الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الغرائبية في المجموعة القصصية "دموع الغرباء" -حفناوي صيد-

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد حديث ومعاصر.

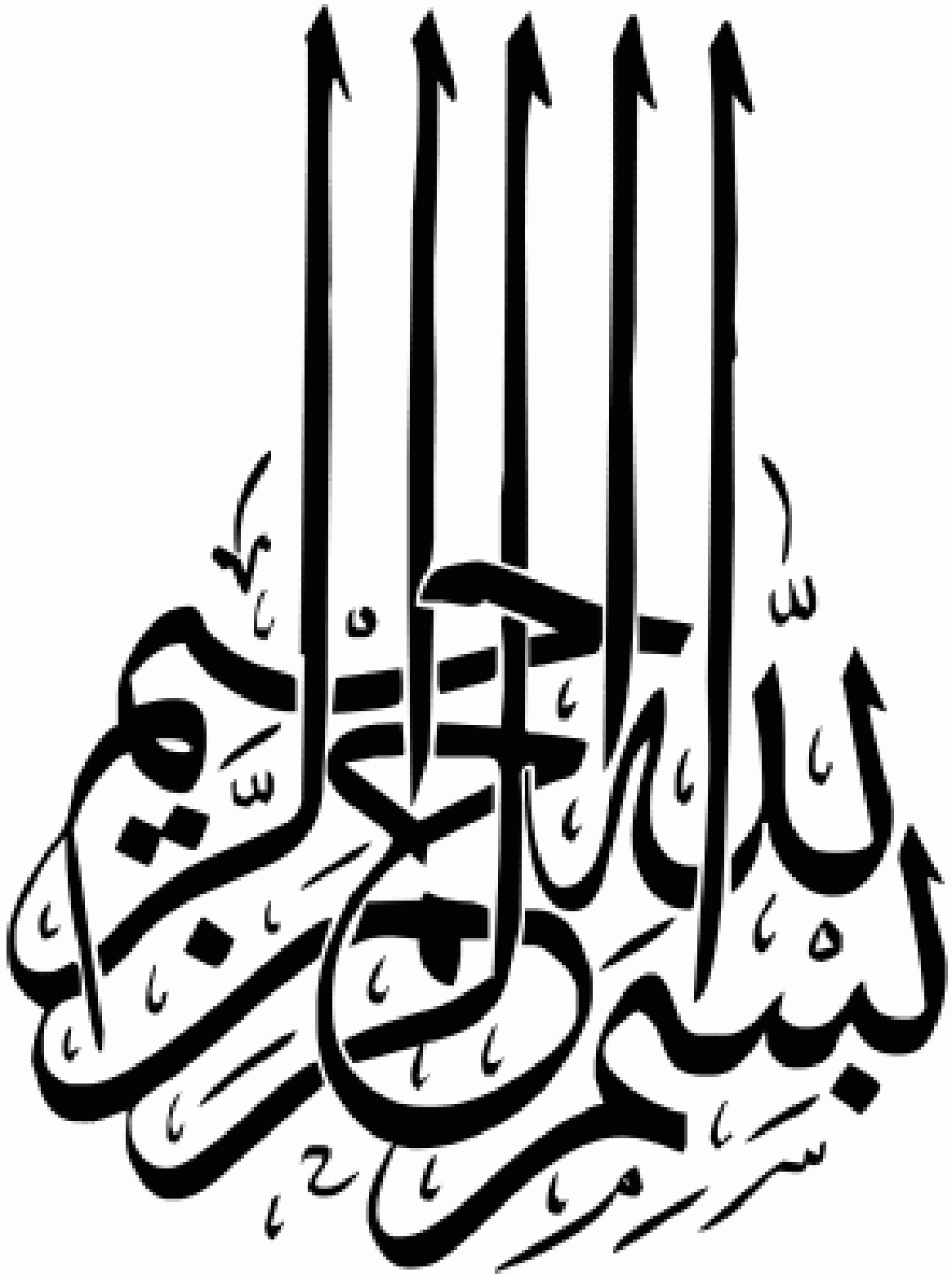
إعداد الطالبتين:
- **الميطة عائشة**
- **عرعار شيماء**

إشراف الدكتورة:
❖ **نادية حديدان**

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
صبرينة بوقفة	أستاذ محاضر –ب–	رئيسا
نادية حديدان	أستاذ محاضر –ب–	مشرفا مقررًا
رزيقة رويقي	أستاذ محاضر –أ–	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـــان

قال تعالي "وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ" نتقدم بخالص الشكر والتقدير عرفانا لكل من ساهم في إنارة دربنا بشموع العلم المضيئة.

الدكتورة الفاضلة "**حديدان نادية**" حفظها الله وأطال عمرها، لتفضلها الكريم بالإشراف على هذه الدراسة نصحًا وارشادًا وتوجيهًا.

أعضاء لجنة المناقشة الكرام الدكتورة الفاضلة "**بوقفة صبرينة**" رئيسة للجنة والدكتورة الفاضلة "**رويقي رزيقة**" عضوًا مناقشًا.

مقدمة

تعتبر الغرابة مادة دسمة نهلت منها الشعوب رصيدها القصصي المنبني أساسًا على التخييل، حيث أن الغرائبية فتحت المجال للخيال وامكاناته التعبيرية اللاّمحدودة لهذا فإن امتزاج الواقع بالخيال أعطى للغرائبية فرصة لتثبت كيانها في الساحة الأدبية، فأصبحت بعض القصص تعالج قضايا المجتمع بطريقة يغلب عليها الخيال وذلك تجنبًا للواقع المرير الذي يفرض سيطرته علينا، فالطابع الغرائبي يضفي نوع من الدهشة والتعجب وأحيانا القلق والحيرة وقد استطاع النص الغرائبي أن يبتكر طرائق جديدة في السرد تجعله أكثر قابليّة للانفتاح على نصوص وتصورات جديدة بالرّغم من قدم حضوره في النصوص الأدبية التراثية إلا أنه استطاع ان يفرض بصمته على راهن الكتابة، وقد تجلى هذا في توافد بعض أقلام الكتّاب على هذا النوع من الادب. ومن الأنواع الأدبية التي لاقت حضور تيمة الغرائبي في الوقت الراهن هي القصة القصيرة التي تعتبر سردًا نثريًا خياليًا ولكنه في العادة مقبول عقليًا، كما تمكنت هذه الأخيرة من أن تحقق ثراءا فنيا متميّزا وذلك من خلال انفتاحها على التجديد وكسر قيود التقليد الفني والتعبيري لتبني لنفسها آفاقاً جديدة تساير الواقع المعيش وهذا ما أضفى عليها حلّة جديدة جعلت منها محطّ اهتمام الباحثين والقرّاء، كما منحت الكتّاب الحرية في التعبير والافصاح عن الرؤى والمواقف تجاه الواقع وهذا ما لاحظناه مع الكاتب "حفناوي صيد" في مجموعته "دموع الغرباء".

والهدف من هذه الدراسة، "الغرائبية في المجموعة القصصية "دموع الغرباء" التعرّف على المضامين الفنيّة للكتابة الغرائبية في الأدب الجزائري. ولا يقتصر اختيارنا لهذا الموضوع على ندرة البحوث من شأنها فقط، وإنما لأسباب كثيرة منها، ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فأما الأسباب الذاتيَّة تتجلى في رغبتنا للبحث على أصول هذا الأدب في التراث العربي عامة والجزائري خاصة. كذلك التشويق والاثارة الذي يكتنف النصوص الغرائبيَّة، ولعلّ من أكثر الدوافع الذاتية التي حفزتنا نحو هذا الموضوع هو ارتباطها بالتقليد والتجديد معًا، فهي الماضي الذي استغنى عن هيئته المعهودة قديمًا ليرتدي ثوبا جديدا يواكب به الواقع، وكذلك اطلاّعنا على المجموعة القصصيَّة دموع الغرباء التي وجدناها تزخر بمظاهر الغرائبيَّة فكان هذا أيضًا حافزًا حرّك تلك الرغبة الدفينة داخلنا وهي محاولة الخوض في عمل أدبي غرائبي بقلم أديب جزائري، أما فيما يخصّ الأسباب الموضوعية التي تختص بطبيعة الموضوع في حدّ ذاته، أنَّ القصص الغرائبيَّة تتسم بنوع من الغموض أضف إلى أنَّ هذا النوع من الكتابة لم يحالفه الحظ

ولم يأخذ نصيبه من الدراسة حسب اعتقادنا لذلك كان من الضروري إماطة اللّثام واللبس من حولها، فجاءت هذه الدراسة كإضافة بسيطة لتسلط الضوء عليها.

وللتمكن من رصد التيمة الغرائبية للأدب عامة والجزائري خاصة، تبلورت لنا إشكالية قوامها التساؤلات الآتية:

– ما هي الغرائبية؟ وكيف تجلت ملامحها في القصة الجزائرية؟
– ما الجذور التاريخيَّة التي يستند عليها الأدب الغرائبي؟ وعلام يرتكز بالضرورة؟
– هل استطاع الروائي من خلال توظيفه للغرائبي التعبير فعلاً عن قضايا جوهرية في مجتمعه؟

وللإجابة على تلك التساؤلات، قسَّمنا البحث إلى فصلين، فصل نظري: معنون بـ: الغرائبية والسيمياء "مفاهيم ومصطلحات" تضمن مقاربة للغرائبية من شتى نواحيها، في أربعة مباحث: فكانت البداية بتقديم تعريف شامل للمصطلح من كلتا الناحيتين اللغوية والاصطلاحية ثم تعريف وجيز للمنهج المتبع، وبعدها عرّجنا على تطور الغرائبية ونشاتها، عند كلّ من الغرب، والعرب، وفي الأدب الجزائري على وجه الخصوص، كما اشرنا إلى أهم الروافد التي اتكأت عليها الغرائبية، والتي تعد منهلا يغرف منه السرد الغرائبي، ثم بيان أهم الفروقات بين العجائبي والغرائبي، واختتمنا الفصل بالحديث عن المصطلحات المتقاربة من الغرائبية. أما عن الفصل الثاني المعنون بـ: دراسة سيميائية في قصتي "حارس الجبانة" و"ليلة في بابل" الذي زاوجنا فيه بين النظري والتطبيقي في ثلاثة مباحث: أما عن الأول، فقد جاء كدراسة سيميائية للعنوان الرئيسي للقصّة "دموع الغرباء" والذي تضمن البنية المعجميّة، التركيبية والدلالية، أما عن المبحثين الثاني والثالث: فقد خصصناهما بدراسة قصتين من المجموعة القصصية وكلّ قصة أخذت نصيبها في مبحث.

أما عن المنهج الذي اتبعناه لدراسة هذا الموضوع هو المنهج السيميائي الذي من آلياته الوصف والتحليل.

ومن أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في هذا البحث هي: العجائبية في الأدب من منظور شعرية السرد لـ "حسين علام"، شعرية الرواية الفانتاستيكية لـ "شعيب حليفي" ومدخل إلى الأدب العجائبي "لتزفيتان تودوروف"، وكتاب الغرابة المفهوم أو تجلياته في الأدب

"لشاكر عبد الحميد" وأيضا "سناء شعلان" السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن.

ومن باب الاعتراف بأنَّ لكلّ بحث مصاعبه التي تقف حاجزا أمام سيره، فقد واجه هذا البحث أيضا صعوبات أهمها: قلة الدراسات التي اهتمت بموضوع الغرائبية على عكس العجائبية التي لقيت حظّا وافرا من الدراسات، وأيضا صعوبة ضبط المصطلح وذلك لتداخله مع مصطلحات كثيرة من نفس نوعه.

وفي نهاية المطاف نحمد الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا ولا يمكننا تجاوز المجهودات المقّدمة من طرف الأستاذة المشرفة نادية حديدان اشرافا وتصحيحًا.

الفصل الأول

الغرائبية والسيمياء "مفاهيم ومصطلحات"

المبحث الأول: قراءة في المصطلحات والمفاهيم.

1.مفهوم الغرائبية.

أ. لغة.

ب. اصطلاحاً.

2.مفهوم السيمياء.

أ. لغة.

ب. اصطلاحًا.

المبحث الثاني: تطور الغرائبية في السرد الأدبي.

1. نشأة الغرائبية في التراث الغربي والعربي.

أ. عند الغرب.

ب. عند العرب.

ج. الغرائبية في التراث الجزائري.

2.روافد السرد الغرائبي.

أ. الأسطورة.

ب. الخرافة.

ج. الحكاية الشعبية.

المبحث الثالث: ما بين الغرائبي والعجائبي.

المبحث الرابع: المصطلحات المتقاربة للغرائبيَّة.

1.العجائبي.

2.الفانتاستيك.

3.الفانتازيا.

4.الخيال.

المبحث الأول: قراءة في المصطلحات والمفاهيم.

1.مفهوم الغرائبية:

يقف الإنسان عاجزاً أمام التفسير لبعض الظواهر، التي تفوق المألوف، لذلك يجنح إلى خياله متجاوزاً حدود الحقيقة، وهذا ما يعرف بالغرائبية التي تعدّ أحد أهم المصطلحات التي تهيمن على الساحة النقدية والتي لقت صدى طيباً وحضوراً عميقاً في الأدب، لكن نجد أنَّ هذا المصطلح لم يضبط ضبطا دقيقاً من طرف النقاد والباحثين لتداخله مع عدّة مفاهيم مشابهة له وتدور في فلكه لذلك بات من الضروري الولوج إلى أعماق المصطلح (الغرائبية) اللغوية.

أ. لغة:

وردت لفظة (الغريب) في معجم لسان العرب (لابن منظور) في قوله: "والغريب: الغامض من الكلام، وغَرُبَتْ الكلمة غَرَابَة وصاحبه مُغْرَبٌ".[1]

وورد في معجم العين (للفراهيدي): "والغرباء: الأباعد. أبو عمر: رجل غريب وغربيّ وشصيب وطاريٌّ وإتَاويٌّ، بمعنى. والغريب: الغامض من الكلام، وكلمة غريبة، وقد غَرُبَتْ، وهو من ذلك".[2]

وقد أورد (الزمخشري) تعريفاً لغويًا دقيقًا في كتابه «أسس البلاغة» في قوله: "تكلم فأغرب إذا جاء بغرائب الكلام ونوادره ومقول فلان تغرّب كلامه ويغرب فيه وفي كلامه غرابة، وغرب كلامه وقد غربت هذه الكلمة، أي غمضت فهي غريبة، وقول الأعرابي ليس هذا بغريب الكلام ولكنكم في الأدب غرباء".[3]

كما جاء في معجم الوسيط: "(الغريب): الرجل ليس من القوم، ولا من البلد، (ج) غرباء".[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 11، (د ط)، دار صادر بيروت، (د ت)، ص 272.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج 3، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003 م، ص 24.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 2003 م، ص ص 600-601.

[4] إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، (د ط)، المكتبة الإسلامية، (د ت)، ص 647.

أمّا (الأصفهاني) فقد تطرق إلى المفهوم اللغوي لمصطلح الغريب في قوله: "وقيل لكلّ متباعدٍ غريب ولكل شيء فيما بين جنسه عديم النظير غريب وعلى هذا قوله عليه الصلاة والسلام: "بدا الإسلام غريباً وسيعود كما بدا" وقيل العلماء غرباء لِقلَّتهم فيما بين الجهال".[1]

يظهر لنا من خلال هذه التعريفات اللغوية بأن الغريب حدث عجيب خارج عن العادة والمألوف، قليل الحدوث والوقوع وهذا الأخير يخلق حالة من الالتباس والغموض.

ومصطلح غريب ارتبط "بالغربة" و"الاغتراب" و"التغريب"، ممَّا يوحي بالنفي والبعد والانعزال والغربة، كالغريب في وطنه وبين اهله.

ب. اصطلاحاً:

بعدما استرسلنا في ذكر المفهوم اللّغوي لمصطلح الغرائبية (الغريب) نجد أنَّ هذا الأخير قد لاقى نصيباً من الاهتمام من الدارسين والنقاد، فقد عدّ مصطلح (الغريب) من المصطلحات البارزة في الدّراسات الغرائبية. لذلك تطرق إليه الباحثون كلٌّ حسب توجهه ومجال دراسته، ومن بين هؤلاء نجد:

(عبد الفتاح كيليطو) الذي يرى أن الغرابة لا تظهر إلا بمقارنتها مع كل قول معهود ألفته العادة، ويبرز ذلك في قوله: "إن القول الذي سيسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول".[2] مدعّما رؤيته بذكره (لابن رشد) الذي يعتبر أن: "الغرابة تتم، ... "بإخراج القول غير مخرج العادة".[3]

ومن منظور الناقد (حسين علام) للغريب (L'étrange): "وهو نوع من الأدب... فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أوّل الأمر، لكن بمجرّد إدراك أسبابه يصبح مألوفاً، تزول غرابته مع التعوّد ومن الشائع "أن يوجد" الغريب المحض" في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس، إذ ثمة سرد لأحداث يمكنها بالتمام أن تفسَّر بقوانين العقل لكنها غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة وغير

[1] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، (د ط)، دار المعرفة، بيروت، (د ت)، ص 359.

[2] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2006م، ص 66.

[3] المرجع نفسه، ص67.

مألوفة، وهي لهذا تثير لدى الشخصية/ القارئ رد فعل شبيه بذاك الذي عودتنا عليه النصوص العجائبيّة".[1]

فـ(حسين علام) يعتبر الغريب جنسًا أدبيًا. كما يعتبر الغريب غريباً لوهلة الاصطدام الأول معه وتزول غرابته لحضة سبر أغواره وتفكيك عناصره والتعوّد عليه، والغريب عند علام بصفة عامة هو كلّ حدث خارق خارج حدود العقل.

وعرّج إلى أنَّ النصوص الغرائبية تترك في المتلقي نفس الأثر الذي تتركه النصوص العجائبية في نفسه.

لم يستعمل (شاكر عبد الحميد) مصطلح الغرائبية، لكنه أطلق عليها الغرابة وألفّ فيها كتابه الموسوم بـ "الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب" وتعرّض إليها من خلال تعدّد الرؤى المنصبَّة عليها من طرف نقاد الغرب، حيث يقول: "وصف الفيلسوف الألماني (مارتن هيدغر) الغرابة بأنها ذلك «الحيز المكاني الفارغ أو الخاوي الناتج من فقدان الايمان بالصور المقدسة فالإنسان العاجز عن الايمان يترك غريباً في الفراغ والعدم»".[2] ما يمكن ملاحظته من خلال هذا أن (هيدغر) ربط الغرابة بالجانب الديني.

ونجد الدكتور (نضال الصالح) يتحدث عن مفهوم الغرائبية لدى كلٍ من (فرويد وأدلر).

فالغرائبية لدى (فرويد) هي: "تلك المجموعة من الأشياء المفزعة التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل".[3] كما نجد أدلر يشير للغرائبية بقوله: "إن الخوف من عدم القدرة على التفريق بين الادراك الحسي والخوف والرغبة يعدّ ركناً أساسياً بالنسبة للتأثير الغرائبي".[4]

ما يمكن استخلاصه ممّا سبق أن كلّ من (فرويد وأدلر) يعتبران أنّ العنصر الغرائبي لا يتحقق إلاّ بتوفر شرطي (الخوف والرغبة) التابعين من أحاسيس الشخصي.

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2009م، ص ص 33-34.

[2] شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 2012م، ص 17.

[3] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 22.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

والغرائبية تنتمي: "في الأدب إلى العالم الغرائبي الذي يخضع إلى الخيال المبدع في انتاجه من جهة، والاسطورة والحلم من جهة أخرى".[1]

فالعناصر التي تصنع غرائبية النص هي (الأسطورة والخيال والحلم). عالجت (سناء شعلان) العنصر الغرائبي في كلّ من الرواية والقصة القصيرة، وما يهمنَّا هو طرحها للموضوع الغرائبي في القصة القصيرة، من خلال قولها: "وتأتي البنية السردية الغرائبية في مقدمة التجارب التي تعيد بناء هيكل الشكل والسرد على حساب السرديَّات التقليدية التي ترمي إلى تجاوزها سعيًا لتأسيس وعي خاص. وقد بدأت هذه البنية السردية تتسرب إلى القصة القصيرة في الأردن تسربا ملحوظًا منذ السبعينات".[2]

تجاوزت الغرائبية من منظور (سناء شعلان) السرديات التقليدية، مشيرة إلى أنَّ بوادر الغرائبية في القصة القصيرة الأردنية في القرن السابع عشر.

نتيجة لما تمَّ ذكره سابقاً نستخلص أن الغرائبية جنس أدبي يدرس الظواهر الخارقة والغير مألوفة والتي تثير في النفس مجموعة من الاحاسيس المتداخلة كالخوف والدهشة وانعدام الأمن.

وتعنى بالدرجة الأولى بالمزج بين كلّ ما هو متضاد كالماضي والحاضر، والحياة والموت الوعي واللاوعي، والخيال والواقع وغير ذلك، فيستعصي على العقل أمر استيعابها لذلك يجد النص الغرائبي نفسه أمام تعدّد التأويلات من طرف القراء. والأصل في الغرائبية أنها حدث واقعي غريب يوحي بالغموض والرعب نحو: بيت مسكون بالأشباح.

وما يمكن أن نلاحظه أيضاً تَأَرْجُحْ مفهوم الغرائبية بين النقاد الغرب والنقاد العرب وتنوع التسميَّات التي أطلقت على المصطلح (الغريب – الغرابة – الغرائبي – الخارق...)، وتعدّد مفهوم الغرائبيَّة بين النقاد لا يعني اختلاف مضمونها.

---

[1] نهاد فخري محمود الشمَّري، غرائبية المشهد الروائي وفاعلية الخيال العلمي في رواية حرب الكلب الثانية للروائي إبراهيم نصر الله، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، 2019/10/29، ص 89.

[2] سناء كامل أحمد شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970م–2002م)، أطروحة ماجستير، إش: إبراهيم خليل، الجامعة الأردنية، 2003م، ص 194.

2.مفهوم السيمياء:

إن العالم مليء بالعلامات والاشارات، مليء بالرموز والشفرات التي استدعت في مجملها إلى حضور علم كان يجب أن يكون، ليعمل إلى جانب باقي العلوم على زعزعة نظام الاعتباطية ذلك العلم هو علم "السيميولوجيا أو السيمياء".

أ. لغة:

ورد في معجم الوسيط أن: (السُّوَمَةُ): السيمةُ والعلامَة والقيمة يقال: إنه لغالي السُّوْمَة. (السمة): السُّومَةُ (السيما): العلامة وفي التنزيل العزيز: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ» (السِيمَاء): السِيمَا (السِيمِيَاء): السِيمَا".[1]

وجاء كذلك في مقاييس اللغة (لابن فارس): "سَوَمَ: السين والواو والميم أصل يدلّ على طلب الشيء، يقال سُمْت الشيء أسومه سوماً ومنه السوم في الشراء والبيع، من الباب سامت الراعيَّة تسوم، وأسمتها أنا، قال تعالي: «فِيهِ تُسِيمُونَ» [النحل/ 10].

أي ترعون ويقال سوَّمت فلان في مالي تسويماً، إذ حكمته في مالك... وممَّا شذَّ عن الباب السومة وهي العلامة تجعل في الشيء قال الله سبحانه: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ» [الفتح/ 29] فإذًا مدوه قالوا السيماء".[2]

وذكر (فيصل الأحمر) في معجم "السيميائيات" أنَّ: "الأصل اللغوي لمصطلح (Semiotique) يعود إلى العصر اليوناني فهو آت – كما يؤكد «برنار توسان» – "من الأصل اليوناني «Seméion» الذي يعني علامة و«Logos» الذي يعني «خطاب» (...) وبامتداد أكبر كلمة «Logos» تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات".[3]

[1] إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ص ص 465-466.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج 1، ج 1، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ص 579.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م، ص 11.

وفي القرآن الكريم قوله عز وجلّ: ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ﴾ [الرحمن/ 41].[1]

وقوله تعالي: ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ ۚ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ۚ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلَامٌ عَلَيْكُمْ ۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾ [الأعراف/ 46].[2]

جاء في لسان العرب (لابن منظور): "السُّومَةُ والسِّيمَةُ والسْيمَاءُ والسِّيمْيَاءُ: العلامة. وَسَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة. وقوله عز وجل: حِجَارَةً مِنْ طِينٍ مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ؛ قال الزجاج: روي عن الحسن أنها معلمَّة ببياض وحمرة، وقال غيره: مُسَوَّمة بعلامة يعلم بما أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنهَا مما عذَّبَ الله بهَا".[3]

إذًا أمعنَا النظر في مشتقات لفظة "سيمَة" في هاته المفاهيم اللغوية نجدها لا تخرج عن معنى "علامة".

ب. اصطلاحًا:

من خلال ما تمَّ رصده سابقاً لمفهوم السيمياء اللغوي سنولج إلى المعني الاصطلاحي لها كون هذا المصطلح أفضى إلى معاني متعددة سواء في الفكر الغربي أو الفكر العربي نتيجة لتعدّد مجالاته:

تحدث (دانيال تشاندلر) (Daniel Chandler) في كتابه "أسس السيميائية" عن المفهوم الاصطلاحي للسيميولوجيا عند ديسوسير (de saussure) من خلال قوله: "هيَّ «علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية»".[4]

وأضاف إلى ذلك مفهوم (أمبرتو إيكو) (Umberto Eco) للسيمياء بقوله: "تعنى السيميائية بكلّ ما يمكن اعتباره إشارة".[5]

---

[1] سورة الرحمان: الآية 41.

[2] سورة الأعراف: الآية 46.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 308.

[4] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م، ص 30.

[5] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 28.

ومنه فإن (ديسوسير) ربط السيمياء بالمجتمع لكونها تدرس الإشارات الاجتماعية. وعمّم (أمبرتو إيكو) مفهوم السيمياء واعتبارها دراسة لكلّ العلامات سواء لغوية أو غير لغوية: "تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور واصوات وايماءات وأشياء".[1]

لقد خالف (رولان بارت) (Roland Barthes) أستاذه (ديسوسير) في كون أن ذلك الأخير عمَّم مفهوم السيمياء معتبراً علم اللغة جزءًا من الكل وهي (السيميولوجيا) في حين أن (رولان بارت) قلب هذه العلاقة وانتهى إلى: "اعتبار السيميولوجيا فرغاً من فروع الدراسات اللغوية".[2] فأكمل نظام ابتدعه الانسان هو اللغة وكلّ النظم الأخرى تدور حوله.

عرّف (سعيد بنكراد) السيميائيات بقوله: "إن السيميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءًا من سيرورة دلاليّة. فالموضوعات المعزولة، أي تلك الموجودة خارج نسيج السيميوز، لا يمكن أن تشكل منطلقًا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيئًا عنها".[3]

تعالج السيمياء من منظور (بنكراد) كلّ ما يندرج ضمن التجربة الإنسانية واشترط وجود دلالة لتلك الموضوعات، باستثناء الموضوعات المعزولة.

أمّا (محمد الزغبي) فقد عرّفها في كتابه "محاضرات في السيميولوجيا" "ليست السيميولوجيا غير ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويًا أو سننيًا أو مؤشريًا. وبما أن علامات اللّغة تتمتع بنوع من التفرد والامتياز عن باقي أنواع العلامات الأخرى، فإنها تخرج عن محيط هذا التعريف، الشيء الذي تتحول معه هذه السيميولوجيا إلى علم يدرس أنظمة العلامات غير اللسانية".[4]

فالسيمياء عنده لا تدرس كلّ العلامات بصفة عامة، بل تنحصر في العلامة غير اللغوية لكون العلامة اللّغوية لها نصوصيَّة تميزها عن باقي العلامات.

---

[1] المرجع نفسه، ص 28.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002م، ص 125.

[3] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر، سوريا، 2012م، ص 28.

[4] محمد الزغبي، محاضرات في السيميولجيا، ط1، دار الثقافة، المغرب، (1407-1987)، ص 5.

"فالسيميائية (Sémiologie) معناها – اصطلاحاً – علم الإشارات أو علم الدلالات وذلك انطلاقًا من الخلفية الابستيمولوجيَّة الدالة حسب تعبير (غريماس) على أن كلّ شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات. فالمعاني (...) لصيقة بكلّ شيء... وهي عالقة بكل الموجودات حيّها وجامدها، عاقلها وغير عاقلها".[1]

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 8.

المبحث الثاني: تطور الغرائبية في السرد الأدبي.

1.نشأة الغرائبية في التراث الغربي والعربي:

أ. عند الغرب:

ظهر الاتجاه الغرائبي في مراحل مبكرة من تاريخ البشرية، حيث تمثل بالطقوس والشعائر التي مارسها الانسان منذ آلاف السنين، كأشكال العبادة والتديّن والقرابين وطقوس الزواج واسترضاء الإله. كما أنهم اعتادوا ومنذ أمدٍ بعيد أن يأخذوا الرعب وسيلة من وسائل الترفيه، وأوّل من عرفَ هذا الفن وعاشه الاغريق حيث: "تعود بدايات ظهور الفانتازيا في التراث الغربي إلى العصور الاغريقية ومن أشهرها ملحمة الإلياذة والأوديسا".[1]

"الإلياذة أشهر ملحمة في العالم القديم قبل الميلاد"[2]، وقد وقعت أحداثها في منتصف القرن الثاني عشر قبل الميلاد. في حين أنَّ الأوديسا تعتبر تكملة لملحمة الإلياذة المنبنيّتين على الخارق والغريب الإلهية والنصف إلهية ومنه فإن أوّل نوع أدبي تميز بالتيمة الغرائبية هو الملاحم، وأن الاغريق هم السبَّاقون إلى هذا النوع، وكانوا أيضًا مولعين بقصص الحيوان وغرائبه وأشهرها قصة الثور الذي كان يمتلكه الملك مينوس فقد كان: "رائعًا ابيضّا كالثلج وكان من المفترض أن يهديه كقربان إلى معبوده الأخير (بوصيدون) إله البحر لكن مينوس أعجبه الثور وقرر الاحتفاظ به لنفسه...".[3]

أمّا عند الرومان فنجد حكايات الحب والروح التي: "عرّفها أبوليوس نفسه وحورها. أو كانت معروفة في النموذج الذي اعتمد عليه. وكثيرا ما تتصل هذه الحكايات التي تحكي عن زوجة الكائن الذي يظهر في صورة عفريت..."[4] فالذي مهدّ إلى هذه الحكايا التي تتضمن ما هو خيال مثل العفاريت والجنيات وظهور البشر في هيئة الآلهة هو (أبوليوس).

---

[1] عبد الباسط أبادي وعلى أكبر جيناري، عوالم السرد الفانتازي في رواية «امرأة القارورة» لسليم مطر، مجلة دارسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 24، 2017م، ص 96.

[2] هوميروس، الإلياذة والأوديسة، تر: سليمان البستاني، ط1، سفير الدولية للنشر، القاهرة، 2007، ص 5.

[3] محمد حنفي، أنثى الشيطان، ط3، 2013م، ص 85.

[4] حفناوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي (المبادلات الفكرية والثقافية)، (د ط)، دروب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004-2014م، ص 75.

وَنجدهم كذلك تأثروا بالآداب اليونانية (فلسفة – فن – شعر – ملاحم...) فحاكوهم ونسجوا على منوالهم، ومن بين من تأثروا بالأعمال اليونانية (فرجيل) صاحب الإنياذة التي: "ترتفع مكانتها في آداب الرومان إلى منزلة الإلياذة والأوديسا في آداب اليونان".[1] فقد: "اختلط فيها العمل الإنساني بعمل الآلهة"،[2] وهنا نلمس حضور العنصر الغرائبي في هاته الأعمال لكونها تجسد الخارق والغير مألوف، وهذا ما تسعى الغرائبية لتحقيقها.

كما: "ظهر العجائبي في أوروبا بوصفه جنساً، في القرن التاسع عشر منبثقاً عن الرواية القوطية... جاء ليقترح عالمًا غير معقول، مُصَممًا لتضليل القارئ وتعدّ رواية مصاص الدماء (ليبوليدوري) 1918 أوّل رواية عجائبية لأن الشخصية الرئيسية فيها مستوحاة من القصص الشعبي والخرافي ومن الإشاعات ممَّا منحها شرعية شعبية، شكلت مدخلاً لأن يصدق القارئ ما جاء فيها أو على الأقل أن تدخله في متاهة الممكن واللا ممكن".[3]

فأوّل من عرف الروايات والقصص الغرائبيَّة هم الأوروبيون وذلك استنتاجاً لما ورد سابقاً لاشتمال تلك الرواية على عناصر الخيال وجعل المتلقي يتأرجح بين المعقول واللّا معقول، فتارة يصدّق وتارة أخرى يكذِّب وذلك من أبرز ما يسعى إليه الأدب الغرائبي و: "يرد في الموسوعة العالمية للآداب، أن ألمانيا عرفت الميلاد الحقيق لجنس العجائبي من خلال أعمال (هوفمان) ومعاصريه من الكتاب في بداية القرن التاسع عشر".[4]

غير أن فرنسا كانت لها الأسبقيَّة في ذلك قبل ألمانيا في: "القرن الثامن عشر من خلال نصوص «Cazotte» (الشيطان العاشق)".[5]

---

[1] حفناوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي (المبادلات الفكرية والثقافية)، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] فوزية قفصي بغداد حسين، العجائبي مفهومه وتجليه في الموروث السردي العربي، مجلة تسليم، الجزائر قسم اللغة عربية وآدابها، ص ص 432-433.

[4] المرجع نفسه، ص ص 433-434.

[5] علاوي الخامسة، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان نموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، اش: حمادي عبد الله، جامعة منتوري-قسنطينة، 2005م، ص 41.

وهو كاتب فرنسي شهير خاض غمار التجربة الغرائبية إلاَّ أن أعماله "صنفت ضمن خانتي العجيب أو الغريب ولم تصنف في خانة العجائبي".[1] وبهذا نخلص إلى أن: الكاتب الألماني (هوفمان) أوّل من وظف التيمة الغرائبية والعجائبية في أعماله.

ويعتبر الكاتب الكولومبي (غابريال غاريسا ماركيز) من أشهر رواد كتابة القصة القصيرة الغرائبية: "وكانت بدايته بقصته (الغريق) والتي اعتبرها النقاد الفاتحة في عالم فن القصة القصيرة"،[2] فقد صنفت أعماله ضمن أيقونة الواقعية السحرية حيث امتزج فيها كل ما هو واقعي بالخيالي فقد ربطوا رواد هذا الاتجاه: "بين سوداوية الواقع وسحرية الفانتازيا وخلقوا لأنفسهم تيار يجمع بين هذا وذلك".[3]

وبناءًا على ماورد سابقاً نستنتج أن الغرب سواء في العصور السالفة والمندثرة أو الأزمنة الحديثة المعاصرة كانت لها الأولوية في الخوض داخل مجالات الغرائبية والغوص بين ثناياها سواء في الرواية أو القصص القصيرة أو حتى في تحديد مفهوم شامل لهذا الجنس الأدبي.

ب. عند العرب:

السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل كان للعرب ما يمكن القول عنه أنه غرائبي؟ وهل حظيت الغرائبية عندهم بنفس الاهتمام الذي لاقته عند الغرب؟

يعدّ مفهوم الغرائبية في الثقافة العربية مفهوماً جديداً، حيث أنه في التراث العربي لا نجد عملًا غرائبيًا خالصًا، غير أنه إذا بحثنا داخله نجده حافلًا بنصوص غرائبية متميزة وقد "كانت الثقافة العربية سباقة في استثمار العجائبية منذ ما سميّ بالعصر الجاهلي حتى الآن، ولعلّ خير مثال على ذلك ما سمي في التراث بكرامات الأولياء وكتب الرحلات والقصص العربي".[4]

فقد بدت ملامح هذا الاتجاه تبرز في العصر الجاهلي، وعلى الرغم من اهمالهم للنصوص النثرية وتكريس اهتمامهم على الشعر إلاَّ أن هذا الأخير حوى هو الآخر على الملامح الغرائبية

---

[1] المرجع السابق، ص 434.

[2] علاوي الخامسة، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان نموذجاً، ص 67.

[3] مصطفي لغتيري، الواقعية السحرية في الأدب، https://www.alquds.co.uk، القدس العربي، 18 ماي 2020.

[4] إبراهيم درغوثي، خارج حدود السرد، (د ط)، الدار التونسية للكتاب، 2013م، ص 28.

والعجائبية ويتجلى ذلك في مظاهر متعددة، من أهمها: علاقة الشعراء بالجن والشياطين حيث: "أنهم كانوا يعتقدون أن لكلّ شاعر شيطانه الذي يوحي إليه الشعر، ويروون أخبارًا كثيرة عن هؤلاء الشياطين فكان صاحب امرئ القيس لافظ ابن لاحظ وصحاب عبيد بن الابرص هبيد بن الصلادم".[1] وهذا أقرب مثال يقرّ بوجود جذور للغرائبية في المخيلة العربية، كما آمن العرب القدامى بوجود الأساطير فقد: "كانوا يرون الحياة شجرة قوية راسخة تضرب بعروقها في مملكة الموت وتنتشر بفروعها في آفات السماء وعند أصلها في مملكة الموت يجلس الأمس واليوم والغد يرؤون جذورها من البئر المقدسة وهي دائمًا تورق ثم تزهر ثم تثمر ثم يجف ما عليها من ورق وزهر وثمر ليهوي إلى مملكة الموت".[2]

تعتبر هاته الأسطورة الأصدق في تمثيل معني الحياة والأعمق في توظيف الجانب التخيلي.

ولا ننسي أقدم أثر بابلي حمل في طياته السحر والغرائب وهو ملحمة جلجامش والتي تعدّ: "أقدم ملحمة في تاريخ الآداب العالمية والبشرية وهي صيغة رمزية أسطورية تحمل خبرات إنسانية رائعة لا تزال حيّة اليوم، من قصة الخليقة إلى قصة الطوفان إلى قصة صراع الانسان مع الشرّ ورحلته في العوالم الأخرى".[3]

فهاته الأخيرة تعدّ أقدم الأعمال الأدبية التي كتبت في بلاد الرافدين، وثاني أقدم النصوص الدينية بعد نصوص الأهرام وهي عبارة عن ملحمة شعرية حيث يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد. وقد جمعت بين الحقيقة والسحر والبحث عن الخلود والآلهة والانس والجان، بأسلوب عجيب غريب يسجن عقل القارئ داخل غرائبيتها.

وقد عرف عرب الجاهلية كذلك ظاهرة التكهن حيث كان هناك كهان يوهمون العامة بأن لهم مقدرة على معرفة الغيب، عن طريق ما يتلقون من الجن، "وتجمع المصادر أن الكاهن له تابع من الجن يستمع إليه ويخبره بالغيب، وبقي هذا دارجاً إلى أن جاءَه الإسلام فنهي عن الكهانة".[4]

---

[1] أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، (د ط)، مؤسسة هنداوي، مصر، 2012، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] حفناوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي (المبادلات الفكرية والثقافية)، ص 36.

[4] محمد محمود البشتاوي، ليس مجرد سرد (أصل الحكاية في التراث العربي القديم)، (د ط)، دار خطوط وظلال، 2020م، ص 88.

وكثر الكهان في العرب حتى كان لكلّ قبيلة كاهن أو أكثر "وهناك من الكهنة من كان له حكايته الخاصة به، بمواصفات غرائبية، وعجائبية كسطيح وشق وغيرهما".[1] حيث نجد الغرائبية أضفت لمستها حتى على الشكل الخارجي للكهان فشق كان من أشهرهم له يد واحدة ورجل واحد وعين واحدة ويروى عن سطيح أنه كان بلا عظم.

اعتبر (لؤي علي خليل) أن كتب التراث الإسلامي تحتوي كذلك على الغرائبي من خلال مُؤلفة "عجائبية النثر الحكائي" حيث قال: "وعلّة التلازم بين العجائبي ونصوص التراث الإسلامي هي وقوع كل منهما على حافة الحقيقة بين الممكن والمستحيل أو بين الحقيقي وغير الحقيقي، ففي العجائبية ثمة حيرة أمام الحدث الخارق وبين تفسيره بما يلائم نظم الحقيقة الواقعة أو تفسيره بما يخالفها، وفي نصوص التراث الإسلامي يبقي الحدث الخارق واقعاً بين (الممكن) على اعتبار أنه لا يعجز القدرة الإلهية وبين (المستحيل) الذي يجعله خيالاً فحسب".[2]

من خلال هذا نجد أن الغرائبية نتقاطع مع كتب التراث في كونهما يجعلان المتلقي في حيرة بين أن يصدّق وأن يكذّب فالمتلقي عند قراءته لكتب التراث الإسلامي يقف محتازاً فمن جهة يرى أن الأحداث التي تروى لا يمكن للعقل استيعابها ومن جهة أخرى هو على يقين بأن القدرات الإلهية ليست عاجزة على فعل ذلك ويبدوا ذلك من خلال: "احتواء النصوص على الجن والملائكة، واختراق السماء والمشي على الماء والطيران في الهواء".[3]

فهذه أحداث يصعب على العقل تصديقها إلاَّ أن إيمانه بقدرة الخالق يجعله يصدّقها. ومن أبرز تلك الكتب (كتب الكرامات أو أدب الكرامات) أضف إلى ذلك كتب الرحلات: "التي تؤرخ بشكل أساسي، للطرائف والغرائب فتعمد إلى سرد استيهامات لعوالم وشخوص عجائبية".[4]

فالرحالة ينقسمون إلى قسمين: منهم رجال الدين والقصاص والوعاظ البارعين في حَبْكِ الحكايات الغرائبية من أجل التأثير والوعظ ومنهم من اتخذ الرحلة للتمتع والتسلية والبحث عن ما هو غريب، فلا عجب إذاً بأن يأتي أدب الرحلة غنياً بحضور العناصر الغرائبية ومن هاته المؤلفات

---

[1] محمد محمود البشتاوي، ليس مجرد سرد (أصل الحكاية في التراث العربي القديم)، ص 90.

[2] لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، (د ط)، التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، 2017م، ص 7.

[3] المرجع نفسه، ص 7.

[4] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، الدار العربية، للعلوم ناشرون، الجزائر، 2009م، ص 16.

(تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) (لأبي حامد المازني الأندلسي الغرناطي) وهو عبارة عن رحلة قام بها (الغرناطي) فسجل أحداثها في ذلك الكتاب حيث نجد: "ميله إلى الغرائب واضح وملموس بحيث لا يمكن انكاره".[1]

فقد اعتمد فيه على سرد الوقائع والحَكايا التي تعرَّض لها أو رويت إليه. فمنها ما هو واقعي ومنها ما هو مزيج بين الخيال والواقع.

هناك مؤلفات عديدة أخرى تمكن من تقصي الظاهرة الغرائبية في التراث العربي من بينها: "رسالة التوابع والزوابع لابن الشهيد الاندلسي وهي تصور رحلة إلى وادي الجن".[2] فقد استطاع (ابن الشهيد الاندلسي) أن ينسج خيوط تلك القصّة وأن يحقق لنفسه عالماً من الخيال من خلال ذلك المُؤَلَفْ، ونجد أيضًا رسالة الغفران لأبي علاء المعري.

تعدّ رحلتنا في التراث بالحديث عن الليالي التي امتزجت بين ما هو عربي وما هو أعجمي وبالتحديد عن أبرز ما أبدعه الإنسان العربي قصص «ألف ليلة وليلة» "والتي تضمنت بنية تعجيبية من خلال وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف... إن ألف ليلة وليلة هي نوع من خرق الواقعي transgression du réel– حسب تعبير أوستورفسكي لعالم يختلط فيه الجن وبالأنس والخارق بالمألوف".[3]

تعدّ ألف ليلة وليلة عالم أسطوري عجيب مليء بالحكايا الغريبة الممزوجة بالخيال والواقع معاً، وهي قصص مجهولة الزمان والمؤلف وقد تمكنت من فرض بصمتها داخل كلاسيكيَّات الأدب العالمي، ومن أبرز شخصياتها الملك شهريار الذي اكتشف خيانة زوجته له فقتلها، وأصبح يقتل كل زوجة يتزوجها في آخر ليلة الزواج إلى أن جاء دور ابنة وزيره شهرزاد فقد كانت كلّ ليلة تروي له قصة من خيالها "فيها من قصص الجن والعفاريت والخيالي والعجائبي قدر ما فيها من الواقعي

[1] محمد نزار الدباغ، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، ط1، دار الانفاق الجديدة، المغرب، ص 16.

[2] مسيوم عبد القادر، حبكة العجائبي في المتخيل السردي العربي (قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي)، جامعة محمد خيضر– بسكرة، ديسمبر 2014، العدد 16، ص 149.

[3] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 15.

والحقيقي والمعاش وفيها من قصص الحب والقيّم والعواطف قدر ما فيها من قصص الإباحية الشبقيّة".[1] لتنجو بنفسها من الموت.

وقد "تبلورت العجائبية في أعمال السبعينات عن كلّ من فضل العزاوي، فاضل العزاوي ويحي الطاهر عبد الله، ومحمد مستجاب وأدوار الخراط، وصنع الله إبراهيم".[2] فهؤلاء رواد الأدب الغرائبي في السبعينات من خلال مؤلفاتهم، مثلاً آخر الملائكة (لفاضل العزاوي) ورواية (الأسلاف) حيث تدور أحداثها داخل التاريخ وخارجه في الوقت نفسه، و(يحي الطاهر عبد الله) الذي يعدّ من أبرز كتاب القصص القصيرة وغيرهم.

ج. الغرائبية في التراث الجزائري:

لقد شهد الأدب الجزائري منذ القدم استلهامًا للسرد الغرائبي في مختلف مجالات الابداع وخصوصًا الجانب الروائي والقصصي فلقد بدت ملامح الغرائبية في التراث الجزائري تظهر مع رواية الحمار الذهبي للكاتب الامازيغي (لوكيوس أبوليوس) وفي النطق المحلي (أفولاي) والتي تعتبر أوّل نص وصل كاملاً من دون نواقص ولم تتخللّه أية شوائب "ولعلّها الرواية اللاتينية الافريقية الوحيدة التي وصلتنا مستوفية الشروط الفنية وتتمتع الرواية بمستوى فني رفيع، يعتمد على الخيال والمفارقة العجيبة والمتعة الرفيعة.: وكان يتبجح فيها بأنه يتقن الفنون على اختلافها".[3] ويُعتبر كذلك أوّل نص روائي فانطاستيكي في الأدب العالمي، حيث تعتمد على فكرة المسخ وتحويل الكائن البشري إلى حيوان فقد تحوّل (لوكيوس) بسبب خطأ قامت به حبيبته في اختيار المرهم فتحوّل إلى حمار، وبعدّها تعرض لعدّة مغامرات وفي نهاية الرواية عاد إلى طبيعته الآدميَّة بمساعدة من الآلهة. وهذا ما بين النزوع الغرائبي الذي تتميَّز به تلك الرواية فهي فانطاستيكيَّة بتداخل فيها الواقع مع الخيال والسحر مع العقل والوعي مع اللاوعي. وقد اعتبر النقاد أن (لوكيوس) قد تأثر باليونان في تلك الفترة.

وجب أن نشير في هذا السياق إلى الخطاب الكاموي الذي كان له دور فعَّال في التأثير على المخيال والوعي الأخلاقي فـ(ألبير كامو) الكاتب الجزائري الذي كانت كتاباته تمتاز بنوع من

---

[1] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبية في السرد العربي القديم (مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغربية نموذجاً)، ط1، مؤسسة الوراق، الأردن، 2012م، ص 10.

[2] فاطمة بدر، الفانطازيا والصولجان (دراسة في عجائبية الرواية العربية)، ط2، كتابات للإعلام والثقافة والنشر، 2013م، ص 9.

[3] حفناوي بعلي، سيرة مسرح الطفل في الجزائر، (د ط)، دروب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ت)، ص 295.

العبثية واللاوعي والحيرة "ولا يسما رواية الغريب التي قدمت لنا صورة مختلفة ومتميزة المجتمع الجزائري تكاد تكون ألصق بالأدب الغرائبي".[1] فهذه الرواية جسدت العبثية التي كانت شائعة في ذلك الوقت وكان (كامو) في أدبه في بحث دائم على الآخر وفهمه ومحاولة الانغماس فيه والانخراط في ثقافته فقد: "كان التيار الغرائبي في نموذجه الاستشراقي يسعى إلى الانخراط في حلقة الآخر بدعوى الفضول واكتشاف ما هو غريب وغير مألوف".[2]

وهنا تلتقي الغرائبية مع روايات (كامو) في أن كليهما يبحثان عن الغير مألوف والغير اعتيادي.

لقد اعتمدت الاستعمار على الأدب الغرائبي وأن هناك "علاقة بين الأدب الغرائبي والأدب الاستعماري لا يمكن إغفالها حيث يكون الأول قد غذى الثاني وأخصبه، وفي هذا الصدد يشير (آلان كالمس) إلى أن الأدب الغرائبي يسعى تبرير وجود الإمبراطورية الاستعمارية".[3] ومنه نستخلص أن الاستعمار كان يمارس توسع جغرافي في حين أن الأدب الغرائبي في ذلك الوقت كان يمارس توسع إيديولوجي أدبي وهو ما عُرف بالكتابة الاستشراقية الغرائبية، التي تقوم على تجزئة الفضاء جغرافيًا وأنثروبولوجيا فقد أضحى الأدب الاستشراقي الغرائبي يفرض الحضارة الغرابية على العنصر العربي.

ومن النماذج الروائية الجزائرية التي استلهمت السرد الغرائبي نجد (عبد المالك مرتاض) في روايته (مرايا متشظيّة) وهي عبارة عن مجموعة من القصص الأسطورة والحكايات العجيبة وكذلك (عبد الحميد بن هدوقة) في رواية (الجازية والدراويش) الذي اعتمد فيها على مزاوجة الواقعي بالرمز الخيالي: "حاول ابن هدوقة في منجزه الروائي أن يجمع بين الرواية السياسية المعاصرة ورواية الأسطورة الشعبية".[4]

---

[1] هواري بلقندوز، الخطاب الغرائبي عند أليبركامو، مجلة حوليات التراث، مستغانم (الجزائر)، 2006، العدد6، ص 4.

[2] المرجع نفسه، ص 5.

[3] هواري بلقندوز، الخطاب الغرائبي عند أليبركامو، مجلة حوليات التراث، ص 5.

[4] حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة (المنحى الملحمي والسردي الأسطوري فصوص النص الصوفي)، (د ط)، دروب للنشر، 2017م، الجزائر، ص 9.

ونجد كذلك (الطاهر وطار) في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وأيضا (رشيد بوجدرة) الذي يمثل: "لاوعي الإنسان العربي، إذ انقلبت نصوصه إلى لوحات هتشكوكيَّة/ سلفادوريَّة واقعية سحرية ملحمية أسطورية".[1] فـ(رشيد بوجدرة) من الكتّاب الذي شحنوا النص بالدلالات المبنيَّة على القصدية وفتحه على احتمالات التأويل، فقد اجترح منفذًا آخر للإبداع الادبي العربي.

والعديد من الكتاب الجزائريين الذين خاضوا غمار التجربة الغرائبية أمثال (واسيني الأعرج) (عز الدين جلاوجي) وغيرهم إذًا فقد عملت الرواية والقصة الجزائرية المعاصرة على التحرّر من كل التقنيات التقليدية والتي لا تتماشى مع الواقع الحالي، فجعلت من النزوع الغرائبي مظهرا من مظاهره وقد احتلت النماذج التي شغلتها الغرائبية حيزًا كبيرًا من الأدب الجزائري.

غير أنَّ النقاد الجزائريين لم يتطرقوا إلى الغرائبية كمفهوم بشكل كبير بل اكتفوا بما أورده النقاد الغرب في هذا الحقل ومن أمثال هؤلاء النقاد الجزائريين نجد (حسين علام) من خلال كتابه "العجائبي في الأدب" وأيضاً (حفناوي بعلي) الذي لم يؤخذها كمفهوم بشكل مباشر لكنه تطرّق إليها من خلال المصطلحات المتقاربة لها، من خلال مُؤَلفِه "الرواية الجزائرية الجديدة (المنحى الملحمي والسردية الأسطوري فصوص النص الصوفي)". أيضا الباحثة الجزائرية (الخامسة علاوي) من خلال كتابها "العجائبية في الرواية الجزائرية".

ومنه نستنتج أن الابداع الجزائري أضفى سحره على الغرائبية منذ الوهلة الأولى التي نشأت فيها إلى يومنا هذا.

في حين أن الغرائبية كجنس أدبي وكمفهوم نقدي لم يولها العقل الجزائري الكثير من الاهتمام..

[1] حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة (المنحى الملحمي والسردي الأسطوري فصوص النص الصوفي)، ص 12.

2.روافد السرد الغرائبي:

لم يأتي السرد الغرائبي من العدم بل هناك روافد أسست لظهوره وتجليه، وفتحت الأبواب على العالم اللاّواقعي والخارق وتعتبر هاته الروافد من المرتكزات التي اتكأت عليها الغرائبية فهيَّ: "تتميز بغناها وكثرتها من جهة، وبشمولها عصورًا متعددة وأجناسًا أدبية مختلفة من جهة ثانية".[1]

أ. الأسطورة:

ممَّا لا شك فيه أن لا وجود لشعب منّ الشعوب أو حضارة من الحضارات إلاَّ ولها أساطيرها الخاصة التي تشتهر بها.

فالإنسان البدائي هو أوّل من اخترع الأساطير والخرافات محاولاً بها تفسير الكون عن طريق خياله، فاخترع القصص الغريبة لإغلاق الفجوة الفكرية حيث فسَّر النجوم بكونها رجوماً للشياطين والزلازل والبراكين دلالة على غضب الآلهة...

واعتبرت الأساطير أولى روافد الغرائبي والعجائبي لأنها تمدّهم: "بالقصص والتفسيرات والعلامات الميثولوجيّة، التي تجسّد عوالم فوق طبيعية في سبيل فهم ساذج لهذا الكون بما فيه من معطيات قد تصعب على فهم الإنسان".[2]

فعجز الإنسان البدائي عن استيعاب تلك الظواهر خاضه إلى وضع تفسيرات لا عقليَّة لها من أجل إشباع الظمأ الأنطولوجي الذي يعتريه وعرفت تلك التفسيرات بالأساطير.

فالأسطورة هيَّ: "حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائيَّة أدوارها الرئيسيّة".[3] شخصياتها الرئيسية آلهة وأنصاف الآلهة وقد أُعتبرت الأسطورة "نتاج أدبي يعبر عن نشاطات الإنسان القديم الفكرية والدينية والاقتصادية والسياسيّة لها أبطال من الآلهة تدور حول الطبيعة والكون والصراع بين قوى الخير والشرّ والمعتقدات الدينيّة".[4]

---

[1] سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970م – 2002م)، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] فراس السوَّاح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، ط2، دار علاء للنشر، دمشق، 2001م، ص 8.

[4] فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، (د ط)، اليازوري للنشر، 2009م، ص 28.

فهذا الإنتاج مثَّل الإنسان البدائي في مراحل حياته الأولى وارتبط بأفعاله ونمط عيشه وبيئته وخلقه، فمجال اشتغالها ينصب على الحوادث الطبيعية والكونيَّة لذلك نجدها حافله بمجموعة من الرؤى والتفسيرات للطبيعة والكون والإنسان، وقد اهتمت الأسطورة بالإنسان (مصيره وأفعاله ومسرحياته): "فالأسطورة تمثل عنصر مهم لا يمكن عزله عن التاريخ الإنساني وعن ثقافة الإنسان فهي تعبر عن الروح الذاتية في كافة الحضارات وإن عالمها يزخر بالقيم الإنسانية العالية".[1]

فعلى اعتبار أن الإنسان أعقدْ مخلوق عرفته الطبيعة لذلك جعلته الأساطير في مقدمة أولوياتها وذلك ما تضمنته أسطورتا الخليقة والطوفان اللّذان يعتبران من أقدم الأساطير السومريّة ويعود زمن العثور عليهما إلى حوالي 1600 ق. ح. ع. 1 وتعدّ أسطورة الطوفان حجر الأساس لأقاصيص الطوفان التي شاعت في الحضارات القديمة.

وتطورت الأسطورة شيئاً فشيئاً لتحمل في ثناياها الخرافة.

ب. الخرافة:

الخرافة جنس أدبي يُسرد في شكل حكاية، ويَعُدُّ الدكتور (إبراهيم الخطيب) في مقدمة كتابه «مورفولوجية الخرافة» الحكاية خرافة لهذا فهو يقول: "أن الخرافة في ذاتها تنطوي على معنى العجيب والمستملح في القصص وأنها لذلك يمكن أن تحلّ اصطلاحاً محل الحكاية العجيبة".[2]

نلاحظ أن الخرافة تحمل في طيَّاتها وبين ثناياها المعنى العجائبي، لذلك يبدوا من خلال موقف (إبراهيم الخطيب) أنه من الممكن استبدال الخرافة بالحكاية العجائبية. وأن لكلّ منهما خصائص متقاربة.

"والخرافة تدور على ألسن الحيوانات"[3]، لها هدف ألا وهو توجيه القارئ، من خلال درس أخلاقي في الحكاية أو عبرة تكون في آخر القصة أو أثناء عرضها، وتعتبر من الأجناس التي بقيت طويلاً ولم تندثر كما اندثرت الملحمة والأسطورة، فالحيوانات واصلت مسيرة الحوار والبطولة داخل الحكايا، الخرافة والأمثال ويعتبر الباحث (محمد رجب النجار) الخرافة: "من أقدم – إن لم تكن أقدم

[1] فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، ص 11.

[2] توفيق عزيز عبد الله، الحكاية الشعبية، ط1، دار زهران للنشر، الأردن، 2010م، ص 5.

[3] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص 395.

– أنماط القص أو الحكي الشعبي القديم... ولعلّ ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية أن الحيوان هو الذي يلعب الدور الرئيسي فيها".[1]

فأقدم نزوع أدبي عرفه الإنسان منذ القدم حسب (محمد رجب) هو الخرافة، والخاصيّة التي تميزها عن بقية الأجناس المشابهة لها هي بطولة الحيوان اخلها مثل (كليلة ودمنة) لابن المقفع.

والخرافة تشترك مع الأسطورة في أنَّ كليهما ينسجان أحداث في غالب الأحيان تكون خياليَّة كما أن كليهما يتم الاعتماد عليهما من أجل تفسير ما استعصى على العقل فهمه منطقيا فقالوا بأن تلك الظواهر راجعة تارة إلى الجن وتارة أخرى إلى الشياطين وغير ذلك ممَّا يصعب تصديقه في الوقت الراهن، غير أنَّ الخرافة على الرغم من الصلة الوطيدة التي تربطها مع الأسطورة حيث تكاد تكون لصيقة بها إلاّ أنَّ الأسطورة تتميز عنها في توظيفها لأحداث تاريخية حقيقية.

فالخرافة عادة تمثل إرثًا توارثته الشعوب جيلاً بعد جيل، ومن الخرافات المتعارف عليها أنَّ:

- خرزة الزرقاء تدفع الشر.
- وحدوة الفرس جالبة للخير.
- والتشاؤم من الرقم (13).

وغير ذلك من الاعتقادات القائمة على مجرّد تخيلات دون وجود سبب عقلي أو منطقي مبني على العلم والمعرفة.

ومثلما لكلّ جنس خصائص تساعد على تطوره وعوامل تسهم في بروزه، فالخرافة كذلك احتوت على هاته العوامل (الرواي–الرواية–المتلقي) "فالرواي بخياله يضيف ويلغي والرواية بطبيعتها تتكون من وحدات متخلخلة قابلة للإضافة والحذف والتقديم أو التأخير ثم المستمع الذي يحمل معتقدات وأخلاقاً طقوسيّة مما جعل الحكاية الخرافية تتطابق مع الحكاية الخرافية المعاصرة".[2]

فكلّ عنصر من هاته العناصر له دوره الفعَّال في بناء الخرافة.

[1] شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م، ص 69.

[2] فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، ص 26.

ج. الحكاية الشعبية:

هي شكل من أشكال التعبير الشفوي ومن أبرز مميزاتها أنها تنقل شفاهه، تقوم على سرد جملة من الأحداث المتخلية وهي ترتبط عادة بثقافات الشعوب فهيَّ: "ليست خرافات لا طائل من ورائها، وليست سلعاً فلكلورية تحوّل السائح يشعر بمتعة الغرابة. إنها مكونات ثقافية تطبع المتخيَّل وتستكشف طبيعته".[1]

فهي ليست خرافة لا جدوى منها أو سلعة يتم تناقلها بل هيَّ (ثقافة). وقد عُرفت في التراث العربي في وقت مبكر، والحكاية الشعبية أصبحت مثال لكلّ ما هو متخيل ووهمي وينسب عادة إلى روَاة غير موجودين في الواقع.

فهيَّ حسب (محمد البوعبيدي): "تبني على أساس شخصيّات حقيقية وأحداث واقعية ويستعين فيها الحكاء بالأحداث اليومية المعيشة للإنسان من أجل خلق الفرجة والاستمتاع والتلقين والتعليم".[2]

ومنه نستنتج أن بناءها حقيقي يغلب عليه التخييل وتتوارث مع الأجيال، وذلك التوارث يكسبها الصبغة التخييلية أكثر فأكثر، فالحكاية الشعبية من الشعب وهيّ الأسلوب والوسيلة التي يعبر بها عن حياته فهيّ تحمل في طياتها تراث الشعوب.

ومن أنواعها (الحكاية العجيبة والخرافية والساخرة).

يرى الدكتور (عمر الطالب) في كتابه الموسوم بعنوان «أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية»: "أن الحكاية الشعبية أسلوب اجتماعي هدفه الإصلاح والتقويم والتوجيه والمرونة في مجال الحياة العامة. لذا نجد فيها النقد اللاّذع والسخرية أو الاقناع بحقيقة الواقع الأليم".[3]

نستخلص ممّا سبق أن للحكاية الشعبية هدف وأثر وتعالج قضايا من الواقع بطرق ساخرة من اجل إقناع المتلقي وتوعيته والتأثير فيه، ومنه فإن للحكاية الشعبية قيمة في ذاتها تسعى لتحقيقها.

---

[1] محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، (د ط)، دار المعرفة للنشر، (د ت)، ص 19.

[2] محمد البوعبيدي، حكايات الأمثال الشعبية المغربية، (د ط)، ببلومانيا للنشر، 2021م، ص 13.

[3] توفيق مزيز عبد الله، الحكاية الشعبية، ص 4.

ومنه نستنتج أنه على الرغم من اقتراب تلك الأجناس الأدبية من بعضها إلاّ أنه يبقى لكلّ منها تلك السمة التي تميزها عن الآخر، على الرغم من اشتراكهم في العديد من العوامل. فتعبير الأسطورة يمتزج في كثير من الأذهان مع الخرافة والحكاية الشعبية رغم البعد الشاسع بين هاته النتاجات الفكرية الثلاث، حيث يتصور البعض أن الأسطورة والحكاية والخرافة يمثلون نفس الشيء والاختلاف في التسمية لا غير، في حين أنه لكل منهم ما يميّزه عن الآخر فصحيح أن الخرافة حكاية بطولية مملوءة بالمبالغات والخواطر إلاَّ أن ابطالها من البشر وربما من الجن، وصحيح أيضًا أن الأسطورة كذلك حكاية بطولية تملأها الخوارق غير أن أبطالها آلهة وليسوا بشر وأما الحكاية الشعبية فتقف عند حدود الحياة اليوميّة ولا تتجاوزها إلى القضايا المصيرية.

فهاته الإبداعات لها مميزاتها وسماتها التي تنفرد بها، وكلّ هذا داخل ضمن التراث. فهو المعتقدات الشعبية بكلّ صورها من عادات وتقاليد وأغاني وفنون تشكيلية وقصص وأساطير وحكايا شعبية وخرافات، وغيرها من الأشكال التي ارتبطت بالسلوك الإنساني عبر تاريخ الفكر البشري وحضارات الشعوب.

غير أنَّ ما يهمنا هنا أن هذه الانتاجات قد مثلت الروافد الأساسية التي نهل منها السرد الغرائبي أساسياته التي قام عليها واستعان بها في خطواته الأولى لكي يجعل لذاته ركيزة أساسية كأدب مستقل عن بقية الآداب والفنون فاستعار من الأساطير الآلهة لكي يجعلها في مقدمة أبطاله واستعار من الخرافة البشر والجن لكي يتمِّم بها شخصيات سرده، واستعار من الحكاية الشعبية أسلوبها في نقد المجتمع ومعالجتها لقضايا الواقع، فمزج بين هذا وذاك ليخلق لنا ما يسمى الآن بالأدب الغرائبي.

ومنه يمكن لنا أن نقول إن الأدب الغرائبي كانت عجينته الأولى عبارة عن مزيج من الأساطير والخرافة والواقع فتنتج لنا ما يسمى في الوقت الراهن بالسرد الغرائبي.

المبحث الثالث: ما بين الغرائبي والعجائبي.

إن الكثير من النقاد الباحثين والكتاب يعتبرون أن الغرائبي هو العجائبي أو بمعني آخر فإن الغريب والعجيب يعتبران نفس الشيء ويمكن لنا أن نطلقهما على أي عمل أدبي يحمل بين ثناياه صفة الخوارقيَّة لذلك وجب وضع حدّ لهذا الخلط.

ونلاحظ أن (تودوروف) (Todorov) قد خاض في هذا المجال من خلال كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبي» حيث ميَّز بينهما (العجيب والغريب) من خلال قوله: "يتحدّد «الغريب» بوصفه جنسًا مجذورًا للعجائبي، بكونه لا يحقق إلاَّ «شرطاً واحدًا من شروط العجائبي، ألا وهو وصف ردود فعل معينة، وبصفة خاصة: الخوف. إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل» كما يؤكد تودوروف".[1]

اعتبر (تودوروف) الغريب جزء من العجائبي وعنصرا من عناصره لكونه لا يحقق سوى شرط واحد من شروط العجائبي وهذا الشرط يتمثل في الأثر الذي يتركه الحدث العجائبي في الشخصيَّة حيث أشار إلى ذلك بالخوف.

في محطة أخرى يرى (تودوروف) بأن العجائبي يرتبط: "بالحاضر ويقوم فيه (زمن التردد والقراءة)، يطابق العجيب ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبدًا وهي آتية (المستقبل). وتتم في الغريب العودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة إلى تجربة مسبقة موجودة قبلاً (الماضي)...".[2]

فرّق (تودوروف) بين هاذين الأخيرين من خلال الزمن، الأول (العجيب) يكون في زمن الحاضر مرتبط أساسًا بالمستقبل والثاني (الغريب) مرتبط بأحداث سابقة (الماضي) لم يعثر لها على تفسير.

ومعظم الكتاب تبنوا هذا الطرح الذي وضعه (تودوروف) ولم يضيفوا إليه سوى الكم القليل ومن بينهم نجد:

---

[1] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993م، ص 226.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

(شعيب حليفي) في كتابه «شعرية الرواية الفانتاستيكية» الذي أورد الفرق الذي وضعه (تودوروف) واعتبر: "أن العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبي باعتباره يمثل مداهمة الحدود المألوف والمحرّم بينما يبقى بعيد بعض الشيء عن الغرائبي".[1]

فـ(شعيب حليفي) يعتبر الفانتاستيك حقل شامل للغرائبية والعجائبية فهو أعم منهما لذلك فإنهما ينتميان إليه، غير أن الفانتاستيك أقرب للعجائبي بوصفه أقرب إلى خرق المألوف والعادة. ولكون الغريب يكون غريبًا للوهلة الأولى وسرعانما تنتهي غرابته لحظة إدراكه في حين أن العجائبي ينتهي بتفسير فوق طبيعي: "فإما أن يقبل القارئ بأن هذه الأحداث تبدوا فوق طبيعية تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتم عند إذن المرور من الفانتاستيك إلى الغريب وإما أن يقبل بوجود هذه الأحداث كما هي وعند إذن سيجد نفسه في العجيب".[2]

فكلّ من نهج هذا المنهج يجسد نفسه، أما الفروق التي وضعها (تودوروف) للتمييز بين كلّ ما هو عجيب عمًّا هو غريب واعتبرت هذه الفروق هي الأساس الذي يميَّز كلاً منهما.

وتورد في هذا السيَّاق (ليديا راشد) من خلال قولها: "السرد الغرائبي قد يتمثل في بنية سردية تدور حول رجل وجد في سريره أشلاء متناثرة، ولكنه يتحوّل إلى العجائبية إذا صادف مثلاً اجتماع الأشلاء بعضها ببعض ضمن جسد واحد مرّة أخرى، وارتداد الحياة إلى ذلك الجسد".[3]

هذا أقرب مثال يُمَكِّننا من التوغل داخل كلاً منهما وفصل أحدهما عن الآخر. "فالغريب أذا نص تخضع أحداثه في النهاية إلى قوانين المألوف نفسه مهما بدت متأتيَّة على هذا الخضوع أثناء سير القص، أمَّا "العجائبي" فيقع كليًا خارج إطار قوانين المألوف حيث تبدو الأحداث الخارقة مقبولة ولكن... مفسرة خارج إطار المألوف".[4] فكلّ ما هو غير مألوف عجيب وكل ما هو مألوف غريب

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 61.

[3] ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، ط1، أزمنة للنشر، الأردن، 2015م، ص 190.

[4] محمد بن ظافر القحطاني، الشخصية العجائبية في رواية «شرق الوادي» لتركي الحمد دراسة تحليلية بنيوية، مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، مج5، العدد1، 2018م، ص 16.

ويتضح الفرق هنا أثناء تفسير الأحداث فإذا انتهى هذا التفسير إلى ما هو فوق طبيعي نكون إزاء أدب غرائبي أما إذا انتهى بتفسير ما فوق طبيعي نكون حينئذٍ في العجائبي.

"ولعلّه قد بدا واضحا "أنه في الغريب" يسود عالم واحد فقط هو عالم الواقع بكل قوانينه ونظمه ومألوفه وفي "العجيب" يسود عالم واحد أيضًا ولكنه عالم المستحيل، عالم فوق طبيعي".[1]

ففي الأدب الغرائبي يسيطر الواقع على الوضع ويغلب الطابع المألوف والمعهود على الطابع الخارق والغير طبيعي، فهو أحداث قريبة من الواقع يتخللها الخيال، في حين أن العجائبي يسيطر العالم فوق طبيعي والخارج عن نطاق المألوف فهو أحداث خارقة ليس لها تفسير عقلي، يتعسَّر على العقل فهمها وتفسيرها والولوج في غمارها.

في حين أن (سناء شعلان) قد وضعت حجر الأساس الذي ينبني من خلاله الفصل بين كل من العجائبي والغرائبي من خلال قولها: "فالتفريق بين السرد الغرائبي والسرد العجائبي يبنى أساسا على التردد الذي يحسّ به القارئ حيال تصديق نصٍ حدث ما ثم يحسم أمره، فإذا أقرّ القارئ أن قوانين الطبيعة تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة. فهو بلا شك قد دخل في السرد الغرائبي (الغريب) أمَّا إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بواسطتها دخل في السرد العجائبي (العجيب)".[2]

فالأساس الذي وضعته (سناء شعلان) يتمثل في التردد الذي يحدثه النص في القارئ، فإن كانت تلك الظواهر لا تحدث أي خلل في قوانين الطبيعة فنحن أمام نص غرائبي، بينما لو تمَّ المساس بقوانين الطبيعة وتغييرها فنحن أمام نص عجائبي.

وهناك من النقاد من خالف (تودوروف) في تفريقه بين الغريب والعجيب، وأقرّ بتقاربهما حيث أنهما ليسا مختلفين لحدٍ كبير وليس نفس الشيء فقد اعتبر الدكتور (الطاهر المناعي) حجج (تودوروف): "يشوبها التردد والافتعال، ويرى أن العلاقة بين العجيب والغريب علاقة السبب

[1] محمد بن ظافر القحطاني، الشخصية العجائبية في رواية «شرق الوادي»، مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، ص 16.

[2] سناء كامل أحمد شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970م-2002م)، ص 10.

بالنتيجة"،[1] حيث نفى هذا الناقد انفصال العجيب عن الغريب واعتبر أن كليهما وجهان لعملة واحدة وهي الفانتاستيك والعلاقة بينهما علاقة طبيعية فكلّ منهما يؤدي إلى الآخر.

"أمَّا الباحثة فاطمة محمود فإنها لم تأخذ بما ذهب إليه تودوروف في التفريق بين العجيب والغريب والعجائبي، ورأت أن النص العجائبي أو الغرائبي هو النص الذي يقوم على واقع متخيل أو مفترض".[2]

ما يمكن أن نلحظه هنا أن الباحثة تعتبر كلّ ما اشتمل على الخيال وخرج عن نطاق الواقع وجعل من التخييل أساسًا له في تصوراته فهو سرد غرائبي أو عجائبي، ومنه فإن السرد الغرائبي يساوي بالضرورة السرد العجائبي.

"كما أنَّ (الغريب) عند (القزويني) يشمل العجيب فالغريب كلّ أمر عجيب تتوفر فيه مواصفات معينة:

– قلّة الوقوع.
– ومخالفة العادات المعهودة والمشاهدات المألوفة".[3]

أي أن: الغريب جنس ينطوي على العجيب وليس العكس ولكي يكون العجيب غريبًا لابدّ من توفر شرطين: يجب أن يكون هذا العجيب نادر الوقوع ولم يُعهد.

وما يجب الإشارة إليه كذلك أن مصطلح L'merveilleux (العجيب) هو الذي حظى أكثر من غيره بعناية الدراسين، أما مصطلح L'étrange (الغريب) فأشهر استعمال له كان من قِبل (تودوروف) في سياق التمييز بينه وبين مصطلح العجائبي.

فقد أولى الدارسون عناية كبيرة للعجائبي في مقابل الغرائبي.

---

[1] عبد اللطيف على العريشي، تلقي مفهوم الأدب العجائبي عند الباحثين العرب المعاصرين، مجلة الآداب، جامعة ذمار، العدد 10، مارس 2019، ص 319.

[2] المرجع نفسه، ص 321.

[3] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية واشكاليات التأويل)، ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2005م، ص 42.

ومن هنا نخلص على أن العجيب والغريب كلاهما ابداعان انسانيان لم يحظا لحدّ الساعة بتلك الدراسة التي تميّز أحدهما عن الآخر او تؤطرهما بوضع حدود معرفية لكلّ منهما.

المبحث الرابع: المصطلحات المتقاربة للغرائبيَّة.

وجب الإشارة أولاً وقبل كلّ شيء، بأن الغرائبي جنس أدبي له مميزاته التي يختصّ بها دون غيره، غير أن تعدّد المفاهيم لهذا المصطلح جعله يتداخل مع الكثير من الاجناس الأدبية المتقاربة له والتي تكاد تكون لصيقة به حيث أن الكثير يعتبر هذه الاجناس الادبيَّة هي نفسها الادب الغرائبي والفرق يكمن في التسمية لا غير، لذلك وجب توضيح هذا الاشكال من خلال وضع مفهوم مختص لكلّ نتاج من هذه الانتاجات.

1.العجائبي:

يرى "(روجي كايو) بقوله (كلّ العجائبي هو قطع النظام المعروف، قطع المرفوض في صميم القانون) فعدّ كل نص أدبي تضمن تيمات عن مخلوقات وظواهر فوق طبيعية أدبًا عجيبًا بشرط عدم تدخل الآلهة والشفعاء... فالعجائبي حسب رأيه اقتحام لكلّ ما هو غير مألوف وإثارة الفوضى واختراق للانسجام الكوني".[1]

ومنه حسب هذا المفهوم فإن العجائبي يرتبط بكلّ ما فيه خرق لقوانين الطبيعة لكون هاته الأخيرة (الطبيعة) لها قوانين محدّدة وثابته لذلك عدّ كل خروج عن حدود هاته القوانين يعتبر عجائبي.

وعُرّف أيضاً: "بكونه التردّد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهرة".[2]

فقط ربطته (سلوى السعداوي) أيضًا بالقوانين الطبيعية غير أنها لم تعتبر كلّ ما هو خارج عن تلك القوانين بل ترى أن العجائبي هو ذلك التردد بمعنى الشعور الذي يشعر به الفرد حيَّال حدث فوق طبيعي يعيشه.

[1] آن تحسين الجلبي، العجائبي في الشعر العربي القديم، ط1، دار غيداء للنشر، الأردن، 2017م، ص 8.

[2] سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي (من قال إنني لست أنا)، (د ط)، رؤية للنشر، 2019م، ص 139.

وقد عرف العجائبي أيضًا بكونه "«يتأتى من الإفتتان الذي مصدره الحير أو الشك» في تداول المعطى السردي من خلال «حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي»".[1]

ومنه يمكن لنا أن نقول إن العجائبي مرتبط بكلّ حدث تجاوز القوانين الطبيعيّة والكونية المعهودة.

2.الفانتاستيك:

الفانتاستيك وقع في مشكلة تعدّد المفردات للمصطلح الواحد بقول الدكتورة (نوال الحلح): "وربما كان مصطلح الفانتاستيك The Fantastic من المصطلحات الإشكالية حيث قابله عدد من المفردات العربية مثل العجائبي والخيالي والغرائبي والخارق، ولكن يبقى مصطلح (الخارق) أقلّ التباسًا من غيره من المصطلحات العربية الأخرى للدلالة على فحوى الفانتاستيك".[2]

فالأزمة التي وقع فيها مصطلح فانتاستيك عند العرب هي تعددّ الترجمات له. والفانتاستيكي: "جنس خطابي يتولّد من التردد الذي يحصل للقارئ و/أو الشخصية عندما يُفَاجَئْ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان أو مصاص الدماء فجأة".[3]

فالفانتاستيك مرتبط بردّة الفعل التي يظهرها الشخص لحظة رؤيته لشيء مرعب.

"الفانتاستيكي نسبة إلى الفانتاستيك، وهي لفظة أصلها إغريقي (Phantasien) وتحيل إلى كلّ ما يدفع إلى التوهم ومنها جاء نواتج الخيال من أشباح وأطياف... نجد أنَّ القص الفانتازتيكي هو القصّ الذي يعني بحكايات الجن والخوارق".[4]

فكلّ ما هو فوق طبيعي يأخذ دوراً هاماً في الفانتاستيك.

---

[1] محمد صابر عبيد، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصّي (قراءات في تجربة تحسين كرمياني)، (د ط)، دار غيداء للنشر، 2016م، ص 102.

[2] نوال الحلح، التجديد الفني في الرواية السورية (1990م-2010م)، (د ط)، الآن ناشرون، عمَّان، 2010م، ص 86.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مج 1، ط1، دار محمد على للنشر، تونس، 2010م، ص 305.

[4] عبد الدائم السلامي، النص المعنف (أن نقرأ ونحب ما نقرأ)، (د ط)، دار مدارك للنشر، 2020م، ص 140.

3.الفانتازيا:

الفانتازيا كمصطلح نقدي: "يتصّل بأجواء سرديات ما وراء الطبيعة من أساطير وحكايات خرافية عن الجن والشياطين والسحر، أي يتناول الرؤى والوقائع التي لا تخضع لمنطق علمي ولاعقلاني على نحو ما نجد في الأساطير اليونانيَّة واللاتينيَّة القديمة".[1]

فالفانتازيا نوع من الأدب يعتمد بالدرجة الأولى على السحر وعلى كلّ ما يصعب على العلم تصديقه.

وقد عُرّفت الفانتازيا بكونها: "لون من ألوان أدب الخيال العلمي لكنه لا يأخذ من العلم إلاَّ القليل... فهذا النوع من القصص ينطلق من أرضية أسطورية".[2]

فالفانتازيا مرتبطة بالأسطورة فهي المنظِّر الأول لها بحيث يظلّ الإلهام التابع من الأساطير والفولكلور فكرة أساسيّة فيها فتأخذ منه كلّ ماله علاقة بالخيال والوهم.

4.الخيال:

وهو "قدرة خلاقة أي أنه "حريَّة" يستطيع بواسطتها أن يشكل العالم بطريقته الخاصة، ذلك أن الخيال هو الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته".[3] وهذا المفهوم راجع إلى (سارتر) (Sartre) فالخيال إذًا عنده الحريّة التي من خلالها يغيّر واقعه حسب رؤيته فالوسيلة التي يمكن للإنسان أن يحقق بها حريته هي الخيال.

إن "الخيال دائما خلاق يذيب كل عنصر من عناصر الفكرة، لإعطائها مذاقًا جديدًا، لأن سمته الأصلية تنزع دومًا إلى التحليق اللانهائي فهذه الانطباعات تمثل تجصيدا لقنوات متعددة ترفد الخيال وتعطيه المادة الأَوَليَّة".[4]

---

[1] مصطفي عطية جمعة، الضلال والأصداء (مقاربات نقدية في الشعر والقصّ)، (د ط)، شمس للنشر، 2014م، ص 74.

[2] نهاد الشريف، مستقبل الرواية العلمية العربية، مجلة الفيصل، العدد 167، ديسمبر 1990م، ص 54.

[3] محمد الشبَّة، مفهوم الخيال عند محمد أركون، (د ط)، دار الأمان، الرباط، (د ت)، ص 7.

[4] فاطمة سعيد، مفهوم الخيال (ووظيفته في النقد القديم والبلاغة)، أطروحة دكتوراه، إش: عبد الحليم حسان عمر، جامعة أم القرى، 1989، ص 9.

يرتبط الخيال في هذا المفهوم بالتجديد بهدف إعطاء الفكرة صورة جديدة، وهو كذلك يؤمن بـ (اللامحدود واللانهائي). و"للخيال صلة وثيقة إن لم يكن بكلّ أنواع النشاط الثقافي، فعلي الأغلب بأكثره سواء تركز ذلك في دائرة الفنون كالشعر والرسم والموسيقى أو في المعارف العلميَّة".[1]

فالخيال يلعب دور بارز في جلّ الفنون كما له علاقة وطيدة تربطه بالثقافة.

ومنه نستنتج أن تعدد الدراسات المنصبة على الغرائبية وسعى النقاد لوضع مصطلح شامل لها ومحاولة بلورتها جعل المصطلحات التي وضعت لها تتعدد، وبتعدّد تلك المصطلحات تعددت المفاهيم وهذا ما جعل القارئ يقع في التباس المعنى والفهم وهذه المصطلحات في كثير من الأحيان تؤدي المعنى نفسه، وهو الخروج عن المعتاد، لكن هذا الخروج والانزياح تختلف طرقه.

[1] فاطمة سعيد، مفهوم الخيال (ووظيفته في النقد القديم والبلاغة)، ص 2.

الفصل الثاني

دراسة سيميائية في قصتي " حرس الجبانة"

و"ليلة في بابل"

المبحث الأول: سيميائية العنوان الرئيسي "دموع الغرباء".

أ. البنية المعجمية.

ب. البنية التركيبية.

ج. البنية الدلالية.

المبحث الثاني: دراسة سيميائية في قصة "حارس الجبانة".

أولا: سيميائية العنوان: "حارس الجبانة".

أ. البنية المعجمية.

ب. البنية التركيبية.

ج. البنية الدلالية.

ثانيا: سيميائية الشخصيات "الأنواع والابعاد".

1.الشخصيات الرئيسية.

أ. البعد الجسمي.

ب. البعد الاجتماعي.

ج. البعد النفسي.

د. البعد الفكري.

2.الشخصيات الثانوية.

أ. البعد الجسمي.

ب. البعد الاجتماعي.

ج. البعد النفسي.

3.الشخصيات الإستذكارية.

4.الشخصيات المرجعية.

ثالثا: سيميائية الزمان.

أ. زمن القصة.

ب. زمن الحكي.

رابعا: سيميائية المكان.

خامسا: التّناص.

المبحث الثالث: دراسة سيميائية في قصة "ليلة في بابل".

أولا: سيميائية العنوان: "ليلة في بابل".

أ. البنية المعجمية.

ب. البنية التركيبيّة.

ج. البنية الدلالية.

ثانيا: سيميائية الشخصيات و"الأنواع والأبعاد".

1.الشخصيات الرئيسية.

أ. البعد الجسمي.

ب. البعد النفسي.

ج. البعد الفكري.

2.الشخصيات الثانوية.

أ. البعد الجسمي.

ب. البعد النفسي.

3.الشخصيات الهامشية.

4.الشخصية الإستذكارية.

ثالثا: سيميائية الزمان.

أ. زمن القصة.

ب. زمن الحكي.

رابعا: سيميائية المكان.

أ. الأماكن المغلقة.

ب. الأماكن المفتوحة.

خامسا: التناص.

المبحث الأول: سيميائية العنوان الرئيسي "دموع الغرباء"

يعتبر العنوان نصّ مضغوط له دلالاته وايحاءاته حيث يساهم في استكشاف معاني النّص الظاهرة والخفية، لذلك عدّ العنوان النّواة الأساسية التي تساعد في سبر أغوار النّص والبحث في دهاليزه الممتدة والتائهة، فالعنوان بالنسبة للنّص الرأس للجسد وأوّل ما يقف عليه القارئ هو العنوان من أجل قرائته قراءة نقدية بوصفه المرشد الأساس الى فحوى النّص.

من هنا وجب علينا أن نعرّج على البنيات الأساسية للعنوان المعجمية، التركيبية (السطحية) الدلالية (العميقة)

أ. البنية المعجمية:

قبل التطرق الى دراسة البنية المعجمية للعنوان الرئيسي وجب أوّلا أن نعرف ما المقصود بها؟ وهي الجذر اللّغوي للفظه ما.

يتكوّن عنوان المجموعة التي بين أيدينا من كلمتين معجميتين هما: دموع–الغرباء، ومن أجل البحث في المعنى المعجمي لهاتين اللّفظتين اعتمدنا على المعاجم التالية:

لسان العرب لابن منظور.

المعجم الوسيط لإبراهيم مصطفي.

جاء في لسان العرب لابن منظور: "دمع: الدّمع: ماء العين والجمع أدمع ودموع، والقطرة منه دمعة، وذو الدمعة الحسين بن زيد بن علي، رضوان الله عليهم، وقال أبو عدنان: من المياه المدامعُ وهي ما قطر من عرض جبل".[1]

وقد وردت لفظة الغرباء في معجم لسان العرب بمعنى: "الغرباء: الاباعد، أبو عمرو: رجل غريب وغربيٌ وشصيب وطاريٌ وإتاويٌ، بمعنى، والغريب الغامض من الكلام، وكلمة غريبة، وقد غربت، وهو من ذلك".[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 5، ص 299.

[2] المرجع نفسه، مج 11، ص 24.

وقد جاء في الوسيط: "(دمعت) العينُ–دمعاً ودمعانًا: سال دمعها، (الدموع): يقال عينٌ دموع: كثيرة الدّمعة.، و–سريعتها، وترى دموع: بسيل منه الماء أو يكاد".[1]

ووردت لفظة الغرباء في معجم الوسيط بمعنى: "(الغربة): النوى والبعد. و–الجدّة.

(الغُربةُ): النوى والبعد. و–بياض صرف.

(الغريب): الرجل ليس من القوم، ولا من البلد. (ج) غرباء".[2]

فدموع الغرباء في مجملها تعني ذلك الماء الذي ينهمر من العين حزنا بسبب الاغتراب والابتعاد.

ب. البنية التركيبية:

وتعنى هاته البنية بكيفية تركيب كلمات وجمل النّص، والحديث عن هاته البنية يعني الحديث عن النحو وهو: "سمت كلام العرب في تصرّفه من اعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير والاضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللّغة العربية بأهلها في الفصاحة".[3]

فالتعريف الذي أورده ابن جني تعريف شامل أدخل فيه ابن جني الصرف وعلم التركيب والنحو والهدف من ذلك التسهيل على من لا يفقه اللّغة العربية.

والبحث في البنية التركيبية يحيلنا كذلك إلى دراسة الجملة من حيث معناها أوّلا والتي تعني: "تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية: المسند، والمسند إليه والإسناد".[4]

وهي كذلك: "مناط عملية التواصل اللّغوي وأصل النّص ووحدته وبه تتضام فكره وتتكشف غاياته، وتبلغ رسالته".[5]

---

[1] إبراهيم مصطفي وآخرون، معجم الوسيط، ص 296.

[2] المرجع نفسه، ص 647.

[3] نادية رمضان النجار، فقه اللّغة العربية وخصائصها، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971 ص 76.

[4] رابح بومعزة، الجملة (والوحدة الاسنادية والوظيفية في النحو العربي)، (د ط)، مؤسسة رسلان للطباعة، سوريا، 2009، ص 31.

[5] محمد خليفاتي، الجملة العربية (دراسة وصفية تحليلية)، (د ط) دار الكتب العلمية، الجزائر، (د ت)، ص 5.

وهنا ارتبطت الجملة بالعملية التواصلية فالهدف منها هو التواصل.

والجملة تنقسم إلى قسمين: جمل إسمية وجمل فعلية فالجملة الإسمية: "هي التي صدرها اسم كزيد قائم وهيهات العقيق".[1]

ومنه فإن كل جملة ابتدأت بإسم فهي جملة اسمية والجملة الفعلية: "التي تبدأ بفعل سواء أكان ماضيا أم مضارعا أم أمرّا".[2] فكل ما تصدّرها فعل فهي جملة فعلية.

فالعنوان الرئيس لهذه المجموعة القصصية تحت تأثير نحوي وهذا التأثير يتمثل في وقوعه في كلمة وهاته الكلمة بدورها تتعّدى إلى جملة والجملة تنقسم بدورها إما جملة إسمية أو جملة فعلية وما يهمّنا نحن الآن الجملة الاسمية لكون عنوان المجموعة تصدَّره اسم –**دموع الغرباء**–.

ونقرأه على النحو التالي:

دموع: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

الغرباء: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره والخبر يجب عنه متن القصة.

ومنه فإن عنوان هذه المجموعة جملة اسمية التي صرّح علماء البلاغة أنها تدل على الثبات والاستقرار".[3]

والجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير. فالجملة "دموع الغرباء" لا يفهم منها سوى ثبوت الدموع للمتغرّبين.

ج. البنية الدلالية:

"البنية الدلالية للجملة تتكوّن من عناصر دلالية (معنوية) أوّلية وما يربط بينهما من علاقات دلالية".[4] فهذه البنية تنوه على الدّلالات والمعاني التي تشتمل عليها الجملة أو النّص بصفة عامة

[1] محمد خليفاتي، موضوعات نحوية في الجملتين الإسمية والفعلية، (د ط)، دار الكتب العلمية، الجزائر، (د ت)، ص9.

[2] عبد الغني شوقي موسى الاديعي، بناء الجملة في السيرة النبوية لابن هشام، (د ط)، دار غيداء، عمان، 2015، ص 219.

[3] عدنان جاسم محمد الجميلي، الخطاب القرآني في شخصية الرسول الكريم محمد –صلي الله عليه وسلم– (د ط)، دار الكتب العلمية، لبنان، (د ت)، ص 145.

[4] سلمان عباس عيد، تقويم الفكر النحوي عند اللسانيين العرب، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت)، ص 145.

ومنه فهاته البنية أعمق من البنى السابقة، ولما كانت الأسماء واللفاظ قوالب المعاني ودالة عليها اقتضى ذلك الوقوف على أهم الملامح السيميائية لمجموعة دموع الغرباء.

بالانطلاق من الفاظ العنوان –دموع الغرباء– أوّل ما يتراءى لنا أن هناك ما يوحي إلى الحزن في النّص وذلك من خلال كلمة دموع فالإنسان يبكي عندما يحزن وعند الشعور بالألم أو الفرح الغامر، لكن لكل دمعه أسرارها و: "الغريب هو البعيد عن الوطن وجمعها غرباء والكلمة تدلّ على معنيين: المعنى الأوّل يدلّ على الغربة المكانية، والمعنى الثاني يدل على الغربة الاجتماعية".[1]

فكثيرا ما ارتبطت لفظة الغريب والغرباء والغربة بالابتعاد عن الوطن والحنين إلى تربته وهذا ما يمكن أن نلمسه في ثنايا هاته المجموعة، فدموع الغرباء توحى للوهلة الأولى بمشاعر الحزن التي تختلج نفوس المتغربين الذين اغتربوا عن أوطانهم في سبيل شيء ما، وهناك الغربة الاجتماعية التي يعيشها الفرد داخل وطنه بين مجتمعه، وهذه الغربة يعيشها الإنسان بسبب طرائق العيش التي يحصل عليها في محيطه الاجتماعي.

والكاتب هنا يعيش غربة الكتابة وغربة الأسلوب لذلك كانت قصصه غريبة عن الكتابة العربية فهي غرائبية الشكل والمضمون والوطن، لذلك فإن الكاتب يعيش الغربة الاجتماعية.

والعنوان يوحي بالغرابة والمتن يتضمن الغرابة، أضف إلى هذا أن المجموعة نشرت بالأردن بعيدا عن وطن الكاتب الأم وهي "الجزائر"، وربما لأن الكاتب يعيش في وطن لا يكتب فيه المبدع إلا الواقع ويتجنب الخيال والحلم لهذا جاء العنوان غريبا وجاءت القصص غريبة نتيجة الطابع الواقعي الذي يسيطر على راهن الكتابة في موطنه.

وربما وجد القاصّ المملكة الأردنية مكانا مناسبا لقصصه لأن هذا المكان قريب جدا من فلسطين وبالتالي فهو قريب ممن يعاني الاغتراب في وطنه وأرضه المحتلة، فمثلما يعيش المستعمر غربة داخل وطنه فالكاتب أيضا يعيش هاته الغربة، لكون كليهما تكمن غربتيهما في أوطانهما.

وبالعودة إلى متن هاته المجموعة يمكننا القول إن القاص حفناوي صيد وضع عنوان يتماشى مع قصصه فقد جاءت هاته القصص غريبة المبنى والمعنى، تضمنت اغتراب الكاتب وغرابة

[1] عبد الله يحي، الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية)، ط1، دار الفارس للنشر، بيروت، 2005، ص 21.

القصص واثارة الغرابة لدى القراء، لذلك اعتبرت قصصه غريبة ولذلك اختلجته مشاعر الأسى لشعوره بغربة أسلوبه وكتابته في وطنه ومهده.

ومن هنا نستنتج أن الكاتب يعاني غربة من نوع آخر ليست غربة الابتعاد عن الوطن ولكنها غربة الكتابة التي همشت قضايا الواقع وأطلقت العنان للخيال، وهذا النوع من الكتابة قلّ ما يوجد في وطنه.

ومن خلال هذا التحليل الدلالي الموجز يتّضح لنا أن العنوان هو البذرة الأولى التي ينطلق منه النّص، فهو الذي يمنح العمل الادبي هوّيته التي بها يختلف عن بقية الأعمال حيث هذا الأخير يعتبر العتبة الرئيسية التي تخوضنا إلى غمار النّص لاستكناه معالمه وأسراره، وهذا ما لاحظناه من خلال دموع الغرباء.

وفي الأخير نخلص إلى أن أي شيء أورده الكاتب في هاته المجموعة من خلال العنوان لم يكن محض صدفة أو بعفوية منه بل العكس حيث كان مقصودا من طرفه وهذا ما يفسر تعدّد دلالات العنوان وتنوعها.

المبحث الثاني: دراسة سيميائية في قصة "حارس الجبانة".

أولا: سيميائية العنوان: "حارس الجبانة".

إن العنوان الفرعي لا يقلّ أهمية عن العنوان الرئيسي فمثلما يساعد العنوان الرئيسي على استكناه الغموض الذي يحيط بالنّص، فإن العنوان الفرعي يحدّد مدى اطلاع القراء على هذا العمل وعلى المتن بصفة خاصة، ونحن هنا بصدد دراسة عنوان قصة –حارس الجبانة–

أ. البنية المعجمية.

يتكوّن هذا العنوان من لفظتين أساسيتين لهما دلالتهما في المعاجم اللّغوية وللإحاطة بالمعنى المعجمي لهاتين اللّفظتين اعتمدنا على المعاجم التالية لسان العرب ومعجم الوسيط.

حيث وردت كلمة حارس في لسان العرب بمعنى: "حرس: حرَسَ الشيء ويَحْرُسُهُ حرسًا: حفظه وهم الحراس والحرس والأحراس".[1]

وقد وردت كذلك كلمة الجبانة في لسان العرب بمعنى: "الجَبّانُ والجبانة، بالتشديد: الصحراء وتسمّى بهما المقابر لأنها تكون في الصحراء تسمية للشيء بموضوعه".[2]

وقد ورد في معجم الوسيط: "(حَرَسَهُ) –حرْسًا– وحراسة: حفظه وقد يكون بمعنى سرق، ومنه قولهم: "محترس من مثله وهو حارس وهو يُضربُ أن يعيب الخبيث وهو أخبث منه".[3]

وجاءت لفظة الجبانة تحمل نفس المعنى: "(الجّبانُ) الصحراءُ و–المقبرة، ج جبابين".[4]

ومنه فإن هاتين اللّفظتين –حارس، الجبانة–يحملان تقريبا نفس المعنى المعجمي في معظم المعاجم هذا إن لم نقل جُلَّهُمْ فالحارس هو المسؤول عن حراسة الشيء بغية المحافظة عليه من السرقة والجبانة هي المقبرة وهي مكان لتكريم الموتى بدفنهم.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 84.

[2] المرجع نفسه، مج 3، ص 72.

[3] إبراهيم مصطفي وآخرون، معجم الوسيط، ص 166.

[4] المرجع نفسه، ص 106.

ب. البنية التركيبية:

"حارس الجبانة" جملة اسمية تصدّرها اسم فاعل وهو لفظة حارس حيث جاءت هذه اللّفظة لتدل على من قام بعمل الفعل أو اتصف به فالحارس هنا قام بفعل الحراسة وحارس الجبانة تقرأ على النحو التالي:

حارس: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

الجبانة: مضاف إليه مجرور والخبر محذوف تقديره موجود.

ج. البنية الدلالية:

بوصف هاته البنية الولوج الى خفايا الكتاب لمعرفة ما يخفيه هذا العنوان من نوايا القاصّ التي لا يريد الإفصاح عنها، وهذا العنوان في حد ذاته نص، كما أنه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخافي من المقاصد، فكلمة حارس عند سماعها للمرة الأولى أو قراءتها تبدوا أنها ذات معنى مثقل بالرمز أوّلا رمزية هذا الحارس ثم رمزية المقبرة، حيث يترائى لنا اسم الفاعل أنها ذات معنى أو المكان راقبه وحرس على سلامته إما من السرقة أو من العنف والاعتداء لكن بإضافته إلى الجبانة يتحوّل معنى المضاف من سجل معلوم إلى سجل جالب للانتباه وإثارة الحيرة والتعجب في المتلقي فالإنسان عادة يشتغل حارسًا لحراسة شيء ثمين خشية السرقة، لكن الجبانة سلبت الحارس صفته الأساسية فالمقابر عادة لا تحتاج إلى حرّاس، والاشكال الذي يطرح نفسه هنا لماذا اختار الكاتب هذه المهنة بالذات وليس شيء آخر؟

يمكن أن نستكنه رغبة القاصّ من خلال العودة إلى التحليل الذي أقمناه للعنوان الرئيسي – دموع الغرباء– والذي خلصنا من خلاله أن الكاتب يعيش غربة اجتماعية داخل محيطه وبين أفراده فبإسقاط تلك الغربة على عنوان هذه القصة –حارس الجبانة– نخلص إلى أن هاته الغربة وهاته الوحدة التي كان يعيشها جعلته يهرب في هذه القصة إلى المقبرة "الجبانة" بوصفها رمزا على السكينة والهدوء فربما وجد هذا القاص راحته بين الأموات بالرغم من أنها أيضا تمثل رمزا على الوحشة والخوف إلاّ أن تفضيل الكاتب العيش بين الأموات وحراستهم يدل على أن هذا المكان بالرغم من وحشته إلا أنه أفضل من العيش بين أفراد المجتمع وهذا إن دلّ فإنه يدلّ على شيء واحد، وهو رغبة القاصّ في الهروب عن كلّ ما يحيط به والهروب كذلك من الواقع، فهو يعيش وحدة ولا مكان

يمكن أن يجعل الإنسان يعيش وحدته أكثر من المقابر حيث الهدوء يعم المكان، فالمقبرة مدينة مغلّقة لا يدخلها إلا زوار الأموات أو الأموات أنفسهم فهي مكان مختلف وهي المكان الأمثل لشخص يبحث عن التأمل والسكينة والوحدة والابتعاد عن ضجيج الحياة والمقبرة أيضا هي المكان الوحيد الذي يذكرنا بمصيرنا المحتوم وهو الذي يثبت لنا أن الموت حقيقة آتية لا مفرّ منها، فالتعب الذي يعيشه الكاتب ربما يتناساه بزيارته للمقبرة، حيث أن هذه الأخيرة تذكرّه بأن تلك الوحدة وذلك التعب ما هو إلا فترة مؤقته وبعدها يتحوّل الانسان الى نسيٍ منسي كتلة من التراب، فيتأكد أن مآل هذا المخلوق الاندثار، فالقاص لم يجد مكانا للرّاحة بين الاحياء فأصبح يبحث عنها بين أضرحة الموتى فاتخذ من حراسة المقبرة جسرًا ليعبر من خلاله إلى راحته المفقودة.

وبالعودة إلى مضمون القصة نجد أن القاصّ عنون قصّته من خلال المهنة الرئيسية التي اتخذها بطله ومنه فهناك ترابط بين عنوان القصّة ومتنها، فالقارئ للعنوان يعرف أنه بصدد قراءة قصة حول شخصيته تمتهن حراسة المقابر فعنوان هاته القصة هو العتبة الأولى التي تفتح أفاقها أمام القارئ فتتضح له الرؤية من خلاله، وما يمكن ملاحظته أيضا أن القاصّ تناص هاته المهنة من انوبيس وهو الإله حارس المقابر والمسؤول عن تحنيط الموتى في الحضارة الفرعونية فـ: "هو الحيوان الذي جسد المعبود الذي افترض أنَّه يحمى الجبانة، وعلى هذا أصبح المعبود الراعي للتحنيط"،[1] فربما الكاتب قد تأثر بهذا الإله الفرعوني فجعل له حضور خاص من خلال قصّته بطريقة غير مباشرة، ومنه فإن هناك حلقة وصل بين أنوبيس وهذه القصة وبالتالي فإن قصة – حارس الجبانة على صلة كبيرة بالحضارة الفرعونية وخصوصا أن أساس الكتابة عند هذا القاصّ يغوص في تلك الحضارة، وقد يكون الكاتب قد تأثر لا شعوريا بـ انوبيس لكون الكتابة تأتي نتيجة تراكمات في ذهن القاصّ فربما سكن هذا الإله بين طيّات ذاكرة الكاتب فجاء حارس الجبانة كنتيجة على تلك التراكمات، وبالتالي نستنتج أن العنوان نقطه انطلاق القصّة بالنسبة للقارئ، فالعنوان هو الشفرة الأولى التي من خلالها نعبر إلى عالم النّص.

ثانيا: سيميائية الشخصيات "الأنواع والابعاد":

تعد الشخصية من العناصر التي تلعب دورًا مهمًا داخل العمل الادبي سواء قصّة أو رواية أو مسرحية، لكونها العنصر الفعّال الذي تستند إليه الأفعال وتسند عليه الأحداث لهذا من غير الممكن

[1] محمد على، أقاليم مصر الفرعونية، (د ط)، دار الكتاب للنشر، أسيوط، (د ت)، ص 52.

أن نتجاوز دورها نظر للمكانة الكبيرة التي تحتلها وقد تنوعت المفاهيم حولها وتعددت وتضاربت بتضارب وجهات النظر، حيث يعرّفها (عبد المالك مرتاض) بأنها: "كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه".[1] والشخصيات بدورها تتحدد بكونها أنواع فهنالك الشخصيات الرئيسية، الثانوية، الهامشية، المرجعية، الإستذكارية، المسطحة وغير ذلك.

1.الشخصيات الرئيسية:

إن هذا النّوع من الشخصيات له دور بارز وأثر فعّال ويكون له الحظ الأوفر من القصة أو الرواية فـ: "هي التي تدور حولها الأحداث وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى".[2]

ومن الشخصيات الرئيسية في هذه القصة نجد:

- **حارس الجبانة:**

وهو الشخصية المحورية التي تجسدت حولها الأحداث، حيث شغلت حيزا كبيرا من القصة فللوهلة الأولى يبدو لنا أنه مجرّد إنسان لم يجد أي مهنة يمتهنها فاتجه إلى حراسة مقبرة المدينة لكن عند الغوص في جوف هاته الشخصية نجد أن لها أبعادها المختلفة التي تمتد من البعد الجسمي مرورا بالبعد الاجتماعي وانتقالا إلى البعد النفسي، دون أن ننسي البعد الفكري الذي هيمن بقوة على شخصية حارس المقبرة.

أ. البعد الجسمي:

"يهتم القاص في هذا البعد برسم شخصيته، من حيث طولها، وقصرها ونحافتها وبدانتها، ولون بشرتها، والملامح الأخرى المميزة".[3]

وكاتب هذه القصة لم يتعرض إلى البعد الجسمي لحارس المقبرة كثيرا ولم يلمّح إلى أية أثار مادية تشغله، غير أنه يمكن استنباط بعض الدلالات حول هذا البعد.

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 133.

[2] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الادبي، دار الفكر، الأردن، 2008، ص 135.

[3] سعيد الصّلتي، قراءات سردية لمقامات أبي الحارث البرواني، ناشرون وموزعون، القاهرة، 1914، ص 291.

لقد عرض الكاتب هاته الشخصية في هيئة انسان متعب من الحياة، ففي هذا دلالالة على أنه شخصية مرّت بتجارب وخبرات جعلته يعرف أن الحياة ماهي إلا لعبة ساخرة لا جدوى منها، وهذا بدا من خلال قوله: "صورة الانسان في الهروب من أعباء الحياة صراع ووسيلة لمتابعة الأحلام... في المنفي، رغم تفاهتها ودونيتها".[1] فهذا دليّل على أن الحياة أنهكته، وعادة ما نجد الشخص المنهك ينعكس ذلك التعب على ملامحه الخارجية، ومنه فإن حارس الجبانة حتى وإن لم يصرّح الكاتب بصفاته المادية، إلا أنّه يمكن أن نتصوّر له ملامح متعبة ذابلة مرغمة على تحمل عبئ الحياة أضف إلى أن الشخص الذي يصل إلى هذه المرحلة من الإرهاق لا يكون في سن الطفولة، لكون تلك المرحلة يكن الإنسان فيها لم يِع معنى الحياة بعد، ولا مرحلة الشباب لكونها الفترة التي يعيش فيها الانسان أوج سعادته وتفائله، لذلك نقول زهرة الشباب أو ريعان الشباب، ومنه حسب تصورنا لحارس المقبرة أنه إنسانا كهلا، لأن هاته المرحلة بالذات يكون فيها الانسان قد مرّ بالعديد من التجارب والخيبات التي أتعبته، فيفضّل الابتعاد والانزواء هروبا من الحياة ومتاعبها، وهذا الحارس من الأشخاص المدخنين وقد برز هذا من خلال قوله: "راحت المسافة بين قعر السجارة وبين شفاه فمي تكبر".[2] وفي هذا أيضا دلالة على أنه شخصية متأملة، فلا يمكن لشخص عادي يدخن سيجارة أن يلحظ المسافة بين شفاهه وبين الدخان الذي تحدثه السجارة، فكأنه يحسب بالتقريب تلك المسافة "بدت ببعدها الطبيعي حوالي المترين أو يزيد".[3] وقد كان من محبي حلوة الترك، حيث كان يمتص: "الطحين.. أمتص فتات حلوى الترك".[4] فربما كانت هذه الحلوى من الحلويات المحبوبة لديه أو لغاية أخرى تتمثل في أن المدخنين عادة ما تنجرح حلوقهم بسبب التدخين فيتناولون الحلوى بغية الحفاظ على الحلق لفترة مؤقتة.

ب. البعد الاجتماعي:

يقول (عبد القادر أبو شريفة) أن البعد الاجتماعي: "يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية. وفي نوع العمل الذي يقوم به المجتمع وثقافته ونشاطه وكل ظروفه، التي يمكن أن يكون

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ط1، أمواج للنشر، الأردن، 2014، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

[4] المصدر نفسه، ص 88.

لها أثر في حياته وكذلك دينه وجنسه وهواياته".[1] فهذا البعد يكشف لنا عن انتماء الشخصية إلى محيط اجتماعي معين وتكشف لنا أيضا عن مكانتها داخله وعلاقتها مع المحيط الذي تعيش فيه والتأثير الذي تحدثه داخل المنظومة الاجتماعية.

لقد أورد الكاتب هذه الشخصية بوصفها عاشقة للوحدة لم يكن لها دور بارز داخل المجتمع فيتجنب البشر وكل ما يحيط بهم ويشغلهم، كان يمتهن حراسة المقبرة بحثا عن راحته بين الأموات فأحيانا يحادثهم وأحيانا يخالهم يجوبون المقبرة معه، وقد اتخذ هاته المهنة ليس من باب أنه لم يجد ما يشتغل، بل العكس اتخذها هروبا من مجتمعه الافراد الذين يتواجدون فيه، حيث أن المقبرة كانت آخر أمل يلتجأ له بحثا عن راحته التي فقدها بين ضجة الحياة، وهذا بدا جلي من خلال قوله: "لأهرب إلى المقبرة لأرى... كلّ من فيها من أموات وأرى انني الوحيدة من الاحياء".[2] فقد كانت علاقته بالموتى أعمق بكثير من علاقته بالأحياء، فاتخذهم ربما أصدقاء له يؤنسون وحدته ووحشته وربما اتخذ تلك المهنة لغاية أخرى في نفسه تتجلى في كون هذا الشخص من محبي حراسة الأشياء الثمينة، ولا شيء أثمن من الإنسان ليحرسه بعدما يصير هذا الأخير تحت الثرى لاحول له ولا قوة عاجز عن حماية نفسه وما يمكن أن نلحظه أيضا أن هذا الشخص ليس له من يسأل عنه سوى خالته وابنتها، فلو كان له شخص آخر لجاء لزيارته، غير أن مجيئ الخالة أكّد على وحدته عائليا حتى ولو لم يصرح بذلك، وربما كانت علاقته مع بقية البشر تتجسد من خلال سجلات الموتى التي يحضرها أصحاب الميت إليه لكي يدون معلوماته فقط، وقد كان يخال الأموات يتحدّثون معه ويحاورونه، وكان يتراءى له أنه يبيع حلوى الترك لهم وأنهم من محبيها: "قررب.. قرررب مصة حلوى بألف فرنك مصّة حلوى بزوز حسنات".[3] فقد استبدل الدراهم بالحسنات، فكأنما هنا الكاتب يشير إلى أن الحسنات أثمن من الدراهم وأن الإنسان بعدما يموت لن يحتاج الدراهم بقدر ما سيحتاج الحسنات ومنه فإن الكاتب صوّر هاته الشخصية في صورة قلّ ما نجدها في الأعمال الأدبية، فعادة ما تكون الشخصية الرئسية شخصية اجتماعية لها دور داخل المجتمع وتمارس تأثيرها فيه، غير أن حارس الجبانة عكس ذلك فهو شخصية انطوائية عاشقة للعزلة ليس لها أي وجود اجتماعي، تود

[1] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ص 133.

[2] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 88.

الهروب من مجتمعها بحثا عن مكان تتواجد فيه لوحدها، فلم يجد سوى المقبرة التي عادة ما تخلو من البشر.

ج. البعد النفسي:

حيث يكون الكاتب في هذا البعد بصدد وصف ما يحدث داخل الشخصية من أفكار وعواطف وانفعالات وما يختلجها من مكبوتات، حيث: "يهتم القاص من خلال هذا البعد، بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها، وسلوكها، ومواقفها من القضايا المحيطة بها".[1]

أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ لهذه القصة أن حارس الجبانة إنسان منهك نفسيا وقد تبلور هذا التعب النفسي في نتيجة مفادها أن الحياة لا تستحق كل هذا العناء لـ: "تفاهتها ودونيتها".[2] فالحياة بالنسبة له شيء تافه، لم تعد له القدرة على مجابهتها، فكانت المقبرة آخر ما يلتجأ إليه بحثا عن تلك المضغة المفقودة في نفسه، ألا وهي راحته وربما لأنه لم يعِ ذاته بعد ولم يدرك ما الذي يريده من هذه الحياة، فجعل من المقبرة المكان المناسب له لسبر أغوار نفسه ومعرفة الغاية التي يصبوا إلى الوصول إليها.

د. البعد الفكري:

يعدّ هذا البعد من أهم الأبعاد حضورًا في القصة، خاصة أن الكاتب مرّر رسالته لنا من خلال هذا البعد، وهذا الأخير يحدد لنا القدرة الفكرية والثقافية للشخصية، وحارس الجبانة ليس إنسان وحيد بائس ليست له أي خبرة ثقافية، بل على العكس تماما، فالكاتب ركز على هذا الجانب متناسيا الجوانب الأخرى ومتغافلا عنها، حيث صوّر هذا الرجل في هيئة الإنسان المثقف والمطّلع على مختلف الإبداعات لكتّاب مبدعين ومن شدّة تأثره بهم وحبه لهم أصبح يختال له أنهم معه في المقبرة يجوبون أرجاءها معه، فتارة يرى: "الطاهر وطار يلوّح لي بيده من قبره".[3] وما يمكن استنباطه أيضا أن هذا الرجل جعل من هذه المهنة عملا له من أجل حراسة المثقفين والتواصل معهم بعيدا عمن يعتقدون أنهم أحياء، فهناك إشارة إلى أن الأحياء هم من تركوا بصمة يذكرها التاريخ، فكل إنسان

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (د ط)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 1998، ص 35.

[2] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 88.

يستطيع أن يعيش لكن ليس كل إنسان يستطيع أن يترك أثر، فكأنما الكاتب يلمّح إلى هذه الفكرة بطريقة غير مباشرة، وقد أحب حارس المقبرة شخصية الحاج كيّان وهي شخصية خيالية استعملها الطاهر وطار في روايته عرس بغل، ومن شدة حبه لها تمنى مقابلتها في الواقع، فتجسدت له في المقبرة: "ثم لمحت الحاج كيّان وسلسته الصغيرة".[1] كما أنه كان يتمنى لو كان مع محمد شكري والطيب صالح وقابريال قارسيا ماركيز بغية إسماعهم بعض الحكايا.

بعدما سلطنا الضوء على هذه الشخصية ومختلف أبعادها يجد الدارس نفسه أمام تساؤل في غاية الأهمية ألا وهو: هل هاته الشخصية تمثل صاحب القصة؟، او بعبارة أصح هل هناك علاقة بينهما؟

إن القارئ لهذه القصة يعرف جيدا أن الكاتب لم يبدع في كتابة هاته القصة بعفوية، فكل كتابة ما هي في الحقيقة إلا تعبير عن رؤى صاحبها التي يريد الإفصاح عنها بطريقة أو بأخرى، والمطلع على شخصية حارس الجبانة يكتشف أن هناك علاقة وثيقة بين الكاتب وبين هذه الشخصية بالذات فحياة الكاتب تشبه نوعا ما حياة الحارس الذي يعيش في المقبرة، لأن الأدب أصبح ميتا في هذا الزمن وأصبحت حراسته مثل حراسة الأموات، فكأنما الكاتب هنا يشبه الادب والكتب بالموتى نظرا لانصراف الناس عنه (الادب) وهذا بدا من خلال افصاح الكاتب عن ثقافة الحارس، لذلك فإن الكاتب أبقى على قرينة تساعد الدراس على فهم فحوى هذه القصة، فواقع الادب يثير فضول الأدباء وكلّ أديب يفجر ذلك الفضول بأسلوبه، والقاص عالج هذا الموضوع من خلال شخصية حارس الجبانة.

2.الشخصيات الثانوية:

وهي الشخصية التي: "تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ".[2] ومنه فهي مساعدة للشخصية الرئيسية، تنتشر في القصة بدوال مختلفة ملازمة للشخصيات الأخرى، أي أن الاحداث لا تنحصر في شخصية البطل فقط).

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 88.

[2] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الادبي، ص 135.

والشخصيات الثانوية في هذه القصة هي:

الخالة:

أ. البعد الجسمي:

لم نجد في القصة أي تصوّر عن الهيئة الخارجية للخالة سوى ايحاءات خفيفة سننطلق من خلالها لسبر أغوار البعد الجسمي لهذه الشخصية، فقد صورّها الكاتب في هيئة امرأة كبيرة في السن وهذا من خلال قوله: "كانت متعبة جدا وضيق النفس يمنعها من التنفس".[1] فمن الممكن أن تكون الخالة عندها مرض معين أو ربما تعبت من السير في المقبرة بين أضرحة الموتى.

ب. البعد الاجتماعي:

أشار الكاتب إلى أن الخالة لها ابنة صغيرة، فهي التي تؤنسها في مختلف مشاويرها: "فجأة وصلت ابنه خالتي.. ومعها والدتها".[2]

كما أشار إلى وفاة زوجها الذي جاءت للمقبرة بغية زيارة قبره، فهذه الخالة مثلها مثل أي زوجة توفى زوجها لتجد نفسها تتحمل مسؤولية أسرتها، فهنا إشارة إلى أنها امرأة مسؤولة.

ج. البعد النفسي:

هناك تلميح إلى أن هذه المرأة ذات قلب طيب، كان الهدف الأساس لمجيئها للمقبرة هو زيارة قبر زوجها، ولكن من الممكن أن تكون لها غاية أخرى وهي زيارة ابن أختها لكونه وحيد بين القبور لكن الحارس كان شبه متأكد أنها ليست آتية من أجله، بل من أجل زوجها، وأشار كذلك إلى أنها أحضرت طبق من الطعام حيث قال: "وضعت الفتاة طبق طعام فوق طاولة مكتبي".[3] القارئ لهذه الفكرة بالذات يتراءي له للوهلة الأولى أنها أحضرت الطعام من أجله، ولكن المتعمق بين سطورها يقول لو أحضرت الخالة طبق الطعام له بالذات لقال أحضرت لي طبقا من الطعام، أو شيء من هذا القبيل وخصوصا أنه من العادات المعروفة أثناء زيارة المقابر أخذ نوع من الطعام من أجل

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

التصدّق به على روح الميت، ومنه فهناك تساؤل خفي يطرح نفسه، لمن هذا الطعام للحارس؟ أم من أجل التصدّق به؟

ابنة الخالة

لم يخض الكاتب في هذه الشخصية كثيرا، سوى أنها ابنة خالة الحارس وأنها صغيرة في السن من خلال قوله: "كانت تتبعها دون هدف".[1] فهنا إشارة إلى أنها طفلة لم تع معنى الحياة وهذه عادة سمات الأطفال، عقولهم خالية من أي شائبة تفكير تعكر صفو أيامهم، حيث أن هذه الطفلة لم تحدد وجهتها في الحياة بعد ولا الهدف الذي تصبوا إليه.

بالرغم من قلّة حضور الشخصيين داخل القصة، إلا أن لهما دلالات خفية أراد الكاتب إيصالها حيث لمّح من خلالهما إلى فكرتي البداية والنهاية، فكأنه يقول إن الإنسان يخلق هكذا، من خلال إشارته إلى الطفلة الغير مبالية، لينتهي به المطاف هكذا، إشارة إلى الخالة التي أنهكتها الحياة والخالة في حد ذاتها رمز على دنو الأجل، فهذه الأخيرة تشير إلى اقتراب النهاية، أضف إلى هذا التشبيه الذي وضعه القاص: "جثمت خالتي تحت الملاءة تنبض كالجنين".[2] الذي يذكر ببداية الخلق ونهايته وأكد فكرته بدقة تحديده لوضع الخالة طبق الطعام بجانب سجلات الموتى، فكأنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى ثنائية الموت والحياة، فالطعام مقوّم من مقوّمات الحياة التي يسعى الإنسان جاهدا إلى الحصول عليها، وسجلات الموتى رمز على الفناء والاندثار، موثق للنهاية الحتمية التي سيؤول إليها الإنسان يوما ما، فالكاتب هنا أكّد على عبثية الوجود، حيث أن الإنسان يعلم نهايته قبل البداية يعلم أن الموت حقيقة آتية لا مفر منها، وبالتالي فقد وثق هذه الفكرة من خلال الخالة وابنتها.

3.الشخصيات الإستذكارية:

وهذا النوع من الشخصيات يعمل: "على ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض، هي الآداة التي من خلالها يمتلك الخطاب الذاكرة.. لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة"[3] فهذا

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] قيليب هامون، سيولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد نيكراد، ط1، دار الحوار للنشر، سورية، 2013، ص، ص 14، 15.

النوع من الشخصيات يعود إلى وعي الراوي أو الشخصيات التي يتقمصها الكاتب، ويرتبط هذا النّوع بالزمن الماضي، فعادة ما تكون الشخصية الإستذكارية تحتل جزءا هاما من الذاكرة، والتي اندثرت وقائعها وولّت، ومن الشخصيات الإستذكارية المتواجدة في قصة –حارس الجبانة– نجد شخصيتان لا ثالث لهما وهما:

- **مدرِّسة الجامعة وزوجها:**

سنتطرق لدراستهما دراسة مزدوجة لكون القاص لم يتعرض كثيرا إليهما، فهاتين الشخصيتين يمثلان ذكرى مأساوية لحارس الجبانة، فمن خلالهما رجع بذاكرته إلى ماضيه وبرّر عن طريقهما الحاضر المشوه الذي يعيشه، حيث أن هاتين الأخيرتين يعتبران نقطة تحوّل في حياته، فقد أسهما في الواقع المرير الذي يعيشه، فحارس المقبرة استرجع الشخصيتين السالف ذكرهما لتبرير راهنه الذي يعيشه، وكأن الماضي هنا سبب لنتيجة مفادها الحاضر، فالشخصيتين يمثلان ذكرى أليمة في ذهنه حيث أنه كان سبب في طلاق تلك المدرّسة من زوجها: "طلقها زوجها بسببي".[1] فكأنه هنا يعترف بذنبه تجاههما، فالمدرّسة مارست تأثيرها عليه من خلال توبته على النساء من بعدها، والزوج مارس تأثيره من خلال إيجاده للوجهة التي كان يبحث عنها دون وعي منه، وهي المقبرة الذي وجد راحته بها، فالحارس استرجع شخصية المدرّسة وزوجها ليثبت لنا أن حاضره لم يكن بقصد منه بل هناك مسبب أساس وهو المدرّسة وزوجها فهنا القاص يشير إلى أن الماضي هو الذي يصنع الحاضر.

4.الشخصيات المرجعية:

وهي التي: "تحيل على عوالم مألوفة عوالم محدد، ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ إنها تعيش في الذاكرة... هي كل شخصيات التاريخ أو الوقائع".[2] فهذا النوع من الشخصيات يكون ذا قيمة ثابته في المجتمع، حيث تعتبر الشخصية المرجعية شخصية سبقت المعرفة بها، ومن أمثلة هذه الشخصيات في القصة نجد: الطاهر وطار، الحاج كيّان، إبراهيم درغوثي، بلقيس، محمد شكري الطبيب صالح، غابريال غارسيا ماركيز.

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات، ص 14.

والاشكال الذي يطرح نفسه هنا: هل كان توظيف الكاتب لمثل هذه الشخصيات محض صدفة؟ أم أنه وظّفها مع سبق الإصرار والترصد؟

لقد تعمّد الكاتب توظيف هذه الشخصيات بعينها، فبعد ما تم الاطلاع على إبداعات هؤلاء الكتّاب، ندرك أن هناك علاقة قوية وصلة وثيقة بين القصة وبين الأسماء الذين تم ذكرهم بين ثناياها.

نلاحظ أن الكاتب وظّف (الطاهر وطّار) في القصة وهي شخصية لها وزنها في المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، ليثبت للقرّاء مدى اطلاعه وتعرّفه عليه من خلال كتاباته المتعلّقة بالموت والمقابر، فكتابات هذا الأخير تَضُجُّ ببعدها الرمزي، فالموت عند الطاهر وطّار فيه دلالة على الصمت والحزن والبعد عن كل ما هو حقيقي وواقعي، وهذا من خلال روايته الشهيرة –عرس بغل– الذي تبني بطولتها شخصية –الحاج كيّان– والتي أضفت سحرها على حارس الجبانة، وقد بدا التأثر البارز بها من خلال قوله: "ثم لمحت الحاج كيّان وسلّته الصغيرة".[1] فحارس المقبرة تمني مقابلة هاته الشخصية ومن شدة تمنيه ذلك بدت وكأنها أمامه في تلك المقبرة التي يحرسها، والقاسم المشترك بين شخصيتا الحاج كيّان وحارس الجبانة، أن كليهما يحملان ذات مشتتة منهكة تود هجر الواقع المرير الذي تعيشه، وكليهما كانت لهما نفس الوجهة وهي المقبرة، غير أن كل من الحاج كيّان والحارس اعتبرا المقبرة المكان الأنسب لنسيان الحاضر الأليم الذي يعايشونه، ولقضاء بعض الوقت مع الذات، وبالتالي فقد جعلا من المقبرة مكان للخلو بالنفس والعزلة عن البشر، واستعانا كليهما بوسائط مشتركة لتقضيه الوقت داخل المقبرة من بينها حلوة الترك، لذلك يمكن القول أن الحارس أعجب بشخصية الحاج كيّان فأصبح يقلّده في كثير من الأشياء ليعيش نفس الشعور الذي عاشه، فالكاتب وظّف هذه الشخصية لما لها صلة وثيقة بالمقبرة، لذلك يمكن القول أن الكاتب تبني كل ما له علاقة بالمقابر ورمزيتها والموت وأبعاده.

- **إبراهيم درغوثي:**

لقد وظف القاصّ إبراهيم درغوثي لأن له صلة متينة لا يمكن انكارها بالموت عموما والمقبرة خاصة وذلك من خلال مؤلفه –الخبز المر– وبخاصة قصّته –كأس شاي أخضر بالنعناع– فقد نوّه

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

الكاتب بهذه القصّة بطريقة غير مباشرة من خلال التساؤل الذي طرحه حارس الجبانة بنفسه: "هل جاء سي إبراهيم درغوثي... يزور صديقه الميت".[1] فالمطلع على هذا التساؤل أوّل ما يتبادر إلى ذهنه، من يكون إبراهيم درغوثي؟ ومن هو صديقه الذي ذهب لزيارته؟ وما علاقته بالمقبرة وبالقصة؟ فكأن الكاتب هنا يجرّ القارئ لا شعوريا إلى قراءة قصة كأس شاي أخضر بالنعناع، حيث بدا وكأنه يقول إن السبب في كتابة قصة حارس الجبانة هي قصة كأس شاي أخضر بالنعناع، وذلك من خلال حضور إبراهيم درغوثي بصفة متواصلة في القصّة حيث طغى على مختلف سطورها، وهاتين القصتين يشتركان في المقبرة كفضاء قامت فيه الأحداث، وقد تأثر القاصّ بكأس شاي أخضر بالنعناع تأثرا شديدا حيث وضع نفسه مكان إبراهيم درغوثي الذي ذهب لزيارة قبر صديقه المتوفي فقد أراد القاصّ أن يعيش نفس تلك اللّحظات عن طريق حارس المقبرة، وقد استبدلت البيرة في كأس شاي أخضر بالنعناع بحلوى الترك، كل حسب ما يتوفر لديه: "رأيته يطل من بين القوارير فتركت له كأس شاي وتركت.. حلوى الترك..."[2] فهذا إن دلّ فإنه يدل على تداعيات تلك القصة في ذهن الكاتب وتسربها أثناء كتابته لقصة حارس الجبانة.

- **بلقيس:**

تعتبر مادة خصبة نهل منها الكتاب في قصصهم ورواياتهم، وهذا ما فعله القاص بالضبط حيث أطلق العنان لفكره لكي يخوض في هذه الفكرة، فقد ربط بلقيس بإبراهيم درغوثي، فالمتعارف عليه أن قصر الملكة آية في صنعه وجماله، قصر زجاجي لا مثيل له وعليه فقد ربط هذه الفكرة المتداولة مع الفكرة التي وظّفها داخل قصّته المأخوذة من قصة –كأس شاي أخضر بالنعناع–: "رأيت كفّه مصوّرة على زجاج القوارير المثلجة".[3] وأعتبر أن بلقيس ترفض أن يكتب على الزجاج وما إن أحسّت أن هذا الأخير (إبراهيم درغوثي) سيخرق هذا القانون أرغمته على الزواج وسجنته في قبو بلوري، فكأنه يصور لنا بلقيس شخصية غيورة على قصرها، من خلال هذا ندرك أن للقاص خيال واسع من خلال ربطة لإبراهيم درغوثي مع بلقيس في صورة تجعل القارئ يصدّق كل ما قيل كأنّه حدث فعلا.

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 88.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

[3] المصدر نفسه، ص 88.

- **محمد شكري:**

هذه الشخصية تذّكر الحارس بطفولته، فربما عايشا نفس الطفولة، عاشا ظروف مشابهة و(محمد شكري) هذا التهميش في مؤلفه الشهير –الخبز الحافي– الذي تعرّض فيه إلى قضية موت الإنسان في المجتمع المتخلّف، فقد انعكس ما عاشه في طفولته من حرمان وبؤس على منتوجه الأدبي أضف إلى أن (محمد شكري) مغربي الجنسية، وعليه فحتى كلمة مغرب في حد ذاتها لها دلالات أخرى بغض النظر عن كونها بلد عربي، فعادة ما نقول غربت الشمس أي اختفت من مكانها وهنا دلالة إلى النهاية، ألا نقول كذلك: غربت شمسه بمعنى اندثر وتلاشى، فربما أراد الكاتب أن يذكرنا بالموت لكن بطريقة مختلفة هذه المرة تجعل من الصعب استكناه ما يرمى إليه الكاتب من معنى فـ(محمد شكري) كشف المجتمع المغربي في تلك الفترة وهذا ما فعله الكاتب في حارس الجبانة حيث كشف لنا حقيقة المجتمع واهماله للأدب.

- **الطيب صالح:**

كاتب وأديب سوداني مشهور، تأثر به الكاتب من خلال روايته موسم الهجرة إلى الشمال والتي تعد من أشهر الكتابات التي أبدعها –الطيب صالح– فتلك الرواية اعتبرت من بين الإبداعات الفعّالة التي عالجت قضية الغربة والاغتراب، ومنه فقد مثل الطيب صالح من خلال هذه الرواية العلاقة بين الشرق والغرب كذلك حدد القاصّ العلاقة بين النصّ الادبي والمجتمع العربي، حيث بدا وكأن هناك تعالق بين الفكرتين، وهو الاغتراب الذي كان يشعر به الطبيب صالح في هذه الرواية، كذلك القاصّ تناول قضية اغتراب الادب والمثقف داخل المجتمع العربي.

- **غابريال غارسيا ماركيز:**

المعروف عليه أنه أشهر من كَتَبَ كتابات غرائبية، حيث أطلق جماح خياله وأبدع عوالم غرائبية مرتبطة بواقعة وحكايات مجتمعة وبيئته وأساطيرها، فقد بنى كتاباته مستندا على الموروث الثقافي، لذلك فماركيز يُعتبر أبو الواقعية السحرية، والكاتب ذكره في هذه القصة ليذكرنا بمدى تأثره به وليؤكد لنا أن هذه القصّة غريبة المعنى والمبنى، فهي غرائبية المضمون لذلك تضمنت رواد هذا الاتجاه من الكتابة، أضف إلى هذا أن ماركيز تناول عنصر أساسي اشتغلت عليه قصة حارس الجبانة وهو الموت الحقيقة التي لا مفرّ منها والتي تبناها القاصّ في هذه القصة وماركيز تناول هذا

العنصر في قصّته الشهيرة –أثار دمك على الثلج– كانت بطلتها داكونتي التي توفيت بسبب نزيف في أصبعها، ومنه فإن الكاتب وظّف مجموع الكتاب الذين تناولوا ثنائية الحياة والموت في كتابتهم.

من خلال معالجة جلّ الشخصيات المرجعية التي تعرّض لها القاصّ على حارس الجبانة نتأكد من أن هذه القّصة ماهي في الحقيقة سوى تأثر لا شعوري بمجموعة من القصص مثل كأس شاي أخضر بالنعناع، الخبز الحافي، أثار دامك على الثلج وغيرها من القصص التي تصب في نفس المغزى فالكاتب أبدى تأثره بهذه القصص التي جعلت من الموت والمقابر موضوعًا لها، فنهل منها الكاتب بطريقة تحيي أسئلة جوهرية في ذهن القارئ، فكل شخصية يذكرها حارس الجبانة تجعل القارئ يتساءل لما هذه الشخصية بالذات وليست شخصية أخرى، مما يجعله يجوب بعقله في رحلة بحث عن العلاقة بين القصة والشخصية المذكورة، من أجل فحوى القصة وايحاءاتها والدلالات الضمنية التي تبناها كاتبها فخلصنا إلى نتيجة مفادها، أنه ذكر مجموعة من الكتاب الذين تأثر بكتابتهم المتعلقة بالموت، حيث أن كلاً منهم عالج الموت بطريقته الخاصة وبالأسلوب الذي يتماشى مع ما عاشه، والكاتب من خلال قصة حارس الجبانة لم يعالج فكرة الموت كموت في حد ذاته بل عالج فكرة الموت الادبي والثقافي في هذا العصر، فالكاتب في هذه القصة يتساءل عن مصير المثقف والكتابات الأدبية، فنحن في مجتمع قلّ ما نقول عليه أن المبدع فيه لا يساوي شيئا، حيث لطالما كان المثقف في واد والمجتمع العربي في واد آخر، حيث لم يعد يولي اهتماما بالكتابات والابداع والادب عموما ومثّل لهذه الفكرة من خلال قوله: "تساقطوا كلهم في الجبانة كالبعوض.. الواحد تلو.. الآخر أتو بهم... قطعا من المومياء تم لفها.. في ورق البردي بعضهم ملفوف في خرق وأسمال بالية والبعض الآخر في كتان–الطوبي.."[1].

ثالثا: سيميائية الزمان:

يعتبر الزمن: "الاداة التي تعمل على الانتقال من الشكل الأدبي، الى الشكل الأكثر أصالة معّبرة عن الانحطاط التدريجي للبطل".[2] ومنه فإن الزمن هو ذلك التوقيت الذي يسيطر على سريان الأحداث داخل القصّة فالزمن هو ذلك: "الشبح الوهمي المخوّف الذي يقتني آثارنا أينما وضعنا

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 89.

[2] فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الرواقي عند غادة السمّان (دراسة في الزمن السردي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2013، ص 13.

الخطى".[1] وعليه فإنه من الصعب الإمساك بأطرافه رغم احاطته بنا، ومقولة الزمن في حد ذاتها تنقسم إلى قسمين:

أ. زمن القصة:

وهو الزمن الحقيقي الذي تدور فيه الأحداث، لذلك سنحاول الإحاطة بزمن قصة حارس الجبانة، وأوّل ما يمكن معاينته أن أحداث هذه القصّة جريت في فصل الخريف من خلال قوله: "ذات خريف".[2]

وقد كانت انطلاقة الاحداث لحظة تحصل الحارس على وظيفة حراسة المقبرة: "ذات خريف تحصلت على وظيفة كحارس للمقبرة".[3]

إلى غاية رجوعه إلى غرفته ودخوله في ليلة جديدة من لياليه المعتادة، من خلال قوله: "دخلت في ليلة جديدة من حياتي، كحارس في مقبرة المدينة".[4] ومنه فإن أحداث هذه القصّة تكفّل بها يوم واحد، غير أن الإشكال الذي يسطع نجمه هنا هو: أنّه من المعروف أن السنة تتضمن أربعة فصول فلماذا فضّل الكاتب فصل الخريف بالذات؟ ولماذا منحه الأولوية في هذه القّصة؟

غير أن الإجابة واضحة، لكون الخريف فصل الحزن، فصل النهايات فمشهد الاشجار التي أوشكت أن تتعرّى يوحي بأن نهاية ترسم على صفحة الأرض، فالأوراق الخضراء أضحت مستلقية على الأرض كعجوز تنتظر أوان أجلها، وهذا بالضبط ما عالجه الكاتب في القصة، حيث أن الادب في هذا المجتمع شبيه بأوراق الأشجار في الخريف متساقط ذابل، أنهكه المجتمع بصرف نضره عنه، فالكاتب باختياره لفصل الخريف يثبت مرة أخرى أن اختيارات العناصر السردية لهذه القصة ليست تلقائية من خلال توافق الشخصيات مع المكان والزمان في الفكرة المركزية، غير أنه مثلما يعتبر الخريف فصل النهايات فيعتبر أيضا فصل التجديد، فتلك النهاية ماهي إلا إيحاء لبداية فصل جديد يعتبر من أجمل الفصول وهو الشتاء الذي طالما وصف بفصل العطاء والخيرات، ومنه يمكن لنا أن نستنبط أن الكاتب وظّف فصل الخريف لإيصال فكرة أخرى إلى المتلقي وهي أن أفول الأدب

[1] حمزة قريرة، بنية الفضاء في الخطاب الروائي، (د ط)، دار خيال للنشر، الجزائر، 2020، ص 90.

[2] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

[4] المصدر نفسه، ص 90.

العربي لن يستمر إلى أمد بعيد، بل على العكس فبعد هذا التهميش الذي لاقاه الادب في هذا العصر سيبزغ فجره من جديد ليثبت نفسه مجددا، مثلما يحدث في فصل الخريف الذي لا يعتبر سوى نهاية لبداية جديدة.

ب. زمن الحكي:

حيث يتضمن معظم الاحداث التي تم ذكرها في القصّة وذلك من خلال معاينة ومتابعة مختلف مجرياتها.

فالبداية كانت مع تحصل الحارس على الوظيفة: "تحصلت على وظيفة كحارس.. للمقبرة".[1]

ثم مجيئ الخالة وابنتها لزيارة قبر الزوج: "فجأة وصلت ابنة خالتي ومعها والدتها".[2]

رؤية الطاهر وطار والحاج كيّان: "رأيت الطاهر وطار – يلوّح لي بيده من قبره ثم لمحت الحاج كيّان وسلّته الصغيرة".[3]

شعور الحارس بالتّوَهَان والحيرة: "شعرت فيه بالتلاشي والذوبان".[4]

رؤية الحارس لكف إبراهيم درغوثي مصوّرة بين القوارير: "رأيت كفه مصوّرة على زجاج القوارير المثلجة".[5]

الخروج من المقبرة ودخوله في غرفته: "خرجت من الجبانة ودخلت غرفتي دون أن أنتظر رجوع خالتي وابنتها".[6]

بداية ليلة جديدة بالنسبة لحارس المقبرة: "دخلت في ليلة جديدة من حياتي".[7]

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[2] المصدر نفسه ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 88.

[4] المصدر نفسه، ص 88.

[5] المصدر نفسه، ص88.

[6] المصدر نفسه، ص 90.

[7] المصدر نفسه، ص 90.

رابعا: سيميائية المكان:

القصّة فن من فنون الأدب تمتاز بسرد الأحداث، تكشف لنا الحجاب عن تواريخ وأماكن لم يكتشف عنها، كما تقدم للقارئ وصفا جديدا لأماكن تجعله يطير بمخياله لينغمس بتفاعلها بين أمكنتها وشخوصها وزمانها، وهذا ما لا قيناه مع قصّة حارس الجبانة، حيث قدمت لنا المكان على أنه: "دافع ومحرك للحدث وسبب لكل ما تقوم به الشخصيات من حركة داخل العمل الأدبي بل هو واحد من العناصر التي تخلق وعي الإنسان وتشكل تجاربه عبر تماسه معها فهو بذلك ليس وعاء مجرد لوقوع الحدث".[1]

ونحن هنا أمام دراسة المكان الرئيسي، والذي يشغل حيزا معتبرا من القصّة وهو المقبرة، وهي المكان الأساس الذي درات فيه أحداث هذه القصة، حيث جعلها الكاتب منبرا مركزيا لينطلق منه في الأحداث المرتبطة بشخصياته، حيث جعل الكاتب لها ثقل كبير في القصّة لكي يواجه به متلقيا خالي الذهن، فقد احتوت على تحركات الأشخاص التي تتمايز حالاتهم بين حي وميت ومتدرج نحو الموت أو الحياة، فأول ما يظهر أن هذا المكان معزول اجتماعيا ومنه فهناك إغراق في الغربة والابتعاد عن الحياة، فالمقبرة هنا لم تعد مجرد مكان دفنت فيه الموتى أو جرت فيه الأحداث، بل العكس من ذلك لكون الشخصيات تموقعت من خلالها، فهي الفضاء الذي اهتم الحارس بحراسته وهي الفضاء الذي جمعه مع مختلف الشخصيات الأخرى كالطاهر وطّار والحاج كيّان وإبراهيم درغوثي وغيرهم، وتعتبر المقبرة للحارس عالمه الخاص حيث يعيش مع الناس من خلالها، مكان تواجده الدائم، معشوقته الأبدية التي وجد راحته بين أضرحتها، فهي المكان الذي جعل الحارس يفهم كيانه من خلالها، هي التي جسدت له طموحاته على أرض الواقع، فهذه الأخيرة هي صلة الوصل بين الحارس والمثقفين الذي تأثر بهم، هي الحلقة التي عبر من خلالها إليهم، فلطالما أراد الحارس مكان يختبئ فيه من مجتمعه، من نفسه، من كلّ شيء وقد وجد ظالته من خلالها، حيث اتخذها الخلّ والصديق والرفيق.

ويجب أن نغض البصر حول ما تم ذكره عن المقبرة لأنه في الواقع لا يعدّ سوى جانبا شكليًا اتخذه الكاتب بغية إيصال رسالة مشفرة إلى المتلقي، حيث اتخذت بعدا رمزي أشمل، فحسب ما ذكرنا سابقا أن الكاتب نوّه بفكرة راهن الأدب في العالم العربي، وبالتالي صرّح بأسلوب غير مباشر

[1] ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، دار حامد للنشر، الأردن، 2016، ص 117.

أن العالم العربي ليس سوى مقبرة للأعمال الأدبية، دفنت فيه جلّ الأعمال دون تمييز، أراد أن يقول من خلال هذه القصة أن المجتمع العربي ثري بعقول مبدعه، إلا أنها لاقت حتفها بسبب نشأتها داخل هذا المجتمع الذي يجهض الفكرة قبل ولادتها، أو يصرف عقله عنها فتذهب أدراج الرياح ومنه فالمقبرة هنا ابتعدت عن معناها الحقيقي والذي هو مكان لدفن الموتى، لتشغل معنى آخر غريب بعض الشيء فقد أضحت مكان لدفن الأدب والثقافة، أضحت مكان عبّر من خلاله الكاتب عن غربة الأدب داخل المجتمع العربي، وما يمكن أن نستكنهه أيضا أنه من المعروف أن المقابر عادة تكون لها عدة أبواب وليس باب رئيسي واحد، فمن خلال هذا، نستطيع أن نقول أن الكاتب أرد أن ينوّه بفكرة أساسية وهي أن طرق موت المثقف متعددة فموت المثقف سهل جدا في المجتمع العربي ينتهي بأي طريقة كانت.

خامسا: التّناص:

يعتبر التّناص: "حضور متزامن بين نصّين، أو عّدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiat والاستشهاد Citation ثم التلميح L'allusion".[1] وهذا ما وجدناه في قصّة حارس الجبانة، حيث يمكن اعتبار القصّة مزيج متكامل من القصص الذي ابدى الكاتب تأثره الشديد بها مثل قصّة –عرس بغل– للطاهر وطّار الذي تناص منها قولها: "راحت المسافة بين قعر السيجارة وبين شفاه فمي تكبر، تتغير شيئا فشيئاً بدت ببعدها الطبيعي حوالي المترين أو يزيد..."[2] ويمكن أن نعتبره تناص تطابقي لكون الكاتب لم يحدث تغييرات فنفس القول وجدناه بين سطور –عرس بغل–: "راحت المسافة بين قعر الحق وبين حافات فمه الكبير تتغير شيئًا فشيئًا.. بدأت ببعدها الطبيعي: حوالي المترين أو يزيد.."[3] ومنه فرواية –عرس بغل– لها حضور بين سطور –حارس الجبانة– غير أن القصة التي فرضت نفسها على حارس الجبانة هي قصة شاي أخضر بالنعناع للكاتب –إبراهيم درغوثي– في مجموعته –الخبز المر–حيث نجد قوله: "رأيت كفّه يطل من بين القوارير فتركت له كأس الشاي.. وتركت قلبي فوق القبر وذهبت.. وعندما وصلت قرب باب الجبانة رأيته جالسا فوق القبر".[4]

---

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (د ط)، إفريقيا الشرق المغرب، 2006، ص 22.

[2] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 87.

[3] الطاهر وطار، عرس بغل، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008، ص 8.

[4] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 88.

مأخوذ من قصّة شاي أخضر بالنعناع من مجموعة الخبز المر من الصفحة (26) لم يحذف منه شيئا ولم يضف له شيئا، أضف إلى هذا فقد تناص المكان كذلك من رواية –عرس بغل– وقصة شاي أخضر بالنعناع وهي المقبرة.

بعد ما فككنا شفرات قصة "حارس الجبانة" وأزلنا الغموض على مكنوناتها، نستنتج أن الشخصيات احتلت الصدارة في القصة، غير أنَّ هاته الأخيرة لا يمكن أن يكتمل دورها دون تظافرها مع بقيَّة العناصر الأخرى التي فرضت وجودها بقوة، كالمكان والزمان، حيث وقع الاختيار على هذه القصة بالذات لأنها قدّمت صورة غرائبية للموت الأدبي استقاها الكاتب من الوسط الذي يعيش فيه أضف إلى هذا أن هذه القصة تستدرج القارئ بطريقة غير مباشرة تجعل القارئ يقع في شباكها من خلال شخصية حارس الجبانة المثيرة للجدل ليجد نفسه أمام واقع يعيشه فعلاً وهو الموت الأدبي في هذا العصر، كما أن هذه القصة تحتوى على أسماء كتاب أبدعوا في الكتابة الغرائبية كالطاهر وطار، وغابريال غارسيا ماركيز وإبراهيم درغوثي وكأنها تحتفي بهم من خلال جعل الكاتب تلك الأسماء شخصيَّات في القصة حيث بدا وكأنه يتحسر على هذا الواقع ويتمنى ازدهار الأدب من جديد.

المبحث الثالث: دراسة سيميائية في قصة "ليلة في بابل".

أولا: سيميائية العنوان: "ليلة في بابل".

أ. البنية المعجمية:

للبحث عن الدلالة المعجميّة لعنوان القصة "ليلة في بابل" قد اعتمدنا على المعجم الوسيط "(اللَّيْلُ) ما يعقبُ النّهار من الظلاّم، وهو من مغرب الشمس إلى طلوعها. وَ– في لسان الشّرع: من مغربها إلى طلوع الفجر، ويقابل النّهارَ".[1]

أمَّا في لسان العرب لابن منظور فنجد "اللّيْلُ: عَقِيبُ النّهَارِ ومَبْدؤُهُ من غروب الشمس. التهذيب: اللّيْلُ ضدّ النهار، واللّيل ظلام الليل، والنهار الضيَّاءُ، فإذا أفردت أحدَهمَا من الآخر قلت ليلةٌ ويومٌ، وتصغير ليلة لييْلِيَّةٌ".[2]

أمَا عن مفردة (اللَّيلَة) فنجد "(اللَّيْلَةُ) واحدةُ اللَّيلُ. (ج) ليال ولياليٍ. وتقول فعلتُ الليَلة كذا: من الصبح إلى نصف النهَارِ".[3]

أمَّا لفظة (بابل) فنجد:

"بَابِلٌ: موضع بالعراق، وقيلَ: موضعٌ إليه ينسب السحر والخمر، قال الأخفش: لا ينصرف لتأنيثه وذلك أنَّ اسم كلّ شيء مؤنث إذا كان أكثر من ثلاثة أحرف فإنه لا ينصرف في المعرفة قال الله تعالى: ((وَمَا أُنْزِلَ عَلَى المَلَكَيْنِ بِبَابِلَ))".[4]

وفي معجم المفصّل في الأدب ذُكرة بابل على أنها: "اسم بلدة قديمة على نهر الفرات بالعراق تقع بين الحلّة والكوفة".[5]

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ص 850.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص 267.

[3] المرجع السابق، ص 850.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ص 11.

[5] محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م، ص 153.

ب. البنية التركيبيّة:

يتكون العنوان من ثلاثة ملفوظات وهي: ليلة + في + بابل.

- **ليلة:** مبتدأ مرفوع وعلامة رفعة الضمّة الظاهرة على آخره.
- **في:** حرف جرّ.
- **بابل:** اسم مجرور وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره، وشبه الجملة (جار ومجرور، في بابل) في محلّ رفع خبر.

ج. البنية الدلالية:

يعتبر العنوان مدخلاً للقصة أو العمل الأدبي، حيث يضمّ في طيات حروفه ما يشدّ المتلقي للغوص في الأحداث التي عنونهَا فهوَ يُعدّ نصًا بحدّ ذاته، يحمل دلالاتٍ مختلفة حول القصة، حيث نجد الكاتب قد عنون قصته بـ "ليلة في بابل" مستعملاً مفهومين مختلفين يربط بينهما حرف جرّ (في)، أوردنا تفصيلهما في ما سبق، وسنحاول في هذا الجزء شرح البنية الدلاليّة للعنوان.

نرى أن الكاتب قد حدّد –في الشطر الأول من عنوان قصته– زمنًا معينًا وهو اللّيلة حيث نجد أن الليل له علاقة وطيدة بالكتابات الأدبية ففيه تُجرى الكثير من الحكايات وتُخطّ على ظلمته أساطير عديدة، تروَى للصغارِ والكبار مثل قصة "كهرمانة" في تعاملها مع اللّصوص، فاللّيل مسرح خصبً للأحداث وفيه تغوص في غموضِ الواقع الممتزج بالخيّال.

كما يمكن ربط اختيار هذا المصطلح للدلالات التي يحملها اللّيل، فاللّيل حالك السواد يخبئ أسرارًا عظيمة، وهو حال الحضارة العراقية التي أسدل الستار عن الكثير من خباياها وطواها طي الكتمان.

ونلاحظ في دراسة القصة أنّ زمن دخول البطل لبابل هو اللّيل في قوله: "دخلت العراق ليلاً".[1] وتردّدت كلمة الليل في مواطن كثيرة في القصة مثلا "ذلك القربان الهارب آناء اللَّيل"،[2] وأيضا

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

"تلك اللّيلة"،[1] وهذا ما يوضح لنّا أنَّ مجريات القصة لم تتعدّ في زمنها الليلة الواحدة أو جزءٌ من الليلة.

أمَّا بخصوص لفظ (بابل) فنجد أنَّ الكاتب أشار في هذا اللّفظ إلى مكان وقوع أحداث القصة إلاّ أنه قد فضل استعمال بابل بمصطلحها التاريخي والحضاري والأسطوري.

فهذه المدينة عريقة تغنى بها الكتَّاب في كل محفل وبكل ألوان الأدب (قصة – شعر – رواية...)، لقد ذكرت في أساطير الحبّ والحرب على حدٍ سواء مع عشتار بطلة القصة. فالكاتب ومن خلال قصّته يظهر جليًا أنه مؤخوذ بسحر بابل ومنه نجد أنّ اختيار الكاتب للعنوان "ليلة في بابل" ارتكز على جانبين، فالأول يرتبط بزمن القصة ومكان حدوثها، والثاني يرتكز على البعد العميق الذي يربط بابل باللّيل تلك الحضارة الغامضة المحاطة بحكايات تمتزج مع اللّيل في سحره وغموضه.

ثانيا: سيميائية الشخصيات و"الأنواع والأبعاد":

يحتوي كلّ عمل قصصي على العديد من الشخصيات التي تحرك الأحداث وتبني المتن، على حسب الغاية التي رسمها لها القاصّ وكذا على ابرازها للأبعاد التي تبرز لنا قوة الشخصيّة ونجاح العمل.

1.الشخصيات الرئيسية:

- **السارد:**

وهو بطل القصّة، الذي تحدَّث بلسان القاصّ وجد نفسه ذات ليلة منخرطًا في واقع يشوبه الخيال، في بلدٍ غير بلده وبين طيَّات أسطورة تجسدُها مجلدًات التاريخ.

غاص في أحداث القصة من بدايتها حيث بدأ أوّل جملة بالحديث عن مغامرته التي خاضها ليلاً في العراق وذلك بقوله "دخلت العراق ليلاً".[2] وتابع سرد الأحداث بضمير المتكلم (أنا) «رأيت

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

قال لي، جلست إلى جانبي» وقد ورد ذكره بلفظ الغريب مسبوقًا بـ أداة إشارة للمخاطب (أيّها) مثل "أيّها الغريب".[1]

أ. البعد الجسمي:

لم يتوغل الكاتب في ذكر التفاصيل الجسمية لشخصية السارد بل أشار إليها في إيحاءات محتشمة، أبرز من خلالها بأنه ينافي البنية الجسدية التي يتسمّ بها السومريين وذلك واضح في كلمة الغريب واستغرابه من ضخامة السومري الذي نعته بـ "أيها الغريب.. يبدو أنك أتيت من بعيد، الرجل كان ضخماً".[2] وهذا ما يوضحّ لنا أنه ليس من نسلهم كما نجد إشارة طفيفة إلى أنه وسيم صاحب طلّةٍ بهيّة وذلك في مخاطبة عشتار له وقولها "أنا قدرك أيها الرّجل البهيّ".[3] فليس من السهل أو الرائج أن تجد من تتصف بجمالها الساحر أن تمدح شخصاً صاحب سماتٍ عادية.

ب. البعد النفسي:

رغم أن القصّة بنيت على بطولة السارد إلا أن ذكره كان بصفة سطحية فنجد أن بعده النفسي يفهم بالتأويل دون إشارات واضحة ففي قول القاصّ "كنت الرّجل العليل.. كنت لا أخاف الموت بقدر ما أتوق لرؤية –عشتار–".[4] وهو ما يبرز لنا أن الكاتب لم يكن في كامل قوته وأنَّ الأمر كان غريبا عنه، رغم ذلك فهو يتصّف بالشجاعة وحبّ المغامرة والفضول فهو تجاوز الخوف على حياته واهتم بموعد رؤية عشتار كما قال "كنت أشعر أنني ذلك القربان الهارب آناء اللّيل".[5] وذلك يوضحُ لنا مدى قلقه.

ج. البعد الفكري:

جسد الكاتب هذا البعد في صفحات قليلة من القصة فنجده، لم يتوانى الكاتب في تجصيد هذا البعد على صفحات القصَّة. فنجد السارد ملمًا بالحضارة العراقيّة، إذ ذكر أسماء مدنها بمسميَّاتها

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 56.

[4] المصدر نفسه، ص 55.

[5] المصدر نفسه، ص 55.

التاريخية إذ ذكر لنا "أوروك.. وأور وبابل ونينوي"[1] قبل أن تطأهم قدمه وهو ما يدّل على معرفته المسبقة على هاته الأماكن. كما ورد لنا على أنه صاحب بعد نظري ثاقب إذ أو جس الخوف من أن يتم الغدر به بعد تنفيذه المهمة المطلوبة وفي قوله "أشكّ أن قتلي واردٌ كذلك، في النبوءة.. أليس كذلك؟".[2]

فهذا السؤال استنكاري تعرف إجابته.

والملاحظ أنه صاحب ثقافة ودراية كبيرين حيث علم بالترياق وكيفية صنعه، وأخذ الحيطة قبل أن يلحقه أيّ أذى وذلك من خلال تعلّمه للطريقة من كتاب "بيروسوس: مؤلف كتاب الاسكندر المقدوني لعلوم بابل... وكيف أنجي جسدي من السموم".[3] وكأن الكاتب كان له علم مسبق بأنه سيقع في هذه المؤامرات.

- **عشتار:**

وهي الشخصية المحورية التي ارتكزت عليها القصة، وارتبطت بها أحداث القصّة، فجسدت الحب والجمال، الحرب والتضحية عند حضارات منطقة بلاد الرافدين ونواحيها فكانت المنتظر لقائها والمستعمرة للفكر وكذا المحركة للأحداث. فهيَّ بطلة القصة، ملازمة لتواجد السّارد لم يحدّد الكاتب ماهية تواجدها، أهيّ المرأة الجميلة الفاتنة المعشوقة أم أنها الأسطورة التي تبحث عن الخلاص! لكنّ الواضح أنها كانت ذات مكانة في كلا الحالتين وكان الكاتب ينتظر لقائها لتدير ركح القصة وذلك في قوله "ستأتيك في التوَّ، عشتار وتدبر لك مكيدَةً للنجاة من القتل".[4]

أ. البعد الجسمي:

الملكة الجميلة من يهيم بها عشقًا كلّ من يقع نظره عليها، اعتمد الكاتب في قصته على ابراز هذا الجانب لعشتار سواء كانت امرأة أو آلهة فهيَّ صاحبة الجمال بل أجمل فتاة حيث قال: "كيف

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] المصدر نفسه، ص 55.

سأرى أجمل فتاة في الدنيا"،[1] بل وأكد جمالها من نبرة صوتها وهيئتها الملائكيّة "التفت إلى المرأة بعد أن سحرني في صوتها.. خلتها ملاكًا".[2]

ب. البعد النفسي:

لم يحدّد الكاتب هذا الجانب في عشتار بل جعلها شخصية مبهمة يفهمها كلّ قارئ حسب ما تتركه من انطباع، فتراها انها جريئة قادرة على تحدّي واقعها وأنانيّة بحد التفكير بنفسها وبمن تحبّ فقط وهو سبب بحثها عن حل لدحض النبوءة "سأحزن عليه حتى أبلغ حدًا... تزوجني ولا تقتل تموز"،[3] وهنا نفهم أنها وفيَّة في حبها بقدر ما هي أنانية فيه.

ج. البعد الاجتماعي:

منح الكاتب شخصية عشتار بعدًا اجتماعيًا يتصف بمدى اتساع ملكها وحكمها فهي ذات ملك وجاه ولها سيط في رجوع المدينة لقوله: "لن يلمسك بشر.. وأنت في مدني.. في قصوري".[4] فمن خلال هذا القول يتضح لنا أنها من صنف الملوك وكلّ شيء موضوع تحت تصّرفها.

2.الشخصيات الثانوية.

الرجل السومري:

هو أوّل من قابله القاصّ في رحلته حيث التقاه صدفة "فجأة وصَل رجل يحمل طعامًا فوق رأسه".[5] دون أن يحدّد من هو وإنما نعته في لقائه الثاني باسم السومري فقال: "عاد السومريّ"[6] لينبهه باقتراب اللّقاء بينه وبين عشتار، فهو شخصيّة ثانوية ساعدت في التقاء الأبطال.

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص ص 56-57،

[2] المصدر نفسه، ص 56

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 57.

[5] المصدر نفسه، ص 54.

[6] المصدر نفسه، ص 54.

أ. البعد الجسمي:

يمكن القول إن هذه الشخصية الوحيدة التي ذكر بعدها الجسمي مباشرة حيث قال: "الرجلُ كان ضخمًا، سومريّ الملامح".[1] فمن المعروف عن السومريين أنهم طويلو القامة وذو بنية جسمانية قوية.

- **ايرشيكال:**

أخت عشتار، شخصية لافتة للنظر ذكرت في أواخر القصة في لقاء جمع عائلة عشتار بالبطل، شاركت في المكيدة.

ب. البعد النفسي:

أخذت هذه الشخصية منحى المرأة الغيورة الحاقدة صاحبة النظرات الحادّة من تبث في النفس الرعب، حيث قال الكاتب: "فاستغربت من اختها –ايرشيكال– تلك التي كانت تنظر إليّ.. بحقدٍ شديد"،[2] ليتك تدبرين لنا حيلة للنجاة من غيرتها".[3] فهي الشخصيّة التي تدس داخلها مشاعر الكراهيَّة.

3.الشخصيات الهامشية:

وهي "شخصيات يكون حضورها عابرًا، مرهونًا بسد ثغرة محدودة في السرد، تقدم عبر الاسترجاعات، أو تكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد"[4] فنجد تعدّد الشخصيات الهامشية في قصة "ليلة في بابل" وهي:

- **أرنمور**: لوحظت صورته في نقش على طبق "كان جميلاً، وعليه زخارف للملك.. أرنمور"،[5] جاء ذكره على أنه "حاكم المدينة ومنشئ –الزقورة".[6]

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 57.

[4] عبد الرحمان مرضي علاوي، بناء الشخصية في روايات مهدي عيسى الصقر، مجلة الآداب، العدد 124، 2018م، ص 87.

[5] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.

[6] المصدر نفسه، ص 54.

- **شولكي:** ارتبط اسمه بأرتمور، ورد ذكره في قوله: "في ذلك الصندوق الذي تنام فوقه توجد تماثيل للملك شولكي".[1]
- **تموز:** زوج عشتار، ورد على أنه مهدد بالقتل.
- **أوتو:** وهو أخ عشتار.
- **جلجامش:** من أستنجد به أو تو لقتل الأفعى.
- **سين:** والد عشتار.
- **ننكال:** والدة عشتار "وجدت نفسي في قصر ضخم.. مع والدها سين وامها ننكال".[2]
- **الاله آنو:** آيا، تركال، مردوخ: أصحاب التعويذة التي كان يحملها القاصّ.
- **البعد الأسطوري:**

عمد الكاتب إلى استحضار التاريخ واللعب بمجرياته في أرض خيالية خصبة جعل فيها الآلهة شخصيات لها دور فعال، نجد منها البطلة عشتار آلهة الحبّ والحرب وكذا تموز الاله المرتبط الرعاة وأوتو إله الشمس وكذا ايرشيكال حاكمة العالم السفلي، كما لا ننسى أن هذه القصة بنيت على مرجع أساسي وهو أسطورة النبوءة التي تنصّ على زواج عشتار من شخص يقتل زوجها (تموز) فتحزن هذه الأخيرة عليه حدّ الفناء، فتنزل إلى العالم السفلي لتعيده وهو ما يتسبب في سوء الأحوال على الأرض وقطع النسل فيها وهذا مالا تريده عشتار.

4.الشخصية الإستذكارية:

بيروسوس:

"مؤلف كتاب الإسكندر المقدوني لعلوم بابل"،[3] وهو من تذكره السارد (البطل) في محنته إثر تعرضه للتسّمم، وكان مرجعًا اساسيًا لإيجاد الحلّ للخروج من هذه الورطة، وهو ما ذكره في قوله "تعلمت كيف أتزوج وأنقذ الملكة البريئة.. وكيف أنجي جسدي من السموم.. ومن غيرة النساء القاتلة".[4]

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] المصدر نفسه، ص 59.

ثالثا: سيميائية الزمان:

أ. زمن القصة:

لكلّ قصة زمان معيَّن تبدأ منه وتنتهي فيه، وعند دراستنا لقصة "ليلة في بابل" نلاحظ نقطة انطلاق مجال القصة من دخول القاصّ للعراق والتقائه بالسومري لغاية موت عشتار واختفائها للأبد. فهذه الأحداث يعود زمنها إلى التاريخ الذي ذكره الكاتب في إحاءةٍ منه إلى ذروة تألق الحضارة العراقية ومدى ضبطها للتاريخ" كان ذلك في اللَّيلة الخامسة.. من السنة الخمسين، بعد الألفين قبل الميلاد".[1]

إذا نستخلص من هذا القول إن الكاتب حصر أحداث القصة في زمن معين، الا وهو سنة 2050 ق. م. كإشارة منه إلى فترة بناء الزقورة وهذا التاريخ يعتبر مهما في حضارة بلاد الرافدين. أمّا عن تحديده لليوم الخامس فهو دلالة للرمز على أنّ الحساب في تاريخ العراق أو بابل كأن مهماً. فهم أوّل من ابتدؤا الحساب وأوّل من اخترعوا الرياضيات.

ب. زمن الحكي:

ويقصد به سيرورة الأحداث التي تبنى على وقائعها حبكة القصة مرورًا بالعقدة وحلّها، وعليه نجد أن قصة "ليلة في بابل" سرت بأحداث متفاوتة ومرتبة ترتيبًا زمنيًا محكمًا، فنجد:

– دخول القاصّ للعراق "دخلت العراق".[2]
– التقاء القاصّ (البطل) بالسومري.
– محاولة القاصّ الهرب.
– التقاء القاصّ بعشتار وهو بداية تأزم القصة وذلك في قوله: "دخلت والقوة تملأني، واخفيت جسدي بين صناديق الطين والعملاقة.. وحبست نفسي قليلاً.. لكني شعرت بيدٍ تمسكني من الخلف ونقدّ لي قميصي من دبر، لم ألتفت لمصدر اليد، بل جمعت أنفاسي لأتلقى الضربة القاضية من الظهر.. وكنت ألعن الغدر والضرب من الخلف.

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.
[2] المصدر نفسه، ص 54.

– أنا قدرك.. أيّها الرجل البهي.. إلى أين أنت ذاهب؟".[1]

– البحث عن حلٍ للنبوءة.

– وفاة عشتار واختفاؤها "بعد زواجنا توفيت عشتار".[2]

رابعا: سيميائية المكان:

أ. الأماكن المغلقة:

هي "المكان الذي لا يباح لجمهور النّاس دخوله بدون تمييز والذي اعتبره صاحبه مستودِعًا لأسراره وليس لإقامته"[3] مثل: البيت إذ تجد الشخصيات فيه حريتها الكاملة.

فهي تلك الأماكن ذات الحيز الضيق، ليس بوسعها وانما بمن يسمح لهم ارتيادُهَا، حيث نجد أن الكاتب في قصته لم يتطرق إلى هذه الأماكن بصفة كبيرة ومن بين تلك الأماكن نجد:

- **القَلْعَة:**

القلاع رمز للحضارة البابلية وهي "بالتحريك، مرج القلعة، قال العمراني: موضع بالبادية وإليه تنسب السيّوف، وقيل هي القرية التي دون حلوان العراق"[4] وعليه فإن هذا اللّفظ يحمل في معناه دلالة عن المكان الذي كان فيه الكاتب وهو منطقة بالعراق. فقد ذكرها في قوله: "واسترحت قليلاً تحت قلعة عالية".[5]

- **القصر:**

هو "البناء المشيّد العالي المشرف، مشتق من الحبس والمنع"[6] وهو يندرج ضمن الأماكن المغلقة حيث من المعروف أن القصر لا يفتح أبوابه لعامّة الناس بل هو لأسيادهم وأشرافهم، ممّن

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

[3] ناصر عبد السلام الصرايرة، الاختصاص الاستثنائي لأفراد الأمن العام في التحقيق الابتدائي، ط1، دار الخليج للنشر، الأردن، 2020م، ص 142.

[4] ياقوت الحموي، معجم البلدان، مج 4، (د. ط)، دار صادر، بيروت، ص 389.

[5] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.

[6] ياقوت الحموي، معجم البلدان، ص 354.

يتحلون بالمكانة العالية، أمّا في القصة فقد كان مكان التقاء عشتار والقاصّ بعائلتها، فقد قال "وفي الصباح الباكر.. وجدت نفسي في قصرٍ ضخم مع والدها –سين– وأمها ننكال، وأخوها أوتو".[1]

ب. الأماكن المفتوحة:

"وهو الفضاء الذي يمتدّ فيه القاص للخروج إلى الطبيعة الواسعة، ففضاء الطبيعة الذي تتحرك فيه الشخصيات يمثل حقيقة التواصل مع الآخرين والحركة والتوسع والانطلاق، ومن الأماكن المفتوحة: الشارع والحديقة".[2]

- **بابل:**

وهي "مملكة في بلاد الرافدين القديمة، بلغت أوج ازدهارها ما بين القرنين الثامن عشر 18 والسادس 6 ق. م، تم بناؤها على طول الضفتين اليسرى واليمني لنهر الفرات"،[3] ونجدها وردت في عنوان القصة "ليلة في بابل" ومثلت مسرح الأحداث وموطن عشتار، وهي في القصص من الأماكن المفتوحة ترمز إلى الحضارات، فسلط الكاتب الضوء عليها حتى في عناوين قصصه الأخرى، فكانت المدينة التي يشتاق لرؤيتها في قوله: "كيف سأرى أوروك.. أورو بابل".[4] وذكرها على أنها مدينة الحب والجمال فهي التي تحتوي حدائق بابل المعلقة "كنت ذلك الهارب من مدينة الحب والجمال".[5]

- **الزقورة:**

نجد في أطلس تاريخ الأنبياء والرسل أن الزقورة: "كلمة بابلية مشتقة من (زقارو) أو (زيكوراتي) التي أبرز معانيها علوٌ أو ارتفاع، ومنها اشتقت لفظة (زقورة) أو (سكورة)".[6]

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 57.

[2] أحمد عماد سليم، المكان القصصي، http://www.diwanalarab.com المنبر الحرّ للثقافة والفكر والأدب، الخميس 31 ديسمبر 2009م.

[3] هيثم طيون وسامي ما يكز، تاريخ حضارات الشرق المخفي والمغيّب "أساطير بلاد الرافدين"، (د. ط)، دار الليبرالية، سوريا، 2020، ص 337.

[4] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 56.

[5] المصدر نفسه، ص 56.

[6] سامي بن عبد الله بن أحمد المغلوث، أطلس تاريخ الأنبياء والرسل، ط12، دار العبيكان للنشر، الرياض، 2014م، ص 133.

وتعدّ أول ما شاهده القاص واندهش لعظمتها حيث صرح أنه لم يعرف المكان ولا من يسكنه في قوله: "مشيت شوطا.. واسترحت قليلاً.. تحت قلعة عالية لا أعرف من كان يسكنها"[1] وهنا إشارة تفهم من السياق أنه يقصد "الزقورة" التي ذكرها للمرة الثانية في قوله: "لم يكن سوى حاكم المدينة ومنشئ الزقورة"،[2] وذلك إثر رؤيته لصورة أرنمور.

- **معبد إنانا:**

يقع في أوروك (الإي آنا) "هذه التسمية عنت أصلاً (الحي المقدس) الذي يشغل مركز مدينة "أوروك" (Uruk) القديمة، وقد كان هذا الحي في بداية الأمر مكرسًا لإله السماء "آنا" (Anu) وإلى جانبه إينانا / عشتار إلهة الحب والخصب والاخصاب".[3] هذا المكان الذي احتوى الحجارة المنقوشة وأرّخ للنبوءة، حيث قال الكاتب "جاء ذكرك في الحجارة المنقوشة في معبد –إن آنا– تلك الملكة التي تسمى عشتار".[4]

- **نفر:**

جاء ذكرها في القصة على أنها مقر للإله إنليل وبوابة للهروب، وجد فيها القاص السبيل ليترك كلّ ما هو غامض وراءه وذلك في قوله: "تسللت لنهر الفرات.. ورأيته كيف يشطر المدينة إلى نصفين.. كنت أريد أن أخرج من نفر.. مقرّ الاله إنليل".[5]

وتعدّ نفر "مدينة سومرية كانت مركزًا دينيًّا وثقافيًا لبلاد سومر، تقع على بعد 35 كم تقريبًا شمال شرقي مدينة الديوانية و10 كم من مدينة عفك".[6]

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.

[2] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 54.

[3] قاسم الشواف، الحكم والسياسة في العالم القديم: الكتاب الأول (مآثر ملوك العالم القديم)، ط1، دار علاء الدين، سوريا، 2015م، ص 145.

[4] المصدر السابق، ص 54.

[5] المصدر نفسه، ص 55.

[6] عمر حسام الغزاوي، علم الآثار في العراق (نشأته وتطوره)، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م، ص 80.

- **أوروك –أور– نينوي:**

وهيّ تلك المعالم الأثرية التي كان الكاتب يتوق لرؤيتها، حيث عبّر عن ذلك في قوله: "كيف سأرى أوروك.. وأورو بابل ونينوي"،[1] وقبل الخوض في بيان هذه المدن يجب الإشارة إلى أن الكاتب قد استعمل المسميَّات القديمة لمدن العراق وذلك ليضعنا في إطار أهمية وجمال هذه المدن وليوضح أنَّ هذه القصّة الغرائبية حدثت في ذلك الزمن وبين تلك المدن.

فـ أوروك (الوركاء) هي الاسم القديم لمدينة الوركاء وهي من "ورد ذكرها في التوراة بهذا الاسم تقع على مسافة 30 كم من شمال شرقي السماوة، وهي من أكبر المدن الأثرية في جنوب العراق وأقدمها"[2] حيث أن الكاتب ذكر الاسمين معا لغاية منه في جعل القارئ يبحث في هذا الجانب.

أمَّا عن أور التي "تقع في جنوب العراق الحالي، أسست في زمن العبيد حوالي (4000 ق.م) وهي قرية من نهر الفرات".[3]

وبخصوص نينوي فـ "تقع على الضفة الشرقية لنهر دجلة والمقابلة لمدينة الموصل... وجدت منذ تواجد الآشوريين واتخذت كعاصمة لهم"،[4] لكن إيكور تعني "(بين الجبل) هو مقرّ الإله "إنليل" (Enlil) الملقب بالجبل وهو صيد".[5]

فهذه المدن تم ذكرها في إشارات سطحية طفيفة دون وجود أحداث مهمة ترتبط بمجريات القصة، وإنما لها علاقات وطيدة بالحضارة العراقية.

- **العراق:**

موطن القصّة وموطن الأسطورة، مثلت المدينة الحلم الذي لم يصدّق القاصّ تواجده بها وذلك راجع إمَّا لتعلقه بهذه المدينة وحبه لها أو لكونها بعيدة عن موطنه الأصلي الذي لم يذكره في القصّة

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 56.

[2] بشير يوسف فرنسيس، موسوعة المدن والمواقع في العراق، ج2، دار E–Kutubltd، لندن، (د. ت)، ص 1135.

[3] عمر حسام العزاوي، عطر الآثار في العراق (نشأته وتطوره)، ص 19.

[4] علي شحيلات، مختصر تاريخ العراق (تاريخ العراق القديم)، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1971، ص ص 16–17.

[5] قاسم الشواف، الحكم والسياسة في العالم القديم: الكتاب الأول (مآثر ملوم العالم القديم)، ص 143.

"مولاتي أريد أحداً أن يقرصني.. لأصدّق أنك حقيقة.. وأنني في حلم.. ولست في العراق.. ولست ببابل"[1]

- **نهر الفرات:**

رمز من رموز العراق الذي يمتد عبر عصور اعتبره الكاتب ملاذًا يهرب إليه ومنطقة ترسخ ذكريات الليلة الوحيدة التي قضاها مع عروسته عشتار، فنهر الفرات حزين مثله على فراقها لذلك يصطبغ كلّ سنة في فصل الربيع بـ اللّون الأحمر، لون الدماء والحب وذلك في قوله: "بعد زواجنا توفيت عشتار متأثرة بجراحها، صابغة مياه نهر الفرات بالأحمر القاني، وهو لون يتجدد ظهوره في النهر مع تفتح الزهور، عند كلّ ربيع، بموتها تحيا الطبيعة كلّ عام..."[2] فالكاتب اعتبر موتها تضحية لإنقاذ البشرية من قطع النسل.

خامسا: التناص:

يعدّ التناص من الصور الجمالية التي يلجأ إليها الكاتب لتقوية نصه وتعزيز حجته، وبيان فكرته بنص آخر فنجد القاصّ حفناوي صيد قد اعتمد على النص القرآني ليوضح حالته عند إلتقائه بعشتار حيث شعر بأنه في موقف غير آمن حين قال: "لكنني شعرت بيد تمسكني من الخلف وتقدّ لي قميصي من دبر"[3] فهذا المعنى قد ورد لفظيًا في القرآن الكريم، في قول الله تعالي: «وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ» [الآية: 27][4].

من خلال ما أتي بيانه من تحليل ودراسة لقصة "ليلة في بابل" بشخصياتها وابعادها والخوض في زمان وقوعها يتجلى لنا فطنة الكاتب وأسلوبه القصصي، الذي يجذب القارئ للتهام أحداث قصته المشفرة والغوص في مكنوناتها والمغزى منها إذ جسّد لنا العشق الأسطوري للجمال من خلال ربط وقائع قصته الغرائبية التي جمعت بين أسطورة عشتار الجميلة والقاص التائه في أرض غير أرضه وحرب غير حربه، ليست سوى نبوءة قديمة نقشت على ألواح بابل تحدد سير حياته فيها.

---

[1] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 56.

[2] حفناوي صيد، دموع الغرباء، ص 59.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] سورة يوسف: الآية 27.

وقد وفق الكاتب في جعل القارئ موضع تخيّل وبحث عن ما يسعى إليه من خلال تظافر عدة عوامل جسدت لنا واقعية القصة فرسمه للشخوص جسديًا ونفسيًا فقد صورت عشتار بجمالها الملائكي وصوتها الهادئ وكان القاص صاحب الدراية والثقافة والحنكة كما بيَّن المجتمع الألوهي الذي عرفت به بابل.

خاتمـــة

خاتمـــة

لكلّ عمل بداية ونهاية وها نحن بصدد نهاية هذا البحث بخاتمة، حاولنا فيها الإلمام بأهم الاستنتاجات التي تم استخلاصها من هذا البحث وهي:

– أن مصطلح الغرائبية في جلّ مفاهيمه هو الشيء الذي يخالف المعهود، نادر الوقوع لكنه ينفرد بكونه قابلاً للتفسير.

– السيمياء في مفهومها العام هي العلم الذي يهتم بدراسة الإشارات.

– ساهم التراث الغربي والعربي على حدّ السواء في تغذية الكتابة الغرائبية ونجد من بينها: الإلياذة والأوديسا والأساطير عند الغرب وكتب الرحلات وكرامات الأولياء والقصص عند العرب.

– كان للغرب الأسبقيَّة في تحديد مفهوم الغرائبية.

– عرف التراث الجزائري حضور الطابع الغرائبي في الابداعات الأدبية منذ القدم أهمها: الحمار الذهبي لـ لوكيوس أبوليوس.

– على الرغم من كثرة الكتابات الغرائبية على يد أقلام كتاب جزائريين إلا أن هاته الإبداعات لم تَؤثر بدرجة كبيرة على النقاد الجزائريين حتى يعرجوا عليها كمفهوم له خصائصه ومميزاته.

– تشكل كلّ من الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية مادة ثرية استلهمت منها الغرائبية حضورها والعامل المشترك بينهم هو الطابع المافوق طبيعي.

– الغرائبي والعجائبي ليس نفس الشيء فالغريب تنتهي غرابته لحظة إدراكه، عكس العجائبي الذي يصعب على العقل إدراكه.

– تعدّد المصطلحات المتقاربة للغرائبية جعل منها مصطلح غامض من الصعب استكناه حقيقته كالعجائبي والفانتاستيك – والفانتازيا والخيال.

– "دموع الغرباء" عنوان يعكس الغربة التي أصبح يحسّها الروائي في مجتمعه.

– قصّة "حارس الجبانة" عالجت قضية الموت ببعده الفلسفي وركزت على موت الأدب في هذا العصر.

– قصة "ليلة في بابل" جاءت كتذكير وإشادة بالحضارة البابليّة التي أسدل الستار عنها.

– تلعب الشخصيات دور بارز داخل كلّ ابداع أدبي وهذا ما يمكن استكناهه من كلتا القصتين، ففي قصّة "حارس الجبانة" ركز الكاتب على الشخصيات المرجعية ببعدها الفكري، وفي قصة "ليلة في بابل" ركز على الشخصيات الأسطورية ببعدها التاريخي.

– لكلّ عمل إبداعي مكان تدور فيه الأحداث، فاكتفى الكاتب بالمقبرة كمكان رئيسي في قصة "حارس الجبانة"، أمَّا في قصة "ليلة في بابل" تنوعت الأمكنة بين المفتوحة والمغلقة.

– لا يمكن تصور حدث ما دون تخيّل زمنه، ومنه فإن الزمن له تأثيره على القصة وهذا ما لاحظناه في قصتي "حارس الجبانة" و"ليلة في بابل".

– بعد التطرّق لكلتا القصتين وجدنا أن التناص يأخذ حيزًا كبيرًا منهما وأضفى سحره على كلّ قصّة من تلك القصص، وقد نوع فيه الكاتب حسب ما يخدم كلّ قصّة، فهناك التناص القرآني، الأسطوري والأدبي...

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر.

حفناوي صيد، دموع الغرباء، ط1، أمواج للنشر، الأردن، 2014.

ثانيا: المعاجم.

1.ابن منظور، لسان العرب، مج 11، د ط، دار صادر بيروت، د ت.

2.الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، من 3، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.

3.الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، جيدا، بيروت، 2003م.

4.إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، د ط، المكتبة الإسلامية، د ت.

5.الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، د ط، دار المعرفة، بيروت، د ت.

6.ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج 1، ج 1، (د.ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

7.فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م.

8.محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م.

ثالثا: المراجع العربية.

9. القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ط1، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، بيروت، 2000م.

10. شيماء خالد العتلة، البناء السردي في شعر راشد عيسى، ط1، دار الخليج للنشر، الأردن، (د ت).

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

12. حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2009م.

13. شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، (د ط)، عالم المعرفة، الكويت، 2012م.

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

15. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002م.

16. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر، سوريا، 2012م.

17. محمد الزغبي، محاضرات في السيميولجيا، ط1، دار الثقافة، المغرب، (1407-1987).

18. محمد حنفي، أنثى الشيطان، ط3، 2013م.

19. حفناوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي (المبادلات الفكرية والثقافية)، د ط، دروب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004-2014م.

20. إبراهيم درغوثي، خارج حدود السرد، د ط، الدار التونسية للكتاب، 2013م.

21. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، (د ط)، مؤسسة هنداوي، مصر، 2012.

22. محمد محمود البشتاوي، ليس مجرد سرد (أصل الحكاية في التراث العربي القديم)، (د ط)، دار خطوط وظلال، 2020م.

23. لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، (د ط)، التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، 2017م.

24. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، الدار العربية، للعلوم ناشرون، الجزائر، 2009م.

25. محمد نزار الدباغ، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، ط1، دار الانفاق الجديدة، المغرب.

26. نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبية في السرد العربي القديم (مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغربية نموذجاً)، ط1، مؤسسة الوراق، الأردن، 2012م.

27. فاطمة بدر، الفانطازيا والصولجان (دراسة في عجائبية الرواية العربية)، ط2، كتابات للإعلام والثقافة والنشر، 2013م.

28. حفناوي بعلي، سيرة مسرح الطفل في الجزائر، (د ط)، دروب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ت).

29. حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة (المنحى الملحمي والسردي الأسطوري فصوص النص الصوفي)، (د ط)، دروب للنشر، 2017م، الجزائر.

30. فراس السوَّاح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، ط2، دار علاء للنشر، دمشق، 2001م.

31. فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، (د ط)، اليازوري للنشر، 2009م.

32. توفيق عزيز عبد الله، الحكاية الشعبية، ط1، دار زهران للنشر، الأردن، 2010م.

33. شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م.

34. محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، (د ط)، دار المعرفة للنشر، (د ت).

35. محمد البو عبيدي، حكايات الأمثال الشعبية المغربية، (د ط)، ببلومانيا للنشر، 2021م.

36. ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، ط1، أزمنة للنشر، الأردن، 2015م.

37. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية واشكاليات التأويل)، ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2005م.

38. آن تحسين الجلبي، العجائبي في الشعر العربي القديم، ط1، دار غيداء للنشر، الأردن، 2017م.

39. سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي (من قال إنني لست أنا)، (د ط)، رؤية للنشر، 2019م.

40. محمد صابر عبيد، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصّي (قراءات في تجربة تحسين كرمياني)، (د ط)، دار غيداء للنشر، 2016م.

41. نوال الحلح، التجديد الفني في الرواية السورية (1990م–2010م)، (د ط)، الآن ناشرون، عمَّان، 2010م.

42. عبد الدائم السلامي، النص المعنق (أن نقرأ ونحب ما نقرأ)، (د ط)، دار مدارك للنشر، 2020م

43. مصطفي عطية جمعة، الضلال والأصداء (مقاربات نقدية في الشعر والقصّ)، (د ط)، شمس للنشر، 2014م.

44. محمد الشبَّة، مفهوم الخيال عند محمد أركون، (د ط)، دار الأمان، الرباط، (د ت).

45. نادية رمضان النجار، فقه اللّغة العربية وخصائصها، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.

46. رابح بومعزة، الجملة (والوحدة والوظيفية في النحو العربي)، (د ط)، مؤسسة رسلان للطباعة، سوريا، 2009.

47. محمد خليفاتي، الجملة العربية (والوحدة الاسنادية والوظيفية في النحو العربي)، (د ط)، مؤسسة رسلان للطباعة، سوريا، 2009.

48. محمد خليفاتي، الجملة العربية (دراسة وصفية تحليلية)، (د ط) دار الكتب العلمية، الجزائر، (د ت).

49. محمد خليفاتي، موضوعات نحوية في الجملتين الإسمية والفعلية، (د ط)، دار الكتب العلمية، الجزائر، (د ت).

50. عبد الغني شوقي موسى الاديعي، بناء الجملة في السيرة النبوية لابن هشام، (د ط)، دار غيداء، عمان، 2015.

51. عدنان جاسم محمد الجميلي، الخطاب القرآني في شخصية الرسول الكريم محمد –صلي الله عليه وسلم– (د ط)، دار الكتب العلمية، لبنان، د ت.

52. سلمان عباس عيد، تقويم الفكر النحوي عند اللسانيين العرب، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).

53. عبد الله يحي، الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية)، ط1، دار الفارس للنشر، بيروت.

54. محمد على، أقاليم مصر الفرعونية، د ط، دار الكتاب للنشر، أسيوط، د ت.

55. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

56. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الادبي، دار الفكر، الأردن، 2008.

57. سعيد الصّلتي، قراءات سردية لمقامات أبي الحارث البرواني، ناشرون وموزعون، القاهرة، 1914.

58. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (د ط)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 1998.

59. فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الرواقي عند غادة السمّان (دراسة في الزمن السردي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2013.

60. حمزة قريرة، بنية الفضاء في الخطاب الروائي، (ط)، دار خيال للنشر، الجزائر، 2020.

61. ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، دار حامد للنشر، الأردن، 2016.

62. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (د ط)، إفريقيا الشرق المغرب، 2006.

63. الطاهر وطار، عرس بغل، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008.

64. ناصر عبد السلام الصرايرة، الاختصاص الإستثنائي لأفراد الأمن العام في التحقيق الابتدائي، ط1، دار الخليج للنشر، الأردن، 2020م.

65. هيثم طيون وسامي ما يكز، تاريخ حضارات الشرق المخفي والمغيّب "أساطير بلاد الرافدين"، (د. ط)، دار الليبرالية، سوريا، 2020.

66. سامي بن عبد الله بن أحمد المغلوث، أطلس تاريخ الأنبياء والرسل، ط12، دار العبيكان للنشر، الرياض، 2014م.

67. قاسم الشواق، الحكم والسياسة في العالم القديم: الكتاب الأول (مآثر ملوك العالم القديم)، ط1، دار علاء الدين، سوريا، 2015م.

68. عمر بسام الغزاوي، علم الآثار في العراق (نشأته وتطوره)، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013م.

69. علي شحيلات، مختصر تاريخ العراق (تاريخ العراق القديم)، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1971.

رابعا: المراجع المترجمة.

70. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م.

71. تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993م.

72. فيليب هامون، سيولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد نيكراد، ط1، دار الحوار للنشر، سورية، 2013.

خامسا: المجلات.

73. نهاد فخري محمود الشمَّري، غرائبية المشهد الروائي وفاعلية الخيال العلمي في رواية حرب الكلب الثانية للروائي إبراهيم نصر الله، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، 2019/10/29.

74. عبد الباسط أبادي وعلى أكبر جيناري، عوالم السرد الفانتازي في رواية «امرأة القارورة» لسليم مطر، مجلة دارسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 24، 2017م.

75. فوزية قفصي بغداد حسين، العجائبي مفهومه وتجليه في الموروث السردي العربي، مجلة تسليم، الجزائر قسم اللغة عربية وآدابها.

76. مسيوم عبد القادر، حبكة العجائبي في المتخيل السردي العربي (قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي)، جامعة محمد خيضر– بسكرة، ديسمبر 2014، العدد 16.

77. هواري بلقندوز، الخطاب الغرائبي عند أليبركامو، مجلة حوليات التراث، مستغانم (الجزائر)، 2006، العدد6.

78. محمد بن ظافر القحطاني، الشخصية العجائبية في رواية «شرق الوادي» لتركي الحمد دراسة تحليلية بنيوية، مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، مج5، العدد1، 2018م.

79. عبد اللطيف على العريشي، تلقي مفهوم الأدب العجائبي عند الباحثين العرب المعاصرين، مجلة الآداب، جامعة ذمار، العدد 10، مارس 2019.

80. عبد الرحمان مرضي علاوي، بناء الشخصية في روايات مهدي عيسى الصقر، مجلة الآداب، العدد 124، 2018م.

سادسا: الموسوعات.

81. بشير يوسف فرنسيس، موسوعة المدن والمواقع في العراق، ج2، دار E-Kutubltd، لندن، (د. ت).

سابعا: الرسائل والأطروحات.

82. سناء كامل أحمد شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970م-2002م)، أطروحة ماجستير، إش: إبراهيم خليل، الجامعة الأردنية، 2003م.

83. علاوي الخامسة، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان نموذجاً، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، اش: حمادي عبد الله، جامعة منتوري-قسنطينة، 2005م.

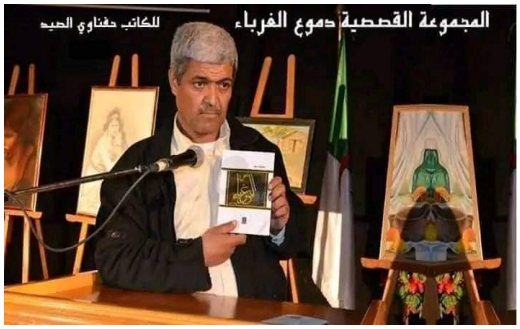
84. فاطمة سعيد، مفهوم الخيال (ووظيفته في النقد القديم والبلاغة)، أطروحة دكتوراه، إش: عبد الحليم حسان عمر، جامعة أم القرى، 1989.

ثامنا: المواقع الالكترونية.

85. مصطفي لغتيري، الواقعية السحرية في الأدب، https://www.alquds.co.uk، القدس العربي، 18 ماي 2020، تاريخ الاطلاع 20 سبتمبر 2021.

86. أحمد عماد سليم، المكان القصصي، http://www.diwanalarab.com المنبر الحرّ للثقافة والفكر والأدب، الخميس 31 ديسمبر 2009م، تاريخ الاطلاع 23 مارس 2022 على الساعة 14:30

ملحق



تعريف المؤلف:

حفناوي صيد مترجم وكاتب وفنان تشكيلي من مواليد عام 24 أفريل 1959 بتبسة، تحصل على البكالوريا في الآداب سنة 1978، كما تحصل على شهادة الكفاءة الأستاذية سنة 1989، اشتغل بتدريس اللغة الاجنليزية من عام 1986 حتى 1991، وله خبرة في مجال العمل الإداري لمدة عشرين سنة كما يعتبر منشط ثقافي بعدة مؤسسات ثقافية، له عدّة شهادات وتكريمات في مجالات مختلفة من بينها، تكريم وعرفان بترجمة كتاب تنفيذ أشغال الترميم في التراث الثقافي، المبني للأستاذ إبراهيم مرامرية من العربية إلى الإنجليزية، شهادات مشاركة في الأيام الأدبية من سنة 2009 حتى سنة 2020، له مجموعة من الإصدارات من بينها مجموعة قصصية بعنوان دموع الغرباء سنة 2014 بالأردن، ومجموعة أخرى بعنوان: (Nights Of Algiers) ترجمت إلى ثلاث لغات ونشرت بالولايات المتحدة الأمريكية كما ترجم ديوان الشاعر السعودية خديجة إبراهيم "مدراج دفئ" من العربية إلى الفرنسية، كماله مقال بعنوان "الترجمة ثنائية المخزون الفكر واللغوي" له مقال أيضا بعنوان "الرواية البيضاء والبولار الأسود واشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية"، ومقال آخر بعنوان "الترجمة إلى أين".

ملخص المجموعة القصصية:

دموع الغرباء: مجموعة قصصية قصيرة للكاتب والقاصّ الجزائري حفناوي صيد، نشرت هذه المجموعة عن دار أمواج بالأردن، تحتوي على 20 قصة قصيرة، جاءت في 151 صفحة يتخلل هذه القصص الطابع الغرائبي، نلمس فيها مزج الكاتب الماضي بالحاضر والواقعي بالخيالي وهو ما يمكن أن نطلق عليه الثنائيات المتضادة في العمل الادبي، فقد غاص القاص في حضارات بادت ولم يعدلها أيّ أثر مثل الحضارة الفرعونية المصرية والحضارة البابلية، اللّذين يعتبران من الحضارات العربية العريقة، توري هاته القصص أساطير حكام وملوك الامبراطوريات القديمة، وتروى للقرّاء كل العجائب والغرائب المحيطة بحياة ووفاة سكان القصور، فقد صاغ الكاتب هذه القصص في شكل حكايات طريفة وعميقة المعنى في نفس الوقت.

كتب مقّدمة هاته المجموعة الكاتب التونسي **إبراهيم درغوثي**، كما تضمنت كذلك آراء كتاب آخرين أمثال الكاتب الأردني **شفيق طه النوباني** والشاعرة التونسية **اسمهان يعقوبي** و**شريفة مشلاوي**، فقد نوّهوا بأهمية هذه القصص وجمال ابداعها وتعدد مرجعياتها وما يمكن ملاحظته امتزاج ذات القاصّ مع قصصه فتارة نجده مترجم لنصوص سومرية وتارة أخرى نجده زوج لملكة فرعونية ومنه فقد مزج الماضي مع الحاضر في صورة قلّ ما تحدث، فالقاص الذي يعيش معنا لآن في القرن 21 قد عبر من خلال قصصه ملايين السنين وخاض تجارب مع ملوك اندثرت ولم يعد لها وجود، فاختلاط الواقع بالخيال عند هذا الكاتب أنتج لنا قصص غرائبية تاريخية واقعية، وفي بعض الأحيان نحس أن تلك القصص مكمّلة لبعضها البعض مثل البداية من الأردن ومقدّمة وانبهار لكون الكاتب خاض تجربته في تلك القصص الثلاث مع ملوك بابل.

والقصتان اللتان وقعا عليهما اختيارنا من أجل تسليط الضوء عليهما ودراستهما دراسة سيميائية هما: **حارس الجبانة** و**ليلة في بابل**.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
بسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: الغرائبية والسيمياء "مفاهيم ومصطلحات"	
المبحث الأول: قراءة في المصطلحات والمفاهيم.	06
1. مفهوم الغرائبية.	06
أ. لغة.	06
ب. اصطلاحاً.	07
2.مفهوم السيمياء.	10
أ. لغة.	10
ب. اصطلاحًا.	11
المبحث الثاني: تطور الغرائبية في السرد الأدبي.	14
1.نشأة الغرائبية في التراث الغربي والعربي.	14
أ. عند الغرب.	14
ب. عند العرب.	16
ج.الغرائبية في التراث الجزائري.	20
2.روافد السرد الغرائبي.	23
أ. الأسطورة.	23
ب. الخرافة.	24
ح. الحكاية الشعبية.	26
المبحث الثالث: ما بين الغرائبي والعجائبي.	28
المبحث الرابع: المصطلحات المتقاربة للغرائبيَّة.	32
1. العجائبي.	32
2. الفانتاستيك.	33
3. الفانتازيا.	34
4. الخيال.	34

الفصل الثاني: دراسة سيميائية في قصتي "حارس الجبانة" و"ليلة في بابل"	
المبحث الأول: سيميائية العنوان الرئيسي "دموع الغرباء".	38
أ. البنية المعجمية.	38
ب. البنية التركيبية.	39
ج. البنية الدلالية.	40
المبحث الثاني: دراسة سيميائية في قصة "حارس الجبانة".	43
أولا: سيميائية العنوان: "حارس الجبانة".	43
أ. البنية المعجمية.	43
ب. البنية التركيبية.	44
ج. البنية الدلالية.	44
ثانيا: سيميائية الشخصيات "الأنواع والابعاد".	45
1. الشخصيات الرئيسية.	46
أ. البعد الجسمي.	46
ب. البعد الاجتماعي.	47
ج. البعد النفسي.	49
د. البعد الفكري.	49
2. الشخصيات الثانوية.	50
أ. البعد الجسمي.	51
ب. البعد الاجتماعي.	51
ج.البعد النفسي.	51
3. الشخصيات الإستذكارية.	52
4. الشخصيات المرجعية.	53
ثالثا: سيميائية الزمان.	57
أ. زمن القصة.	58
ب.زمن الحكي.	59
رابعا: سيميائية المكان.	60
خامسا: التّناص.	61

المبحث الثالث: دراسة سيميائية في قصة "ليلة في بابل".	63
أولا: سيميائية العنوان: "ليلة في بابل".	63
أ. البنية المعجمية.	63
ب.البنية التركيبيّة.	64
ج.البنية الدلالية.	64
ثانيا: سيميائية الشخصيات "الأنواع الأبعاد".	65
1. الشخصيات الرئيسية.	65
أ. البعد الجسمي.	66
ب. البعد النفسي.	66
ج. البعد الفكري.	66
2. الشخصيات الثانوية.	68
أ. البعد الجسمي.	68
ب. البعد النفسي.	69
3. الشخصيات الهامشية.	69
4. الشخصية الإستذكارية.	70
ثالثا: سيميائية الزمان.	70
أ. زمن القصة.	71
ب. زمن الحكي.	71
رابعا: سيميائية المكان.	71
أ. الأماكن المغلقة.	72
ب. الأماكن المفتوحة.	73
خامسا: التناص.	76
الخاتمة	**80-79**
قائمة المصادر والمراجع	**89-82**
الملحق	**92-91**
فهرس المحتويات	**96-94**