العجائبي
في رواية (خوف) لأسامة المسلم

د٠ وليد بن عبد الله بن مسفر الدوسري (*)

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن سار على نهجهم إلى يوم الدين، أما بعد:

فهذا بحث بعنوان: (العجائبي في رواية (خوف) لأسامة المسلم)، وهي رواية تدور حول الصعوبات التي واجهها البطل عندما اقتحم عالم الشياطين بعد قراءة كتابين، وازدادت الصعوبات بعد أن تواصل البطل مع ساحر؛ ليساعده في التخلص منها، ولكنه أراد إطالة بقاء البطل معه، وسلط عليه بعض الشياطين، وكان البطل يدخل كل مرة في مغامرات مع شيطان حتى قضت الشياطين بعضها على بعض، وأعلن البطل توبته وندمه على دخول ذلك العالم.

وجاء اختيار هذا الموضوع لأسباب متعددة، ومن أبرزها ازدياد حضور العجائبي في الأدب، وبخاصة في الجنس الروائي، وهذا يستدعي الوقوف على جماليات العجائبي داخل النص الروائي، وبيان طرق اشتغاله هناك داخل الحكاية والخطاب، ومنها أن كاتب الرواية متخصص في كتابة الروايات ذات اللون العجائبي، وهذا يجعلنا نتوقع حضور تقنيات السرد العجائبي في رواياته، ومنها أن هذا البحث سوف يلقي الضوء أيضًا على الرواية السعودية.

(*) أستاذ النقد ومنهج الأدب الإسلامي المشارك كلية التربية بالخرج – جامعة الأمير سطام ابن عبد العزيز.

ويفيد هذا البحث من المنهج الإنشائي في تحقيق أهدافه؛ إذ يسعى البحث إلى الوصول إلى القوانين الداخلية للسرد العجائبي متمثلا في رواية (خوف)، وذلك عن طريق تحليل عناصر ذلك السرد وكشف خصائصه وتحديد وظائفه.

وليست هناك دراسة سابقة عن هذا الموضوع بالصفة المحددة السابقة، ولكن هناك دراسات تطبيقية عن السرد العجائبي في روايات أخرى لكتّاب آخرين، أفادت من المنهج الإنشائي أو من غيره من المناهج.

ويتكون البحث من مقدمة، تبعها تمهيد، تناولت فيه مفهوم العجائبي وحدوده، ثم جاءت الدراسة من مبحثين رئيسين؛ أما الأول فكان عن العجائبي في الحكاية، ودرس: منطق الأعمال، والشخصيات، والمكان. وأما الآخر فكان عن العجائبي في الخطاب، ودرس: الزمن، والتبئير، وأساليب القص. ثم جاءت الخاتمة متضمنة أبرز النتائج، وتبعها فهرس المراجع.

هذا والله الموفق والمستعان، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

التمهيد

مفهوم العجائبيّ وحدوده

تتعالق مع مصطلح (العجائبيّ) مصطلحات أخرى، ولعل من أهمها (العجيب) و(الغريب)، ونستعرض هنا المراد بتلك المصطلحات قديمًا وحديثًا لمعرفة ما طرأ على تصورها من تطورات.

أولا: المفهوم القديم:

لا يكاد يظهر مصطلح (العجائبيّ) في التراث العربي، ولكن تلك اللفظة وردت في أحد الأمثلة النادرة في التراث بمعنى الرجل الذي يقوم بحركات سحرية، وكأن هذا الاستعمال يربطه بما هو غامض وخارج عن المألوف [(١)]، ولعل مما يفسر ندرة ظهور ذلك المصطلح في التراث أن النسب جاء فيه إلى الجمع (عجائب)، وليس إلى المفرد (عجيب)، وهذا لا يجوز صرفيًّا إلا بضوابط معينة .[(٢)]

وأما مصطلح (العجيب) فيشارك (العجائبي) في الجذر (ع ج ب)، ومما جاء في معانيه اللغوية: "التَّعَجُّبُ: أنْ ترى الشيءَ يُعْجِبُكَ تَظُنُّ أنَّك لم تَرَ مِثْلَه". و"العُجْب والعَجَب: إنكارُ ما يَرِد عليك لِقِلَّة اعتياده". و"إنَّما يَتَعَجَّب الآدميُّ مِن الشيءِ إذا عَظُم مَوقِعُه عنده، وخَفِي عليه سببُه". و"العَجِيب: الأمرُ يُتَعَجَّب منه". و"أَعْجَبَهُ الأمْرُ: سَرَّهُ". و"قِصَّةٌ عَجَبٌ وَشَيءٌ مُعْجِبٌ: إذا كان حَسَنًا جِدًّا". و"العُجْبُ: الزُّهُوُّ. ورَجُلٌ مُعْجَبٌ: مَزْهُوٌّ بما يكونُ مِنه حَسَنًا أو قَبِيحًا" .[(٣)]

---

(١) انظر: الفصل في الملل والأهواء والنِّحَل، ابن حزم الظاهرى، تحقيق: محمد إبراهيم نصر وعبد الرحمن عميرة، دار الجيل، بيروت، دت، دط، ١٠٤/٥.

(٢) انظر على سبيل المثال: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، شرح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، دت، دط، ٣٣٩/٤.

(٣) لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، دار صادر، بيروت،.٥٨٢–١/٥٨٠ .

وهكذا تدور المعاني السابقة حول سبب كون الشيء عجيبًا أو حول أثره في المتلقي، فالشيء يثير العَجَب بسبب عدم رؤية مثله، أو قلة حصوله، أو عظمته مع خفاء سببها، أو كان يؤثر في النفس؛ فيدعوها إلى التعجب، أو الإنكار، أو الاستحسان، أو الزهو، أو الاستقباح.

وإذا تجاوزنا المعنى اللغوي للفظة (العجيب) فسنجد في التراث العربي أيضًا بعض المعاني الاصطلاحية، ومن أبرزها ما يورده زكريا بن محمد القزويني بقوله: "العَجَب: الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفيّة تأثيره فيه" .(١)

ويحضر في التعريف السابق السبب والتأثير أيضًا كما حضرا في التعريف اللغوي، ولكن تعريف القزويني ينفرد بربط العجب بالحيرة، وحصر العجب في زمن قليل عارض، وهو الزمن الذي تقع فيه تلك الحيرة.

وأما (الغريب) فمما جاء في معاني مادته (غ ر ب): "الخبر المُغْرِب: الذي جاء غريبًا حادثًا طريفًا". و"الغَرْبة والغَرْب: النَّوى والبُعد". "واستَغْرَب في الضحك واستُغْرِب: أكْثَرَ منه. وأغْرَبَ: اشتدَّ ضَحِكُه، وَلَجَّ فيه. واستغرب عليه الضحك كذلك، وفي الحديث أنَّه ضَحِك حتى اسْتَغْرَبَ أي بالَغَ فيه". و"الغَرْب حَدُّ كلِّ شيءٍ، وغَرْب كلِّ شيءٍ حَدُّه". و"كلُّ ما واراك وسَتَرَك فهو مُغْرِب". و"الغَرِيب: الغامض من الكلام". و"أصابه سهمٌ غَرْب وغَرَب إذا كان لا يدري من رماه؛ وقيل: إذا أتاه من حيث لا يدري؛ وقيل: إذا تعمَّد به غيرَه فأصابه".(٢)

ويتضح أن المعاني اللغوية السابقة للغريب والغرابة متنوعة، وهي تدور حول: الجِدَّة، والبُعْد، والمبالغة، والحَدّ، والستر، والغموض، والمجهول.

---

(١) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق ومراجعة: سعد كريم الفقي وكرم السيد الأزهري، دار ابن خلدون، الإسكندرية ١٩٩٧م، ص١٢.

(٢) لسان العرب، ٦٣٧/١-٦٤٨.

ومما جاء في التراث العربي أيضًا في تعريف مصطلح (الغريب) قول القزويني: "الغريب: كلّ أمرٍ عجيب، قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة" .[1]

ونلحظ أن تعريف القزويني يصف (الغريب) بأنه غير مألوف، وهذا يتوافق مع الجِدَّة في التعريف اللغوي، لكن تعريف القزويني يعود بنا إلى مصطلح (العجيب)، فهو يصف (الغريب) بأنه (عجيب)، ويضاف إلى ذلك أنه يعد من صفات (الغريب) ندرة الوقوع، وهذا المعنى من المعاني المعجمية للعجيب.

والمعنى المعجمي المباشر لكلٍّ من العجيب والغريب ليس متطابقًا، فالعجيب يتميز بأنه نادر الوقوع، وأنه ذو أثر عظيم في النفوس، ويتميز الغريب بأنه يبالغ بوصوله في البعد إلى الحدّ، ويتشارك اللفظان في الغموض وخفاء الأسباب.

ثانيًا: المفهوم الحديث:

برز في العصر الحديث مصطلح (العجائبيّ)، ومن أبرز أسباب ذيوعه وانتشاره التأثر بترجمة كتاب (Introduction à la littérature fantastique) الذي صدر عام ١٩٧٠م للناقد الفرنسي تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، وقد ترجمه الصديق بو علام إلى (مدخل إلى الأدب العجائبي)، وكان ذلك في عام ١٩٩٣م، ويتضح أن المترجم قد رأى أن مصطلح (العجائبي) هو المقابل العربي المناسب لمصطلح (Fantastique) باللغة الفرنسية .[2] وجاء تعريف العجائبي في ذلك الكتاب بأنه: "التردّد الذي يحسّه

(١) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٢٠.

(٢) لم يكن (العجائبى) المقابل الوحيد عند الدارسين العرب لذلك المصطلح الأجنبي، ولكنه من أشهرها، ومن الترجمات العربية الأخرى: العجيب، والخارق، والوهمي، والاستيهامي، والخوارقي، والخيالي، والغرابة، والخرافة، والغريب، والمدهش، واللامعقول. وبعض الدارسين آثر التعريب، ومن المصطلحات المعربة: الفانتازيا، والفنطازيا، والفنطاسي. انظر: العجائبي والسرد العربي: النظرية بين التلقي والنص، لؤي علي خليل، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ط١، ص٢٧-٧١.

كائنٌ، لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة، فيما هو يواجه حدثًا فوق طبيعيّ حسب الظاهر" .[1]

ومن اللافت تقارب التعريف السابق مع تعريف (العجيب) عند القزويني الذي اختار التعبير بلفظة الحيرة بدلا من التردد [2]، وبين اللفظتين تقارب؛ لأن كلاً منهما لا يقطع فيه الإنسان بقرار، وبينهما ترابط؛ لأن التردد يقع بسبب الحيرة.

والعجائبي قد يستغرق لحظات قصيرة من التردد قبل إصدار القرار حول تفسير ظاهرة معينة، ويدخل بعدها العجائبي في جنس مجاور آخر، وطبيعة القرار تحدد ذلك الجنس، فقد يكون ذلك الجنس هو ما سماه تودورف (L'étrange)، وهو ما ترجم في الكتاب إلى (الغريب)، وقد يكون ذلك الجنس ما سماه (Le merveilleux)، وهو ما ترجم إلى (العجيب). أما تحديد الجنس الجديد فيتعلق بموقف من يواجه الظواهر العجائبية، "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 مفسَّرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس (العجيب)" .[3]

وهكذا يولد الجنس عجائبيًّا، ثم يتولد جنس فرعي عابر، يجمع بين العجائبي والعجيب، أو بين العجائبي والغريب، ينتهي الأول في العجيب، وينتهي الآخر في الغريب .[4]

---

(١) استخلص هذا التعريف محمد برادة في تقديمه للكتاب. مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣م، ط١، ص١٨.

(٢) بعض النقاد يستعمل (المأزق الإدراكي) بدلا من (الحيرة) أو (التردد). انظر: أدب الفانتازيا: مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م، ص٤١.

(٣) مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٦٥.

(٤) انظر: السابق نفسه، ص٦٧-٦٨.

العجائبي في رواية (خوف) لأسامة المسلم

ميَّز الشكلانيون الروس بين المتن والمبنى الحكائيين، فأما المتن الحكائي فيدل على مجموع الأحداث المتصلة التي يقع إخبارنا بها خلال العمل. وأما المبنى الحكائي فيتألف من الأحداث نفسها، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل، ويراعي ما يتبعها من معلومات تحددها لنا .[١]

وتبعهم الإنشائيون، فميزوا في دراسة القصة بين الحكاية والخطاب، والفصل هنا لمجرد تسهيل الدراسة؛ إذ الحكاية لا تنفصل عن الخطاب الذي تُؤدى به وفيه، فهي ملتبسة بالخطاب الذي يحملها وبالراوي الذي يرويها .[٢]

وسوف ندرس العجائبي في رواية (خوف) بناء على المنطلق السابق، وسيكون المبحث الأول لدراسة العجائبي في الحكاية، والمبحث الآخر لدراسة العجائبي في الخطاب.

---

(١) انظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢م، ط١، ص١٨٠.

(٢) انظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي: دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م، ط١، ص١٤٨.

المبحث الأول

العجائبي في الحكاية

الحكاية في اللغة من مادة (ح ك ي)، و"قولك حَكَيتُ فلانًا وحَاكَيته: فَعلتُ مِثْلَ فِعْله، أو قلتُ مِثْلَ قوله سواء لم أجاوزه" [(١)]. ويظهر من التعريف اللغوي دوران معنى الحكاية في اللغة حول التتبع والتقليد، وكأنها تتبع ما جرى من أحداث وتقليدها.

وأما من الناحية الاصطلاحية فللحكاية عدة مفاهيم، والمقصود بها هنا "سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية" [(٢)]، "وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان محددين" .[(٣)]

وسنتناول ضمن الحكاية ثلاثة عناصر، هي: منطق الأعمال، والشخصيات، والمكان.

أولا: منطق الأعمال:

استخدم تودوروف مفهوم منطق الأعمال "لمقاربة أعمال القصة في ذاتها، أي مقطوعة الصلة بسائر مقومات الحكاية والخطاب" [(٤)]، وجرت عدة محاولات لدراسة منطق الأعمال بالاستناد إلى أن الأعمال ذات نظام قابل للتحليل علميا أو منطق قابل للفهم [(٥)]، ومنها محاولة الإنشائيين الكلاسيكيين تتبع مظاهر التكرار في القصة، سواء أتعلق الأمر بالأعمال أو بالشخصيات أو بتفاصيل الوصف،

---

(١) لسان العرب، ١٤/١٩١ .

(٢) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٩٧م، ط٢، ص٣٧.

(٣) معجم السرديات، ١٤٨.

(٤) معجم السرديات، ص٤٢٤.

(٥) انظر: علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، الصادق قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ، ص١١٥.

ومنها محاولة تودوروف تقسيم خيط الحبكة إلى جمل قصصية، تأتلف لتكوين ما يسمى بالمقطع السردي .[١]

١-نظام التكرار:

لنظام التكرار في السرد أشكال مختلفة، منها تكرار التضاد الذي يقتضي وجود تطابق جزئي بين طرفيه [٢]، ويظهر في الرواية اتفاق في موضوع الرسائل المتبادلة بين (جسار) والبطل، فهي تدور حول قبيلة (الكثبان)، ويظهر الاختلاف في ترسل (جسار) في رسائله، ولكن البطل لا يبدي رغبة في استمرارها [٣]. ويظهر تكرار التضاد أيضًا في رسائل (جسار) نفسه، فهو يظهر السرور بمآثر قبيلته، ولكن الحال اختلف في رسالته الأخيرة، فقد أظهر الحزن فيها بسبب إقدام أخته (جند) على قتل (دجن) .[٤]

ومنها تكرار التدرج، ويتمثل في "تكرر العمل تكررًا، يحمل في طياته كل مرة شيئا جديدًا" [٥]. وهذا كثير جدًّا في الرواية، ويقع في الغالب بسبب اختلاف راوي الأحداث، وعلى سبيل المثال روى البطل قصة قريبهِ مجملة [٦]، ثم أوردها والد البطل مفصلة [٧]؛ لأنه عاصر تفاصيلها. ووردت قصة مقتل (دجن) مجملة على لسان مندوب (جسار) [٨]، ثم أوردتها (جند) مفصلة [٩]؛ لأنها هي التي قتلته.

---

(١) انظر: معجم السرديات، ص٤٢٤.
(٢) انظر: نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) انظر: رواية (خوف)، أسامة المسلم، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، الدمام، ١٤٣٦هـ، ص٢٣١.
(٤) انظر: نفسه، ٢٣٠-٢٣١.
(٥) معجم السرديات، ص٤٢٤.
(٦) انظر: خوف، ص٣٤.
(٧) انظر: نفسه، ص٤٨-٥١.
(٨) انظر: نفسه، ص٢٣٠.
(٩) انظر: نفسه، ص٢٤٥-٢٤٩.

وجاءت أحداث المعركة في رواية (ابن سالم) موجزة [١]، وجاءت مفصلة في رواية (دجن)[٢] ؛ لأنه شارك فيها.

ومنها تكرار التوازي، ويتشكل فيه كل توازٍ من مقطعين، يحويان عناصر متشابهة وأخرى مختلفة، ويوجد نوعان من التوازي: أحدهما توازي خيوط الحبكة، ويخص الوحدات الكبرى للقصة [٣]، ويتكرر حضور هذا النوع في الرواية بسبب تشابك أحداثها وكثرة شخصياتها، ويضاف إلى ذلك تفاوت ردود أفعال الشياطين في الرواية، وقد كان البطل يشتكي من خيانتهم، فرغباتهم وولاؤهم في حالة تقلب [٤]، ومن أمثلته أن البطل أخذ من منزل قريبه كتابًا بغرض الاستكشاف، فظهرت له أصوات وأحلام عجيبة [٥]، ثم أخذ أخو البطل كتابًا من منزل ذلك القريب للغرض نفسه، فظهر له شيطان مؤذ، وأخذ يهدده بالقتل [٦]. وكتب أحد السحرة لـ(دجن) كتابا خاصًّا، وسمح له أن يقضي على من يقرأه، فدار الكتاب بين البلاد، وقرأه عدد من الناس، وكان (دجن) يقضي على قارئه في كل مرة، ثم قرأته امرأة من أهل الحجاز، فأعجب بجمالها، وصار مصاحبًا لها .[٧]

والنوع الآخر هو توازي الصيغ القولية، ويقوم على "تشابه بين صيغ قولية، نُطق بها في ظروف متطابقة"[٨] . ويتكرر حضور هذا النوع بسبب التحذيرات المتكررة من شخص أو فعل معينين، وهذا يتناسب مع أجواء الخوف التي تسيطر

(١) انظر: نفسه، ص٢٠٦-٢٠٧.
(٢) انظر: نفسه، ص٢١١-٢١٤.
(٣) انظر: معجم السرديات، ص٤٢٥.
(٤) انظر: خوف، ص٢٥١.
(٥) انظر: خوف، ص٣٦-٣٩.
(٦) انظر: نفسه، ص٧٣-٧٥.
(٧) انظر: نفسه، ص٦٨.
(٨) معجم السرديات، ص٤٢٥.

على الرواية، وعلى سبيل المثال كان (رامع) قرين (عمار) نموذجًا للشر والخبث في الرواية، ومن هنا وصفته الشيطانة (جند) بأنه "قرين لئيم، ولا أمان له" [١]. وقالت عنه للبطل: "خذ الحذر منه، فهو أخبث مما يظهر" [٢]. وقال عنه (عمار): "قريني أخبث مني بكثير؛ لذلك لا أحرره كثيرًا إلا للضرورة القصوى فقط" .[٣]

٢-المقاطع السردية:

ومن محاولات دراسة نظام الأعمال تقسيم تودوروف خيط الحبكة إلى وحدات دنيا، أسماها (الجمل السردية)، وهي تأتلف لتكوين وحدات عليا، أسماها (المتتالية)، وتتكون المتتالية التامة من خمس جمل [٤]، هي: التوازن، والاضطراب، واختلال التوازن، والاضطراب المعاكس، والتوازن الفريد. واصطلح الإنشائيون على تسمية تلك المتتالية بالمقطع السردي [٥]، ويمكن تعريفه بأنه: "وحدة سردية مركبة من مجموع أحداث، تخضع في تتابعها لتطور مخصوص" .[٦]

ويمكن تسمية المقاطع والجمل القصصية في الرواية على النحو الآتي:

المقطع الأول عنوانه: اكتشاف المكتبة، ويتكون من خمس جمل [٧]، هي:١- إقامة البطل في أمريكا حتى انتهاء بعثة والده.٢-عودة البطل إلى الوطن

---

(١) خوف، ص٢٤٣.

(٢) نفسه، ص٢٤٤.

(٣) نفسه، ص٢٤٣.

(٤) انظر: الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠م، ط٢، ص٦٥-٦٩.

(٥) انظر: معجم السرديات، ص ٣٧٣، ٤١٢.

(٦) نفسه، ص ٤١١.

(٧) انظر: خوف، ص١١-١٧.

وصعوبة التواصل مع المجتمع. ٣-كثرة متابعة التلفاز. ٤-تعطل التلفاز وشعوره بالضيق. ٥-اكتشاف بديل أنسب، وهو القراءة.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الحركة والسكون)، فالبطل ولد في السعودية، وانتقل إلى أمريكا، ثم عاد إلى وطنه. وثنائية (الفعل ورد الفعل)، فصعوبة التواصل مع المجتمع جعلته ينعزل، ويكتفي بمشاهدة التلفاز، وتعطله جعله يدخل عالم القراءة.

المقطع الثاني عنوانه: التحدي، ويتكون من خمس جمل [١]، هي: ١-اعتداد البطل بثقافته وآرائه، ومنها استحالة التواصل مع الجن. ٢-توضيح أحد أقاربه أن ذلك ممكن، وأنه يملك دليلا. ٣-مطالبة البطل لقريبه بإحضار الدليل. ٤-تحدي القريب له أن يقرأ كتابًا، يدخله إلى عالم الجن. ٥-موافقة البطل وأخذه الكتاب معه للبيت دون أن يقرأه.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فاعتراض البطل جعل قريبه يحاول إقناعه. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فالقريب طلب من البطل أخذ الكتاب، فاستجاب له.

المقطع الثالث عنوانه: الأصوات الغامضة، ويتكون من خمس جمل [٢]، هي: ١-طول احتفاظ البطل بالكتاب، ثم رغبته في الاطلاع عليه. ٢-قراءة الكتاب وسماع أصوات غامضة. ٣-خوف البطل وذهابه لقريبه. ٤-إعطاء القريب للبطل كتابًا آخر. ٥-قراءة الكتاب الآخر وانقطاع الأصوات.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الإقبال والإدبار)؛ إذ يسمع البطل أصواتًا دون أن يرى المتحدثين، فيتردد في تفسيرها. وثنائية (الفعل ورد الفعل)، وتتمثل في خوف البطل بعد سماعها، وتتمثل أيضًا في انقطاعها بعد قراءة الكتاب الآخر.

---

(١) انظر: نفسه، ص١٨-٣٤.

(٢) انظر: نفسه، ص٣٥-٤٦.

وثنائية (الاستخبار والإخبار)؛ إذ يستخبر البطل قريبه عما يحدث، فيخبره ببعض الأشياء.

المقطع الرابع عنوانه: ظهور (دجن)، ويتكون من خمس جمل [1]، هي: ١-انشغال البطل بحياته الخاصة. ٢-وفاة قريب البطل، ووجود شخص يتوعده في المقبرة. ٣-خوف البطل بعد اكتشاف أنه مطارد من شيطان وذهابه لابن قريبه المُسِن لمعرفة مصدر الكتابين. ٤-سفر البطل لـ(عمار) مصدر الكتابين لمعرفة طريقة تقييد القرين. ٥-عودة البطل إلى بلده بعد تقييد ذلك القرين.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الاستخبار والإخبار)؛ إذ يستخبر البطل ابن قريبه المُسِن عن مصدر الكتابين فيخبره، ثم يستخبر (عمارًا) عن طريقة التخلص من ذلك القرين فيخبره. وتظهر ثنائية (الحركة والسكون)، وتتمثل في سفر البطل للساحر ثم عودته.

المقطع الخامس عنوانه: قريب البطل، ويتكون من خمس جمل [2]، هي: ١-اشتغال ذلك القريب في التجارة. ٢-عودته مضطربًا نفسيًّا بعد إحدى أسفاره. ٣-بيع زوجته أصول أمواله المتبقية لمنعه من تضييعها. ٤-استمرار سفره وذهاب ابنه للبحث عنه وتعرضه لحادث ووفاته. ٥-حزن الأب على ابنه واعتزاله الناس.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الحركة والسكون)، فذلك القريب يسافر، ثم يعود، وسافر ابنه، ولم يعد. وثنائية (الفعل ورد الفعل)، فإهدار ذلك القريب أمواله جعلت زوجته تبيع أصول أمواله، وطول غيابه جعل ابنه يبحث عنه، وموت الابن جعل الأب يعتزل الناس.

---

(١) انظر: نفسه، ص٤٦-٦٦.

(٢) انظر: نفسه، ص٤٨-٥١.

المقطع السادس عنوانه: الشيطان (يعرم)، ويتكون من خمس جمل [1]، هي: ١-لقاء البطل بأهله. ٢-ملاحظة البطل أن أخاه حزين وبوحه أن ذلك بسبب قراءة كتاب. ٣-اكتشاف البطل أنه كتاب لتحضير شيطان. ٤-تحضير البطل لقرينه لإخباره عن ذلك الشيطان. ٥-قضاء قرين البطل على ذلك الشيطان.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الاستخبار والإخبار)؛ إذ يستخبر البطل أخاه عن سبب حزنه، فيخبره أنه قرأ كتابًا، أخذه منزل قريبهم. وتظهر ثنائية (المنشود والموجود)، فقد قرأ أخو البطل الكتاب ناشدًا ما قد يدله على مكان أخيه الغائب، فوجد أنه حرر شيطانًا. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فقد طلب البطل من قرينه القضاء على (يعرم)، فاستجاب له. وثنائية (الثبات والتحول) فقد ظهر قرين البطل بعد أن كان مختفيًا، وبقي البطل وأخوه ثابتين.

المقطع السابع عنوانه: الابتزاز، ويتكون من خمس جمل [2]، هي: ١-ابتعاد الشياطين عن البطل وأهله. ٢-طلب القرين من البطل التواصل مع الجن ورفض البطل. ٣-تسلط شيطان على أم البطل للضغط عليه. ٤-سفر البطل إلى (عمار) الذي اقترح تحرير (دجن). ٥-تحرير (دجن) الذي قيَّد قرين البطل، وقضى على الشيطان الذي يهدد الأم، وقضى على (عمار).

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الطلب وعدم الاستجابة)، فالقرين يطلب من البطل التواصل مع الشياطين، والبطل يرفض. وثنائية (الفعل ورد الفعل)، فرفض البطل تسبب في تسلط شيطان على أمه. وثنائية (الحركة والسكون)، وتتمثل في سفر البطل إلى (عمار)، ثم عودته إلى بلده مع (دجن)، ثم سفرهما معًا إلى (عمار). وثنائية (الاستخبار والإخبار)، فالبطل يستخبر (عمارًا) عن حل مشكلته،

(١) انظر: نفسه، ص٧٣-٧٦.

(٢) انظر: نفسه، ص٧٧-٨١، ١١٣-١٣١.

فيخبره. وثنائية (الثبات والتحول)، فـ(دجن) يتحول إلى هيئة إنسان، أما البطل والساحر فثابتان.

المقطع الثامن عنوانه: دخول (عمار) عالم السحر. ويتكون من خمس جمل [1]، هي: ١-حياة (عمار) وأخيه (سالم) حياة هانئة مع أهل القرية. ٢-حضور ساحر للقرية. ٣-طرد الأخوين للساحر. ٤-تسليط الساحر لشيطان لخطف فتيات القرية وإعادتهن إلا (بنت سالم). ٥-عقد اتفاق بين (عمار) وساحر آخر لإعادتها بشرط خدمة (عمار) للساحر.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فالساحر المطرود يرد بخطف فتيات القرية. وثنائية (الحركة والسكون)، فالساحر الأول يحضر للقرية، ثم يطرد منها، والفتيات يختفين من بيوتهن، ثم يعدن، و(عمار) يسافر للبحث عن ساحر آخر، ويقيم عنده. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فقد طلب (عمار) من الساحر إعادة الفتيات فاستجاب بشرط.

المقطع التاسع عنوانه: الشيطان (جسار)، ويتكون من خمس جمل [2]، هي: ١-زواج الشيطان (مازع) من ابنة زعيم قبيلة (الكثبان) وإنجاب (جسار) الذي كان يتواصل مع الإنس. ٢-عشق (جسار) لإنسية. ٣-معاقبة الأب لابنه بالنفي والتقييد. ٤-تواصل (جسار) مع أحد السحرة الصغار لتحريره مقابل المال. ٥-تحرير (جسار) الذي قتل ذلك الساحر، وتعاون مع ساحر كبير.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الحركة والسكون)، فالأب (مازع) يسافر إلى قبيلة (الكثبان)، وابنه (جسار) ينفى من القبيلة. وثنائية (الفعل ورد الفعل) فرغبة (جسار) في الزواج بإنسية يقابلها الرفض والتقييد. وثنائية (الإقبال والإدبار)

(١) انظر: نفسه، ص١٣٤-١٤٢.

(٢) انظر: نفسه، ص١٤٣-١٤٧.

فالساحر الصغير تردد قبل تحرير (جسار). وثنائية (المنشود والموجود) فذلك الساحر نشد المال ووجد القتل.

المقطع العاشر عنوانه: انتقام (عمار) من الساحر، ويتكون من خمس جمل [1]، هي: ١-عمل (عمار) عند الساحر. ٢-اكتشاف (عمار) أن الساحر يحضر (جسارًا) للإيذاء. ٣-تضايق (عمار) من عمل الساحر، وبخاصة عندما رأى ما تسبب به لأهل القرية المجاورة. ٤-تحضير (عمار) لـ(جسار) للانتقام من الساحر. ٥-التخلص من الساحر، وابتعاد (عمار) عن الناس.

ويتقدم السرد من خلال (ثنائية الفعل ورد الفعل)، فـ(عمار) عندما علم أن الساحر يؤذي الناس تضايق. و(ثنائية الحركة والسكون)، فـ(عمار) يعمل في بيت الساحر، ثم ينتقل إلى القرية، ثم يرجع إلى بيت الساحر، ثم يعتزل الناس. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فالساحر يطلب من (جسار) إيذاء الناس فيستجيب، و(عمار) يطلب منه القضاء على الساحر فيستجيب أيضًا. وثنائية (الثبات والتحول)، فـ(جسار) يظهر على هيئة دخان بعد حالة الاختفاء، أما (عمار) و(الساحر) فثابتان.

المقطع الحادي عشر عنوانه: نهاية (سالم)، ويتكون من خمس جمل [2]، هي: ١-اشتياق (سالم) إلى أخيه (عمار) الذي سافر إلى العاصمة. ٢-سفر (سالم) بحثا عن (عمار) وعثوره عليه، ولكن (عمارًا) هرب منه لخوفه عليه من الساحر. ٣-وصول خبر لقاء الأخوين للساحر. ٤-طلب الساحر من (جسار) تحرير قرين (سالم) للذهاب إلى (سالم) وهو متشكل في هيئته. ٥-إصابة (سالم) بالجنون عندما رأى ذلك الزائر، وبقاؤه كذلك حتى وفاته.

---

(١) انظر: نفسه، ص١٤٩-١٥٤.

(٢) انظر: نفسه، ص١٥٥-١٥٧.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فغياب (عمار) جعل أخاه يبحث عنه، وحضور (سالم) جعل أخاه يهرب، ولقاء الأخوين أغضب الساحر، ودخول القرين على (سالم) أفقده عقله. وثنائية (الحركة والسكون)، فـ(سالم) مستقر في القرية، ثم ذهب إلى العاصمة. وثنائية (الطلب والاستجابة) فالساحر طلب من (جسار) تحرير قرين (سالم) فاستجاب.

المقطع الثاني عشر عنوانه: محاولة الثأر من قرين البطل، ويتكون من خمس جمل [1]، هي: ١-ابتعاد الشياطين عن البطل. ٢-عزم (الأباطحة) قبيلة (يعرم) على الانتقام من قرين البطل الذي قتله. ٣-اختباء البطل و(دجن) في بيت (عمار) وبقاء خطر (الأباطحة). ٤-ذهاب (دجن) إلى (الكثبان) لطلب حمايتهم. ٥-حضور وفد من (الكثبان) إلى منزل (عمار) وإعلان موافقتهم على طلب الحماية.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فقضاء قرين البطل على (يعرم) تسبب في رغبة قبيلة (الأباطحة) في الانتقام، وخوف البطل تسبب في اختبائه. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فـ(دجن) طلب من (الكثبان) الحماية فاستجابوا. وثنائية (الحركة والسكون)، فالبطل كان في بلده، ثم سافر مع (دجن) إلى بيت (عمار). ثم انتقل (دجن) إلى (الكثبان) وأتوا معه إلى البطل. وثنائية (الاستخبار والإخبار)، فالبطل استخبر عن التصرف المطلوب، فأخبره (دجن). وثنائية (الثبات والتحول)، فقد تحول الوفد إلى هيئات تشبه البشر، ولكنهم أضخم.

المقطع الثالث عشر عنوانه: سر حماية (الكثبان) للبطل، ويتكون من خمس جمل [2]، هي: ١-عيش (عمار) يتعلم السحر. ٢-تحضيره للشيطان (شند) زعيم قبيلة (الصوارم) الذي هدده بالقتل. ٣-بحث (عمار) عن طريقة للتخلص من

(١) انظر: نفسه، ص١٦٠-١٦٧.

(٢) انظر: نفسه، ص١٦٩-١٨٥.

(شند) واكتشاف وجود ثأر بينه وبين (جند) من قبيلة (الكثبان). ٤-تحضير (جند) التي تخلصت من (شند). ٥-إعلان (الكثبان) حمايتهم لـ(عمار)، وتزويجه من (جند)، ثم توريث الزواج للمدوِّن الذي يخلفه، وهو البطل.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (المنشود والموجود)، فـ(عمار) نشد تعلم السحر، فوجد شيطانًا، وثنائية (الفعل ورد الفعل)، فتحضير (شند) جعله يغضب، وتحضير (جند) جعلها تقتله، وتتزوج من (عمار) من باب الشكر له.

المقطع الرابع عشر عنوانه: المعركة، ويتكون من خمس جمل [١]، هي: ١-توتر علاقة قبيلة (الكثبان) بالقبائل الأخرى. ٢-قتل (ملاس) لـ(صان) ابن زعيم (الكثبان). ٣-إعلان (الكثبان) الحرب وطلب (ملاس) مساعدة البطل بإطلاق قرينه لدخول المعركة وموافقته. ٤-دخول قبيلتي (الأباطحة) و(الصوارم) المعركة مع (الكثبان) مما زاد عددهم. ٥-استمالة (ملاس) لقبيلة (الصوارم) أثناء المعركة بنشر بعض الأخبار وانضمامها إليه مما تسبب في انتصاره ومن معه.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فالرغبة في الانتقام تسببت في قيام الحرب، ومقتل (صان) جعل (الكثبان) يعلنون الحرب. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فـ(ملاس) طلب من البطل تحرير قرينه فاستجاب.

المقطع الخامس عشر، وعنوانه: توابع المعركة، ويتكون من خمس جمل [٢]، هي: ١-اختفاء قرين البطل. ٢-تتبع البطل أخبار قرينه واكتشاف أنه أسير لدى (الكثبان) الذين يهددون بقتله أو تسليم (دجن) لهم. ٣-تسليم (دجن) لنفسه ورجوع قرين البطل. ٤-تحضير البطل لـ(جسار) مقيدًا ومطالبته بإطلاق (دجن) وموافقته بشرط السماح له بقتل (ملاس). ٥-إطلاق سراح كلٍّ من (دجن) و(جسار) الذي قتل (ملاسًا) وتعهد بخدمة البطل.

---

(١) انظر: نفسه، ص١٨٧-٢١٣.

(٢) انظر: نفسه، ص٢١٤-٢٢٧.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل) فأسْر (دجن) دفع بالبطل إلى تحضير (جسار) مقيدًا. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فـ(الكثبان) طلبوا من (دجن) تسليم نفسه فاستجاب، والبطل طلب من (جسار) تحرير (دجن) فاستجاب، و(جسار) طلب من البطل تسليم (ملاس) فاستجاب. وثنائية (الحركة والسكون)، فـ(دجن) ذهب إلى (الكثبان) لتسليم نفسه، وعاد قرين البطل، ثم حضر (جسار) مقيدًا، ثم عاد (دجن)، ورحل (جسار).

المقطع السادس عشر، وعنوانه: انتقام أصحاب (ملاس)، ويتكون من خمس جمل [1]، هي: ١-تفرغ البطل لأهله ودراسته بعيدًا عن الشياطين. ٢-معرفة البطل بمقتل (دجن) على يدي (جند)، وبرغبة أتباع (ملاس) في الانتقام منه. ٣-هروب البطل إلى المغرب عند (جسار). ٤-غيرة بعض أتباع (جسار) من البطل ورغبتهم في التخلص منه. ٥-تحييد البطل بعض أتباع (ملاس)، والتخلص من (رامع)، وهروب البطل إلى جزيرة منعزلة خوفًا من (جند).

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فالخوف من أتباع (ملاس) دفع البطل إلى الابتعاد، وجلوس البطل على عرش (جسار) أصاب أتباعه بالحقد، وتعاون البطل مع (جسار) قاد إلى تحييد أتباع (ملاس)، وخوف البطل من (جند) قاده إلى الابتعاد. وثنائية (الطلب والاستجابة)، فالبطل طلب من (جسار) نقله إلى مكان بعيد فاستجاب. وثنائية (الحركة والسكون)، فالبطل يسافر إلى المغرب، ويستقر هناك، ثم ينتقل إلى جزيرة.

المقطع السابع عشر، وعنوانه: التخلص من الأعداء، ويتكون من خمس جمل [2]، هي: ١-استقرار البطل على ساحل جزيرة، يمده فيها مندوب (جسار) بالطعام. ٢-مقتل المندوب. ٣-دخول البطل في أعماق الجزيرة بحثًا عن الطعام

(١) انظر: نفسه، ص٢٢٩-٢٦٣.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٦٣-٢٨٣.

وعثوره على شياطين. ٤-معرفة الشياطين بقصة (جند) ورغبتهم في القضاء عليها وانتقالهم مع البطل إليها. ٥-قضاء الشياطين على (جند) وعودة البطل إلى بيته.

ويتقدم السرد من خلال ثنائية (الفعل ورد الفعل)، فانقطاع الطعام جعل البطل يتعمق في الجزيرة، ورغبة الشياطين في الانتقام من (جند) دفعتهم إلى مساعدة البطل. وثنائية (الحركة والسكون)، فالبطل ينتقل إلى داخل الجزيرة، ثم ينتقل مع الشياطين إلى مكان (جند) في المغرب، ثم ينتقل إلى بيته. وثنائية (الثابت والمتحول)، فمندوب (جسار) يموت، وتختفي جثته، والشياطين الذين في الجزيرة كانوا على هيئة أطفال، ثم تحولوا إلى شياطين ضخمة.

ونلحظ أن بنية الحكاية في الرواية ليست في شكل سلسلة خطية من الأطوار المتتابعة، بل هي مجموعة من المقاطع المتشابكة المتداخلة [١]، ويمكن توزيع تلك المقاطع إلى ثلاثة مستويات: الأول هو المستوى الواقعي، وهو المحور الأفقي الذي يندر أن تشتغل عليه المخيلة [٢]، ويمثله المقطعان: الأول، والثاني. وهما يمهدان للعجائبي، وتظهر في المقطع الثاني نواة العجائبي، وبخاصة في الكتاب الذي أخذه البطل دون أن يقرأه في البداية.

والثاني هو المستوى العجائبي الذي تتردد في تفسيره الشخصية، وتمثله المقاطع: الثالث، والسادس، والثامن، والحادي عشر. فأما المقطع الثالث فشهد ولادة جنس العجائبي للبطل بعد أن قرأ الكتاب مباشرة، فقد تكررت الأصوات التي سمعها دون أن يرى مصدرها، وأخذ يبحث عن تفسير لما يدور حوله، فذهب خائفًا لقريبه الذي أعطاه الكتاب. وأما المقطع السادس فشهد تمثل العجائبي لأخي

(١) تتوافق هذه الملحوظة مع آراء بريمون في بنية الحكاية، انظر: علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، ص١٤٤.

(٢) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، شعيب حلفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ط١، ص١٠٢.

البطل، فهو لا يعرف مصدر التهديدات التي يتعرض لها. وأما المقطع الثامن فنرى فيه أهل القرية يشعرون بالتردد في تفسير اختفاء فتياتهم مع أن أبواب بيوتهم مغلقة، وأما المقطع الحادي عشر فيصاب (سالم) بالذهول عندما زاره شخص على هيئته، بل تسببت تلك الزيارة في إصابته بالجنون. وهذا يجعل تلك المقاطع ضمن محور التوتر، حيث تعيش الشخصية لحظات ملتهبة بالخوف والحيرة .[١]

والثالث هو المستوى العجيب، وفيه قرر البطل قبول قوانين جديدة في الطبيعة، فتواصل مع الشياطين والسحرة دون حيرة، ويتمثل هذا المستوى في بقية المقاطع، ويشكل المقطع الرابع المحور المنبسط الذي تنبسط عليه تفسيرات الأحداث الغامضة لمحور التوتر [٢]، فقد عاش فيه البطل مع الساحر ثلاث سنوات، وقرأ كثيرًا من الكتب عن عالم الشياطين، وأخبره الساحر عن ذلك العالم، فتلاشى جنس العجائبي، بل لقد استطاع البطل في نهاية هذا المقطع تقييد القرين (دجن) الذي كان يطارده.

والعجيب في الرواية ينتمي إلى العجيب الدخيل، فالبطل يذهب في مغامرات ورحلات متعددة إلى أماكن نائية غير معروفة، ويقابل هناك كائنات فوق طبيعية ذات هيئات عجيبة قابلة للتحول .[٣]

ثانيا: الشخصيات:

تطورت دراسة الشخصية عبر العصور، وعلى سبيل المثال كان أرسطو يضعها في مرتبة تالية للحبكة في الأهمية[٤]، وهذا يعني التقليل من شأن

---

(١) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١١٠.

(٢) انظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) من أنواع العجيب: العجيب المبالغ فيه، والعجيب الدخيل، والعجيب الأدوي، والعجيب العلمي. انظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٦٤-٦٥. ومدخل إلى الأدب العجائبي، ص٧٧-٨٠.

(٤) انظر: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٩٨.

الشخصية، فهي خاضعة لمفهوم الحدث، وانتقل هذا التصور إلى المنظِّرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم للقائم بالحدث .[١]

وتطورت النظرة إلى الشخصية، فلم يعد ينظر إليها على أنها جزء من الحبكة، بل أصبح للشخصية وجودها المستقل، والحدث يتبعها، وصارت المواقف تبنى لتقديم مزيد من المعرفة عن الشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة [٢]، فالسرد ليس سيرورة أعمال فحسب، بل هو سيرورة شخصيات أيضًا، تظهر في نفسياتها وأحوالها وأفكارها.[٣]

١-أدوار الشخصيات:

تتصف شخصيات الرواية بكثرتها، وتختلف أدوارها في مجرى الحكي ومدى تواترها فيه، فمنها الشخصيات الرئيسة التي تتواتر على طول النص، ومنها الأساسية التي تضطلع بدور مركزي في الحكي، ولكنها تختفي في لحظة من اللحظات، وتظهر مكانها شخصية أساسية أخرى، ومنها العادية التي تظهر وتختفي، ويكون دورها في مجرى الحكي أقل من غيرها [٤]. وتختلف أدوارها أيضًا في السرد العجائبي ما بين مصدر له، أو مشاركة فيه، أو شاهدة عليه.

وشخصية البطل الذي روى أكثر الأحداث هي الشخصية الرئيسة في الرواية، وتتصف بأنها شخصية واقعية، ولكنها مشاركة في العجائبي وشاهدة عليه.

والشخصيات الأساسية في الرواية متنوعة، ومنها ما يعدُّ مصدرًا للعجائبي، وبخاصة شخصيات الشياطين التي أثرت في مجرى الأحداث، مثل: دجن،

---

(١) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ط١، ص٢٠٨.

(٢) انظر: بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، ص١٨-١٩.

(٣) انظر: علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، ص١٧٧-١٧٨.

(٤) انظر: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ط١، ص٩٣-٩٤.

وجسار، وجند، وملاس، وقرين البطل. وشخصيات السحرة، مثل: عمار. ومن الشخصيات الأساسية ما تعد مشاركة في العجائبي أو شاهدة عليه، وبخاصة شخصيات الإنس، مثل: قريب البطل، وسالم.

والشخصيات العادية كثيرة في الرواية، ومنهم بعض الشياطين، مثل: مازع، ورامع، وإينار، وتكاش، ويقلب. ومنهم بعض السحرة، مثل: نجد. ومنهم بعض الإنس، مثل: أخي البطل، وأمه، وأبيه، وبعض أصدقائه، وابن سالم، والمرأة الحجازية.

٢-سمات الشخصيات:

تتسم شخصيات المحكي العجائبي بسمتين رئيستين، هما: ثراء التخييل، والتحول [١]. أما ثراء التخييل فيرجع إلى أن الشخصية هنا ذات ملامح مفارقة "لما هو قابل للإدراك أو التصور، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل أو التوهم" .[٢]

أما التحول أو الانتقال فيعد مبدأ عامًّا في الشخصية العجائبية [٣]، فمنها ينطلق الحدث العجائبي، وعليها يقع، وهي إحدى المكونات الأساسية في تحديد العجائبي، وبالإضافة إلى ما سبق فإن هذا التحول يحقق للمحكي التنوع .[٤]

وشخصيات الرواية تشعرنا بأننا أمام عالم يساوي العالم الحقيقي، يقع التردد في تفسير أحداثه [٥]، وإذا تأملنا شخصيات الرواية فسنجد البطل قد تحول على

---

(١) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١٩٧.

(٢) قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص٩٣.

(٣) انظر: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، نورة العنزي، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ٢٠١١م، ط١، ص١٢٥.

(٤) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١٩٧، ٢٠١.

(٥) هذا الشرط مهم لتحقق العجائبي. انظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص١٨، ٥٤.

المستوى المضموني من العالم الواقعي إلى العالم العجائبي [١]، وهذا يجعلنا نقبل النظر المبدئي في روايته للأحداث؛ لأنه ينتمي إلى عالمنا الواقعي [٢]، وذلك مع أن بعض شخصيات العالم العجائبي أخذت دور الراوي في بعض المراحل.

وظل البطل حاضرًا في مستويات السرد الثلاثة، وذلك عن طريق فعله للأحداث أو المشاركة فيها أو مشاهدتها [٣]، ونجد صفاته في المستوى الواقعي تأتي مباشرة على هيئة سيرة ذاتية موجزة، ومنها أنه شاب نشأ في أمريكا، وعاد إلى الوطن، وأخذ يصادم المجتمع، وقاده الفضول والتحدي إلى قراءة كتابين لتحضير الجن، ولا شك أن مثل هذه الرغبة غذت الأحداث فوق الطبيعية [٤]. ولكن شخصية البطل بدأت تنمو مع تطور الأحداث، فظهر عليه الخوف في المستوى العجائبي حتى أطلق عليه أحد السحرة اسم (خوف)، وهو العنوان الذي حملته الرواية، ولكننا نجده أكثر جرأة مع تقدم الأحداث في المستوى العجيب حتى بلغ به الأمر الزواج من الشيطانة (جند)، ويرجع تفسير ذلك إلى طبيعة العجائبي الذي يصحبه التردد والحيرة، ثم يتلاشى، ويحل محله العجيب أو الغريب.

ومن الشخصيات الأساسية شخصية الساحر (عمار) التي تنتمي إلى العالم الواقعي، وشكَّل حضوره في بداية الرواية همزة وصل بالعالم فوق الطبيعي، فقد

---

(١) تعد هذه الصفة من الصفات العامة للبطل في العجائبي في الرواية العربية. انظر: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، ص١٢٥.

(٢) انظر: رسالة ماجستير بعنوان: العجائبي في رواية (الجنية) لغازي القصيبي، صالح الهزاع، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي ١٤٣٣/١٤٣٤هـ، ص٧٠.

(٣) تتميز شخصية البطل بهذه الصفة في العجائبي في الرواية العربية، انظر: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، ص١٢٣.

(٤) تعد الرغبة مع المعرفة والقدرة من أبرز أدوار الشخصية في السرد. انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص٢٠٨.

ذكر بعض أسرار عالم الشياطين التي اكتشفها بوصفه ساحرًا، وكان بيته فضاءً لكثير من الأحداث العجائبية. والمعلومات حول (عمار) كثيرة، وبعضها قدمها هو عن نفسه، وبعضها قدمتها شخصيات أخرى، وبعضها يمكن استنتاجه، وهذا ينطبق على بقية الشخصيات الأساسية في الرواية، وتتصف شخصيته في الرواية بأنها كثيفة، فهي تمثل عالمًا شاملاً معقدًا، تنمو فيه قصة ذات ملامح متنوعة، تصل إلى حد التناقض [١]، فقد كان متدينًا، ثم أصبح ساحرًا.

وشخصية القرين (دجن) من أهم الشخصيات الأساسية في الرواية، والقرين شيطان ملازم للإنسان لإغوائه، وهذا يعني أنه من العالم فوق الطبيعي، ويبرز دور (دجن) في تفسير العجائبي للبطل، ومصاحبته والدفاع عنه، وقدرته على الطيران في سرعة خارقة، وهذا ساعد على حركة الأحداث، ويبرز دوره أيضًا في التمهيد للعجائبي، وذلك عندما ظهر للبطل على هيئة إنسان رث الثياب في بداية الرواية [٢]، وهذا مما زاد التشويق والإثارة. وتظهر في كلامه عدة لهجات بسبب تأثره بتنقله بين مناطق مختلفة. ويظهر تطور واضح في شخصيته، فقد بدأ عدوًا للبطل، ثم صار صاحبه، وكان كافرًا، ثم أسلم في نهاية الرواية.

ومن الشخصيات الأساسية في الرواية شخصية (جسار)، وهو شيطان من قبيلة (الكثبان)، عزز دوره تذبذب علاقته بالبطل ما بين المعاهدة ثم العداوة ثم المعاهدة، وهذا جعله يحضر في كثير من المقاطع السردية. ويتصف بقدرة عجائبية على الاختفاء والظهور، والتحول إلى دخان، وهذا ساعده على الدخول إلى بيوت الإنس واختطاف بناتهم، وقد عشق إحداهن، فتسبب ذلك في فجوة بينه

(١) لمزيد من التفصيل حول الشخصية الكثيفة انظر: علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، ص٢٠٧.

(٢) يكثر أن تظهر شخصية عجائبية في هيئة واقعية في بداية السرد العجائبي. انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص٢٠١-٢٠٢.

وبين أبيه، فقتلها إرضاء له، وهذا يقودنا إلى نفسيته المضطربة، فهو سريع الغضب، حاد الطباع، ولكنه يرفض الغدر والخيانة، ولهذا كان البطل يثق به.

أما (جند) فأبرز شيطانة في الرواية، وتداخلت في كثير من الأحداث بسبب عداواتها المتشعبة مع شخصيات الرواية، ولها قدرة على التشكل، وقد سألت البطل ليلة زفافهما عن مدى إعجابه بشكلها؛ لأنها قادرة على التشكل في صورة أخرى. وتتصف بالحقد وحب الزعامة، ومن أجل ذلك قضت على كثير من الشخصيات.

وفي الرواية شخصيات أخرى أساسية، ولكنها أقل بروزًا من الشخصيات السابقة، ومن العالم الواقعي نجد قريب البطل الذي لم يُشر إلى اسمه، وهو رجل كبير منعزل عن الناس، وكان ظهوره في المدخل الواقعي للرواية مؤثرًا، فهو من أعطى البطل الكتابين اللذين اقتحم بسببهما عالم الشياطين.

ومن العالم الواقعي أيضًا شخصية (سالم) التي تميل إلى التدين، وترفض التواصل مع الشياطين، وتسبب اختطاف ابنته في خدمة أخيه (عمار) للساحر الذي دبَّر ذلك مقابل إرجاعها، وتسببت وفاة (سالم) في خروج قرينه (ملاس) للأخذ بثأره.

ومن العالم فوق الطبيعي نجد شخصية (ملاس)، وهو قرين (سالم)، وظهر متأخرًا في الرواية لتأجيج الأحداث بسبب رغبته في الثأر له، ويتصف بضخامته وقوته، وقدرته على التشكل في هيئة (سالم).

ومن ذلك العالم أيضًا نجد قرين البطل، وتقطع ظهوره في الرواية، وكان قتله للشيطان الذي تسلط على أخي البطل من أسباب قيام المعركة، وزادت مشاركته فيها جانب الإثارة؛ لأن مقتله –كما جاء في الرواية– يعني موت البطل، وكانت لديه قدرة عجائبية على التشكل في هيئة البطل.

٣-العلاقات بين الشخصيات:

تعددت المحاولات التي نظرت إلى أدوار الشخصيات وعلاقاتها [١]، ومن أبرزها محاولة تودوروف الذي حدد ثلاثة روابط، تعمل على تحديد العلاقات بينها، هي: الرغبة، والتواصل، والمشاركة [٢]. وهي تشكل حوافز إيجابية، تدفع إلى إقامة علاقات تقارب بين شخصيات الرواية .[٣]

أما محور الرغبة فيتمثل في الحب، وهو حافز إيجابي، يتوجه في الرواية من الشياطين إلى الإنس، فقد أحبت (جند) (عمارًا)[٤] ، وأحب (دجن) إنسية من الحجاز [٥]، وأحب (جسار) إنسية، ولكنه قتلها .[٦]

وأما محور التواصل فيتمثل في الائتمان على السر، وهو حافز إيجابي، يتجه في الرواية من الشياطين إلى الإنس باتجاه واحد، ولعل ذلك بسبب أن عالم الشياطين يقوم على الخفاء والغموض، وعلى سبيل المثال أسرَّ (دجن) باسمه لمعشوقته الإنسية مع أن نطق الآخرين باسمه سيجمّده [٧]، وطلب الشيطان (قرمز) من البطل كتمان أسرار عالم الشياطين .[٨]

---

(١) تعد محاولة فلاديمير بروب من أسبق المحاولات في هذا المجال، وقد استفاد منها النقاد اللاحقون. انظر: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ط١، ص٤٢-٨٢.

(٢) انظر: الأدب والدلالة، تزيفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م، ص٥٦-٥٧.

(٣) انظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٠م، ط٣، ص٧٨.

(٤) انظر: خوف، ص١٨٢.

(٥) انظر: نفسه، ص٦٨-٦٩.

(٦) انظر: نفسه، ص١٤٣-١٤٤، ١٨٢-١٨٣، ١٩٠-١٩١.

(٧) انظر: نفسه، ص٦٩.

(٨) انظر: نفسه، ص٢٨٣.

وأما محور المشاركة فمن أبرز أشكاله الزواج، وهو حافز إيجابي، وهو يقوم في الرواية على المصلحة، فعلى سبيل المثال تزوج (مازع) ابنة زعيم قبيلة (الكثبان)، وتولى بعدها قيادة القبيلة [١]، وتزوجت الشيطانة (جند) مدون قبيلتها الساحر (عمار)، ثم تزوجت بعد وفاته البطل ظنًّا بأنه وريث الساحر [٢]. ومن أشكال المشاركة المساعدة، وتتنوع أمثلتها في الرواية، ويغلب أن تقدمها الجن، ولكنهم يقدمونها طلبًا لمصلحة، وقد قال الساحر (عمار) للبطل: "الشياطين تؤمن بالعطاء بمقابل" [٣]. ويغلب أن يتلقاها البطل الذي يقع في مشكلات كثيرة مع الجن، ومن أبرز الذين ساعدوه (دجن)، ومن أبرز مساعداته أنه افتدى بنفسه قرين البطل [٤]، ومنهم (جسار)، وبخاصة عندما واجه البطل أتباع (ملاس).[٥]

وتصوغ العلاقات بين تلك الروابط قاعدتان، هما: التعارض، والبناء للمجهول [٦]. فأما قاعدة التعارض فهي أكثر انتشارًا، ويمكن أن نشتق منها علاقاتٍ تُضاد العلاقات السابقة، فنجد في رابط الرغبة أن المحبة تعارضها الكراهية، وهي حاضرة بين كثير من الشياطين في الرواية، ومن أبرزها كراهية (جند) لأخيها (جسار)؛ لأن أباهما كان يحبه أكثر منها، وأنه تولى الزعامة بعد أبيه، ونتج عنها كراهيتها لـ(دجن)؛ لأنه قام بتحرير أخيها.[٧]

ونجد في رابط التواصل أن الائتمان على السر يعارضه كشفه ونشره، وتقوم الرواية برمتها على كشف تفاصيل تجربة البطل في عالم الشياطين ونشرها

(١) انظر: نفسه، ص١٤٣.

(٢) انظر: نفسه، ص١٧٤.

(٣) انظر: نفسه، ص١١٨.

(٤) انظر: نفسه، ص٢١٥-٢١٦.

(٥) انظر: نفسه، ص٢٣٥.

(٦) انظر: الأدب والدلالة، ص٥٧-٥٨.

(٧) انظر: خوف، ص١٨٢-١٨٣.

للآخرين، من الأمثلة داخل الرواية أن المرأة الحجازية لما أسرَّ إليها (دجن) باسمه الذي يتسبب نطقه في تقييده نطقته، ثم كتبت اسمه في كتاب تحضيره؛ لينطقه الآخرون، ويتمكنوا من تقييد (دجن) إذا تحرر [١]. وكشف (رامع) خطة أصحاب (ملاس) لاغتيال البطل .[٢]

ولا نجد في رابط المشاركة أي إشارة إلى الطلاق الذي يعارض الزواج، وتظهر المعارضة التي قد تتطور فتصل إلى درجة الإعاقة، وهما تضادان المساعدة، ويغلب أن تدل أمثلة المعارضة في الرواية على معارضة التعامل مع السحرة، ومن أمثلة ذلك معارضة البطل مساعدة (عمار) في مهنة السحر [٣]، ومعارضة (سالم) تعاون أهل قريته مع الساحر [٤]، وتظهر درجة الإعاقة عندما تمتلك الشخصية قوة كافية، ومثال ذلك إعاقة (مازع) أن يقيم ابنه (جسار) علاقة مع إنسية، فقد نفاه أبوه وقيَّده .[٥]

وأما قاعدة البناء للمجهول فأقل انتشارًا، ونشتق فيها من محبة (جند) للساحر (عمار) أنها محبوبة منه [٦]. وكما عارض البطل مساعدة (عمار) في السحر فقد تعرض البطل للإعاقة والاحتجاز في بيت (عمار) ثلاث سنوات [٧]، واعترض (سالم) على التعاون مع الساحر؛ ولهذا لم يساعده الساحر في إعادة ابنته .[٨]

---

(١) انظر: نفسه، ص٦٩.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٤٠.

(٣) انظر: نفسه، ص١٣٥-١٤٠.

(٤) انظر: نفسه، ص٩٥، ١٠٢، ١٠٧.

(٥) انظر: نفسه، ص١٤٤، ١٨٢.

(٦) كانت (جند) تزور (عمارًا) في بيته كل ليلة، ولم يخبر (عمار) البطل عنها. انظر: نفسه، ص١٠٦-١٠٧.

(٧) انظر: نفسه، ص٤٦-٦٦.

(٨) انظر: نفسه، ص١٤١.

ولا بد عند اشتقاق العلاقات السابقة من التنبه لجانبين: أما الأول فهو حقيقة العلاقة بين المظهر والجوهر [١]، ويمكن التمثيل هنا بأن المرأة الحجازية أظهرت أنها محبة لـ(دجن)، ولم تكن كذلك [٢]. وأما الآخر فهو مقدار العلاقة [٣]، ويمكن التمثيل هنا بأن مساعدات (دجن) للبطل كانت أكثر من مساعدات الشياطين الآخرين .[٤]

وننتقل إلى قواعد العمل التي تصف حركة العلاقات والسرد [٥]، ونجد في محور الرغبة قاعدة، تنص على أنه إذا كان (أ) و(ب) عاملين، وأن (أ) يحب (ب)، فسوف يعمل على أن يكون محبوبًا من (ب) وفق قاعدة البناء للمجهول، وهنا يتضح الفرق بين الحب والتظاهر بذلك، ومثال ذلك أن محبة (جند) للساحر (عمار) دفعتها إلى زيارته ومسامرته في بيته كل ليلة .[٦]

ونجد في المحور ذاته قاعدة أخرى، تنص على أنه إذا كان (أ) و(ب) عاملين، وأن (أ) يحب (ب) على مستوى الوجود وليس على مستوى الظهور، فإذا وعى مستوى الوجود فإنه سوف يتصرف ضد هذا الحب، ومثال ذلك أن البطل يتعامل دون وعي بشيء من الحب مع الساحر (عمار)، ولكنه إذا وعى موقفه تصرف ضده، وقال عنه: إنه مجرد ساحر .[٧]

وفي محور المشاركة قاعدة تنص على أنه إذا كانت (أ) و(ب) و(ج) ثلاثة عوامل، وأن (أ) و(ب) لهما علاقة بـ(ج)، وأدرك (أ) أن العلاقة بين(ب–ج)

---

(١) انظر: الأدب والدلالة، ص٥٩.

(٢) انظر: خوف، ص٦٩.

(٣) انظر: الأدب والدلالة، ص٦٠.

(٤) ولهذا السبب حزن البطل كثيرًا عندما علم بمقتل (دجن). انظر: خوف، ص٢٣١.

(٥) أشار تودوروف إلى أربع قواعد للعمل. انظر: الأدب والدلالة، ص٦٠–٦٣.

(٦) انظر: خوف، ص١٠٧.

(٧) انظر: نفسه، ص١٦٤.

مطابقة لعلاقة (أ–ج) فسوف يتصرف ضد (ب)، ويمكن التمثيل لذلك بـ(جند) و(جسار)، فقد كانا يتوددان لأبيهما (مازع) بالطاعة والمساعدة رغبة في الحماية والمكانة، ولما أدركت (جند) موقف أخيها انقلبت عليه وتخلصت منه .[١]

وفي محور التواصل قاعدة تنص على أنه إذا كان (أ) و(ب) عاملين، وأن (ب) مؤتمن على سر (أ)، فإنه إذا أصبح (أ) عامل قضية ومتولدة بواسطة القاعدة الأولى فإنه يبدل المؤتمن على سره، ومثال ذلك أن البطل يأتمن أخاه على أسراره، لكنه لم يخبره بعلاقة الشياطين بمرض أمه، وكان (عمار) الساحر هو المؤتمن على السر .[٢]

ثالثًا: المكان:

ازدادت العناية بالمكان عند دارسي السرد في العصر الحديث؛ إذ "لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان" [٣]، ويترتب على هذا أن المكان لا يعيش منعزلا عن بقية عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة معها .[٤]

وتعريفات المكان كثيرة، ومنها أنه: "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة، ... إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية، مثل: (الاتصال، المسافة، ...إلخ) " .[٥]

---

(١) انظر: نفسه، ص٢٦٥.

(٢) انظر: نفسه، ص١١٧.

(٣) شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص٦٧.

(٤) انظر: بنية الشكل الروائي، ص٢٦.

(٥) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، العدد ٨، ١٩٨٧م، ص٦٩.

والأماكن في السرد العجائبي قد لا تكون كلها متخيلة، بل قد تظهر واقعية أو طبيعية، وهذا يجعلها تتعايش في جدلية مشهدية قائمة، تتعدد دلالاتها المرجعية [١]، ويضاف إلى ذلك أن المكان الذي يبدو واقعيًّا أو طبيعيًّا يصبح عجائبيًّا بسبب علاقته بعنصر عجائبي آخر .[٢]

وتعددت توجهات الإنشائيين في دراسة المكان، ومنهم من اقترح دراسة وظائف المكان في ضوء علاقته ببقية عناصر السرد [٣]، وسوف ندرس هنا علاقته بعنصرين من عناصر الحكاية، وهما: الأحداث، والشخصيات.

١-علاقة المكان بالأحداث:

يحضر المكان في العمل السردي في هيئة خلفية للأحداث، أو في هيئة مشهد وصفي، ولكن مهمته الرئيسة هي التنظيم الدرامي للأحداث، وقد يوحي المكان للمتلقي بحدوث أشياء قبل وقوعها .[٤]

والرواية تبدأ بإشارة الرواي/البطل إلى نشأته في أمريكا، وهي تنتمي إلى الأماكن الطبيعية المفتوحة، وقد سافر إليها وعمره سنة واحدة مع والديه، وبسبب ذلك حصل والده على شهادة الماجستير، وهناك ولد أخوه الصغير، وبسبب ذلك حصل على الجنسية الأمريكية .[٥]

ومن الأماكن المهمة في الرواية غرفة نوم البطل، فقد شهدت أحداثًا عجائبية محيرة، وساعد على ذلك أنها من الأماكن المغلقة، فقد رأى فيها أحلامًا مخيفة، وسمع في اليقظة أصواتًا من عدة جهات فيها، وكان انفراده فيها سببًا في التردد الذي أصابه في تفسيرها ما بين الوهم أو الواقع، ولذلك اضطره الخوف إلى

---

(١) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١٩٣.

(٢) انظر: العجائبي في رواية (الجنية) لغازي القصيبي، ص٧٥.

(٣) انظر: معجم السرديات، ٣٠٦.

(٤) انظر: بنية الشكل الروائي، ص٣٠.

(٥) انظر: خوف، ص١١-١٢.

الخروج منها والمبيت في أحد الفنادق [١]، ويضاف إلى ذلك أنها كانت مكانًا لأحداث عجيبة بعد أن زالت الحيرة، وتواصل فيها مع القرين (دجن)[٢] والشيطان (يقلب).[٣]

والمقبرة من الأماكن الواقعية المفتوحة، ولكنها مفتوحة على الغياب، وعلى زمن لا يدرك بالعقل [٤]، والحدث الذي استدعى حضورها في الرواية وفاة قريب البطل، وهناك جرى أول حديث بين البطل و(دجن) في هيئته البشرية، ولم يكن البطل يعلم أنه يتحدث مع شيطان [٥]، وكأن المقبرة توحي بتحول وانتقال في حياة البطل من العالم الطبيعي متمثلا في قريب البطل إلى العالم فوق الطبيعي متمثلا في (دجن).

وتضمنت الرواية الإشارة إلى إقامة الساحر (عمار) في إحدى الدول الخليجية [٦]، وإقامته هناك جعلت البطل يسافر إليه لفهم ما يحدث له، والدولة من الأماكن التي تمتلك مرجعية واقعية، ولكن عدم تسميتها من قبل الراوي أكسبها طاقة تخييلة عند المتلقي، تتناسب مع الأحداث العجائبية التي وقعت فيها، وقاد طول بقاء البطل فيها إلى قلق أسرته عليه.

وقاد خوف الساحر من الناس إلى أن يجعل مكان سكنه في منطقة جبلية نائية في تلك الدولة، فازداد طول رحلة البطل إلى الساحر، وتعرض في الطريق لصعوبات كثيرة .[٧]

---

(١) انظر: نفسه، ص٤٠.
(٢) انظر: نفسه، ص١٢١.
(٣) انظر: نفسه، ص٢٣١.
(٤) انظر: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ط١، ص١٧٦.
(٥) انظر: خوف، ص٤٦-٤٨.
(٦) انظر: نفسه، ص٥٦.
(٧) انظر: نفسه، ص٥٩.

وكان الساحر يسكن في بيت كالكوخ، جاء وصفه بأنه قديم منعزل [١]، وجرت فيه أحداث عجائبية، تحولت إلى عجيبة بعد أن فسرها الساحر للبطل، ولا شك أن ذلك المكان مهد لتلقي تلك الأحداث. وفي المقابل تسبب ذلك المكان الذي أقام فيه البطل ثلاث سنوات في صعوبات معيشية له، ولم يستطع التواصل مع أسرته، فشعروا بالقلق عليه، وقرأ أخوه كتابًا عجائبيًّا رغبة في معرفة مصير أخيه.

وانتقل البطل إلى (جسار) الذي يقيم في كهف في جبال الأطلس، وتتكشف عجائبية ذلك المكان عندما ظهر فيه عرش حجري أكبر من حجم الإنسان، تحف به أضواء، تضيء عند الاقتراب منه [٢]، وقد طلب (جسار) من البطل أن يجلس على ذلك العرش، وذكر تلك الجبال مهد للأحداث العجائبية، فثمة بعض المعتقدات الشعبية بوجود أحد ملوك الجن هناك .[٣]

ونقل (جسار) البطل إلى ساحل جزيرة مثلث الشيطان، واسم الجزيرة يهيئ لتوقع رؤية أحداث عجائبية، ويضاف إلى ذلك ما يشاع عن مثلث في البحر، تقع فيه أحداث محيرة [٤]، وكان بقاء البطل على الساحل سببًا في شعوره بالجوع

---

(١) انظر: نفسه، ص٥٩-٦٠.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٣٣.

(٣) نبهت إحدى الدراسات الأنثروبولوجية إلى معتقد عند بعض أفراد أحد المجتمعات العربية بوجود أحد ملوك الجن في جبال الأطلس، وأن بعضهم يذهب إليه للحكم بينهم في القضايا الخلافية، وذكرت الدراسة بعض الآثار السلبية لتلك الأعمال على المجتمع. انظر: سيدي شمهروش: الطقوسي والسياسي في الأطلس الكبير، حسن رشيق، ترجمة: عبد المجيد جحفة ومصطفى النحال، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٠م.

(٤) هو المكان المشهور بمثلث برمودا الذي يقال إن الطائرات والسفن تختفي عندما تدخله. انظر: مثلث برمودا مقبرة الأطلنطي: أسرار وحقائق، منصور عبد الحكيم، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة، ٢٠١٢م، ط١.

والعطش؛ فاضطر للتعمق في تلك الجزيرة الموحشة، فوجد فيها بيتًا حجريًا، فيه سرداب عميق، نزل فيه البطل حيث كان الظلام حالكًا، ولا شك أن هذا البيت العجائبي يثير دلالات الخوف، ويهيئ لتوقع حدث عجائبي، وهذا الذي حدث، فقد كلمه مخلوق من العالم فوق الطبيعي، يسكن نهاية السرداب .[١]

٢-علاقة المكان بالشخصيات:

تتأثر الشخصية بالمكان الذي تعيش فيه، وتؤثر فيه، ومن أشكال التأثر معرفة الشخصية بالمكان الذي تنتمي إليه، ويتبع ذلك قلة انبهارها به مقارنة بالمكان الذي لا تعرفه، ويمكن الإحساس بعجائبية المكان منذ دخول الشخصية فيه؛ إذ تظهر عليها مشاعر الاضطراب والقلق والدهشة [٢]، وهذه المشاعر تتسبب في زيادة تأمل الشخصية الطبيعية للأماكن العجائبية أو حتى الأماكن الطبيعية التي لا تنتمي إليها.

ونجد البطل في الرواية يعرف ما ينتمي إلى العالم الطبيعي من عادات، ويجهل عادات العالم فوق الطبيعي، وبخاصة عالم الشياطين، ومن الأمثلة التي تكشف ذلك أن ليلة زفاف البطل على الشيطانة (جند) ابتدأت بجلسة تعارف، أخبر كل منهما الآخر عن العادات في عالمه الذي ينتمي إليه، وانبهر كل منهما بما ليس في عالمه .[٣]

وللمكان تأثير ثقافي ونفسي في الشخصية، فالبطل نشأ في أمريكا، فكان ذلك سببًا في إتقانه للغة الإنجليزية، وضعفه في اللغة العربية في طفولته، فأصبح ذا شخصية منطوية كثيرة الاعتراض على المجتمع.

---

(١) انظر: خوف، ص٢٦٦.

(٢) انظر: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، ص١٤٢.

(٣) انظر: خوف، ص١٨١-١٨٢.

وأثر الكوخ النائي في حياة الساحر (عمار) وشخصيته، فكان يعيش عيشة بدائية، فهو الذي يصنع أو ينتج كل متطلباته الأساسية، واعتاد أن يقضي حاجته خارج المنزل في الخلاء، وكان يكثر التأمل والقراءة، ويميل إلى الصمت والوحدة .[1]

وتعمل الشخصية على تغيير المكان، فقد قام (جسار) ومن معه بالتغيير في الكهف، فجعلوا فيه عرشًا حجريًّا ضخمًا [2]، وهذا أعطى للمكان بعدًا عجائبيًّا. وكذلك أزال الشياطين في وسط جزيرة مثلث الشيطان مكانًا من الأشجار، وبنوا هناك بيتًا له سرداب عميق، وهذا البناء لا يتناسب مع طبيعة الجزيرة .[3]

**

(١) انظر: نفسه، ص٨٣-١١١.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٣٣.

(٣) انظر: نفسه، ص٢٦٦.

المبحث الثاني

العجائبي في الخطاب

الخطاب في اللغة من مادة (خ ط ب)، ومما جاء في معناها أن "الخِطاب والمُخاطَبَة: مُراجَعَة الكَلامِ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطابًا، وهما يتخاطبان" .[1] والتعريف اللغوي السابق يلمح إلى ما يتضمنه الخطاب من عناصر متعددة، مثل: الكلام، والمتلقي، والسياق. وكأنه ينطلق من منطلق تداولي.

وتعددت التعريفات الاصطلاحية للخطاب، أما الخطاب بصفة عامة فهو: "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطرة في الوقت نفسه" .[2]

أما الخطاب السردي الذي نركز عليه في هذا المبحث فينظر إليه من جهة النشاط التلفظي بين الإنتاج والتلقي، فيكون التركيز على التواصل بين القائلين في النص، أو بين الراوي والمروي له .[3]

وسنتناول ضمن العجائبي في الخطاب ثلاثة عناصر، هي: الزمن، والتبئير، وأساليب القص.

أولا: الزمن:

الزمن عنصر رئيس من عناصر العمل السردي، وتزداد أهميته في السرد العجائبي؛ حيث يصبح الزمن بعدًا فاعلًا بقدرته على التنوع والتحول، فهو هناك

---

(١) لسان العرب، ١/٣٦٠.

(٢) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ٢٠٠٢م، ط٣، ص١٥٥.

(٣) انظر: معجم السرديات، ص١٨٤.

عصب الحدث العجائبي والشرايين التي تتدفق فيها دماء الشخصيات العجائبية .[١]

وفرَّق الشكلانيون الروس بين نوعين من الزمن، أما الأول فهو الزمن في المتن الحكائي، وهو زمن منطقي، ينظّم الأحداث التي يتضمنها، وأما الآخر فهو الزمن في المبنى الحكائي، وهو لا يأبه للقرائن الزمنية والمنطقية قدر عنايته بكيفية عرض الأحداث للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به في العمل .[٢]

ومن أبرز الجوانب التي تكشف العلاقة بين الزمنين السابقين: الترتيب، والمدة، والتواتر.

١-الترتيب:

نعني بالترتيب هنا "مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في الحكاية" [٣]، وهدف هذه المقارنة معرفة التغييرات التي طرأت على ترتيب الأحداث، وتتمثل في أسلوبين، هما: الارتداد، والاستباق.

أ-الارتداد:

الارتداد هو: "سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة" [٤]. ويظهر كثيرًا في كل مستوى من مستويات الرواية الثلاثة، ولعل ذلك بسبب تشابك أحداث الرواية وغموض بعض شخصياتها؛ إذ ينتمي كثير منها إلى العالم فوق الطبيعي، فيأتي الارتداد لكشف ذلك الغموض.

---

(١) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١٨٥-١٨٦.

(٢) انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٠٧، ١١٧.

(٣) معجم السرديات، ص٨٧.

(٤) نفسه، ص١٧.

ولا يكون الارتداد في الرواية بإيراد حدث سابق فحسب، بل منه ما يكون بإيراد مقطع سابق أيضًا، وذلك كما في المقاطع: الخامس، والثامن، والتاسع، والعاشر، والحادي عشر، والثالث عشر .[١]

ولا شك أن الارتداد يكسر رتابة السرد، ولكنه يتضمن أيضًا بعض الوظائف [٢]، ومنها إضاءة تاريخ شخصية معينة، ومثال ذلك المقطع الثامن الذي عنوانه: دخول (عمار) عالم السحر [٣]. فهذا المقطع يأتي بعد مقتل تلك الشخصية؛ ليكشف تاريخها وسبب توجهها إلى عالم السحر، ويوضح أنها قبل أن تعرف أسرار ذلك العالم كانت تشعر بالخوف والتردد في تفسير ما يجري فيه، وبهذا يكون الارتداد قد عاد بنا من العجيب إلى العجائبي بالنسبة إلى تلك الشخصية.

ويكثر أن يوظف الارتداد أيضًا لسد ثغرة معينة، ويكون عندها على هيئة إحالة داخلية في المستوى نفسه والقصة نفسها، وعلى سبيل المثال ذكر (عمار) اسم القرين (دجن) للبطل، فأخبرنا البطل عن طريق الارتداد سر ذلك الاسم بقوله: "قال لي: إنَّ (دجن) كان قرينًا للساحر (نجد)، فتذكرت أني قرأت في أحد كتبه أن اسم القرين يكون عكس الاسم الأول لصاحبه" .[٤]

ومن التوظيف السابق ذلك الارتداد الذي كشف لنا شخصية من حمل البطل إلى أحد البيوت عندما أغمي عليه ليلا، وهو في الطريق إلى بيت (عمار)، وقد استيقظ البطل دون أن يعرف من فعل ذلك، ولكن قبل أن يصل إلى بيت (عمار) ناداه رجل غريب، وأخذ يتحدث معه، وظهر الارتداد في هذا النص: "صاحبني

---

(١) انظر الجزئية الخاصة بالمقاطع السردية في الحدث العجائبي من هذا البحث.

(٢) انظر: خطاب الحكاية، ص٦١. ومعجم السرديات، ص١٨.

(٣) انظر: خوف، ص١٣٤-١٤٢.

(٤) نفسه، ص٦٧.

الرجل في وجهتي، وتحدث معي في الطريق، وحاول إقناعي بالعودة، لكني لم أستجب له، وعرفت أنه من أخذني لبيته البارحة، فشكرته على ذلك" .[١]

وأقل مما سبق أن يوظف الارتداد للتذكير أو التكرار، ويبرز ذلك في الأفكار المهمة، مثل قول البطل لـ(عمار): "لقد أخبرتكَ من قبل بأني لستُ بساحرٍ يا (عمار)، ولن أكون في يوم كذلك!".[٢]

ب-الاستباق:

الاستباق هو: "سرد حدث لاحق، أو ذكره مقدمًا" [٣]. وهو كثير الحضور في الرواية، ولكنه -مع ذلك-أقل حضورًا من الارتداد [٤]، ومن أسباب حضور الاستباق في الرواية كثرة الأحداث وتشابكها، ومنها تلهف الشخصيات إلى المستقبل للتخلص من الصعوبات التي تمر بها، أو لاستكشاف بعض الأسرار الغامضة.

ولا يظهر الاستباق في متن الرواية فحسب، بل ويظهر أيضًا في بعض العناوين الداخلية لأجزاء الرواية، وقد بلغ عددها تسعة وعشرين عنوانًا.

وتتعدد وظائف الاستباقات في الرواية، ويكثر أن يأتي الاستباق للتمهيد للانتقال من المستوى الواقعي إلى العجائبي بما فيه من أحداث، تحمل على التردد في تفسيرها، وأبرز استباق وظف لهذا الغرض في الرواية هو قول القريب للبطل عندما أنكر إمكانية التواصل مع الجن والشياطين: "سأجعلك تراهم بعينك،

---

(١) نفسه، ص١١٦.

(٢) نفسه، ص١٠٧.

(٣) معجم السرديات، ص٢١.

(٤) أشار جينيت إلى أن الاستباق أقل ظهورًا من الارتداد على مستوى التقاليد السردية الغربية، انظر السابق، ص٥١.

وتسمعهم بأذنك" [١]. وقد اتضح صدق ذلك الإنباء الاستباقي، ولكنه استغرق وقتًا طويل المدى؛ لأن البطل تأخر في قراءة الكتاب.

ومن الاستباقات التي تمهد للانتقال إلى المستوى العجائبي أيضًا ما قرأه البطل في الكتاب الذي أخذه من قريبه، ويتمثل في قول القرين (دجن) في آخر سطر في الكتاب: "لن ترى العالم الذي تعيش فيه بعد اليوم كالسابق؛ لأنني سأكون معك" [٢]. وظهر صدق ذلك الإنباء الاستباقي في صباح اليوم التالي، فقد أخذ ذلك القرين يتابع البطل، وجرت بينهما أحداث متلاحقة.

ويوظف الاستباق لإتمام حدث وإكماله، ويبرز هذا في السرد العجائبي بسبب تشابك الأحداث، ومثاله قول أحد السحرة لـ(دجن): "سوف أكتب لك كتابًا، كل من يقرؤه يحق لك قتله بعد ما تتسلى به لفترة، لكن احذر أن يعرف أحد اسمك، فلو نطق به ستحبس في مكانك حتى يحضرك غيره" [٣]. ونلحظ أن هذا الاستباق فسَّر الحدث الذي ذكر لاحقًا، وهو قيام (دجن) بقتل من يقرأ الكتاب دون تأخير خوفًا من أن يتمكن أحد من نطق اسمه كما فعلت ذلك المرأة الحجازية.

ويوظف أيضًا لإثارة المتلقي وتحفيزه على تكوين أفق انتظار معين، وهذا يساعد على تنظيم السرد وشد أجزائه، ويظهر ذلك التوظيف في البارقة التي لا تأتي صريحة، وتفهم بعد تقدم الأحداث [٤]، وعلى سبيل المثال طلب البطل من (جسار) نقله إلى جزيرة مثلث الشيطان، فوافق بشرط ألا يدخل البطل وسط الجزيرة، وكان يقدم له ما يحتاج إليه عن طريق مندوبه، واضطر البطل إلى التعمق وسط الجزيرة بعد مقتلهما، وقد سبق هذا الجزء بعنوان: (ورقة التوت التي

---

(١) خوف، ص٣٣.

(٢) نفسه، ص٣٧.

(٣) نفسه، ص٦٨.

(٤) انظر: معجم السرديات، ص٤٨.

سقطت في منتصف المثلث)[١] ، وهنا نلحظ أن العنوان كان بارقة، تلمح إلى الحدث القادم دون التصريح به، فيتذكرها القارئ حين يتحقق الحدث، وهذا يزيد تماسك النص.

٢-المدة:

المقصود بالمدة تحديد سرعة النص السردي، وتعرف بمقارنة "الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية بالمدة الزمنية التي تستغرقها روايتها في الخطاب" [٢]، وهنا لدينا "مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين)، وطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات)" .[٣]

ويمكن تسريع السرد أو تعطيله بتقنيات متعددة، وسننظر في حضورها في الرواية مع ربط ذلك بالسرد العجائبي فيها، وذلك على النحو الآتي:

أ-تسريع السرد:

يحدث تسريع السرد عندما يكون زمن الخطاب أقل من زمن الحكاية، وتتمثل أسرع الحركات السردية في الإضمار، وهو: "قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية، بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب" [٤]، وذلك عندما يكون جزء من القصة مسكوتًا عنه في السرد كلية أو مشارًا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي .[٥]

والإضمار حاضر في كل مستويات السرد الثلاثة، ويلفت الانتباه طول المدة المضمرة في المستوى الواقعي مقارنة بالمستويين الآخرين، فقد أضمرت فيه عدة

(١) خوف، ص٢٦٣.

(٢) معجم السرديات، ص٣٧٨.

(٣) خطاب الحكاية، ص١٠٢.

(٤) معجم السرديات، ص٣٠.

(٥) انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٥٦.

سنوات من حياة البطل وأسرته، وعلى سبيل المثال يقول البطل عن مولده: "ولدت في المملكة العربية السعودية في منتصف السبعينيات بعد زواج أمي وأبي بسبع سنوات" (١). ويقول عن نشأته في أمريكا وعودته إلى الوطن: "بعد مرور ما يقارب الخمسة الأعوام عدنا مع أبي إلى مسقط رأسه" (٢). وهذا يعكس رغبة في تسريع السرد لتجاوز الأحداث في ذلك المستوى.

يوظف الإضمار في السرد لطرد الملل عن المتلقي عن طريق التخلص من الحشو الذي لا يفيد النص، وهذا يزيد تماسكه وترابطه. ويكشف الإضمار جوانب من عجائبية السرد، ويكون ذلك عندما لا تتناسب المدة المضمرة مع ما يقع فيها من أحداث، ويمكن التمثيل هنا بقول البطل في المستوى العجيب: "في غضون ثوانٍ وجدت نفسي في أقصى الغرب عند جبال الأطلس، حيث هبط بي (يقلب) في أحد وديانها" (٣). نعلم أن قطع المسافة إلى جبال الأطلس يحتاج إلى ساعات بأسرع وسائل المواصلات، ولكن ذلك الشيطان حمل البطل إليها في ثوان معدودة، خرجت عن سيطرة النص، ولم نعلم عنها شيئًا، وهنا حقق الإضمار بعدًا عجائبيًّا، فقد كشف السرعة الخارقة لذلك الشيطان.

وقد تكون المدة المضمرة غير محددة، ومن الأمثلة التي توضح ذلك أن القرين (دجن) أراد استعباد البطل، فرفض، فقرر القرين الانتقام، وعن ذلك يقول البطل: "فدفع بي إلى أقصى الغرفة، وارتطمت بالجدار، وفقدت وعيي" (٤). إن المدة التي فقد فيها البطل وعيه غير معلومة، وصمت الخطاب عن تحديدها يزيد الغموض بما يتناسب مع عجائبية السرد.

---

(١) خوف، ص١١.

(٢) نفسه، ص١٢.

(٣) نفسه، ص٢٣٢.

(٤) نفسه، ص١٢٤.

ومن تقنيات تسريع النص أيضًا الإجمال، وفيه "اختزال وقائع، قد تستغرق أيامًا أو أشهرًا أو أعوامًا في حيز من النص، قد يمتد على بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات دون تفصيل للأعمال أو الأقوال" [١]. فالنص قد "يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة" .[٢]

والإجمال حاضر في مستويات السرد في الرواية، ولكنه يبرز في المدخل الواقعي في بداية الرواية [٣]، ومنه قول البطل في بداية الرواية: "نشأت في بيئة غربية، وتعلمت اللغة الإنجليزية قبل العربية" [٤]. يتضح من الرواية أن البطل بقي خمس سنوات في أمريكا، وهذه المدة الطويلة على مستوى الحكاية تقابلها على مستوى الخطاب بضع كلمات فحسب، ومثل ذلك تعلم اللغة الذي يستغرق من حياة الطفل زمنًا ليس بالقصير، ولكنه اختزل دون الدخول في تفاصيل ذلك التعلم.

وتظهر علاقة الإجمال بالمستوى الواقعي أيضًا في سرد ما حصل لقريب البطل عندما تغيرت أحواله، فقد مال السرد إلى الإجمال عندما انتهت الأحداث العجائبية، وعن ذلك يقول البطل: "فقلت: لا حول ولا قوة إلا بالله! وماذا حدث بعد ذلك؟ قال أبي: لا شيء، بقي الرجل مع زوجته وابنه الثاني في ذلك المنزل حتى كبر الابن وتزوج، وتوفيت الأم بعد زواج ابنها ببضعة أعوام" [٥]. يتضح أن السرد أوجز من حكاية ذلك القريب سنوات كثيرة في كلمات معدودة على لسان والد البطل.

---

(١) معجم السرديات، ص٣٧٣.

(٢) الشعرية، ص٤٩.

(٣) يكثر حضور التلخيص في بدايات الأعمال السردية. انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٤٦.

(٤) خوف، ص١١.

(٥) نفسه، ص٥٠-٥١.

ويوظف الإجمال لسد الفراغات حول شخصية معينة والمساعدة على الانتقال من مشهد إلى آخر[١] ، ومثال ذلك أن حارس المقبرة روى للبطل الصعوبات التي واجهها (سالم) قبل موته، ولكنه ابتدأ روايته للأحداث بقوله: "(سالم) كان رجلًا تقيًّا وصالحًا، وكان كل أهل القرية يحبونه، وعندما كان في شبابه كان هو وأخوه الأكبر مسؤولين عن مسجد القرية، ويتناوبان على الأذان والإمامة" [٢]. ارتد النص السابق إلى مرحلة شباب (سالم) دون الدخول في التفاصيل؛ لأنها كانت حياة طبيعية، ولكنها دلتنا على تدينه، وهذا إرهاص لموقفه في الحدث اللاحق، فقد رفض التعاون مع الساحر الذي جاء إلى القرية.

ب-إبطاء السرد:

وتظهر في الرواية بعض التقنيات التي يتباطأ فيها السرد، وتقل سرعته مقارنة بما سبق، ومنها المشهد الذي يدل على مواضع القص المفصل الذي "قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة" [٣]، وهنا تتجسد "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق" .[٤]

والمشاهد توظف لكسر رتابة السرد، وتظهر لها وظائف أخرى، وبخاصة عندما تطول، وتصبح كالنصوص الدرامية، وتوظف عندها لتطوير الأحداث، والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، وتقوية أثر الواقع في القصة [٥]، وبخاصة في مواضع الذروة .[٦]

---

(١) انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٥٦.
(٢) خوف، ص١٣٤.
(٣) معجم السرديات، ص٣٩٤.
(٤) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩١م، ط١، ص٧٨.
(٥) انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٦٦.
(٦) انظر: معجم السرديات، ص٣٩٤.

والمشاهد تتخلل مستويات السرد في الرواية، ويلفت النظر حضور بعض المشاهد الطويلة، ويغلب أن تظهر في بداية لقاء البطل بإحدى الشخصيات الأساسية، ومن أبرزها مشهد محاورة البطل وقريبه بشأن التواصل مع الجن، وكان في المدخل الواقعي، ومنه هذا الحوار:

"فقال: هل تريد إثباتًا؟

فقلت وأنا أبتسم: وماذا ستفعل؟

قال: سأجعلك تراهم بعينك، وتسمعهم بأذنك.

فضحكت، وقلت: وأخيرًا شخص يعرض عليّ دليلًا ملموسًا. تفضل، هات ما عندك.

فقال: هل أنت واثق من كلامك؟ هل تريد فعلًا أن تدخل إلى هذا العالم؟

فقلت باستهزاء: بل أتوق لذلك!

فنهض، وقال: حسنًا، انتظرني هنا" .(١)

يتضح أن المشهد الحواري السابق نقل نقلاً دقيقًا تفاصيل المناظرة بين البطل وقريبه، وما تتضمنه من جرأة البطل وتحذير قريبه المتكرر، وهنا ناسب حضور المشهد لما سيترتب على السرد الكلي من نتيجة مؤثرة، تتمثل في قبول البطل أخذ الكتاب الذي سيتواصل به مع عالم الجن، وهنا يكون المشهد موظفًا لتطوير الأحداث العجائبية القادمة.

ولعل ذروة الأحداث العجيبة في الرواية هو زواج البطل بالشيطانة (جند)، وهنا خفت سرعة السرد، وحضر مشهد حواري لإبراز ذلك الحدث، وتقريبه للواقع، ومما جاء عنه قول البطل: "لم أتحدث في البداية، فلم أكن أعرف ما هي الموضوعات المناسبة التي يمكن مناقشتها مع شيطانة، لكن الجمود بيننا انكسر عندما قالت: هل تجدني جذابة؟

---

(١) خوف، ص٣٣.

فقلت: ماذا؟ ماذا تقصدين؟

قالت: يمكنني التَّشكل بشكل آخر لو أحببت.

فقلت: لا أبدًا، أنتِ جميلة بما يكفي.

فقالت: ماذا تقصد بما يكفي؟

فقلت: لا أعرف، لماذا تتربصين لكل كلمة أقولها؟" .(١)

كشف المشهد السابق صعوبة التواصل وسوء الفهم بين الشخصيتين اللتين تنتميان إلى عالمين مختلفين، وأبرز لنا المشهد شعور البطل بالخوف والقلق في ذلك الموقف، وأبرز أيضًا عجائبية شخصية (جند)، فهي -كما ذكرت- تستطيع التشكل بأشكال مختلفة، ويتضح من الحوار جرأتها وطبعها الحاد.

ويتوقف السرد في الوقفة، "وتُعلَّق الحكاية؛ ليفسح في المجال للوصف أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج ضمن ما يسمى بتدخلات المؤلف" .(٢)

وحضرت الوقفات في مستويات السرد الثلاثة، ولكن حضورها قليل نسبيًّا نظرًا لكثرة الأحداث وتتابعها.

ومن الوقفات ما تكون على هيئة الوصف، ويغلب أن تكون تلك الوقفات الوصفية قصيرة، مثل قول البطل في المستوى العجائبي: "خرجتُ من الحمَّام، وكان الهدوء يعم الغرفة بشكل غير مسبوق، فشعرت بالخوف؛ لأن الهدوء كان على غير العادة حتى صوت الشارع الذي اعتدت أن أسمع من خلاله أصوات الجيران والمارة والسيارات لم أكن أسمعه، لم أسمع سوى أنفاسي وضربات قلبي وصوت ريقي الذي أبتلعته من التوتر" .(٣)

---

(١) نفسه، ص١٨٠-١٨١.

(٢) معجم السرديات، ص٤٧٨.

(٣) خوف، ص٤٦.

سرد الراوي/البطل حدثًا عجائبيًّا، فقد قام لأول مرة بتجربة تحضير أحد الشياطين، وقد فعل ذلك أمام مرآة الحمام، ثم توقف السرد للاسترسال في وصف هدوء المكان. ولهذه الوقفة الوصفية دوران [1]، أما أحدهما فجمالي، يتمثل في الأسلوب اللغوي الذي يظهر في الوصف. وأما الآخر فتفسيري رمزي، يتمثل في إلماح الراوي/البطل إلى ما يخيم على الأجواء من خوف وغموض وترقب.

ومن الوقفات ما تكون على هيئة التعليق، وتبرز هذه التعليقات في المستوى الواقعي؛ لتقدم نبذة عن طبيعة الراوي/ البطل، مثل قوله: "نادى عليّ أحد أقربائي والذي كان كبيرًا في السن، وقد ناهز السبعين صيفًا من عمره، أشار لي بيده، فذهبت له؛ لأني بصراحة أفضل الحديث مع كبار السن؛ لأن فيهم من الحكمة المعتقة التي أحب أن أحتسيها منهم قبل فراقهم لهذه الدنيا" .[2]

توقف الراوي/ البطل عن السرد؛ ليوضح ميله إلى الحديث مع كبار السن بسبب خبرتهم في الحياة، وهذا التعليق يفسر سبب استجابته لنداء قريبه المسنّ، ويكشف جانبًا من شخصية البطل التي ترغب في المعرفة والاستكشاف، ولكنها رغبة جامحة، فقد تسببت لاحقًا في دخوله إلى عالم الجن.

ومن الوقفات ما يكون على هيئة تأمل، وتبرز هذه التأملات عند تشابك الأحداث، فكأنها وقفات يلتقط فيها المتلقي أنفاسه، ويربط بين الأحداث المتداخلة، ومن أمثلتها في المستوى العجيب قول الراوي/ البطل: "بقيت بعدها في المنزل، أفكر فيما حدث، وكيف تم التلاعب بي من شيطان إلى آخر، وكيف أن هذا العالم غريب، ومن الصعب معرفة من يقول الحقيقة فيه" .[3]

توقف الراوي/ البطل عن سرد الأحداث العجيبة المتلاحقة بعد أن تكاثرت عليه، وبخاصة أن كل شيطان يخبره أن الشيطان الآخر يخدعه، فتعقدت الأمور،

(١) انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٧٦.
(٢) خوف، ص٢٧.
(٣) نفسه، ص٢٢٣.

وكانت هذه الوقفة كحوار داخلي، يكشف مقدار الأزمة النفسية التي يعيشها البطل.

٢-التواتر:

المقصود بالتواتر دراسة "العلاقة بين نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب" [١]. وله ثلاث حالات، هي: الإفرادي، والتكراري، والتأليفي.

والقص الإفرادي "أن يروى في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية مرة" [٢]، وهذه الحالة هي الأكثر شيوعًا في السرد [٣]، وهي كذلك في الرواية، ويتحقق هذا في جل الأحداث الثانوية التي لا تؤثر في المسار العام للأحداث، ومنها أن البطل ولد مبتسمًا [٤]، وأنه زار عالم ديزني لاند وهو في الرابعة من عمره .[٥]

والقص التكراري "أن يروى أكثر من مرة في الخطاب ما حدث مرة في الحكاية" [٦]، وتتحقق حالات من هذا القص في كل مستويات السرد في الرواية، وبخاصة في مستويي: العجائبي، والعجيب. ولعل ذلك بسبب ما يحدث فيهما من اختلاف في تلقي الأحداث المحيرة والنادرة المؤثرة في النفوس.

والقص التكراري يكشف تعدد وجهات النظر للأحداث بسبب اختلاف النفسيات والوضعيات [٧]، وذلك عند استبدال الراوي الأول للحدث [٨]، ومثال ذلك غضب (مازع) على ابنه (جسار) بسبب عشقه لإنسية، فهذا الحدث حصل مرة

---

(١) معجم السرديات، ص١٢٢.
(٢) نفسه، ص١٢٢.
(٣) انظر: خطاب الحكاية، ص١٣٠.
(٤) انظر: خوف، ص١١.
(٥) انظر: نفسه، ص١٢.
(٦) معجم السرديات، ص١٢٢.
(٧) ولهذا السبب يبرز هذا القص في الروايات البوليسية، انظر: معجم السرديات، ص٣٢٤.
(٨) انظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت، دط، ص٨٣.

في الحكاية، وتكررت روايته في الخطاب على ألسنة ثلاث شخصيات، فقد رواه أولا الساحر الثاني الذي جاء للقرية برفقة (عمار)، وهي الرواية الأكثر تفصيلا، وجاءت في سياق بيان أن ذلك الحدث تسبب في تقييد (جسار)، وشجعه على التواصل مع السحرة، وبخاصة (عمار).[١]

وجاءت روايته بعد ذلك على لسان (جند) أخت (جسار)، وذلك في سياق علاقتها به وبأبيها، وبرزت الذاتية في روايتها، فهي ترى أنها تعرضت للظلم كما تعرضت له الإنسية التي قتلها أخوها، وترى أيضا أن أباها فضل أخاها عليها، وهذا من أسباب انقلابها عليه لاحقًا .[٢]

وجاءت روايته أخيرًا مكتوبًا بريشة مدوِّن قبيلة (الكثبان) التي ينتمي إليها الأب وابنه، وذلك في سياق بيان مآثرها، وهنا جاء التصريح بقبول الأب اعتذار ابنه بعد أن قتل الإنسية التي عشقها، وكأن المراد بذلك جمع صفوف أفراد القبيلة قبل حربها التي اقتربت مع قبيلة (الأباطحة) .[٣]

والقص التأليفي "أن يروى في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية مرات" [٤]، وتتحقق حالات من هذا القص في كل مستويات السرد في الرواية، ولا سيما المستوى الواقعي في بداية الرواية، ولعل ذلك بسبب طبيعة ذلك القص الذي يأتي بصيغة الماضي الدال على الاستمرار، وأنه يوظف للإيجاز، وتسريع نسق القص، واقتراح خلفيات معينة، تميل إلى التجريد والتعميم .[٥]

ومن أمثلة القص التأليفي أن البطل قال في المدخل الواقعي: "وكنت أتذكر بوضوح أنه كلما تحدثت كان الضحك يعم المكان، ولم أكن أعرف السبب، لا

(١) انظر: خوف، ص١٤٣-١٤٧.
(٢) انظر: نفسه، ص١٨٢-١٨٣.
(٣) انظر: نفسه، ص١٩٠-١٩١.
(٤) معجم السرديات، ص١٢٢.
(٥) انظر: نفسه، ص٣٢٣.

أذكر ذلك تكبرًا أو غرورًا، لكنه كان إحساسًا ملاصقًا لي بعدم الانتماء خاصة في الأيام الأولى من عودتي للبلاد" .[١]

تكررت حالات ضحك الناس في الحكاية بسبب لغة البطل التي تختلف عن لغتهم، وجاءت الإشارة إليها مرة واحدة في الخطاب لتسريع السرد، فالغرض هو توضيح خلفية البطل الثقافية المختلفة، وتأثير تلك المواقف في انعزال البطل في طفولته ومكوثه أوقاتًا طويلة في المنزل.

ومن الأمثلة أيضًا أنه قال عن قناة (أرامكو): "كانت تلك القناة نافذة أطل منها كل يوم على عالمي الذي خرجت منه دون سابق إنذار، كنت أتابعها حتى تغلق في الليل، وكأن بعودتي من الخارج لوطني توقفت عملية تثبيت تلك الثقافة في عقلي، وتم استئناف التثبيت بعد متابعتي للقناة" .[٢]

تكررت في الحكاية متابعة البطل في طفولته لتلك القناة، ولكن الخطاب أشار إليها مرة واحدة دون الدخول في التفاصيل رغبة في الإيجاز، والإلحاح على تكرار متابعة القناة من بداية البث إلى نهايته يعكس تأثرًا كبيرًا بالثقافة الغربية، وقد صرح البطل بذلك في النص السابق.

ثانيا: التبئير:

يمكن تعريف التبئير بأنه: "المنظور الذي تُقدم من خلاله المواقف والأحداث" [٣]، وهو يرتبط بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة، وقد حلَّ محل (وجهة النظر) في الدراسات ما قبل السردية .[٤]

---

(١) خوف، ص١٢.

(٢) نفسه، ص١٣.

(٣) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ط١، ص٧٠.

(٤) انظر: الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ط١، ص٢٢٥.

وجاء السرد في الرواية عن طريق المؤلف الحقيقي، فالسارد ملتحم بالحكاية، فهو متضمن فيها، وله وظيفتان: رواية الأحداث والمشاركة فيها، وهذا يفسر بروز ضمير المتكلم في الرواية، مع أن هذا قليل في السرد العجائبي الذي يبرز فيه ضمير الغائب؛ لأن السارد في الغالب غير ملتحم بالحكاية .[١]

وله ثلاثة أقسام: التبئير الصفري، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي.

١-التبئير الصفري:

مصطلح التبئير الصفري أو القصة غير المبأرة تقابل مصطلح (الرؤية من الخلف)، وهنا يورد الراوي "معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصية مشاركة أو شاهد عيان مجهول، فيورد على سبيل المثال معلومة تخص دواخل شخصية تجهلها الشخصية نفسها، أو ينقل أحداثًا متزامنة، تدور في أمكنة متباعدة" .[٢]

والتبئير الصفري يحضر في مواضع محدودة في الرواية، ويوظف لمنح السارد فرصة الحكي والوصف بحرية دون قيود [٣]، ويبرز في بداية الرواية، وبخاصة في المستوى الواقعي الذي تضمن معلومات عن شخصية البطل وبيئته، وبما أن الراوي هو البطل فهذا يدل على أنه كان يقوم بتبئير نفسه قبل الانتقال إلى المستوى العجائبي.

ومنظور الراوي عميق وممتد في بداية الرواية؛ إذ يعلن أنه يعرف كل تفاصيل السرد، ويتبقى بعدها تحديد الجنس الذي ينتمي إليه هذا السرد، فهو يقول: "هذه الرواية أو السيرة الذاتية أو كما سنتفق لاحقًا على تصنيفها ...".[٤]

---

(١) لمزيد من التفصيل حول أنواع السارد في السرد العجائبي انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١٥٥-١٥٨.

(٢) معجم السرديات، ص٦٥.

(٣) انظر: شعرية الرواية الفانتاستيك، ص١٦١.

(٤) خوف، ص١١.

ومما يدل على نسبة الرؤية إليه أنه يقول في المدخل الواقعي: "ما سأذكره في الصفحات التالية من أحداث، وقصص، وروايات لن أطلب من أحد تصديقها، ولن أدعي أنها حقيقة حفاظًا على نفسي من سوط النقد الجاهل، وكذلك لن أقول إنها رواية من نسج خيالي؛ كي لا أظلم جزءًا مهمًّا من حياتي غيّرها إلى الأبد، لكن سأكتفي بالقول إنها مجرد إسرائيليات" .(١)

وظهرت أمثلة خارج المستوى الواقعي، تدل على عمق منظور الراوي وامتداده، ومنها في المستوى العجيب قول البطل: "ولو كنت أعرف ما سيحدث بعدها لما حضرته" (٢). وهو في النص السابق يتحدث عن تحضير قرينه، فقد قام ذلك القرين بعد تحضيره بقتل (يعرم)، فتسبب لاحقًا في حدوث معركة كبرى بين الشياطين، وهذا يدل على أن الراوي عليم بتفاصيل الأحداث.

٢-التبئير الداخلي:

يسمى التبئير الداخلي أيضًا الرؤية المصاحبة، و"يكون التبئير داخليًّا إذا انحصر علم الراوي بما تعرفه الشخصية، أو تراه، أو تسمعه، أو تفهمه؛ فتكون هذه الشخصية مصدر المعرفة الوحيد بما يجري من دون أن توفر الرواية وسيلة أخرى(٣) ". وهو داخلي؛ لأن البؤرة تقع داخل عالم الحكاية، وتقع داخل شخصية، يمكن تسميتها بالشخصية البؤرية (٤)، ولا يتحقق التبئير الداخلي تحققًا تامًّا إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي .(٥)

---

(١) نفسه، ص٢٣.

(٢) نفسه، ص٧٥.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢م، ط١، ص٤١.

(٤) انظر: معجم السرديات، ص٦٦.

(٥) انظر: خطاب الحكاية، ص٢٠٤.

ويحضر التبئير الداخلي في كل مستويات السرد، وبخاصة في المستويين: العجائبي، والعجيب. فأما العجائبي فزمنه الحال، وفيه يحدث التردد الداخلي في تفسير الأحداث، وأما العجيب فزمنه المستقبل، والراوي فيه لن يقدم رؤيته، وإنما سينقل رؤية الشخصية .[1]

ونجد في المستوى العجائبي هذا المثال الذي بأرت فيه شخصية البطل ترددها: "عدت لغرفتي بتردد، صعدت السلالم ببطء ونظري موجه نحو باب غرفتي، وبدأت أشكك فيما إذا كان باب غرفتي مفتوحًا عندما رحلت أو أغلقته، بدأت بالقلق والتفكير بأمور جانبية، كان تركيزي مشتتًا بسبب الخوف الذي اعتراني" [2]. يصف البطل أحاسيسه الداخلية في تلك الليلة التي قرأ فيها صفحات من الكتاب الأول، فقد نام، ورأى في منامه من يأمره بإكمال قراءة الكتاب، وتكرر ذلك الأمر، فشعر بالخوف والقلق، وحاول الخروج من المنزل، ولكن السيارة لم تعمل، فعاد لغرفته وهو متردد في تفسير ما مر به من أحداث، فهو لا يدرك كل تفاصيلها، وهذا يدل على أنها كانت في المستوى العجائبي.

ونجد البطل يقول في المستوى العجيب: "بعد سماع كلام (جسار) بدأ القلق يدب في صدري، وزادت حيرتي، وكنت أتساءل: هل (جسار) يقول الحقيقة أم أنه فقط يحاول أن يوسوس لي مثل أي شيطان؟[3] ". كان (جسار) أثناء تقييده يحذر البطل مما قد يفعله (ملاس)، وكان يطلب تحريره للقضاء عليه، فشعر البطل في أعماق نفسه بالتردد في تصديق (جسار) وتحريره، وظهر ذلك على هيئة حوار داخلي، وهنا يتحقق التبئير الداخلي تحققًا تامًّا.

---

(١) انظر: العجائبي في رواية (الجنية) لغازي القصيبي، ص١١٣-١١٤.

(٢) خوف، ص٣٦-٣٧.

(٣) نفسه، ص٢٢١.

٣-التبئير الخارجي:

وتقع البؤرة هنا في نقطة، يختارها الراوي خارج الشخصيات، وقد تكون شخصية ما تدرك الشخصيات والأشياء إدراكًا خارجيًّا، وتنتفي بذلك إمكانية تقديم معلومات عن مشاعر أي شخصية أو أفكارها، فالراوي أو القارئ أقل علمًا من الشخصية .[١]

ويوظف التبئير الخارجي لبث أجواء التشويق، فالمؤلف لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه، بل يميل إلى التكتم الذي قد يصل إلى حد الإلغاز .[٢]

وهو يبث الحيادية أيضًا، وذلك بتقديم الشخصيات للقارئ دون آراء مسبقة، تؤثر في وجهة نظره، فيحاول التفاعل واستنتاج دواخلها مستفيدًا مما يظهر من أوصاف خارجية لها ولبيئتها .[٣]

والتبئير الخارجي حاضر في مستويات السرد في الرواية، وبخاصة في المستويين: العجائبي، والعجيب. ولعل ذلك يرجع إلى جهل البطل بالحقائق الداخلية لبعض الشخصيات العجائبية، أو يرجع إلى الرغبة في الغموض والتكتم.

ومن مواضع التبئير الخارجي الوصف الخارجي لبعض الشخصيات عندما يقابلها البطل وهو لا يعرف حقيقتها كشخصيات السحرة والشياطين، وذلك كما في قول البطل في المستوى العجيب: "فتكونت أمامي سحابة كبيرة من الدخان، وبعدما انقشعت ظهر منها ثلاثة أشخاص، أحدهم امرأة، لم يكونوا كالبشر تمامًا، لكنهم كانوا أضخم بقليل، وملامحهم أكثر حدة.[٤] "

حضر ثلاثة من أفراد قبيلة (الكثبان) للبطل، فوصف حضورهم وهيئاتهم كما تصف آلة التسجيل دون تعليقات أو انطباعات ذاتية، فذكر خروجهم من سحابة

---

(١) انظر: معجم السرديات، ص٦٦.

(٢) انظر: خطاب الحكاية، ص٢٠٢.

(٣) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٤١.

(٤) خوف، ص١٦٦.

دخان، وأنهم رجلان وامرأة، وأنهم يشبهون البشر مع بعض الاختلافات، فهؤلاء الثلاثة أضخم وملامحهم أكثر حدة، وهذا الوصف الخارجي لم يتناول دواخل البطل ولا دواخل أولئك الثلاثة، ولكن تلك الأوصاف الخارجية تمهد لما سيأتي في السرد اللاحق، فقد اتضح أنهم جاءوا بوصفهم حرسًا شخصيين للبطل كما أخبره (دجن).

ومن مواضع ذلك التبئير المشاهد الحوارية المتتالية التي يترك فيها الراوي للشخصيات تقديم معلومات خارجية دون تدخل منه بتعليق يتخلل الحوارات، وهذا قليل في الرواية، ومن أمثلته المشهد الحواري الطويل بين (جسار) وأحد السحرة الصغار، وأجتزئ منه هذا النص:

"فقال له الساحر: وكيف تتحرر؟

قال (جسار): بموت الشيطان الذي ربطني.

فقال الساحر: وكيف ذلك؟

قال (جسار): بأن تحضره مقيدًا، وتحضر معه شيطانًا آخر، وتأمره بقتله.

فقال الساحر: وما فائدتي من ذلك؟

رد عليه (جسار)، وقال: أموال الدنيا وأكثر ستكون تحت تصرفك، فقط حررني، وسأحقق لك كل ما تريد" .[1]

قام أحد الشياطين بتقييد (جسار)، وعثر عليه أحد السحرة الصغار، فأخذ (جسار) يشرح له طريقة تحريره، ولكن الحوار الدائر بينهما كان خارجيًّا؛ إذ لم يقدم لنا مشاعر الشخصيتين، ولم يتدخل الراوي بأي تعليق على الحوار، وهذا التبئير يزيد أجواء الغموض والتشويق، وهذا مما يدفع القارئ لإكمال الحوار ومحاولة توقع نهاية الأحداث.

(١) نفسه، ص١٤٥.

ثالثًا: أساليب القص:

تتعلق تلك الأساليب "بنمط الخطاب الذي يتوخاه الراوي؛ ليعلمنا بالحكاية" [١]، وهي المظهر النهائي الذي يراه القارئ، ولها ثلاثة أقسام، هي: السرد، والوصف، والحوار.

١-السرد:

تتعدد تعريفات السرد بسبب توسيع مفهومه أو تضييقه، فقد ينظر إليه بوصفه مرادفًا للقص، وقد يخصص، وينظر إليه بوصفه أسلوبًا من أساليب القص، ويكون تمثيلا للحوادث، ويمكن تعريفه عندها بأنه: "صيغة من صيغ الخطاب، وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن" .[٢]

ويبرز السرد في الرواية في كل المستويات، ولا سيما المستوى الواقعي في مدخل الرواية، ويرتبط السرد بالإجمال الذي يعد من تقنيات تسريع النص كما ورد عند الحديث عن المدة في مبحث الزمن.

والراوي في الرواية راوٍ شخصي، يسرد بضمير المتكلم المفرد، ويشارك في أحداث الرواية، ومن هنا فهو يسمى أيضًا الراوي السير الذاتي [٣]، وهذا يفسر أن المؤلف ذكر في بداية الرواية أنها تشبه السيرة الذاتية .[٤]

ونسمع في الرواية رواة آخرين، يحضرون داخل الحكاية، وينتمون إليها، فهم شخصيات شاركت فيها [٥]، ويتوجه السرد إلى عندها إلى البطل الذي يتحول من سارد إلى مسرود له، ومن أبرز تلك الشخصيات: (عمار)، و(دجن)، وحارس

---

(١) تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، محمد القاضي، مسيكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٠٣م، ط٢، ص٥٧.

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٠٥.

(٣) انظر: معجم السرديات، ص١٩٦.

(٤) انظر: خوف، ص١١.

(٥) انظر: معجم السرديات، ص١٩٥.

المقبرة، و(جند)، و(ملاس). واختيار الراوي يأتي مقصودًا لقربه من الأحداث أو مشاركته فيها، وهذا يزيد جانب التوثيق في الرواية، وعلى سبيل المثال روى (دجن) أحداث المعركة؛ لأنه شارك فيها [١]، وروت (جند) قصة مقتل (دجن)؛ لأنها هي التي قتلته .[٢]

وينهض الراوي في الرواية بعدة وظائف[٣]، تأتي في مقدمتها الوظيفة السردية التي تختص بالحكاية وتمثيل أحداثها، وتعد الوظيفة الأصلية للراوي.

وتظهر الوظيفة التنظيمية داخل الخطاب، ولها أهمية خاصة في السرد العجائبي، فالراوي يحاول أن يقرب في خطابه للمتلقي ما تضمنته الحكاية من عجائبية في الأحداث والشخصيات والأماكن، وسبقت الإشارة إلى ملامح من أداء هذه الوظيفة عند دراسة مبحث الزمن من جوانب: الترتيب، والمدة، والتواتر.

وتتمثل الوظيفة السابقة أيضًا في التذكير ببعض الأحداث السابقة، مثل قول الراوي/البطل: "وعندما دخلت غرفتي تذكرت ما حدث معي بالأمس، وضاق صدري قليلًا، ولكني تجاهلت الأمر" [٤]. أو في ربط الأحداث لتفسيرها، مثل قول الراوي/البطل: "فضحكت (جند) بقوة، وفي تلك اللحظة تذكرت ضحكتها، لقد كانت تلك المرأة التي سمعتها عندما كنت محبوسًا في المكتبة والتي أنكر (عمار) أنه كان يقضي معها تلك الليالي" .[٥]

وتبرز الوظيفة التفسيرية للراوي في السرد العجائبي، وتتمثل في شرح بعض عناصر الحكاية بسبب عجائبية الأحداث والشخصيات، ومثال ذلك أن الراوي/

---

(١) انظر: خوف، ص٢١١.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٤٥-٢٤٩.

(٣) انظر: خطاب الحكاية، ص٢٦٤-٢٦٥. ومدخل إلى نظرية القصة، ص١٠٤-١٠٦. ومعجم السرديات، ص٤٧٣-٤٧٤.

(٤) خوف، ص٣٩.

(٥) نفسه، ص١٨١.

البطل أشار إلى مسامرة الساحر (عمار) له في ليالي رمضان مع أنه في غير ذلك الشهر يقفل الباب على البطل؛ ويبيت يسامر الشيطانة (جند) كل ليلة حتى الفجر، وقد فسر الراوي للقراء ذلك بأن الشياطين تصفد في رمضان [١]. وفسر للقراء سبب تعاون الشياطين مع الساحر، فذكر أنها تريد إذلاله وإبعاده عن الدين .[٢]

وتظهر الوظيفة العاطفية أو الانفعالية بسبب تأثر الراوي بأحداث الحكاية إذا كان منتميًا إليها، وهذا متحقق في الرواية، فالسرد العجائبي تضمن أحداثًا وشخصيات مثيرة لمشاعر الخوف والحيرة والتردد، ويكثر أن يعبر الراوي/ البطل عن تلك المشاعر، ومما يؤكد ذلك أنه كان معروفًا في الرواية باسم (خوف).

٢-الحوار:

يراد بالحوار: "الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل، ترد جميعها في شكل خطاب إسنادي" .[٣]

والحوار حاضر في كل مستويات الرواية، ويبرز في المستوى العجيب، فقد ازدادت الشخصيات، واستطاع البطل استيعاب ما يجري حوله، وتعدى مرحلة الذهول، وأخذ ينطلق في الحوار مع الساحر (عمار) والشياطين الذين قابلهم.

وتتعدد أنواع الحوار وفق زاوية النظر إليها، فأما من ناحية العلاقة بين المتحاورين والأعمال اللغوية المهيمنة فنجد الحوار التعليمي والحوار الجدلي والحوار السِّجالي .[٤]

---

(١) انظر: نفسه، ص٩٧.

(٢) انظر: نفسه، ص١٢٥.

(٣) معجم السرديات، ص١٥٩.

(٤) لمزيد من التفصيل حول هذه الأنواع انظر: معجم السرديات، ص١٦٠.

أ-الحوار التعليمي:

يبرز هذا النوع في الرواية في المستويين العجائبي والعجيب عندما يحاور البطل شخصيات عجائبية كالساحر (عمار) والشياطين، وبخاصة في بداية علاقتهم بهم، فالبطل لا يعرف أسرار عالمهم، ولهذا نجد الحوار بين شخصيتين غير متكافئتين، ونجد الأسئلة حقيقية، ومن أمثلة الحوار التعليمي الحوارات الطويلة التي دارت بين البطل والساحر (عمار)، وفيه ذكر الساحر أخبارًا كثيرة عن القرين (دجن) الذي تسلط على البطل، وأجاب له عن عدة أسئلة، ويظهر جزء من ذلك الحوار في هذا النص: "بعدما انتهى الرجل من سرد حكاية (دجن) سألته: كيف عرفت كل هذا؟ سكت قليلًا ثم قال: نحن السحرة نتعامل مع الكثير من الجن والشياطين، وأخبارهم تصلنا دائمًا منهم بسرعة البرق، فنقوم نحن بتدوينها في كتب ومدونات، وهذا جزء من اتفاقنا معهم، لكن أخبار (دجن) انقطعت منذ فترة، ولم يسمع عنه أحد حتى قمت أنت بتحضيره وإطلاق سراحه" [1]. يكشف النص السابق معرفة الساحر (عمار) بأخبار الجن الشياطين، ويشير أيضًا إلى تعجب البطل من الطريقة التي عرف بها الساحر تلك الأخبار الكثيرة.

ب-الحوار الجدلي:

يدور هذا الحوار بين شخصيتين متكافئتين، وفيه يظهر التقرير والنفي، وينتهي باقتناع أحدهما أو اقتناع الطرفين بالاتفاق على الاختلاف، ويظهر هذا الحوار في المدخل الواقعي في الرواية، وذلك كما في المشهد الحواري الذي جرى بين البطل وقريبه المسن، وجاءت الإشارة إليه في الحديث عن المشهد في جانب المدة من مبحث زمنية الخطاب العجائبي.

---

(١) خوف، ص٧٠.

ويظهر الحوار الجدلي أيضًا في الحوارات التي دعا فيها (عمار) البطلَ إلى الانضمام إلى عالم السحرة، فأجابه بالرفض، ومنها هذا الحوار:

"فقال لي: ولكنك تملك الآن من علومهم ما يجعلك أستاذًا عليهم جميعًا.

فقلت له: لكن هذا لا يكفي كي أبيع نفسي وديني.

فقال متهكمًا: أي دين، أنا لم أشاهدك تصلي منذ سنة؟!

فقلت له: أعترف بتقصيري، لكن هذا ليس سببًا يجعلني أندفع نحو الهاوية.

أنهى (عمار) الحديث بابتسامة عندما أدرك أنني لن أسلك طريقه باختياري أبدًا".[1]

حاول كل من المتحاورين إقناع الآخر بوجهة نظره، ويظهر التقرير والنفي في الحوار، وانتهى الحوار باقتناعهما بأن لكل منهما طريقه الخاص، وأن البطل لن ينضم إلى عالم السحرة.

ج-الحوار السِّجالي:

يبدأ هذا الحوار بالاختلاف، وينتهي به، ولكنه يتطور إلى النيل من ذات الطرف المحاور، وهذا يتكرر في الحوارات التي يختلف فيها البطل مع الشياطين، وذلك عندما تطول علاقتهم بهم، ثم يطلبون منه ما يرفضه، ويظهر هذا الحوار في المستوى العجيب، ومن أمثلته هذا النص: "قال لي (دجن) في أحد الأيام: ما تخاف إني أموتك في أي لحظة؟ [2]

فرددت عليه، وقلت: وأنت؟ ألا تخشى أن أنطق اسمك وأشلك في أي لحظة؟

فغضب (دجن)، وصرخ صرخة كانت تشبه صرخة الحيوان، وقال: أنت عبدي!

---

(١) نفسه، ص١٠٨.

(٢) ذكر الراوي أن لغة (دجن) عربية، ولكن تختلط في كلامه عدة لهجات عامية، انظر: نفسه، ص١٢١.

فقلت له: أنا عبد الله وحده، وأنت لست سوى خلق من خلقه.

فدفع بي إلى أقصى الغرفة، وارتطمت بالجدار، وفقدت وعيي" .[1]

يبدأ النص السابق بالإشارة إلى أن الحوار الوارد كان بعد مرور زمن من معرفة البطل بـ(دجن)، ويكشف الحوار أنهما شخصيتان متكافئتان، فقد هدد كل منهما الآخر، وانتهى الحوار بأن آذى (دجن) البطل، وأفقده الوعي.

ويمكن التأمل في زاوية نقل الأقوال في النص السردي من جهة درجة التصرف في الملفوظ، وسنجد عندها ثلاثة أنواع من الخطاب، هي: المسرَّد أو المروي، والمحوَّل، والمنقول .[2]

أ-الخطاب المسرَّد أو المروي:

تتسع في هذا الخطاب المسافة إلى الحد الأقصى بين الكلام كما قالته الشخصية وما نقله الراوي عنها، فيتحول القول إلى مجرد حدث يسرد [3]. ويوظف هذا الأسلوب للإيجاز، وبخاصة عندما لا يكون للشخصية الأخرى رد، أو عندما يكون ردها متوقعًا، ويبرز هذا النوع في المستويين: الواقعي، والعجيب. وأمثلته كثيرة فيهما، ومن الطريف أن نجد فيهما هذين الخطابين المتشابهين: "أخذت الكتاب، وودعت قريبي، وشكرته على حسن ضيافته" [4]. و"عدت للرجل، وودعته، وشكرته بحرارةٍ" [5]. والنصان متقاربان، ولكن المقام في كل منهما يختلف عن الآخر، فالنص الأول ينتمي إلى المستوى الواقعي؛ لأن الراوي/ البطل يتحدث عن قريبه الذي أعطاه الكتاب الذي تسبب لاحقًا في تواصله مع الشياطين. والنص الآخر ينتمي إلى المستوى العجيب؛ لأن الراوي/ البطل يتحدث عن

(١) نفسه، ص١٢٤.

(٢) انظر: خطاب الحكاية، ص١٨٥-١٨٧.

(٣) انظر: معجم السرديات، ص١٨٩.

(٤) خوف، ص٣٣.

(٥) نفسه، ص٦٥.

الساحر بعد إقامته في بيته ثلاث سنوات للتخلص من القرين (دجن). وقد حول الراوي/ البطل صيغتي التوديع والشكر اللتين قالهما لكل من قريبه والساحر إلى حدثين مسرودين دون نقلهما حرفيًّا.

ب-الخطاب المحوَّل:

يرد الخطاب هنا بأسلوب غير مباشر، فيحضر قول الشخصية، ولكنه يصاغ بلغة الراوي، وهنا يتأثر التركيب، فيحضر ضمير الغائب [١]، ويبرز هذا النوع في المستويين: الواقعي، والعجيب. وبخاصة عندما يختلف الترتيب الزمني للأحداث، ويظهر أسلوب الارتداد، ويبرز عندما تروي شخصية للبطل أحداثًا سابقة، ومن الأمثلة في المستوى الواقعي أن أبا البطل روى له ما جرى لقريبهما المُسِن الذي غاب طويلا، فسافر ابنه للبحث عنه وإبلاغ بقية عائلته بما جرى له، فكان مما رواه: "اتصلَ من تلك الدولة، وقال لهم إنه لم يجد أباه" [٢]. لم ينقل الراوي/ أبو البطل قول قريبه الشاب مباشرة؛ لأن الصيغة المباشرة لقوله هي: "إنني لم أجد أبي"، وهذا الصيغة قد تحدث لبسًا بسبب حضور ضمير المتكلم، فقد يُفهم منها أن الراوي يتحدث عن أبيه هو، وليس عن أبي ذلك الشاب.

ومن الأمثلة في المستوى العجيب ما روته (جند) للبطل عمّا جرى بينها وبين (رامع)، فهي تقول: "بدأ بالتقرب مني، لكني نهرته بقوة، وقلت له إنه لم يرتقِ لهذه الدرجة" [٣]. نقلت (جند) خطابها بطريقة محولة، فهي قد قالت: "إنك لم ترتق لهذه الدرجة". ولكنها حولت الخطاب لكونها تخاطب البطل وقت ارتدادها لذلك الحدث السابق.

ج-الخطاب المنقول:

المقصود بالخطاب المنقول ذلك القول الذي يصدر عن الشخصية، فينقل مباشرة دون وساطة الراوي [٤]، فيبدو كالحوار الدرامي، وهذه الدقة تساعد على

---

(١) انظر: معجم السرديات، ص١٨٠.
(٢) خوف، ص٥٠.
(٣) نفسه، ص٢٤٦.
(٤) انظر: معجم السرديات، ص١٨٦.

حركة الأحداث وتمثيل المشهد وكشف تفاصيله، وتتعمق في نفسيات الشخصيات لكشف طبائعها، وهذا الخطاب حاضر في كل مستويات السرد، ومن أمثلته في المستوى العجائبي هذا الحوار الذي دار بين (سالم) وأخيه (عمار):

"فقال (سالم) بصوت غاضب منخفض: وكيف تثق بشخص لا تعرف عنه شيئًا؟!

فردَّ أخوه، وقال: لقد أثبتَ لي أنه يعرف الحل.

فقال (سالم): وكيف عرفت ذلك؟!

قال أخوه: لقد ذكر لي أسماء الفتيات المختفيات كلهن وكذلك أعمارهن، ووصف أشكالهن.

فردَّ (سالم) بغضب وصوته قد بدأ بالارتفاع قليلًا، وقال:

هذا شيء يثير الشك، وليس الثقة!!" .[1]

تعرضت فتيات القرية للاختطاف، فذهب (عمار) إلى العاصمة، وعاد ومعه رجل غريب، يدَّعي أنه سوف يساعد أهل القرية، فسأل (سالم) أخاه عن سبب ثقته بهذا الرجل، فأخبره أخوه بقدرات ذلك الرجل، فغضب (سالم)، وازداد شكه في الرجل، وشعر بالحيرة في تفسير تلك القدرات، ثم زالت الحيرة، وحلت مكانها الصدمة عندما كشف لهم الرجل –الذي تداخل في نهاية الحوار– أنه ساحر. ويتضح أن بطء السرد المتمثل في المشهد الحواري السابق ساعد على كشف المشاعر النفسية للشخصيات في تلك اللحظات الحرجة.

٣–الوصف:

يعرف الوصف بأنه: "نشاط فني يمثِّل باللغة الأشياءَ والأشخاصَ والأمكنةَ وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القص، يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة والمركب

(١) خوف، ص١٣٨.

النحوي والمقطع" [1]. وهذا التعريف يوضح مرونة الوصف، فهو يشمل مكونات النص السردي، وتتنوع أشكال حضوره، فيأتي قصيرًا أو طويلا.

والوصف حاضر في كل مستويات السرد، ويزداد حضوره في المستويين: العجائبي، والعجيب؛ حيث يعمل الوصف على تقريب الموصوف للقارئ، وأبرز الموصوفات في الرواية: الشخصيات، والأماكن، والأشياء.

أ-الشخصيات:

تتنوع الشخصيات في الرواية ما بين واقعية وعجائبية، أما الشخصيات الواقعية فجاء وصفها معنويًّا، ويندر أن يأتي حسيًّا، ويميل إلى أن يكون قصيرًا مقتضبًا باستثناء شخصية البطل، فقد جاء وصفها مفصلا في المدخل الواقعي في بداية الرواية، ومن أوصافه تأثره بالغرب، واعتراضه على بعض العادات في المجتمع، ورغبته في تغييرها، وميله إلى العزلة، وحبه للقراءة [2]. وهذه الأوصاف تفسر رفضه الاقتناع بإمكانية التواصل بين الإنس والجن، وإقدامه على قراءة الكتابين اللذين قاداه إلى عالم الشياطين.

أما الشخصيات العجائبية، فجاء وصفها حسيًّا ومعنويًّا، ومن أكثرها وصفًا شخصيتا: الساحر (عمار)، والقرين (دجن). وذلك بسبب كثرة ظهورهما وطول اتصالهما بالبطل، أما (عمار) فمن أوصافه الحسية أنه "شخص يناهز الستين من العمر، ذو لحية حمراء، يخالطها بعض الشيب، ويلبس على رأسه عمامة ملونة" [3]. وهذه الأوصاف الحسية تكشف تقدمه في السن، وتتناسب مع تجاربه الكثيرة التي جاءت في الارتدادات التي عادت بنا إلى مراحل سابقة من عمره،

---

(١) معجم السرديات، ص٤٧٢.

(٢) انظر: خوف، ص١١-١٦. ومن يتأمل اعتراضات البطل على المجتمع يجدها غير واضحة، ولا شك أننا لا نقبل تلك الاعتراضات إذا خالفت الدين الحنيف.

(٣) نفسه، ص٥٩.

والإشارة إلى العمامة توضح اختلاف بيئته الاجتماعية عن بيئة البطل الذي كان يذكر أنه يسافر إلى مكان إقامته.

ومن أوصاف (عمار) المعنوية أنه غير متدين، وأنه منعزل عن المجتمع، وأنه شخصية غامضة مراوغة، فظاهره يختلف عن باطنه [1]، وهذه الأوصاف تتناسب مع طبيعة السحرة الذين يخفون علاقتهم مع الشياطين خوفًا من ردود أفعال الناس.

أما (دجن) فهو أبرز شيطان في الرواية، وكان يتشكل في هيئة إنسان، ولهذا تبدو أوصافه الحسية مثل أوصاف البشر، ولكن قد تبدو فيها بعض الغرابة، ومثال ذلك قول البطل عنه عندما رآه في المقبرة قبل أن يعرف أنه شيطان: "ولم أستطع التوقف عن التمعن في شكله الغريب، لقد كان أسمر البشرة بدرجة حالكة، لكن ملامحه لم تكن كبقية من يملكون تلك الدرجة من السمار، فقد كان أنفه مسلولًا كالسيف وشفتاه صغيرتين، ولم يكن يملك شاربًا أو لحية، وكانت رائحة عطرهِ خانقة، أتذكر أن رائحته كانت نفاذة كالخل، لكنها كانت أشبه برائحة الريحان" [2]. تكمن غرابة أوصاف (دجن) في عدة جوانب، منها اجتماع السمرة مع دقة الأنف وصغر الشفتين، ومنها عدم ظهور شارب أو لحية في وجهه، وتعطره بعطر ذي رائحة خانقة، وهذه الأوصاف أثارت الشكوك حول هويته، ومهدت للكشف فيما بعد عن كونه شيطانًا.

ومن أوصاف (دجن) المعنوية كثرة الكلام، وأنه يخلط في كلامه بين عدة لهجات بسبب علاقاته وتنقلاته، وأنه مرح، يتصف بالجرأة للتحدث مع البشر [3].

---

(١) انظر: نفسه، ص٨٦، ٩١، ٩٤، ١٢٧.

(٢) نفسه، ص٤٧.

(٣) انظر: نفسه، ص١٢١، ١٢٦.

وهذه الأوصاف تفسر سر رغبة البطل في التحدث معه واستشارته في عدة مواقف.

ويلفت النظر أن الراوي/البطل لم يقدم وصفًا واضحًا للشخصيات العجائبية الأخرى مقارنة بالشخصيتين السابقتين، وقد يكون السر في ذلك كثرة تلك الشخصيات، ونلحظ أن جل ما جاء من أوصافها كان معنويًّا مقتضبًا، مثل تحديد قبائل الجن التي تنتمي إليها تلك الشخصيات، ويندر أن تأتي الإشارة إلى أوصافها الحسية، ومثال ذلك هذا الوصف: "تقدم الرجل الضخم الذي كان يمسك بالمخطوطة، ويكبرني حجمًا بثلاث مرات ... فرد الرجل الضخم الذي اتضح أنه (جسار)"[1]. لم تظهر من أوصاف شخصية (جسار) الحسية سوى أنه ضخم الحجم، وقد كرر الراوي/ البطل ذلك الوصف قبل أن يعين الموصوف المقصود به، فصارت عملية الوصف تعيينية لا ترسيخية، وذلك من باب الإثارة والتشويق [2]، فالراوي/ البطل سبق أن ذكر جرائم تلك الشخصية، وهو الآن يقف أمامها للمرة الأولى، ولم يعرف حقيقتها إلا في نهاية حديثها، وهذا مما زاد خوفه وترقبه.

ب-الأماكن:

تظهر العناية بوصف الأماكن التي جرت فيها أحداث عجائبية أو عجيبة، ومن أبرز ما وصف منها غرفة البطل، فقد بدأت فيها الأحداث العجائبية، ومن الأمثلة التي توضح ذلك قول الراوي/ البطل: "عدت للمنزل لأخذ مذكراتي والذهاب للجامعة، فوجدت غرفتي مقلوبةً رأسًا على عقب وفي فوضى عارمة، وعندما

(١) نفسه، ص١٧٧-١٧٨.

(٢) لمزيد من التفصيل حول الفرق بين عمليتي الوصف انظر: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، محمد نجيب العمامي، دار محمد علي للنشر، صفاقس، ٢٠١٠م، ط١، ص١١٦-١٢٢.

سألت أهلي عن سبب تلك الفوضى قالوا: لم يدخلها أحد منذ رحيلك بالأمس" [١]. كانت التغيرات التي طرأت على أوضاع أثاث الغرفة واضحة، وكأن أحدًا دخلها وعبث فيها، وهذه التغيرات إشارات إلى وقوع أحداث عجائبية، وبخاصة بعد أن تأكد البطل من أهله أن أحدًا لم يدخل غرفته، وعندها شعر بالتردد والحيرة في تفسير ما حصل.

ومما تكرر وصفه بيت (عمار) والمنطقة التي يقع فيها، فقد أقام البطل هناك ثلاث سنوات، ثم زاره زيارات خاطفة، ومن أمثلة وصف الطريق إلى ذلك البيت قول الراوي/ البطل: "أصبح الشارع خاليًا من الناس، وعمَّ الهدوء المكان، وكان الظلام شبه دامس عدا إنارة المسجد الخفيفة التي كانت معكرة بسبب بعض الحشرات الطائرة التي التصقت بنورها، وكان صوت جنادب الليل هو الصوت الوحيد حولي" .[٢]

يشير وصف الطريق إلى الصعوبات التي واجهت البطل قبل الوصول إلى بيت (عمار)، ويكشف شعور البطل بالخوف والوحدة والضياع، وجمع الوصف السابق بين الصور البصرية والسمعية بغية تصوير واقع المكان تصويرًا تمثيليًّا.

ج-الأشياء:

يتوقف السرد أحيانًا لوصف بعض الأشياء، وبخاصة ما يثير مشاعر الخوف والقلق، ومثال ذلك وصف الكتابين اللذين قرأهما البطل، ومما جاء في وصف الكتاب الأول: " لم يكن للكتاب اسم مؤلف أو فهرس أو دار نشر أو حتى ترقيم للصفحات، كان الكتاب غريبًا بلا عنوان على غلافه أو داخله، ومحتواه كان يبدو كالمدونة، وكان الورق مائلًا للصفرة وأطرافه مهترئة" [٣]. ومما جاء في وصف

(١) خوف، ص٤٠-٤١.

(٢) نفسه، ص١١٥.

(٣) نفسه، ص٣٥.

الآخر: "وكان كسابقه، بلا فهرس أو أرقام صفحات أو دار نشر وغيرها، لكن عدد صفحاته كان أقل، وغلافه أسود، كان الكتاب مكتوبًا بصيغة غريبة، كان يخاطبني وكأنه يعرفني، وكان يتحدث عن قريني وكأنه أخ لي والصاحب الذي يتوق للقائي" .[1]

يشير وصف مظهر الكتابين إلى جانب عجيب خارج عن المألوف، وهو خلوهما من معالم التنسيق الطباعي المعروف للكتب، ويتناول الكتاب الآخر طريقة تحضير القرين الشيطاني وكأنه أخ أو صاحب، وهذا جانب عجائبي، جعل البطل يتردد قبل أن يقرأه.

ومن وصف الأشياء التي تثير مشاعر الخوف والقلق أيضًا ما ورد ما بين سؤال الراوي/البطل وجواب (ابن سالم) في النص الآتي: "ثم سألته عن القماش الأبيض الذي كان بين يديه، وعن سبب إحضاره معه. فقال: هذا كفنك في حال موت قرينك، ستسقط هنا أمامي، ويجب أن أدفنك فورًا حتى تتضح الصورة، فبلعت ريقي الذي جف من الخوف" .[2]

ورد الوصف أولا في سؤال البطل، ثم جاء الموصوف في جواب (ابن سالم)، فأصبحت عملية الوصف تعيينية، تحقق الإثارة والتشويق، وتواكب الصدمة التي تعرض لها البطل عندما عرف أن قطعة القماش ما هي إلا كفنه في حال موته، وتسبب تلك الإجابة في جفاف ريق البطل من الخوف.

ويتضح أن الوصف في الرواية ينهض بعدة وظائف؛ فأما من الناحية الحكائية فينهض بوظيفة الإخبار والتعليم، وذلك بما يقدمه من معلومات عن الشخصيات والأماكن والأشياء، وينهض بوظيفة سردية، فهو يساعد على تصور عناصر الحكاية وتفسير تطور الأحداث، وينهض بوظيفة تصويرية تمثيلية، ويبرز

---

(١) نفسه، ص٤٥.

(٢) نفسه، ص٢٠٧.

ذلك في وصف الأماكن؛ إذ رسمها الوصف رسمًا دقيقًا موضوعيًّا. وأما من الناحية الدلالية فيؤدي الوصف وظيفة إشارية، فهو يوحي بدلالات الخوف والرعب، وهذا مما يعزز من عجائبية السرد .[1]

**

(١) لمزيد من التفصيل حول هذه الوظائف انظر: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، ص١٨٥-١٩٧.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين، أما بعد:

فقد وصل البحث إلى نهايته، وأذكر هنا أبرز نتائجه:

١. لم يكد يظهر مصطلح العجائبي في التراث العربي بسبب صياغته الصرفية، وبرز مصطلحا: (العجيب)، و(الغريب). وكان بينهما بعض التداخل في تعريف القزويني، وإن كان تعريفه (للعجيب) يقترب من التعريف الحديث للعجائبي.

٢. يدل مصطلح (العجائبيّ) على زمن التردد والحيرة، ويتولد منه (الغريب) الذي يقبل قوانين الواقع، و(العجيب) الذي يتجاوز تلك القوانين.

٣. من أسباب شيوع مصطلح (العجائبي) في النقد العربي الحديث مقابلته بمصطلح (Fantastique) في ترجمة كتاب تودوروف، ومع ذلك فقد ظهرت مصطلحات أخرى عربية أو معربة، وهذا امتداد لمشكلة المصطلح في الدرس النقدي العربي.

٤. ميَّز الشكلانيون بين المتن والمبنى الحكائيين، وتبعهم الإنشائيون الذين ميَّزوا بين الحكاية والخطاب.

٥. اتصفت مقاطع رواية (خوف) بكثرتها وتداخلها، واتضح أنها تنتمي إلى ثلاثة مستويات، هي: الواقعي، والعجائبي، والعجيب.

٦. شخصيات الرواية كثيرة العدد، والعلاقات بينها متقلبة، والبطل يحضر في جميع أجزاء السرد مشاركًا أو شاهدًا.

٧. تنوعت الأماكن في الرواية ما بين واقعية وعجائبية، وما بين مفتوحة ومغلقة، وقد أثرت في الأحداث والشخصيات وتأثرت بها.

٨. اختلف ترتيب الأحداث في الخطاب عن ترتيبها في الحكاية، فظهر الارتداد والاستباق في الرواية، والأول أكثر حضورًا فيها.

٩. يبرز تسريع السرد في المدخل الواقعي في الرواية، ويتمثل في تقنيتي: الإضمار، والإجمال.

١٠. يتمثل إبطاء السرد في الرواية في تقنيتي: المشهد، والوقفة. والتقنية الأولى أكثر حضورًا هناك.

١١. أبرز حالات التواتر في الرواية هي الحالة الإفرادية التي برزت في كل مستويات السرد، تليها الحالة التكرارية التي برزت في المستويين: العجائبي، والعجيب. ثم الحالة التأليفية التي برزت في المستوى الواقعي.

١٢. تتنوع أنماط التبئير في الرواية، فبرز التبئير الصفري في المستوى الواقعي، وبرز التبئير الداخلي والخارجي في المستويين: العجائبي، والعجيب.

١٣. السارد الرئيس في الرواية هو البطل، وتولت السرد شخصيات أخرى، وكان البطل عندها مرويًّا له، وأبرز وظائف الراوي هي الوظائف: السردية، والتنظيمية، والتفسيرية، والعاطفية.

١٤. ازداد حضور الحوار في الرواية مع تقدم الأحداث وتطورها، ومما زاد التشويق والإثارة تنوع أشكال الحوار، فمن جهة العلاقة بين المتحاورين نجد الحوار: التعليمي، والجدلي، والسجالي. ومن جهة درجة التصرف في الملفوظ نجد: المسرَّد، والمحوَّل، والمنقول.

١٥. برز الوصف في المستويين: العجائبي، والعجيب. وأبرز الموصوفات في الرواية: الشخصيات، والأماكن، والأشياء. ومن وظائفه: الإخبار، والسرد، والتمثيل، والإيحاء.

والحمد لله من قبل ومن بعد، وصلى الله وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١. رواية (خوف)، أسامة المسلم، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، الدمام، ١٤٣٦هـ.

ثانيا: المراجع:

أ-الكتب:

٢. أدب الفانتازيا: مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م.
٣. الأدب والدلالة، تزيفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م.
٤. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، شرح: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، دت، دط.
٥. بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة.
٦. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ط١.
٧. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩١م، ط١.
٨. تحليل النص السردي، بين النظرية والتطبيق، محمد القاضي، مسيكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٠٣م، ط٢.
٩. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٠م، ط٣.

١٠. العجائبي والسرد العربي: النظرية بين التلقي والنص، لؤي علي خليل، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ط١.
١١. علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، الصادق قسومة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ.
١٢. خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٩٧م، ط٢.
١٣. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠٠٢م، ط٣.
١٤. سيدي شمهروش: الطقوسي والسياسي في الأطلس الكبير، حسن رشيق، ترجمة: عبد المجيد جحفة ومصطفى النحال، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٠م.
١٥. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
١٦. شعرية الرواية الفانتاستيك، شعيب حلفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ط١.
١٧. الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ١٩٩٠م، ط٢.
١٨. عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، أبو عبد الله زكريا بن محمد القزوينى، تحقيق ومراجعة: سعد كريم الفقي وكرم السيد الأزهري، دار ابن خلدون، الإسكندرية ١٩٩٧م.
١٩. العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ط١.

٢٠. العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، نورة العنزي، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠١١م، ط١.
٢١. الفصل في الملل والأهواء والنِّحَل، ابن حزم الظاهرى، تحقيق: محمد إبراهيم نصر وعبد الرحمن عميرة، دار الجيل، بيروت، دت، دط.
٢٢. فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
٢٣. قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ط١.
٢٤. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ط١.
٢٥. الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ط١.
٢٦. لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، دار صادر، بيروت.
٢٧. مثلث برمودا مقبرة الأطلنطي: أسرار وحقائق، منصور عبد الحكيم، دار الكتاب العربي، دمشق–القاهرة، ٢٠١٢م، ط١.
٢٨. مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣م، ط١.
٢٩. مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت، دط.
٣٠. معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي: دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م، ط١.
٣١. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢م، ط١.
٣٢. مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ط١.

٣٣. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢م، ط١.

٣٤. الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، محمد نجيب العمامي، دار محمد علي للنشر، صفاقس، ٢٠١٠م، ط١.

ب-الرسائل العلمية:

٣٥. رسالة ماجستير بعنوان: العجائبي في رواية (الجنية) لغازي القصيبي: دراسة إنشائية، صالح الهزاع، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، العام الجامعي ١٤٣٣/١٤٣٤هـ.

ج-الدوريات:

٣٦. مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، العدد ٨، ١٩٨٧م.

* * *