الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
.

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

الرقم:..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص: أدب جزائري)

العجائبية في النص المسرحي الجزائري

مسرحيتا الغول بوسبع ريسان لـ:"مراد السنوسي" وفتيات جيلفين لـ:"حمة ملياني"

– أنموذجا –

إعداد الطالبة: وداد نعيجة

إشراف الأستاذة: نادية موات

تاريخ المناقشة 2017/06/20

أمام اللجنة الفاحصة الآتية:

عبد المجيد بدراوي	رئيسا	الرتبة: أستاذ محاضر –ب–	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
نادية موات	مقررًا	الرتبة: أستاذ مساعد –أ–	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
فوزية براهيمي	ممتحنًا	الرتبة: أستاذ مساعد –أ–	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة 1438/1437 هـ

2017/2016 م

إهـــــــــــداء

بسم الله والحمد لله الذي هدانا إلى خير الأعمال، وقوى فينا البصائر، والأبدان، وجعلنا نعمل بكل قوة ونجيد بكفاءة عن كل امتحان: إهداء إلى الذي نفسي بيده وهدايتي على يده إلى خالق الكون: "الله سبحانه وتعالى".

إلى سيد المرسلين، وحبيب المتقين، وخاتم الأنبياء والمرسلين:

"سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم"

إلى روح "والدي" العزيز رحمه الله واسكنه فسيح جنانه.

إلى نبع الحب والحنان إلى سندي وقوتي وسعادتي في هذه الحياة "أمي الغالية أمد الله في عمرها".

إلى رفيق حياتي المستقبلية "حسام"

إلى مصدر المرح في حياتي إخوتي وأخواتي: "زينو، جلال، هارون، نجود، سميرة".

إلى زوجات إخوتي: "نجوى، إيمان، وهيبة".

إلى النفوس البريئة: "ديدو، قمر الزمان، أنور، محمد رامي، أمينة، نور الهدى، شذى الريحان، آية، أسيل"

وإلى صديقات وزميلات الدراسة أهدي ثمار سفري.

تحية شكر وعرفان

الشكر شكران شكر خالص لله عز وجل الذي أعاننا بفضله، وأحاطنا برعايته، وهدانا السبيل.

أتقدم بعظيم الشكر والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة: "نادية موات" على حسن تعاونها معي إذ لم تبخل علي بنصائحها وتوجيهاتها، فكانت بمثابة الدفة والشراع والريح التي تحرك متن هذه المذكرة.

واعترافا بالجزيل أتقدم إلى كل من: الدكتور عبد المجيد بدراوي،

والأستاذة: بشرى شمالي، والأستاذة: راوية شاوي، والأستاذ: يزيد مغمولي، وإلى كل من مدّ لي يد العون وساعدني ولو بالقليل.

وشكرا لأساتذتي الكرام:

- الدكتور عبد المجيد بدراوي

- الأستاذة: فوزية براهيمي

على تفضلهما بمناقشة هذه الدراسة

وشكرا غير مقطوع لأخي أمير على حسن إخراج هذا البحث.

وداد

مقدمة

يعد الفن المسرحي من أبرز الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن الواقع، فهو المرآة التي تعكس حياة الأمة والمجتمع، إذ كان له الدور الحاسم في مواكبة سيرورة المجتمع ورصد الواقع الاجتماعي بكل تفاصيله.

فلطالما عني بالكثير من القضايا خاصة السياسية منها والاجتماعية، إلا أن التقريرية والمباشرة في طرح المواضيع عرقلت مسار هذا الفن، مما دفع بالكثير من المسرحيين إلى الولوج إلى عالم التجريب، وابتكار طريقة مستحدثة تمكنهم من معالجة الواقع دون أي قيود ومعيقات، خاصة في الحقبة الأخيرة التي تشهد موجبة من التطور العلمي والتكنولوجي.

ومن بين هذه الطرائق –العجائبية– التي أعطت للفن السابع رؤية جديدة، ومتلقي أكثر ثقافة وقدرة على التأويل.

وتشمل العجائبية كل ماهو خارق ووهمي، وخارج عن المألوف والمعتاد، فهي تسمح للأديب بالانفتاح والتجديد، وتمكنه من معالجة الواقع بطريقة غير مباشرة، عن طريق المزج بين ماهو واقعي وماهو خيالي خرافي. لذلك تشكل العجائبية ظاهرة حاضرة في المسرح العربي بعامة والجزائري بخاصة، إذ يتخذ المسرحي من البعد العجائبي وسيلة لفضح الواقع، وكشف جميع ملابساته وإشكالاته اللامعقولة، ولفت انتباه المتلقين والسيطرة على ألبابهم، والسفر بخيالهم إلى عالم الأسطورة والخرافة، وكسر نظام الكتابة التقليدية، وخلق طريقة مبتكرة في السرد، لذلك كان موضوع بحثنا: **"العجائبية في النص المسرحي الجزائري، مسرحيتا" الغول بوسبع ريسان" لـ: "مراد السنوسي"، و"فتيات جيلفين" لـ: "حمة ملياني" – أنموذجا–".**

وكان دافعنا إلى اختيار هذا الموضوع: أسباب ذاتية وأخرى موضوعية.

فأما الأولى هي تعليقي الشديد بالمسرح إضافة إلى جدة الموضوع وطرافته وقابليته للتأويل وانفتاحه على عوالم خيالية عديدة.

أما الثانية فهي: أن الموضوع من اختيار الأستاذة المشرفة.

إضافة إلى قلة الدراسة في هذا الموضوع وبالأخص في المسرح الجزائري.

رغبتي في التعريف ببعض النصوص المسرحية الجزائرية، وتقديمها للقارئ من خلال دراسة علمية؛ ذلك أن أغلب النصوص المسرحية في الجزائر تظل مجهولة لأسباب عديدة منها ما يتعلق بصعوبة النشر، ومنها ما يتعلق بالتهميش الذي يطال هذا الفن ضف إلى ذلك إثراء الكتبة بكتب حول هذا البحث.

ومن هنا يسعى هذا البحث للإجابة عن الإشكاليات الآتية:

- هل العجائبية وليدة الصدفة أم هي قناع يتخفى من ورائها المبدع؟

- ماهي تجليات العجائبية في النص المسرحي؟

- كيف وظف كل من مراد السنوسي وحمة ملياني العجائبية في نصوصهم؟ وما أثر هذا التوظيف على المتلقي؟.

ولا أدعي أنني أول من طرق هذا الموضوع فقد تم تناوله تحت عناوين دراسات عديدة منها: "العجائبية في الرواية الجزائرية لـ: الخامسة علاوي" ودراسة لها في الماجستير تحت عنوان "العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان"، و"العجائبية في الرواية المعاصرة لـ: بهاء بن نوار"، و"العجائبية في روايات إبراهيم الدرغوثي: نجاح منصوري" أما في مجال المسرح فلا نكاد نعثر على دراسة تولي هذا الموضوع حقه ماعدا دراسة واحدة لـ:" عبد الفتاح الشادلي "العجيب السحري في المسرح المغربي".

- أما الأهداف التي يصبو هذا البحث إليها فهي:

*** تسليط الضوء على النص المسرحي الجزائري وإبراز خصوصيته.**

*** إبراز تجليات العجائبية في النص المسرحي الجزائري.**

*** إبراز مفارقات توظيف العجائبية بين نص مسرحي ونص مسرحي آخر.**

وتحقيقا لهذه الأهداف قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول، فصل نظري وفصلين تطبيقيين تتصدرهم مقدمة وتتلوهم خاتمة.

أما المقدمة فتحدثنا فيها عن أهمية الموضوع وبعض أسباب اختياره، والمنهج المعتمد في الدراسة.

وأما الفصل الأول المعنون بـ: "العجائبية المفهوم والنشاة" فقمنا فيه بتعريف العجائبية لغة واصطلاحا، مع ذكر لأهم المفاهيم المتاخمة، ثم تطرقنا إلى نشأتها عند كل من الغرب والعرب مع طرح النماذج التوضيحية، ثم ذكرنا تجلياتها في الأدب العربي في كل من: الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والرواية والمسرح مع ضرب من الأمثلة.

ثم يليه الفصل الثاني (تطبيقي) والموسوم بـ: "تجليات العجائبية في مسرحية الغول بوسبع ريسان لـ: مراد السنوسي أنموذجا". وهي مسرحية مستوحاة من التراث الشعبي وبالتالي تناولنا فيه تجليات العجائبية على مستوى العنوان والشخصيات والأصدقاء والمورث الديني والمخيال الأدبي والحكاية الشعبية.

ثم الفصل الثالث (تطبيقي) والذي يحمل عنوان: "تجليات العجائبية في مسرحية فتيات جيلفين لـ: حمة ملياني أنموذجا" وهي مسرحية مستوحاة من الأسطورة درسنا فيها تجليات العجائبية على مستوى الشخصيات والحيوانات والمكان والحلم.

وقد اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لدراسة هذا الموضوع حيث مكنني من رصد العجائبية في المدونة كما أنه من أنسب المناهج لهذه الدراسة.

وقد اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع نذكر منها: كتاب: "مدخل إلى الأدب العجائبي" لـ: تودوروف تزفيطان وكتاب: "شعرية الرواية الفانتاستيكية" لـ: "شعيب حليفي ومقالاته المنشورة في مجلة فصول وكتاب: "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" لـ: زكرياء محمود القزويني و كتاب:" العجائبية في الرواية الجزائرية" لـ: الخامسة علاوي ورسالتها في الماجستير: "العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان أنموذجا ورسالة دوكتوراه: "العجائبية في الرواية العربية المعاصرة لـ: "بهاء بن نوار".

وككل بحث واجهتنا العديد من الصعوبات منها: ضيق الوقت لأن الموضوع يتطلب نوعا من الجهد، ندرة المصادر والمراجع التي تناولت الموضوع، إضافة إلى صعوبة تحديد المصطلح، إلا أن هذه الصعوبات ذللت بفضل الأستاذة المشرفة "نادية موات" أطال الله في عمرها وزادها علما.

وأخيرا ومن باب العرفان ورد الجميل أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذة الفاضلة "نادية موات" التي كان لها الفضل الكبير في إخراج هذا البحث على هذا النحو، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر للجنة المناقشة وعلى راسها الدكتور: "عبد المجيد بدراوي" والأستاذة "فوزية براهيمي" وإلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة 08 ماي 1945 –قالمة– أتمنى أن يكون هذا البحث هو نقطة بداية لأبحاث أخرى.

قالمة في :

2017-05-20م

الفصل الأول:

العجائبية المفهوم والنشأة

توطئة:

تعد العجائبية صفة من صفات النص الأدبي، فهي تنقل العقل البشري من العوامل الطبيعية إلى عوالم غير مألوفة، وفيها يمتزج الواقع بالخيال ليتشكل بذلك عالمًا افتراضيًا من صنع الأديب رغبة منه في جذب انتباه المتلقي، فكان **الحكي العجائبي** أهم بديل يلجأ إليه لمفارقة كل ما هو مألوف. وفي هذا المقام يحق لنا أن نتساءل عن ماهية العجائبية؟ .

أولا: مفهوم العجائبية:

يتحدد مفهوم العجائبية انطلاقا من منهلين: احدهما لغوي، والآخر اصطلاحي

1 –لغة:

لقد وردت لفظة العجائبية في كل من القرآن الكريم والمعاجم العربية.

أ –القرآن الكريم:

وردت لفظة "العجيب" في القرآن الكريم مرتين: مرة بصيغة "عجيب" في قوله تعالى في سورة "هود": ﴿ **قَالَتْ يَا وَيْلَتِي ءَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾. [1] كما وردت في سورة "ق" بالصيغة نفسها إذ يقول عز وجل: ﴿ **بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾. [2] ومرة بصيغة الجمع: "عجاب" في سورة "ص" إذ يقول الله تعالى: ﴿**وَعَجِبُوا أَنَ جَاءَهُم مُّنْذِرٌ مِّنْهُمْ وَقَالَ الكافِرُونَ هَذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ (4) أَجَعَلَ الأَلِهَةَ إِلاَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لشيْءٌ عُجابٌ(5)** ﴾. [3]

ومما سبق نستنتج بأن هاتين الآيتين تحملان طابع الغرابة والدهشة، إلا أنهما تؤديان المعنى نفسه وهو التعجب والدهشة والغرابة. فقد حق لزوجة نبينا "إبراهيم" عليه السلام

(1) –سورة "هود "الآية: 72 .

(2) –سورة "ق "الآية: 02.

(3) –سورة "ص" الآية: 04 و 05.

"سارة" أن تتعجب من أمرها، فكيف لها أن تلد وهي وزوجها في سن متأخر، نسبة الإنجاب فيه منعدمة، خاصة سيدتنا "سارة" فقد كانت في قمة الدهشة إلا أن قدرة الله عزّ وجل خرقت المألوف وقلبت الموازين، ورزقت "سارة" بابن في شيخوختها. أما ورود لفظة "العجيب" في الآية الثانية فهي تنتهج المعنى ذاته وهو الدهشة والحيرة، فقد تعجب الكافرون من إرسال الله إليهم رسولا من مثلهم، فكيف لبشر مثلهم يخصص بهذه الرسالة وهم لا، فهذا التعجب كان وليد الكفر والعصيان، فلو آمنوا ما تعجبوا من هذا وأصابتهم الحيرة لأنها معجزة اللّه على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم. وعليه فإن العجائبية تجسدت فعلا في الآيتين السابقتين، إذ حملت معنى الدهشة والغرابة والحيرة والاستعجاب من كل ما هو مجهول أو يصعب تحقيقه.

ب –المعاجم العربية:

لقد تطرقت المعاجم العربية للفظ العجيب في غير موضع، وكلها تتفق حول مدلول واحد فقد جاء في لسان العرب "لابن منظور" في شرح مادة "عجب" مايلي: "عجب: العُجْبُ والعَجَبَ: إنكارُ ما يُرَدُ عليك لِقلَّةِ اعْتياده وجمع العَجَبَ: أَعْجَابٌ، قال:

يا عَجَبًا للدَّهر ذي الأَعجاب الأحدب البُرْغوث ذي الأنياب.

وقد عَجبَ منه يَعْجَبُ عَجَبًا، وتَعَجَّبَ، واسْتَعْجَبَ (...)، والاسْتِعجابُ: شِدَّةُ التَّعَجُّبِ...، والتَّعاجيبُ: العَجَائبُ، لا واحد لها من لفظها. وقال صاحب العين: بين العَجيب والعُجاب فرقٌ، أمّا العَجيبُ، فالعَجَبُ يكون مثله، وأمّا العُجاب فالذي تجاوز حدَّ العَجَبِ. والعَجِيبُ: الأمرُ يتعجّبُ منه، وأَمْرٌ عَجيبٌ: مُعْجِبٌ". (1)

أما المعاجم العربية الحديثة فلم تغفل لفظة العجائبية، حيث يورد **جبران مسعود** التعريف التالي: "عَجِبَ يَعْجَبُ: عَجَبًا وعَجْبًا وعُجْبًا، منه: أخذه العَجَبُ منه لقلَّة اعتياده إليه

(1) –(ابن منظور)، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1410 هـ، 1990م، مج: الأول، ص 580–581–582، (مادة ع،ج،ب).

أحبّه".[1] وفي **"المعجم الوسيط"**: "عَجبَ منه –عجبًا – وعَجْبًا – وعُجْبًا: أنكره لقلة اعتياده إياه".[2] وفي **"القاموس المحيط"** جاء مايلي:[ع–ج–ب] العجبَ: بالفتح: أصل الذَّنب، ومُؤَخِرُ كل شيء وقبيلةٌ، وبالضّمّ: الزَّهْوُ والكِبْرُ (...) وإنكار ما يرد عليك، كالعَجَب معركة، وجمعها أعجَابٌ، وجَمْعُ عجيب، عَجَائبٌ، أولا يجمعان والاسمُ: العجيبةٌ والأعجوبةٌ، وتَعَجَّبتُ منه، واسْتَعْجَبْتُ منه: كتعجبْتُ منه وعَجَّبْتُهُ تعجيبًا، وأعْجَبَهُ برأيه، شاذٌ والعُجابُ: ما جاوز حَدَّ العَجَبِ". [3]

ومما تقدم نستنتج بأن العجائبية لها جذور موغلة في القدم، وما يثبت ذلك هو القرآن الكريم، الذي وظفها مرتين (المفرد والجمع) وقدمت معنى واحد وهو الدهشة. وبالنسبة للمعاجم العربية فإننا نجد تنوعًا وثراء في المعاني، وهذا يَدُلُ على خصوبة هذه الكلمة فابن منظور على سبيل المثال حافظ على الجذر اللغوي "عجب" كما استعمل العديد من المعاني منها: (التعجّب، التعاجيب، العجائب، العجاب، العجيب) وكلها تحمل معنى واحد آلا وهو: الإنكار وشدة الإعجاب. أما **"الرائد"** و **"المعجم الوسيط"** فقد اتفقا على معنى واحد وهو: **الإنكار وقلة الاعتياد**، إضافة إلى **"القاموس المحيط"** الذي بدوره أثرى لفظة العجائبية، وقدم لها معاني متنوعة (مفردها وجمعها). وعليه فإن كل هذه التعريفات تصب في معنى واحد وهو الدهشة والحيرة والإنكار والقلة والإعجاب، إلاّ أن السؤال المطروح: **هل حافظ المعنى الاصطلاحي على معنى العجائبية في المعجم؟.**

(1) –جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 03، 2005م، ص: 598.

(2) –إبراهيم مصطفى، احمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، تركيا، (د،ط)، (د،ت)، ج: 01، ص: 584.

(3) –(الفيروز أبادي) مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، توثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1420هـ، 1999م، ص: 104.

2/ إصطلاحا:

أما اصطلاحا فوردت عدة مفاهيم للعجائبية، وتنوعت من مرجع إلى آخر ومن باحث إلى باحث كل حسب وجهة نظره، "لأن فكرة العجائبي بطبيعتها غير قابلة للتعريف النهائي ولا يمكن القبض عليها بسهولة لأن المصطلح متعدّد، مفتوح على تغّيرات كثيرة، فهو يستعمل كمرادف للرائع والمدهش في كل الأجناس الأدبية، وهي صفات غير قارة، مما يجعل النقد الأدبي يتهيبها ويخشى انشغالاتها المبهمة، كما أن مفهوم العجائبي ينزلق دائما إلى تصورات أخرى منها تلك **"الأنثروبولوجية"**.[1] وقد عرفها **"تودوروف"** في كتابه: "مدخل إلى الأدب العجائبي" باعتباره المنظر الأول لها بأنها: "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر.[2] ممّا يعني أن الطبيعة هي الحد الفاضل بين العجائبية واللاعجائبية، كما أن **"التردد"** بالنسبة لتودوروف هو سمة لا بد من توافرها، فهي فيصل العجائبية، وهي نفس السمة عند **"أبتر"** ولكن بتعبير آخر **"المأزق الإدراكي"** [3]. كما يرى **"فريد الزاهي"** في كتابه: **"الحكاية والمتخيل"**: "أن التردد واللا تحدد يشكل المنطلق الذي يبنى عليه النّص انقلاب "الواقعي" إلى فنطاسي والمعقول إلى لا معقول وتنافي الضروري".[4]

مما تقدم نخلص إلى أن **"فريد الزاهدي"** يتفق مع **"تودوروف"** في سمة **"التردد"** ويرى بأنها الركيزة الأساسية للنص، وهي القادرة على نقله من عالمه الواقعي إلى عالم بعيد

(1) –حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ – 2010م، ص: 16.

(2) –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص: 44.

(3) –نضال الصالح، النزوع الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، 2001م، ص22 بتصرف.

(4) –فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي القصصي، افريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، 1991م، ص29.

كل البعد عن المعقول و الواقع. وبالتالي تنقله إلى عالم غير مألوف بالنسبة للمتلقي، وهذا ما يجعل الدهشة والحيرة ترتابه عند مصادفته له. والعجائبية لا تقتصر على جنس أو أدب دون غيره؛ إذ نجد الفيلسوف اليوناني "أرسطو" يعرفها في كتابه "الخطابة" بـ: "إن العجيبات إنما تكن من البعيدات وما يحدث العجب يحدث اللذة".[1] فالعجيب عنده يتحدد من خلال البعد والأشياء المجهولة، فهي عادة ما تكون عجيبة وغريبة وبالتالي تستفز الإنسان، لأن أسبابها مجهولة وغير معروفة، كما أن اللذة حسبه إنّما تأتي من الشّيء الجديد حديث العهد.

أما **"سعيد علوش"** فيعرف العجائبي على أنه: " شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي، و تقرر الشخصيات في هذا (النوع العجائبي)، ببقاء قوانين الواقع كما هي".[2]

هذا يعني أن العجائبية تقنية من تقنيات الحكي أو القص، تصطدم فيها الشخصية بقوانين غير معتادة أي جديدة، ولا بد لها من تقبلها وفي الوقت ذاته عليها الحفاظ على قوانين الواقع وعدم المساس بها. كما عرفها: **"شعيب حليفي"** في كتابه: "الرحلة في الأدب العربي": بقوله "العجائبي هو حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة (مثل: نوم أهل الكهف، تكليم الحيوانات، الطيران في السماء، والمشي فوق الماء) تنتهي بتفسير فوق طبيعي".[3] فالعجائبية حسب شعيب حليفي في هذا التعريف أن الأحداث تكون طبيعية ومعتاد عليها كالنوم والكلام والطيران والمشي، إلا أن تفسير الأحداث وتحليلها يكون

(1) –أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، القاهرة ،1959م، ص 186، نقلا عن: جلول بن دبلة، تجليات العجائبي في الخطاب الروائي، رواية التبر إبراهيم الكوني، مقاربة أسلوبية (هواري بلقاسم)، رسالة ماجستير، جامعة السانية، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، وهران، 2011م، 2012م، ص 08.

(2) –سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ-1985م، ص146.

(3) –شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 455.

تفسيرا خارقا وبعيدا عن المألوف، فنوم أهل الكهف وعودتهم مرة ثانية إلى الحياة ضرب من الخيال يصعب على الإنسان أن يصدقه، وكذلك هو الحال بالنسبة لتكليم الحيوانات والطيران في السماء والمشي فوق الماء فكلها ظواهر خارقة، تستدعي عوالم ما ورائية، إذا فالعجائبية من هذا المنظور هي فعل ذهني تخييلي يعتمد على الذات المتلقية وتفسيرها للعالم وللظواهر الطبيعية. كما قدمت "أمال ماي" تعريف آخر للعجائبية فهي: "انتهاك القوى غير طبيعية واللاعقلية لما هو مألوف وعادي في الواقع الإنساني، وبتعبير آخر هو إنزياح عن قواعد العقل ونواميس الطبيعية عن قصد وعمد وثورة على الواقع وإدانته له لبشاعته وغرابته".[1] من خلال هذا التعريف نستنتج بأن العجائبية تضم عالمين: عالم طبيعي واقعي حقيقي تكون فيه الأحداث عادية، وعالم فوق الطبيعة غير واقعي خيالي يخرق أفق توقع المتلقي وتكون الأحداث فيه مخالفة كما هو متعارف عليه.

3 –شروط العجائبي عند تودوروف:

لقد وضع "تودوروف" ثلاثة شروط تحديدية للعجائبي وهي كالآتي:

– أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق –طبيعي– للأحداث المروية، وهذا يعيدنا إلى المظهر اللفظي للنص، وبشكل أدق إلى ما يدعى بـ"الرؤى": إن العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم لـ "الرؤية الغامضة".

قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف شخصية، على ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة، فهو يرتبط من جانب المظهر التركيبي، في حدود افتراضه وجود نمط شكلي للوحدات التي ترتد إلى الحكم

(1) –آمال ماي، العجائبية في رواية "سرداق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر، ع:09، 2013م، ص 290.

المحمول من قبل الشخصيات عن أحداث القصة ويمكن تسمية هذه الوحدات بـ "ردود الفعل" بالتعارض مع "الأفعال" التي عادة ما تكون نسيج القصة. ومن جانب آخر، يرجع إلى المظهر الدلالي بما أن الأمر يتعلق بموضوعة ممثلة، هي موضوعة الإدراك الحسي وإيحاؤه أو تضمينه.[1]

ينبغي أن يختار القارئ موقفا معينا تجاه النص: إنه سيرفض التأويل الأليغوري [*] مثل التأويل "الشعري" ولهذا الشرط طابع أعم وهو يفارق القسمة المظهرية: يتعلق الأمر باختيار عدة أشكال (ومستويات) من القارئ.

وبعد تأسيسه لهذه الشروط قدم تعليق عليها إذ يرى بأن هذه المقتضيات الثلاثة ليست متساوية القيمة، فالأول والثالث يشكلان الأثر حقا، أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملبى، بيد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة. [2] من خلال تعريفنا للعجائبي le Fantastique وشروطه، وتصفُحِنا لبعض الكتب صادفتنا مجموعة من المصطلحات المغايرة للكلمة (العجائبية)، ويُرجح السبب في ذلك إلى تعدد الترجمات "وتباين الدارسين حول تكوين المصطلح، بغض النظر عن المفهوم المتفق عليه، والذي غالبا ما يكون مجرد نقل، وإعادة إنتاج لمفهوم تودوروف". [3] ولهذا سنتتبع هذه الاختلافات ونرصد الفرق بينهما.

---

(1) –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص49.

(*) ينتهي تودوروف إلى تحديد الأليغورة أو المرموزة التمثيلية –بكونها "تفترض وجود معنيين، على الأقل، لنفس الكلمات، فيقال لنا تارة أن المعنى الأولي لا بد أن يختفي، وتارة أخرى أن المعنيين كليهما لابد أن يوجد معًا"، وهذا المعنى المزدوج يكون معينا بصراحة، بحيث انه لا يكون متعلقا بالتأويل الإعتباطي أو غير الإعتباطي لقارئ ما، وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أوديني، (ينظر تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي ص 167).

(2) –المرجع نفسه، ص: 49.

(3) –بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، مقاربة موضوعاتية تحليلية، (الطيب بودربالة)، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب واللغات، 2012م–2013م، نشرت، ص: 19.

4 –المفاهيم المتاخمة:

يتداخل هذا المصطلح مع عدة مفاهيم أخرى منها: وأول هذه المصطلحات ما يلي:

أ –العجيب: "Le Merveilleuse"

لفظ العجيب ليس باللفظ الدخيل على الثقافة العربية، إذ نجد له حضورا قويا في جميع مناحي الحياة، سواء في حياتنا اليومية من خلال قصص الآباء والأجداد في أو في مشوارنا الدراسي فأغلب الأدباء والرّحالة وسموا تأليفاتهم بهذا الاسم كفاروق خورشيد في كتابه **"عالم الأدب الشعبي العجيب"**، والرّحالة ابن بطوطة الذي عنون رحلته بـ: **"تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأصفار"**، كما ذكره "القزويني" في كتابه: **"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"** في المقدمة الأولى معرفا إياه قائلا: "العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه".[1] وقد عرفه "الجرجاني" في "معجم التعريفات" يقول: "العَجَب: تَغَيّر النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله".[2] من خلال التعريفين السابقين نستنتج بأن "العجيب": حالة شعورية اضطرابية يعيشها إنسان عادي عندما يواجه أشياء غير طبيعية ولا يجد لها أي تفسير، ومنه نخلص إلى أنهما يتفقان مع التعريف الذي جاء به "تودوروف" إذ يرى بأن العجيب: "يقترح علينا وجود فوق الطبيعي بالضبط من جراء بقائه غير مفسر، وغير معتقل".[3]

---

(1) –زكرياء بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، (د، ط)، (د، ت)، ص 05.

(2) –علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 816هـ، 1413م، ص: 123–124.

(3) –تودورف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 63.

هذا يعني أن العجيب يحمل سمة التردد"، كما يرتبط جنس العجيب عموما بجنس حكاية الجن".[1] أما في "معجم المصطلحات الأدبية" فإننا لا نجد تعريف للعجيب بل **للحكاية العجيبة** فهي: "سرد قصصي يروي أحداث ووقائع حافلة بالمبالغة يصعب تصديقها".[2] ويتميز العجيب Le Merveilleuse حسب "لطيف زيتوني": "بأنه 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، ففي حكايات الجان لا يثير حضور الجني، وعمله وطاقته وطاعته لمالك القمم استغراب شخصيات القصة، ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقه، وتخليه مؤقتا عن حسه النقدي، وقبوله بدخوله اللعبة الفنية، ومما يساعد على هذا التواطؤ أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني".[3] وبالتالي يتميز العجيب عن الواقع في كونه يشغل عالما له حدوده وجمالياته الخاصة به والتي تميزه عن الواقع، حيث تجعل القارئ يتعايش مع هذه المميزات فينتقل بذلك إلى عالم عجيب مع السحرة وحكايات الجن بعيدا كل البعد عن الواقع والتفسير المنطقي عائدا إلى مرحلة الطفولة حيث التفسير والتفكير المحدود.

---

(1) –المرجع السابق، ص: 64.

(2) –إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، ع: 1، (د،ط)، 1986م، ص: 143.

(3) –لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص87.

ب /الغرائبية: "Etrange"

الغريب في اللغة: "الغامض من الكلام، وغَرُبت الكلمة غرابة، وصاحبه مُغْرِبٌ، والغارب: أعلى الموج، وأعلى الظهر".[1] هذا يعني أن الغريب حسب "الفراهيدي" يضم كلمات وألفاظ غامضة ومشفرة.

بينما الغريب الذي جاء به "القزويني" في كتابه هو: "كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو إجرام عنصرية".[2] في حين عرفه تودوروف: "تتلقى الأحداث والتي تبدو على طول القصة فوق طبيعة تفسيرا عقلانيا في النهاية".[3] وكذلك: "فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب".[4] فإذا كان العجيب يحمل سمة التردد وتختفي فيه التفسيرات العقلية، فإن الغريب منزوع التردد، فهو يحافظ على الواقع ويفسر الظواهر تفسيرا منطقيا. "فهو يحقق شرطًا واحدًا للعجائبي: وصف ردود فعل معينة، وبصفة خاصة الخوف إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل (على العكس سيتسم العجيب بوجود أحداث فوق–طبيعية–وحده دون افتراض رد الفعل الذي تسببه لدى الشخصيات".[5] فهو مرتبط برد الفعل فقط. أما الغريب عند "كيليطو" جعله مقابلة بين

(1) –الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ–2003م، ج03، ص 272.

(2) –زكرياء القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 09.

(3) –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص59.

(4) –م، ن، ص57.

(5) –م، ن، ص60.

ماهو مألوف وماهو غير مألوف "فالغرابة لا تظهر إلا في إطار ماهو مألوف، الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقرّه".[1]

ومما سبق نستنتج أن العجيب والغريب عنصران أساسيان في بناء العجائبية إذ لا يمكن لها ان تستقيم في ظل غياب أحدهما، وهذا ما صرح به "تودوروف" قائلا: "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". [2]

جـ /الفانتاستيك "Le Fantastique":

لقد تباينت استخدامات النقاد لهذا المصطلح، فهناك من عمل على ترجمته وهناك من عربه وجعل الفانتاستيكي هو نفسه " العجائبي" عند تودوروف و من هؤلاء النقاد نجد: "شعيب حليفي" في كتابه: شعرية الرواية الفانتاستيكية" يعرف الفانتاستيكي بأنه: "يتموضع بين ماهو عجائبي وغرائبي ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته، عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الروائي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي، فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي، لكنها تجد لها حلا طبيعيا، وقد مثل تودوروف لهذا بأعمال دوستويفسكي، وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب، والخوارق، ثم الأعمال القصصية لادغاربو وأجاثاكريستي في أعمالها الروائية البوليسية، حيث الحدث، في البداية يولد خوفا من مجهول وسرعان ما يفتضح بتفسير منطقي تنتهي به الرّواية".[3]

---

(1) –عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006م، ص69.

(2) –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 57.

(3) –شعيب خليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع ،المغرب، ط2، 2007م، ص50.

هذا التعريف انطلق من تعريف تودوروف للعجائبي ويظهر ذلك جليا في جعل القارئ والحدث عاملان أساسيان في تشكيل الفانتاستيكي، كما نجد هذا التعريف يتأرجح بين ماهو عجيب وماهو غريب، فإذا انتهى الحدث بتفسير منطقي وعقلاني فهو في دائرة الغريب، في حين إذا كانت الأحداث تنتهي بتفسير خارج حدود العقل وتتجاوزه يكون عندئذ في دائرة العجيب، وبالتالي فشعيب حليفي قد عرب المصطلح بالفانتاستيك الذي يحوي (العجيب والغريب) وذلك حسب نهاية كل حدث منهما "فشعيب حليفي" يعترف بقرب الفانتاستيكي إلى العجائبي: "فالفانتاستيك يميل أكثر نحو العجائبي، وإن كان الاختلاف يعتمد على تردد القارئ وشخوص الرواية، وإدراك الخوف والحيرة".[1] فالفانتاستيك حسبه يجمع بين العجائبي والغرائبي، إلى أن الاختلاف يكمن فقط في تيمة التردد والخوف ونهاية كل من العجائبي والغرائبي.وخلافا "لشعيب حليفي"، فقد عرف "سعيد علوش" الفانتاستيك معترفا في ذلك بجهود "تودوروف" يقول: "أما الفانتاستيك، الذي يقابل (العجائبي) فيقع بين (الخارق)، و(الغريب)، محتفظا بتردد البطل، بين الاختيارين كما يحدد ذلك (تودوروف)".[2] فالفانتاستيك عنده مرادف للعجائبي ويتوفر على سمة التردد بين ماهو خارق وماهو غريب، كما أنّه غيّر (العجيب) بالخارق. وتكمن أهمية الفانتاستيك في كونه: "يكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي ...وهو إخراج للأسطورة بعلامة الوعب".[3] وبالتالي فالفانتاستيك ينير المناطق المظلمة، "بضوء الحيرة والدهشة وبإشعاعه اللامتناهي ليلج سماء الأسطورة ويتحد معها ويمنعها ميزة من ميزاته آلا وهي التردد الذي يولد شعور الرعب والرهبة".[4]

---

(1) –المرجع السابق، ص51.

(2) –سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص146.

(3) –شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص25.

(4) –الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان، (حمادي عبد الله)، رسالة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية اللغات والآداب، 2005م، نشرت، ص60.

د –الفنتازيا: "Fantaisie": هناك من النقاد من يستعمل الاسم fantaisie بدل الصفة Fantastique للدلالة على العجائبي، إذ يرى عبد الفتاح الشادلي بأن: "كلمة فانتازي ترجمت إلى العربية بكلمة خيالي ووهمي، وخارق، وغريب، وغير واقعي، وبالعجيب في الأدب والفن".[1] ويعني ذلك أن الفانتازي عنده مقابل للعجائبي ولا يوجد أي اختلاف بين الفانتازي والمصطلح التودوروفي العجائبي. أما "فريد الزاهي": يرى بأن العنصر الفانطاسي يتعدد في النص منذ البداية عبر ذلك الخليط الزمني الذي يقدمه الحاكي كمرجع (وهمي) لحكايته بهدف من خلاله إلى خلخلة التصور الواقعي للحكاية.[2] كما عرفها كذلك "سعيد علوش"بأنها: "عملية تشكيل تخيلات، لا تصلك وجودًا فعليا، ويستحيل تحقيقها".[3] هذا يعني أن الفنتازيا مرتبطة بالخيال، وأحداثها مستحيلة الوقوع وتتعارض مع الواقع، عكس العجائبية.

هـ –الخارق: Fantastic/fantastique

بينما يذهب "لطيف زيتوني" إلى ترجمة "Le fantastique" بـ "الخارق" معرفا إياه قائلا: "يقوم الخارق 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... فالقصة تكون خارقة إذا ولدت في القارئ الإحساس بالخوف العميق". [4] نستشف من هذا المفهوم الذي قدمه "لطيف زيتوني" بأن الخارق يلتقي مع العجائي في سمة الرعب والخوف، وكذلك حضور الواقع واللاواقع وهو نفس ما جاء به "تودورف". فبالإضافة إلى "الخارق" كذلك هناك من استخدم "الخوارقي" بدل "الخارق"

---

(1) –عبد الفتاح الشادلي، العجيب السحري في المسرح الغربي، خطاب فرجة السحر، فاس، المغرب، (د،ط)،2009م، ص13.

(2) –فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، ص30.

(3) –سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص170.

(4) –لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص86.

فكمال أبو ديب يشير إلى ذلك في كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" وأطلق عليه "الأدب العجائبي" أو الأدب الخوارقي معرفا إياه: "يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة".[1] فالخارق هنا هو الخيال الجامح الذي يخرق حدود الواقع وكل ماهو معقول، ليتحول هذا الواقع إلى اللاواقع، وذلك يعود إلى قوة الخيال الذي يمنح العقل الحرية المطلقة.

خلاصة:

وهكذا تعددت تعريفات العجائبية وتنوعت مفاهيمها عند النقاد، وعلى الرغم من هذا التباين والتنوع بين الترجمة تارة والتعريب تارة أخرى، إلا أن هذه المفاهيم ارتكزت على الرؤية التودوروفية باعتباره المنظر الأول لها، حتى وإن خرجت وانزاحت عن ما جاء به تودوروف فإنها لا تختلف عنه كثيرا، فمهما اختلفت التسميات للتعبير عن مصطلح واحد فإن المعنى لا يختل، فكلها تدور في فلك الواقع واللاواقع، الألفة وعدم الألفة، الحيرة والتردد والشّك، وغيرها من التعابير الدالة على العجائبية، فهذه الأخيرة تقوم على خرق كل ما هو واقعي منطقي وتجاوز كل ماهو مألوف، لأن العجيب لا يحصل من الأشياء المألوفة، وإنما من الشيء الغريب الغائبة أسباب حدوثه كما نصّ على ذلك القزويني.

(1) –كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص08.

ثانيا: نشأة العجائبية:

سنلقي في هذه الجزئية الضوء على العجائبية في السرد الأدبي، والحديث عن تجلياتها في النصوص الأدبية الغربية والعربية لأن كل من التراثين (الغربي والعربي) يزّخران منذ القديم بكم هائل من النصوص العجيبة سواء أكانت **شعرية أم نثرية**، فهذه التيمة جعلت منها نصوصا خالدة إلى يومنا هذا نتوارثها جيلا بعد جيل، مما أثر في كُتاب هذه الحقبة واستثمروها في إنتاج نصوصهم، وبالتالي كانت سببا في بروزهم للعالمية، لذلك سيكون حديثنا عن النصوص الغربية أولا باعتبارها صاحبة السبق وصولاً إلى النصوص العربية.

1 –عند الغرب:

تعود بدايات ظهور العجائبي في التراث الغربي إلى عصور ضاربة في القدم، بدءً من **الإغريق** "الذين كانوا ملوعين بأن يحكموا عن خصائص الحيوان وغرائبه فكثير من حكايات الحيوان الإغريقية يتصل بالتصورات التي عرفها البدائيون، فالإغريق يحكون كذلك

عن القوة الغريبة التي تمتلكها الأفعى إلى درجة أنها تفهم لغة الحيوان، وأنها عرفت العشب الذي يمنح الخلود".[1] وعليه فإن كل من الإغريق والرومان كان لهم السبق في معرفة ومعايشة هذا اللون الأدبي، إذ نلمس سمة العجائبية عند **الرومان** من خلال "حكاية " **الحب والروح** [*] " التي رواها لنا **أبوليوس الروماني** في القرن **الثاني** بعد الميلاد مكونة جزءً منه مجموعة **"حكايات التحول"** التي كتبها". [2] إضافة إلى أشهر ملحمتين إغريقيتين هما: **الإلياذة والأوديسية** لهوميروس، والتي اعتمد في بنائهما على الخارق والغريب، كما زخرتا

---

(1) –فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، (نشأتها، مناهج دراستها، فنّيتها)، تر: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عزالدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص180، 181.

(*) –وهي مجموعة من الحكايات النادرة التي اعتمد أبوليوس في صياغتها على أصول إغريقية (ينظر :فريديريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ص 184)

(2) –المرجع نفسه، ص، ن.

بالكثير من الأساطير والخرافات والأبطال الخارقين، وهذا ما جعلهما يحفلان بالكثير من الأشياء العجيبة. أما فيما يخص العصر الوسيط فإننا نجد أهم عمل أدبي ميّز هذه المرحلة وهو "الكوميديا الإلهيّة" للشاعر الأعظم دانتي ألجيري، "حيث شهد هذا العصر فجر جديد، إذ شهد فيه ظهور اليوتوبيات، وتمثلت فيه آثار الماضي ووميض المستقبل".[1] وقد ألف هذا العمل تأثرًا بوفاة حبيبته **بياتريس**، "وهي عنده امرأة ناضجة مكتملة، كما أنها مصدر الوحي والإلهام، وهي تطهر نفسه من الأدران، وتجعله قادرًا على رؤية اللّه".[2] "إذ تحول الأبطال الخرافيّون في القرون الوسطى وتخلوا عن صفاتهم السّحرية العجيبة ليعبّروا عن هموم مجتمع جديد، فقام كتاب القصص الرومانسية باقتفاء الطابع الإنساني على فكرتي الانقلاب الجسدي والعجيب...واستنبطوا لأبطالهم الذين كانوا يملكون صفات فوق طبيعية ما يكفي من الوسائل لكي يؤدوا دورهُم في العالم الواقعي فشيدوا قيمًا كونية على عالم الواقع المحسوس، وبدأ عالم الحلم يتغير من الأسطورة إلى الفانتازيا". [3] في حين يرى **شعيب حليفي** "بأن بدايات الفانتاستيك تعود إلى أعمال القرنين الثامن والتاسع عشر في الأدب الفرنسي **والأنجلوسكسوني** مرورًا بالرواية **القوطية** (السوداء) وصولا إلى أعمال حديثة ساهم فيها أدباء أمريكا اللاتينية بشكل كبير وأضفوا على الفانتاستيك زخما جديدًا وتحولات مهمة أثرتها من جانب آخر الروايات العربية المعدودة"،[4] والرأي نفسه ذهبت إليه **"الخامسة علاوي"** إذ ترى "بأن البدايات الأولى لهذه الظاهرة الأدبية تعود إلى القرن 18م، من خلال نصوص "Cazotte" **(الشيطان العاشق 1772م)**".[5] وعليه فإن هذه الظاهرة الأدبية لم تنشأ من العدم بل كانت هناك أسباب أدت إلى بروزها وظهورها في الأعمال الأدبية وقد اقترنت

(1) –دانتي ألجييري، الكوميديا الإلهيّة، تر: حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د، ت)، ص12.

(2) –المرجع نفسه، ص32.

(3) –حسين علام، العجائبي في الأدب، ص50.

(4) –شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتستيكية، ص 23.

(5) –الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص41.

بداياتها حسب الخامسة علاوي CAZOTTE سنة 1772م كما يذكر "عبد الحي العباس": "أن جل الدراسات والأبحاث تتفق في كون الفانتاستيك جنس أدبي ظهر في القرن التاسع عشر، بفضل تطور العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية خاصة علم النفس وعلم الفيزياء والكيمياء".[1] نستنتج بأن الفانتاستيك تطور مع تطور كل من العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن 19م.ويرى أيضا بأن: "الفانتاستيك ظهر نتيجة عوامل متعددة ترجع إلى المفارقة بين الدين والعلم، عندما فرضت الكنيسة سلطتها الدينية في القرون الوسطى على المجتمع الغربي من خلال التفاسير الأسطورية التي تقدمها للموت والحياة الآخروية".[2] من التعريف السابق نخلص إلى أن الفانتاستيك جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى، ارتبط ظهوره أولا بسلطة الكنيسة التي عملت على تفسير الأشياء تفسيرًا أسطوريا خاصة فيما يتعلق بالحياة والموت. وقد توصل تودوروف إلى: "أن الأدب الفانتاستيكي لم يعمر أكثر من قرنين لينسحب مع مطلع هذا القرن مفسحا المجال أمام أدب جديد لا يمايز بين الواقع واللاواقع، ولا يتقيد بالثنائية الميتافيزيقية التي طبعت الأدب طوال القرن التاسع عشر، ومن ثم فإن النصوص التي تبدو لنا فانتاستيكية، مثل نصوص، "كافكا" قد غيرت الاتجاه فأصبح الفانتاستيك هو القاعدة وليس الاستثناء، كما كان عليه الأمر من قبل.[3] وهذا ما يؤكده "عبد الفتاح الشادلي": فبمجيئ الرومانسية تحولت وجهة العجيب نحو مسارات جديدة دشنها "أرنست هاوفمان" بحساسية أدبية وجمالية سنحت له باستبدال العجيب القابع في الروح الإنسانية، فالعجيب منبثق من سحر خيالية حيث هيمنت على أعماله النزوات الصوفية المثيرة للغرابة، بينما أثث "جاك كازوت" قصصه الخيالية بكائنات فوق طبيعية كالأشباح والأرواح الشريرة والذئاب غارو "خاصة في قصة "**الشيطان العاشق**" التي توظف عناصر

(1) –عبد الحي العباس، بناء المصطلح، (العجيب والغريب والخارق والفانتاستيك)، الرابط www.qabaqaosayn.com تاريخ الزيارة: 2017/01/19 التوقيت: 14.00

(2) –المرجع نفسه.

(3) –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص08.

غير مألوفة لكنها تتميز بلطافة الخيال".[1] وفي القرن العشرين "كانت **السوريالية** سباقة من خلال اهتمامها بمقتضيات الخيال والواقع والجمال، إلى إعادة اللمعان للعجيب كحقل دلالي معاصر يدين بالكثير "لأندريه بروتون" الذي ربط جسر التطابق بين الجميل والعجيب، قائلا: "إن العجيب جميل دائما، ومهما كان العجيب، فهو جميل، بل إن الجمال لا يوجد إلا في العجيب".[2] وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن: العجيب شكل خاصية الشعر الما قبل سوريالي والشعر السوريالي على حد سواء، وهو ما أكده **"أندري بروتون"** سنة **1936م** من خلال رفضه لـ: "مارلميه" مبرزا أن الرمزية لم تستطيع الخلود لو لم ترتم كليا في أحضان العجيب الذي يعد المورد الأبدي للتواصل بين الناس".[3] كما يرى **"تودوروف"**: "بأنه لا يكفي القول بأن نصوصا ذات طابع فانتاستيكي قد وجدت منذ القديم في جميع الآداب، لأن ما يدرج ضمن العجيب والغريب والخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتّاب يوظفون عناصر هذا النوع من الحكي للتعبير عن رؤية مغايرة يقدّم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع...، ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع، هو الذي يبرز التحوّل من متخيّل "سائب" إلى جنس تخيلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب".[4] فتودوروف في هذا المقام يرى بأن النصوص التي لها طابع فانتاستيكي لا يعني أنها نصوص موجودة في جميع الآداب القديمة، وبالتالي فهو يخصص لهذا الجنس الأدبي، لأن النصوص التي تبلورت في هذه الفترة لا تحمل نفس السمة التي كانت عليها سابقتها، كما أن محاولة "تودوروف" هذه ودراسته للجنس العجائبي لم تكن السّباقة، بل سبقته جملة من المحاولات لا سيما الروسية منها وهذا ما ذكره **"جميل حمداوي"**

(1) –عبد الفتاح الشادلي، العجيب السحري في المسرح المغربي، ص 12.

(2) –المرجع السابق، ص 12.

(3) –المرجع نفسه، ص13.

(4) –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص07.

في مقاله: **"الرواية العربية الفانتاستيكية"** إذ نجده يقول في هذا الصدد: "وقد سبق الشكلانيون الروس **"تودوروف"** في دراسة الخارق العجائبي، لا سيما **فلاديميربروب**، في كتابه عن: **"الحكايات الروسية العجيبة"** وكلوديفي شتراوس في دراسته عن: **"بنية الشكل: أفكار حول أعمال فلاديمير بروب"** باعتباره مؤسسا للتيار البنيوي الفرنسي في مجال الأدب والأنثروبولوجيا وكذلك **لوف كرافت** مؤسس الأدب العجائبي في الثقافة الأنكلوسوكسونية إلى جانب **بنزولت**، وثمة دراسات أخرى ترصد التخييل العجائبي سواء في الأدب الأنجليزي أم في الأدب الفرنسي مثل: دراسة سكاربوروش: **"الفوق الطبيعي في التخييل الأنجليزي المعاصر"** ودراسة شنايدر: **"الأدب العجائبي في فرنسا".**[1] ومما سبق نستنتج بأن الشكلانين الروس هم أول من خاض غمار الأدب العجائبي خاصة مع صاحب المنهج البنائي **فلاديمير يروب**، هذا الأخير يرى بأن كل حكاية خرافية تتضمن 31 وظيفة وإضافة إلى كلود ليفي شتراوس وغيرها من الرواد الروس دون أن ننسى الأخوين **غريم (جاكوب وفلهلم)** في "حكايات الجدات" إذ كان لهما الفضل في لفت الأنظار إلى أهمية علم الفلكلور، وعليه فجهود **تودوروف** كانت بعد كل هذه المحاولات وبالتالي كانت بمثابة أرضية ممهدة لأبحاثه. كما ورد الحديث عن الغرابة والعجب والدهشة في غير مكان من كتاب "الشعر" الأرسطي. "ففي الفصلين: الحادي والعشرين والثاني والعشرين أشار أرسطو إلى الأمور العجيبة التي تثير الإمتاع حين عالج الملحمة فرأى أنه ينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة، أما في الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب ... والأمر العجيب". [2] هذا يعني أن الأشياء العجيبة

(1) –جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية على الرابط: www.ahewar.org تاريخ الزيارة: 2017/02/15 التوقيت 11.00.

(2) –زياد الزعبي، "التعجيب" عن ابن سيناء: المصطلح والمفهوم، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 22، ع: 02، 2004م، ص: 251.

هي التي تحدث اللذة والإمتاع، فأرسطو عند معالجته للملحمة رأي بأنها تخرج عن الأشياء المألوفة فتتجاوز بذلك المعقول، وبالتالي يكون لها تأثير إيجابي على المتلقي.

2 –عند العرب:

عرف الأدب العربي خاصة القديم ثراءً وتنوعًا في المجال الإبداعي سواءً أكان شعرًا أم نثرًا، إلا أن اهتمام النقاد والدارسين بالشعر على حساب النثر أدى إلى إهمال وتهميش العديد من النصوص الإبداعية السردية ذات الجودة والغنية بالنفس العجائبي، كونه يضفي جمالية ومتعة على النص، ما يجعل القارئ يتماهي وينصهر مع هذه النصوص ويعيش

اللحظة، لأنها تجعل منه بطلا من أبطالها. لكن السؤال الذي يطرح في هذا الإطار هو:هل اصطبغت النصوص العربيّة بهذا اللون؟ أم هناك تضارب في الآراء حول هذا المصطلح؟ وإن وجد فيما تجلى؟.

هناك من يرى بأن العجائبية من المصطلحات حديثة العهد وهذا ما ذهب إليه "عبد المجيد بدراوي": "إذ يعتبر مصطلح العجائبية من المصطلحات المستحدثة في النقد العربي، وهو يختلف باختلاف الثقافات والمرجعيات والرؤى، وهذا أحدث بلبلة من الغموض والالتباس لدى الدارسين والنقاد، إذ نجده يتماهى مع الخارق والعجيب والمدهش واللامعقول والفنتازي والأسطوري والغريب وغير ذلك من المصطلحات التي تسبح في هذا الفلك".[1] وعلى هذا النحو نستطيع القول بأن حداثة المصطلح هي التي جعلت منه مصطلح متذبذب ومتأرجح بين الثقافات والرؤى لذلك قوبل بالعجيب والخارق والمدهش في المعاجم العربية، كما أن سمة "التردد" جعلت منه مصطلح ضيق لأن ما يتردد فيه القارئ في اللحظة الآنية لا يتردد فيه في الزمن اللاحق، لكون المصطلح "مصطلح مطاطي يتغير بتغير العصور والثقافات فما يعتبر في عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر

(1) –عبد المجيد بدراوي، المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة، حكايات السندباد البحري أ نموذجا، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة كلية اللآداب و اللغات، ع:13، جوان 2013م، ص275.

موال"،[1] إذن يمكننا القول بأن التراث العربي تضمن نصوصا حافلة بالعجائبية إلا أن الاهتمام بها كان ضئيلاً وما يثبت ذلك رأي الباحثة "غيبوب باية": "فرغم سخاء المادة المعجمية لكلمة "العجائبي" وتجلياتها في النصوص العربية الحكائية الخرافية في الأدب الشعبي والفصيح، إلا أنه لم يحظ بالدراسة والعناية النقدية التي تنظر له وتحدد له مفاهيمه السردية والفنية على مستوى النقد القديم، أما حديثا، فقد اهتم الدارسون بالعجائبي مستفيدين من الدراسات الغربية خاصة عند تودوروف".[2] هذا يعني أن الدراسات التي قام بها " تودوروف" لاقت صدى كبير لأنها كانت سببا في رد الاعتبار للنصوص القديمة وازالت الغبار عليها وإعادة إحياء التراث من جديد في ضوء مناهج مستحدثة لأن وجهات النظر تختلف من زمن لآخر ومن باحث لباحث حسب ردود الأفعال إذ يلاحظ "الطاهر المناعي": "أن ردود الفعل الاجابية اتجاه ظاهرة العجيب سواء كانت حسية (لذة، متعة) أو نفسية (راحة، تعويض، انبساط) هو ما يفسّر انتشاره في ظاهرة القص في المجتمع العربي منذ الجاهلية وازدهاره خاصة في العصور العباسية مما أفرز أشكالاً قصصية متعددة منها: **الأسطورة والخرافة والحكاية** إلى جانب ما تزخر به **كتب التاريخ والرحلات ومؤلفات الصوفية** من أخبار ونوادر".[3] هذا يعني أن العجيب يثير الراحة النفسية، لأنه يضفي عنصر التشويق لدى المتلقي وهذا ما يتطلبه الحكي ويتبعه السارد في حكاياته وبطبيعة الحال كان هناك تنوع وثراء في هذا الجانب، كما أن التعجب والدهشة التي "تعتري الإنسان سمة نفسية مرتبطة بوجوده وإحساساته وإدراكه، فإن هذه السمة ليست مقصورة على شعب أو عصر بعينه، ولكن التصورات التي تؤطرها في نظرية معينة أو تضعها في سياقات فلسفية

(1) –باية غيبوب، الشّخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د، ط)، 2012م، ص20.

(2) –المرجع نفسه، ص 22.

(3) –حسين بوعلام، العجائبي في الأدب، ص 62.

أو فنية هي التي يمكن أن تعزى إلى أشخاص معينين".[1] صحيح أن الحالة النفسية اتجاه الشيء غير المعقول يشترك فيها الجميع، لكن الشيء الذي يختلف فيه هؤلاء الخيال وكيفية تصورهم للأشياء الخارجة عن المألوف وتوظيفها في إبداعاتهم، وكما حفل النثر العربي بالعجائبية كذلك الشعر أيضا وخير دليل على ذلك: "لكل شاعر شيطان" لأن في اعتقادهم الشاعر انسان غير عادي ويتصل بقوى غيبية تلهمه بالشعر لأنه يخرج عن اللغة العادية المألوفة فالعزوف عن المألوف هو الذي يميزه عن الكلام العادي إذ يرى **ابن سينا**: "بأن العدول عن اللغة المألوفة يمثل الهدف الفني للشعر".[2] كما أن تمثلات العجيب في النصوص القديمة حافلة بهذا الخطاب العجائبي، "لأن الذاكرة النصية العربية لا تزال تحتفظ بأروع ما أنتجت المخيلة البشرية من حكايات بدءً من قصص "خرافة" في العصر الجاهلي مرورًا بالمورث العربي من أخبار وملاحم **"عنترة بن شداد"، "سيف بن ذي يزن"** إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (363هـ-446هـ)، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (382هـ-426هـ) وألف ليلة وليلة،" تلك الرائعة الفريدة التي تعد الشاهد الأكبر على عظمة اشتغال العجيب بكل وظائفه الممكنة".[3] إذن فالمخيلة البدائية عاشت أجواء مليئة بالأخبار العجيبة والغريبة أبطالها كائنات خرافية، تتحكم فيها قوى علوية غيبية لا طاقة للإنسان العادي في التحكم بها، ونظرا لسذاجة هذه المخيلة دفعهم الأمر إلى الإيمان بهذه الحكايات وتصديقها، وابتكار حكايات لا وجود لها على وجه الأرض، ومن هذه الحكايات كتاب: **"ألف ليلة وليلة"** أو كما يطلق عليه **"الليالي"**، والذي يتضمن بين طياته حكايات وأماكن وشخصيات خيالية إضافة إلى الجن والعفاريت والمارد، "لأن شهرزاد لا تحكي أي شيء كان إنها تحرص على أن تدرج حكاياتها ضمن مقولة الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية

(1) -زياد الزعبي، "التعجيب" عند ابن سيناء: المصطلح والمفهوم، ص241-242.

(2) -المرجع نفسه، ص260.

(3) -حسين بوعلام، العجائبي في الأدب، ص61.

عجيبة وغريبة، وإلا فإنها غير جديرة بأن تروى".[1] فقد كان خيال **شهرزاد** فياض، لأنها كانت تسعى إلى حيلة تخلصها هي وغيرها من البنات من بطش السلطان شهريار، الذي كان يقتل كل فتاة يتزوجها في الصباح، ولا مخرج من ذلك إلا هذه الحيلة وهي الحكي موظفة في ذلك حكايات عجيبة إضافة إلى النهاية المفتوحة وذلك لزيادة عنصر التشويق وإغفال السلطان عن قتلها، فهذه الحكايات: "تعد أهم سجل يتمظهر فيه العجيب ويتجلى، فهي تزخر بقصص الأسفار والكائنات الخرافية المدهشة والأماكن الأسطورية والبقاع التي لم تطأها رجل بشر"، [2] وفي هذا المقام نستدل بحكاية السندباد، "رجل النسيان" [3] وصاحب المغامرات، وحكايته مع السمكة العملاقة التي "بنى عليها الرمل فصارت مثل: الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقد تم عليها النار أحسّت بالسخونة فتحركت"، [4] فهذا كاف لتحقيق عنصر التعجيب مما يؤدي إلى توسيع خيال المتلقي ويسعى إلى رسم حجم هذه السمكة العملاقة، كما تتميز "ألف ليلة وليلة" أيضا: "بتلك التعديات المستمرة والمتكررة على الواقع بحيث تتغير أحوال الأبطال، فيغتنون بعد فقر، بفضل بعض الوسائط كالعفاريت والساحرات كما أن البلدان والدول والأشخاص تتحول تحوّلات مثيرة وتوصف بأوصاف غريبة تتلذذ لها مخيّلة البشر".[5] وهذا ما نجده في حكاية **"علاء الدّين والمصباح العجيب"** والذي ساعده في الحصول على هذا المصباح هو ذلك الساحر المغربي الذي أتى إلى الهند بحثا عن الكنز المدفون داخل كهف هو الآخر لا يخلو من المواصفات العجيبة، فتحولت بذلك حياة علاء الدين بفضل هذا الساحر من فقر مضقع إلى ثراء فاحش لأن

---

(1) –عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، مراجعة: محمد براءة، الفنك للترجمة العربية، المغرب، (د، ط)، 1996م، ص16.

(2) –حسين بوعلام، العجائبي في الأدب، ص 63.

(3) –عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ص87.

(4) –عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالاتها، السندباد البحري، –عيّنة– وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2005م، ص49.

(5) –حسين بوعلام، العجائبي في الأدب، ص63.

العفريت الذي بداخل المصباح قادر على تحقيق المستحيل إذ أمر **"علاء"** المارد: بإحضار الطعام له حتى "اختفى الجني في الحال، وعاد بعد دقائق معدودة يحمل صينية من فضة عليها أثنا عشر طبقا، كل طبق مغطى بغطاء من المعدن نفسه، وفي هذه الأطباق ما الذ وطاب من أصناف الطعام، وفيها أنواع مختلفة من السمك واللحم والخضر مطهية طهيًا متقنا، ومن أنواع الحلوى والفاكهة أشكال وألوان". [1] أيعقل أن يتحقق مثل هذا على أرض الواقع، فلو طلبت من إنسان أن يعد نحو هذه الأطباق لاستغرق أيامًا، إلا أن المارد كان كلمح البصر تلبية لرغبة علاء الدين. والذي جعل حكايات شهرزاد تدوم وتستمر في التداول "هو طبيعة خطابها الذي يتميز بالغرائبية والعجائبية، أي أنها ليست سيرا وأخبارا بالمفهوم العلمي الدقيق ولكنها عبارة عن مثالات وخيالات تخاطب الخيال البشري وتستنفره بالصور الغريبة والأشكال العجيبة وهو ما جعل منها نموذجا سرديا خالدًا يلتجئ إليه المبدعون لاستلهام مواقفه وصوره والنّقاد لتجريب آلياتهم الوصفية والتحليلية".[2] وعليه فإن الخطاب العجائبي القائم على التردد والغرابة كان موجود بالفعل في "الليالي" والتي كان لها دور فعّال في إثراء الآداب الأوروبية، إذ كانت نموذجا رفيعا ساروا على خطاه وخاصة الأدب الإسباني: "فمنذ القرن الرابع عشر حتى القرن السابع عشر كان الأدب الإسباني حافل بمظاهر التأثير العميق بمجموعات القصص العربية: ألف ليلة وليلة وغيرها"، [3] إذن هذا أكبر دليل على ثراء الأدب العربي وكاف لإبطال الآراء التي ترى أن الأدب العربي لم يعرف الخطاب العجائبي لأنه حديث العهد. وما يضاف إلى عالم **"الليالي"** العجيب، كتاب **"كليلة ودمنة"** لابن المقفع الذي جعل من أبطاله حيوانات تتكلم بدل الإنسان، وكانت الغاية من

(1) –حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، ط2 ، (د،ت)، ج12، ص114.

(2) –عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالاتها، السندباد البحري –عيّنة– ص44.

(3) –عبد الجبار محمود السامراني، أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، (د،ط)، (د،ت)، ص29.

ذلك هي أخذ العبرة والموعظة، إلا أن السبب الحقيقي وراء توظيف الحيوانات هو السلطة التي عملت على تكميم الأفواه في ذلك الزمن فكانت حيوانات ذكية وخارقة في الوقت نفسه. كما لا تخلو "الرسائل" هي الأخرى من الجانب العجيب إذ تصور عوالم آخروية بعيدة عن الواقع المعاش تاركة المجال للخيال وإعمال عقل القارئ وخير ما نستهل به هو **"رسالة الغفران"** (*) لأبي العلاء المعري "والتي جرت حوادثها في موقف الحشر، فالجنّة فالجحيم"،[1] فالمعري كان ذكي في اختيار مكان الأحداث الذي يعتبر بؤرة تموضع العجائبي، لأنه أدرك بأن العالم الذي نعيش فيه أصبح عادي ومألوف وبالتالي لا يحرك ساكنا، لذلك اختيار الجحيم كمكان مناسب للأحداث لأنه عالم مجهول بعيد عن الأعين ومن الأمور الغيبية التي يجهلها القارئ، لذلك وضع في الجحيم من وضع وفي الجنّة من يريد "هو" وكأنه هو الذي يحاسب الناس على أفعالهم وهذا ما رواه في الفصل الرابع: "جنة العفاريت" ففي هذا الفصل يخرج كليا عن المعتاد فيندمج مع كل ماهو عجيب "إذ يركب أبن القارح بعض دواب الجنّة ويذهب ليطّلع على أهل الجحيم فيمر بجنّة العفاريت فيجدها دون جنّة الناس نورًا وجمالا ومتعة، فيكلم سكانها ويسمع شعر الجنّ وأخبارهم، وينهي هذا الفصل بذكر بيت حقير في أقصى الجنّة يسكنه الحطيئة، وقد غفر له لأنه صدق في هجاء نفسه".[2] ضف إلى ذلك **"رسالة التوابع والزوابع"** لابن شهيد الأندلسي و**"منامات"** ركن الدين الوهراني التي بنيت على الحلم والخيال وكان السبب وراء ذلك هو رد الاعتبار لنفسه فقد همش الوهراني من قبل علماء عصره وكسدت تجارته، فكان هذا المنام منام خيالي يعالج قضايا أخلاقية بطريقة هزيلة وساخرة فهذه المقامة كانت سببًا في إعادة الاعتبار له إذا كانت

(*) –هي كتاب وضعه أبو العلاء في ثناء عزلته ردًّا على رسالة بعث بها إليه شيخ حلبي من أهل الأدب والرواية يدعى علي بن منصور ويعرف بابن القارح، وفيها يشكو أمره إليه، ويطلعه على بعض أحواله ينظر: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دار صادر، بيروت، (د،ط)، 2004م، ص09.

(1) –المرجع نفسه، ص، ن.

(2) –م، ن، ص11.

قناعا عالج بواسطته العديد من الأخلاق بطريقة إبداعية جذابة جعلت من هذا المنام يختلف عن مناماتنا من خلال اضفاء العناصر العجائبية عليه "إذ تجري أحداثه في العالم الآخر المتخيل عبر سلسلة من المشاهد المتتالية المتسارعة والصور المتشظية والحركة السريعة لشخصياته المعروفة والمغمورة في فضاء مكاني مفتوح يتلاشى فيه الزمن، فإنه يمكن أن يصنّف ضمن الأدب العجائبي أو الغرائبي".[1] كذلك زخر أدب الرحلات [*] بكم هائل من الأشياء العجيبة والملفتة للنظر وهذا ما أكد عليه شعيب حليفي في كتابه: "الرحلة في الأدب العربي"بقوله: "لا تخلو الرّحلات العربية في الغالب، من التعبير بمفردات التعجب، إلى اللقاء مع العجائبي والتقادم معه، ويمكن الجزم بخصوص الرّحلة أنها تجميع لعجائب وغرائب الآخر، إنسانًا وعمرانًا وتاريخًا".[2]

وممّا سبق نستشف، بأن الرحلات العربية كانت أكبر صورة تجلى فيها العجائبي أوالكتابة العجائبية على أكمل وجه مما دفع بالمتلقي إلى ما سماه تودوروف **"التردد"** و**"الحيرة"** من جراء ما يقرؤه، لأن الرحالة أو السارد يعمل جاهد لتوظيف هذه العناصر التي تجعل من رحلته رحلة خارقة تختلف عن باقي الرحلات التي سبقته، و من أشهر الرحلات التي عرفها الأدب العربي قديما والتي مازالت متداولة على الألسنة هي رحلة **"ابن بطوطة"** المسماة **"تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"** والتي يحدثنا فيها عن الأحجار التي سقطت من السماء ... وعن النساء اللائي لهن ثدي واحد... وعن العفاريت

(1) –علاء الدين محمد رشيد، المنامات لون نثري في الأدب العربي، دراسة في المنام الكبير للوهراني (ت 575 هـ)، مجلة جامعة تكويت للعلوم، مج: 19، ع: 07، تموز 2012م، ص 362.

(*) –هي مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة أو يجمع بين كل هذا في آن واحد (ينظر ناصر عبد الرزاق الموافى، الرحلة في الأدب العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط1، 1415هـ، 1995م، ص38).

(2) –شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص463.

التي تحكم جزر المالديف في المحيط الهادي".[1] إذ لا تزال هذه العجائب تنقل من وصف لنا الرّجل الذي يرتفع تلقائيا فوق الأرض، ثم يرتفع حذاء إلى أعلى رأسه ويضربه وبنزل الرّجل إلى الأرض !".[2] نفهم من هذا أن العجائبية تجسدت في الرّحلة بشكل واضح جامعة بين الطبيعي والفوق طبيعي، المرئي والغيبي لأن الرّحالة اهتم بنقل أدق التفاصيل كأنه أنثروبولوجي في هذه الرّحلة عامل على نقل كل ماهو عجيب وغريب سواء تعلق الأمر بالعادات والتقاليد والمعتقدات وطريقة العمران، فرّحلة ابن بطوطة كانت عينة فقط فغيرها كثير كرحلة الحسين الورثلاني المسماة: **"نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار"** ورحلة **"ابن فضلان"**، والعجائبي في الرحلة يتجلى من خلال المشاهدة أو السماع عن طريق الحكايات التي يسمعها الرّحالة من الناس.

خلاصة:

لقد تضاربت الرؤى حول نشأة العجائبية في هذا المبحث فهناك من يرى بأن التأصيل لها كان مع ترجمة هوفمان سنة 1828م أي (ق19م) وهناك من يرى بأن الجينات الأولى لهذا الجنس كان مع الإغريق والرومان لأن حياتهم كانت طافحة بالأساطير والخرافة والآلهة، كذلك حفلت العصور الوسطى بحكايات عجيبة ليست بالبعيدة عن العجيب والغريب ويعود ذلك إلى تسلط الكنيسة وسيطرتها على الأشياء مما دفع بالكتاب إلى هذا النوع من التأليف للترويج عن النفس وخلق نوع من الفرجة. أما فيما يخص الأدب والتراث العربي فإن بدايته كانت أسبق بكثير من الأدب الغربي وذلك قبل التأصيل له كجنس أدبي إذ يعود إلى القرن الرابع عشر والعصر الجاهلي مع الشعراء أو شعراء الجنّ، وغيرها من المؤلفات التي تعزز فكرة الأسبقية العربية للكتابة العجائبية، وما يلفت الانتباه في هذا المبحث أن الدافع مشترك

(1) –أنيس منصور، أعجب الرحلات في التاريخ، سلسلة جدران المعرفة، قليوب، مصر، (د، ط)، 2006م، ج 1، ص67.

(2) –المرجع نفسه، ص، ن.

بين الأدب الغربي والأدب العربي وهو الجانب السياسي الذي كان أكبر دافع جعل من الكتاب يلجؤون إلى هذا النوع من الكتابة.

ثالثا: العجائبية في الأدب العربي :

بعد أن قدمنا لمحة عن نشأة العجائبية عند الغرب والعرب، وما أفرزته من أعمال أدبية ناجحة، سنعرج في هذا المبحث إلى إعطاء لمحة وصفية عن العجائبية في الأدب العربي، ذلك لأنها تشكل مادة خصبة لعدد من الأجناس الأدبية وعلى رأسها: الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والرواية والمسرح، إذ نلاحظ رغبة أدبائنا العرب في إضفاء سمة العجيب في أعمالهم الأدبية دفعًا للرتابة، وبحثا عن الإثارة والتجدد، لكن السؤال المطروح: **ما القاسم المشترك بين هذه الأجناس الأدبية؟**

1/ العجائبية في الحكاية الشعبية:

ليس الأدب كل ماهو مكتوب ومتعارف عليه من قبل الباحثين والدارسين، وهو ما يعرف بالأدب الرسمي، فإلى جانب هذا الأدب هناك أدب آخر لا يقل أهمية عن الأدب الأكاديمي، وهو الأدب الشفهي الذي همش مدة من الزمن، إلا أن الباحثين أعادوا الاعتبار لهذا الأدب وعلى رأسه الحكاية الشعبية للترويج على النفس، وقبل الولوج إلى صلب الموضوع لابد لنا من تقديم تعريف موجز **للحكاية الشعبية** إذ تعرفها **نبيلة إبراهيم:** "بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حرّ للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تارخية.[1] وعلى ضوء هذا التعريف نستنتج بأن الحكاية الشعبية مجهولة المؤلف وتنتقل من جيل إلى جيل عن طريقة الرواية الشفهية، كما يتخللها الخيال ولكنه خيال طفيف، وتعتبر الحكاية الشعبية الحكاية الإطار التي تندرج تحتها **الحكاية الخرافية وحكاية الغول والجن** وغيرها من الحكايات إذ

(1) –نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د، ت)، (د، ط)، ص91.

نجدها تعالج مشاكل وهموم الناس، وتحاول قدر المستطاع أن تشغل الإنسان وتنسيه بعضا من آلامه، لذلك ابتدعها الإنسان هروبا من واقعه الذي أصبح يتخبط فيه، ممتطيا في ذلك عالم بعيد كل البعد عن عالمه الحقيقي وهو الخيال أو الأسطورة، حيث الميتافيزيقيات والخوارق التي تجعل الحكاية حكاية غريبة تتجاوز المعقول، فالتعبير الشفهي لا يخلو من توظيف العناصر العجيبة في الحكي خاصة **الحكاية الخرافية** منها. إذ يرى **فردريتش فون درلاين:** "أن الحكاية الخرافية تتفق جميعها في كونها بقايا معتقدات، تصل في تاريخها إلى أقدم العصور وتتيح له الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور سلوكات غير حسيّة، وهذه المعتقدات الأسطورية شبيهة بقطع صغيرة من الأحجار متناثرة بين زهور تنبت في أرض خصبة لا يكتشفها إلا ذي بصر حاد".[1] فالحكاية الخرافية إذن: بقايا معتقدات تعود بداياتها إلى العصور القديمة، ولكنها قابلة للظهور مرة أخرى وبلون جديد من خلال التأليفات التي يضيفها السارد للحكاية، فمعظم الحكايات الخرافية تتضمن جملة من الخوارق والعجائب كـ: حكاية الغولة والغولة، وقصص الأولياء الذين يسعون إلى تحقيق المعجزات، **وقصص الحب بين الإنس والجن** [*] **وعشبة خضار وحكاية لونجة بنت الغول وغيرها من قصص الخوارق.** كما تقوم الخرافة على: "عنصر الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني والمستوى فوق الطبيعاني، وتتشابك علائقها مع الكائنات ما ورائية متنوعة مثل: الجن والعقاريت والأرواح الهائمة".[2] انطلاقا من هذا التعريف نستنتج بأن الخرافة تعتمد على عنصر المبالغة والتضخيم وذلك لإضفاء السمات العجيبة في الحكاية، كما أن المبالغة من

(1) –فردريتش فون درلاين، الحكاية الخرافية، (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)، ص03.

(*) –هو ذلك الحب الذي ينشأ بين واحدة من الإنس وجني أو بين واحدة من الجن وإنسي (ينظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشّروق الأولى، بيروت، (د، ت)، 1411هـ، 1991م، ص41).

(2) –فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا، والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، (د، ط)، (د، ت)، ص 16.

ميزات الحكي، وبها يتجاوز القاص الواقع وقيوده التي تعرقل الأحداث. كما تحفل أيضا الحكاية الشعبية بالعديد من العناصر الخرافية: **كالسحور والتحول والمسخ وتحقيق المعجزات** وهذا ما ترويه لنا حكاية **"بقرة اليتامى"**، التي تحول فيها الطفل إلى غزال عندما شرب من البركة، وكذلك البقرة التي ماتت وبقي ضرعها يطعم هذين الولدين،(*) فهذه الحكاية عالجت قضية اجتماعية لأن الحكاية الشعبية موضوعاتها: "تكاد تقتصر على العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة، والعناصر القصصية التي تستخدمها الحكاية الشعبية معروفا لنا جميعا، وذلك مثل: زوجة الأب الحقودة، وغيرة الأخوات في الأسرة من البنت الصغرى التي تكون في العادة الأجمل والأحب".(1) الحكاية الشعبية إذن: موضوعاتها قريبة من الواقع تستلهم حكاياتها من الأوساط الاجتماعية، أبطالها عاديين وهذا ما أكد عليه فراس السواح بقوله: " ويبقى أبطالها أقرب الناس العاديين الذين نصادفهم في سعينا اليومي"،(2) وبما أن بطلها إنسان عادي فإنه يلجأ إلى "الحيلة والفطنة والشطارة للخروج من المآزق والتغلب على الأعداء"، (3) على خلاف البطل في الحكاية الخرافية إذ نجده دائما: "يحقق المعجزات مثل إحضار الدجاجة التي تبيض بيضات من ذهب والرحى التي توحي لوحدها".(4) فالبطل في الحكاية الخرافية يتجاوز النطاق المعقول ونجده دائما ينتصر للحق والخير ويهزم القوى الشريرة التي يواجهها، وإلى جانب هذا، فإن قصصنا الشعبي لا يخلو من ذكر الحكايات التي تتحدث بلسان الحيوانات وأهمها حكاية الأرنبة والذئب إضافة إلى ذلك حكاية الأم وابنها وعروستها ففي هذه الحكاية نجد الكبد، والذي هو كبد أمه تكلم وخلص

(*) –للتوسع ينظر: حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة نصوص، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص201–206.

(1) –فراس السواح، الأسطورة والمعنى،18، 19.

(2) –م، ن، ص19.

(3) –م، ن، ص ن.

(4) –حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، ص84.

الابن من قطاع الطرق [*] وعليه نخلص الى أن الحكاية الشعبية أثبتت قدرتها على تصوير الأحداث الواقعية بطريقة خيالية وإن كان الخيال فيها أحيانا طفيفا.

2 – العجائبية في السيرة الشعبية:

تعرف السيرة الشعبية على أنها: "لون من القصص الطويل، الذي يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولات والفروسية".[1] إذا السيرة الشعبية هي إحدى البنى الحكائية التي تجمع بين طياتها النثر والشعر إذ تتخذهم وسيلة مساعدة لتصوير المغامرات والبطولات كما لا تخلو السيرة الشعبية هي الأخرى من الخوارق والأساطير والقوى الفوق طبيعية إذ: "تكتنفها ملامح أسطورية ليست وليدة المبالغة في الخيال فقط وإنما التصقت بها من شوائب قديمة ومن روايات شعبية، وهذه الملامح الأسطورية تباين المبالغة في القوة عند الأبطال والفرسان مبالغة تتجاوز حد الممكن والمعقول، ذلك أنها مجموعة من الآراء والأوهام والتفسيرات غير المنطقية لبعض الظواهر والأعمال، وهناك شواهد عديدة عن أناس يحيون قرونا عديدة، وعن الفأل والحدس والطيرة والحسد والعين، وعن أرض السحالي والعفاريت وكهوف الساحرات اللائي يأتين بكل عجيب وغريب".[2] وعليه فالسيرة الشعبية لا تكتفي بالمبالغة في الخيال، وإنما تستند على الروايات الشفهية القديمة، فتصور الأبطال على أنهم أبطال خارقين، وهذا ما يجعلها تعج بالأشياء العجيبة والغريبة التي تجعل القارئ يتشوق لمواصلة قراءتها، لذلك "حظيت السير الشعبية باهتمام كبير من قبل الأدباء والمبدعين القدماء والمعاصرين الذين استلهموا موضوعاتها وعناصرها في أكثر من عمل أدبي".[3]

(*) –للتوسع، ينظر، المرجع نفسه، ص 256–281.

(1) –وجيه جرجس، المسرح العربي والمورث الشعبي، دراسة تحليلية لنماذج مختارة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م، ص40.

(2) –رحاب عكاوي، ملحمة العرب، سيرة عنترة بن شداد العبسيّ، مع دراسة مقارنة السير في الملاحم العالمية، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص23.

(3) –وجيه جرجس، المسرح العربي والمورث الشعبي، ص49.

كما اشتمل تراثنا الفولكلوري على مجموعة كبيرة من السير الشعبية: "أشهرها سيرة بني هلال، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن، وهذه السير لها أصولها التاريخية ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القصاص الشعبي أضفى عليهم ملامح ملحمية، جعلت منهم أبطالا أسطوريين يتصل بعضهم بالجن ويؤاخيه، كما في سيرة سيف بن ذي يزن وهي أحفل سيرنا بالعجائب والأساطير".[1] هذا يعني أن السيرة الشعبية قصة واقعية مستوحاة من التاريخ، غير أن الراوي يعمل على أسطرتها، وخرق أفق توقع القارئ وذلك بإضفاء التيمات العجائبية التي تجعل منها سيرا خيالية، لأن المبالغة والتضخيم يعظمان الأحداث، إذ ترى غيبوب باية: "إن عجائبية المبالغة بتمظهراتها المتنوعة سواء من حيث العدد أو الحجم أو الكمية هي شكل من أشكال التعبير الانساني منذ القدم، بغية الإدهاش والتشويق، من جراء توليد المفارقة بين المألوف واللامألوف".[2] إذا المبالغة تؤدي إلى استحضار كل ما هو عجيب وغريب لأنها مرتبطة بالسرد، نأخذ على سبيل المثال سيرة سيف بن ذي يزن فهذه السيرة "تنقلنا إلى عالم زاخر بالسحرة والجن".[3] فسيرة سيف بن ذي يزن تختلف عن كل كتب العجائب العربية التي تتضمن العجائب، لأن بطلها ينتقل في فضاءات واسعة جدا، مما يجعلها أرضية لتوليد العجائب، سنعرض مقتطف من سيرة سيف نكتشف من خلاله مكامن العجائبية: "كان ذلك في اليوم الحادي والستين وهو سائر بالبراري كأنه مذهول أو مجنون نظر بين يديه فرأى جبلين على يمينه جبل أبيض وعن يساره جبل أحمر فسار حتى قاربهما فرأى بينهما راية مقامة إلى جهة الأحمر الذي على يساره و نظر إلى الجبل الذي على يمينه فرأى قصرا عاليا وهو من أعجب العجائب قام عن التراب وتعلق

(1) –علي عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د،ط)، 1417هـ/1997م، ص167.

(2) –غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة لـ: غابريل غارسيا مركيز، ص167.

(3) –سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص169.

بأكتاف الغمام والسحاب وبين الجبلين بحر عجاج حائل بين هذين الجبلين وهو عميق وله موج يذهل الناظر إليه فطلع إلى الجبر الأحمر، وهو على يساره لكون الجبل الثاني لا يمكنه الوصول إليه بسبب ذاك البحر الذي بينه وبينه صار في الجبل لقي حضا من الحجر الرخام وفي وسطه عمود طوله عشرون ذراعا عليه أسماء وطلاسم ونظر إلى الجبل الثاني فرأى عليه قصرا عاليا في وسط الجبل عمود مثل الذي في الحصن والعمودان من بعضهما متقاربان بالكتابة مرسومان فتعجب الملك سيف غاية التعجب".[1] تكمن العجائبية في هذه السيرة في فضاءاتها الخارقة والتي تتجاوز الحد المعقول فالفضاء العجيب حول هذه السيرة إلى مشهد خيالي لا يصدقه الإنسان العاقل، وقد ساعده في ذلك الأمكنة المفتوحة التي تسمح له بالغوص دون أي معيقات لأن "العجائبي يظهر في الأماكن المشكلة للفضاءات المفتوحة، فتظهر الشخصيات العجيبة وتمارس الأفعال العجائبية من دون أن يعيقها سقف أو جدار، وهي بهذا تبحث عن الحرية في ممارستها هذه الأفعال".[2]

3 – العجائبية في الرواية:

لقد اهتم الروائيون في الآونة الأخيرة بالقيمة الفنّية للشكل، مما أدى إلى ظهور أشكال جديدة لهذا الفن، وخاصة الرواية العجائبية التي غيرت من مسار الرواية فقضت بذلك على الرواية الواقعية التي تحاكي الواقع وتنقل حذافره بالتفصيل، إلا أن الرواية العجائبية تتجاوز هذا الواقع لتصبو بذلك إلى اللاواقع من خلال خاصيتي التعجيب والتغريب، لأن الرواية كما يرى **شعيب حليفي** "نمت في البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية والرومانسية".[3] فالرواية ترعرعت في أوساط المجتمع عالجت آلامه وهمومه ومشاكله وكانت صورة فوتوغرافية

(1) –صفاء ذياب، الفضاء العجيب، بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مجلة الثقافة الشعبية ع: 33، ربيع 2016م، السنة: 09، ص32.

(2) –المرجع نفسه، ص31–32.

(3) –شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج: 16، ع: 03، ج: 01، شتاء 1997م، ص112.

صادقة في التصوير والمعالجة إلا أن هذه الواقعية أرقت الروائيين وعرقلة مسارهم لأن القارئ أصبح لا يتذوقها، مما دفع ببعض الروائيين إلى: "التلوين بالعجائبي ضمن تأليفهم الروائي، وذلك لرغبتهم في التجريب والتنويع **(نجيب محفوظ، الطاهر وطار، الميلود شعموم)**، فيما هناك روائيون، منهم: **سليم بركات** بامتياز اختاروا العجائبي خطابا فنيًا لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والمسوخ".[1] فقد جاءت هذه الروايات إذن: لكسر النمطية السردية القديمة القائمة على تقرير الحقائق، فحاول الكاتب عن طريق هذا الجنس الجديد الترفع والسمو بخيال القارىء الذي عانى مدة من الزمن من الركود وذلك بابتكار طريقة حديثة في السرد وهي الإنزياح عن المألوف والمعتاد الذي أصبح لا يحرك ساكنا. كما تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية المعالجة للواقع وتغيراته لذا حاول الكتاب معالجته بطريقة فنية مغايرة، وخرق أفق توقع القارئ لذلك تمتلك الرواية "خصوصيتها أيضا ببناء العجائبي في الشخصية، حيث تنمو بدورها داخل الواقعي وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتساخ وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائبية تؤسس لمصادر وأقدار تحير وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانيا جديرًا بالانتباه".[2] وعليه فالرواية العجائبية لا تكمن عجائبيتها في الأحداث والأماكن فقط، بل أيضا في لغتها وشخصيتها حتى وإن كانت هذه الشخصيات حقيقية فإنها تستثمرها في بناء الأحداث العجيبة، وذلك عن طريق الامتساخ والتحول، وهذا ما نجد جليا في **"الولي أسعد"** ضمن رواية **"أعوذ بالله"** لـ: السعيد بوطاجين، فعلى الرغم من أن هذه الشخصية (الولي) حقيقية وموجودة بالفعل: الا أن السارد جعل منه شخصية خارقة تحقق المعجزات والأمنيات، إذ بقي الناس يؤمنون به وبقدراته ويتبركون بقبره ليرضى عنهم، فهذه الروية تعج وتزخر بالشخصيات والأشياء العجيبة، لأن السارد يظهر في الأخير في حالة غيبوبة، فهذه الغيبوبة ساعدته في إثراء الرواية بالأشياء العجيبة لأنه في عالم غير عالمنا الواقعي وهو عالم

(1) –المرجع السابق، ص113.

(2) –المرجع نفسه، ص114.

اللاشعور والحلم اللذان يميزان الحكي العجائبي وبهما ينمو، لذلك ترتبط بنيات العجائبي في الرواية العربية "بالذات والتاريخ واللاشعور، وتحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء العجيب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامي، عبرهما يتنامى العجائبي ويحدد موقع الواقعي، فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية، غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة في المأزق".[1]

مما سبق نستنتج بأن اللاشعور هو الذي يجعل من اللغة العادية لغة غير عادية، فهي البؤرة التي تنطلق منها الرواية العجائبية فتفصل بين الواقع واللاواقع، وعبرها يمتزج المألوف باللامألوف، فقد أثرى "السعيد بوطاجين" على سبيل المثال الساحة الأدبية من خلال اعتماده على السرد العجائبي وكيفية انتقاء العناوين التي تجذب القارئ، بغرابتها، ويتضح ذلك في مجموعته القصصية، **"وفاة الرجل الميت، ما حدث لغد، اللعنة عليكم جميعا"** إضافة إلى روايته **"أعوذ بالله"**، فهذه العناوين كافية وموحية بعجائبيتها فما بالك بمضامينها، إذ نجده في هذه الرواية يتحدث مع الأموات والظل فيقول: "أنت الهيكل العظمي الجالس يسارًا، اسمك ومابك ومتى قتلت ولماذا تريد العودة إلى السّلطنة في هذا الوقت بالذات؟ هل فقدت صوابك؟ هل فقدت كرامتك هل أصبح بالكهرب المحايد؟... قل لي ! هل تريد أن أنتحر؟ ولكنك لم تتركني أتكلم، أنالم أتكلّم منذ ولدت، ناديتني ورحت تعاتبني كالآخرين، لم تعطني الفرصة لأقول لك مرحبا.

– شكرا – تكلّم.

(1) –المرجع السابق، 117، 118.

– أنا إسمي مسعود، والذي حدّثك قبلي اسمه مبارك، مبارك بن اليامنة، ذبحنا سفيان ابن الباش آغا صالح بحضور أبيه وأبي مصران وآية الله خبز نجاني وإلى اللقاء".[1] فالملاحظ أن عجائبية هذه الرواية تكمن في حديثه مع الأموات إذ بنيت على الحوار بين الطرفين، كما أن السعيد بوطاجين معروفا بفوضى السرد، وهذه الفوضى تجعله يضفي على أعماله البصمة العجائبية.

4 – العجائبية في المسرح:

يعتبر المسرح أداة فعالة في تنوير المجتمع، كبيره وصغيره دول استثناء، وله القدرة على التواصل مع الطرف الآخر، لأنه يعبر عن رغبات الإنسان وخلجاته والمسرح لا يكتفي بالجانب الكتابي فقط الذي يبقى حبيسا بين دفتي الكتاب لا يطالعه إلا النخبة بل يتجاوز ذلك إلى التمثيل على الخشبة يشاهده العامة والخاصة ممررًا رسائله بطريقة غير مباشرة تصُرُ أعين المشاهدين، ونظرًا لأهميته وقدرته على التوعية عمل المستعمر على غلق المسارح عندما أحسن بتأثيرها، ولم يكتف كتابه بنقل تفاصيل الحياة بحذافرها، وإنما أدخلوا عليه ما يسمى بالحسن العجائبي، الذي يعمل على خلق متفرج إيجابي قادر على إعمال عقله وفك شفرة المسرحية وقراءة ما بين السطور، لكن السؤال المطروح: ما مفهوم المسرح؟ وما الشيء الجديد الذي أضافته العجائبية للمسرح؟

يرى أحمد إبراهيم "بأن أصل كلمة المسرح theater يعود للكلمة اليونانية theatron التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة".[2] وعلى ضوء هذا التعريف نستنتج بأن: المسرح مأخوذ من المسرح الأوروبي والذي بدوره منتقى من المسرح اللاتيني والإغريقي، لذلك ننظر للمسرح بجمالية فهؤلاء الغرب يؤمنون بالأساطير والآله والخرافات فسقراط في القديم عندما

(1) –السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د،ط)، 2006م، ص193.

(2) –احمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص37.

أقر بوحدة الإله قتلوه وهذا راجع إلى قوة إيمانهم بالآلهة، فهذه الأساطير هي المولد الأساسي للعجائبية. فالتعامل مع المسرح لم يكن عن وعي وعقيدة بل تعامل عجائبي وتذوق للحس العجائبي، لذلك كانت هناك مسرحيات ذات طابع عجائبي **"كمسرحية السحار"** لـ **عبد الوهاب بوحمام** ومسرحية **"كل واحد وحكموا"** لـ عبد الرحمن ولد كاكي والذي وظف فيها كل العادات والتقاليد الجزائرية إضافة إلى تصوير الجوانب الغيبية التي غيرت مسار المسرحية من المعقول فنقلت الأحداث إلى "عالم الجنون والأرواح الخفية حيث تظهر على المسرح شخصيات من عالم الجن وبين يديها (الجواهر) المخطوفة ويذهب شخص (الحاج جبور) إلى عالم الجن ليعيد عروسته ....وبقيت (الجوهر) في عالم كله سحر وطهارة ونبل".[1] فهذه المسرحية عالجت العادات والتقاليد البالية في المجتمع الجزائري الذي يؤمن بالسحر والشعوذة. كما نتلمس بذور العجائبية في مسرح الطفل لأنه في حاجة ماسة لتطوير خياله، لذلك نجد الكتاب المسرحيين يسعون جاهدين لتطوير هذه المخيلة فصار الخير والشر يتكلمان، والحيوانات والجمادات وغيرها من الأشياء الملفت للانتباه كما في مسرحية "سر الحياة والخط...نقطة؟ !"، حيث يدور حوار ساخن بين الخط والنقطة وكل منهما يتباهى ويفتخر بنفسه: "الخط: أتمدد فأصير طويلا أملأ الأرض والسماء. أتعرج فأصبح خطأ منكسرا أو منحنيا كما أشاء، ألتف فأصبح مكتملة سواء أنا الخط الطويل أرسم المستطيل والمربع الوديع الجميل ولي في المثلث بكل أنواعه سبيل وأرسم الخطين المتوازيين دون مثيل هيا يا بومة لا تزقزق وضفدعه لا تنقنق تحركي واضعي شيئا مثلي.

النقطة: (باكية): يالحظي التعيس، أنا فعلا لا أستطيع أن أكون مثلك.

(1) –صالح لمباركية، المسوح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007م، ص251.

الخط: انتظري فمازال للدرس باقية، وشروحات وافية، لاحظي يا جسدا دون رأس ولا أطراف مجرد بطن متكورة ملفوفة".[1]

وعليه نستنتج بأن المسرح الجزائري كان ثري وعالج مختلف القضايا سواء السياسية منها أو الاجتماعية أو الاقتصادية، بطرق إبداعية خالفت المألوف إلا أنه لم يلق العنان الكاف والدراسة الوافية خاصة فيما يخص المسرح العجائبي وهذا ما سنعالجه في الجانب التطبيقي ونسلط الضوء عليه.

خلاصة:

وما نختم به قولنا هو: أن العجائبية صفة ملازمة للأدب تدعو للانبهار والدهشة، إذ نجدها في جميع النتاجات الإبداعية، إضافة إلى ذلك شكلت متنفسا كبيرا لدى الكثير من الكتاب حيث استغلوها كقناع لتمرير رسائلهم ومعالجة مختلف القضايا بحرية دون أي قيود ومعيقات.

كما أن توظيف العجائبية في كل من الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والرواية والمسرح لم يكن توظيفا واحدًا وإنما كان مختلفًا من جنس إلى آخر بطريقة فنّية ذكية تستهوي القارئ، وتخرق أفق توقعه عن تطريق تجاوز المعقول وما اعتاد عليه ذهنه. إلا أن القاسم المشترك بين جميع هذه الأجناس (الحكاية والسيرة والرواية والمسرح) وهو احتواؤها على الفوق الطبيعي والخوارق والغيبيات.

(1) –أحسن ثليلاني، سر الحياة والخط... نقطة؟ !، وزارة الثقافة، الجزائر، (د، ط)، 2009م، ص37 – 39.

الفصل الثاني:

تجليات العجائبية في مسرحية الغول بوسبع ريسان لـ: مراد السنوسي

ملخص المسرحية:

مسرحية "الغول بوسبع ريسان" قصة خرافية ذات طابع درامي تعتمد على كل عناصر الخرافة حتى يصعب تصديقها عقلانيا، ولكنها تحمل رسالة قيمة تترجم الواقع السياسي في البلدان العربية، داعية الشعب للنهوض من السبات والمطالبة بحقوقه.

تتكون المسرحية من ثمانية مشاهد تنمو فيها الأحداث إلى أن تصل إلى الأزمة، جاءت بلغة عامية شعبية. بأسلوب سردي تبدأ المسرحية بإعلان الغول احتفاله بذكرى احتلاله لمدينة الخيرات منذ أكثر من ربعميات سنة، حيث تدوم هذه المراسيم سبعة أيام وسبعة ليالي.

استولى الغول على كل شيء وأصبح الآمر الناهي في هذه المدينة، ومن يخرج عن طاعته سيلقى حذفه إما بالقتل أو السجن.

يعزم الغول أهل المدينة وأحبابه الأغوال إلى هذه الحفلة تصرف أموال طائلة في هذا الحفل والشعب راض بهذا الوضع ولا يحرك ساكنا.

كان الغول يختار في كل سنة أجمل فتاة في الاحتفال ليتزوجها ثم يتركها تموت غبنا وقهرا في قصره، ويزداد استبداد الغول ويقوى حبه وجشعه وطمعه فيختار فتاة تدعى "أم الخير" جميلة وحبوبة لدى الجميع، أبوها مزارع، يتيمة الأم، نهاية أم الخير ستكون الموت المحتوم والجميع يعلم بهذا، ولا أحد يحرك ساكن، إلى أن يأتي شاب من عائلة منفية ينتمي إلى هذه المدينة يدعى "بشار"، فهذا البطل استطاع أن يواجه الغول ويكسر حاجز الخوف ويزرع القوة والتحدي للمواجهة في نفوس المواطنين، هذا ما أثار غضب الغول وأمر بقتله، إلا أنه فشل، فقبل بعد ذلك مواجهة بشار والصراع معه وجها لوجه وبالسلاح الذي يختاره الغول.

إلا أن نهاية هذا الغول لم تكن على يد بشار، بل لقي حتفه على أيدي سبعة من وزرائه السابقين في الحمام، مات الغول وتخلصت مدينة الخيرات من شره.

توطئة:

تزخر مسرحية "الغول بوسبع ريسان" باعتبرها مسرحية خرافية بالعديد من الجوانب العجائبية، وعجائبيتها جعلتها من المسرحيات المتداولة عند القراء.

كما لا تكمن عجائبيتها في جانب معين أو شخص بعينه دون الآخر، بل في العديد من الجوانب، لذلك سنقف عند كل جانب من هذه الجوانب بالدراسة، مسلطين الضوء على مكامن العجب والدهشة وكل ماهو غير واقعي فيها، وهذا ما يجعل المتلقي يزداد لهفة وحماسا لكشف هذه المكامن سواء تعلق الأمر باللغة أو بالشخصيات أو بالحدث وغيرها من المظاهر الخارقة.

1 –تجليات العجائبية على مستوى العنوان:

يعد العنوان مدخلا أساسيا لفهم محتوى النص وفك شفراته، ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته وبه يتم تمييز نص عن غيره، "فهو إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد".[1]

لذلك يعطيه الأدباء أهمية كبيرة لجذب انتباه المتلقي باعتباره عنصرا فعالا في الفهم والتأويل، وقد جاء عنوان مسرحيتنا والموسوم ب،: (الغول بوسبع ريسان) عنوانا باللّهجة العامية ليكون موجها لكل طبقات المجتمع دون استثناء، وهذا يدلّ على مراعاة القارئ.

فالغول هنا يحمل معنى الأسطورة، يوحي بالرّعب والخوف فعادة ما نستعمله لإخافة الأطفال في الليل ليخلدوا للنوم، فنرسم له صفات شنيعة ومخيفة خارجة عن الحدود المعقولة ويصعب تصديقها عقلانيا، أما صفة "بوسبع ريسان" فهي كلمة متداولة بكثرة في حياتنا اليومية فعادة ما نقول:"الحنش بوسبع ريسان"، "القط بوسبع ريسان" دلالة على التجدد والديمومية والخلود، وهي هنا إشارة للنظام الحاكم الذي هو نظام واحد مهما اختلفت

(1) –محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، (د.ت)، ص72.

الشخصيات، كما يدل الغول –في النص– على المجهولية "شيء مجهول" وغريب لأنه متجدد كالعنقاء التي كلما أحرقت تجددت من رمادها، كذلك الغول كلما قطع رأس من رؤوسه تجدد وظهر من جديد، وهذا يتضح جليا من "بوسبع ريسان" متضمنا دلالات عميقة مستمدة من التراث الشعبي الحافل بالخيال والخرافة والأسطورة.

أما فيما يخص العدد سبعة والذي يحمل دلالة اكتمال الخلق، فالجنين يكتمل في بطن أمه في الشهر السابع، إضافة إلى أن الله خلق الكون في سبعة أيام وغيرها من الدلالات التي سنتطرق إليها فيما بعد بالتفصيل.

كما اختار الكاتب الرأس وكانت له غاية وراء ذلك؛ فالرأس هو العقل المدبر للإنسان كذلك هي السلطة، وهو بهذا يجعل المتلقي يدور في حركة شك مفرغة، وبالتالي يريد الكاتب أن يؤثر على الفكر الإنساني بهدف إعمال العقل، والرأس هنا كناية عن السلطة فكما يتحكم العقل في الإنسان كذلك النظام والسلطة يتحكمان في الشعب كما يشاء.

2 –عجائبية اللغة:

تشكل اللغة اللبنة الأساسية التي يقوم عليها عنصر الحكي وأداة فعالة في تحقيق التواصل بين الجمهور والمسرح، إذ يستعملها الكاتب وسيلة لإيصال رسائله إما بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، وتكون بإضفاء السمة العجائبية عليها أحيانا.

اختار المسرحي "مراد سنوسي" لمسرحية (الغول بوسبع ريسان) لغة عامية شعبية جزائرية توحي بثقافته الشعبية، وهي لغة معبرة عن الواقع، ومعالجة لقضايا سياسية، داعية الشعب إلى الثورة على هذا النظام المستبد، فقد اعتمد النص على ألفاظ فيها عجائبية منها:

أ –لفظ العجيب:

هذه اللفظة تردد ذكرها بكثرة على لسان القوال وفي هذا يقول: **"القوال: احتفالات بوسبع ريسان تبدى كلها بالوقوف المحتّم دقيقة صمت وترحم على ريسانو المدفونين في**

دخلة المدينة، وتكمل فالليلة السابعة بحفل زواجو مع أجمل فتاة فالمدينة، في هاذ الفيشطة والتقرقير الناس تشوف العجب المعجب".[1]

يعني هذا أن الاحتفال يتضمن عادات تدعو إلى الاستغراب، فكل شخص يسمع أو يشاهد هذه العادات يشعر بالغرابة والتعجب لأنها عادات تجاوزت الحد المعقول، وخرقت أفق توقع المتلقي؛ إذ نقلتنا إلى عوالم غيبية فوق طبيعية، وهو عالم السحر والجن والشعوذة، **"فمنهم من يأكل اللويز، وألي يصرط الخداما وألي يرقص اللفع".**[2]

كما استعمل القوال هذه اللفظة في وصف مساعدي الغول: **"خدامين الغول هما تاني ينعرفوا بسهولة، الكل كروشهم مدلّية والنّفخ معجّب بهم، خدّامين الغول ألي لاّزين لجهتو ويلحسوا كي شحمة لرض في جرتو، ما يعيفو حتى شيء، ياكلوا من كل القداري ويعرفوا كلهم يعاندوا تتابف في تلوانها، خدامين الغول مدفقين ومطرطرين من كثرة ما كلاو، ماخلطوا وسرطوا، مستعدين، ايبيعوا ناسهم ونساهم على جال العضومة ولفتات، ودنيهم سارحين في كل مكان أتلم وتمص في لخبار".**[3]

خدامين الغول غير الناس العاديين الذين نعرفهم لأن القوال قدم لهم أوصاف عجيبة فبطونهم متدلية من كثرة الأكل، فقد وصل بهم الأمر على حد قول القوال أنهم يبيعون نساءهم وناسهم للحصول على بقايا الأكل، وهذا يتطابق تماما مع المثل الشعبي: (على كرشو يخلي عرشو).

كما ذكرت لفظة العجيب في الحوار الذي دار بين الغول ووزيره:

"الغول: كي راهي الحالة فالمدينة؟

---

(1) –مراد السنوسي، مسرحية الغول بوسبع ريسان، نشرت في مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، السلسلة 02، ع: 6–7، 2005م، ص132.

(2) –المصدر نفسه، ص 132.

(3) –م ن، ص 134.

الوزير: مليحة ... ولكن كثرت الكتبة فالحيطان.

الغول: واش راهم يكتبو تاني؟

الوزيرة: راهم معجبين فالحيطان، ولكن المزّيا... الكثرة منهم يكتبوا حرف الباء وألّيّ معناه مبروك...".[1]

فحكم الغول المستبد دفع بهم إلى التعبير عن آرائهم وأفكارهم وطلباتهم عن طريق خربشات لها معان متفرقة ولكن مغزاها واحد، وهو هزيمة الغول الذي عمل على تكميم الأفواه زمنا طويلا فكان بشار لسان حال الشعب الذي حرره من هذا القمع والحكم الظالم.

اعتمد كذلك على عنصر الخيال عندما تحدث عن صفة "أم الخير" إذ رسم لها صفات عجيبة تفوق قدرات الإنسان العادي حينما قال: **"أم الخير يقولوا عليها أتخرج اللويز من يديها، الزين والظرافة وكل صبع بحرفة، أتخيط، تنسج، تفور وتصيرّ، ورغم سنها الصغير كانوا العجائيز يدفعوها فالملايم باش أتقسم اللحم، دايرين فيها الثقة ومهنيتهم من زعاف المكراشين".**[2]

ب –لفظة السحر:

السحر والشعوذة من المعتقدات الرائجة التي يؤمن بها الكثير من الناس والمنتشرة بكثرة في الأوساط الشعبية الجزائرية، يلجأ إليها الإنسان من أجل الهروب من واقعه المتأزم لينتقل بذلك إلى عالم غيبي يرى فيه حلا لمشاكله.

(1) –المصدر السابق، ص142.

(2) –المصدر نفسه، ص:137.

والسحر كما عرفه الأزهري في لسان العرب: "عملا تُقرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه، كل ذلك الأمر كينونة للسحر، ومن السحر الأُخْذَةُ التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى".[1]

وعلى ضوء هذا التعريف نستنتج بأن السحر هو توسط بين الشيطان والإنسان للوصول إلى مبتغاه، وهذا ما تجسد في المسرحية التي بين أيدينا حيث يقول القوال: "كاين أليّ زار الطالب ودار الحجاب، أغرق فالسحور وبغى يحتم على نفسوكره أم الخير وقال:

نقطعها هبرة تبرى نتهنى من عشق الصبية خير ما نربي عليها الكبدة".[2]

نجد في هذا المقطع جهل كبير لدى الشعب بسبب ضعفه ونقص إيمانه وخوفه من مواجهة الغول، فدفع به الأمر إلى اللجوء إلى السحر لنسيان أم الخير التي عجز عن نسيانها بمشيئته.

غير أن الجهل هنا غير مرتبط بالشعب فقط بل حتى الغول حاكم المدينة عندما يقول البراح: **"سيدنا راه أمعّول يفرحكم ولكن هدو لياامات راهي عندو أشغال كثيرة مع الضياف أنتاعو... راه يبات يقرى ويفلي في كتب السحر باش يلقى حلول للمشاكل ألّي راهم عايشين فيها سكان المدن المجاورة لينا".**[3] فارتباط السحر هنا بالغول دليل على أن السلطة تلجأ إلى الحلول غير الواقعية، وتعول على القوى الغيبية لحل قضايا الشعب، لتلهيه عن المطالبة بحقوقه.

(1) –ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص: 348.

(2) –مراد السنوني، المسرحية، ص: 137.

(3) –المصدر نفسه، ص143.

منهم كذلك من لجأ للأولياء الصالحين ويظهر ذلك في المقطع الخاص بوالدة أم الخيرة **"الوالدين خرّجوا المعروف وأدّاو الصداقة للجامع الأم من جهتها زارت كل الوليا أهدات الشمع، ذبحت الطيور وطلّست الحنّة فالحيطان ..."**.[1]

فزيارة الأم للأولياء الصالحة كانت للتبرك من جهة، ولتحقيق رغبة زوجها في الحصول على صبي من جهة أخرى؛ لأن الولي في اعتقادها قادر على تغيير وتحقيق المعجزات، فكان لهم بمثابة الإنسان الصالح الصادق القريب إلى الله، لذلك قدمت له القربان وبعض من الطقوس التي تقام في احتفالية الزيارات.

3 –عجائبية الشخصيات:

لا تكمن خصوصية العجائبية – في النص العجائبي – في الزمان أو المكان أو اللغة فحسب، فإلى جانب ذلك تشكل الشخصية العجائبية عنصرا فعالا في تغذية هذه الحكايات العجيبة، "حيث تنموا بدورها، داخل الواقعي وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتساخ، وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائبية تؤسس لمصادر وأقدار تحير وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانيا جديرا بالانتباه".[2]

لذلك تحتل الشخصية أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات بوصفها عنصرا مركزيا بأفعالها وأحداثها ومواصفاتها فهي قابلة لخلق العجيب عن طريق ارتياد عوالم غيبية فوق طبيعية، وقد تكون هذه الشخصية شخصية حقيقية واقعية يقوم بها كائن بشري، أو شخصية غير حقيقية كالحيوان أو النبات أو كائنات غير مرئية كالجن والشياطين والعفاريت والمارد، كما "أن ارتباط الشخصيات بالعجائبي هو تثمين للتيمات بالكثافة التخييلية التي تخلق

(1) –المصدر السابق، ص: 136.

(2) –شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص: 116.

شخصية عجائبية محضة أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة".[1] إذن الشخصية العجيبة تعطي فرصة للتحليق في الخيال ورسم عوالم غيبية عجيبة.

وقد صورت مسرحية "الغول بوسبع ريسان" مجموعة من الشخصيات منها ماهو واقعي ومنها ماهو خيالي، حيث استطاع الكاتب أن يجعل من التراث الشعبي أرضية خصبة لبناء مسرحية، مستلهما منه حكاية الغول التي يتوارد ذكرها بكثرة في الحكايات الشعبية والخرافية، نظرا لما يحمله من مواصفات شنيعة ومخيفة إضافة إلى مجموعة من الشخصيات الأخرى التي سنتطرق لكل نوع منها على حدى:

أ –العجيب المستمد من الحكاية الشعبية "الغول":

الغول: "حيوان خرافي اعتقد به العرب في الجاهلية، وجاء في شعرهم وهو يأتي بالخوارق، ويقابل بعض الناس، ويتزوجون من أنثاه، وامتدت آفاق خرافية الغول في الأدب الشعبي، حتى برز مرتبطا بالقوة، والبرق والرعد،ولعله من بقايا عبادة عناصر الطبيعة، وتذكر الحكايات الشعبية أنه يموت بضربة سيف واحدة، فإن تكررت عادت إليه الحياة من جديد".[2]

وعليه فالغول كائن أسطوري يأتي بالخوارق والمعجزات عرف بالقوة، الظلم، الغطرسة، الجبروت والشر، أضف إلى ذلك فهو مخلوق بشع مخيف ومؤذي للمخلوقات الحية فعادة ما نستخدمه لإخافة الأطفال أو تشبيه إنسان ظالم بهذا الكائن الخرافي.

والغول بوسبع ريسان في هذه المسرحية ليس بالبعيد عن هذه المواصفات متغير المزاج، غريب الأطوار، رأسه متجدد، يعمل في الظلام، يكره النساء، يخاف النور، لهذا يمنع

(1) –المرجع السابق، ص 116.

(2) –محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ، 1999م، ج: 1، ص: 675.

بيع الشمع يقول القوال: **"هذا الغول ما يخدم ما يزدم ولكن ديما دافي وشبعان، هاذ الغول قادر كل يوم يظهر في صفة جديدة وبوجه جديد، ما عندو دين ماعندو ملّه ماعندو لون ثابت، شيخ في فن الكذب والتزوير، قادر أيصاحبك فالّصباح ويدور عليك فالعشية، زرع الخوف والشك في وسط السكان وصبحوا كلهم يقولوا: الغول بوسيع ريسان طولو طول الجبال وضفار ومسمومة، جلدو من الحديد، ومن يزعف يقلب السفير على العفير، يهيج ويغبّر المدينة وإليّ يوقف في طريقو، تركبو دعوة الشر ينعمى يفشلو ركابيه ويتطرد من المدينة".**[1]

وليس الغول في هذه المسرحية إلا قناعًا ورمزًا للساسة والحكام والأنظمة.

فقد سافر القوال بخيال المتلقي بعيدا، في رسم صفات الغول وممارساته الدكتاتورية في حق شعبه، فهذا الغول له سبع رؤوس كلما قطع رأس نما من جديد فهذا هو ممكن الدهشة والاستغراب والحيرة في النفس.

يقول القوال: **"الغول بوسبع ريسان كل ما يضيع منوراس ينتبلو راس جديد. وإيلا أنجرح ينلم جرحو فالحين، الغول بوسبع ريسان نشوتو كي يطيح الليل وكي يغطي الظلام كل المدينة".**[2]

والكاتب عمدًا أسقط هذه المواصفات على الغول في بداية المسرحية ليوضح مدى سيطرة الظلم والشر وآثاره السلبية على الشعب، ولكي يؤثر من ناحية أخرى على المتلقي وليدرك بشاعة الموقف فلجأ إلى المبالغة في الوصف، مازجا بين الواقع والخيال: "حيث

(1) –مراد السنوسي، المسرحية، ص: 131.

(2) –المصدر نفسه، 132.

الرسم المادي للشخصية، كتركيب الخلقة الحيوانية على الخلقة البشرية، ليضفي عليها رمزا أسطوريا محققا بذلك العجائبي بشكل تام".[1]

فهذا المزج تحقق في شخصية الغول، فهذا الحيوان ماهو إلاّ صورة حية للحاكم البشري المستبد، الفاحش الثراء، المستغل، الناهب لشعبه السارق والخائن لوطنه وبالعودة إلى النص المسرحي يقول **القوال: "جيل ألف مطمورة ومطمورة مكان يتحرك فيه الغول وعينيه أمغمضين، في هاذ الجبل، الغول خازن سلاحو وخازن مالو، خازن الماء والسميد والزيت".**[2]

استحضر الكاتب شخصية الغول والتي تعتبر من الشخصيات الخرافية الأسطورية ليعزز بها عجائبية الأحداث وليصور الواقع بطريقة غير مباشرة، فاتخذه قناعًا لتمرير رسائله معالجا بذلك قضية سياسية أرقت كاهل المجتمع لفترة طويلة.

فالحاكم المستبد والظالم لشعبه سيجد حتفه في النهاية، والغول في هذه المسرحية ماهو إلا صورة حية تعكس لنا النظام الديكتاتوري وحكام الجزائر، والدلالة تستمد شرعيتها على لسان القوال لأن هذه الأوصاف تطابق رجال السياسة، والزمن المعكوس بلغة رمزية إيحائية كسرت النظام المعهود، فقدمت بذلك للمتلقي صورة لنظام الحكم في الوطن العربي بطريقة خيالية خرافية، تاركت له مجال التأويل وحل اللغز.

<u>- بشار:</u>

إلى جانب الشخصية الخرافية (الغول) نجد كذلك شخصية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، حيث شاركت في بناء الأحداث العجيبة في المسرحية، وهذا التنوع في الشخصيات

(1) –باية غيبوب، الشّخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، ص144.

(2) –مراد السنوسي، المسرحية، ص: 143–144.

من خيالية إلى واقعية صبغ النص بلون عجائبي يثير دهشة المتلقي، حيث تصبح الشخصية عبارة عن وعاء يحمل العديد من الإيحاءات، فبشار في هذه المسرحية يمثل المواطن البسيط الذي يتحلى بالأمل والعزيمة والثورة ضد النظام الغاشم والحامل للواء التغيير، حتى اسمه يوحي بالتفاؤل والخير، كما دعى شعب مدينة الخيرات للنهوض من سباته وغفلته: **"بشار: أنا ولد العايلة المنفية، حافظ تاريخ المدينة وجايب العقود ألّي تبيّن أن السكّان هما الملاّك الأصليين للأراضي الّي صبحوا فيها عبيد... جيت نتحداك قدّام أحبابك، وقدام الشهود، نطلب منّك تتصارع معايا، فالساحة الكبيرة، فالنهار القهار وبالسلاح الي تختارو أنت".**[1]

وقد أعطى الكتاب لهذه الشخصية مواصفات عجيبة تثير السخرية في نفس المتلقي إلا أنها كانت عكس ذلك، شخصية قوية قادرة على التحدي والمواجهة رغم خفة جسمه، وبالرجوع إلى نص المسرحية **القوال قائلا: "يقولوا عليه خفيف كالريشة ومن كثرة ألّي خفيف الريح يديه من مكان لمكان في رمشة من لعيان راسو أقسح من حجر الصفاح وديما يدخل روحو في أمور الناس...".**[2]

من كثرة الأوصاف العجيبة التي منحها اياه المسرحي "مراد السنوسي" جعلت سكان مدينة الخيرات في حيرة من أمرهم فمنهم من تشوق لرؤيته ومنهم من أغلق الباب على نفسه خوفا من المواجهة وهذا ما ورد على لسان القوال: **"فالمدينة كثرة الهدرة على بشار وتضاربت لقوال، كاين اللي قال: أحنا رنا غاية وهاذ المطير باغي يهيج الغول علينا، وكاين أللّي قال: هذا مهبول وراه حاب الشيعة ... وكاين أللّي صلى وطلب باه ربي يصلط على بشار مرضى شينة ، وكاين أللّي زكرم بيبانو وحجّر في دارو الماء والزيت والفرينة وكاين أللّي فرحوا.**

وقالوا: ربما هاذي هي نهاية الغبينة وكاين أللّي ركبهم بوهرهار.

---

(1) –المصدر السابق، ص: 140.

(2) –المصدر نفسه، ص138.

وقالوا: ما سمعنا مارينا".[1]

سكان القرية استصغروه ورفضوه واعتبروه إنسان غريب عنهم، جاء لاخلال النظام وزرع البلبلة بينهم ولكن يد بشار العجيبة التي تميز أهل المدينة عن غيرها أثبت بها إنتماءه إليهم:

" بشار: أسمعت بلي الغول بوسبع ريسان راه ناوي يدي بنتك ويتصرف فيها كيما يحب حتى تموت كما أليّ سبقوها من كثرة التعب.

سي عبد القادر: أسمع أسمع ... أنت ضيف ولّى جيت تتجسس علينا؟

بشار: أنا منكم ونيتي نعاونكم.

س .ع: منا؟ عمري ما شفتك، وراني متأكد بلي أنت غريب على المدينة.

بشار: أنا منكم وأسمي بشار كبرت وتربيت في كل مكان، أنا جوّال ولكن أصلي من هاذ المدينة، وإلى بغيتوا الشارة والمارة، هاكم شوفوا، قبلوا يديا...

القوال: خزرت أم الخير، وأخزر بوها في يدين بشار، وجد وهم كبار وخشان كما يدين كل سكان المدينة، تأكدوا من كلامو".[2]

بعد معاناة بشار في إقناع الشعب تمكن في الأخير من كسب ثقة سكان القرية وتمثل ذلك في:

"القوال: شبان المدينة شربوا من كلام بشار وأفكارو، سكنتهم الثقة وأنشرح صدرهم للحرّية، عوّلوا يديروا للغول نهارو ...عولوا يفجروا الظلام ألي سكن المدينة، عولوا يشعلوا الفتيلة في برنوس السلطان، عولوا يقابلوا جيش الغول ونارو ... الشبان زرعوا

(1) – المصدر السابق، ص:138.

(2) –م، ن، ص: 139.

كلام بشار في كلّ مكان، في كل شبر من المدينة لفوّا عليه بالدبزة ولحنوه بالنغمة الجميلة".[1]

شخصية بشار في هذه المسرحية تحمل رسالة ضمنية مفادها أن الثورة يحتضنها الشعب ككل وليست حكرا على فرد دون سواه لذلك جاءت صورته قريبة من الخيال فبواسطتها استطاع التحول من شخصية عادية إلى شخصية عجيبة وممكن الاستغراب فيها هو مواصفاتها.

- أهل القرية:

ما يدعو للاستغراب في هؤلاء السكان هو اكتسابهم ميزة تفرقهم عن غيرهم من السكان وبها يتم التعرف عليهم إن كانوا من أهل المدينة أو من غيرها، كما حدث ذلك مع **"بشار"** فسكان المدينة كما جاء على لسان القوال في المشهد الثالث:

"سكان مدينة الخيرات يتعرفوا بسهولة، الكل عندهم يدين أكبار وخشان وهذي هي المارة الّي يتفرزا بها... خدامين على طول الظهر، خدامين من طلوع الشمس حتى لغروبها ولكن كي تحضر الصابة ويحضر خير المواشي نصيبهم قليل، بحيث يدوا غير الشيء ألي يتقوتوا بيه ولا يستروا بهم جلدهم، والباقي يروح لخزينة الغول".[2]

فهذه الصفة العجيبة جعلت منهم أناس مميزين عن غيرهم والسبب في ذلك هو العمل من طلوع الشمس إلى غروبها لأجل كسب قوتهم، إلا أن الغول أستولى على أبسط شيء يملكه أهل هذه المدينة من مال أو زاد وغير ذلك من مكاسب وممتلكات خاصة، ومثاله ما ورد ذكره في المشهد الرابع على شكل مونولوج دار بين مواطني المدينة:

---

(1) – المصدر السابق، ص: 145.

(2) –م، ن، ص: 134.

"المواطن الأول: الغول راه غير يجبد المال ألي غادي يصرفوا فيهاذي سبع أيام قد ما أنعيشوا سبع سنين.

المواطن الثاني: ما كفاوهش دراهم الخزينة، بدا ينهش هاك وهاك.

المواطن الأول: أسمعت بلّي غير تفوت الحفلة إيزيدونا فالبزرة.

المواطن الثاني: ما بقالي ما نزيد أنمد، ياك حتى ركايز الخيم أداوهملي

المواطن الأول:راه معول يبني المنصة على ظهر السكان.

المواطن الثاني: أنا كما صابوا ما يدوا من عندي حطمولي السقف ودّاو قاع القصب والعيدان.

المواطن الأول: اسمعت بلي غاديين يشووبهم اللحم ألي يشويلهم لجناب".[1]

-أصدقاء الغول:

إن أصدقاء الغول غير سائر الأصدقاء الذين نتعايش معهم في حياتنا اليومية فهم من سلالته وليسو بعيدين عن الجو الخرافي الذي رسمته المسرحية كاين لكبار والصغار وحتى اللي فالقماطة، يقول القوال في المشهد الثاني: **"أحباب الغول كلهم من سلالة لغوال، كاين الكبار وكاين الصغار.**

وكاين حتى لغوال ألّي فالقماطة كلهم جاو متحزمين ومعولين أيزهوا عرس حبيبهم".[2]

حتى الفرقة التي جاءت لإحياء الحفل كانت فرقة عجيبة وغريبة أثارت دهشة الحاضرين ومكمن الغرابة في هذه الفرقة هو صغر حجمهم فهي تتكون من "نص براد" وأخوته التوأم الستة.

---

(1) – المصدر السابق، ص: 135.

(2) – م، ن، ص: 132-133.

"المواطن الثالث: حتى نص براد وخواتو الستة راهم معروضين للحفلة.

المواطن الرابع: شوف أسّي.... وهذو نتاع السيرك؟

المواطن الثالث: هذه فرقة أنتاع أغنى يا ألي مراك جايب خبر...فرقة مشهورة فالعالم بأسره...هما سبعة توأم والطويل فيهم قد القالب أنتاع السكر، أسمو نص براد، لغوال ديما يحضروهم فالولايم أنتاعهم...ها باش يتحفوا بهم الحطّة لامودا...راك فاهم.

المواطن الرابع: وراك متأكد بلي الطويل فيهم قد القالب نتاع السكر؟

المواطن الثالث: سبحان الله...."[1]

وهنا تستحضر ذاكرتنا قصة فلة والأقزام السبعة، فعادة ما يثيرون في نفس المتلقي العجب ولهذا استحضرها الكاتب لاضفاء سمة العجائبية على النص المسرحي، كما أثارت إعجاب البعض منهم لدرجة أن أحد المواطنين لو سنحت له الفرصة لاختطفه واستبدله بلعبة لطفله:

"المواطن الرابع: أملا والله العظيم ونلقى الغفلة، إلى درت واحد فيهم تحت باطي وأدّيتوا لدّار، حتى ولادي مساكين ماراهم صايبين باه يلعبوا".[2]

ب –العجيب المستمد من الدين العدد سبعة:

بالإضافة إلى شخصية "الغول" ذات البعد التراثي التي صور من خلالها الكاتب الواقع المعيشي نجده كذلك يوظف العدد "سبعة" بكثرة لدرجة أن المتلقي يستغرب من هذا التوظيف ويتساءل عن سبب توظيفه، فهذا الرقم يحمل العديد من الدلالات خاصة في التراث العربي الإسلامي الذي اهتم هو الآخر بهذا العدد وأعطاه مدلولات خاصة إذ ورد ذكره

(1) – المصدر السابق، ص: 135.

(2) –م، ن، ص 135.

في كل من القرآن الكريم والسنة النبوية والعادات والتقاليد الشعبية أيضا، أما فيما يخص القرآن الكريم نجد هذا العدد وظف في كثير من الأشياء، فهناك سبع سماوات، وسبع سنابل وسبع أراضي وغيرها، يقول الله عز وجل: ﴿**اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا**﴾. [1]

فالرقم سبعة على حد قول المهندس عبد الدائم الكحيل: "له دلالات كثيرة في الكون وأحاديث المصطفى صلى الله عليه وسلم حتى إن تكرار هذا الرقم في كتاب الله جاء بنظام محكم، فلا يوجد كتاب واحد في العالم يتكرر فيه الرقم سبعة بنظام مشابه للنظام القرآني، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أهمية هذا الرقم وأنه رقم يشهد على وحدانية خالق الكون تبارك وتعالى".[2]

كما لا نغفل عجائبية خلق الكون فقد خلق الله الكون في سبعة أيام.

أما فيما يخص السنة النبوية فقد تحدث الرسول صلى الله عليه وسلم عن الموبيقات التي تهلك صاحبها وتقذف به في نار جهنم ذات الأبواب السبعة، تحدث عن سبعة أنواع من الموبيقات قال صلى الله عليه وسلم: "اجتنبوا السبع الموبيقات...".[3]

كما أن التراث الشعبي لم يغفل هو الآخر عن توظيف هذا الرقم، فمن العادات المتوارثة في التراث أن الناس يسبعون في أعراسهم وأفراحهم، وبالعودة إلى النص المسرحي

---

(1) –سورة الطلاق الآية: 12.

(2) –عبد الدائم الكحيل، إشراقات الرقم سبعة في القرآن الكريم، سلسلة الدراسات القرآنية (1)، ط1، 1427هـ، 2006م، ص:66.

(3) –مصطفى سعيد الخن، مصطفى البغا، يحي الدين موستو، علي الشريجي، محمد أمين لطفي، نزهة المتقين شرح رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط7، 1985م، ج2، ص:1219.

واسقاط الرقم سبعة عليه فإننا نجد حضور قوي لهذا الرقم اضافة إلى مضاعفاته: **سبعة رؤوس، سبعة ليالي، سبع سنين، المادة 77. اللجنة السباعية، سبع دقائق ضحك، ساعة بسبعين ألف، قتله سبعة من الشجاع** وهذا ما جاء على لسان البراح في نهاية المسرحية: **"يا سكان المدينة، يا لعزاز علينا، الغول بوسبع ريسان راه مات والحمد الله رانا تهنينا منو...ألي قضاو عليه سبعة من الشجعان وهما ألّي غادين يحكموا فينا...هذا الشجعان راهم دارو لجنة سماوها اللجنة السباعية لإنقاذ المدينة وكي البراح كي اليوم والعام الجاي إن شاء الله نديروا فرح كبير يدوم سبع أيام وسبع ليالي باش نفرحوا بذكرى تحرير المدينة من حكم الغول بوسبع ريسان الاحتفالات تبدى بشبع دقائق ضحك فالحمام ألّي مات فيه الغول وفالليلة السابعة نزوجوا حاكم المدينة بأجمل فتاة من عندنا. وهذ المرة ألّي يديها أدمي كيفنا، بن عمنا، ما فيه قشور ما فيه شوك ما فيه ريحة شينة...".**[1]

كما لوحظ أيضا أن: "العدد سبعة يحتوي على شيء غامض في الديانات وحسب "أبوليه" في القرن الثاني، وماكروب في القرن الخامس أن الرقم 07 كان يشكل جزء أساسيا على الأسرار بالنسبة للعرافين الفيثاغوريين.

فبعد العدد 10 كان العدد 07 بالنسبة لهم الأكثر قوة والأكثر مهابة من الأعداد، فبتشكيله وسيطا نسبيا بين الواحد والعشرة، كان الوحيد الذي لم يتولد بأي واحد من تلك تتضمنها العشرة ولا يولد أي واحد، أنه العد العذري عدد أثينا، ومنذ القديم، جاء في القصائد السومرية، أن الكون مضاء بسبعة أنوار سماوية، وأن الطوفان استمر 07 أيام وسبع ليالي، وأن البطل جلقامش في بحثه عن الخلود كان عليه أن يجتاز 7 جبال وتحييد 07 شياطين، وقطع سبع

(1) – مراد السنوسي، المسرحية، ص: 146.

شجرات، وكان السومريون يجتازون بعد موتهم سبعة أبواب للجحيم ويواجهون سبعة آلهة جهنمية".[1]

فالرقم سبعة في هذا النص المسرحي يحيل إلى استمرارية الاستبداد الذي طال الجزائر ففي كل يوم تغتصب وتبخص ثرواتها والدليل على هذا أنّ الغول كلما قطع رأس من رؤوسه، عوض برأس آخر، كما يحمل هذا العدد دلالة الكثرة والتهويل والرهبة والمبالغة والإيحاء، لأن الغول في هذه المسرحية غير ممثل في شخص واحد بعينه بل هو متعدد ومتكاثر وفعل النهب والإستنزاف مستمر، وبالتالي كان حضوره بكثرة وعن قصد ودراية لإضفاء الطابع العجائبي للنص من جهة ولإثارة المتلقي من جهة أخرى.

جـ –العجيب المستمد من المخيال الأدبي ألف ليلة وليلة:

بعد القراءة المتفحصة لهذا النص المسرحي نجد تناصا مع نص ألف ليلة وليلة، وذلك من خلال العجائبية التي يحملها النص، كذلك اعتماد السرد، لكن هذه العجائبية كانت مرتبطة بشخصية "الغول" الذي أتى بصورة المذكر وكذلك بشخصية "بشار" الذي أحدث تغييرا في القرية، فكان شخصية فاعلة لكن "أم الخير" بطلة الحكاية لم يأتي دورها في النص بل كانت أداة مفعولة تحركها جميع أدوار القصة، وبهذا يظهر الاختلاف هنا من خلال هذه الشخصية التي اختلفت عن شخصية شهرزاد التي أتت كساردة للأحداث.

إضافة إلى ظاهرة القتل وإن كانت الوسيلة تختلف، فشهريار كان يقتل نساءه بعد ليلة زفافه مباشرة، أما الغول فإنه يتركهن ويحبسهن في القصر حتى يمتن غبنا، فيشترك كل من شهريار والغول في عقدة كره النساء والتلذذ بقتلهن ولكن لكل واحد منهن سببه الخاص فالأول (شهريار) خانته زوجته، فخيانة (بهرمة) لشهريار جعلته يرى النساء جميعا سواء لا يختلف بعضهن عن بعض في الأخلاق السيئة.

(1) – فيليب سيرنج، الرّموز في الفنّ– الأديان– الحياة: تر: عبد الهادي عباس، درا دمشق، دمشق، سوريا، ط1، 1992م، ص459.

أما الثاني (الغول) فكرهه للنساء، له عهد قديم لأن إحدهن تجرأت وقطعت رأسا من رؤوسه. **"الغول بوسبع ريسان كرهو للنساء عندو عهد قديم يقولوا أنّو ليلة الهجوم على المدينة ورغم المقاومة الضعيفة الّي لقاها، رأس من ريسانو الربعة الي سقطو، كان من ضربة سيف متينة لمرى حرة كانت تضارب في وسط جيش المدينة".**[1]

فهذا الأمر دفع به للثأر والإنتقام من النساء والتزوج كل سنة بواحدة من أجمل نساء المدينة: **"الغول بوسبع ريسان يخاف من النور وعلى هذا مانع بيع الشمع في مدينتو، ويخاف من النساء وعلى هذا محتم باش يتزوج في كل سنة مع أجمل فتاة فالمدينة، ومن زواجوا يسلط عليها حقدوا وسمومو حتى تموت من كثرة التعب والغبينة".**[2]

كما شبه الكاتب عروس الغول بعرائس شهريار في قصة ألف ليلة وليلة:

"الوزير: سيدي كسرة العروسة راهي وصلت وكل ما طلبوا سيدي نفذناه، أكبر خياطين هذا الزمان، شاركوا في نسج قفطان العروسة.

الغول: غاية...غاية...أم الخير لازم يثقالوا رجليها من كثرة الحرير والذهب والقفاطين ويلّي ماكفاكمش الذهب أدّوا الويز والدبلون ألّي راه موجود في صندوق التضامن... المهم عروستي لازم تكون أجمل من كل عرايس ألف ليلة وليلة".[3]

4 –عجائبية الحدث:

تظهر صورة العجيب في هذه الجزئية من خلال طلاء الغول لجدران قصره بالعسل، فهذه الحادثة خرقت أفق توقع المتلقي وجعلته يتساءل عن سبب هذه الحادثة.

(1) –مراد السنوسي، المسرحية، ص: 132.

(2) – المصدر نفسه، ص، ن.

(3) – م، ن، ص 133.

فالغول من كثرة أفعاله السيئة لم يجد أي وسيلة تجعل شعبه يحبه فلجأ إلى طلاء الجدران بالعسل ليغير نظرة الناس إليه، ويجعل من الحفل حفلا غريبا وحلوا في الوقت ذاته، إلا أن المواطنين لم يستحسنوا هذه الفعلة:

"المواطن الثالث: على حساب ما سمعت الغول معول يبنتر حيطانوا بالعسل باش تحلى عندو القعدة.

المواطن الرابع: ألي سامط سامط، يا لوكان يغطس روحو فالعسل".[1]

وعليه فإن هذا الحدث استطاع أن يخرق القاعدة المألوفة والعادية، حيث وضع المتلقي في حيرة ودهشة بسبب هذه الحادثة العجيبة.

خلاصة:

مما سبق نستنتج أن مسرحية الغول بوسبع ريسان حافلة بالتراث الشعبي حيث استلهم الكاتب منه حكاية الغول الخرافية التي أضفت على النص طابعا عجائبيا يتماهى فيه الواقع بالخيال لإثارة المتلقي وشد انتباهه معالجا بواسطته قضية سياسية جسدت واقع البلدان العربية.

فالغول ماهو إلا صورة حية للحاكم العربي وافعاله وتجسيد للنظام الدكتاتوري.

(1) –المصدر السابق، ص 135.

الفصل الثالث:

تجليات العجائبية في مسرحية

فتيات جيلفين لـ: حمة مليانى

ملخص المسرحية:

فتيات جلفين هي دراما، تحوي ثلاثة مشاهد. فهي أسطورة من أساطير الشعوب البربرية (بدون حدود مكانية)، جرت في مستقبل بعيد... اضطراب العالم الناتج عن المجاعة والأمراض تسببت في نشأة وظهور سحرة وقوة روحية شريرة تكره وتحارب الذكاء والفطنة والشاعرية.

فهذا العالم مسير من طرف (عصبة) المتعصب إنه رجل يستغل العقيدة الدينية كي يتخلص من كل الرجال ويشكل عالما من النساء فقط استجابة لنزواته وغرائزه.

جازية وداسين الخضراء شخصيتان أتيتا من المجهول لديهما عدة قدرات خارقة، (قدرة الشفاء وقدرة الخواطر والوجدانيات).

تغمر أحلام فتيات جيلفين للاتصال بهن.. كلهن يجب أن تحارب وبأي ثمن، "كامير الغولة" المتوحشة، فهي غولة، عبدة وخادمة لـ "عصبة".

جيلفين:

هو جد وسلف بربري أتى للعيش في إفريقيا الشمالية.

ولغاية اليوم النساء الشاويات يقمن بإحياء ذكراه والإحتفال بها.

توطئة:

يختلف توظيف العجائبية من نص مسرحي إلى نص مسرحي آخر، فتوظيف العجائبية في المسرحية الثانية يخالف توظيفها في المسرحية الأولى، وإذا كان التراث هو منهله الغول بوسبع ريسان لمراد السنوسي فإن الأسطورة في مسرحية "فتيات جيلفين" لحمة ملياني هي المصدر.

فالأسطورة جعلت من المسرحية نصا يفوق قدرات تصور الإنسان، إذ أظفت عليها طابعا خياليا يستهوي السامعين ويشد ألبابهم، معالجة بذلك قضية إنسانية عانت منها البشرية زمنا طويلا، بطريقة إبداعية خلاقة جعلت الجو الأسطوري يخيم على معظم النص.

1-تجليات العجائبية على مستوى الشخصيات:

يولي الأدباء أهمية كبيرة في اختيار شخصيات أعمالهم فهي "تعتبر أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي" [1]فهي وحدها القادرة على دفع الأحداث إلى الغرابة والعجب وهناك من اعتبرها كالكائن الحي: "تعامل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...، ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي (بالزاك-إيميل زولا-نجيب محفوظ...)".[2]

(1) -سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 87.

(2)-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (د،ط)، 1923م-1990م، ص:76.

بناءً على هذا التعريف تكتسب الشخصية مكانة خاصة في العمل الأدبي، إذ تعتبر جزءًا من حياة الفرد لأنها تعكس رؤية الكاتب، وتصور الواقع بطريقة غير مباشرة.

ومن خلال تصفحنا لمسرحية "فتيات جيلفين"، استوقفتنا مجموعة من الشخصيات العجائبية ونقصد بها: "كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة كما هو موجود في التجربة".[1]

وبالتالي تساهم في إضفاء سمة العجائبية على الأحداث، وأول الشخصيات التي شكلت منعرجا في سير أحداث المسرحية نحو الغرابة:

أ –عصبة:

رجل متعصب، يستغل العقيدة الدينية لكي يتخلص من كل الرجال، ويشكل عالما من النساء فقط استجابة لنزواته وغرائزه، وهو المسير للعالم، وما يثير الدهشة في هذه الشخصية أنه إنسان في صورة حيوان متوحش، فكل من يدخل المعبد ويراه يصاب بالعمى، ولا يستطيع أحد التملص منه أو حتى الفرار من معبده وهذا ما حدث "**لداية القربان**" عندما سنحت لها الفرصة وهربت من معبده:

"طارفة: قربان؟ أهذا ممكن؟...

فالفتيات الموهوبات والمختارات من طرف المواليات تمتحن امتحان الكفاءة، والأوائل منهن تأخذن إلى معبد التضحية والقربان وبعدها لن يعلم أحد عنهن شيئا، فربما تصبحن راهبات أو خرساء وصماء مثل الجميع.

(1)–سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص99.

أظن أن هاته حاولت الهرب".[1]

على ضوء هذا المقطع تشكل شخصية عصبة شخصية عجائبية تثير الدهشة والغرابة لدى المتلقي، فعن طريق هذه الشخصية أراد الكاتب الكشف عن قضية اجتماعية، تعكس لنا تقلبات الواقع بطريقة ما ورائية تثير دهشة وحيرة المتلقي بطريقة مغايرة فهي تصوير للواقع المرير الذي خيم على حياة الإنسان.

يتحلى هذا الوحش –كما تطلق عليه الفتيات– بقدرات عجيبة فكل من يقع في قبضته يصاب بالغثيان والنسيان:

"إيكرمن: إنها لا ترى ... المسكينة عمياء ...

داية: (تقوم بتمرير يديها على وجوههن)

... إنني لا أعرفكم، ولا أراكم، ولا أسمعكم فلقد فقدت كل حواسي بعد مقابلتي للوحش، إنني أدعى "داية".

طارقة: احكي، احكي لنا قصتك...

طاكوكة: قلت الوحش؟ أي وحش؟

إيمستر: إنها لا تسمع.

إيكرمن: مادام أنها هربت من المعيد، فإنها قد رأت الوحش".[2]

فهذا الرجل الظالم المتسلط لديه القدرة على السيطرة على عقولهم:

---

(1)–حمة ملياني، فتيات جيلفين، نشرت من قبل عدد من المؤلفين، مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثليلاني، منشورات المعهد العربي العالي للترجمة، في إطار السنة الثقافية العربية بالجزائر، ص 136–137.

(2) –المصدر نفسه، ص 337

"طارفة: داية كانت تحكي عن الوحش، وقبل أن تنهي جملتها سقطت على الأرض وأغمي عليها ثانية، وكأنها تحت التنويم المغناطيسي...".[1]

تكمن عجائبية هذه الشخصية في قدرتها على التحكم في عقول المسجونات، وجعلهن تحت تصرفه، وكأنه يمارس عليهن سحرًا أو غسلاً نهائيا للدماغ حتى يجعلهم ينقادون إليه، دون أن يستطيع أحد تحريك ساكنا أمام قوة هذا الشرير فالكل يخافه ويهابه:

"إيمستر: (وهي خائفة جدًا...)

إن عصبة ... هو الشر الوحيد

الرأفة يا عصبة ... الرأفة".[2]

إذن "عصبة" هذه المسرحية إنسان سفاح لا يرأف بأيٍّ كان صغيرٌ أم كبيرا، لا يحب الخير إلا لنفسه وهذا ما نقلته لنا "إيكرمن" في أحلامها إذ يستغل الدّين كحجة إلا أن الباطن يوحي عكس ذلك إذ يحاول جاهدًا لقمع وتكميم الأفواه: **"إيكرمن: عصبة، عصبة كان يجلس فوق سجادة صلاة يقطع أحشاء طفل وديع ويمزقها، كان آخر أطفال المدينة...**

وكان يتلو تعويذة التعصب الدموية: أنا "عصبة" السفاح والقاتل الذي سجن كل الكواكب وقتل الوحوش والرجال والنساء والأطفال فلم يترك منهم أحد.

أنا "عصبة" الذي أراد العالم له وحده، أرضا مليئة بالنساء فقط ولا يحكمنا إلا الرب العظيم".[3]

فهذا الرجل يمارس الاضطهاد والقهر والحرمان على شعبه وكأنه "الإله" الآمر والناهي، الذي لا يستطيع أحد الوقوف في وجهه، فهو شبيه برجال الكنيسة الذين كانوا

(1) –المصدر السابق، ص 338

(2) –م، ن، ص344.

(3) –م، ن، ص 349.

يمارسون سلطتهم على الشعب، وكانت النتيجة تحالف الشعب والتمرد والثورة على هذا النظام الغاشم المتسلط.

وعليه فإن توظيف هذه الشخصية التي أطلق عليها السارد اسم "الوحش" قد أضفى على المسرحية نوعا من الفرجة، إذ جسدت بالفعل ما يمارس على الإنسان من ظلم وقمع وإسقاط الكلمة، وانتشار الفساد والقيم اللاإنسانية.

فالكاتب أراد أن يلفت النظر من خلال هذه الشخصية إلى فئة في المجتمع تحاط بها هالة من القداسة نتيجة سيطرتها على عقول الناس بدافع الدين أو الشعوذة، فقد أراد التحذير منها، ووصفها بأقبح الصفات.

ب –فتيات جيلفين:

يقودنا الحديث في هذه الجزئية إلى شخصيات محورية حافلة بالمغامرات العجائبية، وهم "فتيات جيلفين": **"سبعة بنات متمردات من المعابد كلهم تناضلن وتكافحن ضد مذهب وعقيدة "عصبة" المجرم والظالم المتعصب وهن: داية، داسين، جازية، إيكرمن، إيمستر، طارفة، طاكوكة".**[1]

فهؤلاء الفتيات يشكلن النواة الأساسية التي تقوم عليها المسرحية، وبها تستمد عجائبيتها، لأنهن يتميزن بقدرات خارقة وخيالية كما ساهم الوصف في خلق جو غرائبي، أضف إلى ذلك المواصفات التي أطلقها عليهم السارد إذ كانت نعوتًا عجيبة تخرج عن الوصف العادي، فهم محمولات على عكاكز حتى لا تلمسن الأرض ويكشفن عن طريق الإشعاعية:

(1) –المصدر السابق، ص332

"تدخل إيمستر وأخوتها البنات متسلحات، إنهن يستخدمن العكاكز كي لا يلمسن الأرض بأرجلهن فيكشفن عن طريق الإشعاعية".[1]

فمكمن الغرابة في هذا أن الأرض مزودة بإشعاع يستطيع من خلاله عصبة اصطياد الفتيات.

فقدراتهن الخارقة هي السبب في مصيبتهم مع عصبة لأنهن يتمتعن بقدرة الحلم وقوة البصيرة: **"إيمستر: هنا الحياة جد صعبة والأيام تتشابه واللواتي هن مثلنا لديهن قدرة الحلم وقوة البصيرة، فهن محبوسات ومسجونات في الظلمات من طرف "عصبة"، إنها المجاعة فاللواتي تستطعن الحلم، تسعين إلى المعرفة وتسألن كثيرا وتردن معرفة ما الذي تخفيه المعابد وكل أسرارها، فلهذا يحبسهن عصبة في الظلمات ولهذا أيضا نحن هاربات منه فنحن لا نشيب، ولا عمر لنا كذلك فخذونا معكما إلى المكان المجهول هيا، حدثاني عنه".**[2]

ما يزيد الموقف عجبا أن الفتيات لا يشبن، فهذا يسمح لهم دائما بالعيش في فرح والتمتع بريعان الشباب، لكن الملفت للانتباه في هذه المسرحية على رغم توفر كل الأشياء الجميلة والتي يحلم بها الإنسان، إلا أن الفتيات يرغبن في الفرار والهروب من هذا الواقع، لتأزمه وطغيان الظلم وانتشار الفساد داخله، فهن لا يعرفن الراحة والطمأنينة ما دام هناك وحوش يعيشون عليها ويدبون في الأرض خرابا،فشر "عصبة" ومساعدته **"كامير الغولة"** منتشر في كل مكان.

تبدو شخصية الأخوات السبعة شخصية قوية، قادرة على خلق التغيير ضف إلى ذلك الصفات العجيبة التي يتحلون بها، كما ساهم الغناء في أسطرة المسرحية حيث كانت تستخدمه الإخوة لسحب القدرة العقلية والسيطرة على العدو، كما يعتبر الغناء وسيلة من

(1) – المصدر السابق، ص 336.

(2) –م، ن، ص 344.

وسائل العجائبية فبواسطته يستطعن جلب الأرواح والسيطرة على العقول، ومعرفة الطريق عند الضياع، وهذا ما حدث مع **"جارية وداسين الخضراء وإيمستر"** عندما ضيعوا طريقهم: **" وواصلت الأختان مسيرتهما نحو الأفق أياما إلى أن ضلتا ....**

فكانت الفصور تمر وتمر معها الرياح على الأرض، وصمت السماء القاتل وسواد الليل الغامض وفي ليلة ما، وضع غناء عجوز حدا لضياعهما وضلالهما".(1).

كذلك كما سبق وأن قلنا بأنهن يستعملنه للنيل من العدو ولسحب قوته والتغلب عليه وبالعودة إلى نص المسرحية يتضح الأمر: **" إيمستر: ركزوا... ركزوا وغنوا لهم كي توقظوا حواسهم وجوارحهم، هيا ركزوا وغنوا ولا تخافوا.."**(2).

وما نلحظه في هذا المقطع أن الغناء كان مزدوج الوظيفة:

الوظيفة الأولى هي إيقاض ضمير الجمهور وصحوته من السبات، والوظيفة الثانية هي محاربة الغولة كامير وإبعادها عنهم.

وما يزيد الموقف عجبا وغرابة هو الاتصال بالأرواح عن طريق الأحلام والتنبؤ بالمستقبل وهذا ما تجسد خصوصا في شخصية **"داية": "داية: إنها اتصال روحي، يوجد أحد ما قريب من هنا...أسكتن وأنصتن... أنصتن.... (والأعين مغمضة .... تبدأن بالتحسس على تلك الهزات الغريبة)، أحسن أنها ماكثة ولا تتحرك، روح عمياء وصماء... أحسس بوجودها ...إنها هنا، قربية جدا.**

إيكرمن: داية، إنك تخيفينني، كيف تستطعين الاتصال بالأرواح؟ !... كيف؟ !".(3)

(1) –المصدر السابق، ص 340.

(2) –م، ن، ص354.

(3) –م، ن، ص 350.

أراد الكاتب أن يبين أن قتل الشر والفساد في المجتمعات لا يكون إلا عن طريق التكتل أولا (سبعة فتيات ضد واحد) وعن طريق إيقاظ الحواس سواء بالعناء أو بالكلمة.

كما أقحم الكاتب هذه الشخصيات عمدًا لدفع الأحداث نحو الغرابة، والجنوح بها نحو الخيال، فمرارة الواقع وقساوته من جهة وعجزهم عن إيجاد الحلول المناسبة من جهة أخرى دفع بهم الأمر إلى امتطاء الخيال والعيش في اللاوعي هروبا من الحقيقة المرة ومحاربة القيم الفاسدة في الحلم، يستدعي الموقف هنا إثارة الرعب والخوف تارة والحيرة والاستغراب تارة أخرى بحيث يكون المتلقي في حالة عدم الاستقرار، فالكاتب يستعين بالخيال في رسم شخصياته، والغاية من ذلك هي إضفاء صفة العجائبية الخارقة للمعهود، من خلال الاتصال بالأرواح والحلم.

جـ –جازية وداسين الخضراء:

لا تقل هاتين الشخصيتين أهمية وشأنا عن الشخصيات السابقة، إذ يتمتعن بقدرات فوق طبيعية، يعجز العقل البشري عن تصديقها واستعابها؛ فليدهن قوة تحسن عجيبة حتى وإن كان ذلك الشخص يبعد عنهم بأميال: **"داسين" جازية، هل تسمعين صوت خطوات؟**

جازية: نعم أسمع صوت خطوات شخص يسمع ويرى.

داسين: يبدو انه شخص واحد فقط، وصوت تنفسه يأتي عن بعد 700 متر ومحمول فوق عكاكز بـ 2 متر عن سطح الأرض.

"جازية" ركزي ونادي هذه الفتاة بعقلك وتحكمي في قدميها لتأتي إلينا".[1]

إن القدرة الخيالية تفوق طاقات الإنسان العادي مما يستدعي الحيرة والدهشة لدى **المتلقي: "إيمستر: من أنتما؟**

(1) –المصدر السابق، ص 342

داسين: لقد قلت لك إنني داسين الخضراء، أفتح كل الأبواب، وأقرأ الأفكار، لقد تحدثت إليك من قبل عن طريق الأحلام.

جازية: وأنا جازية التي تعرف كل الأسرار، والآن يا إيمستر هل تتذكرينا؟

إيمستر: نعم ... أتذكر كل شيء الآن، فلقد تكلمتما معي في المنام قبل ان أفكر في الهرب ... نعم أتذكر ... صحيح كان يجب أن نلتقي".[1]

وقد جعلت هذه الصفة الخارقة منهم أبطالا خياليين مما أثار دهشة فتيات جلفين لأنهن يتمتعن بصفات لا تتوفر في البشر بل هي صفة من صفات الأنبياء والرسل، فقد أتيتا من المكان المجهول لمساعدة الفتيات ومحاربة الظلم والقضاء على **عصبة وكاميرا الغولة،** كما يتمتعن أيضا بقدرة الشفاء مما يزيد الأحداث غرابة:

"داسين: توقفي عن هذا الكلام يا إيمستر، فالذي تقولينه كلاما ناتجا عن الخوف، إنك لست في وعيك تعالي واتركيني ألمس رأسك وأشفيك".[2]

سبق وأن أشرنا إلى أن الغناء من الأشياء التي زادت من عجائبية النص؛ إذ تجلب به كل من **جازية وداسين** الخير وكذلك إدخال الفرحة والسرور للنفس: **"لقد ارتفع صوتهما، فأمطرت السماء حنانا غمر المدينة وابتلع بؤس النساء فأضفى عليهن حماية وهناء فدخلت النساء بعدها وانطفأت الأنوار ولم يبق إلى ضوء البرق الذي أخذ يضيئ جدران مدينة تيكي وكأن قلب "تيكي" لم يعد ينبض ...فعم فيها الصمت والسكون الذي سجن في جدرانها".**[3]

(1) –المصدر السابق، ص 343، 344.

(2) –م، ن، ص 344.

(3) –م، ن، ص 339.

والشيء الذي يزيد من عجائبية الأحداث هو اليد السحرية التي تمتلكنها والتي تسمح لهم من رؤية المستقبل:

"جازية: (تبسط يديها، فتنظر إيمستر فيهما)

هيا يا إيميستر قولي لي ما الذي ترينه؟

إيمستر: إنني أرى، إني أرى.

أرى المكان المجهول

نائما في فيا فيه.

جماد وضباب وبخار".[1]

د –إيميس:

هو الرجل والذكر الوحيد الذي نجا من شر "عصبة" يختبئ في الأماكن المهجورة، خوفا من أن يعثر عليه هذا الظالم ويقتله، والذي ساعد إيميس في البقاء على قيد الحياة هو ذلك الوشم المتواجد على جبينه، ويميزه عن باقي الرجالّ:

"سينيسة: إيميس هو ولدي، ربيته وسط الرماد والخراب أخفيته لوقت طويل كي ينجو من فساد هذا العالم، إيميس هو ولدي إنه يحمل في جبينه وشم فتيات جيلفين ولقد قيل في الأحلام أنه لن يصير لا رسول ولا اقليدا بل ملكا، سيصير، ببساطة رجلا حر، وقيل في الأحلان أيضا بأن الأمازيغ، الرجل الحر، سيثأر لأمه".[2]

(1) –المصدر السابق، ص 353.

(2) –م، ن، ص 335.

فهو البطل الذي سيخلص البشرية من الظلم وهو أمل ورجاء الكل: **"سنيسة: إيميس يملك بركة الهواء الملوث والأرض المخربة، وأمل النساء المهانة، واللعنة التي طاردت الرجال، فله بركتي وبركتك يا علجية سنحميه".**[1]

هـ-عزرية:

تتمتع هذه الشخصية بقوة عجيبة، تجعل المتلقي في حالة من الاستغراب، تمتلك قوة البصيرة، كما أنها هي من أورث الفتيات بالأحلام، فجمالها الباهر و الخلاب مكنها من الثأر والنيل من المجرم **"عصبة": "فوحدها "عزرية" المنفية والناجية من قتال الإخوة أورثتنا جزءا من ذاكرتها، فأحلامها تظل مرتبطة بأحضان المصائب الكبيرة ... فعزية كانت ممن يملك قوة البصيرة وسر الأحلام فجمالها الخلاب وحسنها كان يشبه جمال كل النساء المتمردات، فهن اللواتي كن تلقبن من طرف أتباع عصبة بـ: الفتيات المجنونات" ".** [2]

كما أن القضاء على الشر لا يكون إلا بتوافر صفات هي قوة البصيرة، والحلم فالشعوب التي ليست لها ذاكرة ولا أحلام هي شعوب ميتة في نظر الكاتب.

نفهم من هذا أن الشخصية العجائبية لم تكن شخصية اعتباطية، بل كانت شخصية مزدوجة تجمع بين الواقع واللاواقع، إلا أن الجزء المهيمن عليها هو اللاواقع وذلك لأسطرة العمل الأدبي بأفعال وأحداث عجيبة وعن طريق شخصيات خارقة.

2-العجائبية المستمدة من الحيوانات:

تعتبر الحيوانات من الكائنات التي خلقها الله تعالى، وكل نوع منها يمتلك مجموعة من الخصائص والصفات التي تميزه عن غيره من الحيوانات، وبالعودة إلى نص المسرحية

(1) -المصدر السابق، ص: 335.

(2) -م، ن، ص 352.

نجد هناك تنوعًا وثراءًا في توظيف هذه الحيوانات، إلا أنها لم تكن حيوانات عادية بل صبعها بلون عجائبي يزيد الأحداث غرابة ومن هذه الحيوانات:

أ –النسر:

جاء تعريف النسر في كتاب أيمن تعيلب بأنه: "طائر معروف وجمعه في القلة أنسر وفي الكثرة نسور، وكنيته: أبو الأبر وأبو الإصبع وأبو مالك وأبو المنهال وأبو يحي والأنثى يقال لها أم قشعم، وسمي نسرا لأنه ينسر الشيء ويبتلعه، وهو عريف الطير ويقول في صياحه: ابن آدم عش ماشئت فإن الموت مافيلا".[1]

وهناك من يرى بأن النسر يعمل طويلا، مما يجعل حياته أسطورة لا يصدقها الإنسان، إذ يرى محمد القزويني بأن: "النسر يعيش ألف سنة و أكثر".[2]

كما يمتلك مجموعة من الخصائص إن صح القول خصائص الأسطورية: "إذ يعتقد أنه إذ جعل قلب النسر في جلد ذئب وعلق على إنسان كان محبوبا مهابا مقضي الحاجة عند السلطان وغيره ولا يضره سبع أبدًا، وإن عسر وضع امرأة فوضع تحتها ريشة من ريشه أسرعت الولادة، وإذ أخذ عظم كبير من عظامه وعلق على من يخدم الملوك والسلاطين أمن غضبهم وكان محبوبا عندهم، وعظم فخذه الأيسر إن غلق على من به سحر قديم نفعه وأبرأه، وعقب ساقه إن علق من به النقوس أبرأه، الأيمن للأيمن والأيسر للأيسر، وإن دخن ريشة من ريشه في بيت فيه هو أن طردها ولم يبق فيه شيء منها، وكبده إذا شويت واحترقت وشربت نفعت منفعة عظيمة".[3]

---

(1) –إيمن تعيلب، أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصرة، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص53.

(2) –زكرياء بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص424.

(3) –أيمن تعيلب، أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص53.

وعليه فإن اختيار الكاتب النسر لم يكن اختيارًا عبثيا، بل عن وعي وقصد إذ كان رجاء وأمل الشعب المظلوم في هذه المدينة المخربة فالكل ينتظر خروجه من البيضة ليخلصهم من عذابهم: **"إيميس: نسري يا نسري.**

يا جميلا، ستكون بعيدا عن هذه القبور والموتى

هيا أخرج وعش، وخلصني من عذابي.

معا سنحارب الوحش

جثة الهيجان

سنري يا سنري

اخرج من قوقعة بيضتك".[1]

فهذه البيضة كانت بمثابة العصا السحرية التي ستخلص "إيميس" وأصدقاؤه من هذا الوحش، والنسر هنا رمز لقوى عجيبة، وبه يتقوى الحدث العجائبي، إذ يتخذ أبعادًا تفوق الخيال، إذ كان المرشد والمنقض و "إيميس" عندما فقد هذه البيضة أصيب بالإحباط والانزعاج.

"إيميس:

لم يعد لدي نسر

لن أصبح حرا ولا حيا إلا بعد اجتيازي مدخل القربان.

حيث يعيش "عصبة" الظالم.

(1) –حمة ملياني، المسرحية، ص333.

فعصبة إنسان قاتل وسام".[1]

فالنسر كان بمثابة الفأل الذي يجلب الخير والنعيم كما كان سائد في المعتقد الديني العراقي إذ ترى: "بأن النسر من الطيور التي حظيت بنصيب وافر من الأساطير إذ اتخذه الكهان والعرافون في حضارة وادي الرافدين القديمة أحد الفؤول التي تعينهم على التنبؤ".[2]

هذا يعني أن النسر يتخذ كوسيط لمعرفة المستقبل في الأعمال السحرية كما اتخذته **والدة "سينيي"** كبوصلة تساعدها هي وابنها في معرفة الطريق حتى لا يضعان: **"أخذت ولدها سينيي وغادرت" قلعة "فلتن" وهي تتبع مسار إحدى النسور كي تتعرف على الطريق فلا تتيه".**[3]

كما يستعمل أيضا النسر في الأمثال الشعبية كمعادل موضوعي لطول العمر فيقولون: "نسرلقمان" أو "أعمر من نسر" أو "طال الأبد على لبد" ذلك أن النسر بعد أن كان رمزا للإله نسر معبود عرب جنوب الجزيرة قديما ورمز للشمس وشعارا للملك عامة قد تحجز معناه في حكاية رمزية، تتعلق بشخصية شبه أسطورية هي شخصية لقمان ونسوره السبعة، وتروى عنه أساطير شتى تلتقي جميعها عند القول بأنه قد طلب عمرًا طويلا فأعطى عمر سبعة أنسر كان آخرها لبد".[4]

---

(1) –المصدر السابق، ص 348.

(2) –أيمن تعيلب، أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر، من نص الأسطورة إلى أسطورة، النص، ص 67.

(3) –حمة ملياني، المسرحية، ص 346.

(4) –محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 323.

ليتحول بعدها النسر في المسرحية إلى حيوان آخر يثير الرعب والخوف، فتتغير بذلك الأحداث، وتنقلنا إلى عالم خيالي تسبح فيه مخيلة المتلقي بالعوالم الفوق طبيعية وهذا الحيوان هو الثعبان.

ب –التعبان:

تضاربت الآراء حول رمزية ودلالة هذا الحيوان فكل يدلو بدلوه وذلك لتعدد مدلولاته إلا أنه: "وبدون شك الحيوان ذو الرمزية الأكثر غنى من بين كل الحيوانات، فهو رمز جهنمي أو تحت أرضي، رمز المعرفة والحكمة، رمز الشر، رمز الخصب والمعرفة والخلود، رمز جنائزي سلف أسطوري، رمز الينابيع والأمواه، رمز قمري، رمز حارس، رمز جنسي رمز مشاف ومطبب".[1]

واستنادا على ما سبق فإن الثعبان يثير مشاعر الرهبة والخوف في نفوس الناس ويتحسسون منه شرا، ففي المعتقد الشعبي يقولون عن الذي دخل منزله ثعبان وقتله فإن الثعبان سيثار لنفسه فيصاب ذلك الشخص بمصيبة، لأن في اعتقادهم أن الثعبان له قرينه وسينتقم له، ضف إلى ذلك يتمتع الثعبان بسلاح قوي يدافع به عن نفسه والمتمثل في السم، فالثعبان له حضور قوى سواء من الناحية الدينية أو الشعبية، وبالعودة إلى نص المسرحية نجد للثعبان وجهان وجه للإنتقام والثأر ووجه آخر هو الشقاء وإعادة الحياة من جديد، فهو بذلك خرق القوانين والعرب وما ألفه الناس على أنه حيوان ماكر وفتاك في جميع الأحوال فقد كان المطيع والملبي لوصية الجد "جيلفين" (الثأر)": **"داسين: يوجد أب رهيب يدعى "بوراك" قام لأنهما كنا الوحيدين في العائلة الذين ستتطيهان الحكم.**

(1)–فيليب سيرنج، الرّموز في الفن–الأديان–الحياة، ص 116 –117.

وفي احد الأيام حلم سينيي الوالد "بجيلفين" جده المتوفى وجدنا الأول جميعا وقال له في الحلم "يا سينيي... بوراك والدك هو السبب في موتي أناجدك، فخذ بثأري منه، أقتل أباك ...ولذلك، أحضر لي بيضة".

فذهب سينيي وتسلق قمة الجبل العالي أين توجد بيوض النسر

وقام بأخذ واحدة منها وحملها إلى الجد "جيلقين" جدنا الأول الذي قام برسم وكتابة نقوش ورموز غريبة على قوقعة البيضة واختفى مع الحلم".[1]

وعليه فإن النقوش الغريبة التي وضعها الجد على بيضة النسر هي التي أسطرة الأحداث وغيرت من اتجاه مسارها وخلقت نوعا من الفرجة لفتت انتباه المتلقي وأدخلت على نفسيته من جهة وإعمال عقله من جهة أخرى، فسينيي اعتبر هذا الحدث مجرد حلم وانتهى، لكن المفاجأة الكبرى مازالت تنتظره والمشوار طويل: **"فاستيقظ سينيي وبين يديه بيضة حقيقية، بيضة الحلم، وحينما كان ينظر غليها بدأت تفقص وعوض عن خروج طائر منها، خرج ثعبان".**[2]

وهنا تستوقفنا الذاكرة وتعود بنا إلى عصور خلت وهي قصة سيدنا موسى عليه السلام حين ألقى بعصاه فإذا هي ثعبان ابتلع حيات السحرة فدهش الكافرون من أمره واتهموه بالسحر والشعوذة، فالبيضة إذن خرقت العرف الطبيعي وولدت بذلك مشهد عجائبي يثير مشاعر الدهشة من جهة والرعب والخوف من جهة أخرى، ولا تتوقف الأحداث بل تستمر لأن الحية ستثأر لهذا **الجد** االذي مات غدرًا على يد ابنه **"بوراك" :"خرجت الحية من**

(1)–حمة ملياني، المسرحية ، ص 345.

(2) –المصدر نفسه، ص345.

الكهوف وأخذت تحاصر المكان فأخذت كل الحيوانات في الهرب مذعورة... لقد انطلقت البنات في الصراخ والهروب وراء الأب...".[1]

والعجب هنا أن هذا الثعبان استطاع أن يبتلع إنسانا بأكمله وتخلص من شره نهائيا والمغزى التي نستخلصها هنا أنه كلما استكبر الإنسان وطغى في الأرض فسادًا فإن نهايته ستكون عبرة لمن يعتبر، الثعبان لقي حتفه من قبل الفتيات، لكنه لم يمت نهائيا لأن الشحوم الذي أذابتها أشعة الشمس، غذت الزهور وأكسبتها مذاقا خارقا مما جعل مذاق العسل يتغير ويتخذ مذاق آخر: **"فبعد أيام أخذت كل نحلات جيلفين تأكل من شحم الحية والذي أصبح متوفرا في كل الحقول وخصوصا فوق الأزهار، وبدأت تصنع العسل بكميات هائلة".**[2]فهذا الثعبان له قدرة عجيبة وغريبة حيث أعادت للأم العمياء بصرها وأرجعتها إلى شبابها ومكنت الابن بقوى خيالية حيث استطاع تحريك الصخرة الكبيرة التي كانت تغلق باب الكهف: **"فقد بدأ سينيي يأكل مباشرة من هذا العسل المر المذاق وفجأة أحس بقوة عظيمة تسري في جسده لدرجة أنه استطاع تحريك الصخرة الكبيرة التي كانت تغلق باب الكهف فأخرج أمه وقدم لها قليلا من العسل لتستعيد قوتها هي الأخرى، ... فتحت عينيها المغمضتين وبدأت تحدق يمينا وشمالا، إنها ترى جيدا لقد استعادت بصرها وأصبحت شابة لدرجة أنها صارت ناعمة مثل تويج الزهور واستعادت قوتها وشبابها ووقفت تنظر إلى بناتها...".**[3]

فهذه القدرة العجيبة التي جعلت من شحمه مادة للشفاء مكنت الابن والأم من الهرب وهذا ما كان سائدا في الثقافة اليونانية، فهم يعتقدون بأن له القدرة على الشفاء، لذلك اتخذوه كرمز في الصيدليات وسيارات الإسعاف وغيرها، فقد عمد المسرحي على استحضار هذا الحيوان جاعلا منه أسطورة خارقة للمألوف.

(1) – المصدر السابق، ص345.

(2) –م، ن ص، ن.

(3) – م، ن ص، ن.

والجدير بالذكر أن استحضار الحيوانات في هذا النص المسرحي كان له غاية وهدف منشود، وهو محاربة الظلم والظالمين بما يناسبهم مخلفا بذلك بعدا عجائبيا.

والثعبان هنا تم توظيفه بوجهين: وجه سلبي وفتاك ووجه إيجابي وهو القدرة على الشفاء ورمز للخصب والنماء.

وما يمكن قوله هو أن حضور الحيوانات أكسب المسرحية نوعا من الثراء والتنوع حتى لا يمل المشاهد من الروتين الذي اعتاده سابقا.

جـ –كامير الغولة:

تنقلنا أحداث المسرحية إلى شخصية أخرى لا تقل عجائبيتها عن غيرها فهي إنسان في صورة حيوان متوحش، فالغول كما هو معروف في التراث الشعبي مخلوق بشع الخلقة دنيء وسيء إذ يعرفه محمد عجينة بقوله: "الغول في مجرى الاستعمال اللغوي عند العرب "الداهية" ويقال لقد غالته غول ومنه غوائل الدهر وقد قال الشاعر مستعيرا صورة الغول في وصف الحرب:

"والحرب غول أو كشبه الغول تزف بالرايات والطبول

تقلب للأوتار والذخول حملاق عين ليس بالمكحول".[1]

فالعرب حسب هذا التعريف تشبه الغول في ثورانه وتمرده أما "كامير الغولة" المتوحشة، غولة وخادمة (عصبة) وذراعه الأيمن تساعده في أعماله الشريرة، فالكل يخشى شرها إذ زرعت الخوف والرهب في نفوس فتيات جيلفين **"إيميس: الغولة، أنا هارب من الغولة، هل رأيتماها؟ جازية: الغولة؟ إن الغولة وحش".**[2]

(1) –محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص354.

(2) –حمة ملياني، المسرحية، ص 347.

فهذه الغولة مسمومة وكل من يقع في قبضتها يصاب بالجنون مثل ما حدث مع **"داية القربان"**، فقد وصل الأمر بها إلى قتل سيدها **"عصبة"** عندما وصلت إلى حالة من الجنون والهيستيريا: **"كامير الغولة عبدته وخادمته المؤيدة، قامت بقتله من شدة الغضب الهيستيري الذي داهمها ومن ثم أصبحت الوحيدة التي تجوب وتتسلى في المعابد".**[1]

فشاءت الأقدار أن تكون نهاية هذا الرجل الظالم على يد مساعدته **"كامير الغولة"، "فعصبة" و "الغولة" كامير** ماهما إلا قناع تخفى من ورائه السارد لإضفاء السرد العجائبي على المسرحية معالجا بذلك قضية إنسانية وهي الظلم والفاسد، كما أراد أن يبين لنا بأن الظلم ليس له وجه واحد بل هو متعدد ومستمر استمرار الإنسانية والضحية في هذا كله هو الشعب لأنه لا يقوى على فعل أي شيء وكأنه مخذر.

3 –تجليات العجائبية في المكان:

يتخذ المكان في هذه المسرحية بعدًا عجائبيا من خلال جمعه بين الواقع والخيال، فالمكان على حد تعريف حميد لحمداني: "فقد جاء معادلا للفضاء حيث يفهم في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي ولا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية ولكن ذلك المكان الذي يتصوره قصتها المتخيلة".[2]

وبالتالي فالمكان حسب هذا التعريف هو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث وتتخذ مساراتها.

(1) –المصدر السابق، ص349.

(2) –حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور نقدي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، ص53–54.

سمح هذا المكان بمعالجة الواقع بطريقة خيالية، سمحت للمبدع بالتفنن في رسم هذه الأمكنة، وكانت الغاية من ذلك هو السيطرة على ألباب المتلقين.

فالمسرحية تقدم لنا أمكنة ما ورائية غيبية مجهولة لم تطأها أرجل الإنسان، مسموح فقط للخيال بالتفسح في هذه الفضاءات ليرسم لنا بذلك عوالم عجائبية بعيدة كل البعد عن ما ألفته أذن السامع واللافت للإنتباه في هذا النص أن المبدع نوع من الأماكن حسب الحالة التي يستدعيها الموقف، كما أن المكان مرتبطا أيضا بالحلم، فهذا الأخير وحده قادرا على ابداع ما عجز عنه العقل البشري، إذ يقدم لنا فضاءات أسطورية خرافية ناتجة عن خياله الفياض: "فلتن، هي قلعة محمية بجبل من البللور ... توجد في مذكرتي".[1]

فهذه المدينة خارقة للمألوف، إذ كسرت النمطية المعتادة مما أدى إلى تنوع هذه الأمكنة، وهذا ما سمح للكاتب بالتنوع في الأحداث والشخصيات ومهما تغيرت الأمكنة وتنوعت إلا أن الكاتب يظل يطلق عليها صفة الخراب والدمار والشر: "حدقية الخراب/ الأفق/ حظيرة مخربة الملجأ".

فكل هذه الأمكنة خيالية غير حقيقية، من وحي المبدع تدل على مقدرته وسعة خياله، لأن مثل هذه الأمكنة مجهولة الزمان وبالتالي تكون الحياة فيها تساوي الهلاك والموت.

كما أن الانتقال من مكان لآخر قد يعرض صاحبه للخطر وهذا ما أحدث دهشة **"أيمستر"** عندما **إلتقت "بداسين وجازية": "داسين: أتينا من المكان المجهول.**

إيمستر: هذا مستحيل فلا أحد يستطيع اختراق الحدود وهكذا من مكان إلى آخر دون تعرضه للأذى وخصوصا الوصول إلى هنا والمكوث بسهولة".[2]

(1) –حمة ملياني، المسرحية، ص 345.

(2) –المصدر نفسه، ص 343.

فهذه الأمكنة تجعل المتلقي يعيش حالة من القلق والضياع، لأن الكاتب كلما انتقل إلى مكان وشرع في وصفه شكل بذلك مكان غريب تتأزم فيه الأحداث وتبلغ ذروتها.

ويتجلى ذلك في وصفه للملجأ: **"الملجأ: عبارة عن بيت كاهفي في قمة جرف، أمامه شجرة صبار بربرية مزهرة ونباتات متسلقة على جدران الكهف أمام المدخل سدرة تظلل منبعا من الماء الجاري في شكل شلال.**

إيكرمن و داية نائمتان ، لا نسمع إلا الصدى البلوري لماء الشلال تنهض إيكرمن مذعورة وتصرخ ثم تنهض داية أيضا...".[1]

وما يمكن استخلاصه هو أن المكان العجائبي في هذه المسرحية كان متنوعا تنوع مخيلة الكاتب (الحديقة، الملجأ، الأفق، المعبد) فكان بذلك مسرحا خصبا لتوليد العجائب واستقطاب عقول السامعين كما أن المكان العجائبي هو كل مكان يختلف عن المكان العادي.

4-تجليات العجائبية في الحلم / الرؤية:

يغطى الحلم في مسرحية "فتيات جيلفين" بطريقة عجيبة ومدهشة يتحول فيها الحلم إلى حقيقة، وكأن الفتيات في حالة من الهستيريا وعن طريق هذا الحلم يتحول السرد من سرد عادي إلى سرد عجيب من خلال ما ترويه الفتيات وما يرونه في المنام: **"داية: الحلم... سأحكي ولكن، من أين أبدأ؟ يوجد الكثير من الأشياء التي يجب أن أصفها لكن، لأنه حلم لا ينسى"**.[2]

الحلم هو فقدان للوعي والعيش في اللاوعي، ولهذا أدى إلى خلق شخصيات عجيبة وأماكن خيالية.

---

(1) -المصدر السابق، ص 348.

(2) -م، ن، ص339.

الحلم عادة ما يكون مكانا خصبا لتحقيق ما يرغب فيه الإنسان وعجز عن تحقيقه في الواقع، وإفراغ تلك المكبوتات هروبا من الواقع، وبالتالي كانت الأحلام والآمال هي السائدة في المسرحية، أما الواقع فقد انسحب كليا لطغيان الأول.

خلاصة:

مما سبق نخلص إلى نتيجة مفادها أن القضاء على الشر والظلم والفساد في المجتمعات لا يكون إلى عن طريق التكتل وعن طريق إيقاظ الحواس للنهوض من السبات.

لأن الشعب الذي لا يدافع عن حقوقه يعتبر من الشعوب الميتة في نظر الكاتب.

الخاتمة

تعد العجائبية تقنية من تقنيات الإبداع الأدبي، إذ تصور لنا الواقع بكل تمظهراته، متخذة في ذلك كل ماهو غريب وخارق كأجزاء أساسية في السرد، لذلك كانت واحدة من أهم اهتمامات الكتاب المسرحيين، وانطلاقا من دراستنا للعجائبية في النص المسرحي الجزائري، قادنا هذا البحث إلى جملة من النتائج أهمها:

1 –مصطلح العجائبية مازال مصطلحا زئبقي فضفاض في الدرس النقدي العربي.

2 –تتكون العجائبية من مفهومي العجيب والغريب.

3 –يتداخل جنس العجائبية مع كل من الحكايات الشعبية والأسطورة والسحر وكل ماهو غيبي.

4 –ظهر الأدب العجائبي كجنس مستقل في أواخر القرن التاسع عشر إلا أن سمة العجائبية لازمت الأعمال الإبداعية منذ طفولة الفكر الإنساني مع الأساطير والخرافات.

5 –القاسم المشترك بين الحكاية الشعبية والسيرة والرواية والمسرح هو احتواؤها على الفوق الطبيعي والخارق.

6 – العجائبية من التقنيات الموظفة في المسرح الجزائري بشكل مكثف

7 –الظلم والفساد والخذلان السياسي وانعدام العدالة من أكبر الدوافع التي جعلت الأدباء يوظفون العجائبية في إبداعاتهم المسرحية.

8 –العجائبية لها القدرة على تصوير الواقع برؤية مغايرة وذلك بمزجها بين المألوف واللامألوف، بين الوهم والحقيقة.

9 –كانت همزة وصل بين المبدع والمتلقي إذ فتحت مجال التأويل ومكنت من استحضار التراث وإعادة إحيائه.

10 –ساهمت اللغة بشكل كبير في إضفاء سمة العجيب على النص المسرحي وتغذية عنصر السرد.

11 –كان الهدف من توظيف العجائبية في مسرحية "الغول بوسبع ريسان" لمراد السنوسي هو نقد الواقع السياسي والسلطة.

12 –مثلث شخصية الغول نظام الحكم في الوطن العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة.

13 –من بين تجليات العجائبية نجد الشخصيات كشخصية "الغول" في المسرحية الأولى وشخصية "عصبة" في مسرحية فتيات جيلفين كشخصيات دالة على فساد الحكم واختلال الواقع، كما صورت الإنسان الذي يتكبد المعاناة ويتخبط وسط هذا الفساد.

14 –من بين تجليات العجائبية نجد التراث الديني خاصة الرقم سبعة الذي يسجل حضورًا متميزا في مختلف الثقافات والديانات.

15 –تتخذ العجائبية من الحيوانات بعدا أسطوريا كأسطورة النسر والثعبان.

16 –مصادر العجائبية متنوعة حيث نهلت من التراث الشعبي حكاية الغول ومن الأسطورة حكاية جيلفين.

17 –كان الهدف من المسرحيتين هو تصوير الواقع بكل محنه وأوجاعه ومعاناته برؤية مخالفة كاسرة للرتابة المعتادة.

18 –يلجأ الأديب للعجائبية في أعماله لإثارة الرعب تارة والترغيب تارة أخرى.

19 –جمالية توظيف العجائبية تكمن في التخفي ونفي التصريح من أجل تحقيق الأهداف المرجوة.

20 –كان للعجائبية دور مهم في الكشف عن رؤى الكاتب في معالجة قضايا سياسية كمسرحية "الغول بوسبع ريسان" لمراد السنوسي" وكذا قضايا إنسانية كمسرحية "فتيات جيلفين" لـ: "حمة ملياني".

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)

أولا المصادر:

1 -حمة ملياني، فتيات جيلفين، عدد من المؤلفين، مختارات من المسرح الجزائري الجديد، ترجمة: أحسن ثليلاني، منشورات المعهد العربي العالي للترجمة في إطار السنة الثقافية العربية بالجزائر.

2 -مراد السنوسي، مسرحية الغول بوسبع ريسان، نشرت في مجلة الثقافة، السلسلة 02، ع: 6، 7 / 2005م.

ثانيا: المراجع

أ -المراجع العربية:

3 -أحسن ثيلاني، سر الحياة والخط... نقطة؟ !، وزارة الثقافة، الجزائر، (د، ط)، 2009م.

4 -أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2006م.

5 -أنيس منصور، أعجب الرحلات في التاريخ، سلسلة جدران المعرفة، قليوب، مصر، (د،ط)، 2006م.

6 -أيمن تعيلب، أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر، من نص الاسطورة إلى أسطورة النص، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

7 -باية غيوب، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د،ط)، 2012م.

8 –حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين أحمد للعطار، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د، ت)، ج12.

9 –حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ، 2010م.

10 –حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور نقدي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.

11 –حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة نصوص، دار هومة الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

12 –الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (د،ط)، 2013م.

13 –رحاب عكاوي، ملحمة العرب، سيرة عنترة بن شداد العبسي مع دراسة مقارنة السير في الملاحم العالمية، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).

14 –زكرياء بن محمد بن محمود القروييني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، (د، ط)، (د،ت).

15 –السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د، ط)، 2006م.

16 –سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م.

17 –شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

18 –شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007م.

19 –صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007م.

20 –عبد الجبار محمود السامراني، أثر ألف ليلة وليلة في الأدب الأوروبية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، (د، ط)، (د، ت).

21 –عبد الدائم الكحيل، إشراقات الرقم سبعة في القرآن الكريم، سلسلة الدراسات القرآنية (1)، ط1، 1427هـ، 2006م.

22 –عبد الفتاح الشادلي، العجيب السحري في المسرح المغربي، خطاب الفرجة السحر، فاس، المغرب، (د،ط)، 2009م.

23 –عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006م.

24 –عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (د،ط)، 1932م–1990م.

25 –علي عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د، ط)، 1417هـ /1997م.

26 –عليمة قادري، نظام الرحلة ودلالاتها، السندباد البحري –عيّنة–وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2005م.

27 –فاروق خو رشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق الأولى، بيروت، (د، ط)، 1411هـ، 1991م.

28 –فراس السواح، الاسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، (د، ط)، (د، ت).

29 –فريد الزاهي الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، افريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، 1991م.

30 –كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

31 –محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

32 –محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، (د، ط)، (د،ت).

33 –مصطفى سعيد الخن، مصطفى البغا، يحي الدين موسو، علي الشريجي، محمد أمين لطفي، نزهة المتقين، شرح رياض الصالحين، من كلام سيد المرسلين.

34 –المعري (أبو العلاء) ، رسالة الغفران، دار صادر، بيروت، (د، ط)، 2004م.

35 –ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط1، 1415هـ/1995م.

36 –نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة/ مصر، القاهرة، (د، ط)، (د،ت).

37 –نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 2001م.

38 –وجيه جرجس، المسرح العربي والمورث الشعبي، دراسة تحليلية لنماذج مختارة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م.

ب –المراجع المترجمة:

39 –إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، ع: 1، (د، ط)، 1986م.

40 –إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد على النجار، المعجم الوسيط، دار العودة، استنبول، تركيا، (د، ط)، (د، ت)، ج 01.

41 –تودوروف تزفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م.

42 –جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2005م.

43 –خليل بن أحمد الفراهيدي–كتاب العين، ترتيب وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ، 2003م، ج03.

44 –دانتي أليجري، الكوميديا الإلهية، ترجمة: حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د،ت).

45 –سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ، 1985م.

46 –عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة، الفنك للترجمة العربية، المغرب، (د، ط)، 1996م.

47 –علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 816هـ–1413م.

48 –فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، (نشأتها، مناهج دراستها، فنيّتها)، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عز الدين اسماعيل، دار غريب، القاهرة، (د،ط)، (د، ت).

49 –لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

50 –محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ، 1999م، ج1.

51 –محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، توثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1420هـ، 1999م.

52 –منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1410هـ/1990م، مج: الأول.

رابعا: المجلات:

53 –آمال ماي، العجائبية في رواية " سرادق الحلم والفجيعة" لعزالدين جلاوجي مجلة المخبر، ع: 09، 2013م.

54 –زياد الزعبي، التعجيب عند ابن سيناء: المصطلح والمفهوم، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج: 22، ع: 02 ، 2004م.

55 –شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول مج: 16، ع: 03، ج: 01، شتاء، 1997م.

56 –صفاء ذياب، الفضاء العجيب، بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مجلة الثقافة الشعبية، ع: 33، ربيع 2016، السنة: 09.

57 –عبد المجيد بدراوي، المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة، حكايات السندباد البحري نموذجا، جامعة محمد خضير، بسكرة، مجلة كلية الآداب واللغات، ع: 13، جوان 2013م.

58 –علاء الدين محمد رشيد، المنامات لون نثري في الآداب العربي، دراسة في المنام الكبير للوهراني،(ت 575هـ)، مجلة جامعة تكوين للعلوم، مج: 19، ع: 07، تموز 2012م.

خامسا: الرسائل:

59 –أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تج عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1959م، نقلا عن جلول بن دبلة، تجليات العجائبي في الخطاب الروائي، رواية التبر إبراهيم الدرغوثي، مقاربة أسلوبية(هواري بلقاسم) رسالة ماجستير، جامعة السامية، وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2011م، 2012م.

60 –بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، مقاربة موضوعاتية تحليلية،(الطيب بودربالة)، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات، 2012م، 2013م.

61 –الخامسة علاوي العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان، (حمادي عبد الله)، رسالة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية الآداب واللغات، 2005م.

62 –نجاح منصوري، العجائبية في روايات إبراهيم الدرغوثي، دراسة سيميائية(عبد الرحمن تبرماسين) شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، 2010م، 2011م.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

63 –جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية الرابط:

WWW.AHEWAR.ORG

64 –عبد الحي العباس، بناء المصطلح، (العجيب والغريب والفانتاستيك) الرابط:

WWW.QABAQAOSAYH-COM

ملحق

مراد سنوسي:

سنوسي مراد من المسرحيين الشباب الذين عرفتهم الجزائر في التسعينيات من القرن الماضي، وذلك بفضل إبداعاته المسرحية مع فرقة مسرح حمو بوتليليس التي أسسها على مستوى المسرح الجهوي لوهران، وتنشيطه لحصة تلفزيونية لصالح المؤسسة الوطنية للتلفزة الجزائرية تعنى بقضايا المسرح، إضافة إلى مقالاته الثقافية المتميزة، فهو متحصل على شهادة الماجستير في سوسيولوجية الثقافة سنة 1993 من جامعة وهران، من مؤلفاته المسرحية نذكر العناوين الآتية:

1- (السوسة) وقد حصلت عام 1980 على الجائزة الأولى في مهرجان المسرح المدرسي

2- (العقدة)

3- (العربي عبد الملك) والتي حصلت على الجائزة الأولى في المهرجان الوطني للمسرح الهاوي بمستغانم عام 1985.

4- (الغول بوسبع ريسان) .

5- (سلطان للبيع).

6- (لعبة الزواج والزهر).

ولسنوسي مراد تآليف مسرحية للأطفال باللغتين العربية والفرنسية، فمن مسرحياته المكتوبة بالعربية نذكر:

(النغمة السحرية) و(الأسد والحطابة) ومن مسرحياته المكتوبة باللغة الفرنسية نجد مسرحية (باب) و(بيبو في باريس).

للإشارة فإن آخر نص مسرحي قدمه هذا المسرحي الشاب وأنتجه مسرح وهران، يتمثل في اقتباسه رواية (الصدمة) لياسمينة خضرا، كما نشير إلى أن سنوسي مراد يعمل الآن مديرا للمحطة الجهوية للتلفزيون بوهران.

حمة ملياني:

تحصل مؤخرا المخرج المسرحي الجزائري ملياني حمة على الجائزة الدولية الأولى "آم آن آس تي" لحقوق الإنسان عن نص مسرحيته "غضب العاشقين" من إنتاج المسرح الجهوي لقسنطينة، كما تحصل على جائزة دولية للمسرح والموسيقي تقديرا لمشواره الإبداعي الذي تضمّن تأليف وإخراج العديد من المسرحيات من جهة أخرى، يرتقب أن تشارك هذه المسرحية في ماي المقبل ضمن فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف وحسب المخرج حمة ملياني، فإن مسرحية " غضب العاشقين" هي دعوة إلى انتصار الحب والقيم المشتركة بين الإنسانية – كلنا نحب و كلنا نمقت الحرب – إلا من طغت عليه شراسته وغبرت مصالحه إنسانيته " غضب العاشقين " هي غضب على كل الأصعدة المؤرقة في العالم وهي محاولة لتحرير الخير من جبروت الشر والمصلحة التي اختصرت الإنسان قي نزعته الحيوانية دون أن تحلق به في النفخة العلوية• من تهميش المرأة التي، حسب ملياني، خطت خطوات عملاقة مقارنة بالرجل الذي مازال بعضهم يهيم في رجعيته إلى القضايا العادلة في العالم وعلى رأسها القضية الفلسطينية والمجزرة الصهيونية الرهيبة في غزة. وحسب "ملياني" فإن الدافع الوحيد الذي دعاه إلى تأليف هذه المسرحية وإخراجها هو همه الإنساني الذي استعصى عليه السكوت وغض البصر والبصيرة عنه للتذكير فإن هذه المسرحية استقدمت وجوها معروفة على غرار "عنتر هلال "والذي قال بهذا الصدد إن التشريف الحقيقي للفنان هو أن يجثت من رواقه وقطره إلى القضايا التي تهتم بقضايا الإنسان.

ملخص

يهدف البحث الموسوم بـ: "العجائبية في النص المسرحي الجزائري مسرحية الغول بوسبع ريسان ل: مراد السنوسي، ومسرحية فتيات جيلفين لـ: حمة ملياني –أنموذجا–

إلى تسليط الضوء على إحدى أهم تقنيات المسرح الجزائري المعاصر وهي تقنية العجائبية، التي استطاع الكاتب المسرحي الجزائري من خلالها أن يعالج واقعه السياسي ناقدا بطريقة تعتمد الإيحاء بدل التقرير.

وقد وقع اختيارنا على نموذجين تطبيقيين طغت فيهما ظاهرة العجائبية هما: مسرحيتي الغول بوسبع ريسان لـ: مراد السنوسي، وفتيات جيلفين لحمة ملياني، فحاولنا أن نبين –بعد تعرضنا لمفهوم العجائبية ونشأتها– كيفية توظيف هذه التقنية في النصين المسرحيين لنبرز أنها تجلت في: اللغة والشخصيات والحدث، ولنبين أن لكل كاتب منهما طريقة خاصة في خرق أفق متلقيه، وفي اعتماد وسائل فوق الطبيعية لإبهاره ولنؤكد أن مصادر العجائبية متنوعة تخضع لثقافة المبدع نفسه، وتتراوح بين المصدر الشعبي تارة والمصدر الأسطوري تارة أخرى.

Résumé

Recherche marqué vise à : « » Miraculeuse dans le texte théâtral algérien Goule Bospa Resan pour jouer: Mourad Senoussi, et jouer les filles Jelvin pour: la viande Meliani -onmozja-

Pour faire la lumière sur l'une des plus importantes techniques de théâtre algérien contemporain, une technique miraculeuse, qui pourrait dramaturge algérien à travers lequel faire face à la réalité politique de manière critique en fonction de suggérer le rapport au lieu.

Nous avons choisi deux modèles Ttabiqian éclipsé les deux phénomènes Miraculeuse deux: mon jeu Goule Bospa Resan pour: Mourad Senoussi et filles Jelvin Meliani de la viande, nous avons donc essayé de montrer -Après nous sommes arrivés sous le concept de Miraculeuse Ncotha- comment utiliser cette technique dans les textes dramaturges pour mettre en évidence il se manifeste dans: langue et les caractères l'événement, pour montrer que chaque auteur d'eux une façon particulière en violation de l'horizon du destinataire, et à l'adoption de moyens ci-dessus naturel et le stress qui impressionnent les sources de variété Miraculeuse sont soumises à la même culture créative, allant de la source populaire la source parfois légendaire à d'autres moments.

Abstract

The research aims at: "Wonders in the Algerian theater text" Ghoul Bousba Rissan's play: Mourad El Senoussi, and the play of the Guelphine Girls by: Hema Meliani -

To highlight one of the most important techniques of contemporary Algerian theater, which is a technique of wonder, in which the Algerian playwright managed to address his political reality as a critic in a way that relies on inspiration instead of the report.

We have chosen two models of application that have been overshadowed by the phenomenon of wonder: Al Ghoul Bousba Rissan for: Mourad Al-Senoussi and the girls of Guelphine Wehme Meliani, we tried to show - after we came to the concept of wonder and its inception - how to employ this technique in the two texts to show that it was manifested in: And to show that each writer has a special way of violating the recipient horizon, and the adoption of above natural means to impress him and to confirm that the sources of wonder variety are subject to the culture of the creator itself, ranging from the source of the folk once and the legendary source at other times.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
إهداء	
تحية شكر وعرفان	
مقدمة.....	**أ – د**
الفصل الأول: العجائبية المفهوم والنشأة	**6-43**
توطئة.....	**6**
أولا: مفهوم العجائبية.....	**6**
1 –لغة.....	**6**
2 –إصطلاحا.....	**9**
3 –شروط العجائبي عند تودوروف.....	**11**
4 –المفاهيم المتاخمة.....	**13**
خلاصة.....	**19**
ثانيا: نشأة العجائبية.....	**20**
1 –عند الغرب.....	**20**
2 –عند العرب.....	**25**
خلاصة.....	**32**
ثالثا: العجائبية في الأدب العربي.....	**33**
1 –العجائبية في الحكاية الشعبية.....	**33**
2 –العجائبية في السيرة الشعبية.....	**36**
3 –العجائبية في الرواية.....	**38**
4 –العجائبية في المسرح.....	**41**
خلاصة.....	**43**
الفصل الثاني: تجليات العجائبية في مسرحية "الغول بوسبع ريسان" لمراد السنوسي	**45-65**

ملخص المسرحية..... 45
توطئة..... 47
1 –تجليات العجائبية على مستوى العنوان..... 47
2 –عجائبية اللغة..... 48
3 –عجائبية الشخصيات..... 52
4 –عجائبية الحدث 64
خلاصة 65
الفصل الثالث: تجليات العجائبية في مسرحية "فتيات جيلفين" لحمة ملياني 67-89
ملخص المسرحية..... 67
توطئة..... 68
1 –تجليات العجائبية على مستوى الشخصيات..... 68
2 –العجائبية المستمدة من الحيوانات..... 78
3 –تجليات العجائبية في المكان..... 86
4 –تجليات العجائبية في الحلم / الرؤية..... 88
خلاصة..... 89
خاتمة..... 91
قائمة المصادر والمراجع..... 95
ملحق..... 104
ملخص