Magical Realism in Saudi Novels Between the Return to Origin and the Impact of Foreign trend.

Amani Ahmed Abualhassan

A thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Faculty of Arts and Social Sciences

The University of Sydney

2017

DECLARATION

CANDIDATE CERTIFICATE

This is to certify that to the best of my knowledge; the content of this thesis is my own work. This thesis has not been submitted for any degree or other purposes.

I certify that the intellectual content of this thesis is the product of my own work and that all the assistance received in preparing this thesis and sources have been acknowledged.

Statement: I understand that if my candidature is successful, my thesis will be lodged with the director of university libraries and made available for immediate use.

Amani Ahmed Abualhassan.

DEDICATIONS

To my dear parents who have been a great source of tender, motivation, and inspiration.

ACKNOWLEDGEMENTS

I thank God for His great blessing and generosity for helping me in completing this research and for surrounding me with kind people, who tried to help me as much as they could with their knowledge and experience, asking His Greatness to accept this humble work from me. He surely, hears our prayers and responds to them.

As a start, I would like to take this opportunity to direct all my thanks and gratitude to my supervisor Dr. Ali Aldahesh, for his support, patience, motivation, valuable advice and effort in putting out this work the way it is.

My sincere thanks also go out to my auxiliary supervisor Prof. Rifaat Ebied, for his encouragement, insightful comments which guided me to widen my research from various perspectives.

I gratefully thank Taibah university in the kingdom of Saudi Arabia for their financial support by funding my research.

Lastly, special thanks for my parents, husband, kids, brother and sisters for their support, prayers and encouragement.

محتويات البحث:

جدول المحتويات

مقدمة..... **7**

الفصل الأول: **29**

الإطار النظري **29**

الرواية السعودية: مراحل تطورها وتجديدها ومواقف النقاد من ظهور التيارات الأجنبية بها..... 29

الواقعية السحرية بوصفها تيارًا عالميًا: تعريفها، أنواعها، وخصائصها: 45

تعريف الواقعية السحرية: 47

أنواع الواقعية السحرية: 70

خصائص الواقعية السحرية: 73

الواقعية السحرية في الأدب العربي والسعودي:..... 99

الفصل الثاني:..... **117**

عكس التاريخ وخطاب ما بعد الاستعمار عند غازي القصيبي **117**

توطئة 117

أبو شلاخ البرمائي: المزج بين الفنتازيا والواقعية السحرية لإعادة تمثيل التاريخ..... 125

الجنية: واستثمار خطاب أدب ما بعد الاستعمار. 142

الفصل الثالث: **183**

الخطاب النسوي والحس الصوفي عند رجاء عالم **183**

توطئة 183

طريق الحرير: تداخل الموروث بالبناء الحديث: 191

خاتم: الهم الاجتماعي والرؤية الصوفية 237

الفصل الرابع: 278

عبده خال: التراث الشعبي وتوظيفه في الواقعية السحرية. 278

توطئة 278

الموت يمر من هنا: بين الخرافة الشعبية والواقع السوداوي: 292

الطين: الواقعية السحرية والتحليل النفسي 339

الفصل الخامس: 376

السحر البدائي وتقنيات ما بعد الحداثة في رواية علي الدميني الغيمة الرصاصية..... 376

توطئة 376

الغيمة الرصاصية: الواقع النضالي والتعبير السحري. 388

خاتمة:..... 460

قائمة المصادر والمراجع 476

Abstract 1

Summary of the study: 2

الواقعية السحرية في الرواية السعودية بين العودة للأصل والتأثر بالأجنبي

مقدمة

للرواية حضورها البارز في الساحة الأدبية العربية، إذ باتت تحتل واجهة الصدارة، مزاحمًة الشعر العربي على مكانته الأثيرة التي يحتلها في نفوس العرب حتى أصبحنا نسمع مقولة تتردد في الأوساط الثقافية وهي أن الرواية "ديوان العرب الجديد" كما يقول الدكتور جابر عصفور في كتابه **زمن الرواية**[1].

ويستطيع الباحثون في مجال الرواية العربية عامة والرواية السعودية خاصة أن يلمحوا التنوع الأسلوبي والمضموني في الآونة الأخيرة، ترافق ذلك مع غزارة الإنتاج الروائي. وعلى الرغم من ارتباط الرواية السعودية ببيئتها المحلية ومناقشتها لقضاياها إلا أننا لا نستطيع أن نغفل تأثير الآداب الأجنبية وتياراتها المتجددة والأعمال الروائية العالمية وما أنتجته من أشكال سردية متنوعة على التجربة الروائية في المملكة خاصة بعد نشاط حركة الترجمة التي شكلت رافدًا من روافد تجديد الأساليب السردية ليس على مستوى الرواية السعودية فقط ولكن الرواية العربية كذلك.

---

1 جابر عصفور، **زمن الرواية**، سوريا، دار المدى، الطبعة الأولى، 1999م، ص10.

وقد امتزج هذا الرافد الوافد من الآداب العالمية مع الإرث العربي الأصيل في الفن القصصي فأنتج تجارب غنية تستحق الوقوف عليها وخير ما يمثل هذا هو تيار "الواقعية السحرية" الذي ظهر في الرواية العربية ومنها السعودية منذ أوائل القرن العشرين، والذي يستلهم من مصدرين هما الإرث العربي الأصيل والكتابات الروائية العالمية التي وظفت هذا التيار.

والواقعية السحرية كما يعرّفها **دليل أكسفورد للأدب الإنجليزي** هي "نمط من القصص الحديثة التي يختلط فيها الواقعي الذي يمكن تمييزه، بغير المتوقع المتعذر تفسيره. كما تمتزج فيها الأحداث الأسطورية والخرافية بالوقائع اليومية في نمط متجاور أشبه ما يكون بنمط الفسيفساء المتغيرة الأشكال".[1]

وبوصفي باحثة مهتمة بالأدب السعودي السردي لفت نظري كثرة توظيف التراث العربي بعناصره الخيالية في الروايات السعودية ممتزجًا بتقنيات الواقعية السحرية، ومن هنا نبعت لديّ فكرة دراسة هذا التيار في الرواية السعودية والذي ظهر في مرحلة أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات في

---

1 انظر:

Birch, D.(2009). Magic realism. In *The Oxford Companion to English Literature*: Oxford University Press. Retrieved 19 Apr. 2016, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780192806871.001.0001/acref-9780192806871-e-4765.

مجموعة من الروايات التي لجأت إلى التجديد عبر استلهام التقنيات العالمية للقص بعد نشاط حركة الترجمة والابتعاث للخارج وتضاؤل الحواجز الثقافية بعد ثورة الاتصالات في العالم.

وبهذا يكون هدفي في هذا البحث هو دراسة هذا التيار عبر التركيز على تحليل الروايات السعودية المتأثرة بتيار الواقعية السحرية الذي انتشر في الآداب العالمية بدًأ من أدب أمريكا اللاتينية وانتهاء بغيرها من الآداب. ومن المعروف أن أي أدب لا يستطيع العيش بمعزل عمّا سواه من الآداب دون أن يصيبه الوهن والذبول والأدب المحلّي غالباً ما يعتمد في تجديد إبداعه على لقاح من أدب أجنبي، فالأدب المفتوح على أشكال وأساليب آداب الشعوب الأخرى لابد أن يتأثر بها مما يثري حركاته التجديدية فنيًا وفكريًا.

كما أهدف في البحث إلى الموازنة بين الأصول العربية للواقعية السحرية التي استلهمها ووظفها القاص السعودي وبين الخصائص الفنية العالمية لهذا التيار. حيث إن للواقعية السحرية أصولًا قديمة في الأدب العربي مثل **ألف ليلة وليلة**، وسيتم مناقشة هذه الناحية بموضع لاحق في البحث بإذن الله. كما يتناول البحث أيضًا جانبًا من المؤثرات الأجنبية في الرواية السعودية ونقصد بالمؤثرات الأجنبية هنا التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية والتقنيات الفنية التي استلهمها الأديب السعودي من الآداب العالمية لتشكيل نصّه السردي. إلا أن توضيح هذه المؤثرات سيكون في الجزء التطبيقي من خلال تحليل النصوص المتناولة عبر الإشارة إلى جوانب التأثر فيها، لأن التركيز في البحث سيكون على تقنيات تيار الواقعية السحرية.

وتعددت أسباب اختياري لموضوع البحث؛ فانطلاقًا من المبدأ القائل "إننا لا نستطيع تقويم الأدب القومي حق التقويم ولا معرفة وجوه أصالته وتحديده إلا بالنظر إليه في نسبته إلى التراث الأدبي الإنساني جملة، كي يتاح له أن يقوم بوظيفته الإنسانية من ثنايا قوالبه الفنية، وأن يؤكد القيم الحضارية بتأديته لرسالته القومية الوطنية"[1]؛ كان من المهم لي بوصفي مهتمة بالأدب السعودي دراسة تأثره بالآداب الأخرى، وبحث مدى قدرة الأدباء السعوديين على استخدام الأدوات الإبداعية العالمية، وقدرتهم على الانتقال من الاستلهام إلى الإبداع.

وقد لاحظت أثناء دراستي في مرحلة الماجستير للفن القصصي في المملكة العربية السعودية من خلال البحث في الظواهر الفنية في القصة القصيرة السعودية منذ 1977م حتى 2003م، أنّ هناك نوعين من أشكال التأثر لدى القصاصين السعوديين.

الشكل الأول: تأثُّر باتجاه عالمي فكرًا وأسلوبًا أو أسلوبا فقط دون النواحي الفكرية. ونضرب مثلا لذلك انتشار أفكار المذهب الوجودي في القصص القصيرة في مرحلة السبعينيات وانتشار أدب العبث والضياع الذي نلاحظه في أدب حسين علي حسين في مجموعة **الرحيل** ومجموعة **طابور المياه الحديدية** وأدب محمد علوان في مجموعة **الخبز والصمت** ومجموعة **الحكاية تبدأ هكذا**. أما في الرواية

1 غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، القاهرة، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، د.ت، ص4.

فنلمح تقنيات الرواية النفسية مثل تقنية تيار الوعي في إنتاج ليلى الجهني والواقعية السحرية في روايات رجاء عالم وعبده خال.

الشكل الثاني: التأثر بأديب معين، ونلمح ذلك في تأثر عبده خال بالكاتب الألماني فرانز كافكا (Franz Kafka) في فكرة البطل المطارد واللامعقولية والكابوسية التي تستثمر الأجواء المفزعة وتدمجها مع المشهد الواقعي بصورة تنهار معها الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال. كما يبدو من إنتاج عبده خال الروائي تأثره بالكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز (Gabriel García Márque) وسنتناول هذا التأثر لاحقًا في الفصل الخاص بتحليل روايات هذا الكاتب.

ونظرًا لأن رصد المؤثرات الأجنبية التي ظهرت في رواية التسعينيات في السعودية يحتاج إلى أكثر من بحث، فقد آثرتُ التوقف على تيار واحد من التيارات الأجنبية، وهو تيار الواقعية السحرية. وجاء اختيار هذا التيار تحديدًا ناتجًا عن عدة أسباب منها ما يلي:

- لا توجد دراسة مستقلة ركّزت على تناول هذا الاتجاه في الرواية السعودية، وإن وردت بعض الإشارات البسيطة عنه في دراسات تناولت الواقعية السحرية في الرواية العربية عامة وحللت بعض الروايات السعودية، إلا أنها لا تغني عن دراسة كاملة ترصد ملامح هذا التيار وتدرس أهم مَن تأثروا به مثل الكاتب عبده خال والكاتبة رجاء عالم.

- برز تيار الواقعية السحرية بشكل ملاحظ في الفن القصصي السعودي منذ مرحلة السبعينيات في القصة القصيرة، ثم ظهر في الرواية في مرحلة التسعينيات. حيث شكّل الاتجاه الروائي الأبرز في إنتاج رجاء عالم التي نالت جائزة البوكر العربية عام 2011م، وعبده خال الذي نال أيضًا البوكر العربي عام 2010م وهما من أبرز الروائيين السعوديين الذين تجاوزت شهرتهم النطاق المحلي.

- الروايات التي وظفت الواقعية السحرية يمتزج فيها نوعان من الاستلهام هما: استلهام التراث العربي الأصيل في كتاب **ألف ليلة وليلة** وغيره. حيث وظفت الرواية التراث العربي ودمجته مع الواقع، إضافة إلى استلهام الخصائص الفنية العالمية المستمدة من كُتَّاب أمريكا اللاتينية في مزيج يستحق الوقوف عنده لمعرفة مدى قدرة الأديب السعودي على الجمع والموازنة بين تراثه الأدبي الغني بالعوالم السحرية وبين استلهامه للخصائص العالمية لتيار الواقعية السحرية. ومن المهم دراسة هذين النوعين لتوضيح أي جانب طغى على الآخر بمعنى هل كان استلهام الأديب السعودي مجرد عودة للماضي أم تأثر بالوافد؟

- بعد ظهور تيار الواقعية السحرية في الروايات السعودية، برز اتجاه نقدي يرفض تقنيات هذا التيار مثل تناسخ الأرواح وتوظيف السحر والحديث عن فكرة الخلود والحلول والبعث. وتصدى البعض لهذه الروايات ورفضوها وسيتم مناقشة هذا في موضع لاحق من البحث. وأدّت هذه الهجمة النقدية الشديدة على تيار الواقعية السحرية إلى تجنب بعض

النقاد والدارسين السعوديين ربط الروايات التي استلهمت تقنيات الواقعية السحرية بهذا التيار العالمي، فدُرست هذه الروايات مرة من منظور استلهام التراث، ومرة على أساس التناص مع الأسطورة وهي دراسات لا أزعم أنها ذات اتجاه خاطئ، بل هي دراسات مهمة وملهمة للبحث، ولكن من مبدأ أن تعدد الرؤى النقدية يُثرِي الساحة النقدية كان من المهم دراسة هذه الأعمال على ضوء جديد عبر ربطها بالمنتج العالمي.

ويطمح هذا البحث إلى الإجابة عن تساؤلات عديدة أهمها:

- ماهي الواقعية السحرية وهل تختلف عن غيرها من التيارات التي وظفت الفنتازيا؟
- ما هي أهم تجليات الواقعية السحرية وأنواعها في الرواية السعودية؟
- ما مدى قدرة الأدباء السعوديين على مزج العناصر التراثية التي يعتمد عليها تيار الواقعية السحرية مع الأدوات الإبداعية العالمية التي استلهمها من الآداب العالمية؟
- ما هي أبرز الأساطير والخرافات التي وظفها الروائيون السعوديون في رواياتهم من خلال الواقعية السحرية وهل ارتكزوا على الأساطير المحلية التي تزخر بها المناطق المختلفة في المملكة أم ابتكروا أساطير وخرافات جديدة من رحم الواقع المحلي؟
- هل كسر الروائيون السعوديون التابو (المحظور في نظر المجتمع) باستلهامهم بعض خصائص الواقعية السحرية التي تعتمد على تناسخ الأرواح والحديث عن البعث

والخلود والخوارق وهي أمور يرفضها بعض النقاد في الأوساط الثقافية السعودية، أم فضلوا تمرير هذه الخصائص دون التصادم مع النقد الرافض لها؟

وتكمن أهمية البحث في أنه يضيف إلى الدراسات النقدية في الأدب السعودي جانبًا لم يسبق التطرق إليه من قبل الدارسين، كما يحاول ربط الإنتاج الأدبي السعودي بغيره من الآداب العالمية. إضـــافة إلى أنه يحاول فك بعض الغموض الذي أحاط إنتاج الروائية رجاء عالم التي كان إنتاجها مُشكلاً ومثيراً للساحات النقدية.

ويعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي للنصوص، مع الاستعانة أحيانا بالمنهج النفسي نظرًا لمزج بعض روايات الواقعية السحرية بين تقنيات هذا التيار وتقنيات الرواية النفسية التي تتجه للحياة الداخلية للشخصيات. ولأن الدراسة تهتم بتحليل النصوص على ضوء الاتجاه المستلهم من الأدب اللاتيني كان لابد من استثمار أدوات المنهج المقارن للمدرسة الأمريكية التي تنصبّ على بنية العمل الداخلية ولا تعتني كثيرًا بالربط التاريخي بين الأدبين المقارنين بسبب التطور الحاصل في الترجمة وانتقال الآداب عبرها دون شرط الالتقاء تاريخيًا بين أدبين.

ومن حيث الإطار الزمني واختيار النماذج، فالبحث يبدأُ من التاريخ الذي بدأ فيه نشر الروايات التي تحمل خصـــائص الواقعية الســـحرية وهو عام 1990م حيث بدأ نشـــر هذه الروايات في بداية التسعينيات من القرن العشرين الميلادي على الرغم من أنّ هذا التيار قد ظهر في الأدب السعودي في

تاريخ أسبق وهو السبعينيات في القصة القصيرة، إلا أنّ هذا البحث يركز على دراسة الرواية دون غيرها من الفنون السردية.

والروائيون الذين تشملهم هذه الدراسة هم (غازي القصيبي، رجاء عالم ، عبده خال، علي الدميني) وقد تم انتقاء نماذج الدراسة بحسب معيارين هما: معيار الشمولية للجنسين (روائيين وروائيات) ومعيار التنوع من خلال اختيار نماذج تمثل أبرز الخصائص التي شكلت ملامح التيار السحري في الرواية السعودية، فبعض الروايات استلهمت الخصائص العالمية للتيار كخطاب ما بعد الاستعمار في رواية **الجنية** لغازي القصيبي وتقنيات ما بعد الحداثة في رواية **الغيمة الرصاصية** لعلي الدميني، بينما عادت روايات أخرى للأصول العربية القديمة واستوحت الموروث التاريخي والصوفي في صياغة عالمها الخرافي السحري كروايات رجاء عالم، كما اعتمدت روايات أخرى على الخرافة الشعبية والتراث المحلي مثل روايات عبده خال، وسيأتي تفصيل ذلك لاحقًا خلال دراسة هذه النماذج. ولم أراعي الكم في اختيار الروائيين، فبعض الروائيين أنتجوا أكثر من رواية تحمل خصائص الواقعية السحرية، وبعضهم أنتج رواية واحدة فقط تمثل هذا التيار مثل علي الدميني.

وجدير بالذكر أنه قد جرى استبعاد بعض الروايات السعودية بالرغم من توظيفها العناصر السحرية غير أنها لم تحقق الشروط الفنية التي يمكن أن تدرجها في هذا التيار فروايتي **سفينة وأميرة الظلال** و**توبة وسلي** لمها الفيصل تركزان على البناء الأسطوري الذي ينزع لتجسيد معانٍ رمزية إنسانية دون أن تمزج الأسطورة بالحدث اليومي الواقعي وهو شرط أساسي في الواقعية السحرية. وكذلك رواية

رامي الأحمدي **صـــندوق الذكريات** التي كتب مؤلفها على الغلاف "رواية واقعية ســـحرية" لا تحقق شرط وجود عنصر خارق متجاور مع الحدث اليومي والعادي إذ تنزع الرواية –برأيي– للخيال العلمي الذي يعتمد فيه الكاتب على الخيال في خلق حبكة تعتمد على نظريات وفروض علمية وتتعامل مع مكتشـــفات علمية حديثة بطريقة متخيلة، كما تقوم على الاســـتنتاجات المنطقية التي تكون محتملة الوقوع[1]. كما لم يتناول البحث رواية **حكاية ســـحارة** لعبد الله الغذّامي بالرغم من أنها رواية واقعية سـحرية مزج فيها الكاتب العنصـر السـحري بقضـايا محلية واقعية ووقائع يومية مع تعامله مع الخارق والسحري وكأنه حدث عادي لا يحتاج التفسير وسبب استثناء البحث لها هو خشية التطويل وتضخم المتن خاصة أنّ هذه الرواية تتشابه في تقنياتها ما بعد الحداثية وقضاياها التي تتعلق بالتنوير الحداثي في المجتمع مع رواية **الغيمة الرصاصية** التي حللها البحث في الفصل الأخير.

وقد استفدت في هذا البحث من بعض الدراسات السابقة التي تناولت تيار الواقعية السحرية في الأدب السعودي خاصة. فعلى الرغم من أنه لم يوجد حتى هذا الوقت دراسة منفردة دارت حول تيار

---

1 انظر في تعريف الخيال العلمي كلا من:

Hornby, A. S., Cowie, A. P., & Lewis, J. W. (1974). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English* (3rd ed.). London: Oxford University Press.p.760.

ابراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس، المؤسسة العربية للناشرين، ص273.

=

الواقعية السحرية في الأدب السعودي النثري، إلا أنّ هناك بعض الدراسات التي أشارت في جزء منها إلى هذا الموضوع وستكون من ضمن المراجع الأساسية للدراسة ويمكن تصنيف هذه الدراسات كالآتي:

أولًا: دراسات تختص بالواقعية السحرية في الرواية العربية اختارت ضمن دراستها أديبًا سعوديًا. ومنها دراسة الدكتور حامد أبو أحمد **الواقعية السحرية في الرواية العربية**[1] وقد صدر هذا الكتاب من المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة عام 2009م. وأبو أحمد باحث مختص بالأدب الإسباني حاصل على دكتوراه في الأدب الإسباني من جامعة مدريد وله عدة مؤلفات تدور حول تيار الواقعية السحرية مثل كتاب **في الواقعية السحرية** الذي درس فيه هذا التيار في الأدب الأمريكي اللاتيني.

وفيما يخص كتاب **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، فقد قسمه الباحث إلى مقدمة وأربعة عشر فصلا وملحق في القصة القصيرة مكون من ثلاثة فصول.

لم يعرّف المؤلف في المقدمة الواقعية السحرية بتعريف محدد ولكنه لجأ إلى الحديث عن هذا التيار في الأدب العربي مضمّنًا حديثه هذا بعض التوضيحات لمفهوم الواقعية السحرية. وقد شرح الباحث نشأة هذا التيار وأسبابها قائلًا إنه نشأ في أمريكا اللاتينية لسببين أولهما: تأثر القصاص اللاتينيين بالتيارات العالمية الحديثة مثل السريالية وتقنيات مدرسة التحليل النفسي من استبطان الشخصية

1 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2009م.

وعرض لتيار وعيها والولوج إلى عوالمها الداخلية، وتأثرهم أيضا بعودة الأسطورة ووهجها إلى الأدب العالمي مما جعلهم يستفيدون من هذه التيارات جميعها في خلق تيار جديد يمزج بين تراثهم القديم والتقنيات الحديثة والسبب الآخر هو بيئة أمريكا اللاتينية نفسها التي يطبعها الطابع السحري مشيرًا إلى بعض الأحداث الواقعية كشخصية الدكتاتور إستيرادا كابريرا التي تحولت بالفعل إلى شخصية ذات قدرات خارقة في أذهان الناس.كما تحدث الكاتب في المقدمة عن صلة هذا الاتجاه بالجذور التراثية العربية معتبرًا قصص **ألف ليلة وليلة** جزءًا مهمًا في تكوين الواقعية السحرية.[1]

ثم عرض الباحث في الفصول اللاحقة لمحات الواقعية السحرية في عدد من الروايات العربية جاعلًا عنوان كل فصل الرواية التي يحللها وما يهم البحث في هذا الكتاب هو تناوله للروائي السعودي علي الدميني في روايته **الغيمة الرصاصية** محللًا الجانب الفلسفي فيها وطريقة بنائها إلى مجموعة من الفصول ذات العناوين الموحية.

ومن أهم الآراء التي وردت بالكتاب رأي الباحث في الاعتقاد السائد في النقد العربي وهو أن الواقعية السحرية هي بضاعتنا ردت إلينا. حيث فند هذا الرأي مبيّنًا أن الواقعية السحرية ليست مجرد استلهام قصص الجن والعفاريت في الرواية وهو ما كان موجودا في التراث العربي القديم مثل **ألف ليلة**

1 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص10.

وليلة، ولكن الواقعية السحرية هي اتجاه حديث يستفيد من آخر الأساليب الإبداعية التي نشأت في آداب الأمم الأخرى.

وعلى الرغم من قيمة الكتاب التي لا يستطيع أي باحث في مجال الواقعية السحرية إنكارها إلا أن أبا أحمد لم يقدم للقارئ العربي الذي يتوجه له هذا الكتاب تعريفًا دقيقًا للواقعية السحرية من خلال الاعتماد على تعريفها في المعاجم الأدبية. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يجعل القارئ يتوقع أنه سيجد عرضا لمجموعة من الروائيين العرب إلا أن الكتاب اقتصر على دراسة إنتاج روائيين مصريين ولم يدرس إلا روائي سعودي واحد وهو علي الدميني وروائية سعودية هي ظافرة المسلول. ولم يتطرق الكاتب إلى روايات أي من الروائيين من البلدان العربية مثل ممدوح عزام وخالد خليفة السوريين والروائي اليمني عبد الكريم الرازحي وغيرهم من الروائيين العرب. كما أن المؤلف لم يحدد جنسية الروائي الذي هو بصدد دراسته باستثناء تحديده لجنسية ظافرة المسلول، وبرأيي أن هذا مطلب مهم يتوقعه القارئ المهتم بهذا التيار في الأدب العربي ولم يوضحه الكاتب الذي التزم في عنوان الكتاب دراسة الواقعية السحرية في الرواية العربية.

ومن الكتب التي تناولت الرواية السعودية في سياق دراستها للواقعية السحرية في العالم العربي كتاب الدكتور فوزي سعد عيسى الذي يحمل نفس عنوان كتاب الدكتور حامد السابق **الواقعية**

الســـحرية في الرواية العربية[1] وقد اعتمد فيها كثيرًا على كتاب أبو أحمد من حيث ارتباط التيار بالغرائبي والسريالية والأسطورة، كما عرض لنشأة الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية ومفهومها من القواميس الأدبية وحلل لمجموعة من الأعمال لروائيين عرب ومنهم عبد الرحمن منيف في رواية **مدن الملح** وغازي القصـــيبي في رواية **الجنية**. إلا أن الباحث اعتمد كثيرًا على إعادة تلخيص أحداث الروايات مع عرض العناصر السحرية والجانب الواقعي فيها دون التعمق في عرض خصائص التيار العالمية والبحث عن تجلياتها في النصين. علاوة على ذلك فإن دراستي الدكتورين أبو أحمد وعيسى تناولتا الواقعية السحرية من حيث ارتباطها بالأدب اللاتيني ولم تعتنيا ببيان الخصائص التي أضيفت للتيار بعد توسعه عالميًّا وامتزاجه بتقنيات من تيارات أخرى كأدب ما بعد الاستعمار وما بعد الحداثة التي أَثرت في الواقعية السحرية.

وخلال الاطلاع الأخير على الدراسات المنشورة وقبل تسليم البحث بعدة أشهر وصلتُ إلى دراســـة متزامنة مع فترة كتابتي للبحث وهي للكاتبة الســـعودية الدكتورة نجلاء علي مطري بعنوان **الواقعية السحرية في الرواية العربية من (1420هـ– 2000 م حتى 1430هـ– 2009م)**[2] وهي في الأصل رسالة دكتوراه تم نشرها بالتعاون مع النادي الأدبي بجدة ودار الانتشار العربي بالأشهر

---

1 فوزي عيسى، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2012.

2 نجلاء مطري، **الواقعية السحرية في الرواية العربية من (1420 هـــ 2000م حتى 1430هـــ 2009م)**، بيروت، دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 2016

الأخيرة من عام 2016 حاولت فيه الكاتبة تتبع هذا التيار في الرواية العربية فدرست خمس عشرة رواية من عدة بلدان عربية وكانت رواية **الطين** لعبده خال إحدى هذه الروايات. وقد اتبعت الباحثة المنهج الإنشائي وتحديداً النظرية الشعرية في تحليل النصوص محل الدراسة.

قسّمت نجلاء مطري دراستها إلى مدخل وأربعة فصول تشمل تسعة مباحث، خصّصت المدخل لبحث مفهوم الواقعية السحرية من خلال تتبعها للمصطلح تاريخيًا في محاولة منها للبت في نسبته للأدب اللاتيني نافية التأثير الأوروبي على ظهور الواقعية السحرية وتبلورها تيارًا أدبيًا، على الرغم من أن أول ظهور للمصطلح كان في مجال الفن التشكيلي في أوروبا ثم تطور المصطلح وتغير كغيره من المصطلحات الأدبية التي تمر بمجموعة من المراحل التاريخية تتغير خلالها حتى تتبلور بشكل نهائي وبرأيي أن محاولة تحديد تاريخ معين لظهور المصطلح بشكله الناضج النهائي يتنافى مع طبيعة التيارات الأدبية التي تستغرق وقتاً وتتأثر بحسب نظرية تراسل الأجناس الأدبية بغيرها من الفنون ومنها الفن التشكيلي. ورغم جهد الدكتورة الواضح في تتبع مصطلح الواقعية السحرية تاريخياً إلا أنها في تفريقها بين مصطلحي الواقعية العجائبية–الفنتازيا والواقعية السحرية ذكرت أن هناك فروقاً جوهرية بينهما ثم عزت هذه الفروق إلى كون الواقعية العجائبية– الفنتازية وضعًا أدبيًا بينما تشير الواقعية السحرية إلى واقع أمريكا اللاتينية[1]. وهذا التفريق دفعها إلى اعتبار رواية **كيد النساء** للكاتب المصري خيري عبد

1 نجلاء مطري، **الواقعية السحرية في الرواية العربية من (1420 هـ 2000م حتى 1430هـ 2009م)**، ص55.

الجواد التي تحللها في الدراســـة منتمية إلى الواقعية العجائبية لا الســـحرية لمجرد أنها عالجت معتقدات صــوفية وكرامات أولياء لا تعترف بصــحتها الباحثة وإن اعترفت أن كثيراً من البيئة المصــرية يعتقدون بصـــحتها[1]. وهذا التبرير –برأيي– يتنافى مع الحيادية المفترض على الباحث التزامها حيث يعزل آراءه ومعتقداته الشـخصـية أثناء التصـنيف والتحليل علاوة على أن أهم أسـاس للواقعية السـحرية هو دمج المعتقدات السحرية البيئية في الفن القصصي بغض النظر عن إيمان الكاتب بها أو غيره طالما أنه يعرض ثقافة البيئة المكانية التي اختارها.

أما الفصـل الأول فقد خصـصـته نجلاء مطري لعرض المصـادر التي سـاهمت بتشـكّل الواقعية السحرية في الرواية العربية المعاصرة، شمل مبحثه الأول الأجناس السردية التراثية وهي القصص الشعبي، الأخبار العجيبة، السيرة الشعبية، أدب الكرامات وحكايات الصوفية، قصص الرحلات العجيبة. أما المبحث الثاني فركز على الأجناس الســردية العالمية. وهي الأســطورة، الرواية، روايات الخيال العلمي، الروايـة اليوتوبيـة، الروايات البوليســيـة، الروايات الكـابوســيـة، روايات الفكـاهـة الســوداء. الفصـــل الثاني دار حول تجليات الواقعية الســحرية على مســتوى المتن الحكائي، وقد تضـــمن ثلاثة مباحث، الأول تناول التنظيم الشـــكلي للروايات المختارة، في حين خُصـــص المبحث الثاني للمادة السـردية بالروايات وفيه قدّمت الباحثة عرضـاً تحليلياً لإظهار ما اشـتملت عليه من مواد سـردية ونسـبة

1 نجلاء مطري، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص80.

الواقعي السحري فيها. فيما ناقشت في المبحث الثالث دور الشخصية الحكائية ضمن سياق المكان والزمان الكرنولوجي أو السيكولوجي أو الاجتماعي الذي تخضع له. وركز الفصل الثالث على فحص منهجي وإجرائي لآليات تشكُّل خطاب السرد السحري أو المبنى الحكائي الذي يتكون من ثلاثة مكونات أساسية هي: الراوي والمروي والمروي له. أما المبحث الثاني فركز على التفاعل النصي وآلية بناء النص السحري مسلطاً الضوء على العتبات النصية، وعلى تفاعل الجنس الروائي مع بقية الأجناس الأدبية من حكاية شعبية ومسرح وسينما وخبر صحفي وغيرها. في حين عُنون الفصل الرابع بتأصيل الجنس الروائي في الثقافة العربية، وتضمّن مبحثين اثنين، خُصص الأول لتأصيل الأجناس العجائبية، وناقش حضور حكايات **ألف ليلة وليلة** في روايات الواقعية السحرية لدى كتّاب أمريكا اللاتينية وفي الروايات العربية المعاصرة، ودرس تلقي السرد العجائبي والسرد الواقعي السحري، بينما خُصص المبحث الثاني لدراسة تأصيل التجربة الفنية وآليات الكتابة، وعرضت فيه الباحثة خصوصية تأصل التجربة الفنية بالرجوع إلى التراث العربي وإلى الأجناس العالمية. ثم ختمت الباحثة دراستها بخاتمة خلصت إلى مجموعة من النتائج. ويتماس هذا الكتاب مع هذا البحث في دراسته لرواية عبده خال **الطين** إلا أن المنهج الإنشائي الذي اتبعته نجلاء مطري في التحليل يختلف جذرياً مع منهجي في هذا البحث مما أدى لاختلاف التناول والنتائج بين الدراستين.

وعلى الرغم من تناول مؤلّفي الدراسات السابقة لروائيين سعوديين في كتبهم إلا أن هذا لا يغني عن دراسة اتجاه الواقعية السحرية في الأدب السعودي بدراسة مستقلة تبين مدى إسهام الروائيين السعوديين في إثراء هذا التيار والظروف التي أحاطت به وساهمت في تشكله.

ثانيًا: دراسات أشارت إلى الواقعية السحرية في الرواية السعودية في أثناء عرضها لتطور الرواية السعودية. ومنها دراسة الباحثة نورة المري بعنوان **البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية**[1] وهي رسالة دكتوراه لم تطبع حتى تاريخ كتابة هذه السطور، مقدمة لكلية اللغة العربية في جامعة أم القرى تدرس الخطاب السردي وأدبية النص السردي في الرواية السعودية. والرسالة مكونة من مقدمة ومدخل وبابين وأربعة فصول. تحدثت الباحثة في الفصل الأول من الباب الثاني عن الاتجاهات الأدبية في الرواية السعودية ومن ضمن هذه الاتجاهات تحدثت في المبحث الثالث عمّا أسمته "الاتجاه التاريخي والخرافي" وحددت الاتجاه التاريخي بالروايات التي استندت أو رجعت إلى التاريخ في بنيتها السردية، مقسّمَة هذا الاتجاه في الرواية السعودية إلى قسمين "واقعي وخرافي"، فالاتجاه الواقعي هو الذي وظف حوادث التاريخ الحقيقية مثل أحداث الدولة الأموية أو أحداث الدولة العثمانية أو حتى الزمن القريب مثل تاريخ الدولة السعودية الأولى. أما الاتجاه الثاني وهو ما يهمّنا في هذا البحث فهو الاتجاه الخرافي الذي عرّفته الباحثة بأنه الاتجاه إلى توظيف الحكايات

1 نورة المري، **البنية السردية في الرواية السعودية**، رسالة علمية مخطوطة رقم 7035 مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة أم القرى، 1429هـ 2008 م.

الشعبية المتوارثة وخاصة روايات **ألف ليلة وليلة** وأساطير الجن والحكايات الخرافية في البنية السردية. وقد عرضت نورة المري لمجموعة من الأسماء الروائية التي اتجهت للتوظيف الأسطوري في رواياتها مبينة أن هذا الاتجاه ظهر بوقت متأخر نسبيًا لدى الأديب السعودي فلم يظهر إلا في التسعينيات من القرن العشرين الميلادي كما ظهر على يد امرأة وهي رجاء عالم إذ أنها هي التي بدأت مثل هذا الاتجاه. وفي حديثها عن توظيف الأسطورة ذكرت اتجاه الواقعية السحرية فقالت:

> وبهذا الاستدعاء للخرافات والحكايات الشعبية ظهر الاختلاف في التوظيف بين الروايات التي اعتمدت بنيتها الرئيسة هذا التوجه ولكنها تلتف تقريبًا حول الواقعية العجائبية بنسب متفاوتة يفصل بينها مدى ترميز هذا الواقع من خلال اللاواقع وظهرت الواقعية العجائبية أو الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية وتعود إلى منبع الأسطورة.[1]

وعلى الرغم من أن الباحثة نورة لم تتناول اتجاه الواقعية العجائبية-كما أسمته- في الرواية السعودية إلا أنها قد ألمحت إلى وجوده ويحسب للباحثة تنبهها إلى أن توظيف الخرافة والأساطير كبنية أساسية للسرد في الرواية -وهو ما يميز اتجاه الواقعية السحرية- يختلف عن التوظيف الجزئي لها من خلال الترميز أو الحوار.

---

1 نورة المري، **البنية السردية في الرواية السعودية**، ص 216.

ولم يتجاوز حديث نورة المري عن الروايات التي تبنت مزج الأسطورة أو الخرافة كبناء أساسي من بنية النص أكثر من تسع صفحات أشارت فيها إشارات سريعة إلى روايات رجاء عالم **سيدي وحدانة، طريق الحرير، موقد الطير، حبي** وغازي القصيبي **الجنية** وإبراهيم الناصر **دم البراءة** وغيرها. ولأن موضوع الدراسة لا يركز أساسًا على اتجاهات الرواية السعودية فقد أتى الحديث عن الاتجاه الأسطوري أو الخرافي أو ما سمته الباحثة الواقعي العجائبي غير عميق ولا شامل مما لا يغني عن إفراده بدراسة مستقلة.

أما عن هيكل دراستي هذه، فيتكون من مقدمة وفصل نظري وخمسة فصول تطبيقية ثم خاتمة.

المقدمة: وتتضمن تعريفًا بأهداف البحث وأهميته ومنهجه وأسباب اختيار الموضوع والدراسات السابقة.

الفصل الأول: وحمل عنوان الإطار النظري. وينقسم إلى مبحثين الأول يتناول مراحل تطور الرواية السعودية وتجديدها ومواقف النقاد من ظهور التيارات الأجنبية بها. ويحدد المرحلة التي يركز عليها البحث وهي رواية التسعينيات الميلادية التي ظهر فيها التجديد وتبنّي تيار الواقعية السحرية، كما يعرض موقف النقاد من هذا التيار. أما المبحث الثاني فيحمل عنوان الواقعية السحرية بوصفها تيارًا عالميًا. يتضمن تعريفًا لمصطلح الواقعية السحرية وعرضًا لخصائص هذا التيار،

ونشـأته، وأشـهر رواده، كما يعرض لأسـباب ظهور هذا التيار في الأدب العربي وأشـكال هذا الظهور.

تتلو هذا الفصل خمسة فصول تحليلية تطبيقية، تبحث في تجليات الواقعية السحرية في الرواية السـعودية من خلال تحليل النصـوص. وطريقة التحليل المتبعة فيها مرتكزة على التقنية الأسـاس للواقعية السحرية التي ظهرت في الرواية محل التحليل مع مراعاة دراسة البنية السردية، الشخصيات، العناصـر السـحرية في كل رواية، مع مراعاة الفروق الفردية في تناول كل روائي لدراسـة تجربته الإبداعية المختلفة عن غيره. وفيما يلي تفصيل لعناوين الفصول.

الفصـل الثاني: عكس التاريخ وخطاب ما بعد الاستعمار عند غازي القصيبي وينقسـم إلى مبحثين الأول بعنوان أبو شـــلاخ البرمائي: المزج بين الفنتازيا والواقعية الســـحرية لإعادة تمثيل التاريخ. والمبحث الثاني بعنوان الجنية واستثمار خطاب أدب ما بعد الاستعمار.

الفصل الثالث: الخطاب النسوي والحس الصوفي عند رجاء عالم. ويتناول مبحثين هما طريق الحرير: تداخل الموروث بالبناء الحديث، خاتم: الهم الاجتماعي والرؤية الصوفية.

الفصـل الرابع: عبده خال التراث الشـعبي وتوظيفه في الواقعية السـحرية ويحوي مبحثين. الموت يمر من هنا: بين الخرافة الشـعبية والواقع السـوداوي، الطين: الواقعية السـحرية والتحليل النفسي.

الفصـــل الخامس: الســـحر البدائي وتقنيات ما بعد الحداثة في رواية علي الدميني بمبحث واحد بعنوان الغيمة الرصاصية: الواقع النضالي والتعبير السحري.

يلي هذه الفصول الخاتمة باللغة العربية ثم ملخص للرسالة باللغة الإنجليزية. ويجدر بالذكر أن القسم الانجليزي من الرسالة ابتداء من الملخص يحمل ترقيمًا للصفحات منفصلًا عن النص العربي تلافيًا لأخطاء الطباعة.

الفصل الأول:

الإطار النظري

الرواية السعودية: مراحل تطورها وتجديدها ومواقف النقاد من ظهور التيارات الأجنبية بها

ظهرت الكتابة السردية منذ أوائل القرن العشرين في الساحة الأدبية في المملكة العربية السعودية، وتطورت عبر الزمن فتنوعت اتجاهاتها وسبل التعبير فيها حتى خلقت مشهدًا إبداعيًّا غنيًّا ومتنوعًا لجأ فيه الكُتَّاب إلى توظيف التقنيات العالمية في الأدب نتيجة تلقيهم وقراءتهم للأدب والنقد العربي والعالمي. وقد مرت الرواية السعودية منذ ظهور أول رواية عام 1930م حتى وقتنا الحالي بسلسلة من المتغيرات انتقلت فيها من رواية تعليمية تفتقر للمقومات الفنية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، إلى رواية تتبع أسس الكتابة الفنية من عناية بالمكان والزمان والحبكة والشخصيات في مرحلة الخمسينيات، ثم انتقلت لمرحلة التجريب والتحديث وكسر التركيب الفني التقليدي للرواية، فأصبحت منذ أواخر الثمانينيات من القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر رواية متنوعة تظهر فيها على مستوى الشكل تقنيات سردية تتخلى عن الحبكة والشخصيات والزمن وتوظف تقنيات فنية عالمية مثل تيار الوعي والرمزية والواقعية السحرية وغيرها. أما على مستوى المضمون فقد لجأت إلى كسر التابو والحديث عن مواضيع محظورة اجتماعيًّا. وفيما يلي استعراض سريع لأهم مراحل تطور الرواية السعودية.

أولًا– مرحلة البدايات والنشأة (1959-1930م):

يربط عدد من النقاد ظهور الرواية السعودية بنشر رواية **التوأمان** لعبد القدوس الأنصاري في عام 1930م بصفتها أول رواية سعودية، ومنهم الدكتور منصور الحازمي في كتابه **فن القصة في الأدب السعودي** والباحث حسن الحازمي في كتابه **البطل في الرواية السعودية** اللذان اعتبرا رواية **التوأمان** الإرهاصة الأولى للرواية السعودية واعتبرا تاريخ نشرها البداية التاريخية للرواية السعودية[1].

وعلى الرغم من أسبقية رواية **التوأمان** بوصفها أول رواية سعودية، وظهور عدد من الروايات الأخرى بعدها مثل رواية أحمد سباعي **فكرة** 1948م ورواية **البعث** 1458هـ لمحمد مغربي وغيرها؛ إلا أن معظم النقاد مثل منصور الحازمي والسيد محمد الديب وحسن حجاب الحازمي لا يعتبرون هذه الروايات بداية للرواية الفنية في المملكة بسبب ارتباط موضوعات الروايات الأولى بالغرض الإصلاحي التعليمي، وفقرها من ناحية المقومات الفنية للرواية[2]. وفي هذا الصدد يقول محمد الشامخ في كتابه **النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية** إن هذه الفترة نستطيع أن نسميها فترة الرواد الأوائل الذين كان غرضهم الأول من كتابة القصة هو تنوير القارئ وتوعيته إما توعية اجتماعية أو سياسية، فخلت

---

1 انظر: منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي**، الرياض، دار ابن سينا للنشر، الطبعة الثالثة، 1422هـ، ص34؛ حسن الحازمي، **البطل في الرواية السعودية**، جازان، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، 1421هـ، ص14.

2 راجع: لجنة علمية، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**، المجلد الخامس (الرواية)، إعداد منصور الحازمي، الرياض، دار المفردات، الطبعة الأولى، 2001م، ص10؛ السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، 1995م، ص33.

=

القصة في هذه الفترة من المقومات الفنية لأنَّ "عنصر المضمون لقي اهتمامًا من الكتاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني"[1]. وتتميز هذه المرحلة التي استمرت تسعًا وعشرين سنة بطولها الزمني وقلة إنتاجها الروائي وضعف المستوى الفني للروايات الصادرة فيها من حيث الحبكة والاهتمام ببناء الشخصيات الروائية وتحليل أبعادها والاعتماد على عوامل الصدفة في تطوير الأحداث واستخدام الأسلوب التقريري المباشر والمبالغة في العناية بالمفردات وانتقائها بحيث يصعب على القارئ فهم بعض الكلمات الفصيحة[2].

ثانيًا – مرحلة ظهور الرواية الفنية (1959-1980م):

اختلف الباحثون في تحديد بداية مرحلة ظهور الرواية الفنية السعودية فمنهم من اعتبر رواية **ثمن التضحية** الصادرة عام 1959م لحامد دمنهوري أول رواية تتحقق فيها المقومات الفنية للرواية. ومن هؤلاء نذكر الدكتور منصور الحازمي الذي حدد الرواية الفنية بقوله إنها الرواية الخارجة عن الإصلاح والوعظ الذي كان مسيطرًا في إنتاج الفترة الأولى، والتي تخرج من نطاق رواية المغامرات والروايات التاريخية، معتبرًا أن رواية **ثمن الحرية** أول رواية فنية سعودية حققت هذه الشروط[3]. ووافق على هذا

---

1 محمد الشامخ، **النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية**، الرياض، دار العلوم، الطبعة الثالثة، 1403 هـ، ص137.

2 انظر: السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، ص48-47-46؛ حفظ الرحمن الإصلاحي، **النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية**، الكويت، جداول للنشر، الطبعة الأولى، 2011م، ص 69.

3 منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي**، ص34،43

=

الرأي الباحث السيد محمد ديب الذي قال إن "ثمن التضحية للدمنهوري أول رواية سعودية كتبت بالمقاييس الفنية ولا زالت تمثل علامة بارزة في تاريخ الفن السعودي"[1].إلا أن الباحث سامي جريدي في رسالته للماجستير التي طبعت بعنوان **الرواية النسائية السعودية، خطاب المرأة وتشكيل السرد** يعتبر أن رواية **ودعت آمالي** لسميرة خاشقجي الشهيرة بسميرة بنت الجزيرة، والصادرة في نفس سنة إصدار **ثمن الحرية** عام 1959 هي أول رواية فنية في المملكة[2] دون أن يبرر أو يوضح سبب اعتباره رواية بنت الجزيرة الأسبق فنيًّا، إذ أنّ الروايتين صدرتا في العام نفسه ولهما المستوى نفسه في توظيف الملامح الفنية لفن القصة، لذا يمكن اعتبارهما سويًّا من أوائل الروايات الفنية في المملكة.

وبظهور رواية **ثمن التضحية** ورواية **ودعت آمالي**، ابتدأت المرحلة الثانية لتطور الرواية السعودية وهي التي اسماها عدد من الباحثين[3] مرحلة الرواية الفنية. ومن أبرز خصائص الرواية في هذه الفترة تخليها عن الجانب التعليمي وتحقق المقومات الفنية للرواية فيها من حبكة تتصاعد إلى العقدة ثم الحل ومكان وزمان وشخصيات، كما تعددت أفكار الروايات ومضامينها. وظهر عدد من الكتاب مثل إبراهيم الناصر ومحمود المشهدي ومحمد سعيد دفتردار، وغيرهم، إضافة إلى مساهمة المرأة في كتابة

---

1 السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، ص50.

2 سامي جريدي، **الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الثانية، 2012م، ص15 .

3 مثل: نورة المري في دراستها **البنية السردية في الرواية السعودية**، ص14؛ حسن حجاب الحازمي في بحثه للدكتوراه الذي نشر باسم **البناء الفني في الرواية السعودية**، الأردن، دار الجنادرية، الطبعة الأولى، 2009، ص15. وأغلب الدراسات التي أرّخت لتطور الرواية في المملكة، كدراسة الدكتور السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربة السعودية بين النشأة والتطور**، ص 34.

=

الرواية مثل سميرة خاشـقجي، كما ظهر بالرواية الاعتناء بالبيئة المحلية والتعرض لبعض الهموم الحياتية والمشاكل الاجتماعية كقضية زواج الرجل الكبير بالبنت الصغيرة وقضية الطلاق والفقر وغيرها[1].

كذلك شهدت هذه المرحلة ظهور أنواع أخرى من الرواية مثل الرواية التاريخية **أمير الحب** لمحمد زارع، ورواية المغامرات والتسلية على يد هدى الرشيد وهند با غفار[2].

وبالرغم من هذا التنوع في الإنتاج يرى منصـــور الحازمي أن الرواية في هذه الفترة لم ترتفع قيمتها الفنية كثيرًا باسـتثناء بعض الأعمال الروائية لأحمد دمنهوري وإبراهيم الناصـر التي اعتبرت أفضـل إنتاج لهذه المرحلة من ناحية ملامسـتها للواقع وتنوع أسـاليبها في السـرد. أما المحاولات المتبقية فلم تخلو من ضـعف في البناء، بل حتى هذه الأعمال الفنية للدمنهوري والناصـر -كما يرى الحازمي- لم تصـل إلى المســتوى الفني الذي وصـــلته الرواية في البلدان العربية المجاورة حيث اعترى هذه الأعمال الضـــعف اللغوي المتمثل في الأخطاء الأسـلوبية والأداء السـردي البطيء وضـعف عنصـر التشـويق، والاسـتخدام المفرط للمناجاة مما يؤدي إلى قطع السياق السردي[3].

---

1 السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، ص75-74.

2 حسن حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص16.

3 منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي**، ص20-23، 49.

=

وأبرز ما يميز فترة النشـأة وفترة بداية النضـج الفني الممتدتين من الثلاثينيات إلى الثمانينيات من القرن العشرين هو قلة الإنتاج الروائي حيث ترصد ببلوغرافيا الرواية السعودية منذ عام 1930م حتى 1979م إصـدار سبع وأربعين رواية فقط على مدى خمسـين عامًا على فترات متقطعة. وهو ما تغير في الفترات التالية إذ شهدت الرواية منذ 1980م ازدهارًا ملحوظًا في الانتاج[1].

ثالثًا –مرحلة التجديد والاتجاه إلى التجريب منذ 1980م وموقف النقد من ظهور التيارات الحداثية:

منذ الثمانينيات بدأت مرحلة تطور جديدة طرأ فيها تغير كبير على الرواية السعودية من ناحية الكم والنوع حين ظهرت أسماء روائية كثيرة نالت شهرة عربية ومحلية مثل تركي الحمد وغازي القصيبي وعبد الرحمن منيف وعبد العزيز مشري وقماشة العليان ورجاء عالم وعبده خال وغيرهم وساهمت هذه الأسماء في نشاط حركة نشر الرواية. إضافة إلى ازدهار الإنتاج الكمي شهدت الروايات في هذه المرحلة تغيرا من الناحية النوعية فاختلفت فيها المواضـيع المطروقة والتقنيات الأسـلوبية، مما دفع النقاد مثل منصور الحازمي وحسن الحازمي وصالح الشنطي إلى اعتبار الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين مرحلة مفصلية في تطور الرواية السعودية.

---

1 خالد اليوسـف، "الرواية في المملكة العربية السـعودية حتى أكتوبر 2006: دراسـة ببلوجرافية" **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية**، العدد 1، المجلد 13، 1428، ص337-338.

فقد شـهدت روايات هذه الحقبة وخاصـة روايات التسـعينيات تطورًا ملحوظًا من الناحية الفنية حين مال عدد من الكتاب في هذه المرحلة إلى التجديد والتجريب واهتموا بتوظيف التقنيات السـردية والجمالية الحديثة، كالتناوب الزمني، وتعدد أصـوات الرواة، وتعدد الحكايات وتداخل الأزمنة، والإفادة من تيار الوعي، وتوظيف التراث التاريخي والأسـطوري والشـعبي واسـتخدام لغة شـعرية مكثفة مليئة بالرموز.[1]

ومن أهم مميزات هـذه المرحلـة ظهور الموجـة التجريبيـة في الروايـة منـذ أواخر الثمـانينيـات حين ظهرت مجموعة من الروايات السعودية التي وصفها الشنطي بأنها "ارتادت آفاق التجريب مضحية في سـبيل ذلك بالبنية التقليدية للرواية قافزة فوق خطوات التجديد الحذرة انطلاقا من أن التجريب في أساسه هو مغامرة إبداعية تسعى إلى الخروج على القواعد المقررة"[2].

ولعل أول من ابتدأ هذه الموجه هي الكاتبة رجاء عالم في روايتها **أربعة صـفر** الصـادرة عام 1987م والتي أثارت زوبعة من الانتقادات حين ردت الكاتبة على الأديب السعودي المعروف عزيز ضياء –وهو من جيل الرواد– حين قال إنه لا يفهم ما تكتبه رجاء عالم بأنها "لا يهمها إن لم يفهمها أحد"

---

1 حسـن الحازمي وخالد اليوسـف، **معجم الإبداع الأدبي في المملكة** "الرواية" إعداد حسـن الحازمي، الباحة، نادي الباحة الأدبي، الطبعة الأولى، 2008م، ص35؛ ومنصور الحازمي، **موسوعة الأدب العربي السعودي**، مجلد الرواية، ص21.

2 محمد صالح الشنطي، "إشكالية التجريب" **مجلة الفيصل**، العدد 318، سنة 2003، ص39.

ثم تبع هذه المحاولة مجموعة من الروايات التجريبية التي برز فيها توظيف التيارات الغربية التي برزت في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة كالسريالية والوجودية وتقنيات المدرسة النفسية والواقعية السحرية وغيرها.

ويعود تخلي الرواية عن البناء التقليدي الذي يعتمد على الحبكة المتنامية من عقدة إلى حل وتحتوي أحداثًا ذات مكان وزمان محددين في الرواية السعودية واتجاهها إلى التجريب في نهاية مرحلة الثمانينيات والتسعينيات إلى عاملين مهمين توصلتُ لهما في دراسة سابقة عن تطور فن القصة القصيرة في المملكة في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات بعنوان **الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في المملكة**[1] ويمكن أن نقيس هذين العاملين على تطور الأدب العربي السعودي عامة وعلى النوع القصصي الآخر –الرواية– خاصة وهما:

أولًا: تغير الحالة الاقتصادية في المملكة بعد ظهور الطفرة التي نتجت من ارتفاع أسعار النفط العالمية، مما أفرز أوضاعًا اقتصادية أفضل نقلت نسبة كبيرة من السعوديين من حياة البساطة إلى حياة التعقيد وبالتالي أثرت على الحياة الاجتماعية التي عاش أفرادها وضعًا انتقاليًّا حادًّا انعكست آثاره على مختلف مجالات الحياة الثقافية والأدبية. هذه الفترة الانتقالية من حياة البداوة إلى المدنيَّة أسهمت في وجود وعي متحول لدى الأديب إذ أن هناك قيمًا ثابتة ونظامًا اجتماعيًّا قبليًّا محكومًا بتقاليد

1 أماني أبو الحسن، **الظواهر الفنية الحديثة في القصة القصيرة المعاصرة في المملكة 2003–1977**، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة طيبة في العام الجامعي 2006-2005، ص41-40-39.

راسخة موروثة، وهناك في المقابل مستجدات تنبثق، نتيجةً لبدء تكوين دولة حديثة بملامح متحضرة. ومن البدهي أن يصحب هذا التحول صراع بين التقليدي الموروث، والجديد المستورد. وهذا كله شكل أزمة في نفوس الأدباء السعوديين خلقت نوعًا من الاضطراب انعكس على طرقهم في التعبير بعد أن أحسوا أن أساليبهم المألوفة التقليدية التي تسلم نفسها للقارئ منذ أول وهلة لا تعبر عن المشاعر الغائمة والمختلطة نتيجة إحساسهم بعدم الاتزان النفسي الذي أفرزته الطفرة، فلجأوا إلى البناء القصصي الذي تتعدد مستويات تأويله لدى القراء، والذي يختفي فيه الانطباع المباشر المحدد، كما يشيع جوًّا من الغرابة السريالية، والذي يلجأ إلى عالم الأسطورة كبنية أساس في بناء الحكاية.

والرواية السعودية كغيرها من الآداب التي يمر مجتمعها بفترة تحول كان لا مناص لها –كما يعبر عبد الملك مرتاض– من "استحداث أشكال جديدة تتلاءم مع بعض هذا التغيير، فتكون قادرة على معايشته ومسايرته بالكيفية التي تليق بأدب ظل منذ كان إنسانيًّا، ويطمح إلى أن يعبر عن أمل هذه الإنسانية وأن يعايشها في كل عصر"[1].

ثانيًا: التأثر بالفن القصصي العربي الذي نضج في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، إضافة إلى التأثر بالقصة والرواية الأجنبية. وقد ربطت الكثير من الدراسات النقدية التغير الذي طرأ على تقنية ومضمون الفن القصصي السعودي بالتأثر بالمنتج القصصي في البلدان العربية والبلدان الأجنبية. حيث

---

1 عبد الملك مرتاض، **الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة**، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، عدد 62-61، يناير-فبراير 1999م، ص23، 232.

أشـار الدكتور منصـور الحازمي في كتابه **فن القصـة في الأدب السـعودي الحديث** إلى تأثر جيل الثمانينيات بكتابات الجيل الغاضـب الذي ظهر في الأدب الغربي وتنبأ بسـقوط الحضـارة وانهيار الإنسان مثل جيمس جويس (James Joyce)، وفرجينيا وولف (Virginia Woolf) وإليوت (T. S. Eliot)، حين وجدت التيارات والمذاهب الأدبية الغربية صداها في نفوس الأدباء العرب ومنهم السعوديين بعد نكسـة 1967م وما تبعها من إحسـاس بالضـياع والهزيمة، لأن تلك المذاهب بوجوديتها وعبثيتها وتمردها شكّلت حلولًا جاهزة سريعة لمعاناتهم ولو لفترة مؤقتة[1].

ويقول الحازمي في موضع آخر في كتابه **الوهم ومحاور الرؤيا** عن العوامل التي أثرت في المشـهد الثقافي السعودي العام في مرحلة السبعينيات وأدت إلى تأثر الكتاب السعوديين بغيرهم:

> إذا ما وصلنا إلى جيل الشباب منذ السبعينات حتى الوقت الحاضر وجدنا الحواجز الثقافية تكاد تتلاشـى بيننا وبين العالم الخارجي، بحكم التحديث الشـامل في المملكة في سـنوات الطفرة وما اسـتتبعه ذلك من التوسـع في التعليم وازدهار حركة النشـر وسـهولة الامتزاج والاختلاط والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى. ولم يعد حاجز اللغة قائماً بعد

1 منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، ص96.

=

أن كثرت البعثات ووفد المستشارون الأجانب، وعاد الآلآف من الطلاب السعوديين من أمريكا وأوربا، واحتلت اللغة الانجليزية مكانة لم تحتلها في أي وقت مضى[1].

ومن الباحثين الذين لاحظوا استلهام الرواية السعودية في مرحلة أواخر الثمانينيات وما بعدها للتيارات العالمية، حسن الحازمي الذي ربط بين الاتجاه التجريبي في رواية الثمانينيات والتسعينيات السعودية وبين تيار –الرواية الجديدة– الذي ظهر في فرنسا والذي سمي بذلك لما تتميز به هذه الرواية الجديدة عن التقليدية من أنها تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض كل الجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية. حيث يصبح لكل روائي شكله الخاص الذي يخلق فيه لنفسه قواعده الخاصة، وتغدو الرواية تجريبًا متصلاً وبحثًا دائمًا عن أشكال جديدة وليست فقط ثورة على الشكل الروائي المعروف وإنما ثورة مستمرة وتحطيم دائم حتى لأشكالها التي تصطنعها. وقد نقل حسن الحازمي رأيًا للشنطي ورد في مقالته "إشكالية التجريب"[2] يوضح فيه أهم ملامح الرواية التجريبية السعودية ويربطها بالرواية الجديدة في فرنسا وهي الغموض في الرؤية، وتفتيت الشكل والاتجاه إلى الاستبطان الذاتي، واستخدام أكثر من مستوى وعي في العمل، استخدام لغة تجريدية تحاول أن تقدم عالما أسطوريًّا. واعتبر الحازمي أن رواية رجاء عالم **أربعة صفر** أول رواية

1 منصور الحازمي، **الوهم ومحاور الرؤيا دراسات في أدبنا الحديث**، الرياض، دار المفردات، الطبعة الأولى، 2000م، ص166.
2 محمد صالح الشنطي، "إشكالية التجريب"، ص40.

=

تبنت بحرفية متناهية دعوة الرواية الجديدة إلى نسف البناء التقليدي للرواية، وتفتيت أركان الحدث، حيث إن الرواية لا تحمل شخصيات بل شخصياتها مجرد أرقام وضمائر، أما أحداثها فيصعب تجميعها لأنها متناثرة، ولغتها مختلطة غامضة[1].

وعلى الرغم من اعتراف النقاد العرب والسعوديين بتأثر كتاب الرواية السعودية بالمذاهب والاتجاهات الغربية إلا أن عددًا منهم اتخذ موقفًا مترددًا بل وأحيانا رافضًا لدراسة الروايات السعودية في ضوء هذا التأثر ومنهم الباحث حفظ الرحمن الإصلاحي الذي لاحظ أن روايات الكثير من الروائيين السعوديين حملت ملامح وخصائص بعض المذاهب الغربية شكلا ومضمونًا؛ إلا أنه قرر بأن من غير المناسب تصنيف الروايات السعودية حسب المذاهب الأدبية السائدة في الغرب لأن للرواية السعودية بيئتها الخاصة وأوضاعها المختلفة عن الغرب[2].

وبرأيي أن هذا مبرر غير قوي إذ أن استلهام التيارات والمذاهب العالمية صفة سائدة في الأدب منذ القديم حيث تتشابه الخبرات الإنسانية في العالم كله مما يجعل استلهام أساليب التعبير عنها أمرًا طبيعيًّا في الآداب المختلفة. علاوة على ذلك أن الأخذ من التيارات العالمية غالبًا ما يتحول في كل ثقافة إلى شكل يحمل خصوصيتها. وهناك العديد من الدراسات النقدية التي تتبعت أثر المذهب

---

1 حسن الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص 30-29.

2 حفظ الرحمن الإصلاحي، **النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية**، ص97.

الرومانسي مثلا في شعر المهجريين أو درست أثر المذهب الواقعي في الأدب العربي، فلماذا يستثنى أدب المملكة العربية من هذا السياق لمجرد خصوصية ثقافتها كما يبرر عبد الرحمن الإصلاحي؟

ولعل الإصلاحي قد تأثر بالموجة النقدية التي صاحبت ظهور تقنيات الكتابة الغربية في الأدب السعودي. فبالرغم من أن تبني المذاهب العالمية في الأدب العربي قد ظهر في آداب البلدان العربية كالأدب المصري والشامي كظاهرة محتفى بها من كثير من النقاد العرب الذين تتبعوها بالتحليل والرصد[1]؛ إلا أن تبني المذاهب الأجنبية كان له خصوصية في الأدب السعودي، خاصة المذاهب الفلسفية التي جاءت مع تيار الحداثة وما بعد الحداثة كالسريالية والوجودية والواقعية السحرية التي رأى بعض النقاد السعوديين أنها تحمل في أفكارها بذورًا تهدد القيم الإسلامية والعربية الراسخة في المنطقة. وقد أدى ذلك بدوره إلى ظهور معارك نقدية انقسم فيها النقاد إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: هو قسم رافض لتيارات الحداثة وما بعد الحداثة الغربية وهم عدد من الأكاديميين ورواد النقد الذين وقفوا موقف الرافض لتيار الحداثة الفكرية. وقد ذكر الدكتور عبد الله الغذّامي في كتابه **حكاية الحداثة** عددًا منهم مفصلًا مواقفهم الرافضة للتيارات الفكرية الغربية في الأدب العربي

---

1 ألّف العديد من الأكاديميين المصريين والشاميين دراسات عن أثر السرد الغربي على أدبهم المحلي مثل دراسة حسام خطيب التي ناقش فيها التيار الوجودي في قصص أدباء السبعينات السوريين. راجع: حسام الخطيب، **المؤثرات الأجنبية في القصة القصيرة السورية**، دمشق، مطابع الإدارة السياسية، الطبعة الخامسة، 1991م؛ دراسة ماجدة حمود **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن** التي تناولت فيها مجموعة من القصاص السوريين وتأثرهم بالكتاب الأجانب. راجع: ماجدة حمود، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م؛ دراسة نعيم عطية "مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينات"، **مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي**، القاهرة، المجلد الثاني، العدد 4، السنة 1982م، ص209 وما بعدها.
=

ومنهم الدكتور سـعد البازعي الذي قال عنه الغذّامي: "يقول عن نفسـه مثلما يقول عنه الكل أنّه حداثي، ثم تراه يصرّح بأنه ضد الحداثة الفكرية [...] هذا الرجل درس في أمريكا وقدّم نفسه على أنه حداثي، ولكنه مع هذا لم يتورع أن يصـف زملاءه الحداثيين بأنهم خونة وبأن فكرهم خيانة وطنية ومنهجيتهم خيانة ثقافية"[1].

القسم الثاني: النقاد الذين تقبلوا وجود مثل هذه التيارات في أدبنا السعودي ولكنهم وقفوا منها موقف المتسائل لوجودها تارة، والمدقق في خصائصها وتقنياتها التي استلهمها الكاتب السعودي تارة أخرى، و نذكر منهم منصور الحازمي في كتاب **فن القصة في الأدب السعودي الحديث** وكتاب **الوهم ومحاور الرؤيا دراسات في أدبنا الحديث** اللذين تحدث فيهما بإشارات سريعة عن تأثر الأدباء في جيل السبعينيات والثمانينيات بالمذاهب الأجنبية متسائلًا عن سبب انتقال "عدوى الحداثة" كما سماها إلى الأدب السـعودي وهو المختلف بيئة وتركيبًا وظروفًا عن البلدان التي نشـأت فيها هذه الحداثة[2].

القسـم الثالث: اعتنى بدراسـة المؤثرات الأجنبية في السـرد السـعودي إلا أنه لم يفرد لها دراسـة مستقلة تبين مواطن هذا التأثر بل جاء كلامه عنها في معرض حديثه عن السرد السعودي عامة مثل

---

1 عبد الله الغذامي، **حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2005م، ص 10-7.

2 انظر: منصور الحازمي، **الوهم ومحاور الرؤيا دراسات في أدبنا الحديث**، ص173-170؛ و**فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، ص-95 97.

الناقد محمد الشنطي الذي ألف ثلاثة كتب مختصة بالسرد السعودي نلمح فيها إشاراته السريعة إلى تأثر الأدباء السعوديين بالمذاهب الأجنبية والكُتَّاب الغربيين. إلا أنها لمحات سريعة لم يبسط لها الناقد بالشرح لأن اهتمامه كان منصبًّا على تأريخ تطور السرد السعودي ودراسة ملامحه أكثر من اهتمامه بدراسة جانب المؤثرات الأجنبية فيه[1]. ويندرج تحت هذا القسم عدد قليل من الدراسات التي درست اتجاهات وظواهر عالمية في الأدب السعودي إلا أن القليل منها حتى الآن ربط بين المنتج السعودي والمنتج الأجنبي، خاصة ما يتعلق بالنواحي الفكرية التي يرتبط بها المذهب الغربي.

ومن العرض السابق لمراحل تطور الرواية نستنتج غزارة الإنتاج وتنوعه في الرواية السعودية وشموليته للعديد من المذاهب والأساليب الأدبية العالمية. وقد مرت الرواية السعودية بأطوار التشكيل الفني حتى وصلت إلى مرحلة التجريب منذ منتصف الثمانينيات في القرن العشرين أي في مرحلة ظهور الطفرة الاقتصادية وتحول المجتمع من مجتمع ما قبل النفط إلى تعقيدات الطفرة والمدنية وتحول الحياة من البساطة إلى التعقيد الذي أفرز بدوره وعيًا متحولًا يتنازعه عاملي التمسك بالثوابت المجتمعية وعامل تأثير المستجدات وقد انعكس هذا كله على طريقة التفكير المجتمعي ومنه الإبداع الروائي الذي حاول التعبير عن هذه المستجدات. يضاف إليه تأثر هذا الإبداع بالإنتاج الأدبي العالمي واتجاهاته ومنها الواقعية السحرية. وعلى الرغم من مواكبة النقد للرواية السعودية في جميع مراحلها إلا أن الباحث

---

1 محمد صالح الشنطي، **القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية**، الرياض، دار المريخ، 1987م، الباب الثالث في آفاق التجريب، ص286-209.

يلاحظ قلة الدراسات التي تحدثت عن طبيعة تأثر الأديب السعودي بالآداب العالمية أو طبيعة تلقيه منها وهل استطاع تمثل الملامح الفكرية والأسلوبية للمذهب الذي تأثر به وهل تجاوز مرحلة التأثر إلى الإضافة إلى هذا المذهب ومزجه مع إبداعه الخاص وكانت هذه القلة في الدراسات نتيجة لموجة الرفض التي ترافقت مع ظهور تيار الحداثة في مرحلة الثمانينيات مما أفرز ثلاثة اتجاهات للنقد الأدبي حيث رفض البعض تأثر الأدب السعودي ببعض التيارات العالمية خاصة ما يتلامس مع الثوابت، بينما قبل آخرون بتردد هذا التأثر وتناولوه متسائلين عن مدى مناسبته للبيئة السعودية المحافظة، وأسهم البعض بدراسات تعترف بالتأثر دون أن تتعمق في ربط المنتج السعودي بغيره من الآداب العالمية خاصة النواحي الفكرية منه.

الواقعية السحرية بوصفها تيارًا عالميًا: تعريفها، أنواعها، وخصائصها:

حظيت الواقعية السحرية بصفتها أسلوبًا إبداعيًا بانتشار واسع بين القراء والنقاد في أنحاء مختلفة من العالم على اختلاف خلفياتهم الثقافية. ورغم شهرة الواقعية السحرية بصفتها تقنيَّة سرديَّة في الأدب إلا أنها ظهرت في أنواع مختلفة من الفنون البصرية كالرسم والنحت والأفلام الكرتونية والسينما.

وبالرغم من الانتشار الواسع لمصطلح الواقعية السحرية في الدراسات النقدية الأجنبية والعربية إلا أن هذا المصطلح قد أحيط بكثير من الجدل والنقاش حول ماهيته وحدوده وأصله. فمن ناحية المفهوم اختلط مصطلح الواقعية السحرية بمصطلحات أدبية لبعض الاتجاهات التي تحمل خصائص مشابهَة له كالسريالية والأدب الفانتازي والأسطورة. أما من ناحية الأصل فقد نشأ جدل حول أصل هذا التيار والمؤثرات التي أثرت فيه وهل تطور من تيار الواقعية السحرية التي نشأت في أوروبا في الرسم التشكيلي تحديدًا في ألمانيا؟ أم أنه اتجاه استمد خصائصه بمعزل عن أوروبا ونشأ نتيجة لظروف تاريخية وجغرافية وثقافية في أمريكا اللاتينية؟ أم أنه تيار نشأ بتأثير الأدب العربي القديم وتحديداً كتاب **ألف ليلة وليلة** بعد أن اعترف رواده بأنهم قد قرأوا واستلهموا هذه الكتب؟

في هذا المبحث سأناقش الأسئلة السابقة المطروحة حول تعريف الواقعية السحرية وأحاول الوصول إلى تعريف محدد مستفيدين من الجهود السابقة والتعريفات التي وردت في القواميس الأدبية والكتب النقدية التي درست هذا التيار. كما سأحاول عرض الآراء التي فصلت مفهوم الواقعية السحرية عن

غيره من المفاهيم أو دمجتها فيه باعتباره قد وظف خصائص بعض التيارات الأخرى لنصل إلى مفهوم محدد لماهية الواقعية السحرية وخصائصها.

تعريف الواقعية السحرية:

تناولت العديد من القواميس الأدبية مصطلح الواقعية السحرية ووضعت له مجموعة من التعريفات التي تلتقي حول خطوط رئيسة لهذا التيار وهي مزجه بين الأحداث الواقعية والخيالية وتعامله مع الخيال كأنه حقيقة مسلم بها. يُعرِّف **قاموس أكسفورد للفن** *(The Oxford Dictionary of Art)* الواقعية السحرية بأنها "نوع قصصي يدمج عناصر غامضة خيالية مع عناصر واقعية ويحكي عنها بصورة تقريرية موضوعية كأنها حقيقة"[1].

ويعرفها **قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية** *(The Oxford Dictionary of Literary Terms)* بأنها "نوع من القص الحديث الذي يضمن السرد أحداثا خيالية عجائبية مع الحفاظ على اللهجة التقريرية الموثوق بها أثناء سردها"[2].

ومصطلح الواقعية السحرية العربي هو ترجمة للفظ الإنجليزي "Magical realism" الذي هو بدوره ترجمة من الأصل الألماني "Magischer Realismus" وتذكر الكاتبة ماجي آن بورز (Maggie Ann Bowers)

---

1 انظر:

Chilvers, I.(2004). Magic Realism. In *The Oxford Dictionary of Art.*: Oxford University Press. Retrieved 24 June 2012, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-2161 .[My translation]

2 انظر:

Baldick, C.(2008). Magic realism. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms.* : Oxford University Press. Retrieved 25 June 2012, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-683.<, [My translation]

في كتابها **الواقعية السحرية: المصطلح النقدي الجديد** *(Magical Realism: The New Critical Idiom)* أن هذا المصطلح قد تُرجم عبر مراحل تطوره إلى عدة لغات من اللفظ الأصلي الألماني فترجم إلى الهولندية بـ "Magisch Realisme" ثم إلى الإنجليزية "Magic realism" أو سحر الواقع الذي تدرج منه إلى لفظ "Magical realism" الذي يدل على الواقعية السحرية في الأدب اللاتيني. وتشير ماجي إلى اختلاط مصطلحي "سحر الواقع" و"الواقعية السحرية" رغم أن الأول يشير إلى اختلاط الواقع بالرؤى السحرية ويتضمن تصوير الحقيقة عبر تقديم العناصر الغامضة الصادمة في الحياة العادية وهو ما تزعم ماجي آن أنه المصطلح الذي يمكن أن يعبر عما قصده الألماني فرانز رو (Franz Roh) أول من وضع المصطلح عام 1925م. أما لفظ "الواقعية السحرية" الذي ظهر في أمريكا اللاتينية كمقابل لمصطلح "سحر الواقع" فهو يصف الفن القصصي اللاتيني خاصة منذ عام 1940م، والذي اعتنى بعرض الأحداث الغريبة غير العادية كحقائق يومية، مؤكدة أن هذه الترجمات المتعددة أدت إلى ابتعاد اللفظ عن مصطلحه الأصلي ومن ثم الالتباس بغيره من المصطلحات مما أدى إلى تشوشه وغموضه أحيانا[1].

وفي لمحة سريعة لتاريخ نشأة هذا اللفظ يمكن القول –وكما أشرنا سابقًا– أن الناقد الألماني فرانز رو هو أول من استخدم هذا المصطلح عام 1925م في أحد كتبه لنقد الفن التاريخي بعنوان **ما بعد التعبيرية، السحرية الواقعية، ومشاكل اللوحة الأوربية** *(Nach-Expressionismus; Magischer*

---

1 انظر:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Taylor and Francis: Kindle Edition. pp.1-130, [My translation].

Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei) للدلالة على نوع من الرسم في ألمانيا يتميز بتركيزه الحاد على التفاصـــيل التي توحي بأنها طبيعية واقعية، ولكنها في الوقت نفســـه تحتوي على إضافات ذات تجاوزات غريبة تنقل شعورًا بعدم واقعيتها. وبعد ذلك توسع المصطلح في حقل الرسم التشكيلي ليستخدمه النقاد لوصف مجموعة كبيرة من اللوحات الفنية التي تعتمد على عناصر طبيعية تمتزج بالوقت نفسه مع عناصر غامضة خيالية عبر الاعتماد على الخدع البصرية مما يقربها إلى العوالم السريالية[1].

وبالرغم من أن المصطلح قد استخدم في أول ظهوره في الرسم التشكيلي إلا انه انتقل بعد ذلك إلى حقل النقد الأدبي حيث تذكر **الموسـوعة العالمية** أن الواقعية الســحرية ظهرت كشــكل أدبي منذ عام 1945م عبر مجموعة من الأعمال القصصية التي ظهرت في أمريكا اللاتينية والتي تجمع عناصر واقعية وخيالية تقدم من وجهة نظر موضوعية خالصة بحيث يتم التعامل مع العناصر الخيالية ووصفها كما لو كانت حقائق ثابتة يومية، مع خلق شعور متزايد بالواقع[2].

---

1 انظر:

Chilvers, I.(2004). Magic Realism. In *The Oxford Dictionary of Art.* : Oxford University Press. Ibid. [My translation].

2 انظر:

Magical realism. In *World Encyclopedia.* : Philip's. Retrieved 13 June 2012, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-7084 [My translation].

وأول من استخدم هذا اللفظ كلفظ نقدي أدبي يدل على فن السرد في أمريكا اللاتينية الكاتب والقاص الكوبي أليجو كاربنتير (Alejo Carpentier) في مقدمته لرواية **مملكة هذا العالم** *(El reino de este mundo)* عام 1949م، مستخدما لفظ "الواقع العجيب" (Lo realismo maravilloso) في الحديث عن هذا النوع من السرد. وفي هذه المقدمة أشار إلى انتشار السريالية في أدب أمريكا اللاتينية بما فيها من سراب خادع واستراتيجية وهمية، قائلًا إنه خلال إقامته في هاييتي واحتكاكه اليومي بما فيها؛ تجلت له فكرة الواقعية السحرية بعد أن تنفس المناخ الذي يبعث على الدهشة بأضعاف ما تخيله الكتاب السرياليون. كما تحدث عن انبعاث حركة الواقعية السحرية من صلب ثقافة المجتمع اللاتيني التي تؤمن بالقدرات الخارقة والأساطير والأناشيد السحرية، وأكد أن السحر في أمريكا اللاتينية قد اكتسب مرتبة الواقع ولم يعد مجرد خيال أدبي طريف يعتمد على النباتات والجمادات كما في سحرية فرانز رو الأوروبية. ونأى كاربنتير بنفسه وكتاباته عن الواقعية السحرية التي وضعها رو على أساس متصنع بارد قائلًا إن سحرية كتابات اللاتينيين تبرز من تراث أمريكا اللاتينية نفسها. وعلى هذا فان الواقعية السحرية تمثل تراث أمريكا اللاتينية الثقافي والفني ملتمسًا أسباب هذه الظاهرة في عدة عوامل من أهمها الطبيعة البكر البدائية والطبيعة الفطرية في إنسان هذه القارة، إضافة الى وجود العرقيات المختلطة

الهندية والسـوداء والمولدين، وغرابة اكتشـاف القارة الحديثة، مما جعل أمريكا اللاتينية شـلالًا يتدفق بالسحر والأساطير.[1]

كما فرق كاربنتير مرة أخرى بين الواقعية السحرية التي وضعها فرانز رو وبين "الواقع العجيب" الذي تحدث عنه في المقدمة في مقالته الشـهيرة بعنوان **الباروكية والواقع العجيب** *(Lo Barroco Lo Real Mararillosa)* بقوله إن ما كان يدعوه فرانز رو واقعية سحرية:

> كان ببسـاطة، رسمًا تتآلف فيه أشـكال واقعية بصـورة لا تتطابق والواقع اليومي [...] واقعية سحرية لأنها صورة لا تُصدّق ومستحيلة، لكنها في النهاية تقف عند هذا الحد [...] أما الواقع العجيب الذي أنافح عنه، هو واقعنا نحن. هو ما نعثر عليه في حالته الخام، كامنًا حاضـرًا حضـورًا كليًا في كل أرجاء أمريكا اللاتينية. هنا، الغريب، وغير المألوف يومي، وكان يوميًا دائمًا[2].

وحديث كاربنتير السـابق أثار الكثير من الجدل حول أصـل الواقعية السـحرية اللاتينية وهل تطورت عن الحركة الأوروبية التي نشأت في ألمانيا أم أنها منتج لاتيني منفصل عمّا سبقه، حيث اعتبر

---

1 راجع كلًا من: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1980، ص 304-300؛
Hart, S. M., & Ouyang, W. C. (2005). *A companion to magical realism* (Vol. 220). Boydell & Brewer. p.2. [My translation]

2 اليخو كاربنتير، "الباروكية والواقع العجيب"، ترجمة علي إبراهيم أشقر، **مجلة الآداب الأجنبية**، العدد 97، شتاء 1999، السنة 25، ص-110 111.

كثير من النقاد أن ارتباط اسم الواقعية السحرية بأدب أمريكا اللاتينية بعد اشتهارها بأقلام أدبائها يؤدي إلى تجاهل وإنكار تأثير التيار الأوروبي، تقول ماجي آن:

> أدت الشهرة الدولية لأدباء الواقعية السحرية اللاتينيين مثل كاربنتير وماركيز إلى افتراض خاطئ بأن الواقعية السحرية هي اتجاه أمريكي لاتيني تحديدًا، وهذا يعتبر تجاهلًا لتأثير أوروبا في الحركة وينكر اتصال أدبائها اللاتينيين في القرن العشرين بالحركات الحديثة الأوروبية كالسريالية والواقعية السحرية التي نشأت في ألمانيا[1].

على أن اعتراف كاربنتير في مقدمته المشهورة بتأثره بالسريالية دليل على تأثر رواد الحركة بأفكار السرياليين الأوربيين التي تعتمد على إدخال الخيال ومزجه بالواقع رغم أن توظيف الخيال مختلف تماما بين الحركتين. وهذا تطور طبيعي، فأغلب الحركات الأدبية تكون قد تأثرت في بداية نشأتها بغيرها، ثم خلقت لها خطًّا جديدًا قد يجعلها منفصلة تماما عن الأصل الذي نشأت منه وهذه هي طبيعة الأدب تأثر وتأثير مستمر. ورغم إصرار النقاد الغرب على ربط حركة الواقعية السحرية بأوروبا فان هذه الحركة بخصائصها المنتشرة عالميًّا في العصر الحالي هي الحركة التي نبعت من فكر أمريكا اللاتينية وانتشرت أكثر في العالم الثالث العربي والآسيوي وبلدان أفريقيا فيما بعد الاستعمار –كما سنفصل في موضع

---

1 راجع:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p.16. [My translation].

آخر- بسبب تشابه الأفكار التي تؤمن بالسحر والغيبيات والخوارق والكرامات في ثقافة تلك البلدان عكس العالم الأوروبي الذي يقل فيه الإيمان بمثل هذه المعتقدات نظرًا لسيطرة الحقائق العلمية والبحث المجرد على فكرها.

ولم يقتصر مصطلح الواقعية السحرية على أمريكا اللاتينية بل تخطى الحدود ليظهر في العديد من الآداب حاملًا معه عدة ملامح مميزة له منها أنه قص يحمل أحداثا فانتازية ضمن سرد يحتفظ بالنغمة الموثوق بها كسرد موضوعي واقعي، أو استثمار طاقات الحكاية الخرافية والحكايات الشعبية والأسطورة مع الاحتفاظ بالدلالات الاجتماعية المعاصرة من أجل الجمع بين الواقع الراهن والخيال الفنتازي.

ويذكر **قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية** أن ظهور الواقعية السحرية يدل على ميل الرواية العالمية الحديثة إلى الوصول إلى ما وراء حدود الواقعية وإعادة صياغة قدرات الخرافة والحكاية التراثية في وقت تظل فيه محتفظة بصلتها الاجتماعية القوية. وعلى الرغم من أن الواقعية السحرية قد نشأت في ألمانيا إلا أنها ارتبطت بصورة أساسية بأدب بعض الروائيين من أمريكا الجنوبية تحديدًا أعمال الكاتب الغواتيمالي ميغيل آنجل استورياس (Miguel Ángel Asturia) واليخو كاربنتر وغابرييل غارسيا ماركيز وكثيرًا ما تعتبر رواية الأخير **مائة عام من العزلة** *(Cien años de soledad)* كمثال رائد للواقعية السحرية. وقد انتقل مصطلح الواقعية السحرية إلى ثقافات مختلفة، وظهر اتجاه حديث في الرواية يحاول الوصول إلى عوالم ما وراء الواقع وإعادة صياغة الحكاية الخرافة والتراثية والأسطورة بصورة تظل فيها محتفظة بصلة

ارتباط اجتماعية قوية. ولذا تعتبر أعمال كل من الألماني غونتر غراس في **الطبل و الصفيح (1959م)** *(The Tin and Drum)* والكاتب الهندي الأصل سلمان رشدي في **أطفال منتصف الليل (1981م)** *(Midnight's Children)* ورواية **آيات شيطانية (1988م)** *(The Satanic Verses)* والروائية البريطانية أنجيلا كارتير في رواية **ليالي في السيرك (1984م)** *(Nights at the Circus)* ضمن اتجاه الواقعية السحرية، حين تكون للشخصيات قدرات خارقة مثل الطيران والتخاطر وقدرة تحريك الأشياء ذهنيًّا وهي كلها وسائل تبنتها الواقعية السحرية لوصف الواقع الذي تحول إلى ما يشبه الوهم في كثير من الأحيان في القرن العشرين[1].

أما عن أول ظهور لهذا المصـــطلح في المشـــهد النقدي العربي فبمقارنة تواريخ الكتب النقدية العربية المؤلفة حول هذا التيار نجد أن أول من اسـتخدم هذا المصـطلح هو صـلاح فضـل في كتاب **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** وكانت طبعته الأولى عام 1978م والذي جعل فصـــله الأخير أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية.[2] ومن استعراض أغلب الكتب النقدية العربية التي تحدثت عن هذا التيار نلاحظ أن التيار قد دخل إلى الأدب والنقد العربي تحت عباءة أمريكا اللاتينية حيث تحدثت

---

1 انظر:

Baldick, C.(2008). Magic realism. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms.*: Oxford University Press. Ibid. [My translation].

2 صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص289.

=

عنه معظم الدراسات كتيار أدبي لاتيني، نذكر منها دراسة صلاح فضل السابقة، وكتاب عبد الله حمادي المترجم عن الإسبانية **غابرييل غارسيا ماركيز: رائد الواقعية السحرية**[1] في عام 1982م والتي اعتبرت ماركيز رائد الواقعية السحرية.

1 بيلينيو ابولييو ميندوزا، **غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية**، ترجمة عبد الله حمادي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، مؤسسة الاسراء للنشر، 1982.

تشابك المصطلح واختلاطه في كتب النقد:

دار خلاف كبير في تحديد مفهوم الواقعية السحرية وفصله عن التيارات الأخرى التي تحمل خصائص مشابهة له، حيث اختلط مصطلحه عند بعض الكتّاب بغيره من المصطلحات مثل "الفنتازيا" أو "العجائبي" كما ترجمه عبد الملك مرتاض في دراسته **العجائبية في رواية "ليلة القدر"** مبيّنًا دواعي استخدامه مصطلح العجائبي كمقابل عربي لـــ "Fantastique" بأنه نظرا لانعدام وجود مقابل اصطلاحي دقيق للفظ Le Fantastique بالعربية ثم نظرا لوجود لفظة عربية تستوعب كل هذه المعاني بكفاءة وخصب وهي العجائبي فإنه آثر إطلاقه عنوانًا لدراسته[1].

كما يُستخدم أيضا التعريب للكلمة "فنتازيا" في النقد العربي. وسأستخدم اللفظين في هذا البحث لنفس المدلول نظرا لكثرة استشهادي بالكتب العربية التي استخدمت المصطلحين.

والاتجاه العجائبي عرّفه الناقد الفرنسي تزفتان تودوروف في كتابه *(introduction a litterature fantastique)* **مدخل إلى الأدب العجائبي** بأنه جنس أدبي يتميز بمكونات بنائية وخصائص خطابية تعتمد على وقائع غريبة ممزوجة بوقائع حقيقية مما يثير ترددًا في نفس الشخصية التي تجد نفسها أمام

1 انظر: الخامسة علاوي، **العجائبية في أدب الرحلات: رحلة ابن فضلان نموذجًا**، رسالة مخطوطة لشهادة الماجستير من كلية اللغات والآداب في جامعة منتوري-قسنطينة، الجزائر، 2005، نقلا عن عبد الملك مرتاض" العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون" **أعمال ملتقى 15– 16 مايو** 1989م، جامعة وهران، دفتر رقم 3 نوفمبر 1992م، ج1، ص33.

=

وقائع غير طبيعية وينسحب ذلك على القارئ الذي لا يستطيع التفريق بين الواقع والخيال. ويؤكد تودوروف أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثًا فوق الطبيعي[1]. وقد حدد تودوروف العجائبي بثلاثة حدود هي أنه يجب أن يحمل النص القراء على اعتبار الشخصيات عالم أشخاص أحياء ويجبره على التردد بين التفسير الطبيعي، والتفسير فوق الطبيعي للأحداث، وأن يكون التردد متساويًا بين الشخصية القصصية وبين القراء حيث يتوحدون مع الشخصية الذي يكون ترددها محسوسًا في النص وواضحًا حتى يصبح غرضًا من أغراض النص وهو إثارة الحيرة. كذلك من المهم أن يتبنى القراء موقفًا إزاء النص كأن يرفض التأويل الأليغوري المجازي[2].

وفضلًا عن العجائبية أو الفنتازيا، اختلطت الواقعية السحرية بمصطلح "السريالية"، وارتبطت بمصطلح "الأسطورة".

ويتجلى هذا الاختلاط في تحليل بعض الأعمال الأدبية بوصفها أعمالًا عجائبية تارة وواقعية سحرية تارة أخرى كأعمال الكاتب البريطاني من أصل هندي سلمان رشدي والألماني فرانز كافكا في رواية **المسخ** *(Die Verwandlung)* التي كتبها عام 1915م قبل صياغة مفهوم الواقعية السحرية أو ظهوره، على الرغم من أن رواية **المسخ** التي تحكي عن تحول بطلها إلى حشرة كبيرة لا تتناول العنصر

---

1 انظر: تزفتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة الصديق بو علام، مصر، دار الشرقيات، الطبعة الأولى، 1994م، ص44.

2 انظر: تزفتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص72-49.

=

الخيالي كحقيقة مسلم بها كما في الواقعية السحرية حيث يظل البطل يتساءل عن كيفية إخبار أهله بتحوله[1]. كما يتضح هذا الاختلاط في اعتبار بعض كتّاب الأدب العجائبي الإنجليز أنّ السحرية والعجائبية شيء واحد، وأن الواقعية السحرية ما هي إلا اسم آخر للقصة العجائبية مثل الكاتبة جيني وولف (Gene Wolfe) حين قالت "الواقعية السحرية هي فنتازيا كتبت من قبل إسبان". [2]

ونجد صدى لهذا الاختلاط في النقد العربي ومنه السعودي في اعتبار بعض الدراسات العربية حول الواقعية السحرية بوصفها جزءًا من تيار العجائبية، او استخدام اللفظين في دراسات أخرى بوصفهما مترادفين لنوع واحد. نذكر مثالًا على النوع الأول أطروحة الباحثة الخامسة علاوي بعنوان **العجائبية في أدب الرحلات: رحلة ابن فضلان نموذجًا** والذي اعتبرت فيه الواقعية السحرية شبيهة بالأدب العجائبي حيث تقول:

> الواقعية السحرية كتقنية في الحكي تملك من الحوافز ما نجده في العجائبي، ذلك أن امتزاج الواقعي بالخيالي يحدث اضطرابًا في الواقع لما ينضاف إليه من أحداث سحرية

---

1 انظر:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p.25. [My translation].

2 انظر:

Wolfe, G., & Wright, P. (2007). *Shadows of the New Sun: Wolfe on Writing, Writers on Wolfe*. Liverpool University Press. p.132. [My translation].

=

[...] فيضـــحي واقعًا ســـحريًّا يأخذ بلب القارئ [...] وقد يقف القارئ حائرًا غير مصـدق لما يجري من أحداث لأن الصـبغة السـحرية تحول دون ذلك [...] وهنا يكمن تقاربها مع العجائبي في التردد والحيرة والدهشة التي تصيب القارئ[1].

ومِن تأمل كلام الباحثة نجدها قد خلطت حدود العجائبي التي حددها تودوروف بـ "الادهاش والحيرة والتردد" بالواقعية السـحرية وهو ما يتنافى مع مفهومها كما سـنوضـح في الأسـطر اللاحقة في تفريقنا بين المصـــطلحين. ومن النوع الثاني الذي اعتبر الواقعية الســـحرية مرادفة للعجائبية الباحث صلاح الدين عبدي في دراسته التي تتحدث عن الواقعية السـحرية في أدب إبراهيم الكوني حين يقول "الأدب العجائبي والأدب الغرائبي والأدب الفنطاستيكي أو الأدب السحري كلها أسماء لمسمى واحد هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق الطبيعية"[2].

وفيما يخص الدراسات النقدية الخاصة بالأدب السعودي نذكر دراسة **البنية السردية في الرواية السعودية** لنوره المرّي التي كانت تسـتخدم مصـطلح الواقعية السـحرية والعجائبية بصـفتهما مترادفين أثناء حديثها عن التيار الخرافي أو الأسـطوري في الرواية فتقول "وظهرت الواقعية العجائبية أو الواقعية السـحرية في أمريكا اللاتينية وتعود إلى منبع الأسـطورة باعتبارها مجمع الرموز ومجلاها معًا"[3]. وقد قاد

1 الخامسة علاوي، **العجائبية في أدب الرحلات**، ص 68-67.

2 صلاح عبدي، " الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني: رواية الورم نموذجًا" **مجلة العلوم الإنسانية الدولية**، العدد 19، المجلد 4، ص89.

3 نورة المري: **البنية السردية في الرواية السعودية**، ص 216.

هذا اللبس الباحثة نورة إلى اعتبار بعض الروايات التي لا تعتبر ضمن تيار الواقعية السحرية داخلة فيها إذ لم تستبن الفرق بين المصطلحات الأدبية الملتبسة.

ولعل هذا الارتباك في تحديد مصطلح الواقعية السحرية الذي نشأ في الأدب الغربي وانتقل منه لمثيله العربي نتج عن وجود خلفية تاريخية معقدة لنشأة هذا المصطلح وانتقاله من قارة إلى قارة في مراحل زمنية مختلفة كان هذا اللفظ يتطور فيها ويضيف إليه الأدباء خصائص جديدة ومفاهيم مختلفة قبل أن يستقر على شكل مصطلح يشير إلى تيار محدد الملامح والصفات. فقد قسمت ماجي آن مراحل تطور هذا اللفظ إلى مرحلة النشأة في ألمانيا عام 1920م حينما كان يستخدم للدلالة على فن تشكيلي ومرحلة ثانية عام 1940م انتقل فيها اللفظ لأمريكا الوسطى للدلالة على فن كتابي جديد يتشابه مع تيارات الحداثة وما بعد الحداثة في تمرده على الوسائل الكتابية القديمة، والمرحلة الأخيرة عام 1955م حينما تبلورت الواقعية السحرية كفن سردي يمثل أمريكا اللاتينية التي انطلق منها إلى بقية العالم. علاوة على ما سبق، أرجعت ماجي آن سبب غموض المصطلح إلى "عدم فصل النقاد بين الواقعية السحرية كفن تشكيلي وبينها كاتجاه سردي إضافة إلى تركيز النقاد على شرح المصطلح بالارتكاز إلى أحد جوانبه دون الإحاطة بالجوانب الأخرى المعقدة لنشأة المصطلح والإضافات الكثيرة التي أضيفت له عبر الزمن"[1].

1انظر:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p.2-7, [My translation].

وأضـــيف إلى ذلك، أن وجود العنصـــر الخيالي الخارق في كل من المصـــطلحات المتشـــابكة (العجائبية، السريالية، الواقعية السحرية، والأسطورة) جعل من الصعب الفصل بين نوع وآخر رغم أن طريقة التناول لهذا العنصر العجائبي مختلفة وهي ما تشكل نقطة الفصل بين هذه الأنواع .

وقبل مقارنة الأنواع الأدبية ذات العلاقة المشـــتركة مع الواقعية الســـحرية ومعرفة الفروق بينها سنعرض مجموعة من الآراء النقدية التي حاولت تبيين الفروق بين هذه الأنواع.

ففيمـا يخص الواقعيـة السـحريـة والعجـائبيـة؛ فرَّق بعض النقـاد بين التيـارين ومنهم جون أريكســون (Johan D Erickson) في مقالة (Magical realism and the nomadic writing in the Maghreb) الواقعية الســـحرية وكتابة البدو في المغرب الذي أكد أن "الواقعية الســـحرية تختلف عن الفنتازيا في تقديمها العالم السـحري والواقعي كعنصـرين يتعايشـان متزامنين دون أن يحل أحدهما محل الآخر"[1]. أما أيان بوشانا (Ian Buchanan) فـيذكر في **معجم النظريات النقدية** *(A Dictionary of Critical Theory)* أنه لا يجب أن نخلط بين مصطلح الواقعية السحرية وبين الأدب الفنتازي الذي كتب عنه تودوروف "لأن هدف الواقعية السـحرية هو وصـف الواقع الذي يكون السـحر والأحداث الغريبة فيه جزءًا من الحياة

1انظر:

Hart, S. M., & Erickson, J. D. (2005). *A companion to magical realism* (Vol. 220). Boydell & Brewer. p.248, [My translation].

=

اليومية، بمعنى أنها جزء من الواقع وليست شيئًا استثنائيًا غريبًا عنه كما في العجائبية فهدف الواقعية السحرية ليس فقط تجاوز حدود الواقعية كما هو حاصل في الأدب العجائبي"[1].

وقد ذكر الدكتور حامد أبو أحمد في كتابه **في الواقعية السحرية** مثل هذا الرأي فبعد أن رجع إلى مقالة تزفتان تودوروف "ماكوندو في باريس" التي كتبها عن رواية **مائة عام من العزلة** *(Cien años de soleda)* لغارسيا ماركيز والتي قال فيها أن العناصر فوق الطبيعية التي في الرواية لا تُتناول كما في الأدب العجائبي الذي يدور حول حكايات الجنيات والحوريات ذلك أن ماركيز يمثل عالمنا المعاصر وليس أي عالم آخر، إذ في رواية **مائة عام من العزلة** لا أحد يشك في واقع الأحداث فوق الطبيعية؛ قرر الدكتور حامد بعد هذا العرض أن الواقعية السحرية مختلفة تمامًا عن الفنتازي "العجائبي" إلا أنه رغم ذلك فإن كثيرًا من نقاد أمريكا اللاتينية يربطون بينهما[2].

وبالرغم من اعتراف أبو أحمد بالفرق بين الاتجاهين إلا أنه حدده فقط بأن العنصر الخارق في العجائبي هو حكايات الحوريات والجن وأن روايات الواقعية السحرية لا تتناول هذه العوالم بل ينبع

---

1 انظر:

Buchanan, I.(2010). Magical realism. In *A Dictionary of Critical Theory*.: Oxford University Press. Retrieved 24 June 2012, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-422. [My translation].

2 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008 كتاب الكتروني من: http://www.4shared.com/office/Z8Aw2QwM/_.html ، ص 26،27.

السحر فيها من الواقع، وهو تحديد –برأيي– غير شامل فإذا تأملنا تعريف تودوروف للعجائبية سنجد أنه جعل العنصر الخارق فيها واقعي مستمد من الحياة اليومية إلا أنه يثير التردد والشك في واقعيته في نفس المتلقي. وهذا هو الفرق الرئيس بين الاتجاهين ففي الواقعية السحرية يتم التعامل مع العنصر الخارق كحقيقة يومية لا تثير أي شك أو تردد في نفس المتلقي.

وذهبت إلى مثل هذا الرأي أماريل بياتريس كاندي (Amaryll Beatrice Chanady) في كتابها **الواقعية السحرية والعجائبية** *(Magical realism and the fantasic)* حيث تقول "ان الفرق الرئيس بين التيارين هو الطريقة التي ينظر فيها الراوي إلى العنصر اللاعقلاني ففي الواقعية السحرية يقوم الراوي بدمج العنصر الخارق في الإطار الطبيعي بدون أن يقدمه على أنه مشكلة، بينما ينظر له الراوي في الفانتازيا كأمر إشكالي مختلف أو مُقلق"[1].

وحددت أماريل كاندي ثلاثة معايير نستطيع من خلالها الحكم فيما إذا كان العمل ينتمي للواقعية السحرية أم لا:

الأول: أن يحتوي النص على عنصرين أحدهما عقلاني طبيعي والآخر خارق غير عقلاني.

---

1 انظر:

Chanady, A. B. (1985). *Magical realism and the fantastic resolved versus unresolved antinomy*. New York: Garland. P.30. [My translation].

=

الثاني: أن يتعامل القاص مع العنصرين كحقيقة متساوية في القوة.

الثالث: أن يتكتم القاص أو يتحفظ عن إبداء حكم على العنصر الخارق بالصدق أو الصحة[1].

ففي أدب الخيال –بحسب كاندي– نحس أن وجود العنصر ما وراء الطبيعي يمثل إشكالية تتطلب انتباهًا خاصاً من المتلقين حيث يخلق في نفوسهم تأثيرًا مزعجًا يثير الاضطراب. بينما في الواقعية السحرية يكون وجوده مقبولًا وطبيعيًا حيث يُدمج داخل الإطار الطبيعي ويُقدم كحدث واقعي وصحيح.

كذلك فرّق بروس هولند روجرز (Bruce Holland Rogers) بين الواقعية السحرية وجميع الأنواع المشابهة لها كالعجائبية وروايات الخيال العلمي والسريالية، بقوله إن روايات الواقعية السحرية لا تهرب من الواقع أو ليست "انهزامية" بحسب تعبيره فهي تواجه الواقع وتطمح إلى اكتشافه بطريقة مختلفة عن الروايات الواقعية العادية حيث تروي الواقع من وجهة نظر أناس لهم تجارب حقيقية مع عناصر الخيال مثل الأشباح وغيرها، أي انها ليست تجارب فكرية وليست تكهنات بل هي روايات واقعية لا خيالية كالأنواع الأخرى المشابهة لها[2].

---

1 انظر:

Chanady, A. B. (1985). *Magical realism and the fantastic resolved versus unresolved antinomy*.Ibid. pp.30-31. [My translation].

2 انظر:

Rogers, B. H. (2011). *What is Magical Realism, Really*. Retrieved from www. writing-world. com/sf/realism. shtml. [My translation].

وبناء على ما سبق؛ فان الناقد لابد أن ينظر إلى موقف المؤلف من العنصر الخيالي في النص وهل تعامل معه كحقيقة واقعية لا حاجة لتفسيرها ولا لتبرير غرابتها في النص، أم أنه أشار إلى غرائبيته وحاول تبريرها أو ضمَّن النص أي لمحة مشككة مما أوجد تردداً في نفس المتلقي في اعتبار ما يحدث من نسج الخيال والأحلام أم واقعاً لا يقبل الشك. فإذا كان المؤلف قد قدّم العنصر الخيالي تحت غطاء تفسيري أو قدّمه كأمر مريب يثير القلق مما يجعل القارئ يتردد بين قبوله كحقيقة أو خيال، فان النص يخرج من تيار الواقعية السحرية إلى دائرة الفنتازيا أو العجائبية.

وعلاوة على العجائبية، اختلطت الواقعية السحرية بالأدب السريالي إذ تؤكد بعض الدراسات أن الواقعية السحرية ما هي إلا "امتداد للتيار السريالي في أوروبا" وأن أشهر كتاب الواقعية السحرية قد تأثروا بالمذهب السريالي في المزج بين الواقعي والخيالي[1].

كما يرى دونالد شو (Donald Show) أن السريالية قد "استحثّت الأصول الأسطورية والخرافية للواقعية السحرية الأمريكية، فازدهرت مكونات هامة ضاربة بجذورها في نظرة سكان أمريكا الأصليين للكون وفي إدراكهم للفضاء الطبيعي وللزمن وفي تعبيراتهم الرمزية"[2]

---

1 انظر:

Helmy, S. (2009). *Magical Realism and Storytelling In Silko Welch and Mamaday*. P.hd Thesis in Faculty of Education in Tanta University.p.6. [My translation].

2 داريو بيانوبيا و خ. م. بينياليستي، **مسار الرواية الإسبانو أمريكية من الواقعية السحرية إلى الثمانينات**، ترجمة محمد أبو العطا، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص47.

وعلل حامد أبو أحمد ارتباط الواقعية السحرية ارتباطًا وثيقًا بالسريالية بأن الناقد فرانز رو وهو أول من استخدم المصطلح قد صاغه في وقت كانت السريالية مسيطرة على الساحة الفنية مما أدى إلى تشابه المصطلحين. ويسوق أبو أحمد عدة خصائص تتشابه فيها الواقعية السحرية مع السريالية وهي البحث عن الغريب، وشاعرية الحلم، وتمثيل اللاشعور، والصور الصادمة التجديدية، التجريب الكامل من خلال اللغة، المنولوج الداخلي، المشاهد الاستبطانية، المونتاج، السرد غير المرتب ترتيبًا تعاقبيًا، استخدام مفردات متعددة المعنى والاستعارات الصادمة وغير ذلك من التقنيات المحدثة. ويؤكد الناقد على تداخل الاتجاهات الفنية والتيارات الأدبية في العصر الحديث.[1]

وعلى الرغم من تشابك خصائص الواقعية السحرية بالسريالية؛ إلا أن ماجي آن ترى أن هذا التشابك كان في أوائل نشأة المذهب السحري في أوروبا قبل انتقاله إلى أمريكا اللاتينية وتشكله كتيار سردي ذي خصائص منفصلة عن السريالية. مؤكدة أنه بالرغم من أن السحرية والسريالية تشتركان بأنهما فنان ثوريان على الواقع يصوران الجوانب غير المادية وغير المنطقية فيه، فإن السريالية تتجه إلى استكشاف الجوانب النفسية المرتبطة بالعقل وخيالاته والنفس وجوانبها غير الواعية نظرًا لارتباط السريالية بنظريات فرويد في اللاوعي والتي تلجأ إليها السريالية كوسيلة لتفسير السلوك الإنساني الذي تعجز الوسائل العادية، أو بمعنى آخر السريالية تهتم بالحياة الداخلية فترتبط بالأحلام واللاوعي أثناء

1 حامد ابو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص42-43

تقديمها اللمحات غير الواقعية، بعكس الواقعية السحرية التي يندر فيها تقديم الحالة الاستثنائية الخارقة في شكل حلم أو تجربة نفسية تشير للهذيان، فالسحر في الواقعية السحرية ينبع من حقائق مادية ملموسة[1].

كما فرّق كاربنتير بين السريالية والواقعية السحرية بأن في السريالية يتم توظيف العنصر الغريب أو الخيالي بطريقة متعمدة ومدروسة ليوحي بشيء معين في العمل، إذ تبحث السريالية فقط عن العجيب الجميل أو المدهش، عكس الواقعية السحرية التي ينبع منها العنصر الغريب من صلب الواقع بعفوية طبيعية والذي قد يكون عنصرًا قبيحًا ليس جذابًا. يقول كاربنتير:

> أما السريالية، فكانت تَرى [...] أن كل ما هو عجيب جميل؛ العجيب وحده جميل [...] كانت تلاحق العجيب من خلال الكتب، من خلال الأشياء المسبقة الصنع [...] وإذا كانت السريالية تتبّع العجيب؛ فيجب القول إنها نادرًا ما كانت تبحث عنه في الواقع. لا شك أن السرياليين عرفوا أن يروا لأول مرة القوة الشعرية [...] للوحة [...] أو صورة شخصية أو معرض. لكن كل ذلك، كان عجيبًا مُصنّعًا بتصميم سابق. وكأني بالرسام يقف أمام لوح ويقول سأرسم لوحة بعناصر غريبة تخلق انطباعًا عجيبًا. الرسم

---

1 انظر:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p. 24-25. [My translation].

السريالي، كما رأيتم وعلمتم، رسم ناجح بشكل عجيب. لا أحد يشك في ذلك، لكنه رسم كل ما فيه مُصمّم ومحسوب لخلق شعور بالتفرّد [...] أما الواقع العجيب [...] هو واقعنا نحن، هو ما نعثر عليه في حالته الخام، كامنًا حاضرًا حضورًا كليًا في كل أرجاء أمريكا اللاتينية[1].

أما المصطلح الثالث الذي يرتبط بالواقعية السحرية فهو الأسطورة حيث ربط أبو أحمد بينهما معتمدًا في رأيه هذا على قول عدد من النقاد في أمريكا اللاتينية ومنهم ميشيل بالنثيا روث (Michael Balansia Rose) بأن الواقعية السحرية هي الوعي الأسطوري بالعالم، ففي الوعي الأسطوري نجد العالم على الرغم من امتلائه بالأسرار إلا أنه مفهوم فليس ثمة أي حدث مفاجئ أو حدث ليس له تفسير. فبعث الموتى، ومسخ الحيوانات إلى أشخاص أو نباتات والعكس، وأبدية اللحظة كل هذا شيء عادي جدًا وهو ما أطلق عليه النقاد الواقعية السحرية وبعضهم قال إن الواقعية السحرية ما هي إلا مسمى لاتيني أمريكي لظاهرة قديمة وعالمية[2]. ونتيجة لتعدد الاتجاهات التي يتشابك معها تيار الواقعية السحرية خلَص حامد أبو أحمد إلى رأي مفاده بأن الواقعية السحرية تيار يجمع بين الارتباطات الثلاثة (العجائبية، الأسطورة، والسريالية) إذ يقول أبو أحمد:

---

1 اليخو كاربنتير،"الباروكية والواقع العجيب"، ص110

2 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص52-51.

فالواقعية السحرية إذن نموذج أدبي فريد يجمع بين القديم والحديث، القديم ممثلا في العجائبي –قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلًا– والحديث ممثلًا في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني الأدبي [...] وفي الوعي بالجانب السريالي أو ما فوق الواقع والتقنيات الجديدة التي جاء بها [...] فالواقعية السحرية إذن هي كل هذا[1].

وأبو أحمد في رأيه هذا لم يفطن إلى الفروق الدقيقة بين السريالية والعجائبية والواقعية السحرية، وهو ما وضّحته سابقًا، وإن كنت أوافقه في ربطه بين السحرية والأسطورة إذ غالبا ما ترتكز روايات الواقعية السحرية على توظيف الخرافات والأساطير بمفهوم فني جديد يجعلها واقعًا تعيشه الشخصيات، أو قد تلجأ الرواية إلى استعارة رمز أسطوري قديم أو اسم شخصية خرافية وتعيد إحياءه في فضاء الرواية الواقعية السحرية.

1 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص8-7.

أنواع الواقعية السحرية:

بعد أن زاد الجدل حول ماهية الواقعية السحرية والفرق بينها بوصفها تيارًا فنيًا أوروبيًا يستلهم السريالية أو تيارًا سرديًا أمريكيًا لاتينيًا يوازن بين الواقع والخيال عبر الاستناد إلى خلفية هذه القارة الثقافية التي تؤمن بالخوارق والسحر؛ حاول كثير من النقاد استخلاص ملامح مميزة لروايات الواقعية السحرية نستطيع من خلالها معرفة تقنيات هذا التيار ذي الجذور والاتجاهات الثقافية المختلفة بحيث نستطيع الحكم بمعايير نقدية وفنية على انتساب هذه الرواية أو تلك لهذا التيار بغض النظر عن كاتبها وخلفيته الثقافية. خاصة بعد انتشار هذا التيار عالميًا وإسهام الكثير من الكتاب فيه بطريقة أدت إلى تعدد اتجاهاته وتقنياته التي استفاد فيها التيار من مدارس إبداعية متعددة مما دفع النقاد إلى اعتباره ينتمي إلى أدب ما بعد الحداثة وكذلك أدب ما بعد الاستعمار وفيما يلي استعراض لأنواع التيار.

في دراسة **تصنيف الواقعية السحرية** *(Magical Realism: A Typology)* لويليام سبيندلر (William Spindler) حاول الباحث وضع تصنيف للواقعية السحرية بحيث تندرج تحته جميع الأعمال التي يمكن أن تنتمي لهذا التيار سواء أكان مؤلفوها أوروبيين أو لاتينيين أو غيرهم، فقسم الواقعية السحرية إلى ثلاثة أنواع بالاعتماد على نوعية عنصر السحر الذي يكون في العمل، وهذه الأنواع هي:

1. الواقعية السحرية الغيبية (Metaphysical Magic Realism):

وهي شكل من أشكال الواقعية السحرية تتفق مع تعريف فرانز رو لها ويعود عنصر السحر فيها إلى ما وراء الطبيعة حين يلجأ الفنان إلى زعزعة اليقين بالواقع عبر تصويره بوصفه شيئًا غريبًا يحيطه

الغموض دون اللجوء إلى عنصر خارق في العمل بل من خلال اللعب بالضوء والخدع البصرية أو إضافة بعض التفاصيل الغامضة للعنصر الطبيعي. وفي الأدب نجد هذا النوع في النصوص التي تقنع القارئ بأن هناك شيئًا غامضًا غير مفهوم يحيط بالحدث العادي الموصوف وتحاول إشاعة الإحساس بالوهم في نفس المتلقي دون أن تحاول تفسير هذا الغموض أو الوهم المحيط بالحدث العادي، بل تخلق جوًا غريبًا ضمنيًا غير واضح ولا قابل للتفسير عبر بعض الخدع الأسلوبية التي هي أشبه بالخدع البصرية في اللوحات الفنية. مثال على ذلك قصة **فونيس كاتب المذكرات** *(Funes el memorioso)* لبورجوس، التي جعل بطلها رجلاً يمكنه أن يتذكر كل شيء حرفيًا. أو قصة باتريك سيكوند (Patrick Siiskind) بعنوان **عطر داس** *(Das Parfum)* التي جعل للبطل فيها قدرة فائقة وغريبة للشم.

2. الواقعية السحرية الإنثروبولوجية(Anthropological Magic Realism):

ويعود عنصر السحر في هذا النوع إلى الخلفية الثقافية التي تؤمن بالسحر والخوارق في تفسير كل المظاهر الطبيعية الغريبة، يقول سبيندلر إن في هذا النوع غالبًا ما يكون لدى الراوي صوتين أحدهما يصور الأحداث من جهة نظر عقلانية منطقية، والآخر يصورها من وجهة نظر الأشخاص الذين يؤمنون بالسحر. ويتم حل هذا التناقض عبر الاعتماد أو الرجوع إلى الأساطير الموجودة في اللاوعي الجمعي عند فئة اجتماعية او عرقية معينة مثل جماعة المايا في جواتيمالا عند الكاتب أستورياس أو جماعة السكان السود في هاييتي عند كاربنتير أو المجتمعات الريفية الصغيرة في مكسيكو عند ماركيز، حيث يتم

أخذ العنصر السحري في هذه الأعمال بمعناه الانثروبولوجي للعملية المستخدمة في التأثير على مجرى الأحداث والتحكم في مبادئ الطبيعة، وهذا النوع مرتبط ارتباطًا قويًا بالرواية الأمريكية اللاتينية.

3. الواقعية السحرية الوجودية (Ontological Magic Realism) :

وهذا النوع على عكس النوع السابق يحل التناقض دون اللجوء إلى وجهة نظر ثقافية معينة بل يقدم العنصر السحري الخارق كعنصر واقعي لا يتعارض مع العقل بل هو حقيقة كونية مسلم بها. وفي هذا النوع يمارس الكاتب حريته في الخيال إذ لا يكون قلقًا حول إقناع القارئ فيما يقدم من عناصر سحرية يقدمها بصفتها جزءًا من الحياة الطبيعية.

ويؤكد سبيندلر على أن هناك درجة من التداخل بين الأنواع المختلفة فقد يحتوي العمل الواحد على أكثر من نوع في الواقعية السحرية. [1]

علاوة على دراسة سبيندلر السابقة التي حاولت تأطير الواقعية السحرية بأنواع مختلفة بحسب عنصر السحر الموجود فيها؛ ظهرت عدة دراسات أخرى حاولت وضع خصائص فنية للتيار عن طريق رصد أبرز التقنيات التي استخدمها كبار الكتاب فيه مثل ماركيز وبورخيس وكاربنتير وغيرهم.

---

1 انظر:

Spindler, W. (1993, January). Magic realism:a typology. *Forum for modern language studies* (Vol. 29, No. 1, pp. 75-85). Oxford University Press. pp. 79-83, [My translation].

خصائص الواقعية السحرية:

- **العناصر الخيالية:**

من أهم الخصائص البنائية للرواية في الواقعية السحرية –كما مر بنا سابقًا– أنها تحتوي على عناصر خيالية تُعامل في النص بصفتها حقائق عاديةً يومية. وقد وظفت روايات هذا التيار العناصر الخيالية في صلب بنائها القصصي سواء أكانت في الزمن أو الشخصيات أو المكان. فالزمن من الممكن أن يمتد من لحظة آنية إلى عصور ماضية سحيقة أو يقفز إلى المستقبل بدون أن يحكمه قانون معين فيتحول إلى زمن سيَّال متدفق في الرواية يتم فيه كما قال الدكتور حامد أبو أحمد "التخلي عن الزمن العادي لصالح زمن أسطوري يتفق مع الرؤية السحرية للواقع [...] لهذا نجد الأشياء العجيبة في روايات ماركيز [...] تتعايش مع اليومي أو الآني من خلال لغة مثيرة"[1]. ومن الأمثلة على خصوصية الزمن في روايات الواقعية السحرية قصة **رحلة البذرة** لكاربنتير والتي كما يقول صلاح فضل:

> يسير فيها الزمن إلى الخلف، ولا يمكن شرح هذه المسيرة بالمنطق والعقل وإنما بأسبابها السحرية الواقعية الخاصة، فالخادم العجوز يرى هدم بيت سيده [...] الذي مات منذ فترة وجيزة، ولا يكاد العمال يفرغون من رفع بعض الأنقاض حتى يأخذ الخادم في التشنج ويأتي بحركات غريبة، يتقلب على الأرض [...] وفي كل مرة ينقلب فيها [...] ينقلب

1 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص 155.

معه الزمن منسابًا إلى الوراء، فيعود السيد إلى الحياة ويعيش متراجعًا في الزمن حتى يصل إلى البذرة التي خلق منها، كل شيء يتناسخ عائدا إلى حالته الأولى وهي الطين فيعود البيت إلى خلاء، وعندما يحضر العمال في اليوم التالي لإنجاز مهمتهم يجدون أنها تمت، ويعتمد المؤلف في إيهامنا بأن الزمن يعود إلى الوراء على الصور المعكوسة، فالشموع المشتعلة تتزايد بدلا من أن تتناقص، والأزواج يذهبون إلى الكنائس لاسترداد حريتهم، ويردون خواتم الزواج التي تعود بدورها إلى حالتها الأولى سبائك في مصانع الصاغة[1].

أما تكوين الشخصيات فيشمل أن يكون لديها إما قدرات خارقة غريبة مثل "قدرة ماكندال في رواية **مملكة هذا العالم** لكاربنتير على التحول إلى حيوان أو طير أو سمكة"[2]. أو القدرة على الطيران والسباحة في الهواء والتخاطر، كما في رواية ماركيز **مئة عام من العزلة**. وإما أن تكون ذات صفات غير عادية مثل أن يكون للشخصية أجنحة ضخمة كما في رواية ماركيز **الرجل الطاعن في السن ذو الأجنحة الضخمة** *(A Very Old Man With Enormous Wings)* على أن هذه العناصر السحرية يجب أن تنتظم داخل بناء سردي واقعي يمكنا من قبول هذه العناصر كلها بوصفها جزءًا من الحقيقة اليومية تقول

---

1 صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص303.

2 انظر:

Hart, S. M., & Ouyang, W. C. (2005). *A companion to magical realism* (Vol. 220). Boydell & Brewer. Ibid. p.2 [My translation].

=

ماجي آن "المفتاح لفهم طريقة عمل الواقعية السحرية، هو فهم الطريقة التي يتم بها بناء السرد من أجل توفير إطار واقعي للأحداث السحرية الخيالية".[1]

وتتعدد الوسائل التي يتبعها الروائيون لإقناع القراء بهذه العناصر الخيالية وتقديمها في إطار واقعي فقد يلجأون إلى وصف هذه العناصر وصفًا دقيقًا جدًا لإقناع القراء بحقيقتها مع الاحتفاظ بنغمة سردية واثقة ومتوازنة لا تستجوب منطق العنصر السحري ولا تتعامل معه بصفته حقيقة محيرة[2]. أو قد يلجأ الروائيون إلى الارتكاز على حادثة تاريخية حقيقية لجعلها إطارًا واقعيًا يحتضن كل العناصر الخيالية التي يوظفونها كما في رواية **عن الحب وشياطين أخرى** *(Del amory otros demonios)* التي وظف فيها غابرييل ماركيز شخصية الطفلة سييرفا ماريا دي وهي شخصية لها أساس واقعي تاريخي تعود أحداثه إلى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، حيث أضاف إلى الشخصية الحقيقية لمحات أسطورية مازجًا بين الحقيقة والخيال[3]. أو قد يلجأ الروائيون إلى تضخيم الحدث العادي وإضفاء الغرابة عليه عبر أسلوب المبالغة التي تنبه عقل القراء أن الحدث الذي أمامه حدث غير عادي كما فعل ماركيز في رواية **مائة عام من العزلة**

---

1 انظر:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p.2. [My translation].

2 انظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. GRIN Verlag. P.30. [My translation].

3 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص 124.

=

في وصف إحدى شخصيات الرواية وهي ريميدوس الجميلة التي تتجول برأسها الحليق والتي تفوح منها رائحة طبيعية عطرية تشوش الذهن كما تدل على المكان الذي كانت به والمكان الذي غادرته، وهي رائحة يميزها الغرباء فقط أما أهل البيت الذين اختلطت عندهم رائحتها بالروائح اليومية فلم يكونوا قادرين على التمييز[1].

• *خطاب أدب ما بعد الاستعمار:*

تُعرّف ليلا غاندي (Leela Gandhi) أدبيات ما بعد الاستعمار بأنها "المقاومة النظرية لمحاولة نسيان آثار الاستعمار، وهي مشروع أكاديمي منضبط مكرس لمراجعة وتذكُّر ونقد واستجواب الماضي الاستعماري"[2].

وما بعد الاستعمارية هي نظرية تبنّاها بعض كُتّاب ما يسمى "بالعالم الثالث" مثل ادوارد سعيد والكاتب الهندي هومي بهاها (Homi Bhabha) تهدف إلى تحليل "كل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب"[3]. ومن أهم المقالات التي استندت عليها هذه النظرية؛ مقالة فرانز فانون (Frantz Fanon) التي نشرت عام 1961

---

1 غابرييل غارسيا ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ترجمة صالح علماني، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، 2005، ص 283.

2 انظر:

Gandhi, L. (1998). Postcolonial theory: A critical introduction. Columbia University Press. [My translation].

3 ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ص185.

بعنوان المعذبون في الأرض *(The Wretched Of The Earth)* والتي أسست لنظرة نقدية صارمة نحو هيمنة الاستعمار الأوروبي، وأبدت تعاطفًا شديدًا مع الدول المستعمَرة التي لم يكتف الأوربيون –كما يقول فانون– بتخريب حاضرها وإنما اتجهوا إلى ماضيها أيضا وسعوا إلى هدمه وتشويهه بالقدر نفسه من الشراسة، لذا لم يكن من المستغرب أن يسعى مثقفو البلدان المستعمرة إلى ثقافتهم الوطنية لاستعادتها حتى لو تضمن ذلك ربطها بمهاد عرقي أو أسطوري[1].

وفي روايات الواقعية السحرية نجد العودة إلى أساطير المنطقة وتراثها المحلي والتأكيد على الماضي الغني لمقابلة الهيمنة الغربية للمستعمر سواء في روايات كُتَّاب أمريكا اللاتينية أو الهند أو البلدان العربية. حيث يمثل حضور الفلكلور والتراث الأسطوري معلمًا بارزًا كما تقول سهى حلمي:

> من أجل دحض الصورة الخاطئة القديمة التي أنشأها المستعمر عن تبعية الشعوب المستعمرة ودونيتها، من خلال العودة إلى الجذور القبلية والطقوس الخاصة بهم وتأكيد مجد ثقافتهم القديمة [...] سحر الواقعية يكفل لهم فرصة لإثبات أن المنظور الغربي المهيمن للواقع غير كافٍ للتعامل مع ثقافتهم الأسطورية الغنية وتراثهم الروحي. ويمثل هذا وسيلة للتشكيك في أصالة وموثوقية الأيديولوجية الاستعمارية المهيمنة [...] وبالتالي فإن كتاب

1 ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص 160.

=

الواقعية السحرية أكدوا على أهمية تعديل وتجديد القصص التراثية والطقوس القديمة للتغلب على العقبات والتهديدات في العالم الحديث[1].

كما تتوفر في روايات الواقعية السحرية ثلاث خصائص هامة اعتبرها النقاد من مميزات أدب ما بعد الاستعمار وهي "العودة إلى التراث والآخر والثقافة الهجينة".[2] وهذه المصطلحات أول من وضعها الباحث إدوارد سعيد في كتابه **الاستشراق** الذي يعتبر النواة التي انبثقت منها نظرية ما بعد الاستعمار[3].

ونتيجة لتوفر هذه الخصائص بروايات الواقعية السحرية ربطت بعض الدراسات النقدية الواقعية السحرية وبما يسمى بنظرية ما بعد الاستعمار أو الخطاب الاستعماري حيث اعتبر ستيفن سيلمن (Stephen Slemon) في دراسته **الواقعية السحرية كخطاب مابعد استعماري** *(Magic Realism as Postcolonial Discourse)* أن الواقعية السحرية هي عنصر محوري لأدب ما بعد الاستعمار، وقدمها كأداة لزعزعة استقرار الافتراضات الغربية الثابتة مشدّدًا على وظيفتها كسلاح لكل الأصوات المهمشة في

---

1 انظر:

Helmy, S. *Magical Realism and Storytelling in Silko Welch and Mamaday*. Ibid. p.8. [My translation].

2 انظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. Ibid. p. 41. [My translation].

3 راجع: العيد جلولي،" الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء ما بعد الكولونيالية"، **مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة في الدانمارك**، جامعة كوبنهاجن، العدد 9، السنة 2011، ص139.

=

معركتهم ضد "المفاهيم الموروثة من التاريخ الامبراطوري"[1]. كما اعتبرها هومي بهاها "اللغة الأدبية للمجتمعات الناشئة بعد الاستعمار"[2].

وعلى الرغم من ربط هذا التيار ببلدان ما بعد الاستعمار؛ إلا أنها سرعان ما انتشرت في بلدان أخرى مثل كندا وبريطانيا وأمريكا بميزات مختلفة في اللغة كما ذكر ستيفن سيلمن في بحثه المشار إليه سابقا[3]. كما أشارت سيلفيا هادجيتين (Sylvia Hadjetian) أن الواقعية السحرية:

> نوع أدبي يعيش ويزدهر في السياقات ما بعد الاستعمارية خاصة وليس حصريًّا في العالم الثالث [...] حيث إن معظم أعمال هذا التيار كتبت في أوقات تصادم ثقافتين

---

1 انظر:

Slemon, S. *Magical Realism as Postcolonial Discourse. Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. Ibid. p.407, [My translation].

2 انظر:

Bhabha, H. K. (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.p.6. Cited in, Warnes, C., & Palgrave Connect (Online service). (2009). *Magical realism and the postcolonial novel: Between faith and irreverence. Basingstoke: Palgrave Macmillan*. p.1, copyright material from www.palgraveconnect.com - licensed to University of Sydney, Palgrave Connect, in 29-05-2012.

3 انظر:

Slemon, S. *Magical Realism as Postcolonial Discourse. Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. p.208. [My translation].

=

مختلفتين مع بعضهما مما يخلق ديناميكية معينة تساعد في عملية علاج آثار الاستعمار، كما تستخدم العناصر السحرية لتوجيه الاتهام إلى حماقات الامبريالية وتداعياتها[1].

إضافة إلى توظيف التراث وتأكيد الهوية الوطنية من خلال الاستعانة بأساطير المنطقة وتراثها؛ كان موضوع علاقة الأنا بالآخر والهُجنة من أهم الموضوعات التي أدت إلى ربط الواقعية السحرية بأدب ما بعد الاستعمار. والآخر في أدب ما بعد الاستعمار هو ما سمّي بالثقافات الهامشية للمجتمعات غير الغربية أو هي الثقافات التي تخرج عن التيار الرئيس للتقاليد الأدبية المهيمنة والذي تحكمه اللغات السائدة في عصر الاستعمار وقد اعتبرت الواقعية السحرية لفترة طويلة ممارسة أدبية لمن يعيشون على الهوامش[2]. وفي روايات الواقعية السحرية نلمح تأكيد الكتّاب على ثقافاتهم المهمَّشة سابقًا مثل الأساطير المحلية واللغة السردية التي تشبه لغة الأدب الشفوي في لغة الكاتب والمعتقدات السحرية والموروثات التي تؤكد ارتباطهم بإرثهم الذي حاول المستعمر تهميشه. فنصوص الواقعية السحرية هي:

---

1 انظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. Ibid. p. 40, [My translation].

2 انظر:

Slemon, S. Magical Realism as Postcolonial Discourse. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid.p.208. [My translation]

=

رمز للمقاومة ضد الممارسات الأدبية التي ورّثها المستعمِر والتي لا يريد المستعمَرون استيعابها بل يريدون خلق نموذجهم الأدبي الخاص [...] والعناصر السحرية والتقاليد الثقافية المختلفة عن الثقافة الغربية تعمل بوصفها إشارات إلى الآخر المختلف عن المجتمعات الغربية، حيث أراد الكتّاب إبراز اختلافهم وتميزهم عن التقاليد الأدبية الغربية عبر استخدام النصوص التي تستند على الأساطير والخرافات التي تبرز زمانًا ومكانًا منقطعين ومختلفين عن السائد أدبيا[1].

أما العناصر الهجينة فهي من أهم الخصائص التي ميزت نصوص الواقعية السحرية حيث إن "كلًا من نصوص ما بعد الاستعمار والواقعية السحرية تدور حول مفاهيم الثقافة الهجينة ومسائل تحديد الهوية"[2].

وفكرة التهجين في نظرية ما بعد الاستعمار تقوم على أساس التعايش بين مختلف الثقافات ونبذ فكرة الثقافة المسيطرة التي تتصارع معها الثقافات المضادة والمخالفة لها مما يؤدي إلى خلق فضاء جديد

---

1 أنظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. Ibid. p.43. [My translation].

2 أنظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. Ibid. p.41. [My translation].

سمّي بفضاء الهُجنة حيث تتعايش ثقافة المركز مع ثقافة الوافد الأجنبي مشكّلًة اللون الثقافي الجديد "وليس الهدف هو إقصاء ثقافة المركز لتحل محلها الذاكرة التاريخية المهمَّشة، بل تفكيك تلك المركزية وإضافة تلك الذاكرة التاريخية المهمشة وثقافتها إليها ومن ثم النظر إلى المساحة الهجينة التي يخلقها ذلك على أنها فضاء ثالث صالح لسكنى العالم".[1]

وتميزت نصوص الواقعية السحرية بتوظيف الثقافات المتعددة نتيجة لطبيعة البلدان التي كتبت فيها فبيئة غابرييل ماركيز مثلًا كانت خليطًا من عرقيات مختلفة مثل العرق الأسود الأفريقي والهنود وسكان كولومبيا الأصليين، يقول ماركيز في حواراته مع بيلينيو ميندوزا:

> توجد أشكال من الثقافة لها جذور إفريقية في الكاريبي حيث وُلدت [...] إن الخيال المليء بالحيوية للعبيد الأفارقة، الذي اختلط بخيال السكان الأصليين قبل قيام دولة كولومبيا ثم أضيف إليه مذاق الفنتازيا الأندلسي وعبادة الجاليسيانيين للقوى الخارقة للطبيعة، كل ذلك أدى إلى خلق قدرة ترى الواقع بطريقة سحرية خاصة"[2].

وفي معظم روايات الواقعية السحرية نجد خليطًا غريبًا من العناصر الهجينة مثل البيئات البدوية والحضرية أو العرقيات المختلفة التي تتداخل مع الثقافة الغربية الحديثة مما يشكل مزيجًا مميزًا في الروايات

---

1 العيد جلولي،" الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء ما بعد الكولونيالية"، ص141.

2 غابرييل غارسيا ماركيز، **رائحة الجوافة: حوارات بيلينيو أبوليو مندوزا**، تحرير بيلينيو مندوزا، ترجمة فكري بكر محمود، الدوحة، أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية،2013، ص61.

يهدف إلى تكريس فكرة التعايش بين الثقافات المختلفة ويثري عنصري الزمان والمكان بزخم ثقافي متنوع. وتبرر سيلفيا هادجيتين ظهور هذه التقنية بروايات الواقعية السحرية بأن معظم هذه الروايات نشأت في بلدان مستعمرة سابقًا، وأن الاستعمار قد عمل على تعطيل الهوية الشخصية للعديد من البلدان وحاول محو تاريخها وبنفس الوقت خلق حضارة أوروبية جديدة وأجبر المستعمَرين على العيش في عالمين متناقضين يتكونان من التقاليد الأوروبية الحديثة ووجهات نظر الشعب المستعمر المتعارضة معها، وقد عبرت عناصر السحر في الواقعية السحرية عن هذه الازدواجية والتعارض، فعناصر السحر تقابل العناصر الواقعية وتخلق عالمين متناقضين كالعالم الذي خلقه المستعمِر، وتعبر عن عالمين متمايزين كليًا في القوانين والاتجاهات حين تضع الواقعي والسحري معًا وبنفس الوقت هما عالمان متفاعلان يتداخل كل منهما في الآخر بحيث يصعب الفصل بينهما لأنهما شكلا مزيجا هجينا يصعب فصل كل عنصر فيه عن الآخر.[1]

كما يرى موسى إسيفو (Moussa Issifou) أن الواقعية السحرية هي ضرورة جمالية لأدب البلدان التي عانت من الاستعمار وما بعد الاستعمار نتيجة عدم استقرارها السياسي كبلدان أفريقيا حيث يستطيع الكتاب أن يمرروا من خلالها رؤاهم بعيدًا عن الرقابة ويحافظوا على موروثهم المهدد. حيث

---

1 انظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. Ibid. p41. [My translation].

=

وجدوا فيها بديلا حيويًّا للتيارات الواقعية التي تستخدم في الماضي "لأنها تستطيع أن تجسد ما قد يبدو غير واقعي لإدراك الغرب ولكنه حقيقي ومفهوم للسكان الأصليين [...] بالإضافة إلى أنه يفتح الطريق لتجاوز محدودية العالم الحقيقي"[1].

وبهذا شكلت هذه التقنيات الثلاثة وهي العودة للتراث، تجسيد الآخر المختلف، والتهجين علامات مميزة في بناء معظم روايات الواقعية السحرية التي أنتجت في بلدان مستعمرة سابقًا وبلدان لم تستعمر على حد سواء.

•تقنيات أدب ما بعد الحداثة:

مصطلح ما بعد الحداثة يشير إلى الوضع الثقافي للمجتمعات الأكثر تقدمًا منذ القرن التاسع عشر فصاعدا –وبدقة أكثر– الحالة الثقافية التي نشأت بعد التحولات التي أثرت في العلوم والآداب والفنون. وهي حركة فلسفية تقوم على نوع من الشك في كل شيء، الشك حول السلطة، الحكمة

---

1 انظر:

Issifou, M. (2012). *Hybridizing political criticism in the postcolonial african novel: Magical realism as aesthetics of necessity* (Order No. 3525768). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1039146766). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/docview/1039146766?accountid=14757. p.11, [My translation].

=

المتوارثة، الأعراف الثقافية والسياسية السائدة[1]. لأن ما بعد الحداثة "تخلت عن السعي الدؤوب لتحقيق التماسك الفني في عالم مجزأ"[2]

وهو مفهوم نقدي وفكري امتد ليشمل كافة الثقافات السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والأخلاقية، في حين يجمع منظّرو ما بعد الحداثة ارتباط هذا المصطلح بفن العمارة وتخطيط المدن حيث دعا أنصاره إلى التجديد في الشكل والقيام بتحويلات في الفراغ المعماري لتغير الحياة الاجتماعية، وكذلك وصف المجتمع ما بعد الحداثي بالمجتمع ما بعد الصناعي أو المعلوماتي أو الاستهلاكي، كون هذا العصر يرتبط بظهور ثقافة كونية عالمية وهيمنة الرأسمالية الاستهلاكية وتعدد القوميات[3].

تُحدد مرحلة ما بعد الحداثة كما يرى شاوول بسقوط النظرية الكبرى وعجزها عن قراءة العالم، أي سقوط الأنساق الفكرية الكبرى المغلقة التي تتسم بالجمود والتي تزعم قدراتها على التفسير الكلي

---

1 راجع:

Lyotard, J. (1984). The postmodern condition: A report on knowledge. (No. 10). *Minneapolis: University of Minnesota Press*. p.7, [My translation].

2 راجع:

Baldick, C. (2008). Postmodernism. *In The Oxford Dictionary of Literary Terms*: Oxford University Press. Retrieved 13 May. 2013, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-905, [My translation].

3 راجع: رضـوان جودت زيادة، **صـدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم**، الطبعة الأولى، الدار البيضـاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، 2003 م، ص17.

=

للمجتمع، ولاسيما الماركسية وسقوط فكرة الحتمية سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ الإنساني، فليس هنالك حتمية في التطور التاريخي من مرحلة إلى أخرى، فالتاريخ الإنساني مفتوح على الاحتمالات المتعددة.[1] فظهر الإنسان الطبيعي الذي لا يعرف الحدود بكل وحشيته وسذاجته وانطلاقه، وبدأت الحضارة الغربية تنتج فلسفات معادية للعقل تذكر الكون والكليات والمطلقات والحدود وتنكر وجود الذات والموضوع وتنكر وجود أي مركز، وتعلن استحالة قيام نظم معرفية وأخلاقية عالمية[2].

وقد تبنت ما بعد الحداثة أطروحات العولمة والدعوة لفهم الآخر وتبادل الثقافات وتعددها وقبولها لكل الأشكال، ورفضت النماذج المتعالية وقبول التغير المستمر، لذلك كان منظورها يؤكدون على نسبية القيم التي لا تأخذ إحداها مكانة أعلى من الأخرى كونها في تبدل دائم[3].

وورد في **دليل الناقد الأدبي** أن أفضل السبل لفهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة التي جاءت بمشروعها لتخلص الإنسان من أوهامه وتفسر له الكون تفسيرًا عقلانيًا واعيًا، ورأى منظّرو الحداثة أنه لا يمكن تحقيق ذلك إلا إذا قطع الإنسان صلته بالماضي واهتم باللحظة الراهنة. وهكذا تبنت الحداثة مشروعًا وضعيًا يؤمن بفكرة التطور الذي يبنى على الماضي وينفصل عنه في الوقت نفسه، فهي ترى أن اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب

---

1 راجع: بول شاوول، "نحن والحداثة والعولمة"، **جريدة المستقبل**، العدد ١٤٠٦، قسم ثقافة وفنون ،2003م، ص20.

2 راجع: عبد الوهاب المسيري، **دراسات معرفية في الحداثة الغربية**، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الأولى، 2006م، ص128-129.

3 راجع: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص142.

التعامل معها ضمن كامل التاريخ، ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير المجتمع تفسيرًا علميًا؛ حاولت الحداثة إزالة الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة والمجتمع وثقافته، لذا سادت في مشروع الحداثة مفاهيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أنها غاية التقدم وكانت نتيجة ذلك محاولة المشروع السيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة بشكل عام. ورفعت الحركة شعارات خلابة كالحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية الحداثة إلا أن هذه الشعارات اصطدمت بالحياة الواقعية ومرارة تجربة الإنسان في القرن العشرين التي كانت ضمن حصيلتها الحروب والمشاحنات الطاحنة والإرهاب وقمع الآخر والتفاوت الطبقي والاقتصادي وسيطرة للنخبة وفرض هيمنة التغريب على مجتمعات العالم الثالث، ونتيجة لذلك جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تمامًا، فحاربت العقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة وتبنّت التشظي والتشتت كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها[1].

لذا فقد ربط بعض الباحثين ما بعد الحداثة بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من أفلاطون إلى يومنا هذا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر (David karter) في كتابه **النظرية الأدبية**:

1 راجع: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص227-224.

وتعبّر هذه المواقف مما بعد الحداثة عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى. وبالنسبة للكثيرين تعد ما بعد الحداثة عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة، فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة[1].

وعلى الرغم من التعريفات السابقة يمكن القول إن مفهوم ما بعد الحداثة من أكثر المصطلحات العصية على التحديد والحصر. ولغرض دراسة الواقعية السحرية كفن ما بعد حداثي لا بد من الأخذ بالاعتبار كل التعريفات المتعددة وفي بعض الأحيان المتناقضة لما بعد الحداثة. ومن أكثر المفاهيم التي استخدمها منظِّرو الواقعية السحرية للربط بينها وبين ما بعد الحداثة مفهوم فريدريك جيمسون (Jameson Fredric) لما بعد الحداثة من أنها "محاولة التفكير بالحاضر تاريخيًا في عصرٍ نسي كيفية التفكير تاريخيًا في المقام الأول"[2]، لذا أُدرجت روايات سلمان رشدي **أطفال منتصف الليل** وغابرييل ماركيز **مائة عام من العزلة** و**خريف البطريرك** في سياق الأعمال ما بعد الحداثية التي تعكس التاريخ بوعي ذاتي ساخر. وبهذا الخصوص صرّحت ماجي آن بأن معظم نصوص الواقعية السحرية لا تخلو من إشارات تاريخية

---

1 ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة باسل المسالمه، دمشق، دار التكوين، الطبعة الأولى، 2010، ص130.

2 انظر:

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, p3, [My translation].

تسرد واقعًا ماضيًا بوجهة نظر جديدة وهو ما يجسد موقف ما بعد الحداثة من التاريخ والذي يؤكد أنه غالبًا لا توجد حقيقة تاريخية مطلقة دون ظلال من الشك فالإصدارات التاريخية التي عادة ما تدعي أنها تمتلك الحقيقة الوحيدة كتبت بأقلام السلطة من أجل تبرير موقفهم والحفاظ عليه، وضربت ماجي لذلك مثالًا في رواية سلمان رشدي **أطفال منتصف الليل** التي تعكس تاريخ الهند القديم بمنظور آخر غير الرواية الرسمية في كتب التاريخ لأنها تحاكم الأثر الاستعماري فيها[1].

تستثمر روايات الواقعية السحرية غالبًا الكثير من التقنيات الحديثة التي وظفتها روايات أدب ما بعد الحداثة حيث تعتبر الواقعية السحرية:

> أحد المحاور الرئيسة لاتجاه ما بعد الحداثة لأنها فرع من الخيال الذي يتحدى القواعد المتعارف عليها في تمثيل الواقع عبر إعادة صياغته بصوره جديدة، كما أنها تستخدم تقنيات متشابهة لنصوص ما بعد الحداثة الأخرى مثل تشويه الوقت وتفتيته، التعددية وخلط الأنواع الأدبية والأساليب في قالب واحد، تقنية ما وراء القص، وغياب التسلسل المنطقي للسرد[2].

---

1 انظر:

Bowers, M. A. (2004). *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p.77, [My translation].

2 انظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality.* Ibid. p.42, [My translation].

ففي روايات الواقعية السحرية نلمح التخلي عن الزمن العادي الذي يمضي منطقيًا متسلسلًا ليصوغ الأحداث بترتيب، حيث يكثر في الروايات التنقل من زمن حالي إلى ماضٍ سحيق، أو قد تكون حركة الزمن متجهة للخلف كما في قصة **رحلة البذرة** لكاربنتير التي سبقت الإشارة اليها. بل قد تبنى حبكة الرواية كاملة على فكرة التلاعب بالزمن الذي لا ينتهي. أو مثل قصة بورخيس **كتاب الرمل** *(El libro de arena)* التي يحكي فيها قصة رجل يحب جمع الكتب النادرة خاصة المقدسة منها، حتى مرَّ عليه رجل غريب وباعه كتابًا غريبًا ورفض الرجل شراءه بحجة أن لديه الكثير منها ولكن البائع قال له إنه كتاب مقدس أيضا، فاشتراه بدافع الفضول وبدأ بقراءته وإذا هو قصة رعب لطفل يستطيع احتلال أي شيء يدخل فيه كلعب الأطفال أو الحيوانات. والغريب في الأمر أن القارئ حينما يغلق الكتاب لا يستطيع العثور على الصفحة التي توقف عندها فيتجاهل ذلك ويقرأ غيرها ولكن الأمر يتكرر حيث تختفي أرقام الصفحات وتتناسل بلا نهاية مثل الرمل فالكتاب له بداية ولكن ليس له نهاية[1].

وبهذا يعبر الروائي عن فكرة الحدث المرعب الذي لا ينتهي فالرواية تتجدد بمشاهد مرعبة متنوعة تدفع البطل إلى الإحساس بأنه يعيش بجحيم لا نهائي لذا يقرر التخلص من الكتاب بحرقه ولكن

1 خورخي لويس بورخيس، **كتاب الرمل**، ترجمة سعيد الغانمي، عمّان، أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1999م.

يخاف أن يتســـبب بحريق لا ينتهي أبدا لذا يقرر تركه على رف مكتبة قديمة وحين يعود ليراه يجد أن الكتاب اختفى وتفتت كما يتفتت الرمل.

وفكرة الوقت اللانهائي فكرة متكررة في إنتاج بورخيس وفي نقده وقد صــرح برأيه عن كتاب **ألف ليلة وليلة** أحد أهم مصــادر الواقعية الســحرية أن كلمة "ألف" تدل على اللانهائية ويقول شارحًا: إن في عنوان ألف ليلة وليلة ثمة نوعًا آخر من الجمال وانه يكمن –كما يعتقد– في حقيقة أن كلمة ألف هي رديفة في أذهاننا لكلمة لا متناهٍ، فإن قولك ألف ليلة يدل على معنى ليال لا متناهية وأن فكرة اللانهاية هي من نفس مادة ألف ليلة وليلة. كما يذكر أن العرب تقول إنه لا يمكن الانتهاء من قراءة هذا الكتاب ليس لأنه يبعث على الملل ولكن لإحساسهم أنه كتاب لانهاية له فهو نص مفتوح تتناسل منه الحكايا دون نهاية.[1]

وعلاوة على تفتيت الزمن، برز في نصــوص الواقعية الســحرية تقطيع الحدث عبر الانتقال من مشهد واقعي يوصف بأوصاف عادية جدًا إلى مشهد متخيل عجائبي يقتحم السرد وينقل القارئ إلى عوالم غيبية ثم يعيده إلى الحدث الواقعي بدون أن يلغي أحدهما الآخر بل يتعايش المشـهدان المتضـادان جنبًا إلى جنب ليشكلا لوحة سردية متجددة تشد إليها القارئ باستمرار. يضاف إلى ذلك التنويع في الصــور والإيحاء والحركة الدائمة ذات التفاصــيل الدقيقة التي أسماها كاربنتير "الباروكية"[2] نسـبة إلى فن

1 خورخي لويس بورخيس، **سبع ليال**، ترجمة عابد إسماعيل، دمشق، دار الينابيع، الطبعة الأولى، 1999م، ص78-59.
2 راجع: اليخو كاربنتير،"الباروكية والواقع العجيب"، ص104، 114.

المعمار الباروكي الغني بالتفاصيل المدهشة الدقيقة التي لا تجد فيها مساحة واحدة فارغة، وكذلك روايات الواقعية السحرية التي ولدت في أرض الباروك اللاتيني تكثر فيها التفاصيل والحكايات الدقيقة التي تتقاطع مع بعضها وتتجاور مما يكسر رتابة الحكي التقليدي المتلاحق بمنطقية في الرواية التقليدية، ويلغي التنامي الزمني والمكاني المنطقي المعتاد في الأدب الواقعي الوصفي، فروايات الواقعية السحرية "تميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد لأن سمة هذه الروايات تنصب على تهشيم العلاقات بكسر منطق التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والتهشيم"[1].

ومن أبرز تقنيات ما بعد الحداثة حضورًا في روايات الواقعية السحرية تقنيتي التناص وما وراء القص. وتقنية التناص توظف نصوصًا خارجية وشخصيات مشهورة تاريخيًا لتعيد إحياءها ومزجها في أحداث النص، وهي من أكثر التقنيات التي استدعتها طبيعة نصوص هذا التيار التي تعتمد على استحضار الأساطير القديمة والحوادث التاريخية أو الشخصيات الشهيرة. حيث يكثر التداخل النصي في الروايات بين الأحداث المحكية والحوادث الواقعية القديمة أو الأساطير كما يكثر إحياء شخصيات معروفة في تراث كل منطقة ففي الروايات العربية نلمح توظيف شخصيات ألف ليلة وليلة وشخصية الحسن البصري والتناص أحيانا مع النصوص التراثية مثل كتاب القزويني **عجائب المخلوقات وفرائد**

1 فاطمة بدر، "محاكاة واقعية ماركيز السحرية في ثلاث روايات عربية: رحلة غاندي الصغير، سيد العتمة، مواء"، **مجلة العلوم الإنسانية**، البحرين، العدد 14، صيف 2007م، ص366.

=

الموجودات التي تناصت الكاتبة رجاء عالم مع لغته في رواية **مسرى يا رقيب** التي قالت عنها إنها "دَرْجٌ [...] مسجل في محكمة مولانا القزويني قاضي عجائب المخلوقات باسم مسرى يا رقيب وشهد عليه العشرُ الأول من رمضان، في برج الدلو سنة 1374 شمسية"[1]. وينتج عن هذا التناص مع الأسطورة والفلكلور الشعبي غالبًا استعادة ما يسمى بلغة السرد الشفوية أو لغة المسرودات الشفوية والتي تمثل إرثًا مندثرًا حين قلَّ توارث القصص الشعبية في المجتمعات وانتشر التأليف الكتابي بدلًا منها، وتؤكد ويندي فارس (Wendy Faris) في مقالتها بعنوان "سؤال الآخر: الانتقادات الثقافية للواقعية السحرية" (The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism) أن الواقعية السحرية تؤسس جسرًا واحدًا بينها وبين الأدب الشفوي[2].

أما تقنية ما وراء القص (Metafiction) في أدب ما بعد الحداثة فهي تُستخدم لجعل الخيال السردي واضحًا للقراء، عن طريق كشف العملية الإبداعية وحبكتها وإخبارهم من خلال السرد المتتابع أنهم بصدد قراءة رواية مؤلَّفة. حيث تتلاشى الحدود القائمة بين خيال المتلقين والعملية الإبداعية. وقد يلجأ المؤلفون إلى تذكير القراء بأن ما يقرؤونه محض خيال وبأن الشخصيات ليست

---

1 رجاء عالم، **مسرى يا رقيب: سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1977م.

2 انظر:

Faris, W. B. (2002). The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism. *Janus Head*, 5(2), 5-2, p.104. [My translation].

سوى كائنات مختلقة، وأن على القارئ أن لا ينفعل مع هذه الشخصيات ولا ينساق معها وكأنها تجسد أشخاصًا حقيقيين. وسيمر تحليل هذه التقنية بالتفصيل لاحقًا.

وعلى الرغم من اتجاه الواقعية السحرية إلى تمثيل الواقع أو اعتباره أداة للخلق والإلهام في التيار، إلا أنها لا تعكس الواقع كما تعكسه غيرها من التيارات الواقعية. فالواقعية السحرية لا تحلل الحدث الواقعي أو تشرح السلوك الاجتماعي بل تكتفي فقط بالتقاط الواقع وإبرازه في محاولة لالتقاط الأسرار التي تختفي خلف مظهره وإبراز التناقضات التي تموج في العالم الحديث عبر مزج ثنائية الأضداد الخيال والواقع التي تكشف عن غرابة العالم الحديث، فالأحداث الهامة في قصص هذا التيار كما يؤكد صلاح فضل:

> لا تخضع للشروح المنطقية ولا الاجتماعية ولا يحاول الكاتب فيها أن ينسج الواقع كما يفعل بقية الكتاب الواقعيين، ولا أن يحرجه كما يفعل السرياليون ولكن يلتقط السر المبهم الكامن في أحشائه، دون أن يجهد في تبريره أو شرحه كما يفعل كتاب القصص الخيالية التي تحدث فيها العجائب طبقًا لتصور معقول ومسبق[1].

1 صلاح فضل، **منهج الواقعية في الأدب**، ص300.

=

وعلاوة على اختلاف الواقعية السحرية في تناولها للواقع عن غيرها من الاتجاهات الواقعية، فهي تختلف أيضا في توظيفها للخيال عن غيرها من التيارات التي تلجأ للخيال مثل الرومانسية أو السريالية أو التعبيرية. فالواقعية السحرية -كما يؤكد صلاح فضل- لا تحاول الهروب من الواقع عبر خلق عوالم غير واقعية، وإنما تواجهه محاولة فك طلاسمه وأسراره[1].

وبهذا لا يكون هذا التيار تكرارًا للاتجاهات التي سبقتها كالواقعية والانطباعية أو السريالية، بل هي حركة تجديدية لتمثيل الواقع بأسلوب يكشف عن زواياه الخفية عن طريق مقابلته بالمتناقضات التي تبرز غرابته خاصة واقع القرن العشرين وما بعده بما فيه من تشابك واختلاط وحيرة للإنسان الحديث.

ولعل القاسم المشترك بين روايات الواقعية السحرية التي كتبت بأقلام ذات مرجعية ثقافية متعددة هو الارتكاز على الأسلوب العجائبي الصادم الذي يتآلف مع الواقع الطبيعي بغض النظر عن نوعية هذا العنصر العجائبي. ففي أمريكا اللاتينية التي نشأ منها التيار وازدهر وانطلق إلى العالمية، يتم الارتكاز على الأسطورة والعقائد السحرية المتوارثة في القارة والتي ارتقت إلى درجة اليقين والواقع في عقلية اللاتينيين نتيجة نشأتهم ببلدان مختلطة الأعراق ومليئة بالغرائب. وفي الروايات التي كتبت بأقلام أوروبية يتم توليد العنصر الغريب المفاجئ من الواقع نفسه عبر المبالغة أو الإيحاء بالجو الغامض وهذا يتناسب مع عقلية الإنسان الأوربي التي ترفض الإيمان بالأساطير والغيبيات العقائدية السحرية والتي

1 انظر: صلاح فضل، **منهج الواقعية في الأدب**، ص299.

تأسست على المادية البحتة والحقيقة العلمية. وبهذا جاءت الواقعية السحرية متشكلة بمجموعة من التقنيات المتنوعة التي أدت إلى إثراء التيار نتيجة لاستفادتها من جميع التيارات التي سبقتها سواء حداثية وما بعد الحداثية وما بعد الاستعمارية إضافة إلى مزجها الأسطورة والتراث الفلكلوري بسردها. ولا تقتصر تقنيات التيار على هذه التقنيات فحسب بل إن كل عمل هو تجربة جديدة منفردة بذاتها وهذا ما يؤكده الكاتب البيروني ماريو بارجس يوسا (Mario Vargas Llosa) حين يقول:

> الحقيقة أن لكل قصّاص في داخل هذا الإطار عالمه الخاص، فخوان رولف له عالمه المختلف وكذلك خورخي لويس بورخيس، وكل منهما مختلف عن عالم ماركيز. فعالم بورخيس على سبيل المثال مأخوذ من ثقافات عديدة، على العكس من عالم ماركيز الذي يقتصر على الصنعة الروائية، يعني هذا أنه ليس هناك شكل واحد يجمع كل الكتاب في صفة واحدة[1].

ونستنتج من العرض السابق لأبرز تعريفات الواقعية السحرية وخصائصها إلى أن المصطلح قد مرّ بعدة مراحل تطورية انتقل خلالها من حقل الرسم والتصوير إلى كونه تيارًا أدبيًا تأثر بما قبله من الفنون التي تستلهم الخيال ثم نضج في أمريكا اللاتينية التي وجد أدباؤها فيه طريقة لنقل طبيعة أرضهم المليئة بالغرائب ومن أمريكا اللاتينية انتشر التيار عالميًّا فاستخدمه الأدباء الذين لا يرتكزون على

1 وردت في: حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص244.

خلفية ثقافية تؤمن بالخوارق والأساطير بأسلوب يوظف العناصر الخيالية بطريقة التضخيم حتى تخرج من مألوفيتها ولهذا ظهرت عدة أنواع للواقعية السحرية وهي الغيبية والخرافية والوجودية إلا أن جميع هذه الأنواع ترتكز على خصائص معينة أبرزها ضرورة وجود العنصر الخارق في العامل ولا بد من تحقق شرط أن يتعامل معه الأديب بصورة طبيعية ولا يحاول تفسيره بأي شكل وهذا هو الحد الذي يفرق الواقعية السحرية عن غيرها من التيارات التي توظف الخيال.

ومن استعراض أبرز الخصائص التي رصدتها الكتب النقدية للواقعية السحرية في محاولة لتحديدها كتيار ذي تقنيات فنية واتجاهات ثقافية محددة نجد أن رواية الواقعية السحرية هي رواية تمزج مجموعة من التقنيات المختلفة من تيارات متعددة في السرد المعاصر وتربطها بعنصر الخيال الغامض الذي لا يمكن تفسيره ولا يمكن اعتباره جزءاَ من الواقع رغم محاولة الكاتب معاملته على هذا الأساس. ومن هذه القاعدة وهي قاعدة العنصر الغرائبي يبني المؤلفون الرواية بمزيج من أدوات سردية حديثة لتقدم عملًا متنوعًا وغنيًا بالشكل ذا إسقاطات واقعية بعيدة عن الخيال المفرط أو ما أسماه ماركيز "الفوضى الفنتازية" التي تطلق العنان للأدباء أن يخترعوا ويتخيلوا كل ما يعن لهم بدون ضوابط ليتحول النص إلى مجرد أكاذيب. والأكاذيب في الأدب- بحسب قوله – أكثر خطورة منها في الحياة الواقعية. فالمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل قليلا بدون أن يقع في الفوضى واللامعقول الشامل مشيرًا إلى أن

الخيال وإن كان أداة لتشكيل الواقع إلا أن الواقع نفسه يجب أن يظل مصدر الخلق "أما الفانتازيا بمعنى الاختلاق دون أية قواعد أو شروط على طريقة والت ديزني هي أكثر الأشياء تنفيرًا"[1].

وبعد أن انتهينا من عرض تعريفات الواقعية السحرية وتاريخ تطورها وأبرز خصائصها وأنواعها التي ظهرت في الأدب العالمي، سنتناول في الصفحات التالية تيار الواقعية السحرية في الأدب العربي.

1 غابرييل غارسيا ماركيز، **رائحة الجوافة: حوارات بيلينيو أبوليو مندوزا**، ص37.

الواقعية السحرية في الأدب العربي والسعودي:

مما يجدر ذكره أن تيار الواقعية السحرية وثيق الصلة والارتباط بتراث العرب وثقافتهم. وهو ما تؤكّده الكاتبة تحية عبد الناصر في مقالتها بعنوان "الأرشيف العربي في الواقعية السحرية"، التي طرحت فيها رؤيتها للعلاقة بين الواقعية السحرية والأدب العربي، من منطلق وجود أرشيف عربي شكّل عنصرًا مهمًّا في إبداع بعض كتّاب الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية. وقد حللت تحية عبد الناصر في المقالة حضور العنصر العربي في إبداع الأديب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، في ظل اهتمامه بكتاب **ألف ليلة وليلة**، كما درست بعض ملامح تأثر الأديب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في رواية **مائة عام من العزلة** بالثقافة العربية.

ورصدت الكاتبة توظيف بورخيس لمرجعيات من الفكر الإسلامي الوسيط والتصوف الموجودة في قصص **ألف ليلة وليلة**، مؤكدة على وجود أرشيف عربي شكَّل عنصرًا مهمًّا في إبداع بعض كتاب الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية. وهذا الأرشيف العربي يتمثل في الوثائق الأدبية التي تداخلت في الواقعية السحرية بداية من بورخيس الذي تميّز بكثافة التراسلات النصية العربية والإسلامية في

أعماله، وامتدادًا إلى ماركيز الذي تأثر بكتابات بورخيس وبالنصوص العجائبية من التراث العربي في إعادته اكتشاف واقع أمريكا اللاتينية[1].

كما يذكر حامد أبو أحمد في كتاب **في الواقعية السحرية** تأثر الأدباء اللاتينيين بالتراث الأدبي العربي حين يقول "الواقعية السحرية لها صلة قوية بثقافتنا وتراثنا، خاصة إذا عرفنا أن معظم ممثلي هذا التيار تحدثوا عن شغفهم بحكايات ألف ليلة وليلة كما وصفوا تأثيرها الكبير عليهم، لدرجة أن الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي بورخيس كان يحمل كتاب الليالي معه ضمن بضعة كتب أخرى أينما حلّ"[2]. أما غابرييل غارسيا ماركيز الذي يعتبر من أهم رواد الواقعية السحرية فيعترف بقوله إن التأثيرات الواقعية عليه جاءته من عدة مصادر منها قصص **ألف ليلة وليلة** التي قرأها في صباه[3].

وللأصول التراثية للتيار في الموروث الأدبي العربي القديم دور في تشجيع ظهوره في أدبنا العربي الحديث، حيث تنبه الكتاب إلى إمكاناتهم الإبداعية الموروثة التي تساعد على إسهامهم في تيار الواقعية السحرية إذ ساعدت هذه الأصول في توفير خلفية خيالية غنية ومليئة بالشخصيات الخارقة

---

1 راجع:

Nasser, T. A., &الأرشيف العربي في الواقعية السحرية (2011)/ The Arabic Archive of Magic Realism. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, (31), pp.185–214.

2 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص20.

3 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص20.

=

والأحداث الغريبة التي يمكن للمؤلف الاســـتعانة بها في الروايات بل ويمكن النســـج على منوالها ثانية بأســـاليب فنية حديثة تعيد لها بريقها القديم "فالجذور التراثية العربية تمنحنا الحق في أن يكون لنا باع طويل في الواقعية السحرية"[1].

وقد ظهر هذا الاتجاه في كثير من البلدان العربية مثل مصـر في أعمال الكاتب إدوارد الخراط ومحمد مستجاب و محمد جبريل وخيري عبد الجواد وغيرهم، وفي سـوريا في كتابات الروائيين ممدوح عزام وخالد خليفة وغيرهم، وفي اليمن عند عبد الكريم الرازحي، وفي ليبيا عند إبراهيم الكوني وغيرهم من كتّاب البلدان العربية.كما واكب هذا الإنتاج الأدبي حركة نقدية تمثلت في ترجمة وتأليف بعض الكتب المهمة عن الواقعية الســحرية ففي مصــر مثلًا دفعت قوة ظهور هذا التيار النقاد والمهتمين بالشأن الأدبي إلى إصدار عدد خاص من مجلة **القصة** يُعنى ببحث هذا الاتجاه بالقصة المصرية[2].

وكان ظهور مصــطلح الواقعية الســحرية في النقد الأدبي العربي بعد عام 1969م كما يؤكد الدكتور أبو أحمد بقوله "في أغسطس عام 1969 [...] لم تكن الواقعية السحرية قد عرفت في العالم العربي، وأنا شخصيًا وكنت متابعًا دؤوبا للآداب الأجنبية، لم أسمع عنها إلا عندما ذهبت إلى إسبانيا للدراسة عام 1977م وكانت تتردد بقوة هناك في ذلك الوقت أسماء بورخيس، وكورتاثار، وماركيز"[3].

---

1 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص15.

2 عدد خاص للواقعية السحرية في القصة المصرية، **مجلة القصة**، العدد 104، السنة ابريل-مايو- يونيو 2001 م.

3 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص150.

وقد ثار الجدل بين النقاد العرب حول الأصول العربية لهذا الاتجاه ودورها في انتشاره في الأدب العربي حيث تبنى الباحثون العرب رأيين متناقضين: أحدهما يعلي من شأن هذه الأصول ويجعل انتشار التيار مجرد عودة للقديم لم يتأثر فيه الكتاب العرب بالوافد الأجنبي أو بتجارب القصـــاص اللاتينيين. والرأي الآخر يرى أن انتشـــار هذا التيار جاء بســـبب تأثر الأدب العربي بغيره نتيجة لترجمة أعمال القصاص اللاتينيين وغيرهم.

ومن الفريق الأول الباحثة إيناس شـومان في دراسـتها للواقعية السـحرية في رسـالتها للماجسـتير التي تحمل عنوان **الواقعية الســحرية في الرواية المصــرية المعاصــرة** التي تؤكد فيها أن اتجاه الواقعية الســـحرية الذي ظهر في العالم العربي ما هو إلا عودة للأصـــول التراثية بما فيها من عجائبي وغرائبي وتقول "وترجع أصـول الواقعية السـحرية في مصـر والعالم العربي إلى حكايات ألف ليلة وليلة وقصـص التراث والمقامات والمأثور الشعبي". [1]

ومنهم الكاتب كمال أبو ديب الذي اعتبر أن مزج السرد السحري بالواقعي هو أسلوب نشأ أســاسًــا في الأدبيات العربية قبل ظهوره في غيرها من الآداب وعرض لعدد من الكتب الأدبية التي ابتدعت هذا الأسـلوب من الكتابة مثل كتاب **العظمة** الذي "يسـرد الخارق المتخيل بوصـفه توثيقًا

1 إيناس نبيل شومان، **الواقعية السحرية في الرواية المصرية المعاصرة**، رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة إلى قسم اللغة العربية كلية الآداب في جامعة الإسكندرية عام 2010، ص8.

=

تاريخيًا عاديًا [...] إنه يمزج التاريخي بالمتخيل، السحري بالواقعي في لعبة صرنا اليوم بغباوة نتعلمها من غابرييل غارسيا ماركيز وننسب ابتكارها إليه في النصف الثاني من القرن العشرين وهي عريقة في الكتابة الإبداعية العربية عراقة هذا الإبداع ولغته وتاريخه"[1].

كما دافع الكاتب محمد جبريل عن مثل هذا الرأي بقوة في كتابه **للشمس سبعة ألوان** مؤكدًا أن كتاب **ألف ليلة وليلة** هو أصل هذا التيار فقال "إن أصل الواقعية السحرية هو قصص السندباد البحري، وعلاء الدين، والصعاليك الثلاثة، وقمر الزمان، وحسن البصري، وغيرها من قصص ألف ليلة. ذلك ما يؤكده غابرييل ماركيز في قوله إن الواقعية السحرية هي ما يشبه العودة إلى الليالي العربية"[2].

ويدعم جبريل رأيه بملاحظات الكاتب جورجي زيدان الذي لاحظ أن الكثير من النصوص الأدبية المعاصرة هي تراثية أكثر من أن تكون معاصرة ويورد مقارنة زيدان بين مشهد تحليق ريميدوس الجميلة الشهير في رواية **مائة عام من العزلة** لماركيز وبين مشهد في نص عربي مكتوب يعود للقرن

---

1 كمال أبو ديب، **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي: في كتاب العظمة وفن السرد العربي**، بيروت، دار الساقي ودار أوركس للنشر، الطبعة الأولى،2007م، ص11.

2 محمد جبريل، **للشمس سبعة ألوان: قراءة في تجربة أدبية**، مصر، دار الجمهورية للصحافة، مايو 2009م، ص221.

=

الثامن عشر وفيه يرتفع شيخ صوفي في الهواء ويدور في جوانب المجلس، ومشهد آخر ارتفع فيه أحد البراهمة في الهواء فارتفع له نعال الشيخ الصوفي وصفعه ولم تزل تضرب رأسه حتى وقع في الأرض.[1]

ويذهب جبريل إلى القول إن الأسطورة والسحر والفنتازيا التي نسجت منها أحداث **ألف ليلة وليلة** هي الأرضية التي تحركت من فوقها واقعية أمريكا اللاتينية السحرية، وأن الفرق بين التيار العالمي وواقعية **ألف ليلة وليلة** السحرية أن اللاتينيين قد كسروا حاجز المعقول لا للهروب ولا لمجاورة العالم الحقيقي، وإنما لفهم العالم بطريقة أفضل. أما الواقعية السحرية في الموروث العربي فهي أعمال قائمة على الأسطورة والخرافة والغرائبية ولا تجعل منها وسيلة للتجديد أو للفهم أو ملاذًا أخيرًا عندما يستنفذ القاص المصادر العادية. ويؤكد جبريل أن الإنسان العربي مثل اللاتيني يتعامل مع الخرافات والسحر والأسطورة كعالم حقيقي يؤمن به لأنه نشأ وهو محاط بالإيمان بالخوارق والكرامات يتساوى في ذلك العالم المفكر والإنسان العادي عارضًا لبعض أسماء علماء في الفيزياء والطب وبعض المثقفين الذين يناقشون في النهار قضايا مصيرية ثم يحضرون في الليل حضرات الصوفية ويزورون المنجمين والسحرة لقراءة الطالع، مما يعني سيادة الموروث الشعبي بصرف النظر عن تباين المستويات الاجتماعية والثقافية للإنسان العربي. منوّهًا أن عوالم السحر ليس فيها ما ينافي العقل إذ أنها مذكورة بالقرآن الكريم وأن

1 محمد جبريل، **للشمس سبعة ألوان**، ص221.

حكايات الغيلان والعفاريت والمردة هي أكثر ما يحكيه الأجداد لأبنائهم ولأحفادهم مما جعلها جزءًا من تكوين وعي الإنسان العربي ويقول:

الوجدان المصري والعربي بعامة يتقبل كل الظواهر الميتافيزيقية مهما مالت موضوعيًّا إلى الخرافة، إنه يتقبل أمور المعتقد وما وراء الواقع باعتبارها أمورًا حقيقية ويجب تصديقها [...] الإنسان العربي يمارس ما يبدو خرافة دون أن يضعه في إطار معرفي محدد، بل إن القلة القليلة من خاصة المبدعين العرب، هم الذين يعرفون معنى الواقعية السحرية، بل إنهم يمارسون واقعيتهم السحرية بعفوية الفعل. أما التحذير بأن الواقعية السحرية مما يرقى عن مستوى إدراكنا فلسنا نملك إلا أن نكتفي بقراءة الإبداعات الأمريكية اللاتينية التي كتبت في إطاره فهو تحذير يشي للأسف بحرص على الدونية في النظر إلى معطيات الآخر [...] نحن لا نحاكي غرائبية الآخر ولا عجائبيته، لكننا نكتب عن الواقع الذي نحياه بكل ما تنطوي عليه معتقدات وعلاقات إنسانية وتراث وموروث وروايات شفهية ومكتوبة[1].

ودافع جبريل وهو أحد روائيي الواقعية السحرية عن مصادر إلهامه في كتابة الروايات فجعل نفسه شبيهًا بماركيز الذي تأثر بحكايات جدته وبالمخزون الثقافي للبيئة التي نشأ بها وقال إن حكايات

1 محمد جبريل، **للشمس سبعة ألوان**، ص164،169، 171، 173.

معجزة الإسراء والمعراج وحكايات جده وأمه عن الرجل الذي "حَمِل في سمانة رجله والست ستيتا التي تطلب عنقود عنب لشفاء مريضهم من داء عضال وحكايات صندوق الدنيا وأبو رجل مسلوخة وغيرها شكلت لديه خلفية غنية يستمد منها خياله في كتابة رواياته"[1]. ويصرح محمد جبريل في موقع آخر بقوله "يغيظني زهو المبدعين بأنهم قد تأثروا بواقعية ماركيث [هكذا] السحرية بينما أعلن الكاتب الكولومبي أنه تأثر بغرائبية ألف ليلة وليلة"[2].

والحقيقة أن معظم إنتاج محمد جبريل الواقعي السحري يؤكد رأيه المدافع عن الأصول العربية لهذا التيار حيث جعل الخلفية التاريخية العربية مسرحًا لإدارة الأحداث كما استلهم شخصيات وحقائق تاريخية في رواياته ومنها رواية **ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله** التي وظف فيها شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي وبعض الحكايات التاريخية التي دارت حول شخصيته المثيرة للجدل بأفعالها المتناقضة الغريبة.

وموقف محمد جبريل السابق يعكس لنا إشكالية نشأت في تلقي النقد العربي للدراسات المتعلقة بالتأثر والتأثير بين الآداب المختلفة تتعلق بالتعصب القومي الذي يكون لدى بعض النقاد أو الأدباء للأدب المحلي الذي قد يُنظر إليه على أنه أقل أصالة وإبداعًا من الأدب المؤثر. وقد أشار الدكتور عبده عبود في كتابه **الأدب المقارن مشكلات وآفاق** إلى هذه المشكلة مصرّحًا بأن بحوث التأثير

---

1 محمد جبريل، **للشمس سبعة ألوان**، ص157.

2 محمد جبريل، **للشمس سبعة ألوان**، ص123.

تعطي الأدب المتأثر بغيره طابعًا سلبيًا حين تضعه في موقف المنفعل لا الفاعل مما يؤدي إلى طمس جانبه الايجابي الخلاق وبالمقابل تعطي للطرف المؤثر دور الفاعل الايجابي، يقول:

> فإذا كان الأدب المتلقِي هو الأدب العربي فان دراسات التأثير تنتهي إلى البرهنة على تبعيته للآداب الأوروبية [...] أما إذا كان الطرف المتأثر أدبا أوروبيًا وكان الطرف المؤثر هو الأدب العربي، كما هي الحال بالنسبة لقصص ألف ليلة وليلة والمقامة ورسالة الغفران والشعر الأندلسي، فإنّ دراسة حالات التأثير والتأثر توظّف لصالح نزعة التبجّح القومي من خلال إظهار فضل العرب على الأوروبيين، وهي نزعة واسعة الانتشار، إطارها التاريخي هو الصراع بين الثقافة العربية المعرّضة للتغلغل وبين الثقافة الغربية المهيمنة[1].

والأصول الخيالية والأسطورية التي تشبه عوالم ألف ليلة وليلة منتشرة في كثير من الآداب القديمة مثل قصص الفرسان في الأدب الإسباني والحكايات الخرافية التي انتشرت في أوروبا في العصور الوسطى المسماة بحكايات الجنيات أو (fairy tales) والقصص المكتوبة على ألسن الحيوانات كما في كتاب **كليلة ودمنة** الهندي الأصل وغيرها. وقد اعترف الكثير من اللاتينيين أنفسهم -كما صرح أبو

1 عبده عبود، **الأدب المقارن مشكلات وآفاق**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص16،17.

=

حامد- أن الواقعية السحرية ليست خاصة بالتراث اللاتيني بل إنها مسمى جديد لظاهرة قديمة وعالمية[1].

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التيار وإن كان قد استعان بالتراث إلا انه لم ينحصر فيه. فدمج السحر بالواقعية ظاهرة ليست جديدة، إلا أن التنظير الحديث لوظيفة السحر في النص وتحوله ليكون موقفًا من الواقع يتم التعبير من خلاله عن نواحي سياسية واقتصادية كان له الأثر في استخدام العنصر السحري في النصوص الحديثة. والواقعية السحرية ليست مجرد استثمار طاقات الحكايات الخرافية وإعادة إنتاجها أو العودة إلى التراث والقديم، كما أنها لا تقتصر على نوع الواقعية السحرية التي وردت في **ألف ليلة وليلة** التي تهتم بتجاور المرئي واللامرئي وتوظف عالم السحر والجن والخوارق لغرضيّ إبهار القراء ودفع الحدث السردي للأمام وتوليد الحكايات، فالغرض من تدخل العجائبي في أحداث حكايات **ألف ليلة وليلة** -كما يرى الدكتور محسن الموسوي- هو دفع السرد إلى الأمام ومنع توقفه وإقحام الجن والعفاريت في السرد أدى إلى ظهور حكاية جديدة تأسر شهريار، وتؤجل موت الساردة شهرزاد. وهكذا، كانت العفاريت تتدخل في السرد كلما وصل إلى طريق مسدودة يصبح فيها مهددًا بالموت، أو التوقف النهائي[2].

---

1 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص52.

2 محسن جاسم الموسوي، **ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث**، بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993، ص 44،154.

أما الواقعية السحرية فهي حركة أدبية جديدة تجمع بين التراث واستلهامه وبين توظف تقنيات التيارات الأدبية الحديثة؛ لذلك اعتبرها النقاد اللاتينيين وغيرهم امتدادًا لتيار التجديد الذي نشأ في الأدب اللاتيني في النصف الثاني من القرن العشرين والذي عرف باسم القنبلة (Boom) والذي اعتُبِر تيارًا تجديديًا نتيجة لما أحدثه من قطيعة بينه وبين الأشكال الروائية السابقة نظرًا للغته التجديدية وتقنياته الحديثة التي تتعارض مع التيار السائد آنذاك في فرنسا وبعض البلدان وهو تيار الرواية الجديدة ومن المشهور عن ماركيز مقولته التي تعتبر الرواية اللاتينية هي الرد الوحيد على عقم الرواية الجديدة في فرنسا.[1]

علاوة على ذلك قد يتولد السحر في الواقعية السحرية من الواقع المعاصر نفسه بدون إدخال عنصر خارق عليه عن طريق تقنية ما وراء القص أو تقنيات تيار الوعي والمونتاج الزماني والمكاني وهذه التقنيات كلها حديثة وأساسية في روايات هذا التيار.

وعلى النقيض من رأي محمد جبريل، يأتي موقف الدكتور حامد أبو أحمد في كتابه **الواقعية السحرية في الرواية العربية** منتقدًا الاتجاه النقدي الذي يربط الواقعية السحرية بالتراث العربي ويجعلها

1 راجع كلا من: حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص 158-157؛ Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid.p.33

مجرد رجوع إلى الأصـــول العربية الخيالية، ومنتقدًا ما ذهب إليه بعض النقاد العرب من أن الواقعية السحرية:

> ليست أكثر من الدخول في عالم الجن والعفاريت وما إلى ذلك مما نسميه بالجانب العجائبي في حياة الإنسان، والذي تمثله عندنا خير تمثيل قصص ألف ليلة وليلة وحواديت الجدات. ولكن الحقيقة أن المسألة أعمق من ذلك بكثير سواء فيما يتعلق بتراثنا القصصي [...] أو فيما يتعلق بهذا التيار الجديد الواقعية الســحرية الذي حظي خلال النصــف الثاني من القرن العشرين بانتشار عالمي لا مثيل له[1].

ثم فنّد أبو أحمد هذا الرأي مبينًا أن الواقعية الســحرية كاتجاه حديث ليســت مجرد كتابات تســتثمر العوالم الغريبة والعجائبية التي لا يخلو منها تراث أي أمة من الأمم. ولكن الواقعية الســحرية مذهب نشأ بعد تطور الفنون الإبداعية واستفاد منها لذا لا قيمة لرواية تكتب في هذا التيار دون أن تكون قد أفادت من الحركات الطليعية في الآداب كلها فالواقعية الســحرية التي تقوم على ثلاثة ارتباطات هي العجائبي والأسطوري والسريالي لا يكفي فيها توظيف عوالم الجن والخرافات. والكُتّاب الذين لا يكون لديهم وعي بتطور تقنيات فن الرواية الحديثة مثل تيار الوعي، أو التحليل النفســي واستبطان الشخصية لاستخراج العالم الخفي الذي يمور داخلها، واستخدام التقنيات المحدثة التي تعمق

---

1 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص5

الأحداث وتمنحها قوة غير عادية، فإنهم لن يقدروا على تقديم شـــيء ذي بال في مجال الواقعية السـحرية، لأن هذا التيار هو مزيج بين القديم في جانبه العجائبي والتراثي والأسـطوري من جهة وبين الحديث في تقنياته الفنية الحديثة التي هي مزيج من تيار السـريالية وتقنيات التحليل النفسـي التي تهتم بالجوانب الباطنية للشخصية[1].

ومع اعتراف أبو أحمد في كتابه الآخر **في الواقعية الســحرية** بتأثر الكتاب اللاتينيين أمثال ماركيز وبورخيس وغيرهم **بألف ليلة وليلة** إلا أنه يجعلها كأحد المصادر المتعددة التي كان لها تأثير في التيار مثل كافكا وحكايات جدة ماركيز وغيرها[2]. وقد أشــار أبو أحمد إلى كثرة الترجمات لروائيي أمريكا اللاتينية للعربية ومنهم ماركيز الذي اعتبره الناقد من "أكثر الكتاب الأجانب شـهرة في العالم العربي"[3] مما يدل على تأثر العرب بغيرهم في هذا التيار.

وقد تنبه مجموعة من النقاد مثل الدكتور رشـيد بو شـعير وجهاد نعيمة لتأثير ماركيز خاصـة والأدب اللاتيني عامة بالرواية العربية. فقد تناول بو شـعير في كتابه **أثر غابرييل غارسـيا ماركيز في الرواية العربية** مجموعة من الأمثلة المقارنة لبعض العناصـر العجائبية التي احتذى فيها الكتاب العرب بماركيز خاصة في روايتي **مائة عام من العزلة** و**خريف البطريرك** ومنهم نجيب محفوظ في **ليالي ألف ليلة**

---

1 حامد أبو أحمد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، ص8-5.

2 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص190.

3 حامد أبو أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص 170.

=

وفاضل العزاوي في **آخر الملائكة** وإبراهيم الكوني في **السحرة** ورشيد بو جدرة في **ألف عام وعام من الحنين**[1]. كما رصد جهاد نعيمة مجموعة من المحاور السحرية لماركيز والتي تكررت بوضوح في الروايات العربية مثل فكرة طيران الشـخصـيات التي ظهرت في عدة روايات مثل **آخر الملائكة** حينما طار الحلاق الحبشي إلى السماء على ظهر حصان أبيض، ورواية **العصفورية** لغازي القصيبي حينما طارت الجنية دفاية بزوجها البروفسور المحكوم عليه بالإعدام إلى مملكة الجن ورواية **رسمت خطا في الرمال** لهاني الراهب حينما عاد رأس عيسى بن هشـان المقطوع لجسـده ثلاث مرات ثم طار فوق المدينة وقرر بو شعير أنه لا يظن "أن احتذاء تفاصيل سردية معينة عُرفت بها الرواية الأمريكية اللاتينية [...] يمكن أن يجيء عفو الخاطر، فالرواية الأمريكية [...] خاصة أعمال ماركيز تمتلك من الشهرة وقوة الحضور في الأوساط الأدبية [...] والروائية خصوصًا ما يجعل هذا الافتراض أمرًا غير مقبول [...] واللافت أن هذه الروايات صدرت كلها بعد ترجمة عمل ماركيز إلى العربية"[2].

وهذه الآراء وغيرها ترجح فرضـية تأثير تيار الواقعية السـحرية اللاتيني في السـرد الروائي العربي خاصة بعد الترجمة لكبار كتّابها أمثال ماركيز وبورخيس وغيرهم.

---

1 رشيد بو شعير، **أثر غابرييل غارسيا ماركيز على الرواية العربية**، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، 1998.

2 جهاد عطا نعيمة، **في مشكلات السرد الروائي: قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية السورية المعاصرة**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، موقع الاتحاد العرب على الانترنت . www.awu-damorg تاريخ الوصول 13 مارس 2011. ص94-95.

كما يرى الدكتور عبد الله أبو هيف أن القاص العربي قد اتجه إلى الاستلهام من الآداب الشرقية كاليابانية والصـينية ومن الآداب اللاتينية وغيرها بعد تجاوزه فكرة أن الغرب هو مصـدر التجديد والتحديث الذي يجب تقليده لاكتساب صفة التجديد والحداثة؛ بل أصبح القاص العربي يطمح إلى التفاعل الإنساني باستلهام آداب الأمم الأخرى. يضاف إلى ذلك رغبته بالعودة إلى تراثه بعد اكتشافه أنه وسيلة من وسائل تشكيل الهوية في ظل إحساسه بتأزم المشروع العربي في مواجهة شراسة الغرب وهيمنة الصهيونية.[1]

في الاتجاه الآخر قلل الدكتور محمد وتّار من فكرة تأثر الروائيين العرب باللاتينيين في مجال الخيال مؤكدًا أنه لا ينبغي الغلو في تقدير حجم هذا التأثير إذ أن مجرد قراءة الروائيين للروايات المترجمة لا يعني التأثر بها وقد لا يتعدى فضـل ماركيز على التحريض على تناول المحلي والغوص في الأسـاطير والحكايات القديمة.[2]

وبموازنة الآراء السابقة، تكون الواقعية السحرية تيارًا استفاد من الأصول العربية الغنية بالعناصر الخيالية العجائبية وأضـاف إليها وطورها، ونشـأ وازدهر في القارة اللاتينية حتى عُرف بها عالميًا. وبعد

---

1 عبد الله أبو هيف، "استعادة الموروث السّردي الأدبي في القصّة العَربيّة"، **مجلة التراث العربي**، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 54، السنة 14، كانون الثاني "يناير" 1994م / شعبان/ 1414هـ، ص6-10 من:
http://www.awu.sy/archive/trath/54/turath54-007.htm تاريخ الوصول 2013-6-7.

2 محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصـرة**، دمشـق، اتحاد الكتاب العرب، من موقع اتحاد الكتاب العرب على الانترنت، www.awa-dam.org تاريخ الوصول 14 فبراير 2014م.

انتشاره استلهمه الكتاب العرب لأن التفكير الجمعي للعرب وإيمانهم بالخوارق سواء السحر أو الجن أو الكرامات الصـوفية يشـبه إلى حد كبير العقل الجمعي اللاتيني الذي لا يناقش كثيرًا في الموروث الثقافي القائم على الإيمان بما فوق الطبيعة ويعتبره من الحقائق غير القابلة للجدل. يضاف لتشابه بيئتنا العربية بالبيئة اللاتينية وجود موروث قصصي تراثي ضخم بشخصياته وأجوائه صالح للتوظيف بهذا التيار.

ولعل سـرعة انتشـار هذا التيار بعوالمه الغريبة وسـرعة تقبله عالميا أعطى الكتاب العرب الذين تربت ذائقتهم على هذه العوالم عبر الحكايات التراثية جرأة للكتابة بهذا النوع مستثمرين طاقات الحكي الخرافي في تراثهم. ويعترف الكاتب المحسوب على الواقعية السحرية أمين تاج السر بهذا قائلا:

> رواية مائة عام من العزلة، كان لها أيضـا تأثير كبير على الكتاب في الوطن العربي، أولئك الذين كانوا يمتلكون عوالم مدهشة في محيطهم، ولم يجربوا خوضها، إما عن رهبة من ذلك الخوض، أو خوفًا من أن ينتجوا أعمالا توصـف بأنها غير واقعية في زمن كانت تسـود فيه الواقعية بشـتى تفرعاتها. كانت تلك الرواية إذن هي المدخل لكسـر الرهبة، والدخول بلا وجل إلى سـكك جديدة في الكتابة، وإنتاج أعمال تخترع العوالم الموازية للواقع، التي تأخذ منه العديد من مفرداته، وتمنحه مفردات ثرية أخرى، وبذلك وجدت

الأســـــاطير والطقوس الغريبة التي يغص بها عالمنا العربي، في كل بلدانه تقريبًا، طريقها للكتابة الإبداعية، وأصبح ثمة قراء ومتذوقون لهذا النوع من الأدب[1].

وفيما يخص طبيعة الواقعية الســـحرية التي ظهرت في الروايات العربية، فقد ظهرت الروايات التي تحتفي بالموروث الخيالي العربي وتســـتلهم أجواء **ألف ليلة وليلة** وكتب الغرائب والعجائب للقزويني وأحاديث ومقامات الصوفية أو الأساطير المحلية في البيئة ويمثل هذا التيار نجيب محفوظ في روايته **ليالي ألف ليلة**، أما في الأدب السعودي فتمثله رجاء عالم في اغلب إنتاجها. وفي الأدب الليبي يمثله إبراهيم الكوني في روايته **التبر** وغيرها التي استلهم فيها الكاتب موروث الطوارق والأمازيغ. إضافة إلى الروايات التي تعتمد على الموروث، هناك روايات اعتمدت على توليد العنصـــر الســـحري من رحم الواقع عن طريق إضافة بعض اللمحات على الشخصية والحدث التي تخرجه من دائرة الحدث الواقعي العادي إلى دائرة السحري ومن هذه الروايات رواية **نسف الأدمغة** لخيري شلبي التي حول فيها المكان العادي إلى ســـحري كما فعل غابرييل ماركيز في **مائة عام من العزلة**، ورواية **طريق الحرير** لرجاء عالم، **والغيمة الرصاصية** لعلي الدميني.

وبهذا نكون قد انتهينا في هذا الفصل من تحديد الإطار النظري الذي سيتم من خلاله معالجة النصوص التطبيقية في الفصول التالية. ونخلص من هذا الفصل إلى أن الرواية السعودية قد مرت بعدة

---

1 أمين تاج السر، " الأكثر تأثيرًا"، **الجزيرة نت**، الأربعاء 8/8/2012، من http://www.aljazeera.net/mob/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/c69f98fb-ec1d-4362-ae40-2a572587b2a4 . تاريخ الوصول 11 اغسطس 2013.

مراحل تطورية استلهمت خلالها العديد من التيارات العالمية التي جددت فيها أسلوبها ومن هذه التيارات تيار الواقعية السحرية الذي يستلهم الخيال والأساطير ويوظفها بوصفها حقائق يومية لا تثير الدهشة. وقد استفاد الأدباء العرب ومنهم السعوديون من الأصول التراثية للتيار فاستندوا إلى المخزون الأسطوري في كتب الغرائب القديمة ومزجوه بالتقنيات الحديثة للتيار. وسنتعرض في الفصول التالية التطبيقية لأهم التقنيات التي ظهرت في روايات الواقعية السحرية السعودية، مع ربط هذه التقنيات بالخصائص العالمية للتيار وهي خطاب ما بعد الاستعمار وتقنيات ما بعد الحداثة التي سبق أن عرفناها في الفصل مع التركيز على الخاصية الأهم في الواقعية السحرية ألا وهي طريقة توظيف العنصر الخيالي الخارق.

الفصل الثاني:

عكس التاريخ وخطاب ما بعد الاستعمار عند غازي القصيبي

توطئة

يهدف هذا الفصل إلى دراسة الواقعية السحرية من منظور أدب ما بعد الاستعمار من خلال فحص التقنيات التي وردت في روايات غازي القصيبي الواقعية السحرية وربطها بالمنتج العالمي مع بحث علاقة التيار مع أدب ما بعد الاستعمار. وغازي القصيبي (1940-2010) كاتب امتاز بغزارة إنتاجه الذي تنوع بين الشعر[1] والنثر[2] وكتب الإدارة والسياسة[3] والاقتصاد[4] والنقد[5] والسِير ككتاب

---

1 له عدة دواوين شعرية جُمعت في مؤلف **المجموعة الشعرية الكاملة**، جدة، تهامة للنشر، الطبعة الثانية، 1987م/1407هـ ويحتوي على الدواوين الآتية: **أشعار من جزائر اللؤلؤ**، **قطرات من ظمأ**، **معركة بلا راية**، **أبيات غزل**، **أنت الرياض**، **الحمى**، **العودة للأماكن القديمة**. كما صدر له ديوان **مائة ورقة ورد**، الدار العربية للعلوم- ناشرون ومكتبات تهامة، 2006م؛ **حديقة الغروب**، الرياض، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، 2007م؛ **البراعم**، الرياض، دار القمرين، 2008 م. كما صدرت له مختارات شعرية تتضمن قراءة تحليلية مثل: **في خيمة شاعر: أبيات مختارة من الشعر القديم والحديث**، لندن، الطبعة الأولى، 1968 م؛ **قصائد أعجبتني**، دار ثقيف للنشر، الطبعة الأولى، 1992م؛ **بيت**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2002م ؛ **مع ناجي ومعهما**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1999م.

2 للقصيبي عدة روايات منها: **شقة الحرية**، لندن، رياض الريس، الطبعة الأولى، 1994م؛ **العصفورية**، بيروت، دار الساقي، 1996م؛ **هُما**، بيروت- لندن، دار الساقي، 1997م؛ رواية **7**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 1998؛ **أبو شلاخ البرمائي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة السابعة، 2011م؛ **دنكسو**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2000م؛ **حكاية حب**، لندن، منشورات الساقي، الطبعة الثانية، 2001م؛ **رجل جاء وذهب**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى،2002م؛ **سلمى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2002م؛ **سعادة السفير**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2003م.

3 ومنها: غازي القصيبي، **التنمية والأسئلة الكبرى**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،1992م.

4 غازي القصيبي: **حياة في الإدارة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.

5 غازي القصيبي، **استجوابات**، الرياض، مكتبة العبيكان، الطبعة الثانية، 2010؛ **استراحة الخميس**، الرياض، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، 2000م.

=

الأسـطورة عن الأميرة ديانا[1] وسـيرته الذاتية بصـفته شـاعرًا[2] ووزيرًا[3]. كان أحد أبرز القامات الأدبية والسياسية في المملكة العربية السعودية بميوله الأدبية الجادة وتأليفه الإبداعي الذي أثر في نمطية الساحة الفكرية السـعودية منذ ظهوره في منتصـف السـبعينيات. وهو بحسـب الدكتور الغذّامي "ظاهرة ثقافية فاعلة ومؤثرة [...] فَتَح للثقافة أبوابًا عريضـــة ليس في الأدب فحســـب بل في الإدارة والمجتمع وفي الحوار، وقد تميز بحواراته التي كسرت طوق الفئوية [...] له دور في كسر صورة المثقف المسالم والمداهن أو الأكاديمي المتعالي، وقدم شـــخصـــية للمثقف الشـــجاع الذي يجعل الكلمة والقلم أداة للكشـــف والمحاورة"[4].

تنوع إنتاج القصـيبي الروائي بين الواقعية التسـجيلية والنقدية في رواية **شـقة الحرية** ورواية **هُـــما** ورواية **سعادة السفير** ورواية **7**، وبين السريالية في رواية **العصفورية** والواقعية السحرية في رواية **الجنية**. والروايات التي مزج فيها القصيبي بين العناصر الخارقة والواقع هي **العصفورية، 7، أبو شلاخ البرمائي، الجنية**. ولأوضـح الفرق الذي دفعني لتصـنيف الروايات التي وظّف بها القصـيبي العناصـر الخارقة إلى

1 غازي القصيبي، **الأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، 2006.

2 غازي القصيبي، **سيرة شعرية**، جدة، تهامة للنشر، الطبعة الثالثة، 1424هـ.

3 غازي القصيبي، **الوزير المرافق**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1992.

4 عبد الله الغذامي، **حكاية الحداثة**، ص97، 98.

=

فنتازية وأخرى واقعية سحرية وأخرى سريالية سأعتمد على تعريف كل تيار وتطبيقه على الروايات الأربع.

رواية **7** عبارة عن اعترافات سبعة رجال من مشاهير الثروة والسلطة والمال "من صفوة الأمة العربستانية"[1] وهم شاعر حداثي وآخر فيلسوف وصحفي وطبيب نفسي وفلكي روحاني ورجل أعمال، وأخيرًا سياسي؛ كتبوها لمذيعة جميلة تُدعى "جلنار" فتنتهم جميعًا وحاولوا الظفر بها فكان شرطها أن يكتب كل منهم اعترافًا عن أكثر الأسابيع إثارَة في حياته ويرسله لها، على أن يقابلوها جميعًا في جزيرة "ميدوسا" اليونانية لتعلن لهم عن الفائز. ولا تصرح الرواية بما حصل في ليلة الإعلان بل تنتهي بعثور الشرطة اليونانية على سبعة رجال غرقى بعد تناولهم جرعة كبيرة من الكحول والمخدرات، والمذيعة ميتة على الشاطئ[2].

ومن خلال اعترافات المشاهير السبعة يسلط القصيبي الضوء على تناقضات النفس الإنسانية ومساوئها وجوانبها السوداء التي تتناقض مع الظاهر البرّاق، ويناقش الازدواجية والانتهازية وبيع المبادئ في سبيل مصالح الثروة والجنس. وقد استعان القصيبي في هذه الرواية بعنصر الجن "الغلام الوردي الوسيم"[3] الذي ظهر للعالم الروحاني وأوحى إليه عدة نصائح وكان هذا مفاجئًا له بعد أن اعتاد الدجل

---

1 غازي القصيبي، **7**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 1998، ص13.

2 غازي القصيبي، **7**، ص304.

3 غازي القصيبي، **7**، ص233.

=

والتلاعب في أعمال تحضير الأرواح أو قراءة الطالع لزبائنه. غير أن هذا العنصر لم يكن حقيقة مقررة واقعية فقد كان سير الأحداث يبين اكتشاف جلّنار المذيعة كذب هذا الروحاني في ادعائه رؤية الجني رغبَة بإدهاشها والفوز بكتابة اعتراف أكثر إثارة من غيره[1].

ولعل عدم وضوح حدود الواقعية السحرية في النقد العربي قد دفع الدكتور حسين المناصرة إلى القول عن هذه الرواية "إنها بكل تأكيد الواقعية السحرية الساخرة التي ترسم الواقع بريشة فنان يعرف كيف يجهض غير الإنساني في كل ما حوله، وكل هذا الإجهاض يقدمه لك بوصفك الإنسان العربستاني أولا وأخيرًا، وليست تعرية هؤلاء الرجال تعني الهدم والتقويض، وإنما هي البناء والوعي بحقيقة متى نهدم"[2]. وبرأيي أن هذا توسع وتساهل في استخدام المصطلح النقدي فليس في الرواية خيال يخترق حدود الواقع ويتصادم مع قوانينه الطبيعية لنحكم عليها بأنها تندرج ضمن تيار واقعية سحرية.

أما في رواية **العصفورية**، فتختلط خيالات البطل المريض نفسيًّا البروفيسور"بشار الغول" بالأحداث الواقعية التي مر بها في حياته وسببت له نكسات نفسية. وبشار أُدخل إلى عدة مصحات نتيجة انهياره ومحاولاته المتكررة للانتحار وانتهى به المطاف بمصحة العصفورية ليسرد قصة حياته على الدكتور ثابت. وتدور محاور حياة البروفسور حول النضال والرغبة بالوحدة العربية التي يبذل في سبيل

---

1 غازي القصيبي، **7**، ص334.

2 حسين المناصرة، **ذاكرة رواية التسعينات: قراءات في الرواية السعودية**، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الأولى، 2008م، ص 121.

تحقيقها معظم ثروته إلا أنه يصطدم بالعدو الداخلي الذي إما أن ينقلب إلى عميل في آخر المطاف، أو تُعميه نزعته الثأرية، أو حب الثروة، أو جنون العظمة عن تحقيق الهدف المنشود. كما يصطدم البطل بكيد العدو الخارجي الذي سخّر قدراته لتقويض حلم الوحدة. وبالإضافة إلى آراء القصيبي السياسية تعرض الرواية آراءَه النقدية في الشعر والنثر الغربي والعربي.

والرواية عبارة عن حوار طويل ومتدفق بين المريض والدكتور وليس فيها أحداث باستثناء الحكايات التي ترد على لسان بشار والتي تَنقّل فيها بين شخصيات رئاسية وأدبية وفنية وأطباء نفسيين ومشاهير. كما تنقّل بين أزمنة وأماكن مختلفة، ودخل إلى عوالم الجن والأرواح والفضاء الخارجي نتيجة تعرضه لصعقات كهربائية أثناء العلاج أدت إلى تدمير بعض الخلايا في دماغه مما أدى إلى انفتاحه على العوالم الأخرى عبر التخيل[1]، فتزوج "دفاية" الجنية و"فراشة" المخلوقة الفضائية. ورغم توظيف الرواية للماورائيات كالجن والمخلوقات الفضائية والقدرة على اختراق حدود العالم الطبيعي للالتقاء بأرواح الشعراء وشياطين الشعر وغيرها، إلا أنّ جميع الأحداث الخارقة لم تحدث أمام شهود. بل كانت تصدر من خيال المريض الذي ينسحب إليها بمجرد أن يشير الدكتور إلى الأزمات النفسية التي واجهته. وأغلب المشاهد التي كان بشار يلتقي فيها بزوجته الجنية أو الفضائية كان ينفصل عن الواقع فلا يرى مرافقوه ما يراه مما يوحي بأنها مجرد خيالات في عقله.

---

1 غازي القصيبي، **العصفورية**، دار الساقي، الطبعة الأولى،1996م، ص97-90.

ولا يكفي في الواقعية السحرية أن يسرد القاص الحدث أو العنصر السحري ويتعامل معه بلغة السرد فقط على أنه حقيقة، بل "يجب أن يقيم في النص أدلة تسند ادعاءه هذا كأن تتعامل أكثر من شخصية في النص مع السحر كأنه حدث عادي لا يثير الاستغراب، وإلا أصبحت الرواية من جنس الفنتازيا".[1]

وفي أحد الحوارات الدائرة خلال الرواية، حينما أراد البروفيسور إثبات صدق ادعائه قدرته على الاتصال بروح الشاعر العباسي المتنبي، عرض بالتلفزيون مقطعًا للممثل محمود المليجي مما دفع الدكتور ثابت للضحك على خدعته المكشوفة واضطر المريض للدفاع بادعاء تشابه الشخصيتين الشكلي تمامًا[2]. كما فسَّر الدكتور المعالج الاتصال بعالم الجن والروح بأنه مجرد أحلام تمر على المريض نتيجة خوفه ورغبته في الهروب من واقعه.

ألا ترى أن الخوف هو الذي دفعك إلى تصور أشياء وقعت في عالم الجن والروح؟

الخوف يحدث أشياء غريبة، يا بروفسور. أشياء مذهلة، خصوصًا عندما يصبح الواقع

---

1 انظر:

Reeds, K. S. (2007). *An evolutionary definition of magical realism* (Order No. U593384). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1429120846). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/docview/1429120846?accountid=14757. pp.15-19 [My translation].

2 غازي القصيبي، **العصفورية**، ص109-110.

=

مخيفًا يبحث الإنســـان عن الســـلام في واقع يختلف تمامًا عن الواقع الذي يعيشـــه. هل لاحظت ما حدث لك في عالم الجن؟ حُلّت مشكلتك الجنسية ومشكلتك القبلية[1].

ورغبة الكاتب في تبرير العوالم الغريبة في الرواية على أساس نفسي تُخرج الرواية من جنس الواقعية السحرية لتكون خليطًا من السريالية التي ترتبط بنظريات التحليل النفسي وتهتم بدواخل النفس والعقل الباطن، ومن الفانتازيا التي تهدف إلى إرباك القارئ وجعله مترددًا بين قبول القوانين الطبيعية لتفســـير الخوارق وبين التفســـير غير الطبيعي. وتتأكد طبيعة الرواية الفنتازية في نهايتها حيث يختفي البرفســـور بشـار من المصـحة فجأة بعد تأكيده للدكتور في اليوم السـابق أن زوجتيه الفضـائية والجنية سـتأخذانه من العصـفورية بعد أن يدون قصـة حياته لحفظها لولديه النصـف جني والنصـف فضـائي، فيصـحو الدكتور ولا يجده ولا يدري أين مكانه. فالخاتمة تضـــع احتمالين أمام القراء لإرباكهم فإما أن يختاروا التفسـير الطبيعي بأن البروفسـور هرب وهنا لا يحدث خرق للقوانين الطبيعية، أو يقرروا أن هناك قوى غريبة تدخلت في مسألة اختفاء البطل. وبقاء هذا الأمر غامضًا أمام المتلقين دون حسم يدخل الرواية في إطار الفنتازيا، حيث أكدت أماريل كاندي "أن العنصـــر الخارق في الواقعية الســـحرية مقارنة بالفنتازي لا يسعى لإرباك القارئ"[2].

---

1 غازي القصيبي، **العصفورية**، ص109.

2 انظر:

Chanady, A. (1985). *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antimony*. New York and London:Garland. pp. 23-24, [My translation].

ويتبقى من روايات القصيبي التي وظفت العناصر السحرية روايتا **أبو شلاخ البرمائي** و**الجنية** وفي الروايتين استعانة بعوالم الجن والسحر والأحداث ما فوق الطبيعية التي تتداخل مع السرد الواقعي. وبالرغم من أن الحدود النقدية قد فرقت بين التيارات المتشابهة الفنتازيا والسريالية والواقعية السحرية إلا أن الكاتب غالبًا ما يتجاوز هذه الحدود وينتج نصًّا يخلط بين عدة أنواع، وهو ما فعله القصيبي في رواية **أبو شلاخ البرمائي** التي يمكن اعتبارها خليطًا بين الفنتازيا والواقعية السحرية نظرًا لاستلهامها خصائص من التيارين، بعكس رواية **الجنية** التي يمكن ادراجها في الواقعية السحرية. وفيما يلي تحليل للروايتين.

أبو شلاخ البرمائي: المزج بين الفنتازيا والواقعية السحرية لإعادة تمثيل التاريخ.

رواية **أبو شلاخ البرمائي** هي مزيج من عناصر خيالية مختلفة تتضمن السحر والجن والمسخ والسفر عبر الزمن من خلال التنقلات اللحظية في المكان والزمان، إضافة إلى استثمار عوالم **ألف ليلة وليلة** مثل الجنية كهرمان بنت ملك ملوك الجان[1] والسمكة التي اصطادها أبو شلاَّخ وأطلقها فانقلبت حورية على هيئة عروس البحر وكافأته على صنيعه[2] والمخلوقات الناطقة كالحمار السحري الذي يتكلم ويغرق الدهليز بدموعه حين يبكي ويطير[3] وغيرها. وقد كشفت هذه الرواية عن غزارة وتدفق خيال القصيبي الذي لا يترك للقراء فرصة للاستراحة بين المشاهد الخيالية المنسابة بسرعة وكثافة والتي تحوي نظرة تحليلية للحياة المعاصرة بجوانبها السياسية والاجتماعية.

وتناقش الرواية قضايا التسلط الخارجي ممثلًا في الهيمنة الأمريكية –الإسرائيلية، والتسلط الداخلي المتمثل بالعنصرية وامتهان حقوق العمال، والفساد الاقتصادي والأخلاقي، وغيرها من الأمراض التي أصبحت تهيمن على عالم اليوم وتحيله إلى عالم فاسد غريب يكاد يكون أغرب مما يبدو في الخرافات والأساطير.

---

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة السابعة، 2011، ص34.

2 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص41.

3 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص57.

=

إلا أن هذه العناصـر والحكايات الخارقة كلها جاءت على لسـان إنسـان مبالغ في الكذب أو "الشـلخ" باللهجة الخليجية الدارجة ومنها أتى اسـم البطل "أبو شـلَّاخ"[1] للدلالة على أن معظم ما يسـرد على لسـانه في المقابلة التي أجراها معه الصـحفي توفيق خليل من قَبيل الكذب والمبالغة، وفي نهاية القصـة حينما أراد أبو شـلاخ أن يثبت للصـحفي المسـتمع صـدق ادعائه لقدرته على القفز من الأدوار العليا، وثب من النافذة وحصـلت الفاجعة إذ سـقط ومات. وبهذا يتبين لنا أن الكاتب تعامل مع الأحداث الخارقة التي يسوقها باعتبارها مجرد خيالات ترد على لسان إنسان يبحث عن دور يبرزه في المجتمع أو عن الاحتواء: "لاحظ سـيادته أنني لم أصـدق كلامه فما كان منه إلا أن قال: (تعال وانظر بنفسـك!) فتح النافذة وقفز أمام عيني إلى الشـارع. أسـرعت بالنزول وفوجئت عندما وجدته جالسًـا على الرصـيف يتحدث بكل هدوء مع المارة. نظر إلى وابتسـم وقال: (هل صـدقتني الآن؟) قلت: (نعم). قال: (الحمد لله) بعد ذلك نطق الشهادتين وأسلم الروح"[2].

ورغم أن رواية **أبو شلاخ البرمائي** لا تعتبر من الناحية النظرية واقعية سحرية، فالواقعية السحرية كما يصـرح لويس ليال "لا تسـتخدم زخارف الحلم ولا تشـوه الواقع أو تخلق عوالم وهمية كما تفعل الفنتازيا أو الخيال العلمي، ولا تضـع أهمية على التحليل النفسـي للشـخصـيات لأنها لا تحاول شـرح

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص19.
2 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص272.

=

دوافع أفعالهم التي منعتهم من التعبير المباشـــر عن أنفســـهم"[1]. إلا أن الرواية اســـتفادت من تقنيات الواقعية الســـحرية في اســـتخدام قوة الخيال للتعبير عن العالم المعقد بصـــورة أصـــبح من الصـــعب فيها الاعتماد على اللغة الوصفية والأحداث العقلانية لتصويره.

كما نلمح في **أبو شـــلاخ البرمائي** خاصـــية ما بعد حداثية برزت في كثيرٍ من روايات الواقعية الســـحرية وهي "عكس التاريخ"[2] من أجل فهم أفضـــل له. والمقصـــود هنا الاعتماد على إعادة وقائع تاريخية حقيقية مع إضـــاءة تفاصـــيلها الدقيقة بالخيال الفنتازي لتقديم فهم أفضـــل للماضـــي، وهي لا تشوه الماضي بقدر ما تضيف له وجهات نظر جديدة. وهذه من أهم الخصائص التي صبغت بعض روايات الواقعية الســـحرية الرائدة كرواية **مائة عام من العزلة**، فقد جسّـــد ماركيز واقعة تاريخية شـــهيرة وهي مذبحة إضراب عمال شركة الموز التي حصلت في مدينة أركاتا بكولومبيا مسقط رأس غابرييل عام 1928م مصـورًا وقائع حقيقية كمطالبة عمال المزارع بحقوقهم المالية واسـتخدام قوة السـلاح ضـدهم من قبل الســـلطات من أجل قمع التمرد وإنهاء الإضـــراب رغم أنهم كانوا عُزّلًا. وقد مزج ماركيز هذا

---

1 انظر:

Leal, L. cited in. Simpkins, S. (1988). "Magical Strategies: The Supplement of Realism". *Twentieth Century Literature*, 34(2), p. 142. http://doi.org.ezproxy1.library.usyd.edu.au/10.2307/441074. [My translation].

2 انظر:

Reeds, K. S. (2008). *An evolutionary definition of magical realism*. Ibid.p.151. [My translation].

=

الحدث التاريخي بالخيال الخارق حين انمحى أثر هذه المذبحة وانمحت أحداثها من ذاكرة القرية فجأة بما يشبه "مؤامرة الصمت"[1].

علاوة على ذلك، تناولت رواية **أبو شـــلاخ البرمائي** بعض الأحداث التاريخية بطريقة ســـاخرة وهذه من أهم المميزات التي ميّزت الواقعية الســـحرية والتي دفعت النقاد إلى اعتبار التيار من أدب ما بعد الحداثة الذي يتميز "بإعادة التصـوير السـاخرة للماضـي من خلال وعي ذاتي يرصـد من خلاله الإنسان أسبابًا لإعادة النظر في شكل ومضمون الماضي" بتعبير ليندا هيتشون[2].

والجدير بالذكر أن البعد الساخر في الروايات التي تتضمن لمحات تاريخية كثيرًا ما أثير حوله الجدل في الدراسات التي تناولت الواقعية السحرية من منظور ما بعد الاستعمار وما بعد حداثي. حيث رأى بعض النقاد أن المشـاهد السـحرية قد تحمل بعدًا سـاخرًا بقصـد مناقشـة التاريخ الاسـتعماري، فمثلًا

---

1 انظر:

Posada-Carbq, E. (1998). Fiction as history: The bananeras and gabriel garcía márquez's one hundred years of solitude. *Journal of Latin American Studies*, 30(2). [My translation].

2 انظر:

Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction,* London: Routledge. cited in Bowers, Maggie Ann (2004), *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*, Ibid. p.75. [My translation].

=

مشـهد رجوع دم خوسيه أركاديو لمنزل العائلة في رواية **مائة عام من العزلة** متجاوزًا عدة مواقع يعكس فكرة أن الدم الأصلي سيعود دائمًا لموطنه مهما ابتعد أو حورب[1].

يحكي غازي القصيبي من خلال شخصية أبو شلاخ مجموعة من الحوادث الواقعية السياسية في ضـوء فهم جديد سـاخر، كاشـفًا وسـائل تلاعب القوى العظمى بسـياسـات العالم الثالث ومنه دول الشرق الأوسط وكيفية إدارة الصراع من المؤسسة العسكرية السياسية الأمريكية.

وشـخصـية أبو شـلاخ يمكن إسـقاطها على العديد من الناس، فيمكن أن ترمز إلى السـياسـي العربي المهزوم أو الخليجي الثري الواهم الذي يعاني من عقدة التهميش والإقصـــاء ويبحث عن دور مؤثر في العالم، لذا يتخيل عكس الواقعي ويلجأ للكذب في تقدير علاقته بالقوى العظمى المؤثرة في القرار السياسـي في نوع من السـخرية السـوداء المبطنة بجلد الذات. فالبطل "أبو شـلاخ" الباحث عن دور يختلق من خلال الفنتازيا وضـعًا يجعله شـريكًا لأصـحاب القرار بل ومحركًا رئيسًـا لبعض الأحداث فيها، حين يختلق دورًا وهميًا له في سـرقة وثائق صـنع القنبلة الذرية من هتلر إبان الحرب العالمية الثانية وإهدائها لأمريكا وهو ما أدى إلى تعّهد الرؤساء الأمريكان برعايته واستشارته في القضايا المصيرية من روزفلت وحتى كلينتون تقديرًا منهم لتقديمه هذه الخدمة الجليلة.

---

1 انظر:

Takolander, M. (2015). Magical realism and irony's' edge': Rereading magical realism and Kim Scott's Benang. *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 14(5). [My translation].

وبرأيي –في قراءة أخرى– يمكن أن تكون شخصية أبو شلاخ معادلًا موضوعيًا لشخصية الصحفي المصري الشهير محمد حسنين هيكل الذي أسماه القصيبي في النص "ولعة أبو سيكل" رئيس تحرير"الفهّام" والمقصود فيها جريدة "الأهرام" وهو أحد منظِّري الفكر النَّاصري. وقد رسم القصيبي هذه الشخصية بشكل هزلي كاريكاتوري للسخرية من حكايات هيكل المستمرة عن دوره في القضايا المصيرية ولقائه مع أصحاب السلطة والحكام بل واستشارتهم له، في مقابلةٍ فنية تُعزز شخصية بطل الرواية أبو شلاّخ الباحث عن دور. وبناء الرواية وخاصة أحاديث البطل الرئيس فيها يشبه إلى حد ما أسلوب هيكل في مؤلفاته أو في تصريحاته على القنوات الفضائية في جعل نفسه دائمًا طرفًا في العملية السياسية وكاشفًا لأسرارها ووثائقها السرية التي لا يظهرها لأحد. فلنتأمل مثلًا أحد أقوال هيكل في كتاب **حرب الخليج أوهام القوة والنصر**:

"إنني في سبيل إعداد هذا الكتاب التقيت وتناقشت واستمعت إلى كثيرين من رؤساء الدول والقادة السياسيين والعسكريين في العالم العربي، كذلك التقيت وتناقشت واستمعت إلى كثيرين من المشاركين في صنع القرار في الولايات المتحدة وفي أوروبا، ولقد سمح لي بعض الكرام بينهم أن أطّلع على أوراق رسمية وسجلات معلومات كانت في حوزتهم بحكم المنصب".[1]

1 محمد حسنين هيكل، **حرب الخليج أوهام القوة والنصر**، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1992م، ص17-16.

وقد واجه هيكل نقدًا واسعًا فَنّد ادعاءاته ومقالاته هذه، ومنه على سبيل المثال لا الحصر كتاب سيّار الجميل **تفكيك هيكل** والذي وردت فيه العبارة السابقة الخاصة بحرب الخليج وغيرها في سياق الرد على ادعاءات هيكل المستمرة وقد طالب مؤلف الكتاب هيكل بعرض هذه الوثائق التي لم يطلع عليها غيره كما انتقده بقوله "لقد جمع الرجل شتات من الحكايات والغرائب والأقاويل والإشاعات والمبالغات والأكاذيب والتلفيقات والتصريحات السريعة التي لم تصمد أمام ما استجد من أحداث ووقائع تبعتها في العشر سنوات الأخيرة وجاء ليحشرها جميعها في صفحات كتابه الذي يخلو من النقد" [1]

ولم ينفرد سيّار الجميل بهذا الموقف الذي يصم هيكل بالادعاء، بل إن ناشروا الكتاب أنفسهم فنّدوا أسباب التأليف في كشف شخصية هذا الصحفي منتقدين مؤلفاته التي كثر فيها ادعاء لقائه بالزعماء العرب بناء على طلبهم لنيل مشورته فيرد في مقدمة الكتاب:

> وحين يكتشف القارئ بعد اطلاعه على وثائق من مصادر أصيلة، أن هيكل كان يتهالك للقاء الزعماء العرب ويبذل من أجل ذلك أكثر مما يبذله كاتب في أول الطريق، فإنها ستكون مؤشّرًا لفحص روايات هيكل التي تورد في مواضع شتى أن زعامات عربية كثيرة كانت تسعى للقائه بحثًا عن مشورة أو رأي أو خبرة أو تعارف! وقد كشف أحد

1 سيار الجميل، **تفكيك هيكل: مكاشفات نقدية في إشكاليات محمد حسنين هيكل**، عمّان، الأهلية للنشر، الطبعة الاولى، 2000م، ص 501

مرافقي الملك الأردني الراحل أن ما قاله هيكل في مقاله عن الملك بعد رحيله ليس له وجود أصـــلا في كون هيكل التقى الملك حســـين قبل وفاته بأشـــهر وأنه وحده أول من عرف بسر مرض الملك من الملك نفسه[1].

وإذا قارنا بين أسلوب هيكل كما تشرحه هذه الانتقادات وبين أسلوب أبو شلاخ الذي يدّعي علاقته برؤساء أمريكا وطلبهم لمشورته بل تدخله في حل مشاكل عالقة بينهم سنجد أنهما متشابهان إلى حد التطابق.

وبرأيي، ربما كان لمواقف هيكل من ســياســات المملكة وحكامها ومن حرب الخليج من خلال مقالاته الصــحفية ومؤلفاته دور في موقف القصــيبي منه في هذه الرواية. فمن مؤلفات هيكل المعادية لسياسة المملكة العربية السعودية كتاب **يا صاحب الجلالة** الذي كَال فيه هيكل الاتهامات للملك سعود بالرشوة ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر[2] وكتابه الذي سبق ذكره **حرب الخليج**[3]. والقصيبي بوصــفه وزيرًا ودبلوماســيًا معروفًا بولائه للنظام الملكي الســعودي يتجاوز في رسمه صــورة كاريكاتيرية للصحفي قصدَ إشاعة الضحك وروح المرح في النص إلى غرض هزّ صورته العامة. وقد تكون الرواية مؤلفة أصــلا لمحاكاة أســلوب هيكل، ثم اســتغلها القصــيبي لتمرير بعض آرائه في القضــايا الســياســية

---

1 سيار الجميل، **تفكيك هيكل: مكاشفات نقدية**، ص32.

2 محمد حسنين هيكل، **يا صاحب الجلالة**، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ص3.

3 راجع للاطلاع على مواقف هيكل من الخليج وحكامه: محمد حسنين هيكل، **حرب الخليج أوهام القوة والنصر**، الفصل الحادي عشر "عاصفة الصحراء"، ص567-539.

والاجتماعية، فالفنتازيا فيها أداة لبناء نص ساخر يحلل واقعًا سياسيًّا تحكمه المؤامرات والخلافات والمصالح.

وفيما يخص الرواية، يناقش القصيبي علاقة السلطة المالية بالقرارات السياسية ممثلة في النفط الذي ظهر في السعودية برعاية شركات النفط الأمريكية أو ما سماها "الشقيقات السبع" كاشفًا الدور الذي تلعبه هذه الشركات في إدارة السياسات الخارجية الأمريكية بل الداخل الأمريكي والعالم الثالث، وقد حكى قصة تأسيس شركة النفط السعودية أرامكو مشيرًا للشركة باسمها معكوسًا "وكمارا".

ولكي يشارك أبو شلاخ هذه الشركات في التأثير على الاقتصاد العالمي يخترع كذبة إنشاء شركة "أم سبع" التي يشير من خلالها إلى بعض قضايا الفساد المالي في هدر المال بمشاريع هزلية خيالية كإنتاج الجراد المذبوح بالطريقة الإسلامية، والجمل المكنغر لسباقات الهجن والذي يكلف خمس ملايين دولار[1] وغيرها. كما يواجه أبو شلاخ- الرمز حقيقة تأخر العرب المادي والحضاري بكذبة فنتازية لحفر الآبار النفطية باستخدام الضِّبان ومد خطوط التبلاين بالاعتماد على جهود ثمانية من البدو لرغبته في اصطناع دور وهمي في صناعة المستقبل والتحكم بمقدرات البلد.

وعلى نفس الوتيرة يستمر البطل أبو شلاخ في اختراع الحكايات الخارقة التي جعلته ركيزة أساسية مؤثرة في العالم وسياساته. فعلى سبيل المثال تكشف لنا قصة أبو شلاخ التي يدعي فيها

---

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص200.

مشـــاركته في اختراع الانترنت كثيرًا من اللمحات الرمزية التي تتمحور حولها الرواية. فأبو شـــلاخ يكتشف مصادفة "النادي البوهيمي [...] هو ملتقى سرّي للغاية يضم أهل الحل والعقد في أمريكا، الرجال الذين يديرون أمريكا، من وراء الكواليس، ويديرون العالم من خلال أمريكا"[1] ويدخل له بطاقية الإخفاء ليشهد بنفسه كيف تدار المخططات.

وقد يكون القصد من النادي البوهيمي الإشارة إلى "اللوبي الصهيوني" الذي يقرر سياسات العالم ويوزع السلطة عن طريق التخطيط للحروب المستقبلية[2]. ويعرض النص جزءًا من خطط رؤساء هذا النادي ومنها إنشاء الإنترنت أو تحويله من أغراضه العسكرية التي أُنشئ من أجلها للاستفادة منه في أغراض مدنية. وبعد عرض هذه الحقائق التي يريد القصيبي منها تعزيز نظرية "المؤامرة" وعالم القطب الواحد في ذهن المتلقين؛ يبرز مرة أخرى الإنسان العربي الذي يريد اصطناع مجد زائف له عبر ادعائه بأنه سبق الغرب في توظيف "بيل جيتس" وتوجيهه لتفعيل دور الشبكة العالمية وبذا يكون أبو شلاّخ الأب الروحي للإنترنت ولاعبًا رئيسًا في العولمة[3]. ويمكن القياس على هذا المثال في الرواية كلها فالفكرة تلح وتتكرر بأكثر من صورة خلال تتابع السرد.

---

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص203.

2 راجع للمزيد عن نظرية سيطرة اللوبي الصهيوني على السياسة الأمريكية الخارجية:

Lieberman, R. C. (2009). The "Israel Lobby" and American Politics. *Perspectives on Politics*, 7(2), 235–257. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/40406928.[My translation]

3 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص206.

وتتجاوز شخصية أبو شلاّخ الرمز إلى شخصية السياسي العربي المهمَّشة والمقصاة عن التأثير العالمي، لتتحول إلى أداة لطرح الكثير من آراء القصيبي الشخصية في الثورات وحركات المقاومة التي تطمح لإجراء تغيير في خارطة المنطقة أو سياسات الدول. وقد تعرضت الرواية لأحداث سياسية حقيقية وقعت في فترات متفاوتة في العالم، مثل قضية اختطاف الوزير السعودي ضمن عملية اختطاف وزراء الأوبك التي نفذها "كارلوس" المعروف بابن آوى أو الثعلب حيث أشار القصيبي إلى منظمة الثوار الأمميين التي أسسها كارلوس بـ "المحكمة الثورية السرية الشعبية للانتقام والعدالة"[1] ولعل القصيبي يريد جمع كل الحركات الثورية المناهضة للصهيونية التي انضم لها كارلوس بهذا الاسم.

ولم يكتف الكاتب بمجرد طرح هذه الوقائع التاريخية السياسية للتعريف أو لتثقيف القراء بحقبة زمنية معينة بل كشف الجوانب المخفية منها. فعدم نجاح هذه الثورات ضد التهديد الصهيوني سببها – برأي القصيبي– خلل داخلي بين العرب أنفسهم قبل أن يكون خارجيًا. ويعبر النص عن ذلك من خلال عدم تقبل المحكمة لآراء أبو شلاخ التي عرضها للدفاع عن نفسه لأن لديهم توجه مسبق لرفض التعاون مع بعضهم بسبب تسلط فكرة ضرورة توزيع الثروة النفطية الخليجية والاستفادة لخدمة القضايا المختلفة فتكون النتيجة الصدام والحكم بالإقصاء أو الإعدام لأبو شلاخ الذي يمثل رمز الفساد

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص280.

والاستغلال لأنه من "الزيتيين" وهي لفظة مرادفة لـــــــ "النفطيين" التي يوسم بها أهل الخليج من قبل بعض العرب الذين لا يتفقون مع سياساته وهي نظرة تبنتها المحكمة الثورية في الرواية.

ولا يكتفي القصيبي بكشف الصدامات السياسية في هذه الحادثة بل يوسع دائرته في الانتقاد لتشمل قضايا التسلط والفساد الداخلي التي يتناولها القصيبي من وجهة نظره كوزير للعمل عاصر مشكلات العمال والاتهامات المتتالية لسياسات المملكة في استقدام العمالة متعرّضًا لانتهاك حقوق الإنسان ولنظام الفيزا والكفيل. وبرأيي أن ما قدمه القصيبي على لسان أبو شلاخ من دفاع هزيل أمام هذه الاتهامات إضافة إلى تعزيز هذه الفكرة في بداية الرواية عبر سرد طفولة أبو شلاخ بما فيها من انتهاكات لحقوق العمالة الأجنبية، يكشف لنا موافقة الكاتب الضمنية عليها، ورغبته في مواجهة العيوب الداخلية دون أي محاولة للتجمل أو التزييف.

وقد مزج النص بين المشاكل الداخلية والهموم العربية موضحًا التلاعب السياسي في هزيمة 76 مركّزًا على دور هيكل في القرار السياسي إبّان حكم "أبو خالد" والمقصود فيه الزعيم جمال عبد الناصر، وعلى خفوت نجمه في زمن السادات[1]. كما يتناول قضية تحكم الجانب العسكري في القرار السيادي في مصر في أيام "أبو خالد" ملمحًا إلى تخبط المشير عبد الحكيم عامر وربما تورطه في هزيمة الجيش المصري في النكسة:

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص250.

قلت: (لماذا لا يباغت إســـرائيل بمهاجمتها في ظلام الليل قبل أن تباغته؟) قال: (المشير معصي) قلت: (معصي! ليش؟!) قال: (المشير يفضل أن نمتص الضربة، ونقاوم) قلت: (يمتص الضربة؟! هي الضربة آيسكريم؟!) قال: (وليته اكتفى بذلك). قلت: (وش سـوّى بعد؟!) قال: (أصـر على التحليق بطائرته صـباح الاثنين، وما دامت طائرته في الأجواء فلن يستطيع دفاعنا الجوي إطلاق طلقة واحدة)[1].

ويعيد النص تأكيد نظرية المؤامرة في الأذهان عبر تدخل الموساد المعروفين باستخدامهم عنصري الجنس والمال في الجاسـوسـية وهو ما أشـار إليه الكاتب بشـخصـية "إليزابيث تايلور" بعد أن أغرت "بنهديها الصـهيونيين"[2] أبو شـلاّخ الذي تدخل في القضـية وسـافر لينقذ العرب وخدرته حين اتجه لاستجداء أمريكا في كبح جماح صنيعتهم الصهيونية[3].

وإن كان النص قد سـلط الضـوء في فصـل "رحلتي الغريبة حول العالم" على الواقع العربي، فهو يعود ثانيًة إلى الواقع المحلي في فصل "الجوانب العديدة للقمر" من خلال سؤال الصحفي خليل توفيق "أريد أن أعرف الجوانب المختلفة التي تكوّن شخصيتك. فلسفتك. هواياتك [...] التفاصيل الصغيرة التي تجعل القارئ يتعاطف معك بصـفتك إنسـانًا مثله"[4]. فمن خلال هذا السـؤال يبدأ النص بالنبش

---

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص225.
2 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص227.
3 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص227.
4 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص242.

في قضـــايا الواقع المحلي ومن أهمها علاقة الخليج بالدول العربية. فالجهود المحلية لفرض اللهجة والثقافة والقرار المحلي والتي رمز لها القصـــيبي بدعم الشـــعر الشـــعبي"النبطي" هي ردة فعل على واقع احتقار الإخوة العرب لثقافة الخليج ممزوجًا بالحقد الطبقي.

الســـبب الحقيقي أني أريد أن أزعج عرب الثورة، عرب المركز. هؤلاء العرب أهملونا أيام فقرنا، وحسـدونا أيام غنانا. ومع الإهمال والحسـد كان هناك دومًا، الاحتقار. هؤلاء الأشـاوس لا يعترفون إلا بما يدور في 3 أو 4 عواصـم عربية، أما بقية العرب فصـفر على الشـمال. كان الأمر مقبولًا عندما كانوا يخاطبوننا باللغة العربية الفصـحى [...] ولكنهم هذه الأيام، لا يتحدثون إلا بلغة عامية مفرطة في عاميتها إلى حد البذاءة، تصـــور، يا أخي أبو لمياء، أستاذًا جامعيًا محترمًا يدرّس الأدب العربي في جامعة عربية محترمة يتحدث من قناة فضـــائية عربية محترمة على هذا النحو: (الوائع إنو المتنبي نزر للموضـــوع نزري وجوديي ومن ها المنطلأ كان فيه يئول إشـيا ما بيطلع بإيد حدا غيرو إنو يئولا) [...] لا يفل الحديد إلا الحديد، ولا اللهجة العامية إلا اللهجة العامية. الهدف من جوائزي فرض لغتنا المحلية على الجميع[1].

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص247.

وبشخصية السياسي المحنك يبدي القصيبي رأيه في فكرة الوحدة العربية مبيّنًا أنه لابد من تصفية الأحقاد العنصرية وتسوية المشاكل الداخلية بين العرب لتصبح هذه الفكرة قابلة للتنفيذ:

> قبل أن يقوم أي تقارب حقيقي بين العرب يجب أن نكون عربًا من درجة واحدة، لا عربًا من الدرجة الأولى ماركة مدن، وعربًا من الدرجة العاشرة، ماركة صحاري. عرب المدن يا أخي أبو لمياء اعترفوا بإسرائيل ولم يعترفوا بنا. حضاريون يصالحون حضاريين وما دخل القبليين البدائيين في المسألة؟ هؤلاء العرب، أصحاب حضارة سبعة آلاف سنة فما فوق، لم يسمعوا عن أديب بعد جبران، ولا عن مفكر بعد لطفي السيد، ولا عن صحيفة غير (الفهّام)[1].

وتبرز شخصية الدبلوماسي المسؤول المتبني لقرارات وتوجهات بلاده مرة أخرى في النص من خلال انتقاد القصيبي للحركات الإسلامية المتشددة المسلحة التي أشار لها غازي القصيبي بشخصية "بن شادن" وهو تحريف لاسم أسامة بن لادن الذي أظهره النص كإرهابي مجند من وكالة المخابرات المركزية الأمريكية "CIA" ويستخدم كورقة ضغط في سياسات الدول الكبرى في الشرق الأوسط، وهي رواية شائعة ومتداولة بين العامة قبل الخاصة في المملكة العربية السعودية وتنبع من نظرية المؤامرة التي يروج لها النص.

---

1 غازي القصيبي، **أبو شلاخ البرمائي**، ص248.

المبالغة في الكذب الفنتازي في **أبو شلاخ البرمائي** تتعدى مجرد الهذر والرغبة في إضحاك القراء إلى قصد تمرير بعض الآراء السياسية التي كانت شخصية المسؤول الدبلوماسي المحسوب عليه أي موقف طاغيًا فيها. فالرواية لا تختلف في طرحها السياسي كثيرًا عن أغلب روايات القصيبي التي طرقت موضوعات الأحزاب والثورات وتعرضت لشخصيات المعارضين السياسيين. القصيبي يتبنى غالبًا موقفًا مشكّكًا في المنظومة الحزبية أو الحركات الثورية التي تهدد سيادة البلد أو النظام العالمي. فعلى سبيل المثال نرى في رواية **7** إسقاطًا على شخصية المعارض القومي السياسي عبر اتهامه بالخيانة حيث يظهر المعارض في النص بمظهر الصحفي ذي القلم الحر المهموم بمشاكل وفضائح السياسيين العرب وفسادهم ليقبض العائد المادي من خلافات الأطراف المختلفة واستغلالهم له كسلاح في إيذاء بعضهم، ليساند بهذا العائد حزبه غير العربي أو ما أسماه القصيبي "الحورستاني" وأظنها تحريفًا عن "الحزب الكردستاني"[1]. أما في رواية **شقة الحرية** فيتبنى القصيبي موقفًا متأملًا في تناقضات الأحزاب السياسية و"كأنه قد نذر نفسه لتفكيك معتقدات الأحزاب، وتعرية اختلالاتها البنيوية، واهتراء هياكلها التنظيمية"[2]. وبعد انكشاف زيف الشعارات الحزبية وتهافتها يهرب بطل الرواية فؤاد الطارف من جحيم الأحزاب فلا يعود ناصريًا ولا بعثيًا ولا قوميًا ولا رأسماليًا أو اشتراكيًا ويتوجه إلى أمريكا لدراسة الماجستير وهاجسه مستقبل الأمة العربية. أما في رواية **العصفورية** فكما سبقت الإشارة عند

---

1 غازي القصيبي، **7**، ص153.

2 محمد العباس، **سقوط التابو: الرواية السياسية في السعودية**، لبنان، جداول، الطبعة الأولى، 2011، ص28.

تحليلها، خلخل الكاتب نظرية المقاومة العربية عبر الكشـف عن صـدام بطل الرواية ثابت الغول الحالم بإقامة الأمم العربية المتحدة مع المنظمات الثورية الداخلية مع عرض نقاط ضـعف هذه المنظمات التي يتم استغلالها من قبل العدو الصهيوني.

وقد يكون القصـيبي قد تبنى هذه النزعة الرثائية النكوصـية نتيجة قناعته الشـخصـية بحكم عمله الطويل في السـلك الدبلوماسـي، أو تبناها لأنه يتولى منصبًا في بلد يمنع إقامة الأحزاب ويرى أفضـلية الحكم تحت نظام سـيادي ملكي؛ ليعزز في أذهان المواطنين عبثية التجارب السـياسـية الخارجة عن نطاق الملكية.

الجنية: واستثمار خطاب أدب ما بعد الاستعمار.

تتوافر في رواية **الجنية** عدة خصـائص يمكن من خلالها إدراجها ضـمن تيار الواقعية السـحرية، فعلاوة على تعامل الرواية مع العنصر الخارق كحقيقة ثابتة، نراها تطرحه من وجهة نظر عدة ثقافات متعددة ولعل هذا الهدف هو الذي دفع القصيبي لاختيار الواقعية السحرية كقالب لعرض آراء كل من المجتمعات العربية والغربية في الإيمان بالجن والسحر، حيث إن "قدرة الواقعية السحرية على التفاعل مع المجتمعات التي تحتوي أكثر من ثقافة، جعلت منها الخيار المنطقي لأدباء من خارج أمريكا اللاتينية، وهم الذي يتطلعون إلى تمثيل العالم متعدد الثقافات"[1].

ورواية **الجنية** تخدم فكرة مهمة دارت حولها الواقعية السـحرية بوصـفها تيّارًا عالميًّا يحاول التوفيق بين الاتجاه العلمي الغربي المهيمن والثقافات المهمشة في العالم الثالث. ويهمني هنا التوضيح أن الواقعية السحرية قد دُرست من منظورين:

المنظور الأول: يرى أنها ردة فعل ضـد الهيمنة الفكرية الغربية التي سـادت بعد حركة التنوير. وحركة التنوير كما يعرفها قاموس أكسـفورد هي حركة فكرية ثقافية نشـأت بالفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن السـابع عشـر والربع الأخير من القرن الثامن عشـر نودي فيها بمبادئ تحرير الإنسـان

---

1 انظر:

Reeds, K. S. (2007). *An evolutionary definition of magical realism*. Ibid. p.63. [My translation].

من الوصاية الفكرية والإعلاء من شأن العقلانية بدلًا من الخرافات والأوهام. كما دعت إلى التخلص من الإرث الأسطوري والسحري في الثقافات الإنسانية ونادت بشعارات الحرية والعدالة بدلًا من القهر والظلم.[1]

وقد واجهت الحركة التنويرية النقد خاصة في دراسات ما بعد الاستعمار التي اعتبرت التنوير "مكوّنًا أساسيًا من الثقافة الغربية المعاصرة التي أدت إلى الاستعمار وإلى المركزية الغربية في الفكر المعاصر"[2]، بعد أن نادى الغرب بحتمية سيادة ثقافته على حساب الثقافات الأخرى.

والواقعية السحرية في منظور دراسات ما بعد الاستعمار، أتت لتؤسس لنظرية جديدة في فهم الكون والعالم بعيدًا عن المفاهيم الغربية التي حددت الواقع الإنساني، فهي:

تُقوِّض المفهوم الغربي للواقع [...] كما تُوفر بديلًا للتفسير الواقعي للتجارب اليومية للناس. حيث إنها طريقة للسرد ترتبط غالبًا بالأسطورة والخيال الذي يتم تمثيله على قدم المساواة مع القوانين التجريبية الدقيقة التي تفسر العالم [...] وهكذا فالواقعية السحرية تطعن احتكار الحقيقة الواقعية، وبعبارة أخرى

---

1 راجع:

Baldick, C.(2008). Enlightenment. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. : Oxford University Press. Retrieved 7 Dec. 2015, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-383.Date Accessed 21 May. 2014

2 راجع: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص 136-135.

=

تنقض فكرة وجود تصـور واحد للحقيقة[1].حيث تتمرد الواقعية السـحرية على مبادئ الحركة العقلانية التنويرية التي ترفض الأسـاطير والعقائد التي تؤمن بالخوارق وتحتكر لنفسـها تفسـير الحياة بقوانين تجريبية وتضـع مبادئ علمية لتحديد وتحليل وتنظيم الواقع. ترى ماجي آن أنه في السـنوات الأخيرة أصـبحت الواقعية السـحرية "مصـطلحًا شـائعًا للدلالة على كل سـياق أدبي يقدم منظورًا بديلًا للواقعية بحسـب الفلسفة الغربية"[2].

ولذلك فقد انتشـرت الواقعية السـحرية بشـكل واسـع في أدب البلدان التي عانت من تهميش ثقافاتها الأصـلية أمام ثقافة الوافد المسـتعمر الأوروبي، حتى اعتبرها هومي بهاها اللغة الأدبية لبلدان ما بعد الاسـتعمار الناشـئة التي اعتمدت على إمكانات الواقعية السـحرية السـردية في إعادة تمثل تاريخها وتقاليدها التي دُفعت إلى الهامش مع وصـول أول الأوروبيين للقارة الأمريكية، ثم انتشـر هذا التيار في أدب أجزاء أخرى من العالم خاصة التي أثر فيها الاستعمار بدرجات متفاوتة[3].

---

1 انظر:

Issifou, M. (2012). *Hybridizing political criticism in the postcolonial african novel: Magical realism as aesthetics of necessity*. Ibid.p.10.

2 انظر:

Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Ibid. p.1 [My translation].

3 انظر:

Bhabha, H. K. (2004). The location of culture. New York; London;: Routledge, p.6-7, 303. [My translation]

=

ويمكن القول إن الواقعية السحرية صوت جديد يحاول زعزعة الأفكار المؤسسة سابقًا في رؤية الواقع حين تتجاوز الحدود العقلانية والقوانين التجريبية التي تحبسه فيما هو مرئي وعلمي فقط، هذا التيار أتى للكشف أن هناك أبعادًا أخرى لهذا العالم لذا اعتبرته إيزابيلا الليندي: "أداة أدبية أو وسيلة لرؤية أنّ هناك مساحة لقوى أخرى خفية تحرك العالم مثل الأحلام، الأساطير، الخرافات، العاطفة، الشغف. فكل هذه القوى تجد لنفسها مكانًا في الجوانب الغامضة الصعبة الشرح في الواقعية السحرية. الواقعية السحرية موجودة في جميع أنحاء العالم وهي القدرة على الرؤية والكتابة عن جميع أبعاد الواقع"[1].

غير أن هذا لا يعني أن التيار ينتقد معطيات الفكر الإنساني أو ينقض الواقع بل هو يضيف عمقًا أو بعدًا في الرؤية بعد أن ضاق خيال الروائيين بالوصف الظاهري المجرد. لذا صرّح بن أوكري (Ben Okri) أحد روائيي الواقعية السحرية في حديث إذاعي أنه قرر توظيف تيارالواقعية السحرية في أدبه لاعتقاده بأنه يملك الوسائل اللازمة للتعبير عن العالم بجميع أبعاده المعقدة ويرى أن الواقعية السحرية:

1 انظر:

Allende, I. (1991). The Shaman and the Infidel. New Perspectives Quarterly, 8(1), p.54 cited in: Faris, W.B. *Magical Realism: Theory, History, Community* (Kindle Locations 4005-4009) Duke University Press, Kindle Edition. [My translation]

=

توق واكتشاف جديد بدأ يقاوم ببطء طغيان الأساليب التقليدية القديمة لوصف الواقع. بعد أن أصبحنا غير راضين عن الوصف الخطي والعلمية وسجن الخيال وضيق الروح [...] نريد المزيد لأننا نشعر بأن هناك ما هو أكثر فينا، نحن بحاجة إلى الطقوس لننقل النقاط المختلفة من تجربتنا. نحن بحاجة إلى التعالي عن الوعي [...] حان الوقت لنبدأ شفاء الروح البشرية برد الجميل لأبعادها الكاملة، والغنية، والمخفية[1].

ولم يقتصر الأمر على بلدان العالم الثالث إذ سرعان ما انتشر التيار في أدب الأوروبيين أنفسهم للاستفادة من تقنيات التيار في مقاومة الهيمنة العقلانية في الأدب الواقعي. في مراجعتها لكتاب **السحر اليومي: الواقعية السحرية وإعادة تعمية السرد** *(Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative)* ترى جانت والكر (Janet A Walker) أن ويندي فارس هي أول من زعم أنّ كلا من الأدب الغربي وأدب بلدان ما بعد الاستعمار قد استفاد من التقنيات السردية للواقعية السحرية لخلق تقاليد سردية جديدة تقضي على الواقعية العقلانية في الأدب

1انظر:

Issifou, M. (2012). *Hybridizing political criticism in the postcolonial african novel: Magical realism as aesthetics of necessity*. Ibid.p17. [My translation]

=

"حيث جمع مفهوم الواقعية السحرية بين الغرب وعالم ما بعد الاستعمار كمساهمين في تآكل الهيمنة الغربية ما بعد التنويرية ومؤسستها الواقعية الأدبية"[1].

المنظور الثاني: يتخذ موقفًا إيجابيًا من تيار الواقعية السحرية فلا يعتبره ناتجًا عن صدام ثقافي، كما أنه ليس أداة لتقويض ثقافة المستعمر ولكنه تيار ذو سمة عالمية تقوم على الجمع والتوفيق بين وجهات النظر التي تؤسسها الحركات التنويرية وبين ثقافة العالم غير الغربي نتيجة لاختلاط الثقافات الحديثة. ومن الذين أثاروا هذا النقاش تيفاني ماغنوليا (Tiffany Magnolia) حيث تقول "يحدث في كثير من الأحيان أن يوجه النقاد تهمة للواقعية السحرية بأن سمة التصادم الثقافي أساسية فيها وأنها تحدث نتيجة اصطدام العقلانية الغربية مع الروحانية الأصلية. وببساطة هذا ليس واقع الحال"[2] وتؤكد أن العديد من الكتاب يمزجون بين خلفياتهم الثقافية لبلدهم الأم مع الثقافة المكتسبة التي وجدوها بعد

---

1 انظر:

Walker, J. A. (2007). Review of Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. *Comparative Literature Studies*, 44(4), 510–514. Retrieved from http://www.jstor.org.ezproxy2.library.usyd.edu.au/stable/25659618. Accessed in 22 May 2014, pp. 510-514, [My translation]

2 انظر:

Magnolia, T. (2006). *Within the kingdom of this world: Magical realism as genre* (Order No. 3199665). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304983309). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/docview/304983309?accountid=14757, p.51-52, [My translation].

هجرتهم مثل بن أوكري ذي الأصول الأفريقية بمعتقداتها الروحية والأسطورية القديمة والذي تلقى تعليمه في لندن مما جعل اختياره للواقعية الســحرية طبيعيًا بصــفتها نموذجًا يجمع بين الرؤى العقلانية الغربية والأسطورية من بلده الأم.[1]

كما ترى ويندي فارس أنّ "الواقعية السحرية خاصة بعد انتشارها الواسع تخدم التعددية الثقافية وتســمح بظهور أصــوات ثقافية جديدة ضــمن التيار الأدبي الرئيس". وتفرّق ويندي بين النقاد الذين رأوا التيار اتجاهًا عالميًا يوفق بين الثقافات ما قبل وما بعد الاستعمارية وبين من رأوه انتصـارًا للثقافات المهمّشة في البلدان المستعمرة مثل ادوارد سعيد في كتاب الاستشراق.[2]

وكما سـيتضـح من التحليل اللاحق، فرواية **الجنية** تنتمي للقسـم الأخير حيث تشـجع التعايش بين الخرافة والواقع العلمي، بين المألوف وغير المألوف، والعقلاني وغير العقلاني كما ترفض الأحادية في تفسير العالم وتعزز فكرة أن هناك العديد من الطرق للنظر إلى العالم وكلها صالحة على حد سواء.

ورواية **الجنية** كما يتضح من عنوانها تعتمد على عنصر خارق شهير تكرر ظهوره في أدبنا القديم والحديث هو الجن الذي تعتبره الثقافة العربية والإسـلامية مخلوقًا أكيد الوجود، خارق القدرة، غامضًـا

---

1 انظر:

Magnolia, T. (2006). *Within the kingdom of this world: Magical realism as genre*. Ibid. p.52. [My translation].

2 انظر:

Faris, W. B. (2002). The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism. Ibid. p. 101.[My translation]

بسـبب كونه غير مرئي. ويمكن اعتبار الجن مكوّنًا أسـاسـيًا لجأ إليه القُصـاص العرب قديمًا وحديثًا للدخول إلى عوالم الماورائيات أو تعزيز الجو الخارق في النص. ونلمح كثرة وتكرر توظيفه في أغلب روايات الواقعية السحرية العربية المعاصرة نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر رواية **ليالي ألف ليلة** لنجيب محفوظ التي تحدثت عن أربعة من الجن وهم قمقام وسـنجام وزرمباحة وسـخربوط.[1] وراوية **عاشـق الحي** ليوسـف أبو ريَّة التي حكى فيها عن اختطاف الجني المتلبس هيئة القط الأسـود لزوجة البطل[2] وغيرها من الروايات.

ولعل كثرة توظيف هذا المكون السـحري في روايات الواقعية السـحرية العربية، راجع لكونه من أشـهر القوى الخفية التي يؤمن بها نسـبة كبيرة في المجتمعات العربية مما يجعله مكوّنًا قابلًا للاسـتغلال بوصـفه واقعًا معترفًا فيه رغم الفنتازيا المحيطة به. فالواقعية السـحرية تسـتند بشـكل كبير على المخزون التراثي للمعتقدات والخرافات المنتشـرة في بيئتها المحلية إذ أن "التقاليد المحلية عامل محدد لتشـكيل عناصر السحر [...] ومن المهم أن نلاحظ أن الواقعية السحرية مثل الواقعية تختلف باختلاف المكان لأنها انتقلت لأكثر من مكان للعالم فكانت النتيجة ظهور صـور متعددة للسـحرية في مناطق محلية

1 راجع: نجيب محفوظ، **ليالي ألف ليلة**، دار الشروق، الطبعة الثانية، 2007م.

2 راجع: يوسف أبو ريَّة، **عاشق الحي**، القاهرة، دار الهلال-روايات الهلال، 2007م.

=

مختلفة"[1] فكما تعكس روايات المذهب الواقعي صـــورًا مختلفة للمجتمع الذي تعالجه، تختلف أيضًـــا العناصر السحرية في روايات هذا التيار مما يعمق ارتباطها بالتراث الشعبي ويمنحها أصالتها.

وهكذا فقد اعتمدت رواية الجنّية على الخلفية الدينية التي أكدت على وجود الجن واختلاطهم بعالم الأحياء كحقيقة لا ينبغي إنكارها. وقد وردت في القرآن الكريم حكاية النبي سليمان مع عفريت من الجن أراد أن يحقق رغبته في نقل عرش بلقيس ملكة سبأ إليه قبل أن يقوم من مقامه.

﴿قَالَ يَأَيّهَا الْمَلأُ أَيّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِـهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْـلِمِينَ * قَالَ عِفْرِيتٌ مّن الْجِنّ أَنَاْ آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مّقَامِكَ وَإِنّي عَلَيْهِ لَقَوِيّ أَمِينٌ * قَالَ الّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مّنَ الْكِتَابِ أَنَاْ آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُ قَالَ هَـــذَا مِن فَضْلِ رَبّي لِيَبْلُوَنِيَ أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنّ رَبّي غَنِيّ كَرِيمٌ﴾[2]

وكثير من النصـــوص الدينية تثبت تلبّس الشـــيطان بهيئات مختلفة ومخالطته للإنس مثل حديث الصحابي أبي هريرة رضي الله عنه مع الشيطان الذي سرق من بيت مال المسلمين أكثر من مرَّة وكان يشـتكي الحاجة والفقر فقال له رسـول الله بعد المرة الثالثة والأخيرة انه كان شـيطانًا متلبسًـا بصـورة

---

1 انظر:

Magnolia, T. (2006). *Within the kingdom of this world: Magical realism as genre*. Ibid. p. 5-6

2 سورة النمل:38-39.

=

رجل[1]. ففكرة اختلاط الجن واقتحامهم عالم الإنس والتعامل معهم فكرة راسخة يعززها الموروث الديني الذي يعتبر من أهم الروافد التي أغنت الأدب العربي الحديث بالبعد السحري كما أكدت نورة العنزي فـ "العجائبي في الرواية العربية يُرفد من عدة مرجعيات لا سِيما الدينية".[2]

إن توظيف القصيبي لعنصر الجن في هذه الرواية لم يأت منفصمًا عن العقلانية أو داخلًا في اللاوعي الإنساني كالهذيان أو الأحلام باعتباره عنصرًا ماورائيًا. بل كان يتعامل معه من خلال العقل الواعي الذي يحدد الاتفاقات والواجبات بينه وبين الإنس ويشرح سبل التواصل والاختلاف بين العالمين بأسلوب علمي موثق ببعض المراجع العلمية التي تنوعت بين كتب تراث أدبي وكتب إنثروبولجية وأخرى دينية وكتب شعوذة، أي إن القصيبي تجاوز مسألة الإقرار بالتعامل مع الجن إلى إقناع القراء بأن ما يسرده من وقائع هي حقيقة قابلة للوقوع لأي منا لذا يؤكد مسعد العطوي أن **الجنّية** "لم تخترق العقلانية والواقعية، وإنما تمثل بحثًا علميًا عن أسرار علاقة الإنس بالجن"[3].

تدور أحداث الرواية حول البطل ضاري موظف مبتعث من شركة أرامكو تحول من دراسة هندسة البترول إلى علم الإنثروبولجي –علم الإنسان– وتدرج في دراسته حتى حصل على الدكتوراه.

---

1 أخرجه البخاري في صحيحه، **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، كتاب: الوكالة، باب: إذا وَكَّل رجلا فترك الوكيل شيئا فأجازه الموكل فهو جائز، وإن أقرضه إلى أجل مسمى جاز، (4/ 568،569)، رقم (2311).

2 نورة العنزي، **العجائبي في الرواية العربية: نماذج مختارة**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، 2011، ص22.

3 مسعد العطوي، "الجنية لـ: غازي القصيبي (2-1)"، **جريدة الرياض**، عدد 14451، الخميس 8 محرم 1429هـ/ 17 يناير 2008م. من http://www.alriyadh.com/2008/01/17/article309618.html بتاريخ 2 فبراير 2014.

وفي إحدى رحلاته من وإلى المملكة العربية السعودية أثناء فترة الابتعاث وقع ضاري بحب فتاة مغربية تُدعى فاطمة الزهراء، وبعد أن اتفقا على الزواج سافر ضاري إلى المملكة على أمل إتمام الزواج بعد عودته للمغرب إذ إنها المحطة الأولى في طريق العودة إلى مقر دراسته، وأثناء وجود ضاري في المملكة رأى حلمًا غريبًا لدفن فاطمة في المقبرة، وعاد متخوفًا من ألا يرى حبيبته، إلا أنه وجدها بانتظاره في المطار. وتمت مراسم الزواج وعاش العروسان أسبوعًا سعيدًا ولما حان موعد عودة ضاري لمقر دراسته همست له زوجته في المطار بأنها ليست فاطمة الزهراء وإنما هي جنية متقمصة شكلها، وان فاطمة ماتت إثر التهاب الزائدة الدودية ودفنت في نفس المقبرة التي رآها في الحلم دون أن تفسر له القصة الكاملة. ومن هنا يبدأ العالم الغرائبي الذي تنمحي فيه الحدود بين عالم الجن والإنس فبعد أن يقابل ضاري الجني قنديش كوسيط بين الطرفين يتقبل طبيعتها غير الإنسية ويكمل حياته الزوجية مع الجنية عيشة قنديشة بهناء، إلا أنه سرعان ما يتذمر من معاملتها له ككائن مقدس فتقطع الجنّية علاقتها معه وتشترط ألا تعود إلا حينما يتزوج مرة أخرى بإنسية ليدرك الفرق. فيتزوج زميلته الأمريكية آبيجيل براون ولكنه يصادف بعض المشاكل الجنسية التي تستدعي إنهاء الزواج. ثم يتزوج مرة ثالثة بابنة عمه مريم ليُرضي والده إلا انه ينتهي أيضًا إلى الطلاق بسبب عدم انسجام مريم مع محيطه، ثم يعود إلى عيشة التي تشترط أن تتصرف هذه المرة كجنية عكس زواجهما الأول ويعيشان لفترة بسعادة إلا أنها تفرط بحبه إلى درجةٍ لا تريد معها الافتراق عنه للحظة فتتقمّصه وتدخل في جسده متسببًة في إيذائه. لذا تنتهي علاقتهما على يد شيخ لم يبين الكاتب هل هو إنسي أم جني فيفصلهما ويبرئ كل منهما

من عشـق الآخر ويأخذ عهدًا على عيشـة بعدم رؤية ضـاري مرة أخرى. وتجري الأحداث ليصـادف ضـاري الزوجة الرابعة غزلان وهي ابنة أخي فاطمة الزهراء وتشـبهها إلى حد ما وينهي القصـة بتلميحه إلى أن غزلان لم تكن إلا عيشة قنديشة عادت بشكل آخر.

وجدير بالذكر أن صـــالح الهزاع قد تناول **الجنّية** على اعتبار أنها تنتمي لجنس الفنتازي في بحثه للماجسـتير **العجائبي في رواية الجنية لغازي القصـيبي: دراسـة انشـائية**[1]. غير أن مصـطلح العجائبي عنده يختلف عن تناول الدراسين العرب له والذي يقابل "le fantastique" لتودوروف. حيث جعل الهزاع مصـطلح "المحير" مقابلًا له واعتبر أن لفظ العجائبي يقابل المصـطلح الفرنسـي "le merveilleux" وعرفه بأنه "تحقق الخرق وقبول القوانين المجهولة بتفسيرها تفسيرًا فوق طبيعي"[2]، مما يجعله قريبًا من تناولنا له.

وبالعودة إلى تعريف تودوروف للفنتازيا والذي حدد الفرق بينه وبين السـحرية، نجد أنه اشـترط أن "تثير في نفس القارئ انفعالًا معينا كالخوف أو الرعب أو حتى مجرد الفضـــول فإذا خلا النص من هذا دخل في نوع آخر"[3] هو كما تُرجم للإنجليزية "The marvelous" التي سـبق أن أشـرنا في الفصـل

---

1 صالح الهزاع، **العجائبي في رواية الجنية لغازي القصيبي: دراسة إنشائية**، جامعة الملك سعود، سلسلة الرسائل الجامعية، برنامج كرسي البحث، كرسي الأدب السعودي، النشر العلمي والمطابع، 1435هـ/ 2014م.

2 صالح الهزاع، **العجائبي في رواية الجنية لغازي القصيبي: دراسة إنشائية**، ص17.

3 راجع:

Todorov, T. (1973).The Fantastic: A structural approach to a literary genre, tr. Richard Howard. *Cleveland: Press of Case Western Reserve Unversity*, pp. 92, 93. [My translation]

=

الأول أنها كانت أول بذرة لتطور الواقعية السحرية والتي استخدمها تودوروف للدلالة على لجوء المتلقين بعد الحيرة التي يواجهونها من وجود العنصر الخارق إلى استحداث قوانين جديدة للطبيعة لتفسيره[1]. وقد أشار تودوروف في الفصل الأخير من كتابه تحديدًا في تحليله لقصة كافكا **المسخ** *(The Metamorphos)* إلى تغير الفنتازيا في القرن العشرين، حين ناقش تودوروف تحول العنصر الخارق في مفهومه عن المحير (Uncanny) أو العجائبي (Marvelous) الذي كان دارجًا في قصص القرن التاسع عشر، قائلًا إن السحر في القصص مال إلى أن يكون طبيعيًا لا يثير التردد أو الخوف، لأن **المسخ** بدأت بالعنصر ما فوق الطبيعي واستمرت لتدخله في الحياة اليومية ولم تجعله عقدة الأحداث كما في القصص الفنتازية في القرن التاسع عشر[2]. ويهمني الإشارة إلى أن دراسة الهزاع بنيوية إنشائية على مستوى الحكاية والخطاب وهو نهج مختلف عن منهجنا في تحليل الرواية في هذا الفصل.

وأرى أن رواية **الجنّية** يمكن إدراجها في إطار الواقعية السحرية لأنها قدمت العنصر السحري بوصفها حقيقةً لا تثير الدهشة بداية بتقبل البطل لهمس زوجته له بالمطار أنها جِنّية متلبّسة بصورة

---

1 راجع:

Todorov, T. (1973).The Fantastic: A structural approach to a literary genre. Ibid. pp53-54. [My translation]

2انظر:

Todorov, T. (1973).The Fantastic: A structural approach to a literary genre. Ibid. p.171. [My translation]

=

حبيبته فاطمة التي توفيت "كنت أدرك بشـــكل غريزي وبما يشـــبه اليقين أنها كانت تقول الحقيقة"[1]. ومرورًا بتأكيد ضـاري تصـديقه لما حصـل له رغم تخصـصـه العلمي "اعترف أنّك على الرغم من كل دروسـك الإنثروبولوجية والنفسـية والعقلية تصـدق أنّك تزوجت جنية"[2] وانتهاءً برغبة البطل معرفة كل شـيء عن عالم الجن من قنديش وهو الشـخصـية التي اعتمد عليها الكاتب في نقل مجموعة معلومات عن عالمهم وقبائلهم وصـحح كثيراً من المفاهيم المغلوطة عند البشـر حولهم، كما اسـتغله في نقد مجتمع الإنس سـواء السـياسـي والاجتماعي. وكما أكدت ويندي فارس فـــ "موضـوع التعايش بين عالمين مختلفين أحـدهما واقعي طبيعي والآخر ما فوق الواقعي يعتبر أحـد العلامـات الجوهرية المميزة للواقعية السـحرية"[3] حين تنمحي الحدود بين عالم الأحياء وعالم الأموات أو بين الناس والأشـباح كما في رواية ماركيز **مائة عام من العزلة**. وقد مهّد القصـــيبي لتقبل البطل هذه الأمور الخارقة التي تمر بحياته فقدمه بوصـفه شـخصـية فضـولية تحب أفلام الخيال العلمي والمغامرات إضـافة إلى كونه مهتمًّا بعلم الإنسـان قبل أن تبدأ هذه الأحداث.

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2006، ص29.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص57.

3انظر:

Faris, W. B. Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. In Zamora L. P. & Faris, W. B. (Eds.), *Magical Realism: Theory, History*. Ibid. pp.172, 178. [My translation]

=

ودمج الكاتب قنديش الذي يشـكل العنصـر ما فوق الواقعي في صـلب الواقع فجعله "جنّيًا مستأنسًا" بتعبير الكاتب و"هو الجني المؤهل أكاديميًا وجسديًا وعقليًا ونفسيًا لزيارة عوالم الإنس وإقامة مختلف العلاقات معهم"[1]. ومن هذا المنطلق بدأ قنديش بطائفة من الانتقادات التاريخية والسـياسـية والاجتماعية لبني البشـر. وهنا يتحقق الفرق بين توظيف الغرائبية في الواقعية السـحرية عن غيرها إذ "تنضاف وبصورة أساسية إلى تفاصيل الواقع [...] يرسم القاص تفاصيله رسمًا موغلًا في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصـطدام بالغريب والمسـتحيل الحدوث حين يجاوره ويتداخل فيه"[2]. وفي **الجنّية** يندمج قنديش لا في حاضـر البطل فقط بل في التاريخ الإنسـاني عامة وفي تنظيماته المعاصـرة، وقد جعله القصيبي كمنبر يختفي خلفه ليدلي بآرائه المختلفة فمثلا في مجال السياسة ينتقد الـ (C.I.A) وتاريخ الأمريكان مع تصفية الهنود الحمر "لا يوجد من يمد يده فترجع مليئة بالدولارات سوى عملاء السي. آي. إيه [...] قاطعته بشيء من الخوف وأنا أتلفت في أرجاء الجناح: أخي قنديش! أرجو أن تغير الموضوع. ضحك قنديش وقال: لا تخف لا توجد ميكروفونات مزروعة"[3].

وفي موضع آخر:

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص66.

2 سعد البازعي وميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، ص348.

3 غازي القصيبي، **الجنية**، ص69.

جاء المستوطنون الأوائل وقرروا أن الجواميس البرية والهنود الحمر شر يجب استئصاله. وتم الاستئصال بفعالية نادرة. قبل وصول كولمبس إلى ما كان يعتقد انه الهند، كان عدد السكان الأصليين يتراوح بين ثلاثين إلى أربعين مليون نسمة، حسب تقديرات مؤرخي الجن، أما عددهم اليوم فلا يتجاوز ربع مليون. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على نجاح الأمريكان الأوائل نجاحًا باهرًا في نشر المبادئ الديمقراطية واقتصاديات السوق، والجدري والسفلس [...] بين القبائل البدائية[1].

أما في المجال الاجتماعي فيذكر قنديش طائفة من الانتقادات للطبيعة البشرية مستخلصًا عشر وصايا للتعامل مع البشر لم يسمح له ضاري إلا بطرح أربع منها وهي "لا شيء يؤذي الإنسي مثل سماع الحقيقة ولا شيء يسعده مثل الوهم"[2]، "لا تتوقع من إنسي اعترافًا بالجميل"[3]، "لا تتوقع اعتدالًا من إنسي"[4].

وقد قدمت رواية **الجنّية** تحليلًا عميقًا يكشف رؤى الكاتب عن الحياة والمجتمعات البشرية. حيث تضافرت العناصر الواقعية في الرواية مع العناصر السحرية لتؤدي مجموعة من المعاني تهتم بتسليط الضوء على النفس الإنسانية ونزعاتها ونقائصها. الرواية تعتني بالإنسان فتناقش طغيان العالم المادي

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص70.
2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص75.
3 غازي القصيبي، **الجنية**، ص151.
4 غازي القصيبي، **الجنية**، ص156.

الحضاري على قيمة الإنسان التي تضاءلت في عصرنا الحديث. فالبطل ضاري يترك تخصص هندسة البترول ويتجه إلى علم الإنثروبولجي لأنه يرى أنه الأقرب لطبيعته، ربما لأنه لمس تزايد الاهتمام بالنفط في مقابل الاهتمام بالفرد البسيط. كما يسلط الكاتب الضوء على البيروقراطية التي تواجه المواطنين السعوديين في البلد "لو كانت الجهة التي ابتعثتني حكومية أو جامعية لكان تغيير التخصص مستحيلًا من المستحيلات"[1] وفي مقابل الإهمال والتعقيد المحلي يبرز اهتمام الأمريكان بدراسة الإنسان السعودي لتتمكن من التعامل معه بما أنها تستفيد منه ماديًا، وغرض الدراسة نفعي بحت لا علمي أو إنساني فالدراسات أجريت في إدارة تحمل اسمًا وهميًا يُخفي حقيقتها التجسُّسية، كما أن أغلب البحوث كانت سرية لم ينشر منها إلا القليل "ذرّا للرماد في العيون"[2]. وبين الموقفين؛ المحلي الذي لا يعتني بدراسة الإنسان نتيجة لعدم إدراكه لأهميته في التنمية، والموقف الأجنبي الذي يجري بحوث سرية ليستفيد مادّيًا، تضيع قيمة المواطن الذي إما أن يُهمل أو يُستغل.

وتنسحب التعقيدات وعدم الاعتناء بما يريده الإنسان إلى المستوى العائلي فالعائلة ترفض زواج البطل من حبيبته المغربية بداعي اختلاف الأصول ولأنه لم يوفق هذه المرَّة بتدخل خارجي يحقق رغبته، فضل الاختباء والتمرد غير المعلن على القرارات المانعة فتزوج بالسر لرغبته بعدم الاصطدام بالمجتمع.

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص19.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص19.

=

كما خص الكاتب المنطقة المحلية ببعض الإسقاطات "أنتم في السعودية تعتقدون أنه لا يوجد مسلمون حقيقيون غيركم"[1]. كما انتقد لفكر الرجل العربي عن العلاقة الزوجية على لسان آبي:

"أنت تتوقع أن تفتح الزوجة باب السيارة بنفسها [...] أنت من مجتمع يعتبر الزوج رأس العائلة ويرى أن الزوجة المطيعة هي الزوجة المثالية وفي مجتمعك تقبل الزوجة هذا الوضع لأنها لا تعرف وضعًا غيره. أنا جزء من مجتمع [...] وأرى كما ترى الشريحة التي أنتمي إليها أن المرأة هي الطرف الأقوى في معادلة الزواج"[2].

وفي دائرة الزواج نفسها يبرز القصيبي الخلل في تركيبة الرجل السعودي الذي تربى بعيدًا عن الاختلاط بالنساء "لم تكن الظروف العائلية والاجتماعية تسمح بعلاقة من أي نوع مع نساء"[3]هذا الخلل دفعه إلى إهمال مشاعر زوجته الأمريكية آبي فلم يفطن إلى العقدة النفسية التي كانت تعانيها وتمنعها من التجاوب معه جسديًا، بل ظل مركّزًا على ذاته وعدم قدرته الجنسية، مشغولًا بهواجسه في السحر والجنية ولم يفطن إلى أن شريكته تعاني من ماضيها السيئ. وعدم القدرة على التواصل مع الأنثى أو احتوائها يغطي صفحات كثيرة من الرواية سواء في فصل "تاريخي مع النساء" أو في علاقته بزوجتيه الإنسيتين.

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص122.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص170.

3 غازي القصيبي، **الجنية**، ص45.

وفي هذه الرواية يستطيع القراء أن يدركوا أن الحديث عن شؤون الإنسان يطغى عن الحديث عن عالم الجن مما يدفعني للقول إنها رواية ليست مهتمة بمخلوق غير الإنسان، بطبيعته وتنظيماته وعيوبه ونواقصه. والرواية قائمة على الموازنة بين ثلاثة محاور:

الأول: إثبات واقعية الخوارق عن طريق الاعتراف بوجود الجن وإمكانية التواصل معهم ورؤية قدراتهم.

الثاني: التحليل العلمي المستند أحيانًا إلى الخلفية الدينية التي تنفي بعض الخرافات الخاطئة التي تولدت لأسباب اجتماعية حول الجن وفي هذا المحور إسقاط على العقلية العربية التي تؤمن بالخرافات وترفض قبول التفسيرات العلمية في بعض نواحي حياتها وساهم رسم الشخصيات في تعزيز هذا المحور كما سنبين لاحقًا.

الثالث: اللجوء للخيال في تصور الجوانب الغامضة عن عالم الجن.

فيما يخص المحورين الأول والثاني، يجعل البطل علاقته الغريبة مع الجن وتمكنه من الزواج وإقامة علاقة كاملة مع الجنية عيشة عائدًا إلى موروثه العائلي الذي خلق فيه استعدادًا جينيًا -ربما- لاختراق هذه العوالم، فيروي عن جده "الضبيع" الذي نسيته القافلة في الصحراء حينما كان طفلًا قد تعاهدته جنية على هيئة ضبعة بالرعاية وأرضعته حتى عثر الناس عليه واستغربوا بقاءه على قيد الحياة طوال مدة ضياعه حتى اكتشفوا سر الجنية-الضبعة التي خرجت من الكهف، ومن هنا اكتسب الجد اسم

"الضـبيع" واسـتمد البطل قدرته على اختراق عالم الجن عن طريق الوراثة "حسـنًا أيها الضـبيع ابن الضبيع! اعترف أنك تحمل في دمائك وخلاياك آثار الحليب الجنّي، بعد هذه الأجيال اعترف بقرابتك من الجن"[1]. فهو هنا يبني خرافة خاصـة مسـتندة على موروث شـعبي يؤمن بإمكانية تدخل الجن بقدراتهم الخفية في حياة الإنسان، كما أن حكاية الرضاعة من جنية حكاية شعبية متداولة محليّا.

وعلى الرغم من اعتراف البطل بالجن وإيمانه بصدق قصة جدَّه، يكشف لنا أنه يعرف جانبًا عن حقيقة الجن غير الجانب الشـعبي المتداول عنهم. فبعد أن اسـتعرض مجموعة من المقولات عن جن المنطقة كالدجيرة وأم السعف والليف وأبو درياه يقول "اعترف أنك تؤمن بوجود أم حمار غير أم حمار الأسطورة، وسعلوة غير سعلوة الحكايات ودجيرة غير التي تسكن قصص الجدات. اعترف أنك منذ طفولتك كنت تقيم علاقة غامضة مع هذه المخلوقات"[2] فبعيدًا عن جن الحكايات الشعبية هناك عالم كامل لمخلوقات يمكننا أن نقيم معهم علاقة تفاعل بمعزل عن الخوف والشعوذة.

واختيار القصيبي للشخصية الأنثوية الرئيسة عيشة عززت فكرة التخلص من الخرافات المحيطة بالجن. حيث وظف الخرافة المغربية الشـهيرة لعيشـة قنديشـة وأحالها عن أصـلها المتداول ليخلق لنا شـخصـية جديدة خالية من الإشـاعات التي حولتها إلى أداة للترهيب. ففي التراث الشـعبي المغربي قنديشـة جنية إما أن تظهر بشـكل امرأة جميلة جدًا ومغرية، أو بهيئة مخلوق مكسـو بالشـعر لها قدرة

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص59.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص58.

خارقة على الظهور والاختفاء، متخصصة بإغواء الرجال فإذا وقعوا تحت براثنها تمتص دماءهم. وهي خرافة شديدة الشبه بالدجيرة الحجازية وموجودة بمسميات مختلفة في مناطق عربية أخرى كأم الصبيان في اليمن ومنطقة جازان السعودية وأم الدويس في الإمارات ولعلها تحريف شعبي لخرافة السعلاة القديمة التي ورد في كتب التراث أنها امرأة جميلة تغري المسافرين ثم تتحول لصورتها الحقيقية لتفزع من رافقها بعد قدوم الليل. يقول الجاحظ "السعلاة اسم الواحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لتفتن السُّفار"[1]. وقد خصص القصيبي فصلا كاملا بعنوان "والآن أقدم لكم السيدة ع.ق"[2] –وهو اختصار لاسم عيشة قنديشة– استعرض فيه مجموعة من آراء العلماء النفسيين والمؤرخين عنها. وعرض رأي الباحث محمد أديوان الذي قال: إنها انتقلت من عالم الواقع إلى الخرافة فقنديشة امرأة واقعية ظهرت أيام الغزو البرتغالي، كانت تقاوم جنود الاحتلال بالتزين والمرور أمامهم حتى تنزوي بهم في مكان بعيد وترديهم قتلى. وانتقل اللقب من اللفظ البرتغالي "la comtessa" الذي أطلقه عليها المستعمرون إعجابًا ببطولتها ويعني "السيدة" ليتحرف إلى "الكونتيشا" ثم "القونديشا" ومنها إلى "قنديشة".[3] وقد تحولت إلى رمز

---

1 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب **الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الجزء السادس، الطبعة الثانية، 1967م، ص159.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص95.

3انظر: محمد أديوان، **الثقافة الشعبية المغربية: الذاكرة والمجال والمجتمع**، الرباط، مطبعة سلي،2002م، ص56، وردت في غازي القصيبي، **الجنية**، ص89،99.

=

للنضال في التاريخ المغربي فترة استعماره[1]. كما تضمن الفصل مجموعة من المعلومات من كتب تدرس ظاهرة قنديشة.

وبمقابل الخرافة يرسم لنا القصيبي صورة أخرى للجنية فهي، كما جاء على لسان ابن أخيها قنديش، جنية خيِّرة "الخالة تحب عمل الخير ومقاومة الشر ضمن القوانين التي تحكم العلاقات بين الجن والإنس [...] عملها لا علاقة له بالشائعات الشعبية العجيبة التي تنتشر حولها في المغرب [...] هناك من يعتقد أنها تتربص بالرجال وتضاجعهم ثم تقتلهم"[2].

ويجعل غازي القصيبي للجن عالما شبيهًا بدنيا الإنس يوجد فيه الصراع بين الخير والشر فهناك جنيات شريرات يوقعن الأذى بالإنس وهن شيطانات بمقابل الخيِّرات اللاتي يقاومن هذا الشر وهن الجنيات المؤمنات. كما يوجد أكثر من جنية تحمل اسم عيشة وهو اسم حركي لأن للجن أسماء لا نستطيع كبشر نطقها لأن حناجرنا تختلف في تركيبها[3]. ونستطيع أن نلمح تأثير الموروث الديني والأدبي في الخيال في هذا الموضع وغيره. ففكرة وجود الشياطين والجن المؤمنة من العقائد الإسلامية

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص98-99.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص176-177.

3 غازي القصيبي، **الجنية**، ص178.

=

الواجب الإيمان بها لدى المسلمين. كما ورد في الآثار الأدبية نسبة بعض الأبيات الشعرية للجن نظرًا لصعوبة مخارجها على الحنجرة البشرية كما في بيت:

قبر حربٍ بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبرُ[1].

وفي المحور نفسه ينفي القصيبي على لسان قنديش الخرافات التي وردت بكتب السحر مثل كتاب **منبع أصول الحكمة** للبوني و**السر المظروف في علم بسط الحروف** لمحمد الشافعي وما يحتويانه من علوم في تسخير الجن وعمل أسحار المحبة أو البغضاء والفرقة وغيرها كما ينتقد إقبال الإنس على مثل هذه الكتب على ما فيها من أباطيل بخصوص تسخير الجن أو القدرة على تحضيرهم والتحكم في مصائر الناس[2]. ويحاول توضيح أن للجن عالما منفصلاً بمكوناته وأبعاده وزمنه فهم مشغولون ببناء حضارتهم عن التربص بالإنسان، ولم يسخَّروا إلا لنبي الله سليمان عليه السلام[3]. وبذلك يفكك القصيبي الخرافة المتداولة ويضعنا أمام تصور جديد يوازن بين التحليل العلمي والخرافة الشعبية ويبعدها عن صورتها في المتخيل الشعبي.

كما يعتمد القصيبي التوثيق العلمي في إثبات حقيقة تلبس الجن بالإنس وزواجهم وإنجابهم وأنواع الجن وغيرها، فيرجع إلى مجموعة من الكتب التي تحدثت عن هذا ويورد معلوماتها ضمن

---

1 أبو عثمان الجاحظ، كتاب **الحيوان**، ص207.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص66-68.

3 غازي القصيبي، **الجنية**، ص129-131.

علامات التنصيص في محاولة لمزج العنصر السحري والخرافة الشعبية بالدراسات الدينية والعلمية والتحليلات الإنثروبولجية. ويمهد لهذا الأسلوب العلمي من خلال جعله البطل شخصية أكاديمية من المفترض أن لا تؤمن إلا بما يوافق العقل حيث إنه باحث في علم الإنسان. وتورد الرواية في فصل "أنا والجن" كمّا لا بأس به من المعلومات عن خرافات الجزيرة العربية وأسماء الجان مع تعليل علمي لأسباب الإيمان بهم في المجتمع العربي مثل خرافة جنية المنطقة الشرقية في السعودية وبعض مناطق الخليج المسماة "أم السعف والليف" التي تخيف الأطفال وتمنعهم من المكوث ليلًا خارج البيت وهي ليست سوى تحريف للنخلة، و"أم حمار" التي تمتلك رجل حمار تخيف بها ضحيتها و"الدجيرة" لمنطقة الحجاز. و"السعلوة" لمنطقة نجد و"سبعة" في المنطقة الجنوبية وهم سبعة من الجن في جسد واحد متخصصون بإيقاع الأذى بالبشر. وبين الكاتب أنها لم تكن إلا وسائل ردع وتربية اختلقها المجتمع لتسهل له السيطرة على السلوكيات غير المرغوب فيها كتخويف الأطفال من الخروج ليلًا أو تنفير الشبان من الرذيلة "تتحول الكائنات الجنية إلى أدوات ضبط فعالّة، تعين الآباء والأمهات على التحكم في تصرفات الصغار وإبقائهم بعيدًا عن مخاطر الضياع في الوديان والجبال"[1].

وأشار الكاتب في لمحة سريعة -ولكن هامة برأيي- إلى سبب انتشار الإيمان بالخرافات في المنطقة في كونها وسيلة هروب من المواجهة ومن تحمل العواقب أحيانًا "هناك عوامل نفسية واجتماعية

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص38.

عديدة تجعل حكايات الجن منتشـــرة ومقبولة. ربما كان من أهم هذه العوامل نقل المســـؤولية عن تصرفات بشرية من أصحابها إلى الجن"[1]. واستشهد لدعم هذا الرأي بمقولتين لباحثين معاصرين وبرأي للجاحظ حول دور الوحشة والاضطراب النفسي في إضافة بعض الخيالات الجامحة المتعلقة بالجن[2].

وقد أثار الجانب العلمي التوثيقي في الرواية انتقاد بعض الكتاب. فحســـين فقيه يرى "أن القصيبي دلّل من خلال ذلك الثبت على تبحره في القراءة ووصوله إلى مصادر نادرة ومهمة، غير أن من الحق، كذلك، أن تلكم المصـــادر والمراجع لم تضـــف جديدًا إلى حكايته. ولم نحس لها أثرًا فيما خاضه سرده [...] وكأنها ألصقت بالنص إلصاقًا"[3].

بينما تسـاءل عبد الله الخريف عن السـبب الذي حدا بغازي إلى إخراج الرواية من ثوبها الأنيق الذي يعتمد على الخيال الإبداعي ليجعلها مرجعًا شـبيهًا بالبحث العلمي "ففي الرواية اسـتنادٌ كبير على الكتب مما أفقدنا شخصية الروائي التي هي جزء مهم في الرواية"[4].

وقد يكون الاعتماد على نقل المعلومات قد تضـخَّم بعض الشـيء في الرواية ولكنه برأيي يسـند الشـكل الفني الذي قصـده القصـيبي، كما يسـند الأفكار العامة التي تطرحها الرواية. فالكاتب اعتمد

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص38.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص40.

3 حسين محمد بافقيه، " الجنية، لغازي القصيبي" **جريدة الرياض**، العدد 13968، بتاريخ الخميس 21 سبتمبر 2006م، من: http://www.alriyadh.com/2006/09/21/article188055.html . تاريخ الوصول 4 مارس 2014.

4 عبد الله ناصر الخريف، " غازي القصيبي من الروايات إلى قصص ما قبل النوم"، **جريدة الرياض**، العدد 13975 بتاريخ 28 سبتمبر 2006م، من: http://www.alriyadh.com/2006/09/28/article189843.html تاريخ الوصول 2 مارس 2014م.

السرد الذاتي الذي يستخدم غالبًا في كتابة السير الذاتية، والسارد هو البطل الشخصية الأكاديمية التي تحرص على نقل الخبر للمتلقين بأسلوب موضوعي موثق لذا فوجود هذا الكم من الاستشهاد يعطي مصداقية للسرد ولطريقة التقديم السِيرية. ولعل القصيبي تعمد تقديمها بصورة تقريرية جافة بدون مزجها في صـــلب الحدث ليعطي للقراء الحرية في تبني وجهات النظر الثلاث التي تبرزها الرواية للتعامل مع الخرافة. ويدعم هذه الفرضية أن القصيبي لم يرجح أو ينتصر للتفسير العلمي في الرواية حيث يحكيه بصورة منفصلة في فصول تقدم بصورة مباشرة على هيئة معلومات اكتسبها البطل خلال مسيرته العلمية وفي فترات لاحقة لمعايشـــته الأحداث فأغلبها تُحكى بصـــيغة زمنية منقطعة عن زمن الحكاية الأصـــلية "اسمحوا لي أيها القراء الكرام، أن أســـتريح من تســـلســـل الأحداث [...] لأحدثكم عن حصـــيلتي من المعلومات عن الجن"[1] ، "لعل هذا المكان الملائم لأطلع القراء الكرام على ما اطلعت عليه في أوقات لاحقة من آراء فقهية حول زواج الإنس بالجن"[2]، "من المناســـب قبل أن أســـتمر في القصة، أن أتوقف هنا لأقدم للقراء الكرام الصورة الشائعة لعيشة قنديشة"[3].

وبعكس رأي النقاد الذين رأوا أن المعلومات لم تخدم الرواية نظرًا لانفصـــالها عن بنية الأحداث أرى أنها بانفصالها قد أدت معنى يرغب فيه الكاتب وهو عدم ترجيح مصداقيتها نظرًا لأن ما عاشه البطل من أحداث يخالف التحليلات العلمية التي وردت ويعكس وجهة نظر أخرى تقوم على وجود

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص33.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص87.

3 غازي القصيبي، **الجنية**، ص97.

هذه الخرافات. وقد ألمح الكاتب في أكثر من موضـــع إلى أن هذه التحليلات مجرد نظريات لم يتم اختبارها ولم تثبت قطعيتها خاصـة أنها تتعامل مع جانب غامض من جوانب الحياة. بل لجأ القصـيبي إلى إدراج اســتدلالات من بطون البحوث العلمية لكي يرجح وجهة نظره هذه: "يحكى أن أســتاذًا أوروبيًّا للفلسـفة في إحدى الجامعات المغربية كان يهيئ بحثًا حول عيشـة قنديشـة وجد نفسـه مضـطرًا إلى حرق كل ما كتبه حولها وإيقاف بحثه ثم مغادرة المغرب بعدما تعرض لعدة حوادث غامضة"[1].

إلا أننا نظلم الرواية إذا قلنا إنها انتصرت للتفسير الخرافي الشائع في مقابل مقولات العلم. فانتقاد العقلية العربية الغارقة في التفكير الخرافي والتي ترفض رؤية موروثاتها في ضوء جديد من العلم أمر واضح في بناء الشــخصـيات الروائية. يبرز ذلك من خلال الحوار الذي دار بين ضــاري وآبي الأمريكية التي تجسد الآخر في الرواية. فضاري الباحث العربي تغلّب موروثه الثقافي على كل دراساته، فظن أن سبب فشـله الجنسـي مع آبي عائد إلى تدخل عيشـة بينهما بالسـحر في مقابل آبي التي حللت الوضـع علميًا رغم اعترافها بإيمان بعض المجتمعات بتأثيرات السحرة:

> إن كنت تعتقد موقنًا أن هذا السحر يسبب العجز الجنسي فسوف يصيبك العجز [...] قلت إن الإيمان بالســحر صــاحب البشــر منذ القدم ولكني شــخصــيًا لا أؤمن بالســحر [...] تعرضــت لمآس خلال إقامتي في مدرســة داخلية على يد ذئاب بشــرية

---

1 مصطفى واعراب، **المعتقدات السحرية في المغرب**، منشورات الأحداث المغربية، 2003م، ص99 وردت في: غازي القصيبي، **الجنية**، ص101.
=

[...] يكفي أن تعرف أن ما تعرضت له في طفولتي هو المسؤول عن مشكلتي الراهنة عن رعبي من الجنس. لا يوجد سحر ولا سَحره[1].

ورغم تحليل آبي بأن سبب مشكلتهما عائد إلى برودها الشديد وتيبس أطرافها وعدم قدرتها على التجاوب معه مما تسبب في عجزه هو الآخر إلا أن ضاري لا يزال يحمل الموروث القديم إضافة إلى شكوكه نتيجة تجربته السابقة مع الجنية فيواجه قنديش حين التقاه باتهام عيشة بالتدخل بالسحر بينه وبين آبي "لماذا تقوم جنية خيرة صالحة بسحري وسحر آبي وجعلنا عاجزين عن ممارسة حياتنا الطبيعية"[2].

وبالإضافة إلى آبي تبرز شخصية البروفسورة ماري هِدسون التي تُوظف لإبراز وجهات النظر المقابلة للتفكير الشرقي في الإيمان بالخرافات ففي حوارها مع ضاري الذي أفرد له الكاتب فصلاً كاملًا تبرز وجهات النظر المختلفة للإيمان بالسحر والجن في الثقافة الإسلامية والدين المسيحي ومعتقدات القبائل البدائية التي تتعامل بالسحر مع عرض مقولات العلم وتجارب البشرية في التعامل مع الكائنات غير المرئية. وأرى أن هذا الحوار قد جسد الجانب الفكري الفلسفي في الرواية حيث طرح عدة نقاط مهمة ومنها تأثير ما يؤمن به الشخص على أقداره فتأثير الجن والسحر يستلزم أولا الإيمان بهما. وفكرة عدم ثبات نظريات العلم خاصة فيما يخص ماوراء الطبيعة، وغيرها من الآراء المختلفة. وهذا

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص167-168.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص179.

الفصـــل برأيي أعمق فصـــل في الرواية يضـــع كثيرًا من الاحتمالات أمام القراء ويوصـــل لهم خلاصـــة وجهات النظر المختلفة فيما يتعلق بالماورائيات.

وقد أثار القصـيبي نقطة مهمة في إشـارته لسـيطرة الاتجاه التقليدي العملي المتزمت على النهج البحثي للجامعات مع عدم إعطاء الفرصـة لدراسـة فرضـيات غير مثبتة ولكن قد تكون صـحيحة، إذ أبرزت هذه الإشـــارة قضـــية هامة ميزت روايات الواقعية الســـحرية لدى بعض النقاد الذين درســـوا السـحرية على ضـوء نظرية ما بعد الاسـتعمار باعتبارها نوعًا أدبيًا يطرح فكرة الآخر والهجين ويعتني بإبراز الثقافات الهامشـــية للعالم الثالث لينهي الهيمنة العلمية للمســـتعمر. من جهة أخرى لم يبتّ الكاتب في مسـألة صـحة نظريات العلم أو بطلانها بل جمعها في مزيج محايد مع التفسـيرات الخرافية الســـائدة في المجتمع. ولم يتبن وجهة نظر ترجح أحد الجانبين وهو بهذا يحقق سمة أخرى من سمات الواقعية السـحرية سمّتها ويندي فارس "defocalization" وتريد بهذا المصـطلح شـرح نوع معين من السـرد يأتي "من منظورين مختلفين جذريًا في آن واحد أحدهما واقعي والآخر ســحري [...] بدون أن يكون فيه صوت السرد مؤكداً"[1] وبمعنى آخر لا يتبنى السرد وجهة نظر معينة. ويمكن ترجمة هذا المصطلح إلى "إزالة التبئير" حيث تُرجم "focalization" في الدراسـات العربية إلى "التبئير" وهو مصـطلح في الدراسـات

1انظر:

Faris, W. B.(2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press. pp.3,43,46. [My translation].

=

البنيوية يعرفه معجم الســـرديات بأنه حكاية الأحداث من وجهة نظر معينة إما وجهة نظر مؤلف النص، أو إحدى شخصيات الرواية أو من يروي الأحداث[1].

تقوم الرواية على فكرة الثنائية المتمثلة في عالمي الجن والإنس من ناحية ويمثلها في الرواية حكاية بطل القصـــة مع زوجته الجنية وقريبها قنديش. وبين العالمين الغربي والعربي في عالم الإنس من ناحية أخرى ويمثلها علاقة البطل بزوجته الثانية الأجنبية. وتطرح إشـكالية التقبل المفضـي للتوافق بين العوالم المختلفة. وهذه الفكرة توسـعت لتشـمل إنشـاء مقارنات بين العوالم المختلفة على لسـان الجني الذي صـــحح الكثير من المفاهيم المغلوطة عند الإنس عن الجن وبيَّن مشـــكلة التوافق بين العالمين نتيجة اختلاف طبيعة كل منهما في التفكير والتكوين النفســي والجســمي. وفيما يخص المجتمعات الإنســية المختلفة عقدت المقارنات بين العقلية العربية وإيمانها بالجن والخرافات مقابل العقلية الغربية التي لا تعترف إلا بالعلم كما جاء على لسان آبي "ولكنني شخصيا، لا أؤمن بالسحر. لا أعتقد أن بوسع أحد كائنًا من كان أن يسـلّط عليّ قوى غير طبيعية، قوى غير منظورة، تؤثر في تصـرفاتي. التأثيرات البشرية شيء آخر. أنا آخذ تأثيرات البشر بمنتهى الجدية"[2]. بمقابل ضاري الشخصية العربية الذي غلب إيمانه بالجن على دراسته لعلم الإنسـان، وشـخصـية زوجته الثالثة التي عززت فكرة الثبات على

1 جيرالد برنس، **المصـــطلح الســـردي**، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2003م، ص234-244.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص167.

المعتقد القديم وعدم الاســـتجابة للبيئات الأخرى فغزلان ابنة عمه ترفض الانخراط في المجتمع الغربي وترفض تعلم لغة جديدة وتنغلق على نفسها فلا تستطيع التأقلم مما يدفع البطل إلى طلاقها.

والغريب أن القصيبي اختار الصورة النمطية في عقلية الرجل السعودي للمرأة الغربية وما تواجهه نتيجة تحرر مجتمعها جنسيًا، إضافة إلى صورة المرأة السعودية المنغلقة على ذاتها والرافضة للانفتاح أو التغيير وصورة المرأة المغربية التي تسلب لب الرجل –وهي صورة شائعة في المجتمع السعودي لها– وهذا يثير التساؤل: هل تعمد القصيبي إبراز أفكار المجتمع لنقدها؟ أم أنه اكتفى بتعزيز الأفكار السائدة؟ ومن مجريات الرواية نستطيع القول إن القصيبي اختار تعزيز الصورة النمطية الشائعة لتخدم فكرة الرواية المنتقدة لتمسك العقلية العربية بالتفكير التقليدي.

وفيما يخص محور الخيال في رسم عالم الجن –كما ألمحنا سابقًا–أتى متأثرًا بالخلفية الدينية والأدبية وبالموروث بل وبالمخترعات العلمية والمعارف الإنسية مما حدّ من سعة الخيال والإبداع برأيي. فوسائل الاتصـــال بين الجن هي التخاطر العقلي أو كما ورد في الرواية "التلباثي"[1]، والغريب هنا أن التخاطر من الاكتشافات البشرية يصفه القصيبي وكأنه أمر خارق يسمع به البطل لأول مرة على لسان قنديش الجني ويجعله من اكتشافات الجن. ووسيلة استدعاء الجنية كانت عبر إحراق الورقة مما يجعلها شبيهة بطريقة المشعوذين في استدعاء الجن عبر إحراق البخور، أما وسيلة نداء الإنسي ضاري للجن فهو

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص123.

=

جهاز أشـــبه بالريموت كونترول "ضـــحك قنديش وأخرج من جيبه جهازًا في حجم أجهزة الموبايل الشـــائعة في أيامنا هذه إلا أنه لا يحتوي إلا على زرين"[1]. ومجتمع الجن شـــبيه بتنظيماته بعالم الإنس حيث يحكم الجن المؤمنون بالنظام الديمقراطي أما الشياطين فيتبعون نظامًا ديكتاتوريًا طبقيًا هرميًا على رأسـه إبليس. ويجعل النظام الفاشـستي من وحي الشـياطين نتيجة اتصـال أقطابه بهم عبر السـحر. والاتصـال الجنسـي بين الجن عبر ذبذبات كهربائية. والغريب أن خيال القصـيبي لم يتسـع ليرسـم عالما للجن بعيدًا عن المعطيات الإنسانية.

ويبرز ضـيق الخيال الذي صـبغ الرواية في بعض المواضـع بالسـطحية -برأيي- في فصـل "شـهر العسـل والجنون" الذي تخلت فيه قنديشـة عن شـرط عدم القيام بألاعيب خارقة إذ يبدو لي تلبسـها بصـور فنانات أجنبيات -كصـوفيا لورين ومارلين مونرو- وعربيات، سـطحيًا ومفتقرًا للخيال بعض الشـيء. وسـائر مقالبها مع المشـعوذين والسـائح الأوروبي كذلك. ولعل حرص القصـيبي على تقديم العنصر الخارق ضمن إطار لا يتعارض مع الفكر الديني والمرجعيات الثقافية في بيئته قد حد من خياله ربما.

ومن الناحية الفنية بُنيت الرواية على النمط التقليدي الذي تتابع فيه الأحداث بتطور يصـل إلى العقدة ثم ينحدر إلى الحل، ورُتبت الأحداث بتتابع منطقي حسـب تسـلسـل وقوعها دون تقديم أو

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص125.

تأخير على لسان الشخصية الرئيسة التي أعطاها البطولة المطلقة وهو ضاري ضرغام الضبع الذي يتوجه للقراء مباشرة ويحكي بلغة أدبية سلسة ما وقع له مع زوجاته الأربع مما أعطى الرواية صبغة السيرة الذاتية.

ولعل أبرز ميزة تُلاحظ في إنتاج القصيبي الروائي هي استثمار معظم رواياته لخصائص الفنون النثرية الأخرى. **فشقة الحرية** تتشابه مع السيرة الذاتية، يسرد فيها قصته أثناء ابتعاثه إلى القاهرة هو وثلاثة من زملائه. كما تتداخل روايتا **هُما** و**العصفورية** مع البناء المسرحي حيث صِيغت رواية **هُما** على شكل حوار مُنساب بين مؤلف وممثلة يستعرضان فيه شؤون الوسط الفني وهمومه، مع بعض الإسقاطات على قضايا ثقافية واجتماعية. والرواية دون أحداث أو فصول مثل رواية **العصفورية** التي تضمنت مجرد حوار بين البطل المريض النفسي والدكتور المعالج. أما رواية **الجنّية** فتداخلت في بنائها الفني مع البحث العلمي. حيث بُدئت بصفحةٍ شَكر فيها القصيبي مجموعة من الباحثين الذين أمدوه بالمراجع لكتابة الرواية، كما تضمنت مدخلاً وفصولاً وفهرسًا للمحتويات وقائمة بالمصادر والمراجع في آخر الرواية، حيث استعان كاتب النص بمجموعة من البحوث الخاصة بالجن والخرافات ونقل عنها مستخدمًا علامات التنصيص والتوثيق بالهامش. ونوَّه على لسان البطل في الفصل الأول أنه يكتب "حكاية" هربًا من إدراجها في جنس الرواية أو القصة الطويلة "محبكم راوي هذه الحكاية –والحكاية

كلمة محايدة تريحني من تقعُّرات النقاد ومن نقد المتقعّرين- أستاذ جامعي متقاعد"[1] وتنويه القصيبي الذي برزت شخصيته من خلف البطل الراوي يكشف لنا عن إدراكه النقدي المحيط بالآراء الأدبية المتعددة حول ماهية الرواية وتميزها عن غيرها من الأنواع السردية. وهذه المراوغة من القصيبي الذي كتب رواية متكاملة الأركان، تُساند الشكل الفني الذي كان معتمدًا على إخراج الرواية بصورة البحث العلمي لخدمة أحد أهداف الرواية الرامي إلى وضع الحدث العجائبي في سياق علمي ليتعامل معه وكأنه حقيقة قابلة للقياس.

وقد أشار الدكتور حسين المناصرة لميزة تراسل الأجناس في روايات القصيبي معتبرًا أن من أهم خصائص الروايات المعاصرة التلاعب بالبنية السردية حين يوظف الروائيون "الطرق التي تحيل إلى تداخل أنماط السرد واستقطاب الأجناس الأدبية" كلها لدرجة تجعل الرواية فنًا عصيًا على التجنيس بسبب تداخله مع الأعمال الشعرية والسيرية والأسطورية والمقالة والمسرحية وهو ما فعله القصيبي في رواياته[2].

بُدئت الرواية بصفحة تتضمن سؤالًا كُتب على هيئة أبيات شعر ربما أراد الكاتب فيه أن يوضح قضية مركزية في الرواية يقول فيه:

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص 17.

2راجع: حسين المناصرة، **ذاكرة رواية التسعينات: قراءات في الرواية السعودية**، ص118.

=

أيتها الجنّية! هل أنت الحرية؟! أيتها الحرية! هل أنت جنّية ؟![1].

وهذا التســاؤل المطروح في بداية الراوية يمهد لجوها الذي يتحرر من قيود الواقع عبر الاســتعانة بالماورائيات مما أتاح للكاتب نقد الإنســان من منظور خارجي. ومن الشـائع أن الأدب الذي يوظف الخوارق يسـمح للكاتب بتجاوزات عدة على مسـتوى الخيال بالإضـافة إلى الأفكار الواقعية المطروحة والتي قد تتلامس مع ثوابت المجتمعات. فالكاتب بيتر بتزولد يقول "يستعمل كثير من الكتاب الخوارقي كذريعة للحديث عن أشـياء لا يمكنهم ذكرها بصـورة واقعية"[2]. ووظيفة الخوارقي كما يرى تودوروف هي سحب النص من تحت وطأة القانون الرقابي ثم اختراق هذا القانون[3].

والرواية مقســمة إلى عدة فصــول كل منها يحمل عنوانًا يدل على مضــمونه ويحمل مرحلة من مراحل الحدث مسـتقل في ذاتها إلا أنها مرتبطة بما بعدها حيث تمثل مرحلة زمنية تالية لما قبلها. ويرى الدكتور مسعد العطوي أن هذا التقسيم يوحي بأن القاص لم يسعفه وقته أن يعيش القصة ويكتبها في زمن متوالٍ لذا رسم مخططها على شكل حلقات ليحصر فكره في عنوان يستحوذ عليه وأنه يقتفي"أثر ألف ليلة وليلة في تقطيع أوصال الحكايات حتى يتمكن من سردها في ليالي متتابعة".[4] وقد ضُمن كل

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص10.

2 تزفتـان تودوروف، "الأدب والفنتـاســتيـك" ترجمـة نعيمـة بن عبـد العـالي، **مجلـة فكر ونقـد**، العـدد 3، 16 نوفمبر 1979م، من http://www.aljabriabed.net/n03_12abdeali.htm بتاريخ 4 مارس 2014م.

3تزفتان تودوروف، "الأدب والفنتاستيك".

4 مسعد العطوي، "الجنية لـ: غازي القصيبي" (2-1)".

مفتتح فصل بيت شعر لإبراهيم ناجي يتوافق مع المضمون والأحداث المحكية فمثلا فصل (أنا رائد الحب المشرقي) سُبق ببيت الشعر القائل:

رحلة للنجوم.. لم تك أوهاما وبعض النعيم أوهام حالم.

وفيه يحكي البطل أحداث رحلته للمغرب وغرامه بفاطمة الزهراء ثم زواجه منها وهناءه القصير الذي انقلب إلى نعيم وهمي بعد أن صارحته زوجته بأنها جنية متلبسة بشكل حبيبته.

وبدأ الفصل الذي يحكي بنهايته كيف أحرق الورقة التي أعطتها الجنية له وطلبت منه أن يحرقها إذا أراد استدعاءها بهذا البيت:

أحرقتها ورميت قلبي في صميم ضرامها.

والفصل الذي حكى فيه استسلامه لوصية أبيه بأن يتزوج ابنة عمه بدأه ببيت:

طأطأت للقدر المشتت هامتي وخفضت للقدر المغير جناحي.

وبالرغم من أن الرواية توظف عالم الجن الذي يتيح للكاتب الحرية في التنقلات الزمانية والمكانية نظرًا لقدرة الجن المشهورة تراثيًا في التنقل إلا أن الإطار الزماني والمكاني طبيعي في الرواية فالأحداث تجري بأماكن محددة هي المملكة العربية السعودية والمغرب ولوس آنجلوس، يتم التنقل بينها بصورة طبيعية. وأماكن التقاء ضاري بالجنيين طبيعية فقنديش ظهر في أول لقاء في شقة ضاري ثم انتقلا ليتمكنا من التحدث بحرية إلى جناح فاخر في فندق بيفرلي هيلز في لوس آنجلوس، وأماكن التقاء

الجنيين ببعض بعد أن أصبح قنديش جنيًا مستأنسًا في المغرب وكذلك أماكن لقاء عيشة بضاري كانت طبيعية باستثناء البيت المهجور الذي عقد فيه قرانهما والذي بدا طبيعيًا لضاري قبل معرفته بأمر الجنية ثم أخذ يتذكر الغرابة التي اصطبغت فيها تلك الليلة.

والفضاء الزماني في الرواية كذلك محدد متتابع بمنطقية ليس فيه تنقلات زمنية متباعدة أو متداخلة رغم أن الكاتب يقطع تسلسل السرد ليروي أحداثًا لاحقة "ولعل هذا هو المكان الملائم لأطلع القراء الكرام على ما اطلعت عليه في أوقات لاحقة من آراء فقهية حول زواج الأنس بالجن"[1]. إلا أن هذا القطع لا يخل بتتابع الأحداث التي تروى بزمن "الاسترجاع" و "هو توقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في السرد والعودة إلى الوراء لسرد أحداث سابقة"[2]. ولم يتخل السرد عن تسلسله الزمني إلا في فصل "الوداع" الذي يحكي مشهد انتهاء علاقة ضاري بزوجته الجنية، حيث ينقطع في الفصل الذي قبله بمشهد دخولها إلى جسده وهما في الفندق بعدها تنتقل الأحداث إلى خيمة شيخ تفوح منه روائح الطيب لا يصرح السارد إن كان من الإنس أو الجن، ويتساءل البطل عن الكيفية التي نقل بها إلى تلك الخيمة مما يوحي للمتلقين أن هناك انقطاعًا لفترة مجهولة كان فيها ضاري خارج دائرة الوعي.

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص87.

2 حسين حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص389.

وفيما يخص الشخصيات فقد كانت أكثر عناصر البناء الروائي التي استغلها البطل في رسم الأجواء السحرية ودمجها في الوقت نفسه بالواقع. فشخصيات الجن سماتها العامة طبيعية مع إضافة بعض القدرات الخارقة. قنديش يظهر دائمًا بشكل إنسي ذي ملامح عربية ويشرب البيبسي مع البطل في كل لقاء معهما ويعرف الكثير عن الجامعات البشرية وأساليب البحث ويستخدم لغة الحوار الإنسية: "إني من نعومة أظافري، والحقيقة أن أظافري لم تكن ناعمة قط، ولكني استخدم التعابير الشائعة لديكم"[1]. أما عيشة فقد ظهرت في النص بأكثر من شكل إنسي يعرفه البطل غالبًا فتقمصت صورة فاطمة الزهراء أولا ثم فتاة سمراء جميلة وصور ثلاثين فنانة شهيرة أجنبية وعربية في الشهر الذي قضته بعد اشتراطها حرية التصرف كجنية، كما كانت قادرة على قراءة أفكار البطل والقيام بما يرغبه قبل أن ينطق مع تحمل أعباء الأعمال المنزلية دون أي تعب يذكر. وأضاف النص إلى شخصيات ثانوية سحرية أخرى سمات غريبة وهم الشهود الأربعة الذين حضروا زواج ضاري وزوجته الأخيرة غزلان ولم ينتبه البطل لغرابتهم إلا بعد أن عرف حقيقة عيشة:

> تذكر ملامح الخال الذي بارك الزواج. هل كانت ملامحه طبيعية؟ ألم يكن البريق الساطع المنبعث من عينيه ظاهرة لم ترها من قبل إلا في عيون القطط في الظلام؟ وماذا عن الشيخ الذي عقد الزواج؟ أنسيت أسنانه المدببة التي كانت تبعث الرعشة في جسدك

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص65.

=

كلما ابتسم؟ وماذا عن الشاهدين؟ ألم تلاحظ أنهما غادرا المكان بطريقة غريبة كما لو أنهما تبخرا بغتة في الهواء؟[1].

وأخيرًا غزلان الزوجة الرابعة التي كانت إنسية معروفة كونها ابنة أخي فاطمة الزهراء إلا أن بنتها وابنها من ضاري لهما سمات غريبة في الشكل وقدرة خارقة على التواصل مع أمهم تلقي بالشك في نفس القارئ "ألاحظ، أحيانًا، في عيون مشعل ومشاعل شعاعًا غريبًا لم أره من قبل إلا في عيون القطط في الظلام. وأشعر أحيانًا أن غزلان تستطيع التحدث مع مشعل ومشاعل بدون استخدام كلمات [...] لا يجوز للرجل العاقل أن يعكر صفو حياته الزوجية السعيدة بأمور تافهة مثل هذه، أليس كذلك؟!"[2].

وبهذا يكون القصيبي قد كتب رواية واقعية سحرية، عناصر السحر فيها نابعة من الشخصيات وسماتها لا الأحداث، تدمج بين عالمين ما ورائي وواقعي، ورغم موضوعها المعتمد على عالم الجن إلا انها مهتمة بالإنسان فقط.

ونخلص في هذا الفصل إلى أن غازي القصيبي هو أحد أهم الكتاب السعوديين ذوي الأجندة الذين تقارب إنتاجهم الواقعي السحري مع المفهوم اللاتيني للتيار حيث وظف نصوصه لطرح رؤيته

---

1 غازي القصيبي، **الجنية**، ص58.

2 غازي القصيبي، **الجنية**، ص229.

السياسية. ولغازي عدد من النصوص التي توظف العنصر الخارق، وقد تراوح انتاجه بين تحقيق شرط الواقعية السحرية وجوهرها كما في روايته **الجنية**، وبين مزج الكاتب بين تياري الفنتازيا والواقعية السحرية في رواية **أبو شلاخ البرمائي**. وقد خلق القصيبي في الروايتين مزيجًا من الأساطير، والطقوس الدينية والتاريخ ليعكس الواقع الاجتماعي أو السياسي الذي عاصره شخصيًا لكونه أحد أهم الشخصيات التي تقلبت في المناصب السياسية في المملكة العربية السعودية. وعلى الرغم من أن الكاتب قد لجأ إلى تجديد أسلوبه عبر استيحاء تقنيات التيارات العالمية خاصة خطاب أدب ما بعد الاستعمار، إلا أنه قد احتفظ بالروح العربية في رواياته من خلال خلق توازن بين تراثنا والأسلوب المعاصر. في رواية **أبو شلاخ البرمائي** حاول القصيبي استخدام العناصر السحرية بغرض عكس التاريخ لتقديم فهم أفضل له مما يدرج الرواية ضمن تيار أدب ما بعد الحداثة. أما في رواية **الجنية** فقد حرص على عرض التراث الفكري الخرافي في منطقة الخليج وخاصة المتعلق بعنصر الجن والسحر مع مقابلة هذا التراث بالآراء الغربية للعنصر محاولًا تقويض هيمنة المفهوم الغربي في تفسير الواقع من منظور أدب ما بعد الاستعمار. وأخيرًا يؤكد هذا الفصل على أن بعض الكتّاب قد لا يلتزمون بالحدود النقدية الحاسمة بين التيارات أو الأنواع الأدبية فرواية **أبو شلاخ البرمائي** تمزج بين تيارين هما الفنتازيا والواقعية السحرية وبين نوعين أدبيين وهما تقنيات المسرح والرواية، أما رواية **الجنية** فقد استعارت إطار البحث العلمي ودمجته مع الرواية. وبشكل عام فالإنتاج الواقعي السحري عامة لدى

القصـيبي هو مزيج بين التراث التاريخي وعناصـر الخيال التي تندمج مع واقع الحياة العادية بغرض تمثيل الواقع ومعالجة القضايا السياسية والاجتماعية.

الفصل الثالث:

الخطاب النسوي والحس الصوفي عند رجاء عالم

توطئة

يدرس هذا الفصل علاقة الواقعية السحرية بالأدب النسوي كما يركز على توضيح اتجاه الأدباء العرب إلى الاستفادة من موروثهم القديم في إنتاجهم الواقعي السحري من خلال دراسة روايات الأديبة رجاء عالم التي ارتكزت في تجربتها على الاعتماد على التراث العربي بنوعيه السحري والكرامات الخارقة من الموروث الصوفي في خلق العنصر السحري الذي دمجته مع الواقع الحياتي لمعالجة قضايا نسوية.

ورجاء عالم كاتبة متميزة برزت في المشهد الروائي منذ عام 1987م بصدور روايتها الأولى **أربعة صفر** التي أثارت عددًا من ردود الأفعال النقدية -كما مر بنا في موضع سابق في البحث-بسبب إغراقها بالتجريب مما أدى إلى صعوبة فهم نصها، حيث لجأت الكاتبة إلى تفتيت الحدث وتمييع الشخصيات لتستعيض عنها بضمائر وأرقام عبر لغة مشوشة غير واضحة نتيجة اختلاط الضمائر، مما أدى إلى تعثر وضوحها أمام المتلقين. وقد اعتبرها النقاد -مثل منصور الحازمي وحسين حجاب الحازمي- "كاتبة تجريبية" ذات تجربة مثيرة في لغتها وأسلوبها.[1]

---

1 راجع: منصور الحازمي، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**، المجلد الخامس، الرياض، دار المفردات، الطبعة الأولى، 2001م، ص49-50؛ حسن حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص30.

ولم يقتصر إنتاجها على كتابة الرواية بل أصدرت مجموعة قصص قصيرة بعنوان **نهر الحيوان** (1994م) ونصوصًا مسرحية منها **الرقص على سن الشوكة** (1987م) و**الموت الأخير للممثل** (1987م) و**ثقوب في الظهر** (1987م). وأهم ما يميّز نصوصها الروائية أنها مفتوحة على التأويل، تتعدد مستويات تحليلها لانتمائها للنصوص الحديثة التي تخلت عن القواعد والسمات التي تنسب العمل إلى نوع أدبي محدد. ويؤكد أحمد الحسين أن أسلوبها "يكسر المألوف في الكتابة ويقود إلى التشظي وتفتت الدلالة [...] لا سيَّما أن نص رجاء عالم يثير فكرة لا نهائية القراءات نظرًا لطبيعته الزئبقية وتعدد دلالاته".[1]

كما تتميز لغتها وأسلوبها في البناء الروائي بالصعوبة مما أدى إلى تصنيفها أدبيًا بـ "النخبوية" التي تتوجه إلى طبقة المثقفين والنقاد وليس إلى القراء العاديين، فالدكتور عبد الله الغذّامي يرى أنها:

> ارستقراطية في كل شيء، في نفسها، في عالمها، في شخوصها، في مقروئيتها، ولا يقرأها أيضًا إلا طبقة خاصة [...] هناك ما يشبه الإجماع في المشهد السردي على أن تجربة رجاء عالم هي الأكثر تميزًا والأكثر تعقيدًا على مستوى الموضوع واللغة، هي تمثل تجربة سردية متفردة، والتصدي لها قراءة ونقدًا أمر بالغ الصعوبة، فالرواية عند رجاء عالم

---

1 أحمد جاسم الحسين، "الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان: قراءة في روايات رجاء عالم"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009م، ص 111، تاريخ الوصول 2013-9-11، من:
http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/000109.pdf
=

حالة مختلفة ممتلئة بالبعد الغرائبي والعجائبي ومكتوبة بهاجس روحي ومعرفي.[1]

كما صرّح الدكتور حسين المناصرة بأن قراءة روايتها عملية متعبة لأنها "موغلة في الجماليات السردية النخبوية".[2]

الكاتبة –برأيي– تمزج غالبًا بين التقنيات الحديثة والنص التراثي خاصة التراث المهمل المتواري في صفحات الكتب فتعيد إنتاجه بصورة مغايرة عن المألوف حين تستلهم لغته وأحداثه الواقعية وتعيد توظيفها في النص بأسلوب حداثي يوازن بين الجانبين ويعتمد عادة على تقنية التناص (intertextual) وهو"مصطلح صاغته جوليا كريستيفا للدلالة على العلاقات المختلفة التي تربط نصًا معينًا مع نصوص أخرى وتشمل الإشارة والتضمين والترجمة والنقل والمحاكاة الساخرة وغيرها"[3]. وقد تُرجم المصطلح في الدراسات العربية بالتناص أو تداخل النصوص. علاوة على ذلك تلجأ رجاء عالم لاستثمار"كل ما هو غريب وعجيب ولا معقول وسحري وخرافي وأسطوري، ربما بهدف إضفاء بعض السمات التي تشعر

---

1 عبدالله الغذامي،"رجاء عالم: رؤى نقدية" لقاء حرره طامي السميري، **جريدة الرياض**، العدد 15695، الثلاثاء 12 رجب 1432هـ - 14 يونيو 2011م. تاريخ الوصول 2013-9-8. من: http://www.alriyadh.com/2011/06/14/article641609.html

2 حسين المناصرة، **ذاكرة رواية التسعينات: قراءات في الرواية السعودية**، ص156.

3 انظر:

Baldick, C.(2008). Intertextuality. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms.*: Oxford University Press. Retrieved 8 Dec. 2013, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-605 [My translation].

=

المتلقي أنه أمام نص مختلف سعى لمغايرة السائد والمألوف بالنسبة لسياقه التاريخي".[1]

وفي روايات رجاء عالم السبع **طريق الحرير** (1995) و**مسرى يا رقيب** (1997) و**سيدي وحدانة** (1998) و**حبي** (2000) و**خاتم** (2001) و**موقد الطير** (2002) و**طوق الحمام** (2010) استثمرت الكاتبة أجواء الواقعية السحرية. وتراوح استلهامها للمكونات السحرية بين توظيف أجواء السحر والجن والخوارق المستوحاة من كتب التراث ككتاب **عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات** للقزويني في رواية **مسرى يا رقيب**، وبين استلهام الأساطير والطقوس السحرية في رواية **طريق الحرير**، وبين الاعتماد على تضخيم الحدث الواقعي وإحاطته بالغموض الذي يخرجه عن دائرته الطبيعية كما في الواقعية السحرية الغيبية[2]؛ واستلهام المعتقدات الصوفية بالكرامات والخوارق في رواية **خاتم** وأدرجت هذه المكونات السحرية بنصوص تستلهم التقنيات الحديثة كتيار الوعي وما وراء القص وهي من أبرز التقنيات التي استغلها كتّاب الواقعية السحرية العالميين لإضفاء الغرابة على النص.

المميز في تجربة رجاء عالم الروائية انها استخدمت الواقعية السحرية كأداة للخطاب النسوي الرافض للمجتمع الأبوي والمنادي بالمساواة بين الجنسين. ففي معظم روايات الكاتبة ومنها الروايتين اللتين أحللهما في هذا الفصل –**طريق الحرير وخاتم**– يبرز صوت الأنثى التي ترفض الانصياع لمفاهيم الذكور في السرد أو الخطاب. في رواية **طريق الحرير** مثلًا تختار الكاتبة التراث الخاص بتهميش المرأة ثقافيًا مثل

1 أحمد جاسم الحسين،" الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان"، ص 112.

2 سبق شرحها في الإطار النظري مبحث أنواع الواقعية السحرية، ص70.

حادثة تسليم مفاتيح الكعبة لمن هو أقل استحقاقًا بسبب أنه رجل فقط "فجعلت ذلك المفتاح لأبي غبشان، وكان سكيراً يحب الخمر، فأعوزه في بعض الأوقات أن يشرب فباع مفتاح البيت بزق خمر... أرأيت: سكير وحملها بينما عجزت الأنثى"[1] بالإضافة إلى رسم شخصية المرأة الخارقة "هيا، ورسلة" التي تستطيع قهر الرجل إما بالحيلة أو بالقوى والطاقات الروحية الموجودة فيها.

أما في رواية **خاتم**، فتبرز قضية المساواة وعدم الوقوف على الحدود السطحية بين الجنسين، لأن الأصل الإنساني واحد. علاوة على انتقاد حياة المرأة المحجوبة البعيدة عن امتيازات الذكور لدرجة تدفع خاتم التي ربيت كأنثى إلى التردد أمام فكرة تخليها عن ثياب الرجل.

وفضلًا عن ارتباط الواقعية السحرية بدراسات ما بعد الاستعمار وما بعد الحداثة –كما وضحت سابقًا–ارتبط التيار أيضًا بنظريات السرد والنقد النسوي بسبب إسهام عدد كبير من الكاتبات بالتنظير للتيار علاوة عن الكتابة فيه مثل إيزابيلا الليندي وأنجيلا كارتر (Angela Carter) وتوني موريسون (Toni Morrison). كما ناقشت ويندي فارس علاقة التيار بالنسوية قائلة "إنه على الرغم من انتماء السرد الواقعي السحري لكلا الجنسين، إلا أنه من الممكن تحديد روح الأنثى التي تظهر في تراكيب معينة، كالتجسيد الشاعري والاعتناء بقضايا الأرض، وروح العالم، والعمل الجماعي"[2].

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص15.

2 انظر:

Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Ibid. p.170, [My translation].

وترى ميغان مسغراف (Megan Musgrave) أنه "مع بعض التعديلات النسوية، أصبحت الواقعية السحرية شكلًا من أشكال النشاط السياسي النسوي الذي يركز على قضايا المساواة بين الجنسين والطبقات، مما أدى إلى وضع جديد في التيار [...] حيث تستغل الكاتبات عناصر الواقعية السحرية كمنصة لتوليد أفكار جديدة في بناء المجتمع"[1].

وبعيدًا عن النظريات الغربية، يرتبط أشهر نص عربي غرائبي بالنسوية وهو **ألف ليلة وليلة** الذي ساهم كأحد روافد نشأة الواقعية السحرية. فالسرد صادر عن شهرزاد الشخصية الفدائية التي تصدت لبطش الرجل وللفكرة السائدة بأن النساء هنّ أساس المكر والخديعة، كما في قصة شهريار مع زوجته الأولى فغيّرت واقع الفتك بالنساء الذي كان سائدًا آنذاك. ويرى الغذّامي أنهيوجد:

> تماثل شديد بين ألف ليلة وليلة كجسد نصوصي وبين الجسد الأنثوي. وذلك من حيث التوالد والتناسل، وكل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة تحمل في رحمها حكاية أخرى [...] فالليلة الأولى تتمدد لتصبح ألف ليلة وليلة [...] مثلما كان السرد بمثابة

1 انظر:

Musgrave, M. L. (2007). *Phenomenal women: Magical activism in postmodern feminist fiction.* (Order No. 3295468). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304839024). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/docview/304839024?accountid=14757, p.v. [My translation].

الحضانة والإرضاع من جهة البطلة الساردة لزوجها المتوحش شهريار [...] ومن هنا تكون شهرزاد وألف ليلة وليلة معًا نصًا أنثويًا في جسده ودلالته، ليس في ظروف كل منهما وتعددها فحسب، وإنما أيضًا في سمات النص وسحريته وخوارقيته ولغزيته وسيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه[1]. وينتهي الغذّامي إلى أنّ مؤلفة الكتاب أنثى وليس للذكر فيه سوى فضل النقل والزيادة.

ومن هنا نستطيع القول إن الأسلوب السحري بما فيه من خيال جامح وحميمية مع تفاصيل الواقع اليومي إضافة إلى السرد المتدفق سمة تميزت فيهما الأنثى لما لها من خيال خلاق وحس متيقظ لقضايا المجتمع مما أبرز مشاركتها في التيار الذي يولد السحر من رحم الواقع فأبدعت به ووصمته بنسويتها.

تسعى رجاء عالم من خلال بطلات رواياتها إلى خلخلة الصورة النمطية عن المرأة الضعيفة الخاضعة لقدرها. ومن الملاحظ تركيزها على بطولة الأنثى في كل رواياتها لتُبرز صورة المرأة التي تسيطر على واقعها وتشكل لها مكانًا فاعلًا وقياديًا يغير العالم من حولها في بعض الأحيان. لذا تنتقي الكاتبة غالبًا من التاريخ رموزًا أنثوية استطاعت التغلب على الظروف المحيطة بها مثل الملكة اليمنية أروى الصليحية في رواية **طريق الحرير**[2]، لتعزيز صورة المرأة المتمنعة عن الانسياق لسلطة الرجل. وفي معظم روايات رجاء

---

1 عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2006م، ص60-59.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1995م، ص72.

=

عالم التي تبنت الواقعية السحرية نجد الحضور المكثف للأنثى بجميع تفاصيل حياتها وتطورات جسدها التي ترتفع أحيانًا إلى مستوى أسطوري يؤثر في حركة الطبيعة فيما حولها كملازمة سيول مكة لولادة وبلوغ وزواج سلمى البغدادية في رواية **طريق الحرير**[1] وتحول حدث طمث حُبَّي في رواية **حُبَّي** لاحتفالية تترقبها القبيلة وتتجاوب معها جميع المخلوقات من إنسان وحيوان وحشرات بالصمت[2].

ولا نلمح في سرد رجاء عالم فكرة كراهية الذات واحتقار الأنوثة والإحساس بالدونية بل يوجد حضور بارز للأنثى في اللغة والتركيب. وفي معظم الروايات تستغل الكاتبة العنصر السحري لإضفاء هالة من القوة والتأثير على الشخصية الأنثوية.

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص97.

2 رجاء عالم، **حُبَّي**، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000م، ص7.

طريق الحرير: تداخل الموروث بالبناء الحديث:

تعتمد رجاء عالم على التناص مع التراث في صياغة العالم السحري في هذه الرواية فتمزجه مع تقنيات القص الحديثة في محاولة منها لتأصيل تجربتها الروائية وخلق حداثة تتواصل مع القديم وتعيد إنتاجه ليضيف ثراءً للواقع المعاصر.

وقبل الخوض في تحليل الرواية تجدر الإشارة إلى أن رجاء عالم قد استخدمت بكثرة علامة الحذف أي الثلاث نقاط بين الجمل وهذه الحيلة الطباعية متَّبعة منذ الستينيات والغرض منها هو تفتيت النص على مستوى الشكل. وقد تناولتُه سابقًا في دراستي للماجستير[1]. ولأن علامة التنقيط قد تربك النقل للاستشهاد من الرواية وجب التنويه إلى أن استخدام القوسين المعقوفين مع النقاط الثلاثة [...] للدلالة على الحذف أما غيرها فعلامة تنقيط مستخدمة من قِبل الكاتبة.

وفيما يخص نص الرواية، حاوَلت الكاتبة الهروب فيه من القواعد التقليدية لجنس الرواية من متن حكائي ومبنى محدد تنتظم فيه الأحداث وفق نسق روائي متعارف عليه، فبنت رواية **طريق الحرير** بشكل مختلط تتشابك فيه السيرة الذاتية متمثلة برواية سيرة جدها لأمها "محمد بك" القادم من بلاد الأوزبك وجدها لأبيها "أحمد العالم" القادم من المغرب مصرحة بأسمائهم الحقيقية، ودمجتها مع أحداث خرافية

1 أماني أبو الحسن، **الظواهر الفنية في القصة القصيرة**، ص60-59.

لرحلة متخيلة لم تحدد لنا الكاتبة مكان انطلاقها ولا زمانه ولكنها حددت انها متجهة لمكة المكرمة. وتمييع الحدود بين الجانب السيري والخيالي في النص مقصود والغرض منه هو إعطاء النص بعدًا أسطوريًا عجائبيًا يتمرد على حدود الزمان والمكان.

وقد صرّحت الكاتبة منذ البداية للقراء بأنهم سيدخلون في رحلة ليست لها عناصر محددة بحسب تعبيرها:

> هذه الرحلة التي نحن بصدد كشفها، لم تكن لها عناصر محددة أو هفهافة كالحرير والأزرق. ما يعودني منها أقرب ما يكون لتقاسيم الليل والنهار (في احتوائهما على كمال العناصر وموسيقاها) أُفصح عن خارطتها في اكتمال الحمل من نوء سعد الأخبية في السنة الشمسية الاثنين والسبعين بعد الألف والثلاثمائة[1]

وتاريخ (1372) الوارد في النص يعطينا زمن التدوين الذي اختارته رجاء لا زمن أحداث الرحلة التي توزعت بين حقب زمنية متعددة.

وبخصوص المكان، توزعت الأحداث في ثلاثة أماكن. بعضها بمكة المكرمة خاصة تلك التي يمكن تصنيفها ضمن محور السيرة الذاتية للجدين والأهل، وبعضها في صحراء سينا أو في الإسكندرية. وفي بعض الأحيان يختلط المكان حين تظهر شخصيات متوفاة من عائلة القاصة –التي عاشت سابقًا في

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص5.

مكة–مرافقة لهم في الرحلة المتوجهة لاستكشاف تلك المدينة مما جعل فضاء الرواية مفتوحًا يختلط فيه عالم الأحياء بعالم الأموات بسبب تبدل أماكن الشخصيات وانتقالها باستمرار ليس على مستوى الأماكن الثلاثة فحسب بل على مستوى ما تحت الأرض وما فوقها حين اقتحمت عالم الأموات وحكت عن المقابر وساكنيها، أما الرحلة المتخيلة فقد توزعت أماكن أحداثها بين البحر والبر.

أما بخصوص الخلفية الزمانية، فالنص عبارة عن خليط لأزمان متعددة قديمة وحديثة حيث امتزجت فيه وقائع تاريخية تعود إلى انتهاء إمارة الأوزبك عام (1873م)[1] مع شخصيات عاشت في تواريخ قديمة كابن خلدون (1406-1332م)[2] وأحداث معاصرة شملت أحداثًا وعادات من خمسينيات القرن الماضي خاصة في محور السيرة الذاتية التي تضمنت أيضًا إشارة إلى انتصار الدولة السعودية الثالثة على الشريف علي بن الحسين في عشرينيات القرن نفسه الميلادية. وكانت رحلة القافلة تقع في زمان وفضاء مفتوحين حيث يصرح أحد شخصيات الرواية بأن الرحلة قادرة على الانتقال بين الزمان والمكان تنقلًا آنيًا "(عبورنا ليس مرهونًا بالمراكب، اعقدوا نيَّة العبور نعبر...) قال القرشي مذكّرًا بقدرة القافلة على الانتقال في كل شوارد الزمان والمكان في ذات الآن"[3].

وفيما يخص الزمن السردي نلمح تجاور المشاهد دون انتظام معين. فهي تتداخل باستمرار على

---

1 أحمد عادل كمال، **الجمهوريات الإسلامية في آسيا الوسطى**، القاهرة، دار السلام للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2006م، ص45-44.

2 ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون**، تحقيق خليل شحادة مراجعة سهيل زكار، بيروت، دار الفكر،2001م، ص4.

3 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص110.

=

طول النص حين ينتقل السرد من مشهد لآخر باختلاط مربك للمتلقين. فبنية الزمن في الرواية كما يرى معجب العدواني "هُشِّمت في النص من خلال تكسيرها في مسارات السرد"[1]. وبعض المشاهد تبدأ من النهاية ثم يعاد سردها من بدايتها بشكل دائري كما في مشهد سيرة جدها أحمد والتقاء حفيده محمد بجدها لأمها محمد بك. وبعضها تسرد في الرواية ثم تقطعها عدة مشاهد ثم يعود السرد ثانية إليها، وبعضها تجري في الزمن الحالي ثم تنقطع عبر تقنية الرجوع للوراء (flash back) لاسترجاع بعض الذكريات ثم تعود إلى زمن الحكاية. وتكون الكاتبة بذلك قد حققت فكرة الزمن السيَّال التي تحدّث عنها أبو أحمد في رواية الواقعية السحرية كما مرّ بنا سابقًا[2] حين تخلت عن الزمن العادي لصالح زمن أسطوري يتفق مع الرؤية السحرية للواقع.

وقد استخدمت الكاتبة في حكاية الأحداث أسلوب السرد الموضوعي الذي يتوجه للقراء مباشرة إما على لسان القاصة نفسها أو على لسان أحد الشخصيات. أما المبنى الحكائي أي الطريقة التي تُقدَّم فيها الأحداث[3] فهو مزيج بين نسق التناوب ونسق التضمين. أما في التناوب فتتجاور أحداث قصتين مختلفتين تَباعًا وهما في رواية **طريق الحرير**، أحداث الرحلة المتجهة إلى مكة وأحداث السيرة الذاتية، وإن كان كل محور منهما لا يتنامى على الشكل التقليدي بل تتجاور مجموعة من الأحداث فيه دون تطور

---

1 معجب العدواني، **الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى،2009م، ص49.

2 انظر: المدخل النظري من البحث، ص73.

3 انظر للمزيد عن الفرق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي: تزفتان تودوروف، "مقولات السرد "، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى ،1992م، ص 41.

أو استمرار باستثناء قصة واحدة وهي صراع منصور أحد شخصيات الرحلة مع رسلة رغبة في ضمها إلى قائمة نسائه حيث انتظمت حكايتهما بتطور دراماتيكي حتى وصلت للعقدة في نهاية الرواية. أما التضمين الذي تتناسل فيه مجموعة من الحكايات من رحم الحكاية الرئيسة فنلمحه في سرد وقائع الرحلة التي تضمنت عدة مشاهد انحصر أغلبها في التناص مع أخبار وقصص التراث العربي. ولعل الكاتبة اختارت هذا النسق بالذات لتشابهه مع أسلوب **ألف ليلة وليلة** الذي تتناسل فيه الحكايات بحركة سردية مستمرة حيث إنه "من أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي ويقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة واحدة، وتعد قصص ألف ليلة وليلة الشعبية نموذجًا بارزًا لهذا النسق"[1].

وبالرغم من ذلك لا نستطيع القول إن الرواية بنيت على هذين النسقين فقط، إذ أن المشاهد الخارجة عن سياق الرحلة وسيرة الجدين تتقاطع مع السرد في أكثر من موضع خاصة الصفحات التي توجهت فيها القاصة إلى النقاد أمثال الغذّامي وعابد خازندار والسريحي متسائلة عن مواقفهم من النص في محاولة منها لتوظيف تقنية ما وراء القص مصرحة بأنها خرجت من النص مع ذكر اسم التقنية حين تقول:

أستطيع القول إني نصف نار... أنا التي دخلت بنصفي الإنسي للنص مفتونة بقافلته... وكنت عند هذه النقطة ابحث عن خاتمة للنص وشطرنجه حين أعلن: عبد الله

1 حسن حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص85.

الغّذامي، وهو أحد حراس التواريخ وأسرارها، قرب بسط أوراقه التي ستبحث في أصلي (أنثى أم ذكر)؟ ومثل هذه البرود تدفعني فأسفر عن قناعي مما وراء النص وإنسيتي، والتعبير عن مخاوف قديمة... إذ لم أحرص في رحلتي على شيء حرصي على امتلاك الأصول بذكورتها وأنوثتها، إنسيتها وجانها، حقيقتها وأحلامها... فأبحت لكل مسافر أن يشتط في التتويج[1].

وفي هذا المشهد إشارة إلى آراء الغذّامي النقدية حول علاقة المرأة باللغة وهل تحافظ على أنوثتها إذا مارست الكتابة أم يلزمها أن تسترجل لتمارس لغة الرجل وقد وردت في مقالاته الصحفية قبل أن تصدر كتب تجسد هذه الآراء مثل كتاب **المرأة واللغة**[2]. وتؤكد الكاتبة في النص المتوجّه للغذامي أنها حرصت على بناء تجربة إنسانية تتجاوز حدود التذكير والتأنيث بل الزمان والمكان وهو ما سنقف عنده لاحقًا عند تناول خطاب الكاتبة النسوي المتوازن في هذه الرواية.

وفي موضع آخر وظفت اسم الناقد سعيد السريحي حين جعلته أحد أدلاء رحلتها المتخيلة وقد نجحت في هذا الموضع أكثر من مشهد الغذّامي حين دمجته بالنص:

وارتقى شيخ من الأدلاء، فحفر هيئاته على جدران قمرته من السفينة، واكتشفنا

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص180.

2 عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة،2006م، ص8. وهذا الكتاب صدرت الطبعة الأولى منه عام 1996م، بعد صدور الرواية بسنه.

من النقش أنه مخلوق يتقلب في الأعمار، وأنه لابس للشيب لمرافقة القافلة. وبمراجعة التواريخ والأنساب اتضح للقيمة هيا أنه سعيد، المولود من نزو نوء سعد السعود على قبيلة حرب/ من خطر الحجاز، ولهبوطه حرب سَرَحَ بعشبها وقطعانها وتواريخها فلقِّب بالسريحي[1].

كذلك المشهد المنفصل الذي وظفت فيه الكاتبة اسم عابد خازندار الكاتب الصحفي المعروف: "حين قام عابد من المتنسكين على خزائن العلوم والمعروف بـ الخازندار... بنشر أوراق عن الأسود والأبيض في سيرته الذاتية... وسعينا لضم الخازن لصواوين الأدلاء، مما ألزمه طائره بعنقه"[2].

ولعل الكاتبة أرادت أن تجعل القافلة كمعادل موضوعي للنص وتقيم عليه النقاد كالأدلاء. إلا أنّ الفكرة أتت برأيي غير ناضجة تماما مما أوقعها في المباشرة بطريقة تدخلت فيهما الذهنية والصنعة طاغيتين على الإبداع بدليل ذكر الكاتبة للتقنية باسمها "مما وراء النص" –وتُدعى أيضا ما وراء القص–مما يوحي بأنها تتوجه بالنص للنقاد الذين يعرفون هذه التقنية وليس القراء العاديين. كما أن حرصها على التصريح بالتقنية يدل على أنها خشيت من استغلاق ما تكتبه فأعطت المتلقين مفاتيح شفراته. ونستطيع أن نستشف ذلك من مشهد عابد خازندار الذي عددت فيه أهداف الرحلة المتخيلة فيه معطلة الوظيفة الأساس لتقنية ما وراء القص التي تعطي للمتلقين دورًا في إعادة إنتاج النص، فالتقنية كما يؤكد جون

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص204.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص168-169.

ثيم (John Thiem) "تركز على القراء عبر إعطائهم دورًا مركزيًا [...] يحدُّ من وظيفة الكتاب كمنتجين للنص، إذ أن استيعاب القراء بشكل تام في النص يؤدي إلى خلق اتجاه عقلي للمتلقين ليملأوا فراغاته، وهذا ناتج من أن كُتّاب ما بعد الحداثة يميلون للتعاطف مع القراء"[1].

في المشاهد الثلاثة السابقة، صرّحت رجاء عالم للنقاد بتوقعاتها حول آرائهم عن روايتها أو ربما أعطتهم شفرات للوصل إليها، ولعل النص الذي خالف كل قواعد السرد يخالف أيضا في هذه التقنية ويختط له نهجًا حديثًا فيها، لذلك أتفق مع الدكتور الحسين في قوله إن هذه الرواية:

> أقرب للنص المفتوح منها للرواية نظرًا للتداخل المتلاحق بين الأحداث والأزمنة والأمكنة والشخوص، فالأحداث الحاضرة والماضية والمستقبلية تتداخل ولا تسير سيرًا تصاعديًا بل تحفر عموديًا والأزمنة تتسابق فيما بينها وتتنافر، وتفاصيل الأمكنة تتعالق، والشخوص تتصارع سماتهم وأدوارهم مما يؤدي إلى بروز إشكالية في البناء وينهض تساؤل عن تكامل مكونات النص [...] لأنها تفتقر إلى التجانس الذي يعد من ضروريات الجنس الروائي[2].

---

1 انظر:

Thiem, J. (1995). The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In Zamora, L. P., & Faris, W. B. (Eds). *Magical realism: Theory, history, community. Durham*, N.C: Duke University Press, p 240-242, [My translation].

2 أحمد جاسم الحسين،" الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان"، ص 112.

وبما أن الواقعية السحرية توازن بين الواقعي والخيال السحري، فالواقع يمثّله في هذه الرواية جانب توثيق السيرة الذاتية الذي ارتبط بعرض حياة عائلة الكاتبة في مكة مستعرضًا العادات المحلية كلعب الكمكم والكيرم وأجواء السقاية بالبيزان وغيرها مسجلًا الأماكن المعروفة بمكة كجبل أبو قبيس والمعلاة.

العناصر السحرية في الرواية:

انحصرت المكونات السحرية التي اعتمدتها الكاتبة في النص بعدة محاور هي: طقوس السحر وتسخير الجان والكنوز المرصودة بثعابين ومحور كرامات الصوفية واعتقاداتهم وتوظيف التراث وما فيه من خرافات شعبية وكذلك الحكايات التاريخية. ويمكن أن نقسمها إلى:

حكايات ذات أصول دينية تحولت بسبب بعض الإضافات إلى حكايات خارقة مثل قصة سليمان عليه السلام مع الخيل وقصة إسماعيل عليه السلام مع ركوبها والملكين هاروت وماروت اللذين علّما أهل الأرض السحر.

والقسم الآخر الحكايات التي استلهمتها القاصة من كتب التاريخ مثل قصة الملكة اليمنية أروى وقصة مكحلة جبير المؤتفكي وقصة أورم الجوز وغيرها. وفيها تناصت الكاتبة مع عدد من الكتب التاريخية. ومحور الأحلام ورموزها الواردة في كتاب ابن سيرين وعالم الموتى الأحياء والأسطورة، سواء كان بتوظيف المخلوقات الأسطورية المعروفة كالتنين والرخ أو بناء أسطورة جديدة عبر إسباغ الحيوانات

والجمادات سمة خارقة أو إعادة إنتاج أسطورة تراثية ومزجها بالنص كحكاية جوهرة بنت السمندل، التنجيم والضرب على الرمل.

صرحت الكاتبة بأحد لقاءاتها الصحفية بأن هذه الرواية "سيرة ذاتية لعائلتي وغرائبيتها، جدي لأبي المتصوف الذي يأتيه الرزق من تحت سجادة صلاته بالحرم وجدي لأمي الساحر"[1]. ومن هنا تمثّل مكة وتراثها وسيرة الأجداد الأساس الواقعي الذي وازنت معه الجانب السحري وان كان الأخير حاضرًا أكثر في أجواء الرواية. ومن خلال سيرة الجدين أرادت رجاء عالم الكشف عن المصادر التي شكلت خلفيتها الثقافية التي شكّلت تجربتها الروائية. فعبر إعادة إحياء جديها الميتين في النص ومشاركتهم رحلة **طريق الحرير** التي تخلط بين عالم الأموات والأحياء توحي الكاتبة باستمرار روحهما التي ورثتها بجانبيها السحري والصوفي.

- **السحر البدائي:**

الجد محمد بك أو "شيخ السقاية" يمثّل الخلفية السحرية التي اعتمدت عليها الكاتبة في معظم رواياتها. وتذكر في رواية **طريق الحرير** تلقّي الجد العلوم السحرية من رجل أسود يُدعى مالم البخاري،

---

1 رجاء عالم، "أكتب للذين يشبهونني وتجربتي لا تمثل خصوصية سعودية"، تحرير نوارة الحرش، **جريدة النصر**، عدد 11 ابريل 2011م، تاريخ الوصول 3 مايو 2013م، من:
http://www.annasronline.com/index.php?option=com_content&amp%3Bview=article&amp%3Bid=14611&amp%3Bcatid=38&amp%3BItemid=50
=

أبوه من بخارى وأمه جنّيه "من قارات السواد السفلية تحت عوالمنا، تجمع في ضفائرها كل ما حلك من هيئات المخلوقات والبحور والمجرات"[1]. ومالم البخاري كان قادرًا على نصرة الجيش النجدي على الشريف علي بن الحسين، وعلى تفريق النساء عن أزواجهن، كما استطاع إنبات البساتين رغم آبارها المالحة وغيرها من القدرات الخارقة التي سردتها الرواية. إلا أن شخصية مالم البخاري لم تظهر كثيرًا في النص، كما انه شخصية إيجابية لم يكن يسخّر سحره إلا لأصحاب الحاجة.

> كان لا يظهر إلا لصاحب حاجة فيأوي لصندقته في تقشفٍ وعلنٍ خارق، حتى إذا قصده مغرضٌ أو صياد لممارساته السوداء، تلاشى فلم يُعثر له على أثر، كان يتحول لصخرة قاتمة، تهيمن بصلفها على الخصوم وترميهم من سجّيلها، فتصيب المصائب كل مُشكك... هذا الذي ستتناقل الإشاعات خبر توريثه كل كتاباته لجدي البيك شيخ السقاية[2].

وتروي الكاتبة قصة هروب جدها محمد الذي قالت إنه آخر أمراء الأوزبك من قصره الذي هاجمه الجند بصورة سحرية، تذكرنا بأسلوب كاربنتر في رواية **مملكة هذا العالم** في تحويل الكائن إلى صور مخلوقات مختلفة، فتقول رجاء:

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص38.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص38-39.

طارت منها بومة حذرته في مرقده تحت ناموسيات الحرير... وكانوا يُفنون كل ما له روح في القصر والضيعة، ويطلبونه خاصة، بينما هو على ظهر بُراق أجداده، يطير تحت ميازيب الفضة، يلعق الورقة الأخيرة من دم أبيه، ويتلاشى للأبد من الساحة... طار حتى تقطَّع البراقُ من تحته لجواد أصيل...

ركض بالجواد حتى نفق من تحته لسلحفاة...

فكان يعدو على قدمين ثم على بطنه... دودة في قذر المقابر هو الآن، وقد ترك وراءه البساتين والألفة[1].

وعلاوة على المشاهد السحرية المحيطة بهذا الجد جعلت له الكاتبة قدرات سحرية تراوحت بين الحقيقة وبين ادعاءات باطلة من العامة، فالادعاءات الباطلة اعتقادهم بأن المخترعات الحـديثة في زمـنه مثل الفونوغراف هي من أفعال الجان "وقيل كان لشيخ السقاية خدام من الجان يتلبسون بلبوس المغنين ويحضرون لطرب سُمَّاره، حتى جاء الفونوغراف فأكد ذلك الشك، قالوا: يحبس الشيخُ خدامه في صندوق لطربه"[2].

غير أن الرواية تؤكد لنا في مواضع أخرى قدراته السحرية البعيدة عن الاعتقادات الخاطئة. مثلًا

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص68.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص84.

=

في مشهد حفيدته السامية و"جاذبيتها للعوالم السفلية"[1] والكلب الأسود الأعور الذي كان يحاول اللحاق بها حين بلغت الثامنة والذي انبثق من الريح وطاف حولها سبعًا ليلتصق بها ويحاول أخذها حتى تطوع الناس لصده فاختفى، ثم انبثق فجأة أمامهم في منعطف وفجأة أيضا ظهر جدها فذاب الكلب منصهرًا في الأرض واختفى "ولم يتحقق الشهود من الطريقة التي حُرِب بها الكلب، انسحب أم لعل الشيخ محمد بك يملك من العلم الأسود ما ذوَّبه"[2].

ومن سيرة هذا الجد في الرواية أن الجان تسلط عليه ليقتل كل مولود ذكر لأن علمه السحري محتاج للتفرد في الصلب كما أخبره مالم البخاري، فأخفى مولوده الذكر بثياب الأنثى وأسماه فائزة هربًا من تسلط الجن على نسله، إلا أن ذلك لم يكن مفيدًا فقتلها الجان حين بلغت الثالثة ولبست ثياب الصبيان.

وفي سياق شخصية محمد بك ذات القدرات السحرية نفسها يبرز استحضار عوالم الكنوز المرصودة بالثعابين، حين جعلت لجدها ثعبان أسود "الأقرع" يخرج له كل ليلة ليخلع له كنوزا مختلفة حين يخلع جلده فتتهاوى منه البغال وريالات الفضة وصفائح الذهب ثم يختفي في جوف الأرض[3]. وتبلغ الأجواء السحرية حدَّها في الغموض حينما يهدي الثعبان الأقرع للجد في آخر زياراته مولودًا ذكرًا متحديًا حكم

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص82

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص83.

3 انظر: رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص161.

=

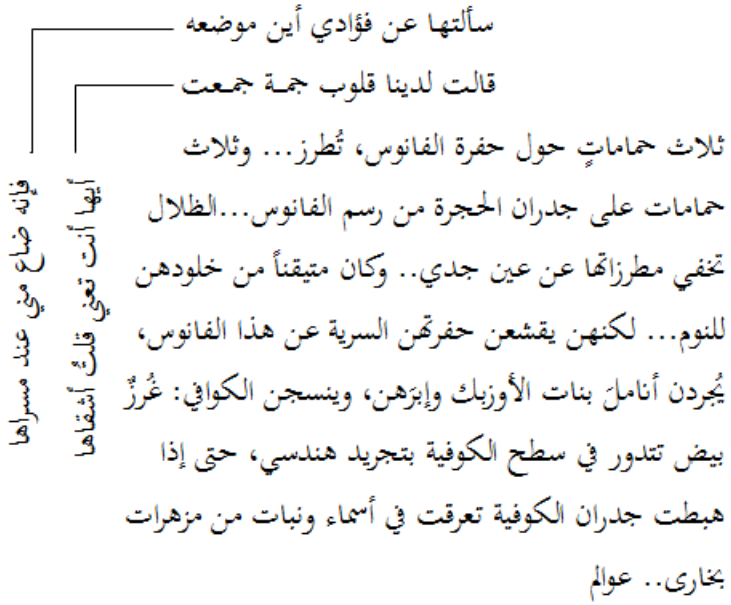
الجان بان يظل نسل محمد بك من الإناث فقط "جاء لجدي كخاتم بابن ذكر، خلاَّه تحت شرفته محاطًا بدائرة من كلاب الجن السبعة"[1]. فالمولود الذكر يتخلق بأعجوبة ملتصقًا بجسد الجد دون مشاركة الأنثى بحمله "واعتلَّ جدي قليلًا، وسحَّ الماء اللازم لإنجاب الذكور، فتعطل الطابق السادس للدار، حتى جاءه الأقرع بما أخذه من ماء، جمعه في لفة وخلاها تتخلق على الهيئة التي يشتهي السيّد..حبله السُري ملفوف على ذراع جدي، لم يقطعه حتى يوم انقطع...لا يزال يضخ الحياة للوليد من موته"[2].

وعبر سيرة الجد محمد تبرز تقنية تقطيع الزمن، فرغم سرد الكاتبة سيرته التي عاش فيها بمكة، أعادت إحياء هذه الشخصية لتشارك في الرحلة المتجهة لمكة وجعلت على صدره خارطة مرسوم عليها طرق وأشجار نسب وتواريخ قديمة. هذه الشخصية كانت محورًا رئيسًا لتوالد الحكايات الخارقة التي انحصرت في السحر، حيث أحاطت بهذا الجد الكثير من الشخصيات ذات القدرات الغريبة مثل شخصية حفيدته السامية التي خلصها من الجن ومسح على وجنتها لتنسى كل شيء عن تعرضهم لها، وجميل التونسي الذي استعان به جدها ليكسر "طوق الجان عن أحفاده أبدًا"[3] حين باعه محمد بك السامية قائلًا له: "بعها لصاحب علم نافذ يَحرُب عليها الجان ويغنمها"[4]. فبعد أن تمتم عليها ونفخ اشتراها ثم اعتقها فانكسر الطوق وتخلصت الذرية من غزوات ذلك العالم لدروبهم.

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص161.
2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص165.
3 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص85.
4 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص79.

وللتعبير عن إرثها الثقافي السحري استلهمت الكاتبة طريقة كتابة الطلاسم لتُدرجها في النص إمعانا في إضفاء الأجواء السحرية عليه، فالكتابة في بعض الصفحات تأتي بشكل عامودي وأفقي وهندسي متداخل كما تستخدم الأرقام المتداخلة مع العبارات في بعض المواضع ونذكر منها ما ورد في صفحة (130):



وقد اعتبر الناقد معجب العدواني هذا النوع من الكتابة محاولة لإيجاد أبنية كتابية جديدة "تجبر عين القارئ على التخلي عن آلياتها الحركية المعتادة وتنطلق في مسارات متعددة فتنزاح بذلك عن نمط الكتابة العادية [...] ويحدونا تساؤل عن الوظائف الشكلية والدلالية والتداولية في النص"[1].

1 معجب العدواني، **الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم**، ص101.

وللإجابة على تساؤل العداوني نقول لعل توظيف الكتابة المائلة والمتقطعة والعامودية هي محاولة لتوظيف شكل الطلاسم إمعانًا في نقل القراء إلى الأجواء السحرية التي تمتد على طول النص

- **الكرامات والخوارق الصوفية:**

الجانب الآخر الذي يكوّن خلفية الكاتبة الثقافية هو الفكر الصوفي الذي اكتسبته من جدها الأول أحمد العالِم القادم من المغرب والذي سُمّي بهذا اللقب نتيجة لتبحره في علوم الصوفية "وتناقلوا له مسمى العالم ليستقطب طلاب العلم"[1]. وبسبب هذا الجد اقترن نسلهم بالجان "نسلكم مفتوح على الجان، وقرينات رأس العالم ينازلن الذكور"[2] كشقيقتها الكبرى السامية بنجمها الكشَّاف "الذي يكشف أستار الجان وهيئاتهم [...] تلك الهبة التي ترجع لسجادة الجد أحمد أكثر من رجوعها لإرادة السامية"[3] ويستمر حضور الجان محيطًا بنسل هذا الجد حتى ينتهي بهزيمته إذ "ابتلي آخر أيامه برؤية أبنائه قِردة[...] استشرت به قرينة المغرب فسحرتنا في بصره قرده"[4]. كانت شخصية الجد أحمد في الرواية محورًا لتوظيف الكرامات الصوفية بداية بسجادته ذات القدرات الخارقة والتي تطرح الرزق لطلابه "ظهر لنا معتكفًا في خلوته، وسجادته تطرح الرزق كما نخلة دائمة، كان يطعم ويسقي قاصديه مما تحت أثدائها الخضر

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص65.
2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص78.
3 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص78.
4 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص147.

=

المعشوشبة"[1]. ومن هذه السجادة اكتسبت حفيدته السامية قدراتها الخارقة.

وعبر الجد أحمد الذي قبض عليه "بتهمة التصوُّف"[2] توظف الكاتبة عقيدة التناسخ التي يؤمن بها بعض الصوفية وينكرها بعضهم والتي تخرج فيها "روح الولي من ذات الولي وتتصور بصورة غير صورته"[3] حين يعود الجد أحمد في جسد ابنه عبد اللطيف "عاد يتمثل في ابن يعبر به مفازة أخرى من الزمن على جسد شاب"[4]. كما تقتحم عالم الأموات وتخلطه بعالم الأحياء فالجد بعد موته يعود للظهور في الرحلة المتوجهة لمكة "عندها اعترف أحمد أمام الرجال والهجانة بأن جسده مدفون في خلوة بنزلة الصفا بمكة"[5]. وتبرز قدرة الكاتبة على مفاجأة المتلقين بالتصوير الخيالي الشبيه بالمشهد السينمائي في حكاية الجد فأثناء حديثه مع رجال القافلة ليبين لهم سبب مجيئه للقافلة يتوقف عن الحديث ويفرغ جوفه من تراب المقابر "ثم توقف جدي الأول وذبَّ الغبار القديم من جوفه، وأكمل بطمأنينة"[6]. وأثناء سردها لسيرة الجد تتناثر المفردات الصوفية مثل مفردة الخلوة الأربعينية "عُرف بخلواته الحولية، له في كل حول أربعين وحدة وحيدة لا يقرب فيها زادًا ولا بشرا"[7]. وبعد إحدى هذه الخلوات استطاع أن يُشفى من الشلل.

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص65.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص62.

3 إحسان إلهي ظهير، **التصوف المنشأ والمصادر**، لاهور – باكستان، ادارة ترجمان السُّنة، الطبعة الأولى، 1986م، ص228.

4 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص97.

5 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص63.

6 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص63.

7 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص147.

=

كما أن للعالِم قدرات عجيبة فهو يتكلم ويُدرس الأحكام بلغات الحجاج التي لا تحصى، ولم يعرف أحد من لقنه كل تلك اللغات[1]، وفي هذا استلهام لاعتقاد الصوفية في معرفة الأولياء الأميين من أمة محمد لـ "خطوط الأمم والأجيال من لدن آدم عليه السلام وأقلام سائر الألسن"[2]. وهو الذي استطاع التغلب على معضلة إجهاض الجان لامرأته عبر المحو والكتابة فحملت بعد خمسة إجهاضات، وغيرها من الكرامات التي تتالت في الرواية.

ومن يقرأ كتب الصوفية وحكاياتهم يجد معينًا غزيرًا من المكونات السحرية مثل كرامات الأولياء الخارقة وقدرتهم على التشكل بصور إناث فاتنات لاختبار صبر طلبتهم على الشهوات ومعرفتهم لجميع علوم المعقول والمنقول رغم أميَّتهم، وقدرتهم على التنقل متخفين لا يُرون في الزوايا فلا يكتشف طلابهم حضورهم إلا من رائحتهم، وقدرتهم على التخاطب عن بعد بين بعضهم دون وسائط مع ابتعاد البلدان التي هم فيها[3]. وغيرها من الخوارق التي تشكل مصدرًا ثريًا للاستلهام في الواقعية السحرية.

وقد صرح بعض الروائيين العرب عن كون التراث الصوفي أحد أهم الروافد التي استمدوا منها نتاجهم الواقعي السحري فالكاتب عمار علي حسن يؤكد أنه:

على مدار قرون عديدة مثلت الصوفية رافدًا من روافد الواقعية السحرية في الأدب

---

1 انظر: رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص65.

2 أحمد المبارك السلجماسي، **كتاب الأبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ**، تحقيق أحمد المبارك، بيروت، دار الكتب العلمية، ص90.

3 راجع: أحمد المبارك السلجماسي، **كتاب الأبريز**، ص16- 24.

العربي، ليس فقط من زاوية طرحها لقضية "كرامات الأولياء" بشكل مبالغ أحيانا، والخلط فيها بين ما له ظل من واقع وبين ما ينسجه الخيال، لكن أيضا من لغة الصوفية الساحرة التي أنتجت نصا جذب انتباه العالم بأسره، علاوة على ما فيه من مضمون إنساني، ومن الخطأ أن نهمل نصًا ساحرًا وطقسًا غرائبيًا في إنتاج واقعيتنا السحرية، التي يمكن أن تضيف فصولا جديدة إلى أساطيرنا الشرقية الخالدة. وقد استفدت من التصوف في لغته ومن "الطرقية" في طقوسها في بناء رواياتي[1]

كما صرحت رجاء عالم عن إرثها من العوالم الصوفية حيث تربت في بيت جدها الصوفي، وقد عرفت -بحسب قولها- اختراق العوالم الضوئية لنقل المعلومة وطي المسافات "ذلك الاختراق أنا أعانيه منذ الطفولة بحكم نشأتي في بيت لله يسكنه البشر، بحكم التسابيح التي تنقل جدي في المكان والزمان، هناك أبواب بانتظار أن تشرع بيننا وبين طاقاتنا السحرية".[2]

- **البعد الأسطوري:**

ومن أهم مرتكزات بناء العالم السحري في رواية **طريق الحرير**، علاوة على البعدين الصوفي وعلوم

---

1 عمار علي حسن، "الصوفية رافد للواقعية السحرية" تحرير محمد الحمامصي، **الجزيرة**، بتاريخ 7 اغسطس 2011م، من موقع الجزيرة نت
http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/8/7/%d8%a7%d9%84%d8%b5%d9%88%d9%81%d9%8a%d8%a9-%d8%b1%d8%a7%d9%81%d8%af-

2 رجاء عالم، "تحدثت ل الحياة عن حياتها ورواياتها وعالمها: رجاء عالم تخرج عن صمتها وتكشف هواجسها للمرة الأولى"، تحرير أحمد زين، **جريدة الحياة**، عدد 16636 بتاريخ 21 أكتوبر 2008م، تاريخ الوصول 3 مايو 2013م، من:
http://www.daralhayat.com/culture/10...2b6/story.html

السحر، البعد الأسطوري الذي ظهر في بناء الشخصيات وفي تحويل العادات الاجتماعية العادية إلى طقوس أسطورية من خلال اللغة. وإذا كانت الكاتبة قد اعتمدت على توظيف علوم السحر والخوارق الصوفية لإبراز سيرة عائلتها الغرائبية –بحسب قولها– فقد اعتمدت على الأسطورة لخلق جو رمزي يتم من خلاله الإسقاط على مجموعة من الأفكار التأملية والقضايا الاجتماعية وأبرزها علاقة الرجل بالمرأة وهذا ما يربط تجربة رجاء عالم الواقعية السحرية بالسرد النسوي كما نوهنا سابقا.

الواقعية السحرية والخطاب النسوي:

اختارت الكاتبة من العادات الاجتماعية ما يبرز هوية المرأة في المجتمع وعلاقتها بالرجل. وتبدو رؤية الكاتبة لهذه العلاقة مسالمة إذا كان أساسها التكافؤ والمساواة كما نلمح في مناقشة الرواية للعادات الاجتماعية التي يكون كل من الرجل والمرأة ضحية لها. ففي مشهد عادات الخطبة والزواج في المجتمع المكي يبدو خطاب الكاتبة النسوي في هذا المشهد متعاطفًا مع الرجل الذي يقع عليه الضرر تمامًا كالأنثى أمام تقاليد المجتمع التي تمنع كلا من الخاطب أو وسيطة الزواج من رؤية العروس متجاوزة حقوق الطرفين التي كفلها لهما الشرع الإسلامي، فتكون النتيجة أن يرضخ كلٌ منهما للأمر الواقع.

> لم يكن من المباح وقوع البِكر على وجه خاطبةٍ وقعت فيه رغبةُ رجل. ولا من المباح للراغب الاطلاع على صفة المرغوبة، حتى تقع في بطانته، بعدها تنحل الأستار دكَّة واحدة: هو لهيئتها ولو تمخضت عن جعران مُجنّح... وهي لمنجنيقه المشحوذ بحيائها والمنع.

لذا كانت الخاطبة في مدينة أمي حنيفة، تتحايل لاستراق ملامح الفتيات لكيس أوصافها[1].

وفي المقابل تتبنى الكاتبة موقفًا مقاومًا للتسلط الذكوري إذا كان أساس العلاقة بين الجنسين قائمًا على الإقصاء والتمايز، فتوظف في النص عادة اجتماعية قديمة في البيئة المكية تسمى "القيس أو الخليف" يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر الميلادي واستمرت حتى عام 1925م حيث انتهت مع تولي الملك عبد العزيز الحكم في الحجاز. وهي من عادات نساء مكة اللاتي كن يمارسنها في الأيام التي يبدأ فيها الحج منذ الثامن من ذي الحجة بعد أن يخرج جميع الرجال لخدمة الحجاج في المشاعر المقدسة عرفات ومزدلفة ومنى ونقل الماء إليهم من مكة، فتخلو البلد من الرجال وتُترك بأكملها للنساء لمدة أربعة أيام بلياليها. والعادة أن تقيم النساء مهرجاناً احتفالياً فيمشين في مواكب مبهرجة يرددن الأناشيد وهن يلبسن أزياء الرجال خاصة ذوي المناصب مثل شريف مكة والعمدة ورئيس العسَّة وشيخ التجار ويطفن بالحارات ليحرسن البلد فإذا وجدن رجلا لم يخرج لخدمة الحجيج وهو ما يطلق عليه "الخليف" يضيقن عليه ويسخرن منه بأهازيج شعبية منها:

يا قيس يا قيس

يا دقن التيس

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص16.

الناس حجَّوا

وانت قاعد ليش!

قوم روح بيتك قوم أخبز العيش.[1]

ويبرز في هذا المهرجان التمرد على الأدوار والتقاليد الاجتماعية حيث تبدأ المشاركات في موكب القيس في نقد عالم الرجال والسخرية من السلطة الذكورية من خلال مجموعة من الأهازيج المحلية التي يرددنها، كما يتجرأن على تحدي سلطة حاكم مكة الشريف والتغزل به باعتبار أن الأدوار معكوسة "أبو الصمادة والعقال.. من يوم ما شفته عقلي طار" وتحدي السلطة الرسمية المتمثلة بالعمدة حينما تأمرهن المرأة المتقمصة دوره بالذهاب إلى بيوتهن.[2]

ويرى سامي جريدي أن هذا الطقس الذي تقوم به النساء في القيس "يمثل خطابًا أنثويًا ضد المذكر بل ومحاولة نفيه من خارطة المكان، بل ومحاولة للتطهير النفسي للمرأة بالمفهوم الأرسطي"[3]. وقد حوّلت رجاء عالم في هذه الرواية العادة المكية عن أصلها البسيط الممزوج بالفكاهة الساخرة المتمردة على الأدوار الاجتماعية، إلى احتفال طقوسي أسبغت عليه أجواء أسطورية سحرية لتناسب الجو العام

1 راجع: أحمد نصر وأبو بكر با قادر، "مهرجان القيس: احتفال السيدات والدراما في مكة"، **مجلة الخطاب الثقافي**، ، الرياض، جامعة الملك سعود، جمعية اللهجات والتراث الشعبي، العدد الثاني، يونيو 2009م، ص164-157.

2 أحمد نصر وأبو بكر باقادر، "مهرجان القيس: احتفال السيدات والدراما في مكة"، ص 166-165.

3 سامي جريدي، **الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد**، ص117.

في الرواية. فقيس الصنم رمز للسلطة الذكورية التي رُبّيت نساء مكة منذ صغرهن على الخضوع له والطواف حوله محرومات من التدخل في شؤونه أو حرمه الذي يُنتهك في ليلة القيس:

> وبعد أذان العشاء وحتى انتصاف الليلة اليتيمة تأخذ قلوب القناديل في الاختلاج، وتخرج دوائر الحطب بنسوتها الناريات لخدمة (قيس) الصنم الذكوري المضمر في جبال مكة من عهود جاهليتها. طوال العام تشعر النسوة به مستورًا في كل ما يَفلح ويبذر والدواب والبشر، ولفرط تقديس الرجال له، ولجندلة نقيضه عشقًا فلقد أحيط من جاهليته بالسدنة من الذكور، وحُرِّم على الإناث الدخول في حرمه [...] لذا فقد جرت العادة السرية للمكيات، أنه وعند انصراف الرجال للحج والتجارة في منى وعرفات، تجتمع عصبتهن للتسلل خلسة إلى حرم هذا الصنم في ثياب الرجال والوحش وتَحَيُّن مُتع خدمته[1].

وفي المشهد وصف تسجيلي للطقوس التي كانت تتبع في مهرجان القيس كأن تتصدر الموكب امرأة تمثل دور فتاة غير متزوجة وترتدي زيّا خشبيًا على هيئة غزالة وتكون مركز اهتمام عددٍ من الراقصات "سيل الغزالة يستنفر، بالتلوي والتغنج والتوحش، سهام الصنم"[2]. ومنه مشهد انقضاض النسوة على رجل العسس وهو الوحيد الذي يستثنى من الخروج لخدمة الحجيج، فيسحبنه من على

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص33.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص34.

كرسيه الخشبي ويضربنه منشدات أهازيج السخرية.

وعلى الدكة يشخر جسد أحد العسس.. غلبته الليلة اليتيمة بعد سهرات الموسم البيضاء... رائحة نومه تفضح نوعه.. يا قيس: هيمٌ تنجرف النسوة صوب بركته، المجتمعة فيها الأسلاب التي غنمها الصنم من ذكورهن.. بِركة الذكور: وفي لمحة انقضَّت: صقور الغزالة، ضفائر ونحور مُزرَّرة بالنار.. انفتحت دفعة واحدة على جسد الرجل الوحيد في هذه الليلة المكية[1].

وتمزج الكاتبة تلك العادة الاجتماعية برؤيتها الفلسفية الخاصة، فصنم القيس رمز التسلط الذكوري قادر على الفتك بالنساء بدرجات تعلقهن به وسماحهن له بالتسلط عليهن فخروجهن للتشبه به يوحي بدورانهن في فلكه وبقدر ما عانته كل واحدة منهن من تسلطه بقدر ما تعبر عن نفسها حين تتاح لها الحرية في تلك الليلة الوحيدة التي يحق لها إبداء رأيها في الذكر "نسوة يلغ سيفه منهن الرقاب، لتذوب الأجساد بحوضه بينما تطير الرؤوس صقورًا وغزلان تقتنص القلوب الخوالي... ونسوة تخترق حربته أجوافهن لما بين الكتفين فيخرجن وحشاً فاتكًا"[2].

وتستمر رجاء عالم في تصوير علاقة الرجل بالأنثى بلغة مجازية مليئة بالرموز وتتناثر كلمات مثل

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص35.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص33.

العمالقة والفتك والوحوش ونوافير النار وغيرها لتوحي بفكرة التمرد على السلطة الأبوية الذكورية في المجتمع. وهذا من المواضع القليلة في الرواية التي استطاعت فيها الكاتبة أن تخرج من الفنتازيا المطلقة وتربط الأجواء السحرية بالواقع الاجتماعي مما يتناسب مع الواقعية السحرية التي تعتبر فنًا تخريبيًا (subversive) كما يصفه نقاد الواقعية السحرية، ينتقد الثقافة السائدة والقمع والتسلط في المجتمعات[1]. وتشير الكاتبة إلى زمن انتهاء هذه العادة لأنها استفزت السلطة الذكورية التي وشت بعادة المهرجان بعد زوال حكم الأشراف للسلطة الجديدة: "أثار سخط مكة ونسورها، فحرَّضت عليه الأسد النجدي، فحمله لمنفى في الربع الخالي لا يصله عابد ولا سادن... هناك حيث تتجلط في سرداب الملح كامل قصص الجزيرة وناسها"[2]. وهنا تسجل الكاتبة موقفًا ثقافيًا ناقدًا عبر التأريخ لعادات وتقاليد حجازية اندثرت أو أريد لها الاندثار بعد أن اعتبرت من البدع المخالفة للدين بعد توحيد المملكة.

وفي محور علاقة الرجل بالأنثى الند التي لا تخضع، تبرز في النص شخصيتي "هيا ورسلة" كشخصيتين مقاومتين للانصياع لتقاليد المجتمع التي تجبر المرأة على الرضوخ للرجل، وللرجل الذي يحاول إخضاعها رغمًا عنها. وتمتلك كلتا الشخصيتين من الحكمة والقدرات الخارقة ما يجعلها عنصرًا فاعلًا

---

1 انظر:

Zamora, L. & Faris,W. (1995) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Zamora, L.P., and Faris W.B (Eds), Ibid. p.6, [My translation].

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص36.

=

في حركة الرواية وأحداثها.

فهيا المرأة البدوية ترفض مهادنة الثقافة الاجتماعية التي لا تعطي المرأة الحق في اختيار شريك حياتها فتهرب ليلة زواجها ممن اختارته لها زوجة أبيها بعد أن رفضت الكثير قبله[1]. كما تشارك كدليلة من أدلاء الرحلة إلى مكة يعتمد عليها الرجال بعد أن اكتسبت مقدرتها الخارقة على كشف الطرق حين اكتحلت بمكحلة ابن جبير المؤتفكي التي ورد ذكرها في **معجم البلدان** لياقوت الحموي والتي كانت سببًا في بنائه الإسكندرية "مكحلة من ياقوتة حمراء مرودها عرق زبرجد أخضر فدعا بعض غلمانه فكحل إحدى عينيه بشيء مما كان في تلك المكحلة فعرف مواضع الكنوز ونظر إلى معادن الذهب ومغاص الدر فاستعان بذلك على بناء الإسكندرية"[2] وتقتبس الكاتبة بعض العبارات الواردة في النص الأصلي وتدمجها مع رغبة هيا في معرفة وجهة القافلة التي ضيعوها فاكتشفت انطماس بصيرتهم بسبب سرقتهم مكحلة ابن جبير منها[3]. وبعد حِين تظهر المكحلة كسبب في قدرات هيا في اكتشاف طريق القافلة "واجتمعت بيادق ابن خلدون بأمرة [هكذا] الوزيرة هيا. وبدت بمآق خضر فتنت المجلس، ذاك من مرة مرود الزبرجد، تيقن الحضور من استرخائها بالمكحلة"[4]. ولا يتوقف دور هيا القِّيمة على الاشتراك في قيادة القافلة إلى مكة، بل تلعب دورًا أساسيًا في التصدي أحيانًا لرغبة منصور في تفرده بالسلطة في

---

1 انظر: رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص46.

2 ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، بيروت، دار صادر، 1977م، الجزء الأول، ص185-184.

3 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص86.

4 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص128.

القافلة فتأخذ موقع وزيرة ابن خلدون في تحريك ورسم الأدوار طيلة النص. وقد جعلت الكاتبة الحركة الداخلية للشخصيات وتحالفاتها وعراكها يجري على رقعة شطرنج من أورم الجوز وهي قرية من قرى حلب وردت في **معجم البلدان**، شاع أن بها معبدًا قديمًا يرى المجاورون له ضوءًا ساطعًا منبعثًا منه حتى إذا اقتربوا لم يجدوا شيئًا وفيه ثلاثة ألواح حجرية مكتوب عليها تواريخ بناء المعبد وعلى اللوح الثالث مكتوب "هذا الضوء المشرق الموهوب من الله لنا في أيام البربر".[1] ورقعة الشطرنج التي تحكم تنقلات الشخصيات اكتسبت سمتها العجائبية من تلك القرية فهي تختفي وتظهر مثل نور القرية بحسب مزاج من اشتراها وهو منصور. وفي النص يبدو منصور متحكمًا بنقلات عدد من الجنود أو البيادق وهم أتباعه زايد وبرجس يقابله ابن خلدون كلاعب منافس، وتحيط بهم الوزيرة هيا والملكة رسلة، التي يسعى منصور لكسبها ويفشل بسبب نقلات ابن خلدون للبيادق والوزيرة. إلى جانب قدرة هيا على القيادة، تبرز حكمتها في موازنة الصراع بين الرجل والأنثى من خلال إدارتها لمراكز القوى في الرواية وهما رسلة ومنصور. فشخصية هيا رغم جرأتها واعتزازها بأنوثتها تحاول إقناع رسلة بالاستسلام لرغبة منصور وتخادعها بإهدائها الخلخال الفيروزي السحري دون أن تصرح لها أنه منه[2] مما يوضح نظرة الكاتبة غير المتحيزة لعلاقة الجنسين ويصبغ خطابها النسوي بالموضوعية.

وفي مقابل هيا التي تمثل الحكمة والتوازن في علاقة الأنثى بالرجل، تبرز شخصية رسلة كرمز للأنثى

---

1 ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ص279-278.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص100.

المقاومة لتسلط الرجل والقادرة على هزيمته، وقد جعلتها الكاتبة محورًا لتوظيف الكثير من الخرافات التاريخية والشعبية التي تجسد المخلوق الأنثوي الخارق الذي يغوي الرجل ثم يفتك به وجعلت ذلك معادلًا موضوعيًا للصراع بين رسلة ومنصور الذي طاردها طيلة النص لضمها إلى قائمة نسائه.

ولتبرز الكاتبة رمزية رسلة جعلتها شخصية مجهولة لأفراد الرحلة المسافرة لمكة استجارت بهم في الطريق فحملوها معهم[1]، وتسببت في خلق فوضى بين الرجال نتيجة نشوب الصراع بينها وبين أحد أهم أفراد القافلة وهو منصور وقد أثار صمودها أمامه التساؤل عن حقيقتها مما فتح المجال لإسقاط شخصيتها على عدد من الشخصيات الخرافية والواقعية. معظم الشخصيات التي أسقطتها الكاتبة على رسلة تشترك في قدرتها الخارقة على تغيير موازين القوى بين الرجل والأنثى -كما سيمر بنا لاحقًا- مما ساعد في بناء شخصية استثنائية استدعت من خلالها كل السلالة الأنثوية سواء أكانت الأسطورية أو الواقعية عبر التاريخ لترفع منسوب المواجهة مع الرجل إلى مستوى أزلي.

فرسلة تارة السعلاة التي يخبئ خادمها حبشي وجهها حتى لا ترى البرق فتطير معه[2] وهذا توظيف لخرافة السعلاة وزواجها بعمرو بن يربوع وإقامتها معه حتى ولدت له بنين، وكانت قد حذرته من رؤيتها للبرق فكان عمرو يسبل عليها السُتور كلما لمح برقًا، وغفل عنها يومًا وقد لاح برق ببلاد السعالي،

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص13.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص176.

=

فحنَّت إلى أهلها وقالت: "الزم بنيك عمرو إني آبقُ برق بأرض السعالي آلقُ" ثم قعدت على بكر من الإبل وذهبت فكان هذا آخر عهده بها.[1] والجامع بين السعلاة التي اشتهرت في كتب التراث بتصديها للرجال وإغوائهم ثم إهلاكهم إذا استجابوا لها وبين رسلة هو عنصر الأنوثة الخادعة بمسالمتها.

وفي موضع آخر جعلت الكاتبة رسلة مخلوق "الدجيرة"[2]. وهي خرافة في البيئة الحجازية لجنيّة معروفة بحب مداعبة الرجال وتصيُّد الشبان العائدين في منتصف الليل لتغويهم بملابسها الأنيقة وصوت خلخالها ورائحة عطر الخزامى، فتستعين بهم ليحملوا بقشتها حتى إذا دخلت الزقاق الضيق فاجأتهم ضحكتها المجلجلة دون انقطاع حتى تبث الرعب في قلوبهم وتجعلهم يولون هاربين[3]. ولكن الرواية تضيف للخرافة سمات أسطورية تعزز من فكرة إهلاك الدجيرة- الأنثى- رسلة لمن يستجيب لإغوائها وهو منصور في النص فتتحول الدجيرة إلى مخلوق أسطوري:

> كنا نسمعها تنادي الناس بأسمائهم فيلحقوا بها، وفي مغارتهم تمتص دماءهم، وقيل أصلها قديم من مخلوق ولِدَ على غير هيئة الذكور فطيبوه وزينوه وحملوه للقيا آلهة وما أن نظر في مغارته حتى دفعوه لغياهبهم ثم طمروا فوقه فصارت تخرج عند استواء الزمن، ثم

---

1 رضي الدين محمد الأستراباذي، **شرح شافية ابن الحاجب**، شرح وتحقيق محمد نور الحسن، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت، الجزء الرابع، ص741.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص176.

3 أحمد قنديل، "أعشاش الدجيرة، الشيفة، أم الصبيان"، **جريدة الرياض**، عدد 13681م، الخميس 8 ديسمبر 2005، تاريخ الوصول 3 اكتوبر 2013، من: http://www.alriyadh.com/2005/12/08/article113831.html

=

رصدها السادة المتمكنين في العلم[1].

وبهذا حولت رجاء الخرافة الحجازية التي كان يقصد منها نشر العفة في المجتمع عن طريق تخويف الشباب من تتبع النساء العابرات إلى أسطورة تتدخل فيها الآلهة وتحيطها الأجواء السحرية كرصد السحرة للمخلوق وإنهائهم تهديده.

وتستمر الكاتبة في جعل رسلة محورًا لتوظيف التراث التاريخي والمحلي فتجعل شخصيات الرواية يترددون في حقيقتها ويستمر التساؤل حولها ليظنوا أنها الملكة اليمنية أروى الصليحية "هذا الحلم الذي يدعيه ليس إلا حكاية الحرة الصليحية زوجة ملك اليمن [...] ودخلت رسلة عريشة شكوكنا فيمن تكون"[2].

وحكاية الملكة أروى تعزز صورة المرأة القادرة على مواجهة ضغط السلطة الذكورية التي تمثلها رسلة في الرواية. فالملكة أروى-كما رُوي في التاريخ- رفضت الزواج من سبأ بن أحمد بعد وفاة زوجها ملك اليمن وتمكُّنها من السيطرة على مقاليد الحكم، وتعاظم الأمر بينها وبين سبأ حتى دارت الحرب بينهم أيامًا حتى تدخَّل المستنصر بأمر الله الفاطمي ورضخت هي للضغوط من وزرائها وقبلت به إلا أنه كان زواجًا صوريًا حيث استمرت هي صاحبة القرار في المملكة[3]. فكما رفضت الصليحية الزواج

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص176.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص72.

3 محمد جمال الدين سرور، **تاريخ الدولة الفاطمية**، القاهرة، دار الفكر العربي، 1494، ص91-90.

من سبأ رفضت رسلة القبول بمنصور في الرواية وكما استطاعت الملكة التصدي لضغط المجتمع ولو بالحيلة لتثبيت سلطتها استطاعت رسلة التصدي لمنصور بأكثر من طريقة.

ومره أخرى تدخل رسلة دائرة الشكوك حين يظنها أفراد القافلة الجوهرة بنت السمندل وهي إحدى الشخصيات القصصية في كتاب **ألف ليلة وليلة** تدور قصتها أيضا حول رغبة الرجل بأنثى تدفعه إلى هلاكه. غير أن طريقة تناص الكاتبة مع هذه القصة أتت غامضة مستغلقة على المتلقين رغم تصريحها باسم الجوهرة بنت السمندل إذ خلطتها بقصص جانبية مثل ابن المرأة الذي وجد مقتولا بعد أن دهسته ناقة مسكونة بالجن صبيحة عرسه ومن هنا بدأ التناص الحرفي مع **ألف ليلة وليلة**

> لاح الجسد لأم الأفرع في صورة طائر: (أبيض الريش، أحمر المنقار والرجلين، يسبي الناظر ويدهش الخاطر) فدنت منه مفتونة لسكنى طائر بهذا البهاء لساقي ناقة مصروعة... دنت ودوت صرختُها بين النحيب والضحكة... وحين لحق بها الرعاة كانت تجمع الطائر لقفص من الشوك، وتدفعهم عنها... تحمله صوب المضارب لتربيته...حين لمحته عروسه صكت وجهها، ووقعت بين أذرع بنات الجن يتخاطفنها[1].

إذ يكتشف القارئ بصعوبة أنها تقصد بالطير الدموي جثة الرجل، إلا أن نقلها الحرفي من النص الأصلي أربك المعنى بدرجة كبيرة. فالعبارة من جملة "في صورة طائر" إلى "يسبي الناظر" اقتباس حرفي

---

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص119.

من **ألف ليلة وليلة** وتوالت هذه الاقتباسات الحرفية بصورة متقطعة في الصفحات رقم (120،121،123،129) ثم على امتداد المشاهد التالية من الرواية عبر توظيف عالم البحر والسمك وخصائصه في الرواية حتى نهايتها والإشارة إلى رسلة بأنها من مخلوقات الماء، وذلك لأن الجوهرة بنت السمندل في حكاية **ألف ليلة وليلة** كانت من بنات ملوك البحر.[1] ولها قصة مع الملك بدر باسم بن شهرمان وكيف تكبد بسببها المشاق وسحر لأكثر من مرة منها. وقراء الرواية سيُشكل عليهم فهم سبب ظهور عوالم البحر والأسماك فجأة في الرواية حتى يرجعوا إلى النص الأصلي لقصة بنت السمندل، علاوة على غموض اللغة المستعملة في الرواية والتي تتحدث عن أحداث في نص **ألف ليلة وليلة** أتت منفصلة عن سياق الرواية كبروز شخصية بدر باسم في صفحة (121) والنقل الحرفي لكلامه عن رصد الجان من النص الأصلي مما أثقل المشهد وزاده غموضًا على غموضه.

ثم يدمج النص –على عادة رجاء عالم في الخلط بين نصين تراثيين وإعادة إنتاجهما– بين السمندل الوارد في **ألف ليلة وليلة** وهو من مخلوقات البحر، والسمندل الذي ذكره القلقشندي في كتاب **صبح الأعشى** عن ابن خلكان أنه طائر "لا تؤثر فيه النار حتى يقال إنه يبيض ويفرخ فيها ويستلذ بمكثه فيها ويتخذ من ريشه مناديل ونحوها فإذا اتسخت ألقيت في النار فتأكل النار وسخها ولا تتأثر هي نفسها"[2]

---

1 **ألف ليلة وليلة**، الليلة الرابعة والأربعين بعد السبعمائة، بيروت، دار صادر، الطبعة الثانية، 2008، الجزء الثاني، ص273–287. وردت الجملة المقتبسة ص278.

2 أحمد بن علي القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، الجزء الثاني، القاهرة، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، 1922، ص77–78.

=

حيث تتحول الرواية إلى توظيف السمندل الناري: "وأغضى المجلس عن حضور هذا السمك عوضًا عن طائر السمندل الذي يبيض ويفرخ في النار والذي من نسله الجوهرة"[1]. ثم يرد في نهاية الرواية: "وتأكد للمبحرين أن أخدودهم من جلد السمندل: مساحته الأذرع في الأذرع وكانت النار تسكن أطرافه فيتلذذ به ولا تحرقه"[2]. وكأن رجاء عالم لا تزال تلح على الرمز وتولد منه الدلالة وتحيط بجميع جوانبه التي وردت في التراث دون مراعاة للقارئ الذي سيختلط عليه الأمر بين عوالم البحر والنار دون أن يجد معنى ليفهمه. ولا شك أن رسلة قد حملت معنى الهلاك في النص وهذا ما صرّحت به شخصيات الرواية إذ ظلوا يحيطونها بصفات سلبية خارقة تؤثر على الرجال وعلى سير الرحلة إلا أن القاصة قد أوصلت هذا المعنى بعناء شديد للمتلقي حين تقلبت بين الرمز والسقوط في فخ التصريح بالفكرة مباشرة أكثر من مره في الرواية.

ووظفت الكاتبة شخصية رسلة بصورة استطاعت معها أن تواجه النظرة السائدة عن الأنثى المسالمة العاجزة عن انتزاع حقوقها. فرسلة لا تتنازل في الرواية عن حق الدفاع عن النفس والشرف بطريقة وحشية تنتقم فيها من الذكر. فبعد أن تعرضت لمحاولة اعتداء جنسي واتهمت أحد أتباع منصور نصحتهم القيّمة هيا "بالبشعة" لكشف الجاني ومعناها "لحس النار" في التراث البدوي وتستخدم لكشف الكاذب في القضايا المتنازع عليها عند البدو فالصادق في عرفهم لا تحرق لسانه النار وتفترض البشعة

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص211.

2 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص120.

تدخلًا من القوى الغيبية للمعاونة في إظهار الحقيقة بجعل النار تحدث للمبتلى أذى إن كان مذنبًا، وينجو من الأذى إنْ كان بريئًا. لذا كانت الطريقة المتبعة في تمييز الحق أن يمس المدَّعي سيخاً محمَّى بلسانه فإذا أحرقته كان كاذبًا ونال جزاءه العادل بالخرس بقية عمره.[1]

وتمضي الكاتبة بتوظيف الموروث البدوي المتداول لقصة المرأة التي ثأرت لشرفها بتقطيع أوصال من ادَّعى عليها بعد أن لحست الحديد ولم يحرقها فأقعدوه على جمل مدهون بقطران وكل ما وصله الدهن من جسده اقتطعته بخنجرها[2] فجعلت رسلة تقتطع جسد زايد وتنهي أحد أهم معاوني منصور.

ونلاحظ في هذه الرواية احتفاء رجاء عالم بالجسد الأنثوي وسطوته الجنسية على الرجل جاعلة ذلك أداة للتغلب على الذكورة وقوتها. فاللمحات الجنسية تغطي الجانبين السيري الواقعي الخاص بسلمى البغدادية جدّة رجاء عالم وعلاقتها بالجد عبد اللطيف، والجانب الخيالي المتمثل في علاقة رسلة بمنصور وعبارات هيا الجريئة في كامل النص خاصة الفصل الذي افتتحته القاصة بالآية الكريمة ﴿فلما رأينه أكبرنه وقطّعن أيديهن﴾ التي تحكي عن فتنة النساء وإغوائهن للنبي يوسف عليه السلام في الصفحات (102-93). مما يذكرنا باتجاه الكاتبات النسويات الفرنسيات اللاتي يدعين إلى الاهتمام

1انظر: جوهن جاكوب هيس، **بدو وسط الجزيرة: عادات تقاليد حكايات وأغان**، ترجمة محمود كيبيبو، تحقيق وتقديم محمد سلطان العتيبي، بيروت، دار الوراق للنشر، الطبعة الأولى، 2010، ص173.

2 عبد الكريم العامري، **قضاء العرف والعادة**، دمشق، مكتبة الأقصى،1991، ص40.

=

بالجسد النسوي في النص الإبداعي[1] "فان بعض ممثلات الحركة النسائية يعلي من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق وليست الدونية"[2].

وفي سياق الصراع بين منصور ورسلة وظفت الكاتبة الكثير من علوم السحر التي جعلتها وسيلة أخيرة لجأ لها الرجل في سبيل إخضاع الأنثى التي أعجبته. وقد تناصَّت رجاء عالم في مشاهد عقْد السحر مع كتاب العالم الصوفي أبي العباس أحمد بن علي البوني الذي اشتهر بخلطه فنون السحر والعلوم الروحانية بالعلم الصوفي[3] خاصة في كتابه **منبع أصول الحكمة** الذي ذوَّبت الكاتبة بعض مقاطعه حرفيًا في نصها أثناء حديث منصور عن رغبته في تطويع رسلة. وفي المشهد التالي توظف المصطلحات ذاتها التي وردت في الكتاب كعلوم أسرار الكواكب والمعادن وتأثيرها على قدر الإنسان والأعمال السحرية التي تعقد له:

> خلوا بيني وبينها، اذ ما بوسع سواي ربطها... فكل عمل لازم له أعوان والقسم والرقم والزايرجة (معادن الكواكب) والطالع والدخنة... ووقت السعد... وكلها في حدود سلطاني... ومن الأيام أميلُ لـ الأحد... فمنه بدأت نشأة الوجود الحسي، ومعدنه الذهب

---

1 انظر:

Jones, A. R.. (1981). Writing the Body: Toward an Understanding of "L'Ecriture Feminine". *Feminist Studies*, 7(2), 247–263. [My translation].

2 رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1998م، ص196.

3 راجع: طارق سعيد القحطاني، **أسرار الحروف وحساب الجمل**، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة أم القرى كلية الدعوة وأصول الدين، العام الجامعي 2008-2009م، ص 160،161.

المنتعش المنعش الذي لا يبلى على مر الزمان، وكوكبه النير الأعظم الشمس، وهو سعد محض، محرك للحرارة الغريزية ومسخن للبارد، ومعدل للأمزجة ومنعش للرطوبات... معلقٌ قلبا وقالبا لوجه رسلة مرر لسانه على الكلمات وهيئتها البهية متعجلًا تلك الرطوبات، ضامنًا تعديل مزاجها لركوبه... (وسندخل بك حين كواكب السعد صاعدة وكواكب النحس هابطة...)[1].

فالقسم والدخنة والزايرجة شرحها البوني في كتابه الذي كشف بها أسرار الأعمال السحرية ومما ورد في كتابه:

فاذا رأيتم شيئًا من كلام الحكماء مذكورًا فيه مطلوب وعمل وطالب فلا بد في ذلك من أعوان وقسم ورقم ووقت وزايرجة وطالع للعمل الدائم ودخنة [...] واعلموا أن الكواكب السبعة السيارة تمر في كل يوم وليلة [...] كل ساعة يمر كوكبها يعمل فيها العمل اللائق[...] واذا كانت كواكب السعد صاعدة كان أبلغ في أعمالها، وإذا كانت كواكب النحس هابطة كانت أبلغ في أعمالها وانتقال ذلك المطلوب [...] ولا يخفى أن الزايرجة للأعمال هي معادن الكواكب فكل عمل نسب إلى كوكب عمل في معدنه إن أُريد

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص124.

=

دوامه.[1]

وفي موضع آخر: "إن أول يوم ابتدأ فيه نشأة هذا الوجود الحسي هو يوم الأحد والسر في ذلك أن كوكبه المخصوص به هو النير الأعظم المسمى بالشمس وهذا الكوكب كوكب سعد محض وفيه تحريك الحرارة الغريزية وتسخين الماء البارد وتعديل الأمزجة وإنعاش الرطوبات"[2].

ومن مقارنة النصين نجد أن الكاتبة اقتبست حرفيًا بعض عبارات البوني واستخدمتها في المقطع لصياغة مشهد رغبة منصور بتطويع رسلة عبر السحر. ومثل هذا كثير في الرواية حين تندمج العبارات من كتاب تاريخي أو تراثي مع عبارات النص الأصلية وتذوب خلالها خالقة نوعًا من الغرابة اللغوية. ولعل هذا الدمج الحرفي هو ما جعل لغة الروائية صعبة غرائبية في بعض المواضع بل مغلقة على من لا يُنقّب بين السطور ليدرك المعنى الذي ترمي إليه الكاتبة كما سيمر بنا في مواضع أخرى في هذا الفصل.

وتمضي الكاتبة في تناصها مع كتاب البوني في المشهد نفسه لتوظف ما ذكره عن خصائص الحروف وأسرارها في معرفة طبيعة الأشياء والأشخاص بحسب حروف مسمياتها. وهذه الطريقة عرفت عند علماء الصوفية مثل البوني وابن عربي لمعرفة طبائع البشر وللأخير جدول معروف باسمه في كتابه **الفتوحات المكية** قسّم فيه الحروف الأبجدية كما وردت في حساب الجمل (أبجد هوز حطي...) الذي

---

1 ابي العباس أحمد بن علي البوني، **منبع أصول الحكمة**، المكتبة الثقافية، د.ت، ص7.

2 ابي العباس أحمد بن علي البوني، **منبع أصول الحكمة**، ص9.

يقابل فيه كل حرف رقمًا وجعل لكل مرتبة طبيعة خاصة بها بحسب القيمة العددية لكل حرف. غير أن رجاء عالم دمجت بين نصي البوني وابن عربي فنقلت المراتب والطبائع كما وردت عند البوني ورسمت لها جدولًا مشابهًا لجدول ابن عربي في الرواية في سياق تحليل منصور لاسمه واسم رسلة أن الغلبة ستكون له مستدلًا بمراتب حروف اسمها مقابل اسمه:

من أين لها مقاومتي هي المتوَّجة بحرف الراء، الذي من طبع الماء، ومرتبته الأدنى في جدول الأحرف [...] خلّوها وإن طال مطلها فالغلبة لي، أنا المتوَّج بالميم التي من طبع النار، والمتربعة على قوة مراتب الأحرف [...] ثم وكتأكيد لمقولة سيِّده، وقف المنذر بباب رسلة ونبش الأرض بعود أراك، راسمًا جدول قوى الأحرف:

مرتبة	درجة	دقيقة	ثانية	ثالثة	رابعة	خامسة	
أ	ه	ط	م	ف	ش	ذ	(طبع النار)
ب	و	ي	ن	ص	ت	ض	(طبع الأرض)
ج	ز	ك	س	ق	ث	ظ	(طبع الهواء)
د	ح	ل	ع	ر	خ	غ	(طبع الماء)

وكل مرتبة أقوى مما تحتها[1].

البوني هو الذي قسم الطبائع إلى النار والأرض والهواء والماء ووردت عنده مصطلحات (مرتبة، درجة، دقيقة، ثانية...) بدون أن يرسم لها جدولًا أما ابن العربي فجدوله كما ورد في **الفتوحات** هو:

حار	بارد	يابس	رطب
أ	ب	ج	د
ه	و	ز	ح
ط	ي	ك	ل
م	ن	س	ع
ف	ص	ق	ر
ش	ت	ث	خ
ذ	ض	ظ	غ

ثم ذكر أن "كل حرف وقع في جدول الحرارة فهو حار وما وقع في البرودة فهو بارد وكذلك

1 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص125.

=

اليبوسة والرطوبة"[1] والحرارة عند ابن العربي تقابل النار للبوني، البارد يقابل الأرض، اليابس للهواء، والرطب للماء وهو أضعف مرتبة من مراتب الحروف ولذا يستدل بها على ضعف من اجتمع في اسمه حرفين من هذه المرتبة أو من ابتدأ اسمه بحرف منها مثل رسلة مقابل اسم منصور المبتدئ بحرف ناري.

وثمة ضوابط عند علماء الصوفية يستعينون بها في فهم الحروف وكشف الحقائق ومنها الطبائع الإنسانية وهو نوع من أنواع السحر المحمود بحسب ابن عربي إذ يقول "السحر بالإطلاق صفة مذمومة وحظُّ الأولياء منها ما أطلعهم الله عليه من علم الحروف"[2]. وقد اشتهر عن الصوفية أن "من طرقهم أنهم يجعلون للحروف خواص يقوم العارف المكشوفة له الحقائق -بزعمهم- فيستنبط من الحروف الذي يختاره سرًا أو أمرًا ويربطه بشيء له صلة به، أو يأتي بما في هواه ويزعم أنه حكمة أو كشف لم يطلع عليه سواه"[3].

ورغم جهود منصور السحرية لم يستطع التغلب على قدرات رسلة "لكنك أقل براعة في تسخير الحُجب. أكتب لنا حجابًا أو محوًا يمحو شيئًا من بردنا تجاهك"[4] وبذا تعزز الكاتبة قدرة الأنثى في المواجهة والتغلب على جميع الأصعدة.

---

1 محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية: السفر الثالث**، تحقيق عثمان يحي، تصدير ومراجعة ابراهيم مدكور، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص205.

2 محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ص 243.

3 طارق سعيد القحطاني، **أسرار الحروف وحساب الجمل**، ص 159.

4 رجاء عالم، **طريق الحرير**، ص142.

ونخلص من الاستعراض السابق للعناصر السحرية في الرواية إلى أن الكاتبة لم تترك مجالًا من الموروث العربي الذي يمكن أن يُستغل في إنتاج الجو السحري إلا واستغلته من عجائب وردت في التراث وعوالم وكرامات خارقة صوفية وخرافات محلية وعربية وعوالم سحر، إلا أن هذا أتى على حساب الجانب الواقعي بل على فنية الرواية بشكل عام. فالمشاهد الغامضة تتوالى دون أن توحي إلا برغبة الكاتبة في زخرفة النص بالمزيد من الغرائب. يقول الناقد السعودي علي الشدوي:

> زخرفت رجاء عديدًا من الروايات حتى إن معالمها تآكلت بفعل ما ظنَّته ذذهباً[...] ما يهم رجاء هو النقد، من أجل النقد أصبحت رواياتها مصنوعة من كلمات المعجم لكي تلبّي حاجة النقد للتأويل المضاعف [...] لم تنتبه إلى مأزقها وما زالت متمسكة به إلى حد أن الناقد الكبير عابد خازندار صارحها بالملل الذي تبثه رواياتها وأنه آن أوان أن تبدأ من جديد[1].

كما يذهب أحمد الحسين إلى أن الإكثار من التناص مع التراث في هذه الرواية حتى لا تكاد صفحة تخلو من اقتباس قد "شكَّل ضغطًا على مجمل الأحداث، وجعل المتلقي دائم اللوبان بين تفاصيل التناصات"[2].

---

1 علي الشدوي،"رجاء عالم: تغرير النقد بالكتابة" **جريدة الحياة**، عدد 17721، بتاريخ 2011-10-11، تاريخ الوصول 4 مارس 2013م، من http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20KSA/XML%20KSA/Alhayat_KSA_2011/10-Oct-2011/10-General/2011-10-11/11p25-01.xml.html

2 أحمد جاسم الحسين،" الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان" مرجع سابق، ص 116.

وإذا كان جوهر الواقعية السحرية هو وضع العناصر السحرية في قالب واقعي فإن رجاء عالم قلبت المعادلة فوضعت الواقع في قالب سحري أسطوري. صحيح أن رجاء تصرّح دائمًا أنها تكتب بعيدًا عن القوالب الجاهزة والتجنيس الأدبي السائد، فاللغة والأنواع والهوية في العمل الإبداعي"مصطنعة" بحسب تعبيرها، لذا فهي تتبع "كل ما يضيف ويشكل تحديًا واختراقًا لما يتجاوز الحد والقالب"[1]؛ إلا أن التجريب المطلق الذي يحطم الحدود يجب أن يحتكم إلى مقاييس تكشف الإبداع الحقيقي وإلا اختلط جيد الأعمال برديئها، خاصة تلك التي تحلق في فضاء الخيال إذ لا يحق للكاتب –بحسب ماركيز– أن يتخيل ويخترع ما يعن له بدون ضوابط وإلا تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب "لا يمكن اختلاق أو تصور كل ما تريد لأنك بذلك تخاطر بعدم قول الحقيقة، كما أن الأكاذيب أكثر خطورة في الأدب منها في الحياة العادية. وحتى عملية الاختلاق التي تبدو اعتباطية بشكل كبير، لها أيضًا قواعدها. يمكن نزع ورقة التوت العقلانية بشرط عدم الوقوع في الفوضى واللامعقول الشامل"[2].

وإذا كان مقياس العمل الجيد قبول المتلقين له، فإن الكاتبة تواجه إشكالية أن مجموعة من المتلقين من طبقة النقاد مثل علي الشدوي، أحمد الحسين، وحسين المناصرة[3] صرحوا بصعوبة التواصل مع

---

1 رجاء عالم، "تحدثت للحياة عن حياتها وروايتها وعالمها: رجاء عالم تخرج عن صمتها وتكشف هواجسها للمرة الأولي"، تحرير أحمد زين.

2 غابرييل غارسيا ماركيز، **رائحة الجوافة**، ص37.

3 راجع: علي الشدوي،"رجاء عالم: تغرير النقد بالكتابة"؛ أحمد جاسم الحسين،" الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان" ص 116؛ حسين المناصرة، **ذاكرة رواية التسعينات: قراءات في الرواية السعودية**، ص 156.

=

نصوص رجاء نظرًا لأنها "طلاسم تحتاج لمن يفك شفرتها" بتعبير المترجمة الإيطالية إيزابيلا كاميرا دافليتو[1]، مما يدفع المتلقي لتركها دون إكمالها كما صرّح حسين المناصرة.

في رواية **طريق الحرير** تعمدت رجاء عالم الكتابة بلغة غامضة مليئة بالرمز والتقطع والتعمية التي أرادت من خلالها أمرين.

أولًا: استعراض قدرتها اللغوية وإلمامها بالمناهج الأدبية الحديثة خاصة أن تخصصها الأكاديمي هو الأدب الإنجليزي[2].

ثانيًا: إعطاء المتلقين لمحة مكثفة عن العوالم الغرائبية التي رُبيت فيها وشكلت الجانب التراثي الذي يميز معظم إنتاجها الأدبي، وأنتجت في الوقت ذاته لغة سردية خاصة بالكاتبة. فرواية **طريق الحرير** تشكل نقطة التحول في كتابتها من النمط التجريبي الذي صبغ رواية **أربعة صفر** إلى تيار الواقعية السحرية الذي اعتمدته في الروايات التي تلت **طريق الحرير**.

---

1 انظر: ايزابيلا كاميرا دافليتو،"تفاصيل الساعات الأخيرة من جائزة بوكر: نخبوية طوق الحمام كادت تحرمها الجائزة"، **جريدة الحياة**، عدد 17525، بتاريخ 29 مارس 2011م، تاريخ الوصول 11 ابريل 2012م، من:
http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20KSA/XML%20KSA/Alhayat_KSA_2011/03.Mars-2011/03-General/2011-03-29/29p25-03.xml.html

2 راجع: أحمد سعيد بن سليم، **موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام**، دليل الكتاب والكاتبات، المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، القسم الثالث، الطبعة الثانية، 1999م، ص170.

=

والنقطة التي تُثار غالبًا في النقد حول رجاء عالم هو تعمدها الغموض. وهذا حسب رأينا نتيجة ما تسرب إليها من الإرث الصوفي الذي اعتمدت عليه ككتب ابن عربي والحلاج وغيرهما، ولنأخذ مثلًا ابن عربي وأسلوبه في **الفتوحات المكية** أو في كتاب **عقلة المستوفز**[1] الذي يواجه فيه القراء صعوبة فهم كل اللمحات الفلسفية والرموز المستغلقة التي أراد من خلالها ابن عربي تمرير عقائد صوفية قد تثير المذاهب الإسلامية الأخرى، باعتبار أن رموزهم التي ضمنوها أدبياتهم من الأسرار المكتومة، والبوح بها يعتبر خرقًا لقواعد وقوانين التصوف بحيث يستلزم الإبعاد وحجب الثقة، وقد عبّر الحلاج عن ذلك فقال:

من ساررروه فأبدى كلما ستروا .. فلم يراع اتصالًا كان غشاشا

من لم يصن سر مولاه وسيده .. لم يأمنوه على الأسرار ما عاشا

وعاقبوه على ما كان من زللٍ.. وأبدلوه مكان الأنس إيحاشا[2]

فلغة المتصوفة بشكل عام "لغة خاصة بهم، أو تعبيرات فنية استقلوا بها في الإفصاح عن آرائهم وأغراضهم"[3].

---

1 محيي الدين ابن عربي، **رسائل ابن عربي القطب والنقباء وعقلة المستوفز**، تحقيق سعيد عبد الفتاح، بيروت، الانتشار العربي، 2002م.

2 علي أنجب الساعي البغدادي، **أخبار الحلاج**، تحقيق موفق فوزي الجبر، دمشق، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الثانية، 1997م، ص27.

3 محمد غلاب، **التصوف المقارن**، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1956م، ص38.

ومن المشهور أن النثر الصوفي قد تطور نحو ترميز المعنى حتى وصل إلى الاستغلاق على جملة الناس، من حيث عدم تبين حقيقة المقصود، مع مسحة جدلية لا تخلو من تعليل وتحليل، فتكثر فيه الاصطلاحات الصوفية كالغيبة والشهود والفناء وغيرها وغالبًا ما يميلون إلى السجع في نثرهم مع إكثار من المحسنات البديعة كالطباق والتورية[1]. أما الرموز التي يسوقها المتصوفون فلا تنكشف إلا لمن عاش نفس تجاربهم لذا كان الاستغلاق والغموض مصاحبًا لمن يقرأ إنتاجهم. ومن المشهور عندهم مقولة الحلاج "من لم يقف على إشارتنا لم ترشده عبارتنا"[2].

وعلى ما يبدو فإن رجاء عالم التي تصرح في كثير من اللقاءات الصحفية أن "الحس الصوفي تسرب إليها دون أن تختاره"[3] قد استهواها كل ما في الفكر الصوفي من فلسفة وأيضًا غموض في الأسلوب. وإذا كان علماء الصوفية يحجبون المعنى الذي يريدونه هربًا من الاصطدام بآراء المخالفين فقهاء أو سياسيين، أو لعدم ثقتهم في فهم المتلقين لتجربتهم لأنها باعتبارهم تجربة ذوقية لابد أن يجربها الإنسان ليدرك عمقها[4]، مما يبرر غموض طرحهم؛ فما هو السبب الذي دفع رجاء عالم لكل هذا التخفي

1راجع: علي صافي حسين، **الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري**، القاهرة، دار المعارف بمصر،1964م، ص 134 وما بعدها.

2 علي أنجب الساعي البغدادي، **أخبار الحلاج**، ص84.

3 رجاء عالم، "تحدثت للحياة عن حياتها ورواياتها وعالمها: رجاء عالم تخرج عن صمتها وتكشف هواجسها للمرة الأولى"، تحرير أحمد زين، **جريدة الحياة**.

4 راجع: علي أنجب الساعي، **أخبار الحلاج**، ص27.

والغموض؟ فالمعاني التي تطرحها غالبًا تدور حول التفكر في أحوال الحياة والناس والمكان إضافة إلى تضمين لمحات من العقائد الصوفية كما في رواية **خاتم** كما سيمر بنا في تحليلها لاحقًا.

وبرأيي، أن رجاء غالبًا ما تنساق خلف اللعبة اللغوية فتحمّل المعنى أكثر مما يحتمل، ففي العصر الحديث وبعد ارتفاع مستوى الوعي لدى المتلقين والحرية عند الكتاب زال مبرر تعمية المعنى إذا ما أخذنا في الاعتبار تصريح رجاء عالم المتكرر عن عدم مواجهتها لأي قمع عائلي أو صعوبات مجتمعية أثناء تجربتها الروائية[1].ورغم أن الكاتبة استمرت على نهجها في الإغراق بالفنتازيا والتناص مع التراث وطمس ملامح الرواية التقليدية في إنتاجها التالي لرواية **طريق الحرير** مثل رواية **حبي** ورواية **موقد الطير** ورواية **مسرى يا رقيب** ورواية **طوق الحمام**. إلا أنها خففت من غلوائها ولامست قضايا المجتمع في رواية **خاتم** ورواية **ستر** التي صرّحت رجاء بأنها كتبتها بعد تأثرها بكتابة روايتها **فاطمة** بالإنجليزية "كتابتي باللغة الإنجليزية انتشلتني قليلا من أغوار هذا الصوت، ودفعتني للطفو لطبقة من الوجود أقرب للسطح المألوف".[2] وفيما يلي سنتناول روايتي **خاتم** و**ستر** بالتحليل.

---

1 انظر: فاتنة الغرة، "رجاء عالم تقدم خاتم ببلجيكا"، **الجزيرة**، موقع الجزيرة الإخباري، بتاريخ 2011-10-14، تاريخ الوصول 14 يوليو 2014 م من:

http://www.aljazeera.net/home/print/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/3d173d4e-75bd-4e55-88ad-6bbd0452ba5d .

2 رجاء عالم،" تقول إن تناول الجسد يمتعها، والكتابة بالإنكليزية انتشلتها، وتعتبر مكة ارثها الشخصي" **جريدة الحياة**، تحرير أحمد زين، عدد 16636، بتاريخ 2008-8-21، تاريخ الوصول 3 مارس 2013م، من:

http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20KSA/XML%20KSA/Alhayat_KSA_2008/10-OCTOBER-2008/10-GENERAL/2008-10-21/21p31-01.xml.html

خاتم: الهم الاجتماعي والرؤية الصوفية

يمكننا اعتبار رواية **خاتم** حلقة ضمن سلسلة طويلة أرادت بها رجاء عالم أن توثق البيئة المكية التي تربّت فيها، خاصة الملامح التي طمست من أذهان الكثيرين مع تقادم الزمن وانحسار أغلب العادات.

الرواية تصدر من رؤية صوفية، ونقصد بها –والتعبير لروبرت همفري– "لحظات من عمل البصيرة" يركز فيها الكاتب على الجوهر دون الاهتمام بالتفاصيل التافهة غير المميزة التي تقع في الوعي المباشر، فالحادثة الغامضة هي الحادثة المليئة بالمعنى والتي تحمل خميرة البصيرة النهائية[1]. ورواية **خاتم** رؤية تأملية للكون وأحوال الإنسان وعلاقة المحسوس المجَّسد بالمعنوي المجرّد، ويمكن القول إنها تدور حول مفهوم الكمال الإنساني الذي ذكره ابن عربي في كتاب **عقلة المستوفز** "فكلامنا إذا في صورة الكامل من الرجال والنساء فإن الإنسانية تجمع الذكر والأنثى، والذكوريّة والأنوثية إنما هما عرضان ليستا من حقائق الانسانية"[2].

الأحداث تدور حول خاتم الخنثى التي ضاعت هويتها بين ذكورة وأنوثة، حين اعتبرها المحيطون فيها ابنة للشيخ نصيب وهو أحد أسياد مكة الأثرياء الذين يشتغلون بتجارة العبيد والذي يئس قبل

---

1 روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر،2000م، ص45-44.

2 محيي الدين ابن عربي، **رسائل ابن عربي القطب والنقباء وعقلة المستوفز**، ص75.

مولد خاتم من بقاء ذكر من صلبه يحافظ على سلاسة العائلة لأن الحروب الدائرة بين الأشراف في مكة تقضي على كل الذكور. وبعد أن فقد نصيب خمسًا من الأبناء قرر تبنّي سند ابن عبده فَرَج وجاريته شارة، فأرسله ليرضع من أخته ليتخذه ربيبًا له بالرضاع الذي يساوي رابطة الدم. وبعد تبني سند حملت سَكيْنة زوجة الشيخ نصيب التي رفضت معنويًا وجود سند وتاقت إلى ولادة الذكر، وكان من عادة سكينة السابقة أن تحمل في كل بطن توأم ذكر وأنثى وبعد أن يشبوا يختطف الموت الذكر، ولكنها في المرة الأخيرة حملت بخاتم وولدتها سرًا دون أن يحضر ولادتها أي أحد، وبعد ولادتها لا يصرح النص بجنسها بل يبقى الأمر غامضًا أمام المتلقين. وتكبر خاتم ليظل أمر هويتها مجهولًا لمن حولها، ففي المناسبات الاجتماعية وداخل البيت تكتسي بهيئة الأنثى، أما في المناسبات الدينية وفي الخارج فتظهر بهيئة الذكر فترتدي ثيابهم وتحضر صلاة الجمعة مع والدها بين الرجال.

وفي مقابل طبقة الأغنياء الذين يمثلهم عالم الشيخ نصيب وبناته وخاتم، تصور الرواية جانبًا آخر من الحياة المكية تعيش فيه الطبقات المسحوقة اجتماعيًا من الفقراء والعبيد. فيبرز العالم المادي الذي تُستغل فيه الفتيات المخطوفات من أهلهن في الحج ليتجمعن في بيت الشيخة تحفة صاحبة بيت الدعارة بما فيه من غناء وعزف.

كما يركز النص على هلال الذي يمثل الضد الذكوري لخاتم فهو ابن المهاجر الفقير طاس، فتى أسود تربى في طابق العبيد من بيت الشيخ نصيب واختلط في سنوات طفولته بخاتم قبل أن يُكتشف أمرهما ويمنعان من الاختلاط بسبب الفروق الاجتماعية بينهما. فينمو هلال وفي قلبه حقد على بيت

نصيب ويرتبط اسمه بجلب المصائب نتيجة الحياة الخطرة المغامرة التي يختارها، وهو الذي يجلب الخراب لبيت الشيخ نصيب، إذ حينما اندلعت ثورة الشريف غالب شارك هلال مع الثوار والتجأ بعد فشلهم إلى بيت نصيب فلما طارده الجند ووجدوه حكموا على جميع ذكور المنزل بالإعدام فأُعدم الربيب سند وأُلقي القبض على الشيخ نصيب وحين اشتبه الجنود بإمكانية تخفي الرجال بثياب النساء بعد تلميح هلال بإمكانية ذلك، قرروا فحص النساء عن طريق اللمس بالأيدي وحين الاشتباه بأمر خاتم وقت فحصِها قرروا نزع ثيابها فقفز هلال يريد لها نفس المصير وانطلقت الرصاصات لترديهما معًا. وتنتهي الرواية بجثامين الثلاثة خاتم ملقاة ومكشوف نوعها الذي لا يصرح النص به أمام المارة، وهلال وسند مقتولين جميعهم بنفس المكان الذي ولدا فيه وهو بيت الشيخ نصيب الذي وقف شامخًا فوق الجبل كـ "عملاق خصي" بتعبير الرواية.

وبقدر ما عانت خاتم من وقوفها المتذبذب بين الضدين بلا هوية، بقدر ما كانت مترددة أمام التخلي عن ازدواجية جنسها، بسبب خوفها فقدان الحرية التي تكفل لها التلصص على العالمين:

> في ليال كانت تقضي ساهرة، تأمر جسدها بالتمسك كليًا بصفة الأنثى، تأمره بخلع كل ذاكرة الذكور وتبعاتها، تغوص في تلك الرغبة ثم لا تلبث أن تطفو بذعر: ماذا لو فقدت الطريق للذكر كليّة؟ حينها لا يعود من باب ينفتح لها على الطريق وما يخبئه من مفاجآت ومنحدرات وتحف الدحديرة، ذعر يتحول لكابوس من فقدان تلك السلطة التي

تلبسها في ثوب الذكر وتطلقها مثل طاووس على دروب الجبل[1].

غير أنّ هذه قراءة واحدة للرواية التي يمكن اعتبارها من النصوص المفتوحة التي تحتمل أكثر من تفسير فمن الممكن أن يكون خاتم ذكر أخفى الشيخ نصيب نوعه هربًا من قدر القتل الذي كان يطارد ذكور العائلة. وعلى الرغم من تعامل النص في أغلب مواضعه مع خاتم بصيغة الأنثى إلا أنه يكشف في بعض المواضع عن لمحات ذكورية فيه أو فيها كاكتشاف الرغبة الجنسية تجاه الأنثى حين شاهد بنات تحفة وقد استخدمت الكاتبة لوصف هذه الحادثة لغة ذات تكثيف مجازي، إمعانًا في رغبتها تشتيت المتلقين بشأن تحديد جنس خاتم في النص:

تسمّرت خاتم بظهرها للباب تواجه ذاك العالم المنفي [...] مصاطب تتوزعها بنات من كل لون وعمر، يستلقين في سراويلهن الحلبية وصدرياتهن الشاش المنقطة بأزرار الذهب، أزرار محلولة على نعيم يطفر شامخًا في المكان، يتلون كالسمك في سوق السَمَّاكة [...] تلك السراويل مثل شهب نار فضية وذهبية وحمراء فاقعة تسري بظهر خاتم، تخشب جسدها مثل قوس يتأهب لإطلاق رمحه، لم تعاين خاتم مثل هذا الانفلات في جسدها من قبل، كان ألم حاد يتجمع هابطًا عمودها الفقري متحوصلًا أسفل جذعها، شعرت برغبة في الانقضاض والاستسلام في آن، كل ما فيها تاق لينصهر بتلك الأسماك ويصهر،

1 رجاء عالم، **خاتم**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، 2001، ص176.

شلّتها تلك الغربة التي انبثقت بجسدها وغرّبتها. وكانت عينها تسري على الأجساد بنهم[...] شعرت برغبة لا تعرف ما هي، هذه التشنجات في جسدها أعقبها شعور بالبلل، شعور حاد ومحصور في بقعة متصلة اتصالًا وثيقًا بقلبها[1].

هذا بالإضافة إلى لمحات أخرى كانت توحي للقارئ بذكورة خاتم بدون تصريح مثل فتح الطابق السابع لها بعد أن كان مخصصًا ومقفولًا بانتظار الذكر. كما ساعدت خاتمة الرواية على تعزيز الشعور بذكورة خاتم الذي اضطر أبوه لخديعة المحيطين به خوفًا عليه من مصير إخوته. وقد انحصر سره بين الأم والأب الذي كان يظهره بمظهر الأنثى ويبرزه أحيانا بثياب الذكر. فمشهد موت خاتم بعد انقضاض الجند على البيت لتصفية رجاله يصف لنا شعور الدهشة والإحساس بالخديعة الذي ظل محفورًا على وجه هلال الميت "ظلت دهشة الخديعة محفورة على وجه هلال في موته، محفورة في عيون الأخوات والجواري وتلك المتلصصة من وراء الروشن، كلها جاحظة لما بين ساقي خاتم الملقى على الطريق عار مكشوفاً [...] نظرة هي مزيج من دهشة على ذعر وغيظ وغدر ذاك الاكتشاف"[2]. والدهشة هنا تحتمل المعنيين فقد يكون خاتم أنثى غير مكتملة الأنوثة أي خنثى تحمل العضوين وقد يكون ذكرًا.

وعدم تحديد الجنس هو الشيفرة التي تحدد لنا المغزى الكلي للنص الذي يعزز فكرة التأمل في

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص83-84.
2 رجاء عالم، **خاتم**، ص254.

بواطن الأمور وعدم الوقوف عند حدودها الشكلية، فالأشكال تختلف ولكنها تحمل الروح ذاتها.

وأغلب أجزاء الرواية تطرح فكرة أن التمايز بين جنسين أو طبقتين اجتماعيتين والتفرقة بينهما رغم أصلهما الواحد هو من قوانين البشر وأن هذه القوانين لا تستطيع أن تصمد أمام التكامل الذي توحي به جميع موجودات الكون. وتتدرج الرواية من فكرة وحدة الجوهر الكوني إلى تتبع هذه الوحدة في جميع الموجودات التي تحيط بنا والتي تتحول بسبب نظرة الإنسان السطحية لها إلى مجرد أشياء خالية من الروح. فالحجر والماء والنغم وهي العناصر التي ركزت عليها الرواية كائنات متعددة الأبعاد لا بد من البحث عن معنى الحياة الخفي فيها. وقد وظفت الكاتبة شخصيات سند وهلال وزرياب إحدى بنات منزل تحفة لطرح هذه المعاني.

عناصر الكون والرؤية الصوفية:

- **سند والحجر:**

تطرح رواية **خاتم** مجموعة من القضايا الاجتماعية من منظور صوفي تأملي كالطبقية والفوارق الاجتماعية، والقمع والكبت في حياة المرأة عبر إشارات متأملة أكثر من أن تكون ناقدة، مؤكدًة أن هذه الحدود بين الجنسين أو بين طبقة وأخرى من صنع البشر وأنها تعقد الحياة أكثر. وتلفت الكاتبة النظر إلى ضرورة الاحتفاء بكل موجودات الحياة دون أخذها بسطحية وإلا سنفقد مظاهر السحر والعمق المبثوثة في كل ما حولنا.

فسند رفيق طفولة خاتم كان يؤكد أن عدم ثباتها على جنس معين غير مهم وان لاحق لأحد في لوم الشيخ نصيب على ما اختاره لابنته بعد أن اشتكت له خاتم سخرية سند منها لظهورها في مجتمع لا تكشف فيه الإناث وجوههن، يقول سند "ما أهمية إذا كنا إناثًا أو ذكورا؟ أعتقد أن الأهم هو ما وراء الثياب [...] إرسالك لحلقة شيخنا مستور، وما يفعله الشيخ نصيب كل جمعة حين يصطحبك للحرم [...] أعتقد أن ليس من حقنا سواء أنا أو هلال أو أيًّا كان مناقشة هذا الأمر أو توجيه الانتقاد"[1].

ولعل قدرة سند على رؤية ما هو أبعد من السطح هي التي دفعته لترك العلوم الظاهرية التي يدرّسها له معلم الكتّاب الشيخ مستور والانصراف إلى دراسة الأحجار الكريمة وطاقاتها الخفية "مستور له علاقة بعلوم الظاهر بينما الحجارة علومها الباطن"[2]. فالبحث في باطن الحجر واكتشاف النور لتمييز الجوهر الكريم من غيره لا يمتلكه إلا ذو بصيرة تتعمق في البواطن. وتلك إحدى اللمحات الصوفية الكثيرة المبثوثة في الرواية، حيث تتعامل اللغة مع قدرات سند بصورة تحيلها عن طبيعتها العادية لتغدو أشبه بالعلم الباطن الذي يتكشَّف عن طريق التأمل والإيحاء لا عن طريق الحس العادي. وفي الفكر الصوفي لا بدّ من:

اجتراح طريق للمعرفة والإدراك تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية، وكذلك

1رجاء عالم، **خاتم**، ص58-59.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص100-101.

الحس ومعاييره المادية، فكان أن اجترحوا رؤية (القلب) أو (الحدس) أو (الذوق) [...] إن (الحقائق الظاهرة) أمكن أن يتم الوصول إليها عن طريق الحس فتدرك طبيعتها المادية، فناسب المدرك بوسيلته المتبعة، أو أن يتم إدراكها عن طريق الاستدلال والمنطق المحسوب فذلك هو طريق العقل. فالحس إذن والعقل وسيلتا المعرفة الإدراكية للحقائق الظاهرة، أما (الحقائق الباطنة)، فهي سبيل مختلفة فلا بدّ وأن يتم انتخاب وسيلة تتناسب مع نوع هذه الحقائق، حين توقف (الحس والعقل) عن الفعالية في الإدراك؛ فكانت الرؤية القلبية والحدس والذوق، أي مزيج من استعداد فطري ومؤهلات اكتسابية بعد رياضة وإجهاد وسياسة للنفس[1].

ومثل هذه الطريقة في الكشف عن الحقائق الباطنة تواجهنا في علاقة سند بالحجارة الكريمة. فتَدَرُّجه من تمييزها إلى القدرة على صقلها للتخاطب معها حتى أصبح مجذوبًا كليًا لطاقتها الروحية وأسرارها لدرجة أنه يرفض إحاطتها بالذهب كما يفعل صانع الجواهر عادة[2]؛ يكشف لنا عن علاقة تتعدى التعلق بالصنعة "كان جسد سند قد تعلم الرؤية، تعلم الكشف في عتم الحجر ونوره. أكثر ما تعلم كان القراءة في جهرة النور وحرارته/ في ذروته التي تعمي، وترمي بالرجفة، باللذة. كان الكريم قد

---

1 ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، والوظائف، والتقنيات**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص-20 21.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص196.

=

تجسد في تلك الحرارة والنور فأعماه عما سواه"[1].

وعِلم سند بالأحجار يُلقن إليه من خلال أستاذه وأحيانًا بواسطة الإلهام "كان سند يتبع الإشارة الخاطفة، غالبًا ما يعرف أين يوجه نور بصيرته، وأحيانا تفوته الإشارة، لكنه لا يجرؤ فيعلن لشيخه عن فوات الهدف، والشيخ واع بما وقع في قلب صبيه وما زاغ، لكنه لا يتوقف عند زيغ، يعتمد تراكم الوقائع، تراكم الثواقب، جوفًا وراء جوف تفتح مغاليق سند"[2]. و"وقع" التي استخدمتها رجاء تعني في المصطلح الصوفي ما يقع على القلب من طريق الغيب بأي طريقة كان[3].

وعلى الطريقة الصوفية أيضًا يأتي الإلهام لسند عبر القرآن في إدراكه لسر تفسير الآية الكريمة ﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ﴾ وآية ﴿فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ﴾ وآية ﴿قُل كُونُواْ حِجَارَةً أَوْ حَدِيداً﴾ فالمشهد الوارد في الصفحات (213-214) الذي يصف وقوف سند أمام هذه الآية مندهشًا وكأنه قد كشف له منها أسرار مخفية عن الأحجار الكريمة توافق ما يسميه الصوفية "التفسير الفيضي" الذي تفسر فيه الآيات بحسب إشارات رمزية يخص بها الله من اعتاد الرياضة الروحية حتى يصل إلى درجة ينهل فيها قلبه من سحب الغيب[4]. فما تبدى لسند من طاقة كامنة في الحجر، كان نتيجة تجلي الله

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص179-180.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص167.

3 عبد الرزاق الكاشاني، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تحقيق عبد العال شاهين، القاهرة، دار المنار، الطبعة الأولى، 1992م، ص73.

4 جعفر السبحاني، **المناهج التفسيرية في علوم القرآن**، مؤسسة الامام الصادق عليه السلام،١٤٢٢هـ، ص125.

=

تعالى للحجارة وكأنها اكتنزت الأسرار والتأثيرات بعد تعرضها لهذه الكرامة الإلهية، ومن الشائع في الطرق الصوفية القول بتجلي الله للعبد بعد انكشاف الحجب فيقع للعبد من العلوم والكشوف الربانية ما ليس لغيره ويغادر طبيعة البشرية ليفنى في الله[1].

كما يكتشف سند من الآيات أن للحجر روحًا مكنوزة فيه قد لا تختلف عن أرواحنا نحن البشر، بل قد تكون الحجارة بشرًا سابقين تحولوا بفعل الزمن والتقادم إلى حجارة:

صار يبحث في الأجساد حوله عن تلك الفارة بالمسخ من البعث، المتنصلة من موتها وحيوانها الأبدي، أجساد ذبحت بُراقها وسمرت وتغذت، وحين أفاقت لنخسة عزارئيل لم تجد من أجسادها ما يرتفع، لم تتجسد بما يسعفها لخوض مجاهل الإسراء ﴿قَالُواْ أَئِذَا كُنَّا عِظَامًا وَرُفَاتًا أَإِنَّا لَمَبْعُوثُونَ خَلْقًا جَدِيدًا * قُل كُونُواْ حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا * أَوْ خَلْقًا مِّمَّا يَكْبُرُ فِي صُدُورِكُمْ فَسَيَقُولُونَ مَن يُعِيدُنَا قُلِ الَّذِي فَطَرَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ فَسَيُنْغِضُونَ إِلَيْكَ رُؤُوسَهُمْ وَيَقُولُونَ مَتَى هُوَ قُلْ عَسَى أَن يَكُونَ قَرِيبًا﴾ قريب هو الكريم، وصار دليله في الحجارة، ومنها انسرب إلى القرآن من مداخل لم تبن له من قبل [...]دخلته رهبة مما يمكن أن تنفتح عليه أحجار الكريم. بعدها وحين رجع لجزء عم دخل رحابته التي لم تنكشف لعين الشيخ

1 راجع للمزيد من درجات التجلي في الطرق الصوفية: يوسف زيدان، **الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية**، مصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1998، ص98-97.

=

مستور قط [...] عرفته تلك الآيات في ملامح الحجارة التي سكنته: عرفته من نور وحرارة وجريان أبدي[1].

في المقطع السابق تشير رجاء إلى سورة الإسراء التي وردت فيها الآية الخاصة بالذين أنكروا البعث فتحداهم الله بأن يكونوا حجارة أو حديدًا وأخبرهم أنه قادر أن يبعثهم حتى في حال تحولهم –وهذا هو التفسير الظاهري للآيات– ولكن رجاء تتجاوز هذا التفسير لتجعل سند يستنبط من هذه الآية أنّ في كل حجر يراه روحًا هاربة من البعث منكرة لحادثة المعراج واحتمالية أنْ يكون الحجر إنسانًا متحولًا، وفي هذا الجزء وما تلاه تكشف لنا رجاء عالم بلغة رمزية عن فلسفة صوفية تقوم على أساس التأمل في الوجود للوصول إلى الحق الخالص أو إلى السر الإلهي في المخلوقات فليس هناك وجود ظاهري للأشياء إلا من خلال اتصالها بخالقها. وهو ما يذكرنا بمقولة الحلاج التي تدل على تجلي الله في كل ما يُشاهد "ما رأيت شيئًا إلا رأيت الله فيه"[2].

علاقة سند بالحجر كعلاقة الصوفي بعقيدته التي تنكشف عبر التأمل والاستغراق في البحث عن الحقيقة الربانية وتجاوز مظاهر الكون الخارجية، فهو يصل إلى سر الجوهر الكريم بعد التأمل ثم الوصول إلى حقيقته المتجسدة في كل شيء يحيط به حتى أصبح يراه ماثلًا في الجبال والأرض وعين خاتم متصلًا

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص216-217.

2 علي أنجب الساعي البغدادي، **أخبار الحلاج**، ص67.

=

بما هو سماوي علوي "مرعب هذا الذي لا يغيب في شيء ولا لمحة، مرعب هذا الحضور المطلق للكريم حوله وفيه، بحيث فتح الباب للإلهي، للسلطان الذي ما بعده سلطان، فتح بابًا يتخطف الأشياء والموجودات من حول سند ليصيرها لأبديته وسلطانه"[1]. تشير الكاتبة هنا ربما إلى عقيدة "وحدة الوجود" الصوفية التي تجعل كل الموجودات جزءًا من الذات الإلهية، بل تجعل الله تعالى يتجلى في مخلوقاته فهو لا ينفصل عنها بحيث يكون الكون والله واحدًا. وهي ما عبر عنها القاشاني بقوله "كل خلق تراه العيون فهو عين الحق، ولكن الخيال المحجوب سماه خلقًا، لكونه مستورًا بصورة خلقية"[2] وقد عدَّ فريق من المسلمين هذه الفكرة إلحادية[3].

كما استلهمت الكاتبة الفكر الصوفي في اختيار الرموز في الرواية عامة وفي محور سند والحجارة خاصة. ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر، اختيار حجر الياقوت والتركيز عليه في شرح طاقاته المشحونة بالنور، فالياقوت الأحمر في مصطلح الصوفية رمز للنفس الكلية التي ارتبط بها الجسد[4]. ونلمح في حديث الجواهرجي سفر ياقوت في الصفحات (105-104) عن الياقوت وانه علقة من دم أبينا آدم ذو أصناف شبيهة بالبشر مزيجًا بين الرموز الصوفية وما جاء عن هذا الحجر في كتاب القاضي

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص217.

2 عبد الرازق القاشاني، **شرح فصوص الحكم**، مصر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1386هـ، ص152.

3 انظر: أحمد عبد العزيز القصير، **عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية**، الرياض، مكتبة الرشد، الطبعة الأولى، 2003م، ص8-7.

4 عبد الرزاق الكاشاني، **معجم اصطلاحات الصوفية**، ص87.

=

التيفاشي في كتابه **أزهار الأفكار في جواهر الأحجار**[1] عن أنواع وتأثيرات الحجر الكريم وتلميح إلى أقوال كبار الصوفية كابن عربي والبوني والحلاج "سلطان الملامتين" في تأثير الحجر الكريم في الطبائع الإنسانية الهوائية والنارية واستخداماته التي قد تتفق مع معادن الكواكب السبع السيارة في كشف الطالع، بأسلوب يحيل الحجر عن طبيعته العادية ليخدم فكرة التعمق بالباطن قبل أن "تتضبب الحواس بالإلف"[2] أي الاعتياد الذي يجعل الموجودات تفقد قيمتها المعنوية.

وتوسعت الكاتبة في رمز الياقوت لتجعله معادلًا لخاتم، بينما يقابله الزمرد الأخضر لهلال "بسمرته الشفافة مثل زمردة... قال لها هلال يومًا (لا يمكن أن تعطيك الشمس زبرجدة أنت أيضًا، أعطتك الشمس ياقوتة"[3]، "كان هلال مطروحا [...] لسواد جسده شفافية تفصح عن خضرة زيتونية [...] تلك الخضرة أيقظت في نفس سند ذكرى حجر وصل اليوم لحوزة شيخ الجواهرجية، حجر من الزمرد الذبابي"[4]، "جسده في خضرته القاتمة هو المعادل في نحوله وشهقته لجسد خاتم[...] لكن خاتم تميل لشحوب وحُمرة وهلال يميل لقتامة تشُفُّها الخُضرة"[5].

---

1 أحمد بن يوسف التيفاشي، **أزهار الأفكار في جواهر الأحجار**، مخطوطة في مكتبة الكونغرس من موقع المكتبة الرقمية العالمية http://www.wdl.org/ar/item/4256/view/1/1/ تاريخ الوصول في 11 يوليو 2014م.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص107.

3 رجاء عالم، **خاتم**، ص33.

4 رجاء عالم، **خاتم**، ص129.

5 رجاء عالم، **خاتم**، ص226.

=

والتشبيه هنا يتعدى وصف الألوان ليشير إلى آراء ابن عربي وغيره من علماء الصوفية في الخلق فالزمردة الخضراء في القاموس الصوفي إشارة للنفس المنبعثة من العقل[1]، أما الياقوتة فالنفس المتعلقة بالجسد كما ذكرنا سابقًا، وهذه إشارة إلى الثقافة السائدة التي تتعامل مع الرجل كعقل والمرأة كجسد[2].

فخاتم الأنثى المزدوجة الهوية، أو الذكر الذي ربي تربية الأنثى كانت معضلة الجسد تلح عليهأو عليها على امتداد النص، فالتساؤلات الدائمة التي تلقيها في الحيرة مبعثها تعاملها مع الجسد الذي حبست فيه وبسببه نالت كراهية شقيقاتها وتعرضت لسخريه هلال الدائمة وتهديد فقدان الحرية. وفي المشهد الذي يصور التصاق خاتم بحجارة المسجد تنشد الخلاص من الحيرة في الصفحة (234) يلخص مأساة الأنثى المستلبة التي تلقي بمسؤولية تحديد جسدها لإمام المسجد أو للأب اللذين يشكلان محوري السلطة الذكورية المجتمعية التي ستقمعها في حال حكمت بأنوثة جسدها وتخلعها خارج جسدها "الكُلي" لتنهي عالمها الخاص الذي تمتعت فيه بالحرية. ونلاحظ في النص أنّ خاتم لا تعتبر جسدها معضلة إلا إذا فكرت بموقف المجتمع منه، هي تراه كاملًا لا يحده جنس بينما تقف فزِعة أمام الحدود التي اختلقها الغير، لتبرز خيبة الأنثى أمام الدور الذي اصطنعه الرجل لها فانحبست فيه دون وعي " كلما رآني في الإسطبل يعيد عليّ أنّ البنت التي تكشف جوهرتها تفسد مثل تفاحة في حر مكة...

1 محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، دار الكتب العلمية، الجزء الثاني، 2006، ص130.

2راجع للمزيد: رامان سلدن، **النظرية الادبية المعاصرة**، ص197-193.

=

أليس عقابًا غريبًا: أن أفسد مثل تفاحة؟"[1].

وفي أكثر من موضع يكشف لنا النص ثورة خاتم الداخلية على وضع الأنثى الهامشي في مجتمعها كرغبتها التي انبثقت فجأة في تخليص العروس من براثن الرجل فتخيلتها كطير محبوس بانتظار الفتك به "شعرت بالعروس كما قمرية بين مخالب صقر، كل جسد خاتم تصلب بحنق تجاه الصقر المنفوش الريش... كانت دموع خاتم تجري، شهقاتها قاطعت الطقس وصبغته بمأساوية حقيقية أحرجت العروس"[2] وتلح فكرة انتهاك الجسد على خاتم لذا تقرر ألاّ تمنح جسدها لأحد "في السر أقسمت خاتم: ألا تُمنح لذاك المذبح"[3]. وكما تستهجن خاتم من فكرة منح جسد المرأة، تنفر من حياة المرأة المحجوبة التي لا تستطيع التواصل مع من حولها "أنا لا أطيق البقاء مع أخواتي في المبيتات ووراء البرقع، أحب نظر الناس في عيني ونظري في عيون الناس، لا أطيق خروج الحمارة دون أن أكون على ظهرها[...] لا أريد أن أُخبأ وفي الوقت نفسه لا أريد أن أنكشف"[4]. وتشير إلى امتيازات الذكورة في مقابل تنازلات الأنثى المحجوبة التي تُمنع من أبسط متع الانطلاق مثل ركوب الحمارة. ومثل هذه المشاهد تحدث توازنًا في النص حين تتجاور الهموم اليومية والاجتماعية مع اللمحات الروحية والفلسفية مما يبعده عن كونه مجرد نص للشطح الصوفي.

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص57.
2 رجاء عالم، **خاتم**، ص124.
3 رجاء عالم، **خاتم**، ص125.
4 رجاء عالم، **خاتم**، ص60.

ونعود لمحور (عنصر الحجر-العقائدي) الذي استغلته الكاتبة في مواضع أخرى لإشاعة الحس الصوفي في النص. فللجوهر الكريم سر نوراني لا يتجلى إلا للخاصة المخلصين في البحث عمّا وراء السطح "هذا ما تعطيه العروش الكريمة، حين تخدم في بلاطها تسبغ عليك من جلائها، من قدرتها على التجلي، كلما جلوت حجرًا تجلت بقعة من جسدي، أكتشفُ لجسدي ذاكرة كونية، ذاكرة مثل مرآة لا شيء يفلت منها ولا ساكن يشيخ فيها، نظرتها علوية كلية، تعكس حقيقة الزمن بكامل استدارته"[1].

مثل هذه العبارات تجعل من الجوهر الكريم معادلًا رمزيًا للعقيدة الصوفية، فالتجلي وكشف الغطاء وانزياح الحجب عن جوهر الوجود أمام المتصوفين ورؤيتهم للتجسد الإلهي في جميع المخلوقات لا يتم إلا بعد رياضة روحية تريهم عدمية الأشياء وعدم انفصالها عن موجدها، ولكن هذا الكشف لا يناله إلا صفوة تدرجوا في الرياضة الروحية حتى وصولوا لدرجة "الفناء" كما يقول ابن عياد الشافعي "إذا فني الصوفي من رؤية العوالم، وهو خلع نعل الكون، لم ير في الكون غير المكون، فإذا تمكن من مقام الفناء عاد الكون عنده عدمًا لاستغراقه بالحقيقة، وهي غاية الطريقة".[2]

الكشف الرباني أو رفع الحجب أمام المريد الصوفي ليدرك سر "وحدة الوجود" ويستطيع الاتصال مباشرة بالخالق فلا يعود يرى غيره في الكون تجعل هذا المريد غائبًا في عالم نوراني يسحبه من العالم المادي

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص96.

2 أحمد محمد عياد، **المفاخر العلية في المآثر الشاذلية**، القاهرة، مكتبة القاهرة، الطبعة الثانية، 1416هـ، ص147.

إلى عالم أروع ومثل هذا نجده في الرواية في كلام سفر ياقوتمعلم سند:

هذه خفايا لم تنكشف قبل الآن إلا لأساطين الحجر، مهمتك عسيرة، وغالبًا تنتهي كما انتهى الأساطين للوقوع في أسرها / للوقوع فيها، لا أعرف أشفق عليك أو أحسدك، مسكين أنت يا سند، فإن كل من سلك هذه الرؤيا صار للحجر، أو للقطع عن التزاوج بالبشر، من يتعرف أجساد الكريم لا سبيل له لأجساد الطين[1].

أما غير المتصوفين ممن يرون الوجود الظاهري منفصلًا عن موجِده فهم من يُطلق عليهم "المحجوبون او المغيبون"[2] لذا كانوا يرون أن فهم عقيدتهم السرية أمر عصي على غير المنتسب، ومن دخل في التصوف من غير بصيرة سيضل ويقع في الزلل، ومثل هذا المعنى نجده في عبارة سفر ياقوت في الرواية: "إن جوف الجوهرة مثل متاهة، إن سلكت من غير بصيرة انهارت على رأسك وتقوضت وقوضت جسدك وفرصتك في كشف عروش تلك المملكة المخفية"[3].

- **زرياب والنغم:**

ومع محور سند والحجر الكريم، يشترك محور زرياب والنغم في النص في إثبات فكرة عدمية الأشكال الخارجية بمقابل جوهرها الأصلي. فزرياب مثل سند لا تهتم بحبس جسد خاتم بجنس معين لأنها تعتبر

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص197-198.

2 راجع: أحمد عبد العزيز القصير، **عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية**، ص240-139.

3 رجاء عالم، **خاتم**، ص97.

أنّ الجسد ما هو إلا اختطاف للروح الأصلية وحجز لها في شكل ضيق، تقول في الرواية:

(هذا الولد مسكين...) تقاطعها دانة القحطانية:

(ولد أم بنت؟)

تسارع زرياب مؤكدة:

بنت في ثوب ولد، خاتم إنسان، ومثلما خطفونا من أهلنا خطفوه من جسده، نقلوه لجسدٍ لا هو بالذكر ولا بالأنثى[1].

في علاقة خاتم بزرياب يركز النص على فكرة الجسد ورغباته. فتربية خاتم المزدوجة كأنثى وذكر وضعتها في حيرة تجاه رغباتها الداخلية فلا تدري مع من تتواصل، وكلما ذهبت لمنزل الشيخة تحفة تثور في نفسها هذه الحيرة ربما لما يوجد في البيت من حضور حسي وغريزي تمثله فتيات البغاء. تحادث خاتم بنات الشيخة بحرية وتشرح لهم عدم قدرتها على استيعاب جسدها "أنا جادة، لماذا لا يطاوع جسدي فيستسلم لهذه الرغبة الحارقة لاحتواء جنين بجسدي، ولا يستسلم للرغبة في الانصباب لجسد؟ لم يتجنب جسدي الانسياق لحالة؟"[2]. وفي موضع آخر "في لحظات أشعر بجسدي السيل ينصب بلا سلطان لي

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص140.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص201.

=

عليه، في لحظة ينقلب ليكون الأرض التي تغيب الماء"[1].

ولا تصرح خاتم بمشاعرها في اختبار رغبات الذكور والإناث معًا إلا للشيخة وبناتها وفي منزلهن أيضًا تقرر ترك الحيرة والاستعاضة بالنغم للتواصل مع من حولها والتأثير به، لذا تلجأ لآلة العود وتجعلها بديلة عن الجسد الذي يخونها في التواصل مع الناس "بعدها فقدت خاتم كل لغة لجسدها غير لغة العود، وحده العود قادر على وصل بقاعها ووصلها بالآخرين"[2]. وتستثمر الكاتبة القصة التراثية عن أول من عزف العود من **كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر** للمسعودي لتجعل خاتم تتخذ من العود جسدًا بديلًا لجسدها المرفوض كلامِك –وفي بعض الطبعات لمك– الذي صنع العود على هيئة جسد ولده الذي فقده، يقول المسعودي:

> أول من اتخذ العود لمك بن متوشلخ بن محويل [...] وذلك أنه كان له ابن يحبه حبًا شديدًا، فمات، فعلقه بشجرة، فتقطعت أوصاله، حتى بقي منه فخذه والساق والقدم والأصابع، فأخذ خشبًا فرققه وألصقه فجعل صدر العود كالفخذ وعنقه كالساق، ورأسه كالقدم والملاوي كالأصابع، والأوتار كالعروق، ثم ضرب وناح عليه فنطق العود[3].

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص202.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص114.

3 أبي الحسن علي بن الحسين المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق كمال حسن مرعي، بيروت–صيدا، المكتبة العصرية، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، 2005م، ص176–175.

=

تقول خاتم "الجسد الذي نؤول إليه بالموسيقى لا يموت، هو هذا الممتد من ولد لامك لجسدي"[1]. وهنا يأتي التأكيد على التشابه بين الحالين، فكما اتخذ لامك العود وسيلة للتعبير عن الحزن على الجسد المفقود، اتخذته خاتم وسيلة للتعبير عن كل ما يعتريها من حيرة في مواجهة جسدها وفقدان هويته. فعدم الاستقرار في جسد تحدده مقاييس المجتمع لتقبله، يشبه حالة فقدان اللغة لذا كان جسد خاتم "جسد محبوس في لغتين حتى صار يبرطم من هذه لهذه، من لغة الأنثى للغة الذكر"[2]. ولأن لجسد خاتم خصوصية كان لا بدّ من امتلاك لغة خاصة يتجاوز فيها قصوره، فاختارت لغة اللحن الكامل الذي يستطيع تجاوز حدود اللغة والجنس ليؤثر في كل ما أو من يسمعه "راقبت خاتم النبات والحشرات والحيوان والحجر والبشر ما أن تمسهم الموسيقى حتى يرتفعون، ما أن يلبسهم جناح الموسيقى حتى يتحولون لطير أو نور أو هواء يعلو عن الأرض أو يمسها مسًا رقيقًا"[3].

وهنا يتعامل النص مع عنصر الموسيقى كما فعل مع الحجر عبر فلسفة صوفية تحيله إلى مكوّن روحاني، فالموسيقى وسيلة للاتصال بما وراء الواقع الحسي. ولدى الصوفية احتفاء خاص بالنغم حتى رفعوه إلى طقس روحاني يسمى عندهم "السماع" الذي يصل إلى درجة الاستغراق حتى يرتفع المستمع إلى ما يسمى بـ "الوجد" وهي حالة اتصال بالعوالم الروحانية تحدث خلاله الخوارق فبعضهم كما يذكر

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص184.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص140.

3 رجاء عالم، **خاتم**، ص218.

=

السهروردي يشع من عينيه النور والنار ويتقلب على الماء"وحكي عن بعضهم أنه كان إذا وَجِد عند السماع ارتفع من الأرض في الهواء أذرعًا يمر ويجيء فيه"[1].

وتعزز آلة العود فكرة التكامل، حيث استلهمت الكاتبة ما ورد عن الآلة في التراث العربي مع تطعيمه بفلسفتها الخاصة التي جعلت العود جسدًا يُنتج اللحن الكامل لأنه يحمل نوعي الذكر والأنثى فالوتر ذكر والريشة أنثى ومنهما يرتفع اللحن دون أن ينفرد أحدهما عن الآخر "العود أيضًا له شطر ذكر وشطر أنثى، الوتر والريشة من الذكر ومن الأنثى؟ وجسد العود هذا الذي يولد الألحان، لا هو أنثى ولا ذكر"[2].

علاقة خاتم بالنغم مثل علاقة سند بالجوهر الكريم، فمن خلال العنصر البدائي الخام تخلص الاثنان من الحدود الظاهرية المادية والفروق التي يفرضها العرف الاجتماعي المسيطر. سند يمثل ازدواجية السيد–العبد بحكم ظروفه التي رفعته من مصاف العبيد عبر الرضاع إلى طبقة الأسياد بسبب رغبة الشيخ نصيف باتخاذه بدلًا عن الذكر السند ولكنه يظل محتارًا بين العالمين. وهروبه للجوهر الكريم نوع من التعويض في اكتشاف النور والعَظمة المخفية بحجر عادي يخرج من باطن الأرض. وخاتم تمثل ازدواجية البنت–الولد فهربت من سيطرة المجتمع الذي اختار لها البقاء بين ذكورة وأنوثة وجعلها بحالة تحول مستمر بسبب اختيار والدها إما لخوفه عليه أو عليها من مصير القتل أو لأنه يرغب في البنت العوض

1 شهاب الدين السهروردي، **عوارف المعارف**، وردت في إحسان إلهي ظهير، **دراسات في التصوف**، لاهور–باكستان، 1987م، ص 178
2 رجاء عالم، **خاتم**، ص141.

عن الذكر السند، ونتيجة ذلك لجأت خاتم للبحث عن التكامل الذي يمثله العود وموسيقاه.

- **هلال والماء:**

وعلاوة على عنصر الجوهر والموسيقى يبرز الماء في النص ليتحول إلى وسيلة اتصال تتجاوز الأشكال والأنواع كرمز للعودة إلى الأصل الواحد "ليس كالماء والنغم فاتح لحواجز التجسد وناقل للطاقة"[1]. فأول لقاء بين خاتم وهلال كان من خلال السيل الذي حمل جسدها العاري وهي طفلة لينتبه لها هلال ويتواصل معها بعد أن ذابت الفوارق الاجتماعية بينهما. والماء هو أصل كل كائن حي ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ [2] وهو أمل لتجدد الحياة والولادة التي أحاط النص علاقة هلال وخاتم بألفاظها، مثل السُّرة وهي أول مكان للتواصل بين الكائن الحي والآخر تتم من خلاله عملية نقل الغذاء، لذا طلب هلال من خاتم أن تسقيه من المكان البدائي الأول في نوع من التواصل الفريد:

أرشدها لزمزمة السُرّة، هتف:

(هذا أول باب تقول أمي سقتني منه! احلبي أنت واسقيني...)

نظرت في الباب حتى انتقلت زُمَّته لجوفها. هتف:

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص175.

2 سورة الأنبياء: 30.

(اسقيني!)

تلفتت حولها لا تعرف ما تسقي، راحت لصف شراب الماء، غمست كفها في قاعدة المركن الطافحة ورجعت بحفنة، بسبابتها في الهواء لا تمسه: قَطَّرت للزمزمة وراقبتها تفور وتنتقل لكامل جسد هلال [...] قام لخزنة الطيب [...] يده من عتم المكان، وامتدت برشاقة لقارورة عنبر أسود، من قلب القلب جاء بها صوبها، كلما تقدمت انشق لذهب غطائها حجاب بصدر خاتم والمكان، حلَّ الذهب، فوشوشتها أغنية:

(يلقِّم السُّكر ويلقِّم العنبر...) ما أن قَطّر حتى انبسط من ذاك الباب حرارَة وحرًا لكامل أطرافها[1].

واستلهمت رجاء عالم الأهزوجة الشعبية المعروفة "يِلقّم السكر، يِلقّم العنبر" لتدمجها في طقس العودة للميلاد، ففي ميلاد خاتم في أول الرواية ختم والدها على سرتها بالعنبر بعد أن قطع حبلها السري[2] وعاد هلال ليقطِّر العنبر مرة أخرى في سرتها في نوع من التواصل الأولي الذي ربط بينهما بعلاقة بدأت بحب الاستكشاف وانتهت بالحقد من جانب هلال.

ويعود النص إلى رمز السُّرة مرة أخرى في وصف آخر لقاء بين هلال وخاتم حيث قطَّر من دمه

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص37-38.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص26.

على سرَّتها بعد يأسه من محاولة إزاحتها من تفكيره طول سنوات الحقد التي عاشها تجاه الطبقة التي تمثلها خاتم "راحت اليد لجرحه حلب وقطَّر للسُّرة، قطرة فارت وسرت بكاويها في كل فج واستقرت على اللسان تتفطر"[1]. بحكمها مكان التواصل الأولي الذي يتجاوز الفروق الطبقية ليحقق الوصل والاتحاد الذي طالما حلم به هلال في النص.

وتشاركت شخصيتا هلال وخاتم طبيعة حب الاكتشاف التي نمت بينهما أثناء لعبهما الطفولي فتعرفا على كل الموجودات من خلال أصواتها أو أغانيها الصادرة من جوفها، فلكل حيوان وحجر أغنية حاول هلال أن يقنع خاتم أنه لا يستطيع التوصل إليها إلا من خلالها. إلا أن هذا العبث الطفولي انقطع فجأة بسبب ممانعة الأهل ربما لأن هذا العبث تحول إلى الممنوع والحسي في لعب الأطفال وهو ما استوجب غضب أهل خاتم "غيرة بحجم جبل هاجت في الدار [...] مزيج خوف وحنق ورغبة في البتر تطففها سيرة إحسان نصيب وحداثة عمر هلال"[2].

وفي مقابل شخصية سند التي تجسد الروحانية في النص، يُبرز هلال كل النزعات الحسية والأرضية كالرغبة في الانتقام والتحدي لكل سلطة تُفرض عليه، والإحساس بالشهوة المكبوتة تجاه خاتم مما دفعه إلى إيذائها في كل فرصة تتاح له. وهذه الرغبة تولدت من حقده على طبقة الأغنياء التي يقتات والده

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، 230.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص38.

=

الفتات منها والتي يحس أنها نزعت منه الكرامة التي كان سيعيش بها لو بقي مع من هم على شاكلته "هذا مكاني وأبي طاس، لا في تَكيَّة أبيك، لكن جبن المعلم طاس جعله يقبل فتات أبيك على العرق في سبيل اللقمة"[1].

ونتعرف من خلال هلال على حياة الحواري الفقيرة في مكة وأغانيها وألوانها الشعبية كالمزمار وما يصاحبه من مشاجرات وجرائم تستدعي الأخذ بالثأر وظّفت به رجاء عالم تراث يكاد يندثر كأخلاقيات "المطاليق" وهو لفظ يطلق على راقصي فن المزمار الشعبي، مع تدوين بعض أهازيج "الزومال" وهو ما يردد من أبيات شعبية بلحن مميز على الطبول تمتزج فيه اللغة العربية ببعض اللغات للجنسيات المهاجرة للحجاز كاللغات الأفريقية "يا أيلي يا نونو يا حنون"[2]. وهذا يوحي بحرص الكاتبة على تسجيل كل العادات التي شكلت بيئة الحجاز منذ حقبة الحكم العثماني. كما تكشف الرواية الجانب المخفي من المدينة المقدسة والذي تمثله تحفة وبناتها اللاتي احترفن الغناء والعزف والبغاء وهو جانب قليلًا ما يتطرق له الكُتاب نظرًا لروحانية مدينة مكة الراسخة في الأذهان ولكن رجاء في هذا النص أكدت أن مكة مدينة كغيرها تجمع المتناقضات.

ومن خلال شخصية هلال تلقي الكاتبة الضوء على مشكلة استغلال الأغنياء للفقراء واستعبادهم في سبيل لقمة العيش وتصف الثورة التي قد تتولد في أنفس هؤلاء الفقراء إذا أحسوا بالإقصاء والاحتقار

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص78.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص127.

من خلال وصف العنف الذي صبغ تصرفات هلال بعد منعه وهو طفل من اللعب مع خاتم.

العناصر السحرية:

فيما يخص العناصر التي اعتمدت عليها الكاتبة لصياغة العالم السحري في النص فهي: اللغة الوصفية التي تحيل المشاهد والعادات اليومية إلى طقوس مسكونة بروح الأسطورة أو القداسة، والخوارق المستمدة من الفكر الصوفي الذي يتغلغل لروح الموجودات ليكشف عن نظرة كونية تتجاوز حدودها الظاهرة، إضافة إلى المشاهد الخارقة التي تكتسب فيها الشخصية قدرة على التغلب على قوانين الطبيعة.

أولًا: اللغة في الرواية كانت أداة لتحويل الحدث العادي إلى سحري مشحون بالخرافة، نلمح ذلك على سبيل المثال في مشهد سفر الشيخ نصيب إلى أخته زين في المدينة المنورة لتُرضع سند "رحلة بلوغ الثدي كانت يجب أن تتم على عجل، أي تأخير قد يهدد بوباء أو بجفاف مباغت للبن النفساء زين [...] لذا كان الشيخ نصيب في سباق مع سواقي ذاك الثدي المعلق في المدينة المنورة"[1].

وخلال وصف الرحلة توظف رجاء خرافة الغول ولعنة حسد وحزن سكينة-زوجة نصيب التي تعرقل مسير القافلة وتتسبب في ضياع أحدهم وإصابة المولود سند بالحمى لذا يلجؤون إلى التمائم التي لم تُنج جمل شارة وولدها من تأثير "عين سكينة" إلا حينما أغضتها عنهم. وتبرز المبالغة التي تشحن

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص8.

=

الحدث بالعنصر الخارق في وصفها لرضاعة سند من زين أخت الشيخ نصيب "مصَّة واحدة أفرغت كامل عروقها، ترنحت زين وأسندتها شارة"[1]. وللتعبير عن التشاؤم في نفوس أخوات خاتم بعد ولادتها بشعر أحمر لتقطع الأمل في إنجاب الذكر تلجأ الكاتبة لتشبيهها بالجمرة "بشعرها الأحمر القصير مثل جمرة تكوي وتلحم مجاري الولادة بالدار"[2].

وكما استخدمت الكاتبة اللغة كمكون سحري في وصف عادة الاستفتاح اليومية التي كانت سائدة قديمًا في مكة ولم تندثر إلا في أواخر القرن العشرين. وهذه العادة كان المقصود منها التكافل الاجتماعي وحب الخير للجار أو الصاحب، حيث كان التاجر الذي باع أو "استفتح" بمشترٍ في الصباح يحيل المشتري الثاني لجاره المنتظر لزبون، حتى يستفتح جميع التجار في السوق. وقد أبرزت رجاء عالم هذه العادة الحجازية القديمة وصبغتها بسمة قدسية، حيث جعلتها طقس مُتَّبع لجلب الرزق يجمع بين الغرضين الدنيوي والأخروي:

> طقس الاستفتاح هذا يأسر الصبيين، هناك تداخل في طقسين يأسر خاتم، تلتقط موسيقى الأجساد في نبشها عن نبع سماوي مقدس ونبع سفلي حميم... الكل يحترم طقس الاستفتاح، حتى يظفر كل حانوت ببيعته الأولى عندها تُطلق حركة البيع، يباح للزبائن

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص13.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص26.

=

الوقوف بأي حانوت شاؤوا [هكذا]، يتحرك الرزق بحرية يكيل هنا ويشح هناك بلا حساب[1].

وللغة أهميتها في صياغة النص الواقعي السحري كما يعبر ماركيز إذ لا بدّ أن تكون ذات ثراء وبريق وعمق ليتمكن من خلالها النص من الدخول إلى الواقع الأسطوري أو السحري، فـ "موضوع الكتاب هو الذي يحدد اختيار الأسلوب واللغة [...] في مائة عام من العزلة كنت في حاجة إلى لغة أكثر ثراء لتقديم هذا الواقع الآخر الذي اتفقنا على تسميته بالواقع الأسطوري أو السحري"[2]. وقاموس رواية **خاتم** اللغوي ممتلئ بألفاظ الطقوس والماورائيات مثل "عيد الفطر محط ملائكة القران في مكة، تهطل العقود من السماء، وتعقد كواحل البنات للشبان"[3]؛ "آمن أهل الجبل بأن القلعة مسكونة بأشباح من قتلى سلطنة الأستانة، لتلك الأشباح يأتي المتعهدون بالقرابين لضمان حيادها فلا تغير على المدينة"[4]. "تلك الصرخة المتوحدة. صرخة قربان يُقرب وجدًا لصنم الماء"[5]؛ "كان شعور الشيخ نصيب تجاه سند أشبه بشعور القبيلة نحو قربان تُعِدّه لفداء أبطالها وطوطمها، كان الشيخ يحتمي بسند من خوف فقد الولد"[6].

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص91.
2 غابرييل غارسيا ماركيز، **رائحة الجوافة**، ص69.
3 رجاء عالم، **خاتم**، ص71.
4 رجاء عالم، **خاتم**، ص50.
5 رجاء عالم، **خاتم**، ص31.
6 رجاء عالم، **خاتم**، ص58.

ثانيًا: المكوِّن السحري الآخر الذي اعتمدته رجاء عالم في هذه الرواية هو الرموز والطقوس الصوفية المشحونة بالخوارق وقد سبقت الإشارة إلى بعضها. ومنها أيضًا طقس التَّبرك بالنبي لمولود النسب الهاشمي الشريف والذي فاح خلاله بخور مجهول من داخل القبر، وخلال هذه الحضرة النبوية يتلاقى نظر المولود الهاشمي بنظر سند في تواصل فريد ينقل له الكثير من الأسرار التي تلقاها الهاشمي من ساكن القبر، وهذا ما منح سند مؤهلات فطرية للاتصال بالروحاني والعلوي من خلال تعامله مع الجوهر الكريم:

> توقٌ أرخى عين وليد السادة لعين سند، التحام النظرتين سرا في وليدها بمعرفة، ما كان في الحضرة طلع من أستاره ليتناول قلب سند، نظرة واحدة وزَكَل الهواء، ركلة فرح وحشي انفلقت لها جبهة سند فلقتين: فلقة من زمرد وفلقة من عقيق تتاليان على هامته كتاج، الركل لعمق فرحها ضربت عميقًا في صدر الأم، شرخ قلبها البخور، بقيت منه كدمة هناك أن قد صَلّى وصُلّي عليه[1].

ثالثًا: القدرات الخارقة التي تتمتع بها الشخصيات، مثل قدرة خاتم على سماع الأصوات التي تختزن في الموجودات من ماء أو حجارة وتحكي لها عمّا مرّ لتدلّ على ذاكرة المكان. ونجده في مشهد إنصات خاتم لأصوات الأذان وهمسات المصلين المخزونة في حجارة محراب المسجد المهجور، فللحجر ذاكرة كونية لا يمسح منها شيء لذا تستطيع خاتم التواصل معه لتكشف عن رغباتها الدفينة فحين تسمع

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص18.

=

نداء الحجر "صلوا على أبينا نوح، صلوا على أبينا آدم"[1] تهمس مطالبة بإشراك الأنثى "صلوا على أمنا حواء" إلا أن الريح تردد ما اختزنته في ذاكرتها فتعيد الصلاة على آدم ونوح فقط.

بالإضافة لخاتم، تمتلك شخصية هلال قدرات وطاقات غير طبيعية يمكنها أن تؤثر على الأرواح كقدرته على إرجاع روح المحتضر مِهراس الذي كان يختطف الفتيات ويبيعهن كرقيق حين أوشك على الموت "صاح هلال صيحة قبيحة، بين صيحة الضبع والغراب، تقطعت لها عروق خاتم بينما فزعت روح المحتضر المغادرة، رجعت أدراجها تختبئ في أطرافه [...] صاحت خاتم بيأس: (دع الشيخ يموت في سلام)"[2].

وبالرغم من تجسيد شخصية هلال للعنف والحقد في النص إلا انها لا توحي بالشر بدليل رغبته في تعذيب مِهراس على جرائمه، وامتناعه عن القتل في كل خلاف ينشب نتيجة لعبة المزمار. فكل تصرفاته ما هي إلا رد فعل للمجتمع الذي أنتج طبقة أولاد النعيم –كما يسميها– والتي تقع في طرف المدينة، وطبقة أولاد الجحيم الذين يسكنون الدحديرة التي اصطحب لها خاتم ليريها العالم الآخر الذي نتج من استغلال طبقة الأغنياء. والحوار الدائر بين خاتم وهلال أثناء التجول بالعالم السفلي الذي يسكنه الحشاشون والشحاذون يحمل دلالات العدائية والتخاصم بسبب المغايرة وتنتهي باستسلام

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص73.

2 رجاء عالم، **خاتم**، ص85.

الطرف الغني خاتم بدون وعي لسطوة المجتمع الأبوي رغم إنكارها داخليًا ما تراه.

وتصرفات هلال العنيفة في المزمار كانت لطلب الثأر ورد الكرامة التي فقدها نتيجة عيش أبيه كمستجدي في بيت الشيخ نصيب. ولعل الكاتبة قصدت في بناء الشخصية التدليل على أن الشر ليس أصيلا في النفس البشرية بل ينتج من ضغوطات وأخطاء المجتمع.

والرواية تنطلق من نزعة إنسانية تدين السياج العنصري والطائفي القائم بصرامة في المجتمع السعودي قديمًا وحديثًا بين الجنسين وبين الأعراق والمذاهب الدينية خلافًا للخطاب السائد إعلاميًا والذي لا يخرج عن مستوى التنظير والنصح بعيدًا عن التطبيق العملي.

يبرز الباب في الرواية ليرمز إلى التصنيف الإقصائي الذي يمارسه المجتمع تجاه المختلف حيث يربط السرد حكاية بيت نصيب كلها بهذا الباب: "حكاية البيت انطلقت ربما من باب، قام في زمن متأخر بآخر الدهليز، لم يكن الباب موجودًا في جسد البيت الأصلي، لكنه ظل موصدًا بلا مفتاح لزمن، حتى شمله النسيان فانفتح دون أن يعتني بانفتاحه أحد فإذا هو بدرجات ثلاث هابطة بأرض الجبل"[1]. كان هذا الباب حدًا فاصلًا بين طبقة الأغنياء الذين يمثلهم الشيخ نصيب وبناته وأصهاره وبين طبقة الفقراء من المهاجرين الآسيويين والأفارقة والعبيد ممن كان الشيخ يتاجر بهم. وهذا الباب لم يكن موجودًا وقت

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص6.

=

اتخذ الشيخ نصيب من الطبقة الأقل ربيبًا له ليعوضه عن فقد الولد مما يوحي بزوال الفصل العنصري: "باب الدهليز لم يكن له وجود يوم دخل سند نسل نصيب، ولا حين حملت سكينة في عام البرد"[1]. وعدم وجود الباب إشارة إلى زوال الفصل النوعي بين الطبقات وبين الأجناس حين دخل سند ابن العبيد، وخاتم غير المحددة الجنس للعائلة. ويمضي السرد ليبرز ولادة الباب في نهاية الدهليز فجأة في حادثة تفريق خاتم عن هلال حين أوصد بوجه الطفلين لأنهما من طبقتين مختلفتين:

لم يُبتر الحاج طاس من إحسان نصيب، لكن الباب الدخيل قام من سخط بآخر الدهليز، حُرِّم على ابنه هلال الولوج لدهليز الدار [...] وانغلقت دائرة الحظر على خاتم فلا تهبط الدهليز قط [...] صار عمر الباب شهرًا، شهران [هكذا] باب يتعلم المشي في الدهليز الذي أخذ يتمدد ويشهق سقفه في الضوء الشحيح، ضوء يخنق كل شوق يقيم حول أمل ظهور مفتاح. باب يتعلم الطيران بوجه من ذهب ووجه من تراب. ووجهان صغيران مُعَلقان: وجه لكل وجهٍ من الباب، كلما نظرا بشوق يُطِل عليهما ماردٌ في الباب، ويخفي بخبثه المفتاح... وجهان لضفتين لا تلتقيان، يتخيلان المارد جسرًا يميل بين القلب ومفتاحه[...]

حذرت خاتم قلبها:

---

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص21.

(لا تعبر الجسر، هو جسر سَرَّاق [...])

حرَّض هلال قلبه:

(اقفز على قبة المارد، واغرس ضبتك في قلبه... في عبور الجسر لا تعود أصم، لا تعود أجرب أغبر. أي هلال هذا الذي يخاف عبورا [...])

حذَّر الباب:

(كل عبور هو فعل تدنيس، يوجب العقوبة والنبذ والطرد والإقصاء...) ماردٌ لا يفعل شيئًا طوال الليل والنهار – اللذين يُعيق تقدمهما– لا يفعل غير ترديد تلك الكلمات/ اللعن، ماردٌ غرامه صداه، حتى سقط الوجهان في العمر، سقط المارد في النعاس، سقط أهل الدار في الأمان. والآن: من ينجيهم من النسيان"[1].

والمشهد التمثيلي يلخص قضية التعصب ضد المختلف ذاكرًا جميع الأطراف المتورطة بها وهي صوت المجتمع الأبوي الذي لا يتقن سوى اللعن ولا يسمع سوى صدى صوته الذي يعيق أي فرصة للتجانس والتقدم ويمثله المارد. والطرف المتخاذل الذي يخضع خوفًا من سطوة هذا المجتمع وتمثله خاتم. والآخر المتمرد الراغب في التغيير ولكنه لا يملك سوى الاستسلام أمام الضغط ويمثله هلال وتمضي

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص38-40.

الأيام ليصبح الوضع الخاطئ واقعًا يجب أن نتعايش معه.

وفي المشهد الأخير الذي يصوّر مأساة البيت يبرز الباب بمارده الذي يردّد اللعن شاهدًا على نهاية بيت نصيب، وكأن هلاكهم كان نتيجة إغلاق هذا الباب "في عماه كان الشيخ يحدق لا في الجند ولا في هلال وإنما في الباب الدخيل المشَرع بآخر الدهليز... حين مست اليد خاتم توقف قلب الشيخ نصيب، ببياض عينه يححظ لا على خاتم وإنما للباب الدخيل يصفق بآخر الدهليز، لأول مرة أدرك أن خيالًا كان منقوشًا هناك وزال الآن، حفرة بحجم رأس تبقر جوف الباب"[1]. وكأن المارد الذي خلقته أفعال نصيب ليسكن باب الدهليز الفاصل غادر مكانه بعد أن أيقن بنهاية جميع الأطراف مردّدًا الكلمة التي يجيدها "يلعنك" التي بقيت تتردد في مشهد النهاية من جوف الجبل دون أن يعلم أحد من أين تنطلق.

ومن الناحية الفنية، تخلّت رجاء عالم في **خاتم** عن أسلوبها المعتاد في تداخل الزمان والمكان وغموض الشخصيات. فالرواية تدور في زمن معين هو عهد حكم الأشراف للحجاز أيام الخلافة العثمانية، والمكان مكة المكرمة. تتنامى الأحداث بحبكة تقليدية حتى تصل للحظة التأزم في آخر الرواية ثم النهاية المأساوية. والحبكة في الرواية: "مركبة تشتمل على حكايتين وأكثر [...] وتتحقق وحدة العمل

1 رجاء عالم، **خاتم**، ص252-253.

=

من تداخل الروايات واندماجها في بعضها بصورة تجعل من العمل كلا مكتملًا"[1].

وبالرغم من الحبكة المتنامية التي تدفع الأحداث بتتابع منطقي، لجأت الكاتبة إلى تقنية الاستباق وتعني "تجاوز النقطة الزمنية التي وصلها السرد، والقفز إلى الأمام لتقديم حدث أو أحداث سابقة لأوانها ستقع فيما بعد"[2] حين ضمّنت النص بعض العبارات التي تُوحي بمستقبل بعض الشخصيات رغم أنها لا تتضح للقراء إلا في نهاية الرواية. وورد هذا مرتين:

الأولى: في مشهد الحديث المتبادل عن انغماس هلال الدائم بمشاجرات المزمار يهتف العم عرقسوس "(هذا ولد موت، لو سكت المزمار انضم لأول ثورة وطلب الدم) تعلقت تلك الجملة مثل نبوءة على رأس الرجلين وغيّمت على رأس خاتم وسند"[3]. وفي نهاية الرواية ينضم هلال لثورة الشريف غالب ويلجأ لدار نصيب فيقتل كلًا من خاتم وسند.

الثانية: في مشهد حسرة العم طاس على طريقة حياة ولده هلال المليئة بالمشاكل وإصابته بالفالج نتيجة قلقه، يخبرنا النص عن الأحداث المستقبلية قبل ورودها في النص: "بصمت أمضى أيام الفالج، وهكذا وجده عزرائيل حين دخل البيت مع الجند وأخذ من أخذ من حِمى الشيخ نصيب"[4]. فدخول

---

1 حسن حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص124.
2 حسن حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص419.
3 رجاء عالم، **خاتم**، ص133.
4 رجاء عالم، **خاتم**، ص225.

=

الجند كان في نهاية الرواية. ولجأت رجاء لهذا النوع من البناء الزمني لإضافة نوع من التشويق المحاط بالغموض. وقد استخدم غابرييل ماركيز هذه التقنية في رواية **مائة عام من العزلة** حيث أشار مرارًا إلى مشهد وقوف العقيد أرويليانو أمام كتيبة الإعدام في بداية الرواية ومنتصفها قبل أن يرد المشهد لاحقًا[1].

وبخصوص الشخصيات، فقد توزعت بين رئيسة هي خاتم وهلال وسند، وثانوية منها ما ظهر بدور مؤثر في الحدث مثل الشيخ نصيب وسكينة وشارة وبنات الشيخة تحفة في الدحريرة، ومنها ما كان ظهوره باهتًا مثل أخوات خاتم وأزواجهم وعبيد الشيخ نصيب كطاس وغيره من سكان الحواري المكية.

وأخيرًا، رواية **خاتم** تبحث عن معنى خفي وعميق للحياة، يدفع المتلقين للتأمل فيما يحيط بهم من عناصر وموجودات بصورة فلسفية "تعزز الفعل الصوفي في الرواية العربية، مما تقوم عليه تجربة جمال الغيطاني وإدوار الخراط وسواهما، مع التأكيد على ما تنفرد به رجاء عالم من تأنيث التجربة الإبداعية"[2].

ويهمني قبل ختم فصل رجاء عالم الإشارة إلى أنّ روح الواقعية السحرية قد صبغت معظم إنتاج رجاء الروائي حتى الروايات التي لا يمكن تصنيفها ضمن هذا التيار. فقد تدرّجت تجربتها الواقعية السحرية من النص المثقل بالتكنيك وتكثيف الرموز والغوص بالروحانيات لتكون أكثر واقعية وارتباطًا

---

1 غابرييل ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ص66.

2 نبيل سليمان، **أسرار التخييل الروائي**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص105.

بهموم المجتمع المحلي في رواية **ستر** التي لم تحتو على مشاهد سحرية تخرق قانون الطبيعة، إلا أن رجاء عالم لا تتخلى فيها عن استلهام بعض خصائص التيار السحري مثل توظيف كرامات الصوفية والاستغراق في تأمل التفاصيل الحياتية البسيطة لترفعها إلى مستوى روحاني يخرجها من طبيعتها العادية كالعطر، والأصوات، والماء، والتراب، إضافة إلى شحن شخصية الأنثى بطاقة سحرية مؤثرة ترفعها إلى مستوى فوق العادي. مما يقرّب الرواية من مدار الواقعية السحرية الغيبية.

وبالرغم من أن الكاتبة قد أوردت في رواية **ستر** قصة خرافية للحيّة التي اعترضت العابد الصوفي لتطوف معه في ليلة اكتمال البدر وتترك له جلدها[1]؛ إلا أن هذه الخرافة أتت مسرودة على لسان الحفيد الذي ورث جلد الحية عن جده دون الجزم بصحتها. كما لم يساهم جلد الحية الملقى على أرضية شقته في توليد حدث سحري يخترق أحداث النص. ويهمني الإشارة إلى أن "كمية الظواهر السحرية ليست عاملًا مهمًا في السرد الواقعي السحري فيمكن أن تتكرر لأكثر من مرة ويمكن ألا ترد إلا مرة أو مرتين وقد تكون خاصة بشخصية واحدة، ولكن من المهم أن تكون وثيقة الصلة بالأحداث وتنشأ من الظروف التي يجد الشخصيات أنفسهم فيها"[2]

في رواية **ستر** التي استعانت فيها الكاتبة بلمحات من الواقعية السحرية لتعزز جو الغموض

---

1 رجاء عالم، **ستر**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2005م، ص150.

2انظر:

Magnolia, T. (2006). *Within the kingdom of this world: Magical realism as genre*.Ibid. p.5. [My translation].

والتشويق؛ لا تتخلى الكاتبة عن خطابها النسوي المعتاد، فالرواية تدور حول الهموم النسائية مع لمحات لواقع الظلم الاجتماعي الذي تتعرض له المرأة في المجتمع السعودي كالضغط المجتمعي المحيط بالمطلقة، وقضية المحرم الذي يتحول في بعض الأحيان لقيد يمنع المرأة من أحقية تزويج نفسها رغم أنها ثيب يكفل لها الإسلام ذلك[1] أو عدم قدرتها على السفر إلا بموافقة ذويها[2]، نفوذ السلطة الدينية[3]. إضافة إلى قضايا محلية أخرى مثل الإرهاب وأسبابه فوظّفت حدث مقتل مدرب طائرات الأباتشي الأمريكي في عام 2004م[4]، كما تناولت حياة الطبقة المخملية المختلطة بالأجانب في مدينة جدة، وغيرها من القضايا التي تثار دائمًا في أجندة ما يُسمى بالتيار التنويري في المملكة.[5]

تركّز رواية **ستر** على الحياة العاطفية لشخصيتي مريم الحجازية التي تحب رجلًا متزوجًا، وطفول البدوية التي تستسلم لإفراطها في حب الرجل فتذوب بشخصيته وتتخلى عن عملها وبلدها لتكون مجرد تابع ممسوخ الهوية حتى تستيقظ على واقعها بعد خيانته لها. ومن الملاحظ أن مهادنة المرأتين في الرواية للقانون المجتمعي ليس نابعًا من ضعف أو خنوع فمريم تسلم أحيانًا بالأمر الواقع لما لا يمكن مواجهته مثل قرار القاضي عدم توثيق زواجها الذي عقدته خارج المملكة إلا بوجود ذويها، ولكنها في الوقت

---

1 رجاء عالم، **ستر**، ص260،261.

2 رجاء عالم، **ستر**، ص242.

3 رجاء عالم، **ستر**، ص91.

4 رجاء عالم، **ستر**، ص242.

5 راجع: محمد العباس، **مدينة الحياة: جدل في الفضاء الثقافي للرواية السعودية**، دمشق، دار نينوى للطباعة والنشر، 2009، ص11،48.

ذاته تواجه أمها بقوة دفاعًا عمّا اختارته لحياتها ولا تأبه لتهديدها بالمجتمع وسلطة أخويها:

بعد أبي ليس لأحد منكم الوصاية على سمعتي [...] (أنت أيضًا لن تغادري هذه الحجرة، هنا سجنك، ولن تغادريه بعد الآن إلا للعمل وبرفقتي، أخفرك في الذهاب والعودة). ضحكة مريم جاءت مشدودة بين الشفقة والغضب، وقد أدركت ما وراء النبرة، صوت الأم غاص ملبوسًا بأبخرة العود وسلطة الأخوة، صوت مسكون بقبيلة ذكور. (يا للمهزلة، أمي أتعرفين من أنت، أنت الضحية الأزلية في هذا البيت والآن تريدين مبادلتي الأدوار وتقمص الجلاد!)[1].

مريم شخصية تحقق ما تريده دون مواجهة قوية للمجتمع فتتزوج حبيبها بعد طلاقها في مصر دون أن تخبر أحدًا من أهلها وتعيش حياة مزدوجة حتى يفتضح أمرها فتذهب لتوثيق زواجها وتفشل في إقناع القاضي وحين خروجها من المحكمة تواجه تفجيرًا إرهابيًا وتنتهي الرواية نهاية مفتوحة دون أن تخبرنا الكاتبة عن نتائج الانفجار ومن توفي فيه. أما طفول فتستمر بتجربة زواج تدرك أنه فاشل ولا تتخلى عنه نتيجة التزامها، وتكون لديها القدرة على الرفض في استئناف العلاقة بعد فشلها لإدراكها بأنها الطرف الأقوى في النهاية.

يهيمن على الرواية البوح العاطفي الذي يسهب في وصف مشاعر الأنثى وتجاربها في الحب

---

1 رجاء عالم، **ستر**، ص8،9.

والخيبة، مع وصف تأملي لتجربة الزواج الفاشلة أو الناجحة وأثرها في مشاعر المرأة. ولم تخترق الكاتبة العالم الواقعي ولكنها شحنت شخصية مريم بطاقة فريدة من خلال اللغة كالتركيز على لمعة النمر في عينيها التي تؤثر في معظم الرجال[1] أو روحانيتها التي تؤثر في المتصوف: "من هذا يجب أن تُعَمّر خلوة المتصوف، من تراب هذه المرأة من صمتها"[2]. وبهذا النص لامست الكاتبة قضايا المحيط ولم تتخل في الوقت نفسه عن استلهام لغة روايات الواقعية السحرية ووصفها.

وأرى أن الكاتبة في إنتاجها لرواية **خاتم** و**ستر** قد استجابت لضغط النقّاد السعوديين الذين أنكروا عليها الاستغراق في الروحانيات والغموض الرمزي واللمحات الفلسفية المنفصلة عن الواقع اليومي وقد بلغ هذا الضغط ذروته عندما رفض نادي جازان الأدبي نشر مجموعة قصصية لرجاء عالم بعنوان **حين انفرط الأبيض** لأنها -كما يرون- لا تعبّر عن هموم واهتمامات البسطاء والفقراء[3].

وأخيرًا، تعتبر تجربة رجاء عالم في الاعتماد على الموروث الخرافي العربي في النصوص الواقعية السحرية من أهم التجارب التي أغنت الرواية السعودية. حيث تميزت رجاء بالتنقيب في بطون الكتب العربية القديمة عن التراث السحري غير المتداول أو المشهور والتناص معه. كما حرصت رجاء على تنويع عناصر

---

1 رجاء عالم، **ستر**، ص150.

2 رجاء عالم، **ستر**، ص156.

3 سعيد السريحي، "من البداية.. يتدفق نهر الحيوان وتتداخل الكائنات" **جريدة عكاظ**، العدد 3559 بتاريخ الأربعاء 11/04/1432 هـ 16 مارس 2011م، تاريخ الوصول 9 اغسطس2014، من:
http://www.okaz.com.sa/new/Issues/20110316/PrinCon20110316406140.htm

الموروث الخرافي فاستلهمت الطلاسم والطقوس السحرية والكرامات والخوارق الصوفية التي صرّحت الكاتبة أنها نتاج إرث عائلي تربت عليها منذ الصغر لكون أحد جديها ساحر والآخر وليّ صوفي ذي كرامات. ويعتبر أسلوب رجاء عالم من أكثر الأساليب صعوبة على المتلقين، نتيجة تأثرها بالغموض الأسلوبي للأدب الصوفي المغرق في الرمز. وقد حرصت الكاتبة في معظم نتاجها الروائي على ملامسة قضايا الأدب النسوي وتميزت معالجتها بإبراز سطوة الأنثى القادرة على التغلب على القمع المجتمعي من خلال اختيارها لنماذج نسائية تاريخية وأدبية تخدم هذه الفكرة. وبالرغم من اتجاه الكاتبة إلى الموروث وتعمدها بعض الأحيان اختيار خلفية زمانية قديمة لروايتها إلا أنها لم تنفصل عن الواقع المعاصر نتيجة لاختيارها قضايا إنسانية مستمرة منذ القدم حتى وقتنا الحالي.

الفصل الرابع:

عبده خال: التراث الشعبي وتوظيفه في الواقعية السحرية.

توطئة

يتناول هذا الفصل تجربة الروائيين السعوديين في الاستفادة من تراثهم الشعبي القديم وبيئتهم المحلية في خلق خلفية سحرية لرواياتهم الواقعية السحرية بحيث تعكس النصوص التفكير الجمعي الخرافي السائد في القرى والأماكن النائية خاصة مع تسليط الضوء على مشكلات المجتمع المعاصرة في الوقت ذاته. ويركز الفصل على تحليل إنتاج الكاتب عبده خال باعتباره من أكثر الكتّاب السعوديين احتفاءً بالتراث المحلي.

وعبده خال كاتب توزع إنتاجه بين القصة القصيرة[1] والرواية[2] والمقال. ولد في قرية المجنَّة بمنطقة جازان التي شكلت الخلفية المكانية لمعظم إنتاجه الروائي ببيئتها وأساطيرها. يحمل درجة البكالوريوس في

---

1 صدرت له عدة مجموعات قصصية منها: **حوار على بوابة الأرض**، نادي جازان الأدبي، 1984م؛ **لا أحد**، مركز الحضارة العربية، مصر، الطبعة الأولى، 1990م؛ **ليس هناك ما يبهج**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995م؛ **من يغني في هذا الليل**، دار الراوي، الدمام، الطبعة الأولى، 1999م؛ **الأوغاد يضحكون**، دار الريس، بيروت، الطبعة الأولى، 2000م.

2 **الموت يمر من هنا**، كولونيا، دار الجمل، 2004م؛ **مدن تأكل العشب**، بيروت، دار الساقي، 1998م؛ **الأيام لا تخبئ أحدا**، كولونيا، دار الجمل، 2002م؛ **نباح**، دار الجمل، 2004م؛ **الطين**، بيروت، دار الساقي، 2003م؛ **فسوق**، بيروت، دار الساقي، 2005م؛ **ترمي بشرر**، دار الجمل، 2009م، **لوعة الغاوية**، لندن، دار الساقي، 2012م.

=

الاقتصاد والسياسة من جامعة الملك عبد العزيز، ويعمل حاليًا في صحيفة **عكاظ**، وله العديد من المقالات المنشورة في مجلات أدبية عربية مثل مجلة **الحدث** و**العربي** الكويتيتين، مجلة **نزوى** العمانية، **الحداثة** البيروتية، **أخبار الأدب** المصرية كما شارك في تحرير دورية **الراوي** و**النص الجديد** الصادرتين عن نادي جدة الأدبي. وهو عضو فاعل في الأمسيات الثقافية التي تقيمها الأندية الأدبية وجمعية الثقافة والفنون، نال جائزة البوكر العربية عن رواية **ترمي بشرر** في عام 2010م.[1]

يعد عبده خال من أهم الروائيين السعوديين حضورًا من حيث الكم والكيف فقد:

> أسهم مساهمة فاعلة، ومباشرة، في تحقيق قفزة سردية، روائية، نوعية، سواء على صعيد البناء الفني الناضج والمشحون بالوعي، أو على صعيد المضمون ذي الأبعاد الفلسفية العميقة، المنشغلة بالقضايا الإنسانية الكبرى [...] قدم نفسه بوصفه كاتبًا من أكثر الكتاب السعوديين حضورًا؛ إذ من أهم ما يميز هذا الكاتب عن غيره، قدرته الفائقة على المزاوجة بين الكم والكيف.[2]

1انظر: خالد اليوســـف وخزيمة العطاس، **دليل الكتاب والكاتبات**، الجمعية العربية للثقافة والفنون، الرياض، الطبعة الثالثة، 1995م، ص95؛ أحمد سعيد بن سليم، **موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام**، القسم الأول، ص345؛ محمد ينال هذال الدوسري، **عبده خال روائيًا**، رسالة ماجستير لم تنشر، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009م، ص7.

2 محمد خليفة الخزي، **الأنا والآخر: دراسة تحليلية في روايات عبده خال**، رسالة ماجستير مخطوطة قدمت إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبد العزيز، 2012م، أرسلها للباحثة المشرف على الرسالة الدكتور حسن النعمي عبر البريد الألكتروني، ص3،5.

=

كما يعتبر أحد أهم الروائيين الذين اعتنوا بالتراث المحلي ولم تقف حدود اهتمامه على توظيفه في السرد فقط بل ألّف كتابين جمع فيهما كثيرًا من الحكايات والخرافات المحلية وهما **قالت حامدة: أساطير حجازية**[1] و**قالت عجيبة: أساطير تهامية**[2]. بدأ الكتاب الأول بمقدمة تاريخية عن الأساطير وتطورها ودورها في الذاكرة البشرية ثم أتبع ذلك بمجموعة كبيرة من الحكايات والأساطير المحلية موثقة بأسماء الرواة الذين أخذ عنهم المؤلف وأغلبهم من الحكّاءات. ويرى الكاتب أن سبب ازدهار الخرافة هو ارتباطها بعادة حكي الجدات للأبناء والأحفاد التي خلفت موروثًا قصصيًا كبيرًا قد تتشابه فيه الحكايات بخطوطها الأساسية ثم تضيف كل منطقة خصوصيتها للحكاية. وفي كتاب **قالت عجيبة** ناقش الكاتب سبب ازدهار الخرافات في منطقة تهامة المنعزلة التي تعتبر فيها عادة الحكي وسيلة وحيدة للتسلية قبل انتشار وسائل الإعلام والترفيه.

وقد كان هذا المخزون التراثي الذي تربى عليه الكاتب أحد أهم الروافد التي ساعدته في صياغته للروايات ذات العناصر الخرافية. فضلًا عن ذلك–وكما ذكر الدكتور محمد وتار– لا يمكننا إغفال تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية التي اهتمت بتصوير بيئات كانت مجهولة وغاصت في أعماق التاريخ حتى وصلت إلى الأساطير والحضارات القديمة في توجه كتّاب الرواية العربية المعاصرة إلى توظيف تراث البيئة المحلية. فالرواية اللاتينية –كما يؤكد الدكتور وتار– هي أحد الدوافع الخارجية التي ساهمت في رجوع

---

1 عبده خال، **قالت حامدة: أساطير حجازية**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2013م.

2 عبده خال، **قالت عجيبة: أساطير تهامية**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2013م.

الكتاب إلى التراث الموغل في القدم وحرضتهم على تناول المحلي والغوص في الأساطير والحكايات القديمة يُضاف إلى ذلك رغبة الكتاب في التخلص من هيمنة الرواية الغربية والتأسيس لرواية عربية ذات صبغة محلية شكلًا ومحتوى[1].

عبده خال كاتب مهموم بقضايا مجتمعه فغالبًا ما تعكس سردياته الواقع في قالب تأملي احتجاجي يركز على كشف عيوب المجتمع وعاهاته إذ "تمارس تجربة عبده خال السردية الحفر عميقًا لكي ترى وتكشف ما يجري في الدواخل والبواطن، فعلى امتداد تلك التجربة الممتدة من منتصف التسعينيات وإلى الآن، تلبّس خال دور الرائي للعاهات والكاشف عن التشوهات الاجتماعية"[2].

وغالبًا ما يختار الكاتب عوالم المهمشين والفقراء المستغلين من قِبل الطبقات الغنية ملتقطًا أدق التفاصيل اليومية في حياتهم. وقد برر الكاتب ابتعاده عن تصوير الطبقة الارستقراطية بانه لم يعش تفاصيل حياة هذه الطبقة لذا لا يستطيع أن يعكس طقوسها الحياتية إلا من الخارج بعكس الطبقات المتوسطة التي عايشها والتي تشكل نسبة كبيرة من شرائح المجتمع[3].

---

1 انظر: محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصـرة**، دمشـق، اتحاد الكتاب العرب، 2002م، ص216-215. من موقع اتحاد الكتاب العرب، تاريخ الوصول 15 يناير 2008:.http://www.awu-dam.org

2 سماهر الضامن، "روايات عبده خال.. عالم مفتوح على المهمشين"، **مجلة القافلة**، أرامكوا السعودية، العدد 52 سبتمبر- أكتوبر، 2011م، ص11.

3 عبده خال وطامي السـميري، الرواية السـعودية **حوارات وأسئلة وإشكالات**، تحرير طامي السـميري، الدمام، دار الكفاح، الطبعة الأولى، 2009م، ص246.

وتعكس تصريحات عبده خال الصحفية وإنتاجه السردي شخصية مؤلف يجمع بين النزعة الانتقادية والقدرة على الغوص في البنية النفسية ومكبوتاتها وطبيعتها للكشف عن الآلية التي تحكم السلوك الإنساني. وتحمل معظم مجموعات عبده خال القصصية القصيرة مثل **ليس هناك ما يبهج، من يغني في هذا الليل** ورواياته مثل **الموت يمر من هنا، الطين، ترمي بشرر، فسوق، نباح** رؤية تدين جميع أشكال التفسخ الاجتماعي والقمع الممارس من قِبل الشريحة المتنفِّذة اجتماعيًا أو دينيًا أو سياسيًا على السواد الأعظم الذي لا يملك أحقية القرار والذي يقع عليه الأثر المباشر لقرارات السلطة. يقول عبده خال في حوار صحفي عن رواية **نباح** التي تناولت حرب الخليج:"هناك أوغاد شوهوا حياة أناس بسطاء حولوا حياتهم إلى أتون ملتهب [...] إلى دمار إنساني من غير أن يقفوا للمحاكمة أو يعتذروا عن كل الجرائم التي ارتكبت في حق هذه الشعوب المسحوقة بفعل قرار سياسي"[1].

ويعتبر عبده خال إضافة إلى غازي القصيبي وعلي الدميني من أبرز كتّاب الواقعية السحرية ذوي الأجندات والتوجهات السياسية مما يجعل رواياتهم تقترب من إنتاج أمريكا اللاتينية التي كان التوجه السياسي فيها علامة فارقة، فغالبًا ما دارت روايات الكتاب اللاتينيين حول سياسات بلدانهم القمعية أو سياسات الهيمنة الغربية على مناطقهم.

---

1 عبده خال وطامي السميري، الرواية السعودية **حوارات وأسئلة وإشكالات**، ص 235.

ونجد في روايات خال مزيجًا من الحس السياسي والاجتماعي والتاريخي التسجيلي الذي يحتفي بموجودات المكان وطبيعته وأناسه وأساطيره، وقد نالت بيئة جنوب المملكة وتحديدًا منطقة جازان الحظ الأوفر من إنتاج الكاتب في تسجيل مفرداتها المعيشية. إلا أن عبده خال كثيرًا ما يتخلى عن الواقع البحت ليدخل في عوالم السحر والأسطورة والخرافات الشعبية، فرغم عنايته بالنقد الاجتماعي عبر الإسقاط على مشاكل محلية وعربية إلا أنه غالبًا ما يستعين بعنصر خارق يستخدمه كوسيلة لتقوية المعاني الواقعية التي يطرحها، لذا تتميز نصوصه بتداخل المشاهد الخيالية بقدرات عناصرها الخارقة أو تحولاتها المخالفة للمنطق مع المشاهد الحقيقية اليومية لتذوب في نسيج القصة وتنعكس على الحياة الواقعية بدلالات متعددة.

مميزات الواقعية السحرية في أعمال عبده خال:

تميز بناء عبده خال الواقعي السحري بجملة من المميزات أهمها:

أولًا: اهتمامه بتصوير أثر المعتقدات الشعبية الخرافية على تفكير شخصيات النص وتصرفاتها التي تؤثر بالتالي على طبيعة الأحداث. فالحدث السحري في البناء لا يأتي من خارج النص لإعطاء معنى فلسفي أو روحي كما في نصوص رجاء عالم مثلًا، بل يأتي للتعبير عن ثقافة المجتمع الذي يفسر كل ما يحيط به تفسيرًا خرافيًا. ففي رواية **الطين** على سبيل المثال تعلل العجوز ظاهرة الزلزال الطبيعية بأن الثور المكلف بحمل الأرض نقلها من قرنه المجهد منذ مئات السنين لقرنه الآخر وترفض العجوز أي تفسير

علمي متهمة من اعتقد به بالكفر[1]. وفي رواية **الموت يمر من هنا** يؤمن أهالي قرية السوداء أن الظلم والمرض والجفاف الذي أصاب أرضهم كان نتيجة غضب الرجل الصالح من تقاعسهم عن إعانته ودعائه عليهم[2]، إضافة إلى اعتقادهم بأسياد الجن والسحر والتنجيم والاعتماد عليهم في تسيير شؤون حياتهم. وبهذا يقترب عبده خال من روح الواقعية السحرية التي نشأت في أمريكا اللاتينية والتي تعكس الثقافة القائمة على الأساطير والخرافات. فماركيز رائد تيار الواقعية السحرية كان يؤكد في مقابلاته أن إيمان جدته بالخوارق قد أثر في أسلوبه السردي فقال: "مع جدتي كان كل حدث طبيعي قابلًا أن يدل على شيء خارق. إذا طارت فراشة في النافذة كانت تقول: إنها تريد أن تعلن عن بريد سيصلنا اليوم. وإذا غَلى الحليب بشدة على الموقد قالت: هذا يدل على أنه يجب علينا أن نحذر فهناك شخص مريض في الأسرة [...] منزلنا في أراكاتكا منزل ضخم، ويبدو كما لو أنه مسكون، كل تلك التجارب المبكرة قد أثرت بطريقة ما في أدبي"[3].

ويكثر في نصوص عبده خال استدعاء الخرافات المحلية مستحضرًا مغزاها الرمزي ومستلهمًا التجربة الإنسانية التي فيها. والشائع في الحكايات أو الخرافات الشعبية أنها تتضمن حكمة حياتية تلخص تجربة

---

1 عبده خال، **الطين**، ص53.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص427.

3 انظر:

Marquez, G. G. & Dryfus, C. (1983). Playboy Interview: Gabriel Garcia Marquez. *Bell-Villada, Gene H. (2006). Conversations with Gabriel Garcia Marquez. Jackson US: University Press of Mississippi*, 96-132. [My translation].

=

الأجيال "الخرافة، والأسطورة والمختلقة الشعبية أو الأزعومة، تقوم على الرمز، لأن المنتوجات الأدبية الشعبية عمومًا والفلوكلوريات، هي موئل للرموز ومهجع يحتوي الأنماط الأصلية الموجهة للسلوك أو الفكر والتواصل".[1]

وسبب حضور الحكاية الخرافية الشعبية في إنتاج خال هو كمونها في تكوينه الإبداعي وإلحاحها عليه بدرجة كبيرة تدفعه لمحاولة إعادة إنتاجها كواقع في كتابته فحكايات الجدات التي تربى عليها ولازالت حاضرة في وجدانه تشكل خير معين لكتاباته الخيالية كما صرَّح هو بذلك فقال:

> عشت في قرية تقبع خلف النسيان في كل شيء فلم يكن لدينا شيء نفتح به نافذة الحلم إلا الحكاية، بالتالي تشبعت بالكثير من الحكايات والأساطير. حكاية الناس والقرية، حكاية مواسم المطر [...] الجلوس مع النساء اللاتي تقوم كل واحدة منهن بتوليد الحكاية لتعطيها قدسية الإنصات من الأخريات، هذا ما حبب لي التحول إلى روائي وأن اكسب إنصات الآخرين.[2]

وتعبيرًا عن دور الأسطورة في تشكيل الواقع يقول عبده خال:

---

1 علي زيعور، **الأحلام والرموز، أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية والاضطرابات النفسية والفكر**، دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م، ص40.

2 عبده خال، "ماركيز لم يدهشني لأن طقوس القرية فعلت ذلك قبله" تحرير خالد عويس، **جريدة الزمان**، العدد 1275، بتاريخ 1 أغسطس 2002م.

مازلنا نعيش في زمن الأسطورة وإن كنا لا ندرك ذلك بصورة ملموسة، إلا أن الأسطورة هي التي تشكل مواقفنا من الحياة ومن الكون، ومهما بلغ المرء من الادعاء أنه خال من الأسطورة ستجده يمارس عملًا أسطوريًا بيقين تام، وهذا ما يمكن أن ينقاد إليه من يصك المصطلحات النقدية حينما يتحدثون عن أسطرة الواقع. فالواقع مؤسطر من خلال انتقال تيمات الأسطورة إلى حياتنا عبر آلاف السنين. وحين يكتب الراوي هو يستشعر بسطوة الأسطورة على الواقع[1].

وفي أكثر من حوار ادّعى عبده خال أن نشأته في بلدة ذات خاصية مجتمعية وبيئية تزدهر فيها الخرافة قد ساهمت في تشكيل عالمه السحري الواقعي أكثر من قراءاته الأدبية العالمية. مثلًا في شهادته بكتاب **أفق التحولات في الرواية العربية: شهادات** سرد عبده خال مجموعة من الأساطير التي تربى عليها في قريته فكونت خلفيته الكتابية فقال:

مدرسة الواقعية السحرية ربما لا يفتن بها ابن تلك القرى كثيرًا فذاكرته تحمل كمًا كبيرًا من الحكايات التي لو سردها لتحول إلى إنسان منقرض قدم من كتاب ألف ليلة وليلة واندس بيننا [...] إن الأسطورة قدمت أشكالًا متعددة للسرد، أشكالا لم تطرق إلى الآن، والمتدرب على سماع تلك الحكايات وطريقة إلقائها ثم يمارس الكتابة سيكتشف عمق

1 عبده خال، **الرواية السعودية حوارات وأسئلة وإشكالات**، تحرير طامي السميري، ص214.

التشكل في فن السرد الأسطوري وسيكتشف أن كثيرًا من المدارس الكتابية لا تبهره، فهي تعيد له بضاعة استهلكها من وقت مبكر، إن تحليق بقرة ماركيز في رواية مائة عام من العزلة لا يضاهي تحليق طفل في الفضاء، ذلك الطفل الذي انشغلت عنه أمه بجمع ما تبقى من أمعاء وشحوم المجزرة، فاقتصت منها الحدأة بخطف ابنها والتحليق به في سماء القرية لتخرج القرية تلاحق الحدأة لاستعادة الطفل المخطوف والذي وجدناه في المساء في إحدى الأشجار العالية يربض على بيض خاطفته[1].

كما سُئل عن تأثره بماركيز فأكد على عدم دهشته بخياله بقوله "اتفق مع ماركيز في الأساطير فقصة البقرة التي تطير لم تكن مدهشة لي إذ عشت في بيئة تعشق الأساطير وأنا أستطيع أن أقول إن مدرستي ما بين الكوني وماركيز هي مدرسة الواقعية السحرية"[2].

ولا أدري ماذا يقصد عبده خال بـ "بقرة ماركيز" وهل هي غلطة مطبعية تكررت في منشورين – الكتاب والجريدة– والصحيح "بطلة ماركيز" لأن رواية **مائة عام من العزلة** لا تتضمن مشهدًا لبقر يطير بل المشهد الشهير لريميدوس التي عانقت ملاءتها وصعدت للسماء.

---

1 عبده خال، "الولادة السرية"، **أفق التحولات في الرواية العربية: (2) شهادات**، تحرير إبراهيم عبد المجيد وآخرون، عمان، دارة الفنون: مؤسسة خالد شومان؛ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2003، ص93-92.

2 عبده خال، "ماركيز لم يدهشني لأن طقوس القرية فعلت ذلك قبله".

=

وفي لقاء آخر حينما سئل خال عن سبب عدم دهشته بعوالم ماركيز قال: "حين أقول إن ماركيز لم يدهشني لأنه أمر متعلق بتبادل المألوف، فما كتبه في مائة عام من العزلة تماس كثيرًا مع المدهش الذي عشته في قريتي وحين تقرأ ما مر بك لا تجد فيه دهشتك وتستغرب من دهشة الآخرين لما قدم من تلك التفاصيل التي كنت تعيشها بألفة".[1]

والمتتبع لتصريحات عبده خال فيما يخص عوامل تشكيل مخيلته الأدبية الغنية بعناصر السحر يجد تشابهًا بينها وبين العوامل نفسها التي تحدث عنها غابرييل ماركيز في حواره مع بيلينيو أوبليو مندوزا والتي نشرت مترجمة للعربية في كتاب **رائحة الجوافة** ومن هذه العوامل: نشأة ماركيز في بيت مليء بالنساء المؤمنات بالخرافة، الجدة التي تسرد الكثير من الأحاديث الخرافية، القرية النائية المليئة بحكايات الموتى والأساطير[2].

وقد تكون الخلفية البيئية التي عاش فيها خال قد شكّلت المعين الأول الذي أمده بالمادة الحكائية السحرية والخرافات المحلية وساعده على بناء شخصياته الروائية بتكوين نفسي خاص متشرب بالإيمان بالخوارق التي تحكم طريقة التفكير؛ إلا أنه من المبالغة -برأيي- إنكار تأثر الكاتب الواضح بأسلوب

---

1 عبده خال، "الأديب عبده خال يضيء عوالم الشظايا في هذا الحوار"، لقاء أجراه منتدى **شظايا أدبية** مع الكاتب ومنشور في موقعهم، تاريخ الوصول 11 سبتمبر 2014م من:

http://www.shathaaya.com/vb/showthread.php?t=27440&page=6h

2راجع: عبده خال في كتاب **أفق التحولات في الرواية العربية: (2) شـــهادات**، ص94-79؛ عبده خال، **الرواية الســـعودية حوارات وأســـئلة وإشكالات**، تحرير طامي السميري، ص274؛ غابرييل غارسيا ماركيز، **رائحة الجوافة: حوارات بيلينيو أبوليو مندوزا**، ص14،36.

=

ماركيز إذا أخذنا بالاعتبار تشابه بعض العناصر السحرية في روايات كل منهما مثل فكرة طيران الشخصيات الشهيرة لماركيز[1] نجدها في قصة عبده خال القصيرة ماذا قال القميري من مجموعة **الأوغاد يضحكون** والحدث المحوري الذي تدور حوله هذه القصة هو انتفاخ القميري المشهور بطباعه النزقة والعدوانية، وتورمه تورمًا عجيبًا ينتهي بطيران جسده في الفضاء كالبالون أمام أعين المحدقين[2]. وكذلك في رواية **فسوق** مشهد سريان الدم ليدل على جريمة القتل "كان دمها حبلًا طويلًا تعرج في كل الأزقة بحثًا عن قاتلها وحين تباطأ في جريانه، أوصلوا جثمانها إلى قبر غائر"[3] يشابه العنصر السحري في رواية **مائة عام من العزلة** حينما سرى خيط الدم من جثة خوسيه أركاديو الأول إلى أن وصل لأمه مجتازًا المنعطفات والشوارع حتى دخل بيت عائلته وتفادى تلويث السجاجيد حتى دخل للمطبخ لتنتبه إليه أورسولا فتتبعه لتجد جثة ابنها[4]. كذلك خرافة ولادة ابن مشوّه بأعضاء حيوانية للزوجين اللذين تربطهما قرابة في **مائة عام من العزلة** وخوف أورسولا من أن تلد ابنًا بذنب خنزير "عظاءة إغوانا" لقرابتها من زوجها خوسيه أوركاديو بوينديا[5] تكررت عند عبده خال في **الموت يمر من هنا** "فقيل لها.. بينكما لبن،

---

1 طيران ريميدوس في: غابرييل غارسيا ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ص289.

2 عبده خال، **الأوغاد يضحكون**، ص110.

3 عبده خال، **فسوق**، ص15

4غابرييل ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ص165-164.

5 غابرييل ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ص30.

=

وسيولد لكما ابن له رأس حية، وحوافر نعجة"[1]. فهذه الأمثلة وغيرها توحي بتأثر عبده خال بماركيز وإن كان اعتماده في تصوير الجو السحري في رواياته يعتمد على خرافات محلية مستوحاة من بيئته.

ثانيًا: يسعى الكاتب في مزجه بين السحري والواقعي إلى إثبات أن الواقع قد يكون أحيانًا صادمًا بل أكثر غرابة من الخيال. فالسحري لديه وسيلة للكشف عن بشاعة الحقائق الحياتية ليبرز الغموض الذي يتنفس خلف الظواهر ويكشف التعقيد الذي حول واقعنا المعاصر إلى غير معقول و"الواقعية السحرية وسيلة لتقديم الواقع والاستجابة له، وفي الوقت نفسه مدخلًا لتأمل ألغازه وإزاحة النقاب عنه"[2]. فالمتلقين لن تصدمهم مثلًا خرافة فرار الميتة من قبرها في رواية **فسوق** في ظل الأحداث الواقعية الصادمة كسرقة الحانوتي لجثة الفتاة وتجميدها وممارسة الجنس معها وهي الحقيقة الواقعية خلف الحدث السحري الذي نسجه الناس لتفسير اختفاء الجثة، ولن يستغربوا كرامات الولي أبي قضبة في **الموت يمر من هنا** أمام تصرفات سيد القرية القمعية والظالمة.

وقد استخدم عبده خال الواقعية السحرية في معظم إنتاجه السردي إما بصفتها بناءا كليًا أو بإضافة بعض المشاهد السحرية المتناثرة في صلب الروايات التي لا يمكن اعتبارها من ضمن هذا التيار. ومن خلال دراستي السابقة في رسالة الماجستير لبعض قصص عبده خال القصيرة تحديدًا برحة العنبري

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص333.

2 هالة صلاح الدين حسين، "هيدي هابرا.. الواقعية السحرية بنكهة شرقية"، **جريدة الشرق الأوسط**، عدد 12262، بتاريخ 4 شعبان 1433هـ/ 24 يونيو 2012م.

في مجموعة **ليس هناك ما يبهج**، والبرد في مجموعة **من يغني في هذا الليل**، وماذا قال القميري والأوغاد يضحكون من مجموعة **الأوغاد يضحكون**؛ أرى أن عبده خال أتقن توظيف الواقعية السحرية في القصة القصيرة أكثر منها في الروايات ربما يعود ذلك لطبيعة القصة القصيرة المضغوطة والمركزة، والتي يسهل من خلال حجمها بناء علاقة متوازية بين السحر والواقع. على العكس من رواياته التي اعترى معظمها الزيادة والترهل في حشد مجموعة من المشاهد السحرية، أو التأملات الذاتية التي لا تخدم النص كما سيأتي لاحقًا في تحليل النصوص. وعلى الرغم من ذلك؛ فلعبده خال قدرة على التنويع في إنتاجه بين توظيف الخرافة المحلية أو الأساطير الأجنبية، دون الوقوف عند حدود استحضارها فقط، بل تحويلها عن أصلها لإسقاط معان جديدة واستخلاص قيم فكرية حديثه منها، وبين خلق خرافة جديدة تنشأ من ظروف الحكاية في النص.

أما الروايات التي كانت الواقعية السحرية أكثر حضورًا فيها فهي **الموت يمر من هنا** و**الطين** و**فسوق** والأخيرة أقل من الروايتين السابقتين في كمية المشاهد السحرية؛ لذا سأركز في هذا الفصل على تحليل **الموت يمر من هنا** و**الطين** لغزارة العناصر السحرية فيهما أولًا ولأن هذه العناصر لعبت دورًا أساسيًا في تشكيل بنية النص بطريقتين مختلفتين حين لجأ الكاتب إلى إدخالها في **الموت يمر من هنا** بشكل متوازٍ مع الحكاية الواقعية كما سنرى. أما في **الطين** التي تمزج الواقعية السحرية مع السريالية، فالعناصر السحرية تأخذ بنية لولبية في النص.

الموت يمر من هنا: بين الخرافة الشعبية والواقع السوداوي:

أهم ما يواجه الكتّاب عند استحضار الأساطير أو الخرافات الشعبية هو القدرة على استيعاب طاقة الأسطورة الرمزية ثم إحالتها عن أصلها ثم تأويلها في خدمة النص الجديد. وعلى هذا يكون للكاتب وظيفتان: وظيفة بنائية تتمثل في قدرته على الموازنة بين عناصر الخرافة الشعبية وبين الأحداث الروائية، ووظيفة توصيلية لأن من يكتب الرواية التي تعتمد على توظيف الموروث الشعبي يحاول الخروج بقيم رمزية جديدة لإيصالها للمتلقين. ويرتكز هذا الأمر على قدرة الكاتب على استيعاب الخرافة حتى تصبح جزءًا من فكره، وإعادة تمثلها حتى يستطيع إنتاج قيم فنية جديدة كما صرّح الناقد محمد مندور في كتاب **الأدب ومذاهبه** عن التجارب الأسطورية "التي يستطيع الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية، وأن يتخذها هياكل لأدبه، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها"[1].

وقد نجح عبده خال في هذه الرواية في الوظيفتين، فمن الناحية البنائية تُشكل الخرافة في **الموت يمر من هنا** بنية أساس في معمارية السرد تتوازى مع الحكايات الواقعية في نسيج الحكاية، نلمح هذا في تداخل الشخصيات الخرافية مع الأخرى الواقعية حين تشتركان بنفس الصفات، أو خروج الشخصية من الخرافة لتشارك في الحدث الروائي، وعلاوة على الشخصيات تختلط الأحداث كذلك فقد تتوقف

1 انظر: محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 12.

الخرافة عند حد معين فتكملها مجريات الواقع كما سنرى في تحليل الرواية. كما نجح عبده خال في توليد وإيصال معان جديدة مستوحاة من الخرافات الشعبية الموظفة في النص.

ومما يلفت الانتباه في رواية **الموت يمر من هنا** أن الحكايات الثلاث الرئيسة التي تشكل النص تقابلها ثلاثة عناصر سحرية تشتبك في أحداثها وهي:

- حكاية السوادي وتقابلها خرافة الولي أبي قضبة وأسطورة الحنش أبو جوهرة.
- حكاية مريم المحبوسة في القلعة وتقابلها خرافة مرحمة التي تحكيها الجدة نوار.
- حكاية درويش ابن مريم تقابلها نبوءة ديك القلعة وهو ما سنفصله لاحقًا.

تدور الرواية حول قرية السوداء التي تعكس لهجة وعادات أهلها المعيشية البيئة الجازانية. ويعاني أهلها من الفقر والمرض والظلم والقمع الشديد الذي مارسه السوادي سيد القرية وصاحب السلطة المطلقة التي استغلها في السيطرة على كل حقول الفلاحين بالغش واستغلال حاجتهم في أوقات القحط، وكان مصير كل من يعارضه القتل أو الاعتقال في القلعة التي لم يخرج منها أحد حيًا.

وتعتبر شخصية السوادي الحاضنة الرئيسة لكل الحكايات المتفرعة عبر الرواية التي كتبت على شكل فصول روي كل واحد منها على لسان إحدى الشخصيات يحكي فيها قصته مع ظلم السوادي.

وكتبت الرواية بتقنية تعدد الأصوات والتي يشار إليها أحيانا في النقد العربي بلفظها المعرب البوليفينية (Polyphony)، وهو مصطلح وجد في كتابات المنظِّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين (Mikhail

(Bakhtin ويعادل الحوارية (Dialogics)، حيث تحتوي الرواية على عدة رواة لكل منهم دور في سرد أجزاء من الحدث الرئيس وتُمارس من خلاله الشخصيات استقلاليتها في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة فترد الآراء بحسب المنظور الشخصي لأصحابها مما يسمح بوجود وجهات نظر أيديولوجية مختلفة داخل الرواية. وهذا يجعلها رواية حوارية تعددية تنحى المنحى الديمقراطي وتتحرر من سلطة الراوي المطلق ومن أحادية المنظور واللغة والأسلوب، وهذا ما يجعل الرواية البوليفينية مختلفة عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف[1]. ويستعين الكاتب غالبًا بهذه التقنية للتخلص من هيمنة الراوي الأحادي الرؤية، وليتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من جميع جوانبها، فضلًا عن تنويع مستويات القص ومستويات اللغة[2].

وحكاية قرية السوداء نقلت في **الموت يمر من هنا** على لسان أبنائها، فكل منهم يتولى السرد بفصل مستقل يسرد فيه قصته مع السوادي بضمير المتكلم وقد تتوالد داخل القصة الرئيسة حكايات فرعية يشارك في سردها رواة ثانويون.

---

1 راجع للمزيد كلا من:

Baldick, C.(2008). Polyphonic. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. : Oxford University Press. Retrieved 14 Aug. 2014, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-898. [My translation];

Alapatt, N. F. (2010). *Polyphony and fiction: a reading of James Joyces Ulysse's*. Ph.D thesis submitted to the Mahatma Gandhi University. P.2-4. [My translation].

2 راجع: عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الأولى، 1996، ص138-140.

وتحتوي الرواية على ثمانية وعشرين فصلًا غير مرقمة، حيث عَنوَن الكاتب كل فصل بحكمة لإحدى شخصيات الرواية –وغالبًا ما يكون صاحب المقولة هو راوي الفصل– وكُتب تحت كل مقولة اسم صاحبها بالخط الأسود العريض وكأنها مدخل للفصل.

واحتوت الرواية على ثمانية رواة رئيسيين هم:

الراوي الأول: موتان الغلام الذي كان مندهشًا من خضوع أهالي قريته للظلم، وكان يشاهد أمه تكدح في سبيل توفير اللقمة له ولأخته في ظل غياب الأب الذي هرب بسبب بطش السوادي الذي لم يبق لهم مجالًا للزارعة أو التكسب. وكان إحدى الشخصيات التي قاومت السوادي مع أمه وانتهى الأمر بحبسه في القلعة ثم موته بعد الإفراج عنه بسبب دواء خاطئ أعطي له أثناء مرضه. والفصول التي رواها موتان هي الأول والسابع والعاشر والثاني والعشرون.

الراوي الثاني: عبد الله الشاقي الذي أخذ السوادي أرضه بالقوة بعد أن قتل أباه لأنه تجرأ على رفض بيع الحقل له. كما قتل السوادي جدته نوّار لأنها صرّحت بقصة المرأة الحبيسة في القلعة التي لا تتضح أحداثها إلا برواية أخرى على لسان عبده راجح. ولعبد الله فصل روي على لسانه وهو ميت يسترجع فيه لقطات من حياته ويقابل فيه الموتى ويشرح إحساس الميت الذي تتناقل جنازته الأكف ويسمع بكاء المشيعين. والفصول التي رواها الشاقي هي الثاني والتاسع والثاني عشر والرابع والعشرون.

الراوي الثالث: درويش الذي اتهمه أهالي القرية بالجنون لمجرد محاولته تحريضهم على التمرد على ظلم السوادي واسترداد أراضيهم منه والعيش بكرامة. كان خادمًا للسوادي لا يَعرف أصله وكان يسأل دائما عن أبيه فلا يجيبه أحد، ولا يتضح أصله إلا في الفصل الذي روى أحداثه عبده راجح ليكتشف المتلقين أنه ابن مريم المرأة التي أحبها السوادي واختطفها من زوجها وهي حامل وحبسها في القلعة وكان يتذلل لها لترضى عنه وحينما أنجبت درويش اختطفه من حضنها ورباه بصفته خادمًا وكان يعامله بقسوة واضطهاد. وتنتهي حياة درويش قتلًا بأيدي أعوان السوادي بدون أن يعرف نسبه وبدون أن ينجح في مهمته في تحريك القرية للتخلص من سيدها الظالم. والفصول التي سردت على لسان درويش هي الفصل الثالث والخامس والحادي عشر والخامس والعشرون.

الراوية الرابعة: صابرة الملقَّبة بـ (رعنا) أم موتان وصالحة التي تزوجت الرجل الوحيد الذي تجرأ على رد صفعة السوادي له وعانت بعد هروب زوجها من القرية وانقطاع أخباره من مطاردة السوادي لها وتحرشه بابنتها صالحة بغرض تهديد أمها التي رفضت الزواج منه. واضطرت صابرة أن تعمل في إصلاح بيوت أهالي القرية بعد رحيل زوجها لإعالة أطفالها "هذا اللعين كان في ذات يوم يحلم ببطني وكرًا لنسله السام، فتسامقت أمام رغبته، ورفضت أن أكون مخزنًا لرغباته، فأقسم أن يطاردني مدى الدهر"[1].

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص355-356.

وتشكل صابرة ومريم التي حبست في القلعة نقطتي الضعف الوحيدتين للسوادي الذي أحبهما في فترات زمنية مختلفة وكان مستعدًا للكف عن ظلمه لأجلهما وكانت صابرة السبب في إطلاق سراح موتان ودرويش وعبد الله الشاقي من القلعة بعد أن وعدته بالزواج.

الراوي الخامس: شبرين الذي تنقل يحمل عين أبيه حسن زيلعي بقارورة مملؤة بالماء بعد أن خلعها السوادي لأن زيلعي تجرأ على اقتحام القلعة ورأى المرأة الحبيسة فيها. ثم رحل شبرين مع أبيه هربًا من البطش واشتغل بحارًا وحينما عاد للقرية بعد خمس وعشرين سنه وجد أن ولي أحد أعوان السوادي قد اعتدى على ابنة عمه زينة مما أدى إلى شلل عمه قهرًا. وحينما أراد شبرين الثأر لشرفه اتُهم زورًا بشرب الخمر وبقتل ابنة عمه وجُلد في الأسواق ثم سجن في القلعة.

الراوي السادس: عبده راجح الذي روى الفصل السابع عشر، وهو أحد سجناء القلعة استخدمه السوداي هو وحسن زيلعي بادئ الأمر في حراثة أرضه ورعايتها وكان يدفعهما لمصارعة بعضهما لمجرد التسلية وكانا يعانيان من احتقار بعض أهالي القرية لهما بسبب خدمتهما للسيد، وحينما قررا التمرد على السوادي وقتله تسللا للقلعة ليكتشفا سر مريم المحبوسة ويشاهداها تقف بكبرياء أمام السوادي المتذلل لتحقق رغباته بأن تمنحه نفسها.

وخلال رواية عبده راجح للأحداث تتداخل حكاية مريم التي روتها بلسانها ونقلها عبده للمساجين في القلعة بعد أن سمعها منها في الماضي. وقصة مريم تحكي اختطاف السوادي لها من أهلها وزوجها وهي حامل. وتعود الرواية على لسان عبده راجح الذي يحكي أنه حينما سمع قصة مريم وعدها

بتخليصها من حبسها وظل يزورها ليطمئن عليها حتى حانت ولادتها فأتى بنوار لترشدها كيف تتصرف وبعد أن ولدت صبيًا سألتها نوار ماذا ستسميه؟ فقالت: الديك، وروت لها حلمًا يحمل بشارة لهذا الاسم وأنه سيكون مخلصًا للناس من الظلم. ورغم عزم عبده على إنقاذ الأسيرة مريم وقتل السوادي لتخليص أهالي القرية من شره؛ إلا أنه تردد مؤجلًا هذه الخطوة لخطورتها حتى تهور في لحظة اندفاع وبقر بطون ثيران السوادي فحُبس في القلعة دون أن يتم ما عزم عليه.

الراوي السابع: السوادي الذي روى الفصل الحادي والعشرين، وهو سيد القرية التي أحاطت الخرافات مولده ونشأته فحولته إلى كائن غير بشري زادها النص تأكيدًا بأن جعل كل معارضيه يموتون ويبقى هو خالدًا لتتحقق نبوءة العرافة "إن لم يقتله ربيبه، فلن يموت، وسوف يطلب الموت فلا يجده"[1].

في الفصل المروي على لسان السوادي حاول عبده خال تحليل أسباب تكوّن الطغاة فنقل لنا الجانب الرخو من شخصية سيد القرية الذي كان ضحية لغياب الأنثى من حياته "لماذا إذا غربت النساء من حياتنا أصبحنا وحوشًا كاسرة؟"[2] فقد تربى بعيدًا عن حنان الأم وتشرب طباع أبيه القاسية حتى أصبح أطغى منه. إضافة إلى أن طبيعة المحكومين التي تستغل اللين وتستجيب وتنساق للبطش من أهم عوامل تفاقم الظلم وخلق الطغاة. ورغم قِصر فصل السوادي نسبيًا إلا أنه يلقي الضوء على شخصيات

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص492.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص378.

=

الطغاة الذين يملون من الجاه وتحقيق الرغبات فيتعذبون بقدر ما يعذبون الناس "أن تكون خارج الحب، أو الكره فأنت ميت [...] ها أنا أملك كل شيء ومع هذا أجلس وحيدًا أتلفت في الليل القادم، أخشى أن يخبئ لي تحت جناحه خنجرًا ممن يحبوني"[1].

الراوي الثامن: الراوي العليم "Omniscient narrator" ويعني الراوي الذي يمتلك المعرفة الكاملة للأحداث والدوافع والأفكار غير المعلنة للشخصيات القصصية كما يمتلك القدرة على رواية الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة بنفس الوقت[2]. ويمثل الراوي العليم في الرواية السرد الذي أتى على لسان جماعة مثل أهل القرية أو سجناء القلعة في الفصول الرابع والسادس والثالث عشر والرابع عشر والسادس عشر والثامن عشر والتاسع عشر والثالث والعشرون والسابع والعشرون وكان يظهر فيها دور الكاتب عبده خال كراوٍ عليم.

وكان السرد يتناوب عبر هذه الأصوات التي تتكرر في أكثر من فصل باستثناء السوادي الذي لم يرو إلا مرة واحدة. فقد يتوقف أحد الرواة عند نقطة ثم يأتي راو آخر في الفصل التالي ثم يعود الراوي

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص376.

2 انظر:

Baldick, C. (2008). Omniscient narrator. *The Oxford Dictionary of Literary Terms.*: Oxford University Press. Retrieved 8 Jun. 2015, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-808. [My translation].

الأول وهكذا. وقد يتقاطع مع صوت الراوي الرئيس في كل فصل راوٍ آخر. مثلًا في فصل شبرين نجد صوت أبيه حسن زيلعي مشاركًا ليروي سبب ذهاب عينه ثم يعود السرد لشبرين ليحكي أخبار رحلته في البحر وما قابله من غرائب تشبه أقاصيص **ألف ليلة وليلة** تُسرد بدورها على لسان البحارة وينقلها شبرين، ثم يعود شبرين لاستكمال حكايته لمستمعيه من سجناء القلعة في المشهد فينقل ما حدث لأسرته بضمير الغائب لأنه لم يحضر ليرى ما حصل بعد أن غادر مع أبيه لذا يشارك في السرد صوت أمه التي تروي حادثة الاعتداء على زينة ابنة عمه. وهذا يتكرر أيضًا في سرد عبد الله الشاقي حيث تشارك جدته نوار السرد لتحكي الماضي الذي لم يحضره حفيدها، وتشارك مريم في سرد عبده راجح لتحكي حدث اختطافها وهكذا.

وكانت بعض الأحداث لا تتضح إلا عبر رواية أخرى لها من سارد آخر فقصة الاعتداء على صالحة التي رواها موتان لا تتضح أحداثها وأسبابها إلا في رواية أمه صابرة. وحكاية رجوع السوادي يحمل فتاة جريحة على حصانه التي روتها صابرة بعد أن سألها درويش عن أصله لا تتضح أسرارها إلا من خلال قصة مريم التي ولدت داخل قصة عبده راجح ولا نعرف نهاية مريم وهي الموت بالحمى إلا من رواية السوادي. بالإضافة إلى أن بعض المشاهد تتكرر من زاويتين مختلفتين بحسب الراوي كمشهد ضرب الأولاد لدرويش التي وردت على لسان موتان ثم على لسان درويش ومشهد عقاب شبرين بتهمة شرب الخمر وغيرها. ومع تغير الراوي تتكشف تفاصيل جديدة تغير خط الأحداث فمثلًا الفكرة التي تبثها الفصول المتقدمة من الرواية والتي مفادها أنّ درويش هو مخلِّص القرية الذي بشرت به الرؤى

والعرّافات وآمنت به الجدة نوار تتغير كليًا حينما يكشف درويش عن أعماله السرية كقتله حسن حبيب ليلى التي عشقها درويش، ودوره في قتل عبد الله الشاقي وموتان ظنًا منه أن القرية ستتمرد بعد أن تفقد أحباءها على يد السوادي وهو ما لم يحصل مما دفعه إلى محاولة الانتحار ثم انتهى به الأمر مقتولًا على يد أعوان السوادي ككل شخصيات الرواية الذين لم ينج منهم إلا صابرة.

وعلى الرغم من تأثير تقنية تعدد الرواة على حركة السرد في النص إلا أنها لم تخلق التنوع الديولوجي المقترن فيها عادة، إنما جاء هذا التعدد ليسرد نمطًا واحدًا من وجهة النظر في الظلم المحيط بأهالي القرية وضرورة التخلص منه والتصدي له؛ وبالتالي نستطيع القول إن عبده خال لم يحسن توظيف هذه التقنية لتحقق الهدف من وجودها في الرواية حيث ساهمت فقط في إضاءة الحدث من عدة زوايا وإثارة التشويق ودفع الحبكة لمسارات مفاجئة لا يتوقعها المتلقون كما سبق أن أشرت في رواية درويش، إلا أن الرواة امتلكوا وجهة نظر واحدة هي ذاتها وجهة نظر الكاتب.

وجدير بالذكر أن تقنية توظيف صوت الحكواتي (Storyteller's voice) التي اعتمدت عليها رواية **الموت يمر من هنا** هي تقنية شائعة في روايات الواقعية السحرية ميّزت أعمال غابرييل ماركيز وسلمان رشدي، وقد لجآ لها لتسهيل استخدام العناصر السحرية في رواياتهما حيث يعطي هذا النمط مرونة لهيكل السرد المتصاعد. كما أن العلاقة المباشرة بين الراوي والجمهور المتلقي التي تكفلها هذه التقنية تتيح للمؤلف إمكانية التوسع في الخيال أكثر من أي نمط بنائي آخر. وتقنية صوت الحكواتي –كما

يرى والتر بينيامين– مهمة جدًا في الواقعية السحرية لأنها أعادت للرواية سمة السرد الشفوي الذي يذكرنا بالأحاديث الحميمة العادية وحكايات الجدات والذي اختفى تقريبًا من الرواية الحديثة.[1]

وفي رواية **الموت يمر من هنا** يبرز صوت الحكواتي في معظم المشاهد السحرية التي تروى غالبًا على لسان متحدث لجمهور سواءً أكان شخصية رئيسة في الرواية أو ثانوية مثل مشهد جابي خراج السوادي وآكلي لحوم البشر[2] ومشهد السفينة المحاصرة بأسماك القرش الذي لم يهدأ إلا عندما ألقى البحارة لهم قلب القبطان[3]. وحكاية الرجل الصالح مع عوالم المسخ والجن والعرافات الشبيهة بقصص ألف ليلة وليلة[4] وسيمر بنا تحليل هذه المشاهد لاحقًا.

الواقع السوداوي:

فيما يخص الجانب الواقعي من الرواية، يتخذ عبده خال موقفًا معارضًا تنويريًا من قضية فساد السلطة والاستبداد، فيعرض لأسبابه ونتائجه في المجتمعات التي تحول فيها السطوة الحياةَ إلى موت مقنَّع. فالسوادي الذي يرمز للحاكم الدكتاتور وصل تسلطه إلى حد السيطرة على مقومات الحياة الأساسية.

---

1 انظر كلًا من:

Kortenaar, N. T. (2004). *Self Nation: Text in Salman Rushdie's Midnight's Childrn*. London: McGill-Queen's University Press. P. 21. [My translatio]; Benjamin, W. (1999).The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov Translated by Harry Zorn. *Illuminations.* London: Pimlico. PP. 88-89. [My translatio].

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص442-443.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص474.

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص334.

وحينما استشعر السوادي أن محاصيله سيأكلها الجدب ويتركها على عروشها خاوية أرسل عبيده وأعوانه لالتقاط الناس من بيوتهم وأعمالهم وتسخيرهم لإحياء حقوله الميتة، وقد استيقظت القرية في أحد الصباحات على صوت المنادي ينادي بأمر السوادي يُمنع أهل القرية من ورود الماء خمسة أيام تُجدّد كلما جفت أرضه، وقد بعث مجموعة للبحث عن الآبار البعيدة لجلب الماء وسقي الزرع المتهالك[1].

وتعرض الرواية الوسائل التي يستخدمها الحاكم المستبد من أجل البقاء. وأولها استغلال السلطة الدينية التي يمثلها الشيخ موسى في النص والذي كان يغضّ الطرف عن انتهاكات المتنفِّذين واستغلالهم للفقراء ويجعل الدين وسيلة قمع لكل من تسول له نفسه معارضة السلطة. وبهذا تحولت السلطة الدينية إلى صمام أمان يستمد منه الطاغية مشروعية وجوده بسبب استغلال منابر المساجد لإطلاق الفتاوى التي تحرّم بل تُكفِّر من يطالب بالإصلاح. ومثال هذا في الرواية ما حدث من الشيخ موسى الذي وقف محذرًا الناس من خطر الابتعاد طلبًا للرزق رغم الأحوال المتردية في القرية بسبب السلطة وهو ما روته الجدة نوار:

في ذلك اليوم وقف الشيخ موسى خطيبًا حاثًّا من حضر الصلاة على الاتزان وعدم إلقاء أنفسهم إلى التهلكة مذكرًا بأن في ذلك كفرًا بينًا، وقد ذكر أن من يحاول اجتياز

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص141

الأحراج لا يمكن أن ينجو، فهناك الحيات الطائرة، والذئاب الجائعة، والعقارب، والسباع، والشوك السام [...] ساعتها من كانت تنازعه فكرة الرحيل ضمرت داخله، واستسلم راضخًا لظل السوادي[1].

وبدلًا من أن تنحاز السلطة الدينية إلى مطالب الأهالي؛ تتهرب بسبب الخوف من تأدية واجبها في الدفاع عنهم. وهو ما يجسده موقف الشيخ موسى عندما اتفق مجموعة من كبار رجال القرية على الذهاب إلى السوادي للمطالبة بتوفير القمح بسعر أدنى بدلًا من احتكاره، وقد أوصل جواسيس السوادي الخبر إليه فأقسم أن يدفن أول من يفاتحه بهذا الشأن فأصابهم الذعر وحينما سألهم السوادي عن سبب مجيئهم صمتوا جميعًا إلا الشيخ موسى الذي قال "يا شيخنا.. المقبرة بعيدة وموتى القرية في تزايد.. فلماذا لا نقربها؟"[2] حيث لم يلتزم الشيخ بمسؤوليته الأخلاقية وتبنى موقفًا منافقًا سلبيًا بسبب الخوف فلم يواجه القضية المصيرية وحوّل الاهتمام إلى هوامش الأمور متجاهلاً إجرام السلطة الحاكمة مما يجعله شريكًا لها.

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص8-9.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص102.

=

كما استخدم الشيخ موسى –رمز السلطة الدينية– الفتوى الشرعية لخدمة فساد الحاكم "وعندما استفحل بنا الجوع كنا نصرخ لتصل لقريتنا هبات لا أدري من أين تصل وإن كنا نسمع أن العجم بعثوا بها إلينا، وقد أفتى الشيخ موسى فيما بعد أن أكلها حرام فأعدناها إلى مستودعات السوادي"[1].

وقد يصل التواطؤ إلى حد التضييق على البسطاء بتحريم صغائر الأمور في مقابل غض النظر عن الانتهاكات غير الإنسانية التي تمارس بحقهم، بل قد يصل الأمر إلى جعلهم هم المخطئون الجالبون لنقمة الله في آخر الأمر، فالشيخ موسى يحرم على الأهالي لعب الشطرنج "أهل القرية لا يلعبون تلك اللعبة بعد أن أفتى الشيخ موسى بأن من لعبها فقد ارتكب حرامًا"[2]. في مقابل سكوته عن تحريم ما ارتكبه السوادي من محظورات شرعية ومنها احتكار مقومات الحياة من القمح والماء. ولم يكتف الشيخ موسى بذلك بل أدان أهالي القرية الذين تجاوزوا الحظر وتسللوا في الليل لينزحوا الماء ليسقوا أطفالهم وبهائمهم فسقط حسن إسماعيل بسبب الظلام في البئر، فلجأ الشيخ موسى للمنبر قائلًا:

> إن المؤمن مبتلى في ماله ودينه وأهله، فما بال قوم ابتلاهم الله فلم يصبروا [...] إن الله وزع رزقه فأعطى ومنع [...] وما عمر القحط فينا إلا لسوء أعمالنا ولم يزدكم ذلك إلا غيًا وتماديًا في تيهكم، حتى تطاولت الأيدي إلى نهب خيرات الآخرين بدل أن يضرعوا إلى

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص278.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص263.

=

بارئهم ليدرأ عنهم بلاءه، وملئت القلوب حقدًا وتمنت زوال النعمة عن الآخرين... ألا إني مبلغكم أننا عزمنا على الخروج للفلاة ضارعين متوسلين مستسقين غيثه ورحمته، فأبعدوا أيديكم عن الحرام واطلبوا الحلال الطيب ليغفر الله لنا جميعًا[1].

وبسبب هذا المنطق المنافق الذي جعل الظلم إرادة ربانية لاختبار قوة صبر المؤمن؛ باتت المخالفات الشرعية مجرد قضاء رباني يجب على الكل التسليم به وتطهير النفس والدعاء حتى يرفعه الله.

وحينما يحتج أحد على هذا الفساد لا يواجه إلا بالتخاذل من الجموع المستسلمة التي تخدرت بسبب القمع من جهة واستغلال الدين في تثبيط الهمم من جهة أخرى. فعبد الله الشاقي حينما قام خطيبًا بعد تدليس الشيخ موسى وصدح بالحق قائلًا "على أني أقول: إن مترفيها سعوا فيها، فأفسدوا، وظلموا، وتكبروا، وتجبروا حتى أن أحدهم يأتي فيحلل حرامًا ويحرم حلالًا. إلا أن هذا هو البلاء (والساكت عن الحق شيطان أخرس) فتعالوا نرجم الشيطان سويا"[2]؛ كان مصيره الخذلان من الجماعة التي كانت قبل قليل تهتف له "وما إن عبرت قدماي عتبة المسجد حتى تناهى إلى مسمعي صوت أحد المصلين يقول لمن يجاوره: مالنا ومال ابن وادية"[3]. وحينما توجه عبد الله الشاقي لبيته كان أمر الاعتقال صادرًا بحقه ثم اقتاده أحد أعوان السوادي مكبّلًا بالسلاسل ممعنًا في إهانته أمام أهالي القرية.

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص143.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص144.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص144.

ويتفاقم فساد السلطة الدينية إذا تحوّل الدين إلى مجرد مواعظ لا تؤثر في سلوك رأس هرم تلك السلطة أي شيوخ الدين. وقد صور عبده خال ذلك في مشهد يجمع بين الهزل والحقيقة الصادمة حين فضح درويش –الذي يصدح غالبًا بالحق– نفاق الشيخ موسى وتكسُّبه من موقعه الديني والتعاون مع السوادي. وهو مشهد صلاة العشاء التي صلاها الشيخ فقرأ سورة الماعون وحينما وصل للآية التي تدينه ﴿الَّذِينَ هُمْ يُرَاءُونَ وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ﴾ لا يكملها ويركع ليفاجئه صوت درويش من الخارج مطالبًا له بإكمالها ساردًا له فضائحه فيكشف الفساد القضائي الذي ينتج عن تعاون كل من السلطة الدينية والحاكم.

خيرة الله عليك يا موسى.. يا تكمل الآية، يا تبطل قراءتها.. وتقرأ سورة لا تفضحك.

– الله أكبر.

– البارحة رأيتك.. عندما جاءتك (زوج) علي حسن تستعير (الكدان).. قلت لها (الكدان) مكسّرة وامتنعت عن إعارتها.. أوليس (الكدان) ماعونًا؟!

– الله أكبر.

–ويوم الجمعة (تتنحوى) في الخطبة.. وعندما تراني في السوق بعد خروجك من المسجد والناس تسعى في الطرقات [...]

كالذباب تقترب مني وتهب لي نقودًا وتلحقني في البيت لتأخذها مني.. أتذكر أم نسيت.

– والآن ألا تسمعني.. خيرة الله عليك يا موسى بطِّل.. وإلاَّ والله لأفضحك في كل القرية.. سأخبر عن ظرف الطعام الذي خلطت حبوبه (بالدفين) وبعته في السوق.. أو سأخبرهم عن أسعار الشاهي والسكر والدقيق وكل البضائع التي تجلبها من البندر بسعر بخس وتبيعها لأهل القرية الطاق بطاقين.. أو أخبرهم أن الزاهيب الداخلية حق علي بن أحمد، والتي قلت لورثته أنك اشتريتها منه قبل موته ونقدته ثمنها وأنت سارقها لا اشتريت ولا شيء.. أو تريدني أن أخبر الناس بما يحدث بينك وبين السوادي[1].

وقد أدى فساد السلطة الدينية –كما صور عبده خال– إلى فساد الجهاز القضائي "ألم تكتب للقاضي بهذا الخصوص؟! غمغم بحزن: القاضي هو الله.. وهذا الزمان قضاته في النار"[2]. وفساد الجهاز التنفيذي وتمثله شخصية محروس الذي يتبع أوامر السوادي دون تفكير لمجرد أنه منّ عليه بوظيفة في حراسة القلعة، كما يمثلها سجانو القلعة وعبد السوادي الذي يعتدي جنسيًا على المعتقلين ليرغمهم على التوقيع على بيع أراضيهم للحاكم[3].

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص209-210.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص231.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص231

وعلاوة على السلطة الدينية يستغل الحاكم المستبد الإعلام لترويج الإشاعات ونفي الجرائم عنه وإلصاقها بمعارضيه. وهو ما تجسده علاقة السوادي بخميسية وعبده حسن. فعندما قتل السوادي الجدّة نوار لأنها صرحت بعلمها بنسب درويش متفائلة بنبوءة العرافة التي قالت إنه من سيخلصهم من السوادي "لكل ليل نهار، ونهار هذه العتمة ديك القلعة، أتعرف ديك القلعة يا درويش"[1] استخدم العجوز خميسية لنشر إشاعة قتل درويش لها بالسم[2] وكذلك استخدمها السوادي لنفي تهمة قتله أبا عبد الله الشاقي عنه "خميسية تدور القرية وتقول إن السوادي لم يحضر دفن أبيك لأنه مكسور الخاطر على موته"[3]. وحينما اقتلع السوادي عين حسن زيلعي بسبب أنه رآه يتذلل لمريم في حبسها في القلعة نشر عبده حسن إشاعة أن عين زيلعي لم تقتلع إلا لأنه ينظر لنساء الغير، مثنيًا على كرم السوادي أن ترك له عينه الأخرى ليطلب رزقه[4]. وتلك الشائعات الموجّهة تنتشر بقدر حاجة السوادي إشغال أذهان العامة عن جرائمه من جهة وتلميع صورته المزيفة من جهة أخرى وهي إحدى وسائله للتفرد بالسلطة.

ولا يكتفي الحكم الفاسد بالسيطرة على اثنين من أقوى المؤثرات في حياة الناس (الدين والإعلام) لتثبيت ملكه؛ بل يسعى أيضًا لقمع كل حركات التمرد والمعارضة بشدة إما بالقتل كما حصل لأبي عبد الله الشاقي أو الاعتقال وهو ما حصل لشبرين وعبده راجح، والحادثة التي أشاع فيها السوادي أن

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص59.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص79.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص137.

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص249.

=

الجن ستختطف كل من لم يضع على رأسه "رونج" -الطلاء- فلما جاء الصبح جمع السوادي كل من لم يصدق كلامه ويضع الرونج ثم جزَّ رؤوسهم[1] وتكشف هذه الحادثة إصراره على التصفية الجسدية لكل من يتجرأ على التفكير أو التمرد. ويزداد الأمر سوءًا إذا اختار الأهالي المقموعون تصديق ادعاءات السلطة الظالمة لتبرير عجزهم وجبنهم عن المواجهة مثلما حدث لدرويش أقوى الشخصيات المعارضة في الرواية الذي اتهمه السوادي بالجنون خوفًا من أن يتأثر الأهالي بكلامه فاعتبره الأهالي مجنونًا لا يأبه بخطر كلماته ولا يجب الاستماع إليه:

وقفت مشتتًا أمام إصرارهم على جنوني ولم أجد حيلة لدفع هذه التهمة إلا الصراخ:

يا خلق.. والله ليس بي جنون.. خدمت السوادي منذ طفولتي ولا أعرف أحدًا سواه وقد علمت أنه يريد أن يضع قدمه على هاماتكم فأخبرتكم، فإذا بكم تنعتوني بالمجنون وأنا الآن متأكد من جنوني لأنني أتحدث مع حمقى.. فالأحمق عندما تخبره بالحقيقة يغضب.. فهنيئًا لكم حذاءه تزينون به رؤوسكم وهنيئًا لي جنوني[2].

كما تناول عبده خال العوامل الرئيسة المكّونة للمجتمع القابل للاضطهاد وتفشي الفساد السياسي وهي الفقر والجهل والاستغراق بالإيمان بالخرافات. فموقف الأهالي السلبي تجاه مقاومة الظلم

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص362.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص194.

كان أحد نتائج تسخيرهم وتجويعهم حتى لا يمتد تفكيرهم إلى أبعد من تدبير كفاف عيشهم والابتعاد عن شبح الجوع الذي يهدد أولادهم بعد سيطرة السلطة على مقدرات الأرض ونهبها لكل ما يصل لهم حتى المساعدات الخارجية وهو ما فعله السوادي حين استولى على المعونات الأجنبية التي أرسلت للقرية وقت المجاعة "رجال السوادي بزوا نصيبنا، ووهبونا رطل دقيق، وقارورة زيت.. فهل تشتركان كلاكما في حب الفقراء"[1].

ورغم طبيعة أرض القرية الزراعية التي تكفل لأهالي القرية حياة كريمة إلا أن استيلاء الأقلية الحاكمة وأعوانها على الحقول بالقوة واقتسام الزرع والماء بينهم أدت إلى انتشار الفقر، وبسبب الظلم وما نتج عنه من تنافس وحسد في سبيل تأمين لقمة العيش، حلّ القحط والجفاف كعقاب رباني على القرية وهنا يبرز توظيف الموروث على لسان درويش لمقولة شائعة محليًا "ربنا يسقي بلاد الكفر ولا يسقي بلاد الحسد"[2]. ومن الموروث الإسلامي أن الذنوب وانتشار الظلم والمعاصي يمنع القطر. ولا يتحمل الحاكم الظالم وحده ذنب العقاب فالسكوت عن الظلم مساوٍ له؛ لذا يشترك كل من الظالم والمظلوم في استحقاق العقوبة، لذا يذكرهم درويش أن سبب امتناع الخير المتمثل بـ "دفرة الوادي" أي سيل المطر الذي يملأ الوادي وبالتالي يوفر السقيا للزرع نتيجة لوجود السوادي فوق رؤوسهم وسكوتهم عن ظلمه.

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص24.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص18.

أتريد معرفة متى دفرة الوادي؟

سكت ولم أرد عليه فجاء صوته محفزًا:

أخرج للكلب تراه يبول على رأس القرية[1].

ورغم عدم وجود ما يخسره العامة إلا أنهم يتشبثون بما لديهم رغم عدميته ربما لأنهم لم يجربوا العيش بكرامة فاعتادوا على الذل. يقول درويش صوت الحكمة الذي قدم الحل لأكثر من مرة في الرواية: "نحن بليدون حد الغباء، نضع أيدينا بداخل جيوبنا وكأننا نخبئ كنزًا بها بينما الجيوب فارغة لا تطبق على شيء سوى أيدينا.. أوه كيف لو خرجت هذه الأيدي من جحورها.. هل يبقى السوادي سقفًا لهاماتنا التي ملّت الانحناء؟!"[2].

علاوة على الفقر يعرض عبده خال العامل الثاني الذي يساعد في تربية النفوس الخانعة التي لا تطلب سوى العيش بهدوء بعيدًا عن المشاكل وهو الجهل وفساد نظام التعليم. لذا بدأ الفصل الذي يتحدث عن التعليم في القرية بعبارة على لسان موتان توحي بالمقصود:

كنت آتي لأمي باكيًا وأسألها بحرقة:

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص139.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص191.

– لماذا السوادي يمتلك كل شيء والقرية لا تملك شيئًا؟!

فتضمني إلى صدرها وتمسح شعري وتسرح بعينيها بعيدًا وعندما ألح عليها بسؤالي تنفث في محاولة للتخلص من أسئلتي المتلاحقة:

– الذي يمسك بالقلم لا يكتب اسمه في زمرة الأشقياء[1].

وعلى الرغم من أن التعليم عامل تنويري ينهض بالمجتمع ويعلمه قيمته كإنسان إلا أن فساده يحوله لعامل هدم وهو ما صوره عبده خال في قرية السوداء الرمز لكل مجتمع يطال الفساد منظومته السياسة وتكون نتيجته انهيار كل نواحي الحياة فيه. فالمكلّفة بالتعليم بالكُتّاب السيدة آمنة لا يهمها سوى جمع الأجرة من التلاميذ ولا تتورع عن استخدامهم في خدمتها مع استخدام وسائل عقاب شديدة مفزعة كتحطيم يد أحد التلاميذ بسبب رضوخه لطلب السوادي أن يتهم السيدة آمنة بتحريضه على السرقة من حقول السوادي ليتمكن من الاستيلاء على أرض آمنة وهو ما حصل[2].

وحينما يطال الفساد كل نواحي المجتمع تتحول الحياة إلى موت مقنّع بحسب رؤية الكاتب في الرواية، فالموت يحاصر شخصيات الرواية التي "تحيا موتًا، وذلك من خلال حياتها تحت طائلة استبداد وتسلط سياسي أو اجتماعي أو فكري أو اقتصادي أو ديني"[3]

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص154.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص157.

3 محمد خليفة الخزي، **الأنا والآخر: دراسة تحليلية في روايات عبده خال**، ص80.

لذا كان حضور الموت واليأس طاغيًا في أجواء الرواية التي لم تتضمن لحظات فرح إلا نادرًا "إنها قرية قد جرى الموت في مناكبها منذ أن ولدت، ولم يكن صوتي يجدي في إحياء الموت، كنت أصرخ فيهم فلا يزيدهم صوتي إلا استكبارًا، وإمعانًا في الاستمتاع بهذا الموت"[1]. وكأن الكاتب يبشر بنهاية مأساوية لكل مشروع نهضوي ما دام المتضررون أنفسهم خاملين ينتظرون معجزة من السماء تخلصهم مما هم فيه وكأنهم في حالة انفصال عن الواقع.

> هذه القرية آمنت بالثبات ولم تحاول الخروج أو البحث عن مخرج لعوزها فركنت للأرض [...] نادرًا ما كان أهل القرية يغادرون هذه الأرض، فهم يجزمون أنه لا يوجد مكان آخر على وجه البسيطة سواها وإن وجدت فإن السوادي حتمًا سيكون هناك [...] هي قرية عاقرت الأوبئة، والجوع، والحكايات القديمة، وتناثر أهلها في أوردتها المتشعبة، وهم يحملون تعبهم بصمت، وينتظرون السماء أن تمطر والأرض أن تلد قمحا[2].

وعلى الرغم من تشكيل شخصيات مُقاوِمة في الرواية إلا أن عملهم كان متفرقًا بجهود فردية، فكل منهم اختار أن يواجه السوادي بطريقته الخاصة دون أن ينظموا عملًا جماعيًا فاعلًا. شخصية شبرين مثلًا تجسد المقاوم الذكي الذي يفضل التخطيط للوصول إلى الهدف ويتضح ذلك من محاولته

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص442.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا** ، ص7-9.

التصالح مع الجلاد حين استخدم السجان محروس كأداة لتنفيذ الانتقام من ولي –أحد أعوان السوادي– لأنه اغتصب ابنة عمه.

أما عبد الله الشاقي وأبوه فيمثلان شخصية المقاوم القوي الذي يتشبث بحقوقه ويتجنب الصدام إلا انه لا يهرب منه إذا وقع لذا لم يتمكن السوادي من سلب أرضهم إلا بقتل الأب ثم الابن.

وشخصية صابرة تمثل المقاومة العنيدة التي لا تأبه للسلطة ولا ترتدع عن قول الحق وكان سر تعلق السوادي بها هو تصديها له في أول مواجهة وجرح يده بالمنجل حين امتدت لتلمسها[1]. كما أنها رفضت علانية قبول الفتات حينما استولت السلطات على نصيبهم من المعونات الخارجية "من رضي بهذا فباطن الأرض خير له من ظاهرها"[2] وقاومت كل محاولات السوادي للزواج منها. وتمثل صابرة في مقاومتها الضد لدرويش الذي أفنى حياته في تحفيز أهالي القرية للثورة لأنها كانت تدرك أن التركيبة النفسية للأهالي تمنعهم من الإحساس بأنهم يستحقون حياة أفضل مما يكفلها لهم السوادي لأنهم لا يعرفون حياة غيرها ولم يجربوا طعم الحرية يومًا. "أجزم لو نجحت في قتله، سيخرجون في أثري مطالبين بدمي، فمن أين لهم ظل كظل حذائه!! لقد تأصل فيهم الخنوع.. سيشعرون فجأة أنهم أحرار يفكرون، ويأكلون، ويغنون كما يشاؤون، وهذا أمر لا تقوى عليه القرية"[3]. وقد اكتسبت حكمتها وخبرتها في

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص376.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص24.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص355.

=

أهالي القرية من جدها "أخبرني جدي عنه فقال: إنه يقف على بركة من الدماء، فقد صنع بطشه من ضعفنا، ومد قامته بانحناءاتنا، وعرف كيف يسوقنا فسادنا، وامتطانا ركوبة ذليلة، ولكي تظل العصا بيده، يسوطنا متى شاء، بتر كل قامة حاولت النهوض"[1].

أما درويش–أشد الشخصيات ثورة على امتداد النص– فيجسد المقاوم المتحمس الذي يفطن لموطن الخلل ويجد الحل ويحاول جمع الجهود وتأليب الناس للتمرد. كان يؤمن بالعمل الجماعي ويندفع مع أول محاولة للثورة لذا كان هو الوحيد الذي ساعد عبد الله الشاقي لأكثر من مرة في مواجهة الاعتداء عليه أو على أرضه. ورغم ذلك فشخصيته ملتوية خالية من النزاهة فلم يواجه السوادي مرة بثورته بل ظل خادمًا يتلقى الإهانة منه على أتفه سبب. كما أنه شارك بصمته في جريمة التخلص من عبد الله الشاقي رغم معرفته بالذي يدبره أعوان السوادي له وكان يبرر ذلك بأن القرية إذا فقدت أحباءها واحدًا تلو الآخر ستثور مردداً بعد كل جريمة قتل يشاهدها "سامحني كنت أريدك شرارة لهذا الليل"[2]. ورغم كل اندفاع درويش وحماسته إلا أنه لا يمتلك الصفات الشخصية القيادية المناسبة لبدء ثورة لذا كان الفشل نصيبه.

وكأن عبده خال بتشكيله للشخصيات والحبكة في هذه الرواية يرمز إلى أن المقاومة المنفصلة غير المنظمة على اختلاف أنواعها لا يمكن أن تثمر بدون جهد منظم وتعاون واتفاق على رفع الظلم من

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص362.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص400.

الجميع. وعلى الرغم من أن الكاتب يوحي بأن أحداث الرواية تدور فترة الحكم العثماني التركي للجزيرة العربية إلا أن حكاية الظلم والتسلط التي تصورها لا يمكن أن تنحصر بزمن أو مكان، فسنجدها تتكرر في كل المجتمعات التي يسود فيها الظلم وهضم الحقوق.

وقد مرر الكاتب أثناء سرده عبارات تحمل رؤيته عن الواقع العربي المعاصر مثل استغراق البعض في ترديد الحكايات التاريخية عن الأمجاد الزائلة دون محاولة لتحسين الحاضر أو المستقبل.

> إن هؤلاء القوم خلقوا للأقاويل [...] ففي أحلك الأوقات تجدهم يرددون حكايات سمجة لا تنتمي إلى تعبهم أو أحلامهم، حكايات خارجة من زمن آخر، زمن أموات يتلهون بسرد تفاصيل حياة قديمة بالية، وإن علقوا على حالة فإن كلماتهم تأتي واهنة مفككة ليس لها علاقة بما حدث[1].

العالم السحري الموازي:

كما ورد في مقدمة هذا الفصل تندمج المكونات السحرية مع الحكايات الواقعية في **الموت يمر من هنا** بشكل متواز، إذ جعل عبده خال لثلاث شخصيات واقعية خرافة تقابلها فالسوادي يقابله أبو قضبة، ومريم تقابلها مرحمة، ودرويش يقابله ديك القلعة.

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص71.

حكاية السوادي وظلمه التي تشكل الحدث المحوري للرواية تقابلها خرافة الولي أبو قضبة. فعلى مستوى التأثير يشترك كل منهما في إغراق القرية بالتخاذل والجهل نتيجة خوف الأهالي من بطش السوادي من جهة ولعنة الولي أبو قضبة التي ستحل بهم إن لم يعظموا ضريحه من جهة أخرى. وهذا الخوف منعهم من تحسين حياتهم بالطرق الفاعلة فلم يقاوموا ظلم السوادي منتظرين أن يرتفع عنهم بمعجزة، والتفوا حول قبر الولي يطلبون منه الرزق والمعافاة من المرض وتحقيق الحاجات فذبحوا له النذور وقدموا الهدايا وطمروا مرضاهم بتراب الضريح، رغم مواجهة درويش لهم بعبثية استسلامهم لسطوة السوادي وأبو قضبة "من خفة عقولكم أنكم تذبحون الجزور وتتركونها للطير بينما بطونكم خاوية تنادي كسرة خبز يابسة"[1]، "السوادي يأكلكم، وأبو قضبة يأكلكم وأنتم كالرعية التي ليس لها من راع"[2].

وقد شكلت قلعة السوادي وقبة أبي قضبة قطبين متقابلين تنحصر بينهما القرية بحذر وخوف من تهديد المكانين. وأحدهما اكتسب هيبته من القدسية الدينية والآخر من الحكم "أبو قضبة والقلعة تحملهما القرية على رأسها وتظل تدور بهما حتى تنيخ [...] وإذا دوى ذكرهما قمنا متوسلين أو مذعورين. أبو قضبة قوس وتره القلعة"[3].

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص42.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص43.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص125.

إضافة إلى ذلك، تلتقي الشخصيتان في أن سلطتهما هي صنيعة الناس أنفسهم بسبب حاجتهم إلى قوة خارجية يعتمدون عليها في تسيير شؤونهم ويخضعون لها لتعيد توازنهم النفسي. فالسوادي صنعه الخوف من المواجهة والاعتياد على الذل فازداد قوة. ولكي يصل الناس إلى رضا ذاتي يبعدهم عن تأنيب الضمير لجأوا إلى تناقل سماته الخارقة التي حولته إلى مخلوق خارق يصعب هزيمته فجسده محروس بالجن لا تخترقه ضربة سيف[1]، وهو قادر على التنقل إلى جميع البلدان بلمح البصر لأن الجن قد زودته بأجنحة يطير بها[2]. وغيرها من الخوارق التي أحيط بها السوادي منذ مولده. أما ضريح أبي قضبة فقد صنعته حاجة الأهالي إلى ذريعة لرفع اللوم عن أنفسهم فقد جعلوا دعاءه عليهم سببًا لما هم فيه من الاضطهاد[3].

وتشترك الشخصيتان أيضًا في كونهما الوحيدتين اللتين تمتلكان القدرات الخارقة في الرواية، والتي اعتمد عليها النص في إنتاج الأحداث السحرية التي تحدث في قرية السوداء. أما غيرها من المشاهد السحرية فقد وردت على لسان رواة من القرية صادفوها أثناء ترحالهم بالبلدان كرواية السفينة والقبطان وأسماك القرش ورواية الرجل الصالح الذي قابل أبو مريم قبل اختطافها وسيرد تحليلهما لاحقًا.

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص361.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص361.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص427.

=

وأهم الصفات الخارقة التي تشارك فيهما السوادي وأبو قضبة هي صفة الخلود. فأبو قضبة يخرج أحيانًا من قبره[1] وقد استمر تأثير نفعه ولعنته ساريًا حتى بعد وفاته. أما السوادي فيتجدد شبابه عبر العصور وقد أثبتت نهاية الرواية صدق نبوءة العرافة "إن لم يقتله ربيبه، فلن يموت، وسوف يطلب الموت فلا يجده"[2] ونبوءة أخرى للعجوز نوار حين كانت "تقلب الودع" ورأت فيه مصير السوادي ومن يقاومونه قبل وفاتها فرددت بحسرة "كل شيء هالك.. هالك"[3] وخلود السوادي تؤكده خاتمة الرواية حيث كان الموت مصير كل من وقف في وجه السوادي نوار وعبد الله الشاقي ودرويش وموتان أما صابرة (رعنا) فقد هربت من القرية ليأسها من نجاحها في قتل السوادي وظل هو متمنيًا الموت منتظرًا أن تجيء إليه صابرة لقتله وقد جهز كفنه ليستسلم لها ويعترف لها بالحب[4]. ولعل الكاتب يرمز بهذا إلى تجدد واستمرارية الظلم حينما لا يجد من يتصدى له.

كذلك تشترك الشخصيتان بعدم قدرة أحد على التغلب عليهما، فأبو قضبة يتغلب على الجن في معاركه المستمرة معه[5] وكذلك السوادي لم يستطع أحد من خصومه التغلب عليه كما سبق وأشرت.

1عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص359،126.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص492.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص413.

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص376-377.

5 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص51.

وفيما يخص الصفات الخارقة للشخصيتين، فأغلبها تأتي على شكل أقوال يرددها الناس ويؤمنون بصدقها ولا يتعامل معها النص كشائعة بل يكتفي بسردها دون محاولة لتفسيرها أو نفيها؛ وذلك لتعزيز الجو الخرافي الذي يؤمن به أهالي القرية. فكل ظاهرة أو شخصية عندهم قابلة لأن تكون ذات قدرات سحرية. وقد أكد النص وجود الخوارق. فعلى سبيل المثال نرى درويش ورغم رفضه المستمر لخرافة قدرات الولي أبي قضبة وسخريته من أهالي القرية لإيمانهم به؛ يصادف أحداثًا تجعله يشك في أن لعنة الولي قد أصابته فعلًا فبعد أن دنّس الضريح بدأت الكلاب تطارده أينما رأته وكانت لا تبتعد عنه وتتراجع إلا حينما يلتجئ للضريح، كما بُتر إبهامه الأيمن وعانى من سوء الحظ حتى قدم قربانًا للتكفير عن تدنيسه القبر فكفّت الكلاب عن مطاردته[1].

وهكذا وضع عبده خال القراءَ أمام وحدتين سرديتين متوازيتين السوادي/ الواقعي، الممثل لفساد الحكم، والسحري/ الولي أبو قضبة الممثل لفساد الدين الذي قاومته الشخصيات العقلانية واتهمت الأهالي بالالتفاف حول أحجار الضريح التي لا تضر ولا تنفع، ليوحي بأن صناعة الأصنام ليست قصرًا على الدين فقط، بل قد يتحول الحاكم الظالم إلى وثن يطوف الناس حوله، يقول درويش "ملعون من منح أبا قضبة القداسة، وملعون من قبّل يد السوادي"[2] مما يوحي بأن الفساد السياسي مقترنٌ غالبًا

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص56.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص215.

بالفساد العقائدي، وهو متجددٌ عبر العصور لا يمكن التغلب عليه إلا عبر التنوير والعلم وهو ما افتقدته شخصيات الرواية.

أما حكاية مريم–الواقعية ومرحمة–السحرية، فتأخذان شكلًا آخر من التوازي. وقد مرت بنا قصة مريم حبيسة القلعة أما مرحمة فهي حكاية كانت ترويها الجدة نوار للأهالي كل ليلة ولا تكملها، وهي مزيج من قصتين شعبيتين معروفتين هما قصة الأب التاجر لثلاث بنات سألهن عن مدى محبتهن له فأجابت الصغرى "أحبك كالملح"[1] وهي متداخلة مع قصة الملك والثلاث أميرات حين قدم لهن ثلاث مرايا ليتأكد من محافظتهن على عفتهن أثناء غيابه وأخبرهن أن اسوداد المرآة دليل على تفريط حاملتها بشرفها[2] وتُروى القصتين بنهايات مختلفة في مناطق عدة إلا أنها في الرواية لا تكتمل فالجدة نوار مزجتهما مع حكاية مريم الحقيقية التي أخبرها بها عبده راجح وكانت كل ليلة لا تكمل ما حصل لمرحمة. ووجه التقابل بين مرحمة ومريم في الجدول التالي:

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص410.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص411.

قصة مريم الواقعية	قصة مرحمة الخرافية
ورد في نبوءة العرافة لمريم أنها ستموت وحيدة غريبة طاهرة، وتحققت النبوءة بعد أن خطفها السوادي وسجنها في القلعة.	نبوءة السيّد لمرحمة أنها ستعيش غريبة سجينة لا ترى إلا الليل.
حذرتها العرافة من الحجر الأسود الذي سقط حينما كانت تكشح الودع لها قائلة إن رجلًا سيقف في وجه أحلامها حتى تنبع الدموع من كل جسدها.	حذرها السيّد من الأحمر النجس الذي إن رآها سباها كالجواري.
قابلت مريم السوادي ذا النسب المشكوك فيه والذي توحي الرواية انه ثمرة خيانة أمه مع عبد السوادي الجد. عشق السوادي مريم فحبسها ولم تسلم له نفسها فكانت هي معذبته طوال عمره.	كان من نبوءة السيد لمرحمة أنها ستقابل الأحمر النجس وعلامته حلو الوجه مر الفؤاد، مقطوع النسب، به عرق عبد آبق. وحذرتها النبوءة أن يعاشرها فإن فعل فقد نجا من الموت. كما بشر السيد بأنها شبيهة المرأة التي تعذبه طول الدهر.
جاء السوادي يحمل مريم بجسدها المليء بالجروح في ليلة ممطرة بعد أن خطفها من أهلها.	كان العبد الذي راود مرحمة عن نفسها يجر جسدها المثخن بالجراح وراء فرسه في الليل في ليلة ممطرة.

ومن خلال البناء المتوازي للقصتين كانت كل واحدة منهما تفسر الأخرى وتشتبك معها فلما توقفت نوار عن سرد حكاية مرحمة في صفحة (26) بدأت قصة مريم على لسان عبده راجح ثم عاد النص مرة أخرى ليسرد خرافة مرحمة في الصفحات (412-410) ليكتشف القراء شدة تشابكهما.

علاوة على ذلك مُزجت القصتان بأحداث خرافية لأبي قضبة كقصة "ملح البنات"، وهو اللقب الذي أطلقه أبو مريم عليها والذي بشرت النبوءات بأنه سيهيم على وجهه ينادي به بعد أن يختطفها غراب منه. وهو ما تحقق في الرواية فقد ظهر رجل كبير في السن في قرية السوداء ينادي على ملح البنات ويقول إنها ابنة عمه، وقد خطفها غراب منه وأتى بها لقريتهم، ومن سياق الكلام يتضح أن هذا الرجل هو زوج مريم جاء ليبحث عنها. وقد تناقل الناس في القرية أن من عادات أبي قضبة أن يخرج كل مائة سنة لينادي على "ملح البنات" ويقولون إنها المرأة التي من أجلها قتل أخاه ثم فر نادمًا. وخلال هذا البناء المتشابك يشرح لنا عبده خال كيفية نشوء الأسطورة فيوحي أن كل أسطورة قد يكون فيها جانب صحيح واقعي ثم تم تحريفها بشكل أو بآخر، كما يوحي لنا أيضًا بأن الواقع لا يختلف كثيرًا بغرابته عن الخيال.

وفي السياق نفسه، ركز الكاتب كثيرًا على نبوءات العرافين في النص وقد كانت معالجته لها متوافقة مع الرؤية الإسلامية التي تخبر أن ما يلقيه المنجمون من الكهنة والعرافين قد يصادف الصواب بنسبة ضئيلة جدًا؛ لأنهم يلتقطون أخبار المستقبل من الجن المرسل إلى السماء ثم يضيفون من عندهم أخبارًا كاذبة. ففي حديث أبي هريرة رضى الله عنه عن النبي عليه الصلاة والسلام قال:

إِذَا قَضَى اللَّهُ الْأَمْرَ فِي السَّمَاءِ ضَرَبَتْ الْمَلَائِكَةُ بِأَجْنِحَتِهَا خُضْعَانًا لِقَوْلِهِ كَالسِّلْسِلَةِ عَلَى صَفْوَانٍ قَالَ عَلِيٌّ وَقَالَ غَيْرُهُ صَفْوَانٍ يَنْفُذُهُمْ ذَلِكَ فَإِذَا فُزِّعَ عَنْ قُلُوبِهِمْ قَالُوا مَاذَا قَالَ رَبُّكُمْ قَالُوا لِلَّذِي قَالَ الْحَقَّ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْكَبِيرُ فَيَسْمَعُهَا مُسْتَرِقُو السَّمْعِ وَمُسْتَرِقُو السَّمْعِ هَكَذَا وَاحِدٌ فَوْقَ آخَرَ -وَوَصَفَ سُفْيَانُ بِيَدِهِ وَفَرَّجَ بَيْنَ أَصَابِعِ يَدِهِ الْيُمْنَى نَصَبَهَا بَعْضَهَا فَوْقَ بَعْضٍ- فَرُبَّمَا أَدْرَكَ الشِّهَابُ الْمُسْتَمِعَ قَبْلَ أَنْ يَرْمِيَ بِهَا إِلَى صَاحِبِهِ فَيُحْرِقَهُ وَرُبَّمَا لَمْ يُدْرِكْهُ حَتَّى يَرْمِيَ بِهَا إِلَى الَّذِي يَلِيهِ إِلَى الَّذِي هُوَ أَسْفَلَ مِنْهُ حَتَّى يُلْقُوهَا إِلَى الْأَرْضِ وَرُبَّمَا قَالَ سُفْيَانُ حَتَّى تَنْتَهِيَ إِلَى الْأَرْضِ، فَتُلْقَى عَلَى فَمِ السَّاحِرِ فَيَكْذِبُ مَعَهَا مِائَةَ كَذْبَةٍ فَيُصَدَّقُ فَيَقُولُونَ أَلَمْ يُخْبِرْنَا يَوْمَ كَذَا وَكَذَا يَكُونُ كَذَا وَكَذَا فَوَجَدْنَاهُ حَقًّا لِلْكَلِمَةِ الَّتِي سُمِعَتْ مِنْ السَّمَاءِ.[1]

في النبوءات الثلاث التي وردت في الرواية تحقق جزء من النبوءة وأخطأ جزء، وقد وردت جميعها ضمن سياق واحد يصر على تكذيب أقوال المنجمين في قصة مريم، نبوءة قارئة البخت لها[2] ثم حذرها

1 أخرجه البخاري في صحيحه، **فتح الباري في شرح صحيح الإمام البخاري**، كِتَاب تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ: سُورَةُ الْحِجْرِ، بَاب قَوْلِهِ إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ، (380/8)، رقم (4701).

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص331.

=

أبوها من تصديقها وروى لها نبوءة عرافة له لم تتحقق[1] ثم حكى لها قصة رجل صادفه ونهاه أن يصدق العرافات والسحرة وروى هو الآخر له تجربته مع كلام المنجمين[2].

على أن تواتر الأحداث بعد ذلك يدل على صدق جزء من كلام العرافات كقدر مريم أن تعيش حزينة حبيسة في حين لم تتحقق نبؤة أن تأتي ببذرة تخضر بها الأرض، فدرويش كان نصيبه الفشل في مواجهة السوادي ولم تنجح محاولاته في تشجيع أهالي القرية على الثورة عليه. كما تحقق الجزء الأخير من نبوءة العرافة لأبي مريم بأن ابنته ستختطف وسيشيب وهو يبحث عن بذرتها ولكن لم يتحقق الجزء الأول الخاص بأنه سيرزق بثلاث صبايا وستكون أطهرهن هي الصغرى فكلام النبوءة هنا يتشابك مع قصة المرايا الثلاث الشعبية التي سبق أن مرت بنا.

علاوة على نبوءات المنجمين؛ أبرز عبده خال دور الرؤيا المنامية بوصفها قوة غيبية تشير إلى المستقبل وتعامل معها أيضًا من منظور إسلامي. فالرؤيا في الثقافة الإسلامية على أنواع ثلاثة، كما ورد في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم "إن الرؤيا ثلاث، منها أهاويل من الشيطان ليحزن بها ابن آدم، ومنها ما يهم الرجل في يقظته فيراه في منامه، ومنها جزء من ستة وأربعين جزءًا من النبوة"[3].

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص332.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص333.

3 أخرجه ابن ماجه، **سنن ابن ماجه**، كتاب تعبير الرؤية، باب الرؤيا ثلاث، (643/1)، رقم (3906)؛ والطبراني في **الأوسط**، رقم (6742)؛ وحسن إسناده عند الحافظ في الفتح(12/407) وصححه الألباني، رقم (1870).

=

فالكابوس من الشيطان ليُحزن به ابن آدم، والحلم الناتج عن حديث النفس أي ما يفكر به الإنسان أثناء يقظته فيظهر له في منامه هو النوع الذي يتفق مع بحوث فرويد في علم النفس حين تطغى الرغبات اللاشعورية المكبوتة، وتسيطر على النائم بعد زوال سلطة الرقابة أو الأنا عند النوم، فتنطلق الرغبات في محاولة لإشباعها وتظهر على شكل أحلام.[1] أما الرؤيا الصادقة في الثقافة الإسلامية فهي إما بشرى أو نذير من الله تعالى للإنسان. وهذه الرؤى نوعان: إما أن تكون واضحة مثل رؤيا إبراهيم عليه السلام أنه يذبح ابنه كما جاء في قوله تعالى في سورة الصافات ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاء اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾.[2]

وإما أن تأتي الرؤى على شكل رموز تحتاج لتأويل، مثل رؤيا العزيز ورؤيا صاحبي يوسف في سورة يوسف، قال تعالى ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾.[3]

وفي **الموت يمر من هنا** وظف عبده خال الرؤيا الرمزية التي تستشرف المستقبل وهي رؤيا صابرة- رعنا التي لازمتها منذ الصغر وتحلم فيها بعنكبوت يطاردها في الحلم ويغزل نسيجه على يديها فيشلها

---

1 راجع: سيجموند فرويد، **تفسير الأحلام** ت. مصطفى صفوان، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الثامنة، 2003م، الفصل الثالث الحلم تحقيق رغبة، ص167-179 والفصل السادس عمل الحلم، ص315- 530؛ سيجموند فرويد، **الأحلام**، عرض وتقديم مصطفى غالب، بيروت دار الهلال ، 1989م، ص153-145.

2 سورة الصافات: 102.

3 سورة يوسف: 43.

=

وعلى أفواه المتجمهرين لينقلبوا إلى دود صغير يلتهمها ويرمز العنكبوت للسوادي، أما الدجاجة التي قُطع رجلها في الحلم فترمز إلى ابنتها صالحة، والديك الذي قتله العنكبوت يدل على ولدها موتان[1] ويستطيع القراء تفسير الرموز بحسب مجريات الأحداث.

وتوظيف الحلم غالبًا ما يضفي نوعًا من الحيوية على السرد تُحرّره من إطار النمطية حيث يستغل الحلم للدلالة الرمزية على حدث معين أو للإشارة إلى العالم الداخلي للشخصية. وقد وظفه عبده خال هنا كمعادل رمزي يلخص أحداث قصة صابرة التي عانت من مطاردة السوادي–العنكبوت طوال حياتها، وكانت النتيجة تحرشه بابنتها صالحة وتسببه في موت ولدها موتان.

علاوة على البناء المتوازي للخرافات والأحداث الواقعية والمبشرات الغيبية التي أضفت على النص طابعًا سحريًّا، فقد سرد عبده خال عددًا من المشاهد السحرية المباشرة في النص وجاء معظمها بصفتها حدثًا ثانويًا و"هو الحدث الذي ليس له دور كبير في الرواية، بحيث يمكن الاستغناء عنه دون أن يؤدي ذلك إلى فجوة واضحة في البناء الروائي [فيكون] له دورٌ محدد، ومهمات كثيرة يمكن أن يؤديها [...] منها الإسهام في توسيع مجال الرؤية القصصية [...] ومنها إثراء الموضوع الروائي".[2] وجاءت هذه المشاهد في الرواية إما على شكل حادثة ترويها إحدى الشخصيات غير الرئيسة في النص لمستمعين،

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص364.

2 حسن حجاب الحازمي، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص60.

أو على شكل شائعة يتناقلها أهالي قرية السوداء. وتركزت هذه الشائعات حول السوادي وأبو قضبة والقلعة بأحداثها المرعبة وجنها الذين يمسخون كل من يتعرض لهم كلابًا أو حجارة.

ومن ضمن الأحداث السحرية أيضًا مشهدان ساقهما الكاتب بوصفهما حدثًا آنيًا وهما: مشهد نبح الكلاب على درويش الذي سبقت الإشارة إليه ومشهد انفراج القبر عن نوار وعودتها للحياة أمام درويش ومشهد الصوت المجلل الذي انطلق من القلعة، والشيخ المضيء الذي يتلو القرآن.

وفيما يخص النوع الأول وهو الحدث المروي على لسان شخصية ثانوية فجاء في موضعين:

الموضع الأول: في الحكاية المنبثقة عن رواية مريم لقصتها مع أبيها الذي حكى لها عن مصادفته لرجل حذّره من تصديق العرافات. فالسياق يتسع ليتضمن قصة الرجل مع ابنته التي قتلها في المهد لأنه ظن انها ستولد مشوهة بأطراف حيوانية. وتشبه هذه القصة في لغتها وأحداثها حكايات ألف ليلة وليلة من قبيل ظهور الفتاة بعد أن ألقاها والدها في البحر من بين الأمواج لتناديه: "لتكن حياتك ملحًا يا أبي"، ثم انقلاب الفتاة إلى حية ثم إلى طائر، والشيخ الذي يقرأ القرآن فتموت نعاجه حتى إذا ما انتهت مات هو الآخر في مكانه، إلى آخر الأحداث السحرية التي وردت في القصة[1].

الموضع الثاني: الحكايات المنبثقة عن رواية شبرين لقصة اغترابه وعمله بحاراً والعجائب التي صادفها في رحلاته. ويبدو في هذه الحكاية تأثر الكاتب بالقصص القرآني. فقصة السفينة التي تكاد تغرق والقرعة

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص334.

التي أجريت فيها تشبه إلى حد ما قصة سيدنا يونس عليه السلام، ولكن عبده خال أضاف لها خدعة البحار والمشهد السحري حين تخاطفت أسماك القرش قلب القبطان ثم اختفت وكأنها كانت بانتظاره[1].

كلتا الحكايتين تشابهتا في بنائهما وعناصرهما مع حكايات **ألف ليلة وليلة** من ناحية تناسلها كحكايات فرعية ضمن السياق العام، كذلك توظيفهما لعوالم السحرة والمنجمين والحكايات الشبيهة بمغامرات السندباد البحري. إلا أنّ من المهم في الواقعية السحرية أن تؤدي العناصر السحرية الموظفة دورًا ما في النص كأن تعزز المعنى الواقعي الذي تعالجه الرواية أو تضيف معنى جديدًا. وبرأيي أن هاتين الحكايتين لم تؤديا أي غرض فني، كما ساهمتا في ترهل السياق بسبب إصرار الكاتب على حشد كم من الخرافات والعجائب في الرواية وتوليد الحكايات من بعضها. على عكس المشاهد السحرية الأخرى التي وظفها وأعني بها الشائعات التي يتناقلها الأهالي، فمنها ما ألقى الضوء على طبيعة التفكير الخرافي الذي تؤمن به القرية والذي ساهم بتفاقم مشكلاتها مع السوادي حين أضافت عليه صفات خارقة لا تقهر أدت إلى خنوعهم السلبي، ومنها ما جاء ليضيء ماضي الشخصيات الرئيسة وطبيعة تركيبها النفسي، ومنها ما يتعلق بتاريخ القرية وماضيها مساهمًا في إثراء الخلفية المكانية للرواية حين أضفى عليها مسحة أسطورية. ومن الملاحظ في هذه الرواية تركيز الكاتب على فكرة مفادها أن للأسطورة جانبًا من الحقيقة قد حُرّفت بطريقة أو بأخرى فانبثقت الأسطورة.

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص474.

=

فعلى سبيل المثال شائعة أن هناك شخصًا ظهر له السيد في المنام وأخبره كلمة تميت السوادي في الحال وأوصاه ألا يقولها "إلا إذا أحس بأن الدنيا أظلمت ولم يعد هناك من يقوى على قول الحق"[1]، وعلامة هذا الشخص أن له عرقًا نافرًا بأسفل صدره وهو عبارة عن حروف قُبرت بجلده حتى إذا أراد الله لها أن تتجمع وتغدو كلمة على لسان صاحبها يطلقها في وجه السوادي فيموت، هذه الشائعة تعامل معها النص بحيادية مرجحًا صدقها. فالسوادي اعتاد على تفتيش صدور الرجال ومن وجد في صدره أثرًا قتله فوراً. كما أن عبد الله الشاقي يذكر أنه رأى هذه العلامة على صدر العجوز نوار[2]. وبالموازنة بين الأحداث الواقعية وهذه الحكاية الخيالية في النص، نجد أن السرّ الذي قد يميت السوادي وتعرفه نوار هو حقيقة نسب درويش الذي لو أخبرته الجدة به لكان انتقم من السوادي. لذا كانت نوار مصدر تهديد دائم وحينما لمحت عن هذا السرّ منادية درويش بـ"ديك القلعة" قتلها السوادي قبل أن تروي لدرويش قصة هذا الاسم[3] مما يوحي بأن للخرافة غالباً جانبًا صادقًا. والكاتب بذلك يعكس النظرية التي تقول إن الأساطير تحتفظ بداخلها ببعض الحقائق التاريخية، إذ هي نوع من التدوين البدائي للتاريخ قبل اكتشاف الكتابة، وهي لا تقص ما حدث ولكن لما حسبه الناس قد حدث.[4] يرى مرسيا

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص448.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص448.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص59-60.

4 راجع كلًا من: أحمد كمال زكي، **الأساطير**، بيروت، دار العودة، الطبعة الثانية، 1979م، ص 52-48؛ نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص13.

=

إلياد (Mercea Iliade) أن الأسطورة هي "أخبار تاريخية تروي بعض الوقائع والأحداث التاريخية التي حصلت في الماضي لبعض الجماعات من البشر فوق بقاع الأرض"[1].

ومن المكونات السحرية في **الموت يمر من هنا**، خلط عالم الأموات بالأحياء وهي سمة مميزة لتيار الواقعية السحرية استخدمها غابرييل ماركيز في رواية مائة عام من العزلة كثيراً من قبيل رجوع بروديثيو أغيلار وميلكيادس الغجري من دنيا الموت للاختلاط بالأحياء ومحاورتهم.[2] وقد ورد هذا العنصر أكثر من مرة في **الموت يمر من هنا** مثل حادثة انفراج القبر عن الجدة نوار أمام درويش وعودتها للحياة بابتسامتها المعتادة[3]. وهناك فصل كامل يرويه عبد الله الشاقي وهو ميت وفيه يكشف طريقة قتله بدفعه للسيل وحالة النزع والموت إذ يحكي كيف ابتلعه الماء وغرق، وكيف انتشلوه من السيل[4]، وماذا قال حاملو جثته أثناء سيرهم. وفي هذا الفصل يسرد عبدالله الشاقي ذكرياته القديمة مع الجدة نوار خاصة روايتها لحكاية مرحمة الشعبية، وعن طريق تقنية العودة للوراء –وهي تقنية سائدة في جميع فصول الرواية– استرجع عبد الله الكثير من لمحات حياة جدته نوار وأبيه وحكاية صراعه الطويل مع السوادي وخرافات أبي قضبة، وارتباط نشأة القرية بوجود الضريح وأبرز الحوادث التي وقعت في القرية. ثم عاد للواقع ليحكي مشهد دفنه وحيرة المشيعين في إيجاد قبر له. ويبدو تأثر عبده خال بالمعتقدات الإسلامية في تصويره

---

1 مرسيا إلياد، **مظاهر الأسطورة**، ترجمة نهاد خياطة، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1991م، ص10.

2 غابرييل غارسيا ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ص 33، 65

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص63.

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص407.

لعالم الأموات وذلك في المشهد السحري الذي حكاه درويش بعد موت عبد الله "فجأة تناهى إلى مسمعي أصوات (زغاريد) وضرب طار، ونساء يزفونه مع امرأة لها وجه قمري، وظللن يزفونهما حتى عبرا غيمة شفافة"[1]. فالصورة الفنية للحورية التي يتزوجها من مات شهيداً –والشائع في الثقافة الإسلامية أن الغريق شهيد[2]– مستلهمة من خلفية الكاتب الإسلامية.

وقد عبّر الكاتب عن مغزى استمرارية حضور عبد الله الشاقي كروح مقاومة تُعذّب ظالمها بنفس الفصل فهو يردد للذين يحملونه "لن يفصل بيننا الموت.. ستجدونني في أحلامكم، وفي دمكم، وفي عيون المتعبين منكم.. بلغوه عني هذا"[3] ويلمح الكاتب من خلال هذا التوظيف إلى أنّ دم الشهيد أو المقاوم سيظل مؤرقاً لمن أراقه.

كما استغل الكاتب هذا المشهد ليوازي بين الحياة الميتة التي كان يحياها عبد الله في القرية نتيجة معاناته من الظلم وبين وضعه بعد موته "نعم الموت يسكن أجسادنا منذ وقت طويل وقد اعتدنا ذلك وأصبح خلاف الوضع هو الوضع الشاذ، فماتت فينا الحياة، ولم نعد ننتظر سوى عبورها لأنفاسنا في زمن يسير، ونتعهد بأن لا نتفوه بأدنى كلمة"[4]. وتغطي هذه النظرة المتشائمة للحياة معظم فصول الرواية حيث يحاصر الموت الأهالي في كل مكان، فمصادره متعددة وصوره كثيرة، ولا يقصد الكاتب الموت

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص440.

2 حديث "والغريق شهيد" أخرجه مسلم في صحيحه، **صحيح مسلم** بشرح النووي، كِتَاب الْإِمَارَةِ، باب بيان الشهداء، (91/13)، رقم (1915).

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص441.

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص442.

بمعناه المادي بل المعنوي الذي يغطي الحياة البائسة التي يعيشها أي انسان في ظل القمع وغياب الحرية حتى يسلمه للموت الحقيقي.

وفي الرواية كم كبير من السوداوية جعل الأديب غازي القصيبي يقول معلقاً على الرواية "إن الإنسان الذي يستطيع أن يعذبك هذا العذاب كله عبر رواية. مجرد رواية، لابد أن يكون روائياً موهوباً. تحبه، وتكرهه. تحبه لموهبته، وتكرهه لأنه يذكرك بالمأساة الإنسانية"[1].

ولإثراء أجواء الرواية بالبعد الخرافي، حشد عبده خال كماً كبيراً من الخرافات المحلية في منطقة جنوب الجزيرة العربية واليمن، وغالباً ما يعتمد كتّاب الواقعية السحرية على توليد العناصر السحرية من المعتقدات الثقافية الشعبية لذا لابد من فهم خلفية المنطقة التي تصورها الرواية لتفسيرها. وقد وظف الكاتب خرافة الحنش أبو جوهرة فجعله معادلاً رمزياً للسوادي الذي يلدغ ويلتف حول كل من نازعه السلطة أو أراد انتزاع الحق الذي سلبه منه. ومفاد هذه الخرافة كما جاء في هامش الرواية أن:

> ثمة ثعبان يعيش دهوراً طويلة حتى يصاب بالعمى فيطير إلى البحور السبعة ويأتي بجوهرة يضعها بجواره ليرى بنورها ومن يقوم بتغطيتها بخرقة سوداء أو روث بقر يحصل عليها بعد سبعة أيام حيث يظل الحنش يبحث عن خصمه خلال تلك المدة وإذا لم يجده يموت

1 غازي القصيبي، " هذا الروائي الموهوب أبعدوه عني"، **المجلة العربية**، عدد 279، 2000م، ص21.

=

وتصبح الجوهرة ملكاً لمن قام بتغطيتها أما إذا وجده الحنش فانه يقسمه إلى قسمين وميزة تلك الجوهرة أنها إذا وضعت في أي شيء جعلته ينمو ولا ينفد[1].

وهذه الخرافة توجد أيضاً في التراث الهندوسي الذي يحكي عن جوهرة تحملها الكوبرا الملكية على رأسها وتستخدمها كمشعل في رحلات صيدها[2]. وتوجد كذلك في تراث العديد من المناطق في العالم حيث يسود اعتقاد بان الجوهرة تحمل قوى سحرية[3] ومن الشائع محليًّا أن الحنش يقاتل بشدة دفاعًا عن جوهرته فلا يستطيع أحد الوصول إليها، لذا كان الجامع بين الخرافة والسوادي شدة التمسك بالملك.

وجوهرة الحنش وبعض المعتقدات الخرافية التي وردت في الرواية مثل خطورة ارتداء اللون الأحمر في وقت المطر والصواعق لأن البرق سيختطف مرتديه[4]، لازالت متداولة عند فئة من المجتمع المحلي حتى الآن بعكس طقوس التبرك بالأضرحة والذبح للجن والسحرة والذهاب لهم لرفع الحسد التي صورتها الرواية. فهذه الممارسات تلاشت تقريبًا من المنطقة بعد انتشار دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب،

---

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص172.

2 انظر:

Krishnamurthy, K. (2009) *Alai Osai: the roar of the waves*. tra. M.K Subramanian. M.K. Muralidharan: vellacheri, Chennai. P. 267. [My translation].

3 انظر:

Jacobs, J. et al. (eds). (1969) Folklore. Vol. 13, *Folklore Society*. London. PP.265. [My translation].

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص104.

=

ولعل هذا ما دفع الكاتب لاختيار أواخر العهد العثماني كخلفية زمانية في روايته يدل على ذلك إشارته للحاكم التركي الذي أوصل جد السوادي للحكم بسبب خدمته لضريح أبي قضبة[1].

كما ساهمت الخلفية المكانية للرواية في خلق الجو الأسطوري الحاضن للأحداث، فاختيار بيئة جنوب الجزيرة العربية مناسب لأجوائها السحرية لأن في طبيعتها تتوافر الغابات والأحراش المليئة بالمخلوقات الخطرة التي قد تتحول بواسطة العقلية المؤمنة بالخرافات إلى مخلوقات خارقة كحيوان النباش الخرافي الذي ورد في الرواية وذكر في الهامش أنه "أشبه بالضبع وتقول الأسطورة إن من يؤذيه يصبح هدفه بعد الموت"[2]، والحيّات الطائرة، والسباع والشوك السام. هذا بالإضافة إلى السيل الذي يداهم القرى في أي لحظة فيغذي عامل المفاجأة ويساعد على نمو الحدث الغرائبي. وقد تعامل الكاتب مع السيل بوصفه قوةً طبيعية لا يستطيع أحد الوقوف أمامها مما يذكرنا بالتصوير الأسطوري لقوى الطبيعة التي تحاول قهر الإنسان حين تتحول لقوى شريرة وعلى الرغم من أن المطر علامة خير وبركة يستبشر به أهالي القرى الزراعية إلا أنه تحول في أغلب الروايات والقصص التي تصور بيئة جنوب الجزيرة إلى مصدر تهديد نتيجة جرفه في أغلب الأحيان المزارع والأحياء إذا تحول لسيل. وقد ناقش الدكتور سعد البازعي في كتابه **ثقافة الصحراء** توظيف بعض الكتاب السعوديين للمطر مشيرًا إلى توجهين للكتاب

1 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص421.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص110.

=

في هذا الصدد: توجه احتفائي متفائل بمجيء الحياة يحمل معاني الانبعاث والخصوبة والعطاء، وتوجه مأساوي يميل للتشاؤم محملًا المطر معاني تهديد الحياة والعداء. كما ناقش الدكتور سعد البازعي البعد الأسطوري في كلا التوجهين.[1]

وفي **الموت يمر من هنا** تحول السيل إلى قوة تدمير متواطئة مع السوادي ليزيد من بؤس أهالي القرية وقد أشير إليه بلفظ الموت أكثر من مره "السيل أشبه بالموت يمسّنا مسًّا خفيفًا، فنطفر فوق زبده كالألواح النخرة"[2]، "لا شيء يغري بالخروج لمواجهة هذا الموت"[3]، "أيها الماء توقف.. أيها الموت توقف.. توقف، مر على تلك الجباه العاصية التي نخرها الدود وهي لا زالت تقتات أنفاسنا أما هذا فلا"[4].

علاوة على ذلك، يعدّ المكان عنصرًا مركزيًا في تشكيل السحر في الرواية إذ ارتبط أهم معلمين في القرية –القلعة وضريح أبي قضبة– بمجموعة من الخرافات كالجن والحجر الذي يتبول وأصله رجل مسخه الجن لأنه آذاهم ببوله، والثعبان الذي يحمي قرابين الضريح، والشيخ المضيء الذي يظلل خياله القلعة ويردد عبارات عن رفع الظلم ويتلو آيات من القرآن. وغيرها وكل هذه الأحداث ساهمت إلى حد بعيد في إثراء الجو السحري العام في الرواية.

---

1 سعد البازعي، **ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة المعاصر**، الرياض، شركة العبيكان للطباعة والنشر، 1991م، ص45-35.

2 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص83.

3 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص120.

4 عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص400.

وأخيرًا، بالرغم من أن عبده خال قد شحن كل عناصر البناء الروائي من شخصيات ومكان وزمان بطاقة سحرية إلا أن الرواية تعالج قضايا اجتماعية واقعية يمكن أن تتكرر عبر كل العصور وفي كل الأماكن.

الطين: الواقعية السحرية والتحليل النفسي

مر بنا سابقًا في الإطار النظري ميل بعض النقاد إلى ربط الواقعية السحرية بالسريالية التي ازدهرت بدورها بعد ظهور مدرسة التحليل النفسي ونظرياتها نظرًا لتشابه التيارين في اختراق حدود الواقع وخلطه بالخيال خاصة في بدايات نشأة الواقعية السحرية وتأثرها بالمذاهب الجديدة آنذاك قبل أن تتحدد بسمات معينة ميزتها عن غيرها.

إلا أن الحدود النقدية الفاصلة بين مذهبين لم تمنع استفادة بعض الأدباء من التقنيات المختلفة لأكثر من تيار في عمل أدبي واحد، فتقنيات تيار الوعي وتوظيف الحلم والذكريات لاستبطان الشخصية واستخراج عالمها الداخلي والبناء النفسي للشخصيات موجودة في أكثر من رواية حديثة بغض النظر عن انتمائها للسريالية.

ورواية **الطين** لعبده خال مزجت بين تقنيات رواية التحليل النفسي بوصفه وعاًء يحمل ويساند واقعيتها السحرية. فالكاتب اعتمد هيكلية العلاج النفسي عن طريق التداعي الحر لأفكار البطل الذي عاد من الموت، علاوة على عدم الاعتماد على المادة الكلامية فقط بل الاهتمام بالحلم والذكرى وحالات الصمت والتردد. ويوجد في النص إسقاط على عقد نفسية كثيرة أبرزها ما يسمى بعقدة "كرونوس" وتعني "اضطهاد الأب لأولاده وسحقهم بشخصيته وهي الأب الذي يأكل أولاده أو

يخصيهم رمزيًا"[1]، وتصورها في النص علاقة الأب صالح التركي بالبطل، وتتجسد عبر إشارات واضحة منها مشهد الختان الحقيقي الذي كان فيه الأب غير مبال بمصير ابنه[2].

تقوم فكرة الرواية على أن الإنسان مخلوق من الطين ويعيش الزمن بوجود فيزيائي محدد، وبعد خروج الروح منه يدخل عالما آخر ما ورائي عرفناه من النصوص الدينية إلا أننا لم نره وإن كنا نؤمن به. وفي هذا الوجود الآخر تنتفي الطبيعة الفيزيائية للمخلوق ليتحول إلى كائن يعيش في برزخ لا يمكن رؤيته. ومن هذه الرؤية التي تعترف بوجود حياة أخرى بعد الموت بدون أن تعرف ماهيتها، برزت فكرة الرواية التي تناقش حياة ما بعد الفناء المادي. فالبطل يتعرض في صغره لحالة موت يعود منها بسبب طقس شعوذة إلى الحياة ولكن بطبيعة مختلفة وكأنه تعلق بين عالمي الوجود والفناء ثم يتعرض لحالة موت أخرى ولكن هذه المرّة يفقد وجوده الفيزيائي كاملًا ويتحول لطيف مسافر عبر الأزمان كما سيمر بنا لاحقًا في تحليل هذه الرواية.

تفسير الرواية للحدث الخارق وهو العودة من الموت تفسيرًا نفسيًا يوحي بأنها مجرد خيالات في ذهن الطبيب –وهو المريض نفسه– يجعلها تتماس مع السريالية، وعزز سرياليتها تضمينها تقريرًا لمختصة نفسية شاركت بتحليل الحالة في بداية الفصل المعنون بـ "الردود" أرجعت فيه الحدث الخارق لحالة نفسية وقع فيها البطل. وفي الواقعية السحرية –كما مر بنا سابقًا– لا يقدم النص أي تفسير للحدث السحري

1 روجر موشيلي، **العقد النفسية**، ترجمة وجيه أسعد، د.م، دار البشائر للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1997م، ص37.
2 عبده خال، **الطين**، ص118-119.

بل يتعامل معه بصفته حقيقة. إلا أن عبده خال يعود بالرواية لمدار الواقعية السحرية حين لا يلتزم وجهة نظر معينة تجاه صحة هذه الآراء بل يحشد مجموعة من الأوجه التي تعكس مختلف طرق التفكير من قبيل تفسير عالم الاجتماع، ووجهة نظر الدين، وآراء المشعوذين والسحرة وخبراء إخراج الجن والشياطين في المسألة، وهو ما سبق أن مر بنا بوصفه سمة من سمات الواقعية السحرية تُدعى "Defocalization" أو إزالة التبئير[1] الذي يأتي السرد فيه من منظورين مختلفين تمامًا دون تحيز، مما يخلق "فضاءً سرديًا يكون فيه القارئ غير قادر على تفسير ما ورد ولكن يمكنه فقط أن يعيش فيه"[2]. ومحاولة الكاتب تفسير الحالة الخارقة للقوانين الطبيعية بأنها اضطراب نفسي في الشخصية أو حالة من التوهم لا تعتق الرواية من أسر الواقعية السحرية لأنه ترك جميع الخيارات مفتوحة للقارئ إن شاء نسبها للتوهم وإن شاء آمن بها بوصفها حقيقة ممكنة الوقوع. لذلك يمكن اعتبار الرواية منتمية إلى نوع الواقعية السحرية التي صنفها ويليام سبيندلر بالإنثروبولوجية وقد سبقت الإشارة إلى هذا النوع في الجزء المختص بعرض أنواع الواقعية السحرية. وفيها يحتوي السرد على أكثر من صوت يصور الأحداث قد يكون أحدهما منطقيًا يناسب القوانين الطبيعية والآخر يعتمد التفسير السحري، ويحل التناقض عبر الاعتماد على الخلفية الثقافية للجماعات التي تصورها تلك الرواية[3].

---

1 سبق تناولها في فصل غازي القصيبي، ص170.

2 انظر:

Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Ibid. p.46. [My translation].

3 انظر: المدخل النظري، مبحث الواقعية السحرية بوصفها تياراً عالمياً واستلهامه في الأدب العربي والسعودي، ص71.

علاوة على ذلك، يميل عبده خال في **الطين** إلى التقليل من حتمية التفسيرات النفسية والعلمية عبر محاولته عقلنة العالم السحري وإقناع القراء بأن الخوارق قد تحدث مستندًا إلى تفاسير دينية وحوادث سابقة وردت في القرآن الكريم تؤكد إمكانية وقوع حالة سحرية للبطل، وفي هذا اختلاف عن السريالية التي تنفي "البعد الديني التقليدي" في علاقتها بما وراء الواقع والعالم الغيبي[1]. فقد سرد الكاتب آراء ذاتية تتأمل الموروث الديني وتطرح احتمالات متعددة تحمل المتلقين على شبه الاقتناع بأن العودة من الموت للحياة على شكل التناسخ أو غيره حقيقة ممكنة الوقوع.

وتركزت مميزات الواقعية السحرية خاصة في الجزء الذي اهتم بتصوير حياة القرية بأساطيرها وخرافاتها وطقوسها عبر تطعيم الكاتب للنص بالأحداث السحرية، مركزًا على التفكير الجمعي الخرافي لمجتمع الرواية القروي في التعامل معها بوصفها حقيقة لا تحتاج للتفسير، مما يشيع في الرواية أجواء الواقعية السحرية داخل إطارها السريالي.

تدور الرواية حول طبيب نفسي يصادف أثناء عمله في مستشفى عسكري بطلًا –لم تحدد الرواية اسمه– قادمًا من عالم الموت يصر على ترديد عبارة "أذكر أنني مت.. الآن أذكر هذا جيدًا.. لست واهماً البتة"[2] في بداية كل لقاء مع طبيبه.

---

1 أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، الطبعة الثالثة، 2006م، ص14

2 عبده خال، **الطين**، ص47.

=

وينقل لنا النص سمات غريبة للبطل تثبت أنه شبح متنقل بين الأزمان والأمكنة لا يحده اسم "الاسم دليل على أنك داخل حيّز، داخل إطار، وأنا جئتك من خارج الأطر، أتمنى لو أن لي اسمًا معينًا أستند إليه ويخرجني من هذه الدوامة"[1]، وهو يظهر أمام الطبيب فجأة دون أن يسمع ما يشي بقدومه بل يحس الطبيب فجأة أن نفسًا حارًّا يشاركه الغرفة ثم يكتشف وجوده، كما يستطيع البطل-المريض اختراق الأبواب والجدران، وحينما أراد إثبات صدق روايته وقف تحت الشمس ليؤكد أن لا ظل له بمعنى أنه ليس جسدًا كثيفًا تصطدم به الأشعة "كدت أشتمه قبل أن تقع عيناي على ظلي معلقًا يده في نصف استدارة من غير أن يجاوزه ظل مريضي"[2]، ما يعني عدم وجوده فيزيائيًا في هذه الحياة.

بعد ذلك تبدأ رحلة الطبيب مع علاج مريضه فيدخل في جلسات نفسية لدراسة وتحليل حالته فيعرف تاريخه دون أن يستطيع الوقوف على سر عدم وجود ظل له. وأثناء سرد الشبح لقصته يكتشف أنه عاد من الموت مرتين إحدهما عاد بجسده لحياته القروية مع أمه وأبيه بعد طقسيّ شعوذة مارستهما عليه امرأة عجوز تُدعى مسعدة والتي شخّصت مرضه بأن جنية تلبَّستهُ وعلاجه الوحيد أن يشم فرج امرأة حائض، ويروي البطل لحظة موته وانفصاله عن المحيط وهو يشاهد روحه تخرج وتراقب ما يفعلون[3] حتى إذا طبقت النسوة الطقس عادت روحه لجسده. وبعد فترة عاوده النزع ورأى روحه ترتفع مرة أخرى

---

1 عبده خال، **الطين**، ص39.

2 عبده خال، **الطين**، ص44.

3 عبده خال، **الطين**، ص70.

=

فاقترحت مسعدة أن يدفنوه في قبر ليوهموا الجنية التي عشقته أنه قد مات فعلاً لتغادر جسده وبعد أن طمروه في القبر تسللت مسعدة لتخرجه بسرية حتى لا تفطن له الجنية وبعد هذه الحادثة تغيرت تركيبته الطبيعية ليعود كصورة مجردة بلا ظل بعد تلاشي كثافته المادية[1].

أما في المرة الثانية لموته وذلك بعد مرض ألمّ به فلم يعد على هيئة جسد بلا ظل بل أصبح شبحاً يراقب من حوله دون أن يروه. وظل يتنقل بأزمان وأمكنة مختلفة ويرى نفس الأشخاص في حياته السابقة ولكن بأدوار وأزمنة مختلفة. وبعد أن يتأكد الطبيب حسين أنه أمام حالة نادرة قدم فيها مريضه من عالم الأموات يقرر مشاركة اكتشافه في مؤتمر طبي. فيكتب قصة مريضه على شكل تقرير يروي فيه أحداث حياته السابقة في القرية وعودته من الموت. ويشكل هذا التقرير قالب الرواية التي تكتب على هيئة حوار بين حسين مشرف الطبيب ومريضه ويتكون من خمسة فصول قُسِّمت بحسب الأيام الخمسة التي يحكي فيها البطل أحداث حياته في القرية. ورتب الكاتب هذه الأيام ترتيبًا تنازليًا فبدأ باليوم الخامس فالرابع وصولًا إلى الأول بينما كانت الأحداث تجري بشكل تصاعدي. وساعد على هذا الترتيب العكسي أن الرواية تسرد بوصفها أحداثًا مر بها المريض. فالزمن فيها كان يحاكي طبيعة الاسترجاع من الذاكرة حيث تتقدم أحداث وتتأخر أخرى بحسب ورودها على ذهن الحاكي، كما تتكرر نفس الأحداث بإضافات جديدة مثل حدث صلاة أب البطل منفردًا واتهامه بأنه زيدي وانعزاله

1 عبده خال، **الطين**، ص74.

عن الناس ومصاحبته للمذياع أعيدت أكثر من مرة، وحدث عودة البطل للحياة بفضل مسعدة، وهذه الأحداث ذكرت في اليوم الخامس ثم الرابع ثم الثالث.

يلي هذه الفصول الخمسة فصل بعنوان "أحداث ضبابية" جمع فيها الطبيب أقوالاً وأحداثاً متناثرة تحكي عن تنقل البطل في الزمان والمكان ومصادفته لشخصيات مرت بحياته في دنيا أخرى وهيئة متغيرة فيقابل أباه وحبيبته زينب في حالة أشبه ما تكون بالتناسخ. وختم هذا الفصل بتنويه مفاده أن قصة مريضه انتهت، وعلى القارئ المهتم فقط بالحكاية والأحداث الحياتية أن يتوقف عن قراءة الرواية فليس هناك من مزيد. أما القارئ المهتم باكتشاف الحقيقة ويصدق أن هناك حالات شاذة متعلقة بين الحياة والموت فليكمل القراءة. ثم أتبع هذا الفصل بـ "الملاحق" التي تكوِّن القسم الثاني من الرواية وتحتوي على مجموعة تأملات تسرد على لسان المريض وتفتح أمام ذهن القارئ احتمالات متعددة دون أن تقدم إجابات محددة:

> أنا أؤمن بأن كل ما في هذا الكون: حي ميت! الأخشاب ميتة في وجودنا لكنها في الحقيقة تحيا حياة خاصة بها. الجبال ميتة حية. الإلكترونات حية ميتة. هل قرأت سيرة المصطفى: وهل تتذكر الجذع الذي أنّ، وذراع الشاة التي أخبرته بأنها مسمومة، وحديثه

مع جبل أحد. هذه إشارات مبكرة لأن هناك حياة للأشياء الجامدة لم ننتبه لها، وظللنا نبحث في جذور اللغة ولم نلتفت لعمق الكون من خلال آيات القرآن والأحاديث[1].

أما القسم المتبقي من هيكل بناء الرواية فيعرض الردود التي تلقاها الطبيب حسين مشرف من علماء متخصصين بعد أن أرسل لهم ما دونه عن مريضه ويتضمن القسم كذلك رسائل وجدها الطبيب حسين مع مريضه.

وفيما يخص الردود فقد كُتبت على هيئة تقارير موقعة باسم المتخصص الذي كتبها ومعظمهم شخصيات حقيقية وقد تواصلت شخصيًا ببعضهم وأكدوا لي عبر البريد الإلكتروني بأن الكاتب أرسل لهم بالفعل الرواية، وطلب منهم كتابة تقارير يحللون فيها شخصية البطل. ومنهم الدكتورة حنان عطاالله أستاذ مشارك علم النفس في جامعة الملك سعود والتي كتبت تفسيرًا نفسيًا للحالة ترى فيها أن البطل يعاني من ازدواج في الشخصية وأبرز أعراضه انحلال الشخصية وانفصامها داعمة رأيها هذا ببراهين ومصطلحات نفسية تحلل فيها الحالة[2].

ويلي تفسير علم النفس، رأي علم الاجتماع الذي كتبه الدكتور أبو بكر باقادر أستاذ علم الاجتماع بجامعة الملك عبد العزيز الذي فسّر حالة البطل بحسب مفهوم الواقع في علم الاجتماع ورأى

---

1 عبده خال، **الطين**، ص299.

2 عبده خال، **الطين**، ص324-328.

أن المريض "ضحية لعبة تعدد الواقع" نتيجة وقوعه بين عالمين أحدهما يشكل خلفيته التاريخية التي نشأ عليها والآخر الواقع الحديث الذي صدم به:

> ربما كان مريضك–يا دكتور حسين– فيلسوفًا من المجتمعات التقليدية فشل في أن يكون إنسانًا حديثًا، أُجبر على تقبل كل الأساطير وما يدعيه العصر الحديث، لكن تناقضات العصر وقهره جعلته بشكل لا واعٍ يرتد إلى مأمن حياته في مجتمعه التقليدي القديم؛ إلى ذلك الواقع الأكثر أمنًا ومعقولية بالنسبة إليه. فهو ميت في واقع، حي يُرزق في واقع آخر، لكنه بسبب مروره بذلك الواقع الجديد الخادع، فإن واقعه القديم يحاسبه ويعاقبه، بل ربما يطهره لميلادٍ جديد[1].

يلي ذلك مجموعة آراء وشهادات لأشخاص حقيقيين منهم الدكتور في التاريخ إبراهيم مكي الباحث في الحضارات القديمة والدكتور كامل فرحان الروائي والشاعر الذي قدم نقدًا للنص تناول فيه اللغة وتشكيل الزمن والذي كتب لي قائلًا إنه تلقى طلبًا من عبده خال لكتابة نقد للنص فاستجاب للطلب[2] وضمنه عبده خال في الرواية.

---

1 عبده خال، **الطين**، ص331-332.

2 تم التواصل مع الشاعر كامل فرحان عبر البريد الإلكتروني.

والرواية التي تعمد كاتبها عرض مختلف وجهات النظر في الحالة الاستثنائية للبطل لا تنحاز للتفسير المنطقي لعلم النفس أو علم الاجتماع الذي يعتبر أن العودة من الموت مجرد ادعاء وقع فيه المريض نتيجة ارتباك نفسي أو اجتماعي فتورد مجموعة من ردود علماء دين ومفسرين ينبهون ذهن الطبيب حسين إلى تفسير آيات وقصص سابقة وردت في القرآن الكريم تدل على حقيقة رجوع الموتى إلى الحياة من قبيل قصة رجوع الصبي المقتول من بني إسرائيل للحياة وإخباره عمن قتله، والآيات الدالة على معجزة سيدنا عيسى عليه السلام الذي كان يحيي الموتى بأمر الله، وقصة نبي الله عزير الذي عاد من الموت وقصة أهل الكهف وغيرها "وإذا أثبت الله هذه الحالات فلا شك في أن لنا عودة للحياة في صور لا يعلمها إلا هو، وإن كان يراودني يقين بأن هناك عودة لحياتنا الأساسية كما حدث مع أولئك الذين ذكرهم الله في القرآن الكريم"[1].

والردود التي تقوم على أساس ديني هي ثلاث روايات لشيخ وإمام مسجد ودارس مجتهد في الفقه كلها تدعو إلى التفكير في فلسفة الحياة بعد الموت وتثبت أن للعودة أصلًا لا نفقهه نظرًا لقلة تدبرنا في آيات الكون وقدرة الله. ففي أحد الردود دعوة لتأمل مقولات موروثة تدل على اختلاف مفهوم الحياة عن المعنى الثابت الذي نعرفه في الدنيا في القول المأثور "الناس نيام متى ما ماتوا انتبهوا"[2] وآية

---

1 عبده خال، **الطين**، ص337.

2 ذكره الألباني في **سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة** وقال: لا أصل له، (1/ 219)، (102)؛ وهو أثر ينسب إلى علي بن أبي طالب رضى الله عنه كما ذُكر في كشف الخفاء للعجلوني، (388/2)، (3209).

=

﴿اللَّهُ يَتَوَفَّى الأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا﴾[1] للدلالة على أن هناك آفاقًا مجهولة في كيفية الموت والعود منه لازالت بحاجة للتدبر خاصة أن العلم الحديث يتيح لنا قدرة تغيير الحقائق القديمة[2]. كما أشار أحد الشيوخ إلى علاقة حركة الشمس أثناء نوم أهل الكهف باستغراقهم بموت أصغر–النوم– لمدة طويلة وهذه الإشارة تبعها تحليل طويل في ردود لأستاذ في الرياضيات والهندسة وباحث مهتم بدراسة حركة الكواكب –خاصة أن بطل القصة كان بلا ظل مما يدل على علاقته الغريبة مع الشمس– ومن خلال هذا الطرح حاول الكاتب لفت الانتباه إلى فرضيات كثيرة مثل دورة الزمن المتعلقة بالشمس وإمكانية وجود كائنات خاملة خرجت من مدار النظام الشمسي لوقت محدد وإمكانية عودتها إلى الحياة إذا ما عادت إلى المدار، وغيرها من الفرضيات التي احتلت مساحة كبيرة من النص خاصة في الفصلين بعنوان "مفكرة" و"تقرير: مسودة أولى". وهذان الفصلان برأيي يحتويان خلاصة المحاور التي دار عبده خال حولها في الرواية وهي:

أولًا: هز معظم الحقائق العلمية الثابتة وتهيئة الفكر للاحتمالات التي قد تعاكس بعض ما آمنا به، وتغيّر صورة الحياة التي نعتقد أننا عرفناها. وقد حشد الكاتب في فصل "مفكرة" مجموعة من الآراء التأملية في حقائق علمية حاول فيها أن يشكك بتلك الحقائق إما بتوسيع الاحتمالات القائمة، أو باقتراح جانب خفي لم نتوصل إليه مثل فكرة أن الحياة دائرية والموت فيها محطة عابرة، أو فكرة أننا متنا

1 سورة الزمر:42.

2 عبده خال، **الطين**، ص336.

عدة مرات سابقًا ثم عدنا بذاكرة ممسوحة، مستدلًا على ذلك بالإحساس الذي يمر بنا أحيانًا بأننا قد عشنا مشهدًا مر بنا من قبل ومشككًا بالتفسير العلمي القائل بأن هذا يكون بسبب خلل في الإرسال قد يعتري المخ "الحادثة حين يتم نقلها للمخ يتأخر في إرسال وقعها في أنفسنا –لأجزاء ضئيلة من الزمن– وبذلك نتوهم أنها عبرتنا في زمن من الأزمان [...] هذا التبرير ربما أوجده العلماء لحالة طالما أرهقتهم واطمأنوا لهذا التفسير وأدخل ضمن الصرامة العلمية كي لا يفتح أحد الباب على طمأنينة النفس ويزعجها بما هو مقلق"[1]، أو في قوله: "نحن سجناء تصورات لهذا الكون، بينما هناك حقيقة مختلفة وواقع مختلف"[2].

ثانيًا: التأمل في صور الموت المتعددة التي لا تنحصر بالبعد الفيزيائي الذي عرفناه. وقد كان للعناصر السحرية التي تدور حول العودة من الموت دور في مقابلة صور الموت الواقعي الذي يتمدد إلى معان متعددة في النص منها موت الروح والطموح والفناء والعدمية وسيأتي ذكر طريقة عمل العناصر السحرية في النص لاحقًا.

ثالثًا: جدلية الزمن والفناء. تتضح من طريقة بناء الرواية بترتيب عكسي وتنظيم الزمن الداخلي في الرواية بشكل عشوائي رغبة الكاتب في الهروب من حقيقة سطوة الزمن على الذوات الذي ينتهي

---

1 عبده خال، **الطين**، ص351.

2 عبده خال، **الطين**، ص369.

دائمًا بانتصاره عليها وبالتالي عدميتها. ولرغبته في تحدي الموت فقد طرح فكرة دائرية الزمن الذي تتخلله محطات استراحة نموت فيها عدة مرات ثم نعود للحياة كما يحصل أثناء النوم:

> الحياة دائرة تكتمل لنا ظاهريًا بالموت، لكنها تكمل دورانها بعد اكتمال حلقتها [...] إذًا هناك وجود بعد الموت الذي نعرفه، وجود متواصل لا فناء فيه [...] أي أن الحياة تتقطع بعدة ميتات وتعاود استمراريتها كما يحدث عند النوم، نذهب للاسترخاء والراحة ثم نعاود مسيرة حياتنا، والحياة كذلك تنقطع للاسترخاء ثم تواصل مسيرتها. وزمن استرخاء هذه الحياة ربما يكون ملايين السنين[1].

العناصر السحرية وصور الموت:

تصور الرواية عالمين أحدهما واقعي تمثله حياة الطبيب حسين مشرف وحبيبته وأصحابه والمستشفى العسكري الذي يعمل فيه والآخر سحري يمثله الشبح وحياته السابقة والحالية التي يتنقل فيها عبر الأزمنة والأماكن. إلا أن العالَمَين لا ينفصلان كلّيًا ففي حياة الشبح السحرية حياة واقعية للقرية وشخوصها خاصة صالح التركي الذي تم التركيز عليه في الرواية، إضافة إلى إشارات لأحداث سياسية معروفة في المنطقة مثل حرب فلسطين، وثورة السلال، وانقلاب الملك فيصل، مما يجعل السحر متشكلاً ببنية لولبية

1 عبده خال، **الطين**، ص350-352.

في النص كما سبق أن ذكرنا في مقدمة هذا الفصل ليتنقل القارئ بين حدث واقعي في قلب سحري وبالعكس.

وقد تشارك كلا العالمين في صياغة الرؤيا العامة للرواية. فعلى سبيل المثال قضية الموت –التي احتلت معظم أجزاء الرواية– يشترك في التعبير عنها كلٌّ من العنصر السحري المتمثل بعودة البطل من الموت ووجوده بوصفه حيًا/ ميتًا، والصور الواقعية للموت المقنّع في حياتنا وأولها صورة الحرب التي لا يرى فيها عبده خال إلا شكلًا من أشكال الموت المعنوي حتى لو خرج منها المحاربون أحياًء.

فيتحدث النص عن حرب فلسطين عام 1948م التي شارك فيها الجيش السعودي إلى جانب الجيوش العربية الأخرى لتحرير القدس وعن آثارها النفسية على شخصيات الرواية وأهمهم صالح التركي الذي لم يواجه الموت بمعناه الحقيقي فحسب بل واجه أيضًا موت الآمال بالوحدة العربية التي اجتمعت ألويتها لتحرير أحد مقدساتها لتنتهي جهودها بالتخبط والخيانة: "سمعنا بوقف إطلاق النار، كان عمر يصيح: لماذا تم إيقاف النار؟ لماذا نحن نوقفها والعدو يحصدنا كجرذان هاربة؟ لم نجد جوابًا، وكان علينا أن نعود لبلادنا. فقد انتهى دورنا بأن رفعنا جعجعتنا، وسلمنا الأرض بعض لحمنا"[1].

ويصور عبده خال الصدمة واليأس التي عانى منها الشارع العربي بعد هذه الحرب التي أظهرت غياب التنسيق والصدق في رغبة التحرير لدى الحكام العرب آنذاك الذين أخفقوا في الارتقاء بأفعالهم

1 عبده خال، **الطين**، ص173.

إلى مستوى تصريحاتهم وبحثوا عن مصالحهم الضيقة على حساب العمل المشترك: "وبدلًا من رفع راية الأمة العربية، أوشكت الجيوش العربية على الصراع حول حجم ومكانة وضع أعلام بلادها حينما تتجمع، في مكان واحد"[1].

وهذا اليأس العربي تجسد على لسان زوجة صالح التركي التي تصف حال زوجها بعد رجوعه من مشاركته في تلك الحرب:

> عندما يصل به القنوط مداه، يكثر بصاقه وتمتماته، وكلما تذكّر تشكيل الجيش العربي الذي خرج لإخراج إسرائيل، فتفتت في شجار من يحمل لواء العرب كملك عليهم ومن تلك المعركة التي عاد فيها مع الجيش المنهزم، كثر بصاقه على الزعماء العرب. وعندما يتذكر أن إسرائيل سحقت مطارًا عربيًا بينما كانت الإذاعات العربية تتغنى بالانتصارات الوهمية، كان يهمس همسًا: العرب لا يجيدون إلا طعن بعضهم بعضا[2].

ركّز عبده خال على شخصية صالح التركي لينقل المعنى الفلسفي للموت داخل الحياة، وقد حرص النص على رسم هذه الشخصية رسمًا دقيقًا من جميع أبعادها النفسية والاجتماعية لتؤدي فكرة تحول الحياة إلى موت.

---

1 إيوجين روجان آني شليم، **حرب فلسطين إعادة كتابة تاريخ 1948**، تحرير إيوجين روجان، ترجمة ناصر عفيفي، د.م، الكتاب الذهبي مؤسسة روز اليوسف، د.ت، ص15.

2 عبده خال، **الطين**، ص164.

ويمثل صالح التركي في النص شخصية الباحث عن دور. فإحساسه بالنقص بسبب أصله التركي في مجتمع تسوده العنصرية القبلية والتعصب للعرق؛ قد دفعه إلى طرق جميع السبل للحصول على السيادة. وتصاحب ذلك مع إحساسه بأنه يستحق الأفضل لوجوده في مجتمع جاهل وهو الذي يمتلك -برأيه- كل مؤهلات القيادة. لذا اندفع في مغامرات اقتصادية رأى أنها كفيلة بتحقيق هدفين وهما الغنى السريع، واكتساب رضى أهالي القرية لذا لجأ لإقراضهم الأموال آملاً في أن يسترد دَيْنه زمن الحصاد وكان له ما تمنى فنال اللقب الذي طالما حلم به حينما نودي بـ "الباشا شيخ المشايخ"، ولكن جهوده وأحلامه خابت بسبب كساد الموسم. واستمر صالح التركي في مطاردة حلمه فاشترك في حرب فلسطين ظنًا منه أنه سيتحول إلى بطل كان له دور في تحرير القدس لكن انتهي الأمر بخيبة عكستها تصرفاته وتصرفات أصدقائه في الحرب وهم عمر أبو دربين ويعقوب أبو غريب، وهذا الأخير تحول من قائد مشاة في الجيش إلى بائع حمضيات وقبِل الجنسية الإسرائيلية وانتهى به الأمر بالسخرية من أحلامه وأحلام صديقه صالح بتحرير القدس[1]. وانتهت محاولات صالح لإثبات وجوده بفاجعة حين غدر به صديقه عمر الذي اتفق معه على خديعة أهالي القرية وإيهامهم بأنه أمير قادم من العاصمة ليتقاسم معه الحكم فانقلب عليه صديقه واستغل حقيقة أن صالحاً منبوذ من أهالي القرية فبتر لسانه في مشهد

1 عبده خال، **الطين**، ص218،318.

=

درامي صادم. ويتنامى الحدث لتكون نهاية صالح القتل على يد زوجته وهي تصرخ: "لينته كل شيء.. لينته كل شيء"[1].

وفي مقابل شخصية الأب صالح التركي الذي يمثل صورة الحي الميت في حياتنا الواقعية يبرز العنصر الخارق المتمثل في عودة البطل من الموت فيشترك العنصران الواقعي والسحري للتعبير عن تداخل الحياة والموت: "أنا وأبي نتبادل الموت. هو ميت خارج حلم لم يتحقق، يبحث عن زمن خصب ليزرع نفسه كرجل له نفوذ وسلطة، وفي كل محاولاته للوصول للوهم الذي عشعش في مخيلته يسقط من حياته غير المستطابة ويواصل حياة ميتة خارج أحلامه [...] نحن لا نحيا في الحياة بل نموت فيها"[2]. كان صالح التركي حيًّا في الظاهر ولكن لظروف اجتماعية وقبلية حكم عليه أن يعيش حياة لا ترضيه وبدلًا من أن يتقبلها حاول العيش في إطار حلمه، لذا فهو ميت على قيد الحياة.

وفي سياق إبراز فكرة الحياة المقنّعة بالموت، يعيد عبده خال تشكيل الواقع الذي عرفناه من خلال الاعتماد على إعادة تفسير المعطيات الدينية ليوصل فكرة انبثقت في عقله بعد تأمل بعض الثوابت ليصل لمعنى آخر للوجود يتلخص في أننا نعيش في زمن وهمي محصور بين زمنين حقيقيين؛ هما: ما يُدعى زمن عالم الذرّ في بداية تشكيل الكون التي يذكر لنا القرآن الكريم أننا سبق أن شهدناه، وزمن نهاية

1 عبده خال، **الطين**، ص266.

2 عبده خال، **الطين**، ص216.

الكون في يوم القيامة الذي سوف نشهده، وقد وضح الكاتب هذه الفكرة في رده على سؤال طرح عليه عن رواية **الطين** قائلاً:

كثير منا أو جميعنا نرى الموت فناء وانتهاء، لكننا لو تبصرنا قليلا، وبخاصة إذا كان استنادنا إلى ديننا، سنجد أن النصوص الدينية تقول لنا إن الله عز وجل أشهدنا على أنفسنا (ألست بربكم) قلنا: (بلى) وهذا حدث مع بداية آدم، أي أننا حضرنا بداية الخلق كما سنحضر نهايته. النقطة التي نحن غير موجودين فيها هي نقطة الحياة التي نعيشها، 60 % هي الفترة التي نحضرها من خلال حياتنا. إذ الحياة هي جزء ميت وليس حيًّا، المسألة معكوسة، رواية (الطين) تسعى إلى قلب فكرة الوجود، وأن الوجود وهم نعيشه، بينما الحقيقة أن نكون في الغياب وليس في الحضور [...] ففي حديث رسول الله: «الناس نيام إذا ماتوا تنبهوا» أننا الآن غير موجودين في الحياة، غير موجودين في الزمن، حتى إذا متنا قمنا وعدنا للزمن وهذه هي دائرية الطين.[1]

1 عبده خال، "روائي سعودي يصف الكتابات النسوية بالصراخ: عبده خال الشعر يرتبط عادة بسن المراهقة"، تحرير آية الخوالدي، مجلة **أقلام جديدة**، عمان، الجامعة الأردنية، مطبعة الجامعة الأردنية، العدد 22، 2008م، ص93-92. وقد سبقت الإشارة إلى أن مقولة " الناس نيام إذا ماتوا انتبهوا" ليست بحديث شريف.

وفي محور الموت نفسه برزت في الرواية فكرة تحدي الزمن لكونه أكبر أسلحة الموت التي ينتصر فيها على الموجودات. فقد اختار الكاتب تحويل الزمن إلى عنصر جدلي ميتافيزيقي يمكن تحديه واختار للتعبير عن هذه الفكرة ثلاثة أنواع من العناصر وهي:

- عناصر واقعية تمثلها العجوز مسعدة.
- وعناصر سحرية متمثلة في سفر البطل عبر الأزمنة والأماكن وعودة الشخصيات نفسها عبر التناسخ، من قبيل عودة الأب صالح التركي بهيئة رجل أجنبي، وعودة زينب فتاة القرية التي كان البطل يهرب إليها في خياله من علاقته الجنسية مع عجوز تجسد له الموت وذلك عبر تخيل جارته زينب في أوضاع مثيرة في حياته الواقعية السابقة، وهنا يشتبك السحري بالواقعي.
- عناصر فكرية فلسفية جاءت على شكل تأملات على لسان الطبيب حسين في فصل "مفكرة".

فيما يخص العناصر الواقعية، تبرز مسعدة في حياة القرية بوصفها أنثى راغبة في هزيمة وتحدي الزمن، متمردة على الحياة النمطية والتقاليد. ومسعدة امرأة جريئة يخشى الجميع لسانها السليط، استطاعت الاستقلال ماديًا عبر بناء تجارة خاصة بها ونجحت في زمن الكساد. بدأت علاقة البطل بها منذ كان طفلًا مريضًا استطاعت إنقاذه من خلال طقس شعوذة لتطرد الجنية التي سكنته، ثم ظلت

تردد أنه مدين لها بحياته مدعية أن فرجها أعاد له حياته لذا فهو مدين له بالمتعة[1] فأقامت معه علاقة جنسية رغم فارق السن الكبير بينهما. ومن خلال هذه العلاقة كانت ترغب في وقف آثار الزمن على أنوثتها إضافة إلى مبالغتها في التزين ومشاكسة الرجال بعبارات جريئة خارجة، حتى توفيت أثناء ممارستها للجنس مع الشاب. وقد صرّح عبده خال بأن شخصية "مسعدة في رواية الطين كانت تسعى لكسر كل القيود حينما استشعرت أن ثمة أحداثًا تريد أن تجفف ينبوع أنوثتها"[2]. تمثل مسعدة حالة الموت التي ارتبطت بالبطل منذ طفولته ورغم أن العجوز أنقذته من الموت بشعوذتها إلا أنه لم يعد فعلًا للحياة بشكل كامل. وكانت مسعدة أول من اكتشفت أنه بلا ظل[3]، وانتبهت لوجوده الغريب بين حدَّي الموت والحياة. واستمرت حياته الشبيهة بالعدم يتنازعها تقريع أبيه وتجاهله له واستغلال مسعدة لجسده. ولم يشعر البطل بالفارق بين الحياة والموت إلا حينما رأى جارته زينب وفتنة جسدها الشاب ليقارن بينه وبين مسعدة التي تمثل له الموت: "اكتشفت عمق حماقاتي؛ اكتشفت أن مسعدة بقايا موات أقبر عظامها النخرة في أرضي"[4].

وقد أعاد الكاتب التعبير عن فكرة الميت الحي التي صورتها شخصية صالح التركي من خلال الثنائي الأنثوي زينب ومسعدة، فوقت حياته كان يعاشر مسعدة رمز الموت وبعد أن مات عادت له

---

1 عبده خال، **الطين**، ص84.

2 عبده خال، **الرواية السعودية: حوارات وأسئلة وإشكالات**، تحرير طامي السميري، ص249.

3 عبده خال، **الطين**، ص128.

4 عبده خال، **الطين**، ص190.

=

زينب رمز الحياة بشخصية الحبيبة التي استطاع إقامة علاقة عاطفية معها لكنها كانت تتذمر من غرابته: "أنا لا أشعر بك. أنت طيف تأتي فقط كوميض [...] ظهورك موت لك"[1].

أما فيما يخص العناصر الفلسفية التي دارت حول جدلية الزمن فقد تضمن النص مجموعة من الأفكار التي تكسر المألوف مثل التناسخ والسفر عبر الزمن للتعبير عن تحدي الزمن والتخلص من سطوته، وقد سبقت الإشارة إلى فكرة الزمن الدائري التي طرحها النص، يضاف إلى ذلك عدة تأملات أخرى في تأثير سرعة الضوء والكواكب على الوجود. وفكرة أن الناس عادوا إلى الحياة بذاكرة ممسوحة لأن قوانين الطبيعة توحي لنا بحالات مماثلة:

> لنأخذ مثلًا: تلك الجراثيم التي وجدت في الجليد منذ مليون سنة يتم تنشيطها وإعادتها للحياة. إن أعادتها للحياة هي إعادة كائن عاش منذ ملايين السنين، عاد ليعيش في زمن مستقبلي بالنسبة إليه مع تفريغ الصورة من المشاهد الخلفية التي عاشها منذ مليون عام واستبدالها بخلفية جديدة مستقبلية تمثل اللحظة التي عاد فيها للحياة. إن الحياة تحاول استنساخ نفسها... الحياة منظومة فيها القدرة على تكرار نفسها[2].

---

1 عبده خال، **الطين**، ص285.

2 عبده خال، **الطين**، ص366.

ورغم محاولة الكاتب الواضحة لهز الثوابت وإثراء الخيال في النص إلا أنه يبدو واضحًا للقراء حرص الكاتب وحذره من التصادم المباشر مع الفكر الديني السائد يبدو ذلك في محاولته إثبات أي فكرة يطرحها علميًا والاستناد إلى تفسير آيات قرآنية أثناء صياغته للفكرة الجديدة كما يبدو حذره في تهربه من التصريح بفكرة التناسخ ونقضه لها رغم أن أحداث الرواية تطرحها بوضوح:

> إننا موتى بلا شك، فنحن نعيش حياة داخل موت. فما نظنه حياة هو دهليز من دهاليز الموت. ولو لم يكن كذلك، فكيف لنا أن ننسلخ لحالات متعددة!! جملة قالها مريضي حينما كان يتحدث عن يقين أنه مات وعاد، ولا أعرف ماذا يقصد بكلمة ننسلخ [...] وكنت أظن أنه يؤمن بفكرة التناسخ، أو الحلول، وعندما أخذت أشرح تناقض فكرة التناسخ، قال:- أنا من جهة أخرى تمامًا، من هذه الفكرة[1].

ومن خلال صور الهروب من الموت وتحدِّي الزمن يرغب عبده خال تصوير العجز الإنساني في مقاومته للزمن. فجميع محاولات الشخصيات الروائية للتمرد على الفناء فشلت، ومن هنا حاول عبده خال التمرد عليه بشكل آخر عبر نسف تصور الوجود في الأذهان من خلال تشكيل فكرة الحياة الدائرية.

---

1 عبده خال، **الطين**، ص279.

المكان بوصفه مكونًا سحريًا:

اختار عبده خال القرية خلفية مكانية للرواية، وعلى الرغم من وقوع بعض المشاهد في المدينة إلا أن التركيز الأكبر كان على القرية وبيئتها. وعادة ما تميل روايات الواقعية السحرية إلى "التركيز على المناطق الريفية والاعتماد على الإلهام الريفي"[1] ولعل السبب في ذلك هو طبيعة القرى المفتوحة والمليئة بالزوايا النائية والبعيدة ووجود الأحراش والطرق الوعرة فيها مما يساعد على خلق العالم السحري الغريب. زد على ذلك أن الخرافة والتفكير البدائي غالبًا ما تنتشر في المجتمعات القروية. وقد استغل الكاتب عنصري الطبيعة والتفكير الجمعي الخرافي لإثراء الرواية بالبعد الغرائبي وخلق قرية عجيبة تقتات على معتقداتها القديمة.

وقرية البطل في رواية **الطين** يطاردها ما يشبه اللعنة حيث عانت من أوبئة غريبة كالوباء الدودي الذي شاع في القرية وأهلك الكثير ولم يتخلصوا منه إلا بعد أن هبت فجأة عاصفة رملية ردمت جثث من مات فيه لأن أهالي القرية رفضوا أن يلمسوا الجثث. كما ابتليت القرية بجميع أصناف العذاب التي وقعت على بني إسرائيل والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم.

---

1 انظر:

Faris, Wendy B. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press: Kindle Edition, Kindle Locations 3897-3898 [My translation].

يا سيدنا قد حلت بنا كل صنوف العذاب التي حلت ببني إسرائيل. والله لكأني أقرأ قوله تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلَاتٍ﴾ فهل بلغنا ما بلغ بنو إسرائيل [...] السيل قد جاء وابتلع كل شيء، والجراد حلّ وأكل الأخضر واليابس، والقمل يملأ رؤوس أبنائنا وزوجاتنا، وكل يوم يموت واحد ويسفح دمه. اكتملت الآية فينا ولم يبق علينا إلا الضفادع، وما أظن إلا أن صالح التركي ضفدع فنعيقه[هكذا]* لا يكف عنا[1].

ويظل المكان غير المألوف هو الأكثر تأثيرًا في الرواية الواقعية السحرية حين يساهم في دعم جوها السحري ويكوِّن حاضنة للأحداث الغريبة. وفي الرواية تعاون المكان وأهله في إثراء الجو بالعناصر السحرية فشخصيات القرية خلال مجريات حياتها اليومية تنقل مجموعة من خرافات المنطقة المعروفة إضافة إلى خرافات جديدة بناها الروائي بنفسه.

وتمزج رواية **الطين** بين تصوير التفكير الخرافي لأهالي القرية وبين النقد المصبوغ بالسخرية من بعض المعتقدات الشعبية، وهي خاصية أثير الجدل حولها خاصة أن السخرية قد تتعارض مع الإيمان الكلي الذي تحمله نصوص الواقعية السحرية بالخوارق والفلكلور السحري. وقد فنّدت بريندا كـوبر (Brenda

* الصحيح نقيقه للضفدع والنعيق للبوم.

1 عبده خال، **الطين**، ص105-106.

=

(Cooper في دراستها عن الواقعية السحرية في غرب أفريقيا هذه الآراء قائلة: إن البعد الساخر في معالجة المعتقدات الشعبية هو ميزة مهمة لكتاب الواقعية السحرية لأن مهمتهم هي دمج المعتقدات القديمة بالواقع الجديد من أجل استنطاقها والتبشير بالتغيير[1].

عبده خال في هذه الرواية لا يستجوب الماضي في سخريته من بعض المعتقدات بقدر ما يحاكم الحاضر الواقعي والتفكير السائد فيه. فمثلًا حين طرح الرؤية التي تنسب الكوارث الطبيعية والآفات الزراعية لتدخل قوى سفلية شيطانية كالجراد الذي اعتبره أحد المزارعين نذير شؤم ولا يظهر إلا في أرض أطلق الشيطان ريحه في تربتها كما أخبره جده[2]. انتقد عبده خال بصورة غير مباشرة التفكير القديم الذي ينسب كل ظاهرة طبيعية للعقاب الإلهي عبر حوار أجراه على لسان المرأة وزوجها بخصوص الجراد:

-أقول لك هذا رواية عن جدي.

- أوَ تريد الأموات يحكموننا أيضًا؟

- جدي كان على علم ودراية بهذا.

---

1 انظر:

Cooper, B. (1998). *Magical realism in west african fiction: Seeing with a third eye*. New York; London: Routledge. pp. 15-16, [My translation].

2 عبده خال، **الطين**، ص103.

=

– أوَ كان جدك نبيًا؟

– هذا جزاء من يدلكم على الخير.

– لا خير ولا شر، الزم صمتك، وسنكون بألف خير[1].

ويرى أحمد كمال زكي أن الحكاية الشعبية تحتفظ بكثير من خصائص الأسطورة[2]. وهو ما نجده في رواية **الطين** وذلك في تشابه خرافة ظهور الجراد التي اكتسبت السمة التعليلية للأساطير التي قد تنشأ من محاولة الإنسان تفسير ظواهر الطبيعية. ولا شك أن مصطلحي الخرافة والأسطورة متشابكان في المجال الأدبي ودارت كثير من الآراء في الفرق بينهما. ويمكن القول إنهما يشتركان في اعتماد كليهما على الخيال وسرد حوادث غير طبيعية وخارقة للعادة. كما أنهما من نتاج إبداع جماعي يشتركان في التعبير عن رؤية الإنسان للكون والمجتمع والواقع والطبيعة والزمان. وبالرغم من وجود هذه القواسم المشتركة إلا أننا نلمح بعض الفروق الهامة بين المصطلحين.

1 عبده خال، **الطين**، ص103-104.

2 أحمد كمال زكي، **الأساطير: دراسة حضارية مقارنة**، ص52.

=

إذ تتعلق الأسطورة بالشعائر والطقوس بصورة أكبر، وتحمل بذور الحقيقة كونها أحداثًا تاريخية محرفة فهي "تمثل أحيانًا حقيقة تاريخية ولكن أضيف إليها بعض العاطفة والزيادات [...] وتستخدم غالبًا بصفتها رموزاً لحقيقة عميقة كانت ذات يوم معلومة للجميع"[1].

وفي سياق إثراء المكان-القرية بالزخم الأسطوري في رواية الطين، سرد الكاتب مجموعة من الخرافات المحلية والأساطير القديمة نورد منها ما يلي:

أولًا: الخرافة المحلية بقصد تصوير التفكير الجمعي لسكان القرى ومن المحتمل أن يكون غرض الكاتب تسجيلياً وهو المعروف بحرصه على تدوين تراث القرى الخرافي خوفًا عليه من الضياع في ظل انتشار موجة الرفض التي تحارب كل ما يشذ عن الدين في المملكة. وتنوعت الخرافات الموظفة في الرواية بين الخرافات المحلية الشهيرة في المملكة وبين خرافات جديدة صاغها الكاتب بنفسه ولكن اعتمد فيها على المعتقدات المحلية الشائعة.

ومن النوع الأول، خرافة هضبة العشاق[2] التي تشابه في عناصرها بعض الخرافات من مناطق أخرى في العالم وهي قصة سندريلا والخرافة الألمانية لعازف المزمار، إضافة إلى خرافة البساط السحري. وقبل

---

1 انظر:

Shahan, T. J. (Ed.). (1902). *Myths and Legends* (Vol. 5). Hall and Locke Company. P. vxi. [My translation].

2 عبده خال، **الطين**، ص115.

=

سرد الخرافة يعبر الكاتب عن أصالة هذه الخرافات في منطقته بل عن صدورها أصلًا منها وتأثر الآخرين بها بقوله: "وعلى مقربة من هضبة نائمة من عهد بعيد حيكت حولها حكايات وفي كل يوم تتوالد مفرَّخة حكايات صغيرة تكبر مع الأيام وتغدو سلوة لأهل القرى، ومن أفواههم تذهب إلى أقاصي الدنيا، وتعود لقريتنا بملابس جديدة"[1].

وهذه الخرافات تشبه إلى حد ما أسلوب **ألف ليلة وليلة** من حيث تناسل الحكاية من الحكاية فهي تبدأ بقصة العاشق الذي جاء إلى الهضبة التي اشتهر عنها أنها محبس للجنّ وهو مقيد القدمين واليدين ينوح ويبكي فخرج له جنّي مهددًا بأن يخسف به الأرض ولكنه لن يفعل حتى يسمع حكايته فإن أعجبته ساعده في العثور على حبيبته. ومن هنا بدأت حكاية أخرى على لسان العاشق الذي روى قصته مع محبوبته التي تربى معها وتعاهد أبواهما على تزويجهما حين يكبرا ومرت الأيام وحبهما يزدهر حتى ماتت أم المعشوقة وتزوج أبوها بأخرى حاقدة استغلت الفتاة في الخدمة –وهنا تتشابه الخرافة مع حكاية سندريلا الشهيرة– ولكن الاختلاف في التفاصيل، فالعاشق كان يطارد الفتاة في كل مكان وكانت لا تلتفت إليه حتى اكتشف أن زوجة أبيها تضع في أذنيها القطن، فاضطر العاشق أن يقتحم البيت ليلًا فلما التقى بمحبوبته أخبرته بعزم زوجة أبيها أن تزوِّجها جنّيًا يقوم بخدمة زوجة الأب ليل نهار، لذا قرر العاشق أن يقيد رجليه وقدميه ويذهب لهضبة محبس الجن علّه يجد منهم من ينصره،

---

1 عبده خال، **الطين**، ص115.

=

وتستمر الحكاية فيعطي الجني للعاشق مزمارًا لا يسمعه أحد إلا استجاب له – وهنا تتشابه الخرافة مع عازف مزمار هاملين (*The Pied Piper Of Hamelin*) من التراث الألماني[1]– أو ما عرف عربيًا بقصة عازف المزمار السحري ولكن هذه الحيلة لا تفيد أيضًا؛ لأن زوجة الأب علمت بسرّ المزمار فكانت تضع قطنًا في آذان جميع أهل البيت. وحين تعب العاشق من العزف بالمزمار عاد لهضبة الجنّ فخرج له الجنيُّ وأعانه بطريقة أخرى فجلب حبيبته التي تُدعى ليلى وأهداه بساطًا سحريًا نقلهما إلى جزيرة المحبة –وهنا تتشابه الخرافة مع حكاية البساط السحري في **ألف ليلة وليلة**– فكان العاشقان يظهران في سماء القرية كل سماء ثم يختفيان عند نجم لامع.

ويستمر عبده خال في تنمية الخرافة فيجعلها سببًا في توليد خرافات أخرى في المنطقة استخدمت لتخويف العذارى من السهر، فالعاشق سيهبط عليهن على هيئة نجم لهتك عفتهن. والهضبة أصبحت محلًا لهروب النساء النافرات من أزواجهن بدعوى أن الجنّ يمسُّون النساء المليحات. ويصور الكاتب أثر التفكير الخرافي على حياة أهالي القرية الذين يؤمنون بصدقها ولم يتزعزع إيمانهم حتى قدوم التنوير الديني إلا أنه لم يؤثر كثيرًا فلا زال أهل القرية يؤمنون بمقولاتهم.

ولم يقتصر عبده خال على توظيف الخرافات المحلية الشهيرة كما ذُكر سابقًا، بل عمد إلى بناء خرافاته الخاصة التي ترتكز على طريقة التفكير الجمعي في القرية مثل الإيمان بالعين الشريرة الحاسدة،

---

1 انظر:

Browning, R. (1993). *The pied piper of Hamelin*. Cambridge University Press.

والأرواح الملعونة التي تسكن البشر، والحيوانات والجنّ التي تتشكل بصورة بشر. ومنها حادثة تركُ البطل وهو رضيع عند جدته التي نامت وسمعته يبكي من الجوع، وفجأة قبل أن تنهض الجدة من مكانها سكت الطفل فظنت جدته أن أمه قدمت من العرس واعتنت به وتمضي الأحداث ليكتشفوا أن من رعى الطفل كانت جنية طيبة أرضعته وأبدلت ملابسه[1]. ولهذا السبب اقترنت سيرة البطل بالجن في قريته وعزز ذلك بنيته الجسدية الضخمة العجيبة، وغرائبية حماره الذي كان يسمن في أوقات القحط والجوع وكان مثار تساؤل أهل القرية فظنوا أنه حمارٌ جني، أو أنه يأكل جثث الموتى الذين هلكوا بسبب الجوع[2].

ومن الخرافات التي عزز فيها الكاتب جو الرواية السحري حادثة الديك[3] الذي سكنته روح خبيثة لامرأة حاسدة أشيع أنها خلعت عينه وأودعته عينها الحاسدة لتحسد بها من تشاء دون أن يفطن لها أهل الصلاح. وكان الديك مثار هلع أهالي القرية لتسببه بالكثير من الكوارث دون أن ينجح أحد في القضاء عليه حتى تجنبه الجميع وتركوه دون رادع. ويسوق الكاتب بعض المعتقدات المحلية الشائعة في المملكة من قبيل الاعتقاد بأن تكفين الشخص الحاسد وهو حي والصلاة عليه صلاة الميت كفيل بإبطال ضرر عينه. كما يستغل الحادثة للتعبير عن واقع عدم تقبل الآخر في مجتمعاتنا المنغلقة فيسوق

---

1 عبده خال، **الطين**، ص133-135.

2 عبده خال، **الطين**، ص131-132.

3 عبده خال، **الطين**، ص195-196.

=

حادثة النصراني الذي قدم للقرية ولم يتقبل الأهالي هيئته ولا تصرفاته واتهموه بأنه سبب اللعنة التي حلت بهم وأن روحه الشريرة هي التي سكنت الديك[1]. وقد حاول الكاتب ربط هذه الخرافة بسياق الرواية العام حتى لا تتحول لمجرد أحاديث تقطع السرد فأورد في هامش كتبه الطبيب حسن مشرف سارد الرواية "لم أورد هذه الحكاية عبثًا"[2]، وقال إن الديك –كما يروي مريضه– كان يؤذن في أوقات مختلفة لأنه يسكن في عالم ثانٍ ويرى مخلوقات ما ورائية وأنه يشارك البطل الذي يرى معه هذه العوالم ما يدل على أن الديك مثل البطل يعيش في زمن غير زمنه. أما الخرافات الأخرى الواردة في الرواية فكانت وظيفتها عكس طبيعة التفكير القروي.

ثانيًا: الأساطير خاصة التعليلية التي تحاول تفسير مظاهر الكون[3] ولعل من أوضح الأمثلة عليها ما يلي:

- أسطورة الثور حامل الأرض بين قرنيه[4]. وهي أسطورة متداولة منذ أيام الجاهلية. فقد كانت الأرض في تصور العرب تستند في جملة ما تستند إلى ثور يُدعى كيوثا[5]. وإن كان منشأ هذه الأسطورة يعكس رغبة الإنسان القديم في تصور الكون

---

1 عبده خال، **الطين**، ص ص197.

2 عبده خال، **الطين**، ص202.

3 راجع للمزيد في أنواع الأسطورة: أحمد كمال زكي، **الأساطير: دراسة حضارية مقارنة**، ص52–46.

4 عبده خال، **الطين**، ص122–124.

5 محمد عجينة، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، بيروت، الفارابي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1994م، ص295.

وخلقه بحسب تفكيره البسيط، فالتطور الحديث لتوظيف نفس الأسطورة يعكس وظيفة اجتماعية تقصد تحذير النشء وربما الكبار من المساس بقرني الثور لخطورة هذا الفعل. فالسياق الوارد في الرواية غالبًا ما يحذر من المساس بالقرنين خاصة. وقد تكون المنزلة الأسطورية قد زالت عن الثور بعد أن تحول إلى أداة حرث عادية يمكن ضربه ولكن دون المساس بقرنيه.

- أسطورة كوكب الزهرة[1] التي وردت في سياق تصويره إيمان القرويين بالأساطير. وقد ذكرها النص كما وردت في كتب التراث الإسلامي مثل كتاب تفسير ابن كثير للآية رقم 102 من سورة البقرة والتي تحكي عن الملكين هاروت وماروت. ورغم أن النص القرآني يذكر اسم الملكين فقط دون الإشارة إلى أي قصة تتعلق بهما، إلا أن المفسر ابن كثير يسوق روايات متعددة لقصة الملكين وملخصها أن الكوكب كان في الأصل امرأة جميلة أغوت الملكين هاروت وماروت وطلبت منهما قتل زوجها وإقرارها على ديانتها الوثنية فرفضا وفي المرة الأخيرة أغرتهما بشرب الخمر ففعلا ووقعا بكل المعاصي التي رفضاها سابقًا فلما راودا المرأة عن نفسها أبت إلا أن يخبراها عن الكلمة التي يستخدمانها ليصعدا للسماء ويهبطا للأرض فأخبراها فلما ارتفعت للسماء منعت ومسخت جمرة ملتهبة وهي كوكب الزهرة. أما الملكان فخُيّرا بين العقاب الدنيوي والأخروي فاختارا الأول فانتُزع

1 عبده خال، **الطين**، ص125.

جناحاهما وعُلّقا ببابل. ومال ابن كثير إلى أن هذه الروايات ترجع إلى النقل عن كعب الأحبار الذي نقل عن كتب بني إسرائيل[1].

ويذكر عبده خال في سياق سرده للأسطورة عادَّة قروية للرجال وهي أن يلعن أحدهم الزهرة إذا تعرض للغواية وهذه العادة تحريف عن الأصل الديني الذي ورد في آثار بعض صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم وأنهم قد لعنوا الكوكب لأن أصله امرأة تسببت في إغواء الملكين. وقد أورد ابن كثير هذا في تفسيره وأخبر أن هذه الرواية لا تصح عن الصحابة وهي منكرة جدًّا[2]. وتتشابه بعض عناصر هذه الأسطورة بأصلها العربي مع أساطير ثقافات أخرى اعتبرت فيها الزهرة رمزًا للغواية والأنوثة كأسطورة عشتار البابلية[3]. وقد أشار فراس السواح للتشابه بين الأسطورتين فقال إن شخصية المرأة التي وردت في الأصل العربي للأسطورة "تحتوي على آثار دارسةٍ من بعض جوانب شخصية الآلهة عشتار كآلهة للحب والجنس وكوكب الزهرة. كما أن قيام الملكين بشرب الخمر، إشارة إلى طقوس السكر التي ارتبطت بعبادتها"[4]. وتشابه الأساطير في الثقافات المختلفة مسألة غير محلولة،

---

1 انظر: أبي الفداء إسماعيل بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، بيروت، دار ابن حزم للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2000م، ص171-174.

2 انظر: أبي الفداء إسماعيل بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ص172.

3راجع:

Meador, B. D. S. (Ed.). (2000*). Inanna, lady of largest heart: Poems of the Sumerian high priestess Enheduanna*. University of Texas Press. P.15. [My translation].

4 فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دمشق، دار علاء الدين، الطبعة الثامنة، 2002م، ص99.

=

إلا أنه في حال تشابه أسطورة ما مع أثر ديني باق فإن الشكل الديني أوّلي وشكل الأسطورة ثانوي أي أن الأسطورة مستمدة من الواقع الذي ورد في الأثر الديني.[1]

ويشير تصوير الخرافات والأساطير المنتشرة في المنطقة في رواية **الطين** إلى قوة تأصلها في النفوس على اعتبار أنها من المقدسات التي ينبغي ألا تمسّ. مثل حادثة المرأة التي شجّت رأس حسن العجمي المهتم بالفلك والنجوم لأنه سخر من مقولتها في تفسير اهتزاز الأرض بأن الثور الذي يحملها من مئات السنين نقلها من قرنه المجهد للآخر مرددة "لا تمحقنا أيها الكافر... تُب قبل أن تصيبنا قارعة من لسانك الجالبة للعذاب"[2].

بل إن صوت العقل المعتمد على المعرفة العلمية مرفوض ومتهم بالتخريف بين أهالي القرية وتمثله شخصية حسن العجمي المهتمّ بعلم النجوم والأنواء وعلاقتها بتغيرات الجو. فغالبًا ما يقابل بالاعتراض والتسفيه إذا تجرأ على إبداء رأيه عندهم لأن التغيرات الجوية كهبوب الرياح وكسوف الشمس مرتبط عندهم باعتقادات منها ما هو ديني ومنها ما هو خرافي. فحينما تنبأ حسن العجمي بانقلاب الجو نتيجة خبرته بالأنواء صدّقه بعضهم، بينما ردّ بعضهم التغير إلى سخط إلهي نتيجة معاصيهم[3]، ثم أضيفت الشائعات بتحقق الخرافات المتزامنة مع الجو المخيف فانتشر خبر ظهور النبي إبراهيم عليه

---

1 راجع: فلاديمير بروب، **مرفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة أبو بكر با قادر، أحمد نصـر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، العدد 56، الطبعة الأولى ، 1409هـ، ص71، 268-275.

2 عبده خال، **الطين**، ص53.

3 عبده خال، **الطين**، ص58.

=

السلام في بيت صالح التركي "والله لقد سمعت أن النبي إبراهيم في بيت صالح التركي [...] وليس وحده، بل معه ابنه إسماعيل، وجبريل، وكبش من الجنة"[1]. وينمي الكاتب الحدث ليخلق لنا المشهد الكابوسي الذي يتحول فيه الحدث العادي إلى آخر مرعب نتيجة تصاعد وتزاحم الأحداث الصغيرة التي تقود لكارثة. وغالبًا ما يوظف عبده خال المشهد الكابوسي في رواياته[2]. وفي رواية **الطين** يمثله مشهد هبوب الرياح وأجواء الرعب التي رافقتها وأدت لانتشار الشائعات بظهور الأنبياء، والتكهنات بانتهاء الدنيا ليعلن الجميع بأن القيامة قامت ومع مزيج الهلع والاضطراب يسقط أحد أهالي القرية ميتًا وهو يردد مثل الجميع أن القيامة قامت[3].

ويُلاحظ أن معظم العناصر السحرية التي صنّفت الرواية ضمن تيار الواقعية السحرية احتشدت في الجزء الذي يصور القرية وأساطيرها وطريقة التفكير الجمعي فيها. فجميع المشاهد السحرية تروى بوصفها حقيقة لا تحتاج إلى التفسير. ويحسب لعبده خال قدرته المستمرة على تصوير أجواء القرى في معظم رواياته التي تتحدث غالبًا عن قريته جازان التي كانت إلى عهد قريب –زمن نشأة الكاتب– بلدًا فقيرًا يفتك بمعظم أهله وخاصة الأطفال منهم الجهل والمرض والأوبئة، وتسود فيها الخرافات. لذا

---

1 عبده خال، **الطين**، ص58.

2 مثلًا في رواية **الموت يمر من هنا** تحول مشهد انتظار أهالي قرية السوداء للمعونات الأجنبية داخل أسوار قلعة السوادي إلى مشهد كابوسي مختلط بعد أن داس أحد المجتمعين على قدم امرأة فصرخت ثم انطلقت شائعة أن السوادي جمعهم لإعدامهم فابتدأ الهلع والتدافع بغرض الهرب وبدأت الأحداث الكابوسية. راجع: عبده خال، **الموت يمر من هنا**، ص59.

3 عبده خال، **الطين**، ص59.

فالكاتب لم يبتعد كثيرًا عن الواقع في تصويره لها بهذا الغموض والكآبة. فكان الموت محوره الرئيس الذي غالبًا ما يركز عليه.

وبالرغم من أن الإطار العام في الرواية تجسده قصة العودة من الموت للبطل مجهول الاسم، والحالة التي درسها الطبيب النفسي وحاول أن يقنع من حوله أنها حقيقية، إلا أن هذه الفكرة أخذت شكل التأملات والأفكار المباشرة التي سيقت على شكل مذكرات وملاحق أرفقت في نهاية الرواية تحديدًا بعد انتهاء الجزء الخاص بالقرية وتفرد في سردها الطبيب الذي اختفى خلفه عبده خال ليفكر بصوت عالٍ ويطرح جميع الأفكار التي وردت في ذهنه بخصوص احتمالية وجود قوانين للحياة والموت والعودة غير التي نعرفها. وقد يلاحظ القراء التقريرية والمباشرة التي وقع فيها الكاتب أثناء هذا السرد، والتكرار المطول الذي أدى إلى ترهل الفكرة وحشد مجموعة من التأملات الذاتية التي كان حريّا بالكاتب أن يختصرها أو يصورها بأسلوب بعيد عن الطرح المباشر. ويوحي تقطع هذه التأملات إلى أنها أفكار سابقة تجمعت على مدى سنوات في ذهن الكاتب ثم حشدها كلها على شكل رواية.

وأخيرًا، تظل تجربة عبده خال ذات نزعة سحرية مميزة بدأت بنضج فني منذ أول رواية له –**الموت يمر من هنا**– والتي استخدم فيها تقنيات متنوعة أحدثت تحولًا فنيًا على مستوى الرواية السعودية. وكان للعناصر السحرية حضور قوي في أغلب إنتاج الكاتب فأكثر ما يُحسب له عنايته بخرافات المنطقة وأساطيرها التي تعكس نوعية التفكير الجمعي وتبتعد عن الفنتازيا المجردة نظرًا لارتباطها بثقافة المكان الذي يصوره فتخرج من دائرة الفنتازيا المجردة التي يقصد منها مجرد الإدهاش على حساب منطقية العمل

لأن سحرية العمل تنبع من شخصياته وأدبياتهم المحلية. علاوة على ذلك استطاع الكاتب غالبًا أن يخلق عالما خرافيًا متوازيًا مع الواقع. فعنايته بالجانب الميتافيزيقي لم تشغله عن قضايا أمته العربية ولا عن مشاكل مجتمعه المحلي.

الفصل الخامس:

السحر البدائي وتقنيات ما بعد الحداثة في رواية علي الدميني الغيمة الرصاصية

توطئة

يركز هذا الفصل على دراسة الواقعية السحرية بصفتها اتجاه ما بعد حداثي؛ نظرًا لارتباط الكثير من نصوصها بتقنيات ما بعد الحداثة، كما يعرض لأهم هذه التقنيات التي شاعت في روايات الواقعية السحرية من خلال تحليل رواية **الغيمة الرصاصية** لعلي الدميني.

وعلي غرم الله الدميني أديب ذاع صيته كأحد أبرز الشعراء الحداثيين في المملكة العربية السعودية. وهو من مواليد منطقة الباحة، تلقى تعليمه الأولي فيها ثم انتقل في المرحلة الجامعية إلى المنطقة الشرقية ليدرس في جامعة البترول والمعادن في الظهران منذ عام 1968م حتى 1974م. وعمل بعد تخرجه مهندسًا ميكانيكيًا بشركة أرامكو منذ عام 1974-1979م ثم موظفًا في البنك الأهلي التجاري. له حضور بارز في المشهد الثقافي السعودي حيث بدأ نشر إنتاجه الأدبي منذ عام 1971م في العديد من الصحف والمجلات العربية. عمل محررًا في مجلة قافلة الزيت التي تصدرها شركة أرامكو، وكان عضوًا في النادي الأدبي بالرياض وفي جمعية الفنون والثقافة بالرياض. وتولى الإشراف على إصدار الملحق الثقافي **المربد** في جريدة **اليوم** من عام 1974م حتى 1982م وساهم في تأسيس وإصدار مجلة النص الجديد

وأشرف على تحريرها حتى أوقفت في عام 1998م كما شارك هو ومجموعة من الباحثين في إعادة طباعة وإصدار الأعمال الكاملة لصديقه الروائي الراحل عبد العزيز مشري[1].

وقد أصدر الدميني عددًا من الدواوين الشعرية[2] ورواية واحدة بعنوان **الغيمة الرصاصية** وعدداً من الكتب الأدبية والثقافية[3].

وكان علي الدميني أحد أبرز نشطاء الأحزاب السياسية والحقوقية السرية التي تدعو للإصلاح السياسي الدستوري في المملكة العربية السعودية وقد تعرض للاعتقال مرتين الأولى عام 1982م بسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعي السعودي المحظور[4]، حيث يمنع النظام الأساسي للحكم في السعودية تكوين أي أحزاب أو جماعات أو نقابات ويجرّم الانتماء للتنظيمات السرية. كما اعتُقل الدميني مرة أخرى عام 2004م إثر توقيعه على عريضة مطالبة بالإصلاح هو ومجموعة من مثقفي البلد طالبت بالتغيير السياسي وتطبيق دستور يضمن الحريات العامة للمواطنين وفصل السلطات الثلاث التشريعية والتنفيذية

---

1 انظر: روبرت ب كاميل، **أعلام الأدب العربي المعاصر: سيرٌ وسير ذاتية**، بيروت، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، الطبعة الأولى،1996م، ص602؛ خليل إبراهيم الفزيع وآخرون، **في الطريق إلى أبواب القصيدة: علي الدميني دراسات وقراءات نقدية وشهادات، عن تجربته الشعرية والثقافية**، الدمام، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الطبعة الأولى، 2015م، ص342.

2 ديوان **رياح المواقع**، د.ن، 1987م؛ ديوان **بياض الأزمنة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993م؛ ديوان **بأجنحتها تدق أجراس النافذة**، بيروت، دار الكنوز، 1999م؛ ديوان **مثلما نفتح الباب**، د.ن، عام 2008م.

3 صدر له: **أيام في القاهرة وليال أخرى: سردية ثقافية**، بيروت، دار الكنوز، 2006م؛ **زمن للسجن أزمنة للحرية**، بيروت، دار الكنوز الأدبية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 2005م؛ **أمام مرآة محمد العلي: قراءة في المشروع الثقافي للأستاذ محمد العلي**، بيروت، دار الانتشار العربي، 2012م.

4 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص14، 30.

=

والقضائية، كما طالب بتحويل نظام الحكم إلى ملكية دستورية[1]. وصدر الحكم عليه بالسجن تسع سنوات بتهمة إثارة الفتنة والخروج عن طاعة ولي الأمر في المملكة، واستمر اعتقاله لأقل من سنتين حيث أُفرج عنه بعد مكرمة ملكية للعفو عن سجناء الحق العام بعد تولي الملك عبد الله بن عبد العزيز -رحمه الله- الحكم[2]. وقد دون الدميني تجربة اعتقاله وأسبابها مع التعرض لأبرز حركات الإصلاح والأحزاب السرية السياسية في المملكة في كتاب **زمن للسجن أزمنة للحرية** مع ذكر أسماء الناشطين الصريحة وتنظيماتهم السرية وتفاصيل اعتقالهم، كما دون قبل إصدار هذا الكتاب محاولاته الإصلاحية بأسلوب أدبي موغل بالرمز في رواية **الغيمة الرصاصية**.

وعلى غرار مواقفه الوطنية الرافضة للإقصاء والأدلجة وكتم حرية التعبير، ومناداته بحرية تقبل جميع الأطياف والمشاركة في اتخاذ القرار والانخراط في العمل السياسي؛ نهج الدميني الأسلوب نفسه في حياته الأدبية والثقافية، إذ كان أحد أبرز المنافحين عن الحداثة المجتمعية، والداعين لنبذ النماذج الجاهزة والأفكار التقليدية وبث روح جديدة في الشعر السعودي. وقد كانت هذه تجربة جريئة في وقت سيطرت فيه المدرسة التقليدية على منابر النشر والإعلام في فترة السبعينيات والثمانينيات. وحاول الدميني مع مجموعة من النخب الثقافية كمحمد الثبيتي وسعد الحميدين ومحمد العلي إدخال صوت جديد للساحة

---

1 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص13، 64، 79، 120-125.

2 راجع: يحى الأمير وتركي الصهيل، "تسع سنوات سجنًا للدميني وسبع للحامد وست للفالح" **جريدة الرياض**، العدد 13475 بتاريخ 16 مايو 2005م، ص40؛ منيف الصفوقي وميرزا الخويلدي، " أول قرارات الملك عبد الله العفو"، **جريدة الشرق الأوسط**، العدد 9751، الثلاثاء 4 رجب 1426 هـ 9 اغسطس 2005م، ص1.

الثقافية فأنشأ بعد خروجه من السجن في الاعتقال الأول مجلة **النص الجديد** يقول الدميني عن تجربته تلك:

> وما برح هاجس العمل المطلبي العلني يدفعني خلال هذه السنين لممارسة نشاطي الثقافي على السطح، ولذا عملت مع نخبة من رموز الثقافة في المملكة على تنفيذ مشروع مجلة (النص الجديد)، وإصدارها من بيروت كمنبر ثقافي يسعى لنشر ثقافة التنوير، وفك اختناق الساحة الثقافية المحاصرة في بلادنا، من قبل الخطاب الديني المتشدد. وقد رأيت مع غيري في مشروع المجلة، حلمًا جنينيًا لتكوين منبر مستقل للثقافة، وإطارًا يمكن اعتباره نواة لاتحاد الأدباء، حتى تنضج ظروف الاعتراف به من الجهات الرسمية[1].

لذا تعرض إثر نشاطه الأدبي كغيره من الحداثيين في فترة السبعينيات والثمانينيات لموجة قوية من الرفض والمحاربة أسماها في كتابه "ظروف انحباس الأفق أمام النشاط الثقافي والأدبي تحديدًا خلال مرحلة (مجزرة الحداثة) التي قادها التيار الديني المتشدد، وساندتها الأجهزة الحكومية وخاصة وزارة الإعلام التي قامت بالتضييق على الملحقات الأدبية بينما سمحت بنشر وتوزيع الكتب التي تهاجم التيار الأدبي الحداثي، وتكفير رموزه الأدبية، واستعداء المجتمع ضده"[2].

---

1 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص43.

2 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص42.

وقد سبق أن تعرضنا في مبحث "الرواية السعودية: مراحل تطورها وتجديدها ومواقف النقاد من ظهور التيارات الأجنبية بها"؛ تعرضنا لموقف الرفض من بعض شيوخ المؤسسة الدينية إزاء تبني تقنيات الحداثة وما بعد الحداثة في الإبداع، وكان لهذه الضغوط أثرها على نفسية الدميني حين تحدث عن وقوعه بين معضلتي محاسبة السلطات له وبين محاربة النقاد التقليديين فقال: "قلت لنفسي: والله حالة...! انخرطت في عمل سياسي سرّي فاعتقلتموني، وكتبت قصائد الشعر الحر فسلطتم علينا عوض القرني ورفاقه، ودعوت إلى الإصلاح بطريقة علنية وسلمية، فوضعتم القيد في أقدامي، فهل أذهب إلى طريق العنف والإرهاب؟"[1].

ورغم مسيرة الكاتب الصعبة، إلا أنه استطاع أن يفرض حضوره في المشهد الثقافي السعودي فنال اهتمامًا واسعًا من النقاد والدارسين الذين تناولوا إنتاجه الأدبي نقداً وتحليلًا في بحوثهم ومقالاتهم النقدية المنشورة في الصحف. كما أصدر النادي الأدبي في المنطقة الشرقية كتابًا خاصًا عن مسيرة الدميني الأدبية كبادرة تكريم له، ويحتوي الكتاب على دراسات نقدية، وشهادات كتّاب حول تجربة الكاتب وحوارات معه إضافة إلى مجموعة من قصائده. وحمل الكتاب عنوان **في الطريق إلى أبواب القصيدة: علي الدميني دراسات وقراءات نقدية وشهادات عن تجربته الشعرية والثقافية**. وكتب مقدّمة الكتاب رئيس النادي خليل الفزيع ذاكرًا أن "علي الدميني واحد من هؤلاء الذي كانت مواقفهم ولا تزال نبراسًا

1 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص94.

يُقتدى به في العمل الوطني الجاد، وفي الإبداع الأدبي الجميل، وفي المواقف الإنسانية المتميزة [...] حين لفت الأنظار بإبداعه الشعري المبكر وبمواقفه الوطنية الصادمة لواقع احتضنته الرتابة وأحاطت به المحاذير"[1].

وتعدُّ معرفة الظروف التي أحاطت بالكاتب عبر مختلف مراحل حياته ضرورية لفهم رواية **الغيمة الرصاصية** التي نُعنى بتحليلها في هذا الفصل. حيث تتناول الرواية سيرة الدميني الإصلاحية والأدبية عَرضَ فيها الكاتب –بالرمز تارة وبالتصريح تارة– مختلف الصراعات التي مرّ بها من اعتقال ومواجهات أدبية بين الحداثة والأدب التقليدي. كما تعرض لأغلب الأحداث السياسية والاجتماعية المهمة التي مرّت بها منطقة الخليج مثل أزمة احتلال الكويت، والمسيرة النسائية للمطالبة بقيادة السيارات في المملكة في التسعينيات وغيرها مما سنتناولها بالتحليل في الصفحات التالية بإذن الله.

وتجدر الإشارة إلى أن تحليل هذه الرواية سيركز على تقنيات الأدب ما بعد الحداثي فيها وهو المنظور الذي ندرس من خلاله الواقعية السحرية في هذا الفصل. وقد تعرضنا في مبحث الواقعية السحرية بوصفها تياراً عالمياً –في محور خصائص التيار– لارتباط الواقعية السحرية بنظرية ما بعد الحداثة واعتبار السحرية تيارًا أدبيًا ما بعد حداثي، كما عرضنا أبرز التقنيات التي جعلتها كذلك.[2]

---

1 خليل إبراهيم الفزيع وآخرون، **في الطريق إلى أبواب القصيدة: علي الدميني دراسات وقراءات نقدية وشهادات، عن تجربته الشعرية والثقافية**، ص5.

2 انظر: مبحث الواقعية السحرية بوصفها تياراً عالمياً، ص84 حتى 96.

وعلى خلاف الدراسات التي تناولت الواقعية السحرية بوصفها تيارًا أمريكيًا لاتينيًا أو ما بعد استعماري والتي اعتمدت على الموقع الجغرافي؛ تركّز الدراسات التي تناولت الواقعية السحرية من منظور ما بعد الحداثي على اللغة والأسلوب في دراسة نصوص هذا التيار. فعلى اعتبار أن مدرسة ما بعد الحداثة طرحت مبدأ التشكيك في قدرة اللغة على تمثيل العالم من حولنا أو التعبير عن التناقضات التي تحيط بنا في عالمنا الغريب لذا فمن المتعذر التسليم بالنماذج الأدبية القديمة، خاصة الواقعية منها على أنها معبّرة عن واقعنا وتجاربنا الحياتية؛ كذلك اعتبرت الواقعية السحرية لغة الآداب الواقعية العادية عاجزة عن عكس حقيقة واقعنا المعقّد لذا فقد استعانت باللغة السحرية ومزجتها بالواقع لتعبر عن تجاربنا اليومية. والفرق بين التيارين أن ما بعد الحداثة ترى قصور اللغة عن التعبير مطلقًا، بينما تعتبر الواقعية السحرية أن لغتها السحرية سدٌّ لهذا القصور الحاصل في اللغة[1].

وسبق أن أشرنا في سياق تعريفنا لما بعد الحداثة في الفصل الأول إلى النزعة التقويضية التي حملتها نظريات ما بعد الحداثة لكل المحاور المركزية التقليدية في الثقافة حيث رفضت وجود ثقافة عليا وثقافة هامشية ودعت للتحرر من نظريات المعرفة الثابتة أو ما أسماه المفكر الفرنسي جان ليوتارد المقولات المركزية "grand narratives" للثقافة الغربية والتي تدّعي القدرة على تفسير كل شيء لذا فهي تقاوم أي محاولة لتغيير شكلها. ويورد ليوتارد الماركسية كمثال على فكرته فيقول إن للماركسية –مثلًا– رؤيتها

---

1 انظر:

Magnolia, T. (2006). *Within the kingdom of this world: Magical realism as genre*. Ibid. P.28, [My translation].

الخاصة في التاريخ وفي العالم إلا أنّ مقولاتها قد فقدت مصداقيتها في الوقت الحالي، لأن الماركسية ترفض أن يتم تعديلها في ضوء التغيرات الثقافية التي حدثت في العالم مع مرور الزمن. ولمواجهة هذا الاستبداد من الماركسية وغيرها من الأنساق الفكرية الكبرى التي تتسم بالجمود وتزعم قدرتها على تفسير المجتمع؛ يقترح ليوتارد أن نولي الاهتمام للثقافات الهامشية التي وضعتها مجموعات صغيرة من الأفراد لمقاومة هيمنة الثقافة المركزية الواحدة ولخلق بعض التوازن والحفاظ على الفروق وهذه الثقافات –بحسب ليوتارد– هي التي يجب أن تسود العالم[1].

وانطلاقًا من هذه الرؤية لما بعد الحداثة اعتبر بعض الباحثين الواقعية السحرية النوعَ الأمثل لتجسيد الثقافات الهامشية التي لفت جان ليوتارد النظر إليها، ومن أشهرهم ثيو هاين (Theo L. D'haen) في مقالته "الواقعية السحرية وما بعد الحداثة إزالة المركزية" (Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers) والتي رأى فيها أن "الواقعية السحرية تقدم نفسها على أنها حيلة لغزو الخطاب السائد والاستيلاء عليه [...] عن طريق تجنب اعتماد آراء القوى المهيمنة في خطابها"[2].

---

1 انظر:

Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Les éditions de Minuit. P. 54, Cited in, Bouabre, T. (2004). *Magical realism in novels of the black world*, Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305203065). retrieved from: http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com/docview/305203065?accountid=14757, p66-67, [My translation].

2 انظر:

D'haen, T. L. (1995). Magical realism and postmodernism: decentering privileged centers. In =

بينما ترى ويندي فارس أنه علاوة على مقاومة الواقعية السحرية للخطاب السائد؛ فإن ما يجمع بين تيار الواقعية السحرية وتيار ما بعد الحداثة أن التيارين معنيَّان بالأسئلة الوجودية. وقد بنت ويندي رأيها على ما أورده براين ماكهيل (Brian McHale) للتفريق بين الحداثة وما بعد الحداثة وهو أن الأولى معرفية والثانية وجودية، تقول ويندي فارس "ولمناقشة فكرة أن الواقعية السحرية- أينما كان مكان ظهورها وبأي شكل ظهرت- تسهم بشكل كبير في تيار ما بعد الحداثة، فمن المفيد التأمل في فكرة براين ماكهيل والتي مفادها أن الحداثة معرفية أي معنية بمسائل المعرفة، في حين أن ما بعد الحداثة وجودية تتعلق بمسائل الوجود. في الأولى نسأل كيف نعرف شيئا وفي الأخرى نسأل ما هو هذا الشيء"[1].

ولابد من التنويه إلى أن توظيف الواقعية السحرية لتقنيات ما بعد الحداثة أدى إلى ربطها بغيرها من الآداب العالمية مما ساهم في توسيعها عالميًا بدلًا من حصرها بالمراكز الجغرافية التي توظف الأساطير والخرافات بوصفها واقعًا نظرًا لإيمانها بها، كما هي الحالة في بلدان أمريكا الجنوبية أو البلدان المستعمرة سابقًا أو ما يسمى العالم الثالث، والتي دأبت في خيالها على دمج العوالم البدائية الأصيلة مع الواقع

Faris, Wendy B. (2012-06-01). *Magical Realism: Theory, History, Community* (Kindle Locations 4165-4176). Duke University Press. Kindle Edition, [My translation].

1 انظر:

Faris, Wendy B. (2012). *Magical Realism: Theory, History, Community* (Kindle Locations 3585-3610). Duke University Press. Kindle Edition. [My translation].

=

المعاش. إذ يرى ريتشارد تود (Richard Todd) في مقالة بعنوان "التقليد والإبداع في الخيال البريطاني ما بين 1981-1984: معاصرة الواقعية السحرية" (Convention and Innovation in British Fiction 1981-1984: The Contemporaneity of Magic Realism) أن "نصوص الواقعية السحرية تستخدم تقنيات مشابهة للتي استخدمها المؤلفون الغربيون ما بعد الحداثيين لتحقيق سحريتها"[1]. بينما يرى غيرت ليرناوت (Geert Lernout) أن "ما يسمى بما بعد الحداثة في بقية العالم كان يسمى الواقعية السحرية في أمريكا الجنوبية"[2].

وقد جمعت رواية **الغيمة الرصاصية** التي نحللها في هذا الفصل بين نوعي الخيال اللذين ظهرا في الواقعية السحرية وهما ما بعد الحداثي ذو السمة العالمية، وعناصر الخيال البدائي الأصيل الذي نشأت عليه الواقعية السحرية والمستمدة من عالم السحر والخوارق الشائعة في العالم الثالث.

وكما أسهم نقّاد الواقعية السحرية في التنظير للتيار بوصفه أدبًا ما بعد حداثي فقد أسهموا كذلك في تطبيقاته ورصدوا مجموعة من التقنيات ما بعد الحداثية في التيار، وقد أشرنا لبعضها في الفصل الأول

---

1 انظر:

Todd, R. (1991). Convention and Innovation in British Literature 1981-1984: The Contemporanity of Magic Realism. In *Convention and Innovation in Literature*. Ed. Theo D'haen, Ranier Grubel, and Helmut Lethen. Amsterdam: Benjamins (pp. 361-388).

2 انظر:

Bertens, J. W. (1988). *Postmodern fiction in Canada*. In Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas. (ed). Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi (p.129).

=

في مبحث خصائص الواقعية السحرية – تحت عنوان تقنيات أدب ما بعد الحداثة– ومنها تقنيات تشويه الوقت وتفتيته، والتعددية وخلط الأنواع الأدبية والأساليب في قالب واحد، وغياب التسلسل المنطقي للسرد التي ذكرتها سيلفيا هادجيتن (Sylvia Hadjetian)[1]. ونضيف إليها في هذا الفصل التقنيات التي ذكرها ثيو دين هاين في مقالته "الواقعية السحرية وما بعد الحداثة إزالة المركزية" ومنها ما وراء القص، وتحويل الأمثلة والاستعارات المشهورة إلى حقيقة أو ما أسماه السحر اللفظي(verbal magic) كما فعل غابرييل ماركيز في روايته حين وظف المثل القائل (The blood is thicker than water) ويعادله في اللغة العربية "الدم لا يتحول إلى ماء" للدلالة على قوة صلة القرابة التي لا تتبدل. فقد حوّل ماركيز المثل إلى حقيقة حينما جعل دم خوسيه أركاديو يسيل ليصل إلى أمه التي عرفت بأنه دم ابنها وجزعت وتتبعت الخيط حتى وصلت لجثته ونسيت أنها قاطعته منذ زواجه بالفتاة التي ربتها كأخته مما يذكر بالمثل الدال على المسامحة بين الأقارب وأنّ الصلة لا تنفك رغم الخطأ[2]. ومن التقنيات ما بعد الحداثية التي ذكرها

---

1 انظر:

Hadjetian, S. *Multiculturalism and Magic Realism: Between Fiction and Reality*. Ibid. P. 42. [My translation].

2 انظر:

D'haen, T. L. (1995). Magical realism and postmodernism: decentering privileged centers.In .Faris, Wendy B. (Ed.). (2012). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. p.193

=

المقال تقنية الانتقائية، والتكرار، والانقطاع، والتناص، والمحاكاة الساخرة، وانحلال الشخصية والمثال السردي، ومحو الحدود، وزعزعة استقرار القارئ[1].

ولا يسعنا في هذا الفصل تحليل وشرح كل هذه التقنيات ونأمل أن يتصدى أحد الباحثين لدراسة التقنيات ما بعد الحداثية في الواقعية السحرية في أدبنا العربي في بحث مستقل أقل شمولية من هذا البحث. وسنركز في هذا الفصل على التقنيات التي وردت في رواية **الغيمة الرصاصية** وهي تقنية تشويه الوقت وغياب التسلسل المنطقي للسرد، وتقنية خلط الأنواع الأدبية، وتقنيتي ما وراء القص، وإدخال القراء لعالم النص. وسيتم توضيحهما أكثر في الصفحات التالية.

---

1 انظر:

D'haen, T. L. (1995). Magical realism and postmodernism: decentering privileged centers. In Faris, Wendy B. (2012). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. p. 193

الغيمة الرصاصية: الواقع النضالي والتعبير السحري.

يتولّد السحر في تيار الواقعية السحرية من خلال تداخل عوالم لا يمكن التوفيق بينها، فأحد أهم مزايا هذا التيار تكمن في مرونته غير الاعتيادية في تخطي الحدود. إذ يسهِّل حيز الخيال المسموح فيه اندماج أي عوالم مهما كانت مختلفة. ولم يقف التيار عند حدود دمج الخرافات أو عوالم الجن والماورائيات بالواقع بل يتجاوزها ليمزج بين الواقع وعالم النص المكتوب عبر الاستفادة من تقنيات الأدب ما بعد الحداثي وتحديدًا تقنية ما وراء القص التي حطّمت العلاقة المتعارف عليها بين النص وقارئه وأزالت سلطة الكاتب لتعطي المتلقي فرصة أكبر في المساهمة في النص "عبر انتهاك الحدود بين عالم النص الخيالي والواقع"[1].

ويمكننا القول بدايَة إن **الغيمة الرصاصية** تندرج تحت تصنيف رواية السيرة الذاتية التي يستعير فيها الكاتب القالب الروائي ليصوغ سيرته الشخصية وهذا التصنيف للرواية ينسجم مع تعريف فيليب لوجون لرواية السيرة بأنها "كل النصوص التخيلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد – انطلاقًا من التشابهات التي يكتشفها– أن هناك تطابقًا بين الشخصية والمؤلف، في حين أن المؤلف

---

1 انظر:

Thiem, J. (2012). The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In Faris, Wendy B. *Magical Realism: Theory, History, Community*. p. 244. Duke University Press: Kindle Edition.

=

اختار ألا يؤكده، وحسب هذا التحديد تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية تطابق السارد والشخصية"[1]. ومن خلال مزج السحر بالواقع عبّر علي الدميني عن واقع عايشه خلال مرحلة مهمة من حياته، وعكسه بصورة رمزية تجمع عدة عوالم في الرواية كما سيمر بنا لاحقًا.

في رواية **الغيمة الرصاصية** يصرح الكاتب باسمه الصريح –علي– في الفصول المدرجة باسم الراوي، ثم تنشطر شخصيته إلى شخصية سهل الجبلي البطل–المعادل الموضوعي للكاتب الحقيقي. يعمل سهل في الرواية موظفًا في البنك –سبق أن نوهنا عن عمل الدميني في البنك الأهلي– كما ترد في الرواية أحداث اعتقال سهل بسبب انضمامه إلى حزب سياسي سري، إضافة إلى تصوير لمحات من حياة المؤلف الخاصة ككون زوجته كاتبة قصصية –علي الدميني زوج القاصة فوزية العيوني– ومشاركتها معه في المساجلات الأدبية بين الحداثيين والتقليديين في الفصل المعنون بـ "تدوينات الزوجة"[2].

كما تعرض الرواية أحداثًا حقيقية مرّت بالدميني في سنوات سجنه مثل مصاحبته لنملة وتسميتها بـ وردة، ومجاورة الرجل الشامي المشارك في ثورة جهيمان له في السجن ومصاحبته إياه، ووفاة أحد المعتقلين في السجن. كما يصف في **الغيمة الرصاصية** طريقة تجنبه لصفعات السجانين أثناء التعذيب عن طريق لف الشماغ على صدغيه وغيرها من الأحداث التي ذكرها صراحة أثناء تدوينه لتجربته في

---

1 فيليب لوجون، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، ترجمة عمر حلمي، الطبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ص35.
2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، بيروت، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الثانية، 2005م، ص91-107.

السجن في كتابه **زمن للسجن وأزمنة للحرية** الذي كتبه بعد رواية **الغيمة الرصاصية** بسنوات، وبعد اعتقاله للمرة الثانية. فالرواية صدرت طبعتها الأولى عام 1998، أما الكتاب فصدر عام 2005 ويمكن القول إن هذا الكتاب تصريح وتوضيح لما سبق أن ذكره الكاتب في روايته رمزًا وسيتضح ذلك لدى أي قارئ يقارن بين الكتابين.

عوالم الرواية وبنيتها الفنية:

بدأ الدميني روايته من نهايتها إذ دوّن تحت عنوان الفصل الأول جملة "في الختام" يتولى السرد فيه بطل الرواية سهل الجبلي، وختم الرواية بجملة "في البدء" تحت عنوان الفصل الأخير وتولى السرد فيه الراوي باسمه الحقيقي –علي– وبذلك أعلن للقارئ منذ البداية أنه سيواجه نصًا مختلفًا لا يعتنى بالترتيب الزمني المعتاد.

والرواية مقسمة إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: بعنوان "وهج الذاكرة" ويتفرع إلى ستة فصول مرقمة يدرج الكاتب اسم من يتولى السرد فيها تحت العنوان الرئيس. وقد تولى السرد في الفصل الأول والثاني سهل الجبلي. أما الثالث فدوّن تحت عنوانه "الراوي" وورد فيه اسم المؤلف الحقيقي –علي– أما الفصل الرابع فعنوانه الفرعي "تدوينات الزوجة" وتولت السرد فيه زوجة سهل الجبلي، الفصل الخامس باسم سهل الجبلي، الفصل السادس والأخير باسم الأصدقاء.

القسم الثاني: تحت عنوان "عتمة المصابيح" ويضم فصلين لسهل الجبلي، وفصلًا باسم الراوي، وفصلًا بعنوان "من أوراق عزة" وفصلًا خامسًا بدون عنوان فرعي تحت العنوان الرئيس وهو"عتمة المصابيح" وفيه يتولى السرد الراوي وسهل الجبلي، أما الفصل الأخير من هذا القسم فجاء بعنوان "ملحق من أوراق نورة: فك طلاسمه طالب الآثار ونشرها في جريدة (...)" وأُدرج فيه الكاتب نصين.

القسم الثالث: بعنوان "الأبواب" ويقع في فصلين الفصل الأول أُدرج باسم سهل الجبلي، والفصل الثاني باسم الراوي. وآخر قسم أتى بعنوان "في البدء" وأُدرج تحت اسم سهل الجبلي.

وفي ثنايا هذه الفصول توزعت أحداث الرواية بأسلوب مشتت تجنب فيه المؤلِّف خطّية تطور الحدث كما ألغى التنامي الزمني المنطقي المعتاد في الرواية التقليدية ذات المبنى الحكائي. إلا أنه رغم التشتت الظاهري للمشاهد يستطيع القراء فهم أحداث الرواية إذا ما أعادوا تنظيمها في أذهانهم بعد الفراغ من قراءتها. والرواية تدور حول ثلاثة عوالم روائية تنفصل كل منها بأحداث وشخصيات مختلفة مع ملاحظة أن عالمين منهما يتداخلان بسبب تقنية تنصيص القارئ (Textualization of the reader) كما سنبين في تحليلنا التالي لبنية الرواية. أما العوالم التي وردت في الرواية فهي كالتالي:

العالم الأول: يدور حول الشخصية الأساسية في النص وهي شخصية سهل الجبلي الذي يحكي قصة اختطافه من محل عمله في البنك إلى وادٍ خارج مدينة الدّمام من قبل شخصية قصصية خرجت من نص كان قد كتبه وأسماه "نص عزّة" وأعطى الحرية للشخصيات فيه لدرجةٍ جعلتها تتمرد في النهاية وتخرج عن أدوارها المرسومة لها في النص، وتناقشه وتلومه على تشكيله لها. وينقسم عالم سهل إلى عالمين

أحدهما: واقعيٌّ، والآخر: انعكاس رمزي للواقع. والعالم الواقعي يشبه كثيرًا عالم المؤلف الحقيقي –كما سبق أن ذكرنا– ويتم سرده عن طريق تقنية الرجوع للوراء (flashback) يعتمد فيها الروائي على ذاكرته أو "وهج الذاكرة" كما عنون لهذا القسم من الرواية. ويدور هذا الجزء الواقعي حول حياة سهل في السجن وظروف اعتقاله بسبب انخراطه بتنظيم سري. كما يتعرض لتفاصيل شخصية مرّ بها في مسيرة الإصلاح معتمدًا على خبراته الحياتية الواقعية مثل طريقة الالتقاء بأعضاء التنظيم والأسماء الحركية وحياة المعارضة السرية ونشراتها وكيفية تجنب الوقوع في أيدي السلطات. وكما نوهنا سابقًا فعالم سهل الجبلي في حياته داخل التنظيم وفي المعتقل يتطابق مع عالم علي الدميني الحقيقي. وقد ذكر الدميني أكثر من مره في كتاب **زمن للسجن أزمنة للحرية** أن رواية **الغيمة الرصاصية** تحوي الكثير من تفاصيل اعتقاله للمرة الأولى[1]. وللمقارنة سأورد بعض الاقتباسات من الرواية والكتاب لنرى مدى التطابق بين الأحداث فيهما:

- يرد في الرواية مشهد مصارحة سهل الجبلي بانكشاف أمره حين يناديه أحد المحققين فجأة باسمه الحركي في التنظيم:

لم أجبه، فاتجه إلى أدواته وحين اقترب مني كان المحقق الكبير يدخل الغرفة.

مشى ببطء إلى مكاني ونظر إليّ مليًا ثم قال فجأة: أهلا يا رفيق مبروك! دارت

---

1 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص20، 71.

=

الغرفة بي فقد كنت أتوقع نقلي إلى مكان آخر أو إطلاق سراحي أما الآن فإن كل مسكوت عنه قد انكتب وكأنما انسفحت رواية الصمت الطويلة[1].

وفي كتابه **زمن للسجن أزمنة للحرية** يقول الدميني عن لحظة مصارحته بانكشاف أمره في التحقيق:

طيلة شهرين لم أر أحمد ناهر لكنه حضر كالمفاجأة، كان سراح يهددني باستخدام وسائل التعذيب، للاعتراف بالانتماء للحزب وأنا أرفض ذلك فدخل علينا وقال لي مصافحًا: أهلا بالرفيق مبارك. صُعقت ورأيت أن إيراد اسمي الحركي دليل على انهم اعتقلوا قيادات الحزب وخلاياه. فاعترفت وأنا ممتلئ بالغضب والسخرية وانفجرت بالضحك[2].

- يرد النص التالي في الرواية عن قصة تربية سهل الجبلي لنملة في المعتقل قوله:

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص76-77.

2 علي الدميني، **زمن للسجن وأزمنة للحرية**، ص39.

=

لكنّ زائرًا دخل غرفتي صباح أحد الأيام فأيقظني. كانت نملة سوداء متوسطة الحجم تمشي على ساقي بهدوء [...] تراءت لي كصديق أو زميل مسكن أو خيال كائن يشاغلني عما يتراكم فوق قلبي من سحب الأوجاع ورهبة الخوف [...] فتفرغت لها وأسميتها (وردة)"[1]

ويقول الدميني في كتابه عن تجربته الشخصية في تربية نملة في المعتقل "الآن أدخل الزنزانة، وأداعب النملة التي ربيتها فآنست وحشتي خلال شهور الحبس الانفرادي، وأسميتها (وردة)"[2].

وبهذا يمكن القول إن سهل الجبلي شخصية اختبأ الكاتب خلفها ليسرد وقائع وتجارب من حياته الشخصية. فعمل سهل في بنك، ومجريات اعتقاله لاشتراكه في تنظيم سري شيوعي، ومشاهد التحقيق وحياة السجن يتطابق معظمها مع ما ذكره علي الدميني في كتابه عن تجربة سجنه.

وكما سبق أن ذكرنا ينقسم عالم البطل سهل الجبلي إلى عالم واقعي وآخر خيالي رمزي وهو العالم الذي يدور حول دخول سهل إلى عالم النص الذي كتبه حينما اعتقلته الشخصيات التي رسمها فيه بتهمة إفساد واديها وإثارة الفتنة فيه بسبب نص الذي كتبه، وهذا هو الجزء الذي استخدم فيه الكاتب تقنية تنصيص القارئ كما سيمر بنا في تحليل تقنيات النص لاحقًا.

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص74.

2 علي الدميني، **زمن للسجن وأزمنة للحرية**، ص 37.

ويتضمن عالم سهل الجبلي شخصية الزوجة –زوجة سهل الجبلي– التي تتشابه إلى حد كبير مع زوجة الدميني الحقيقية وهي الكاتبة القصصية فوزية العيوني كعملها أستاذة للغة العربية واهتمامها بالدفاع عن الحداثة وكونها كاتبة قصصية. ولم يرد في الرواية اسم لها بل اكتفى النص بالإشارة إليها باسم الزوجة أو زوجتي إذا كان المتحدث سهل. وفي فصل "تدوينات الزوجة" حرص الكاتب على إبداء وجهة النظر الأخرى المخالفة للموجة التقليدية التي لم تعط حقها –حسب رأيه– في الدفاع عن موقفها تجاه الحداثة. كقول زوجة سهل "يا خالة لا علاقة للحداثة بالكفر فهي مجرد أسلوب في الكتابة أو التأمل بطريقة مختلفة ولعل عدم اعتيادنا عليه ينفّرنا منه لأول وهلة، ولكن أتعلمين أن هذه المدرسة التي تتعلم المرأة فيها اليوم كانت تعتبر من المحدثات والبدع وربما بلغ الأمر أن يصمها بأكثر من ذلك"[1].

وفي هذا الفصل إسقاط على معارك الحداثة في المملكة وإشارة صريحة إلى أثر كتاب **الحداثة في ميزان الإسلام** لعوض القرني. ويسجل علي الدميني على لسان الزوجة موقفه من الكِتاب عبر طرح السؤال الذي طالما ردده مناصرو تيار الحداثة في المملكة[2]: "سألتها هل اطَّلعت على كتب الحداثة أو على إبداعات محلية فيها ما يردده صاحب الكتاب؟ صمتت قليلًا وأجابت: أنا لا أتابع القضايا الأدبية وليست مجال اهتمامي ولكني آخذ بكلام الأخوات، والكاتب اجتهد فيه جزاه الله خير الجزاء"[3]. ومن

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص103.

2 راجع: عبد الله الغذامي، **حكاية الحداثة**، ص35-36.

3 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص100.

خلف قناع الزوجة ينخرط الدميني في مرافعة أدبية حول الحداثة وموقف المجتمع الثقافي المناهض لها تحت ضغط مجتمعي محافظ وهو ما تجلى في تخلّي الصحافة المحلية عن التصدي للموجة المحافظة إذ يرفض رئيس التحرير نشر مقالات الزوجة "الحداثة ما لها وما عليها" فتبدأ الزوجة بمناقشة أسباب رفضه بأسلوب نقدي يبين خطأ معظم من تصدوا للحداثة دون أن يفهموها.

ويتداخل عالم الزوجة الواقعي مع العالم السحري في الرواية عن طريق تقنية تنصيص القارئ حينما تستضيف زوجة سهل الجبلي عزة بعد خروجها من النص المكتوب، ونتيجة غياب سهل الجبلي في المعتقل تتحمل الزوجة أعباء رعاية عزة بانتظار رجعة سهل وسيمر بنا تحليل هذا لاحقًا. كذلك تدخل شخصية الزوجة إلى عالم نص عزة بسبب زواجها من إحدى شخصيات النص وهو حمدان بعد أن يئست من رجوع زوجها والتقت حمدان الذي خرج من النص بشخصية جارهم المتزوج من أمريكية، وأقام علاقة مع عزة ثم يفاجأ سهل الجبلي أثناء اعتقاله بالوادي برجوع حمدان للنص والوادي مصطحبًا زوجته هو بعد أن تزوجها حمدان.

كما يتضمن عالم سهل الجبلي أصدقاءه وأغلبهم شخصيات حقيقية من عالم علي الدميني الشخصي. وتتشارك شخصيات الأصدقاء مع سهل الجبلي في عرض تاريخ الكاتب علي الدميني الإصلاحي. ونستطيع من خلال قراءة كتاب الدميني **زمن للسجن أزمنة للحرية** أن نميّز لمن تشير شخصيات الرواية مثل صفوان الذي ألهم سهل/ علي في مسيرته النضالية ولعله يشير إلى الشاعر السعودي الحداثي محمد العلي الذي –كما ورد في الرواية– قد فتح أمامه آفاق التفكير وعرّفه على

أفلاطون والفارابي وهيجل وماركس[1]. وقد اعترف الدميني بتأثره بمدرسة الشاعر العلي الفكرية[2]. علاوة على أن الدميني يورد في الرواية حادثة اعتقال صفوان معه وبقاءه لفترة بعد إطلاق بقية المعتقلين من السجن وهو ما حدث فعلا لمحمد العلي. ومن الشخصيات الواقعية في الرواية أيضًا المعارض الشامي الذي انضم لثورة جهيمان، ومحققا السجن أبو عاصم وأبو معصوم فلكل شخصية ما يقابلها في كتاب **زمن للسجن أزمنة للحرية** مذكورة باسمها الحقيقي.

العالم الثاني: عالم الأصدقاء، وهم مجموعة من الشخصيات المثقفة التي تعكس كل واحدة منها تيارًا فكريًا. وتمثل هذه الشخصيات أيضًا جانبًا واقعيًا في الرواية تدور أحداثه في مدينة الدَّمام في الفترة الزمنية التي مرّت بها المملكة العربية السعودية بأزمة الخليج التي نجمت عن غزو العراق للكويت عام1990 حيث عَرضت المشاهد المنفصلة للأصدقاء أحداثًا واقعية لتلك الأزمة، وعكست آراؤهم السجالَ السياسي الذي نتج، والتيارات التي تشكلت في تلك الفترة مثل التيار المتدين الذي رفض الوجود الأجنبي في المنطقة وحذر من تنامي خطره العسكري، والتيار الآخر الأقل منه تزمّتًا.

وكما استغل الكاتب تقنية الرجوع للوراء في عالم سهل الجبلي لإضفاء الواقعية على النص وربطه بقضايا المجتمع والوطن، استغل كذلك شخصيات الأصدقاء للغرض نفسه عن طريق الحوارات التي أجراها الكاتب على لسانهم. حيث ركّز في هذا القسم على مناقشة ظروف حرب الخليج الثانية،

---

1 انظر: علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص51.

2 راجع: علي الدميني، **أعلام الأدب العربي المعاصر: سيرٌ وسير ذاتية**، تحرير روبرت كاميل، ص603.

والقضايا الاجتماعية والفكرية التي أفرزتها تلك المرحلة كانقسام الآراء حول الاستعانة بالقوات الأجنبية وظهور التيار المتشدد وبالمقابل ظهور التيار –التنويري– كما يسميه أصحابه وما تلازم معه من مطالبات قيادة المرأة للسيارة، حيث يمثل خالد التيار الوسطي المسالم، أما مصطفى فيمثل التيار العروبي القومي "الرياض وبغداد قلاع عربية ولا خير فيمن يفرح بالشهب المتساقطة كل ليلة على أي منهما"[1]، أما أبو أنس فيمثل التيار الإسلامي المتشدد "المأساة يا إخوان أننا طردنا الروس من أفغانستان فسلّط الله علينا في بلادنا المقدّسة الجيوش الأجنبية، وهذا جزاء تفريطنا في الالتزام بشريعة الإسلام"[2]، وجاسم يمثل الوطني الذي يرغب باستقرار الأمور في الخليج ويقدم مصلحة وطنه على القضايا العربية "القواعد كانت عارًا يوم كنا نحرم احتلال الأخ لأرض أخيه، أما وقد انتهك المقدس فإن الحذاء التي تدك عنقي واحدة سواء كانت حذاء الأجنبي، أم حذاء أخي"[3]. وبهذا يمثل الأصدقاء كافة الأطياف الفكرية التي ظهرت في تلك الفترة. كما وصفت الرواية آثار الحرب على المنطقة من قبيل الخوف الذي ساد الأجواء، ومخيمات اللاجئين، وتناول وتغطية وسائل الإعلام للمنطقة وقدوم المساعدات العسكرية الأجنبية للمنطقة وما نتج عنه من تخوف الأهالي من آثاره الاجتماعية والسياسية.

وربط الكاتب عالم الأصدقاء الواقعي بعالم سهل الجبلي بأسلوب سحري غريب حينما جعل أحد الأصدقاء وهو خالد يجد قصاصات من "نص عزة" الذي كتبه سهل. ووجده أثناء إقامتهم خارج الدمام

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص134.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص139.

3 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص139.

بمخيمات أخذت طابع الملتقيات الفكرية الثقافية والسياسية حيث كانوا يلتقون ويناقشون أوضاع المنطقة. ويتداخل العنصر السحري مع واقعية عالم الأصدقاء من طريقين:

- الطريق الأول: عثور خالد على قصاصات ظهرت له فجأة من حشيات حمراء كان هو وأصدقاؤه يقتعدونها كل مساء فشدّتهم لمحاولة تجميع ما ورد فيها. وكانت القصاصات من مواد مختلفة منها رقاع جلدية ومنها كسرات جرار كان سهل يستخدمها لتدوين "نص عزه" إضافة إلى قصاصات الورق العادي ونصوص كتبت بلغة قديمة جدًا حاولوا ترجمتها عند طالب آثار مختص. وهنا يبرز أسلوب تمازج الأزمنة الذي انتهجه الدميني في روايته التي تمزج بين معطيات الحضارة المعاصرة والمواد الأثرية القديمة وهنا يتحول الزمن إلى زمن مطلق لا يحدّ بالتواريخ، فزمن سهل الجبلي في أول الرواية –على سبيل المثال– زمن معاصر بدليل استخدامه للسيارة وعمله في بنك ومظاهر العمران الموصوفة في الدمام تدل على تاريخ حديث، وينتقل بعدها سهل إلى زمن افتراضي يختلط فيه الحديث بالقديم حيث تتجاور الناقة والخِيم والتنظيمات البدائية وشخصية نورة حفيدة الملكات الأسطوريات مع معطيات حديثة "كالدش" الذي يستخدمه ابن عيدان لمراقبة أهل الوادي. ثم يتجاور زمن أزمة الخليج مع زمن تدوين الرواية حين يتجه جاسم لكاتب الرواية –علي– ويطلب مساعدته.

- الطريق الثاني: محاولة خالد تحضير روح سهل الجبلي عبر جلسة تحضير أرواح وثّقها على شريط تسجيل إلا أن سهل الجبلي لم يحضر لأن خالدًا لم يتقن إعداد نفسه قبل تولي مهمة تجميع "نص عزة" مما أدى إلى اختلاله نفسيًا "لقد دخل خالد تجربة لم تكتمل عدته لها بعد، فخالطت صحوه

أشباح عزّة وسهل الجبلي، ووجد نداءً فظنه فاتحة للكتابة واستحضارًا للأرواح فأحضر مسجلًا لتسجيل ما توقعه من حوار مع سهل ولكن سهل الجبلي لم يحضر، وطيف عزة لم يجيء وانعقد لسانه منذ ذلك اليوم"[1].

العالم الثالث: عالم نص عزة، ويمثل الجزء الرمزي في الرواية، وبه تبدأ الرواية حين يروي سهل الجبلي حادثة اختطافه من قبل إحدى شخصيات نص عزة وهو "مسعود الهمذاني" إلى وادٍ يقع غرب الدمام بعد أن تمردت شخصيات النص الذي كتبه سهل على أدوارها المرسومة وغادرت النص لتخرج إلى عالم الكاتب. وبهذا اعتقل مسعود الهمذاني سهلًا بتهمة إفساد "وادي الينابيع" بنصه كما أجبره على إقراضه مبلغًا ماليًا من البنك الذي يعمل فيه لدفع ديات قتلى الخلافات بين ساكني الوادي والتي أشعل فتيلها سهل الجبلي في نصه. ويصف سهل الجبلي رحلة الذهاب مع مسعود حتى يصلا إلى "محطة أم سالم" وهي مكان اختلقه سهل في قصته المكتوبة يلتقي في هذا المكان بشخصيات نصه التي ألفها وتمردت على النص، وتشكّل كل شخصية من شخصيات نص عزة الرئيسة رمزًا لقيمة فكرية معينة. وسيمر بنا لاحقًا كيف وظّف الكاتب شخصيتي نورة وعزة في توليد عنصر السحر. فنورة –رمز الحضارة الأصلية والمتجددة– تتمسك بآراء جداتها الأسطوريات وبخرزتها الزرقاء المشعة التي تذكرها بتاريخها؛ وفي الوقت نفسه تحاول نورة بث روح حديثة في الوادي عبر تقديمها الغناء والرقص في مقهاها.

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص86.

وقد تنازع على الفوز بها ابن عيدان– رمز السلطة– وعبيد الشاعر– رمز الثقافة– اللذان أرادها كل منهما لنفسه فقط واصطدم معها الفقيه عمران–رمز المحافظة– والبطل سهل الجبلي الذي أراد اختزالها في نصٍ كتبه رغم تعدد وجوهها وانفتاحها للحياة. وانتهت تندب حظها ثم انتحرت بعد إحساسها بطمع الجميع فيها حسّيًا دون أن يفهموها روحيًا.

ورحلة سهل الجبلي إلى وادي الينابيع هي رحلة عبر الزمن، حيث يترك واقعه المعاصر بمعطياته الحديثة كالبنك والسيارة والعمارات الضخمة، ويغوص في الماضي حين تنتقل أجواء النص إلى التاريخ القديم الذي يمثل حياة البداوة ولعلها حياة الجزيرة العربية قبل ظهور النفط فيرتحل سهل ومسعود على ناقة ويسكنون الخيام والعشش في وادي الينابيع الذي يعيش أهله على الرعي والزراعة. ويبرز تداخل الأزمنة في هذا الجزء حينما يجعل الكاتب حاكم هذا الوادي "ابن عيدان" يستخدم أدوات حديثة في مراقبة ما يجري في الوادي.

ويدخل القراء مع سهل الجبلي إلى عالم نص عزة ومن خلاله يكتشفون المحتوى الذي كتبه سهل في قصته عن وادي الينابيع والتي تدور حول وادٍ اجتمعت فيه قبائل متعددة في أربع قرى "الينابيع، والرملية، والعبادل، والشمالية" يحكمها ابن عيدان الذي يراقب ما يجري في الوادي عن طريق "الدش" ويحكم القرية بدهاء شديد ملتزمًا بدستور موروث عن أجداده ويرفض التغيير. ويكتشف القارئ في نهاية الرواية أن ابن عيدان ليس رجلًا واحدًا بل سلالة تتابع على الحكم ويخفي الحاكم الشاب الجديد منهم

وجهه إذا مات جده ليوهم الآخرين أنهم شخص واحد ليستمر في الحكم بنفس التقاليد القديمة دون تغيير وهذا توظيف رمزي يشير إلى جمود المنطقة ومعارضتها لأي تغيير.

وتسود الوادي خلافات قبلية تؤدي إلى سن ابن عيدان قوانين ثابتة لتوزيع الماء والرعي والأراضي بل وتتدخل في الأمور الشخصية حيث يحدد ابن عيدان الزواج بين نساء ورجال القرى بقانون صارم يجري فيه تطليق النساء بعد عدد من السنوات لينتقلن لآخر وكل ذلك محدد بجدول مدوّن. وكل هذه القوانين مسجلة في "كتاب السجلات" الذي يملكه ابن عيدان ويخبئه بحرص تحت قلعته ويمنع أيًّا كان من الاطلاع عليه. وعلى الرغم من حرص ابن عيدان تنشأ مشكلة في توزيع الأراضي والماء في الوادي ويكثر الخلاف والمعارك ويجعل الكاتب سهل في نصه الحل معقودًا في شخصية عزة التي ينتظر منها أن تقيم سدًا يقسم الأراضي وينظم عملية الرعي ويرعى الحقوق بين سكان الوادي إلا أنه لا يحدد مكان هذا السد ويجعل الشرط أن تخرج عزة من نصها. ولكن عزة حين خرجت من القصة لم تقم بدورها المرسوم لها وتقيم الحد ولكنها اقتحمت عالم الكاتب سهل الجبلي الحقيقي وذهبت إلى بيته ونامت بينه وبين زوجته وحينما نهرها سهل وأمرها بالعودة للنص لم تستجب. وهكذا حينما توجه سهل لعمله في الصباح تفاجأ بخروج شخصية أخرى وهي مسعود الهمذاني الذي اعتقله إلى داخل نص عزة بتهمة تسببه بالفتنة يقول سهل الجبلي ردًّا على سؤال جابر عن عزة "خرجَت من النص قبل اكتماله واستغل

ذلك مسعود فقادني إلى هنا"[1] وقد ورد في نص سهل الذي كتبه أن قطيع عزة تعدى على أراضي مسعود الذي دافع عن حقه وكانت النتيجة أن قتل أخوي عزة وسقط من هذه الحرب الكثير من الأهالي. وتفاقمت المشاكل نتيجة لغياب عزة كما اكتشف سهل لاحقًا بعد دخوله لعالم نص عزة أن بعض الشخصيات حرّفت النص الأصلي على النحو الذي يخدم مصالحها وهم ابن عيدان- رمز السلطة الحاكمة-، أبو عاصم وأبو معصوم ذوا النزعة الإسلامية- رمز السلطة التنفيذية-. ولنتأمل هذا الحوار المعبر لسهل الجبلي وأحد المسجونين معه في مغارات الوادي:

وحين اختفى إخوة عزة بقيت أقلِّبُ قناعاتي في الماء وأجففها على رأس هذا الجبل حتى كدت أتيبس.

- ولكنني في الصيغة الأخيرة للقصة لم أدون موتهما أو اعتقالهما بل تركت الاحتمال غائمًا.

-تلك هي الثغرة التي تسلل منها أبو عاصم وأبو معصوم وابن عيدان حيث أوّلوا النص لصالحهم فأعلنوا أن مشعاب مسعود الهمذاني قد كسر الرؤوس وان عزة كانت تندب قتلاها: رؤوس الغنم ورؤوس إخوتها وطالبوه بالدية [...]

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص34.

قلت لجابر: لقد وجدت منصور وسعيدان في المغارات وقد كانا سجينين معنا طيلة المدة.

صعق جابر للخبر، وقال: الآن تأكد حدسي. أنني أعرف ابن عيدان وأعرف مصلحته في تغييبهما في المغارات، فهو وإن وطن نفسه على سماع الآراء المخالفة إلا انه تمرس في عدم الأخذ بها، أما أبو عاصم وأبو معصوم فإنهما لم يكونا يرتاحان أيضًا لأفكار الأخوين اللذين كانا يؤمنان بمبدأ التغيير الجذري. وهكذا تفرق أبطال النص وتشتّت حروفه في المغارات وكتاب السجلات، بيد أن عزائي هو وجودك بيننا لتحفيز العامل الذاتي على استعادة وعيه وحركته.

قلت له: ليس لي دخل فيما تصنعون ومهمتي انتهت بكتابة النص ولكن ماذا صنعت أنت؟

نظر إلى الفراغ الشاسع فوق سماء القرية مليًا وأجاب: توهمت أن وظيفتي كعريفة لقرية الشمالية ستهيئني لممارسة دوري الذي حددته رواية عزة ثم اكتشفت مع مرور الأيام بأنني أنغمس في مشاغلي الوظيفية اليومية حتى كدت أنساه. أحيانًا أصرخ من عذاب المراوحة بين الوفاء له وبين ما يمليه عليّ الواقع، وكأنما أتحسسني في ثياب الخائن لحقائق التاريخ ومساره.

قلت له: الحقيقة لا تكمن دائمًا في التاريخ وحده ولكنها تتبدى من مجاهل مختلفة ولعل الواقع المعاين أكثر اقترابًا من الحقيقة [...] غادرني دونما وداع فوقفت أتأمل نص عزة في الذاكرة وأتساءل هل يمكن لواقع أن يشابه نصه أو لنص أن يقترب من حقيقة واقعه؟[1]

وبعد أن غادرت عزة نصها لا لتقيم السدّ وتحمي الحقوق المدنية ولكن لتقتحم عالم الكاتب وتعيش مع زوجته؛ تورطت بعلاقة غير شرعية مع حمدان الذي عرفته في الوادي وخرج هو الآخر من النص على هيئة رجل متحضر متزوج من أمريكية. وربما يرمز حمدان للجيل الذي عمل بشركة أرامكو الأمريكية– السعودية قبل تحولها لشركة سعودية خالصة وأول من أقام مظاهرة عمّالية في تاريخ المملكة للمطالبة بتحسين أوضاعهم بدليل توظيف الكاتب أهازيج العمال المغادرين القرى للمدينة في فترة الصدمة الحضارية التي تحكيها الأبيات:

وين انت يا اللي تبي "ظهران" ترى الوعد راس تنوره

قل له ترانا تطورنا كلٍّ يولع بدافوره.[2]

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص122-123.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص179. والأبيات أبياتٌ شهيرة محليًّا وهي من الشوارد التي لا يعرف قائلها انتشرت منذ أوائل السبعينيات الهجرية وقت إنشاء شركة النفط أرامكو في المنطقة الشرقية وارتحال الكثيرين من قراهم وباديتهم لطلب العمل في المدينة ويقال انها أهازيج شاعت على ألسنة سوّاقي الشركة وقت ارتحالهم بين القرى والمدن. راجع: حسين العساف، " قالها الحويفي وتناقلها الشعراء"، **جريدة الرياض**، العدد 15005، بتاريخ

غير أن توظيف هذا الرمز يحمل موقفًا ضمنيًا معارضًا من الروائي للأحزاب التي نشأت في هذا الجيل[1] حيث صورها كمشروع تغريبي متمرد. إذ يذكر في الرواية نتائج علاقة حمدان بعزة–رمز الوعي أو الإصلاح السياسي، في غفلة من زوجة سهل التي ترعاها حين ولد نص غير شرعي لحمدان وعزه ثم فرّ حمدان بعد فعلته الدنيئة، ويوحي ذلك بموقف الكاتب من التجديد المستمد من مشاريع ذات أجندات خارجية لا تحترم أصولنا الثقافية باعتبارها أبناء غير شرعيين للثورة. وانتهت قصة عزة بمغادرتها واختفائها من العالمين معًا.

ويمكن القول إن نص عزة هو انعكاس رمزي يتوازى مع العالم الواقعي الذي يسرده علي الدميني على لسان سهل ويسترجعه من الذاكرة عبر تقنية الرجوع للوراء. وقد استخدم الكاتب اللون الأسود الغامق لتمييزه عن نص عزة الخيالي. وللتوضيح أكثر نسرد في السطور التالية نقاط الاتفاق بين نص عزة وبين الواقع الذي مرّ به الكاتب علي الدميني المختبئ خلف شخصية سهل ولا بد هنا من لفت الانتباه إلى التداخل بين ثلاثة نصوص الأول عالم الدميني الحقيقي، والثاني عالم سهل الواقعي المحكي في الرواية، والثالث عالم نص عزة.

الجمعة 2 شعبان 1430هـ - 24 يوليو2009م؛ علي الجحلي، "ترى الوعد راس تنوره"، **جريدة الاقتصادية**، النسخة الإلكترونية، http://www.aleqt.com/2012/07/23/article_676823.html

1 ذكر علي الدميني في كتابه **زمن للسجن أزمنة للحرية** بعض التيارات التي نتجت من قمع الحركة العمالية وأغلبها أحزاب معارضة من الخارج مثل حزب "اتحاد شعب الجزيرة العربية" وحركات محمد المسعري والدكتور سعد الفقيه المعارضة من الخارج. راجع: علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص28-29.

- في نص عزة–وفي واقع الكاتب يعاقب الكاتب سهل–علي على جريمة تأليب الرأي وإحداث فتنة في المجتمع لأنه يحاول بثَّ الوعي بكتاباته وآرائه.

- في نص عزة ينكر الكاتب إرادته للأذى ويقول إن ذنبه الوحيد التدوين أو الكتابة، وهو ما عبّر عنه الدميني بوضوح على لسان سهل حينما كان يسترجع أحداث اعتقاله في الحياة الواقعية قبل الدخول للنص "لماذا لا يكون من حق الإنسان أن ينتمي إلى جماعة أو تنظيم دون أن ينبني على موقف حاقد ضد السلطة أو مناوئ لها ودون أن تطارده خيالات السجن أو الموت في إحدى الزنازين الصغيرة"[1].

- في نص عزة يعتقل الكاتب ويحبس في المغارات هو وأصحابه من دعاة التغيير الذين تتصدى لهم السلطة، وهو ما حصل لسهل/ علي في الواقع حينما حكى في الرواية أحداث اعتقاله في الدمام.

- محققا السجن "أبو عاصم وأبو معصوم" اللذان توليا التحقيق مع سهل الجبلي في مغارات وادي الينابيع، يقابلان في الرواية محققي السجن اللذين ذُكرا بدون أسماء في عالم سهل الواقعي، ويقابلان بدورهما "أبو ناصر وأبو منصور" في عالم علي الدميني الحقيقي وهما

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص78.

=

المذكوران في كتاب الدميني **زمن للسجن وأزمنة للحرية**، بأسماء حركية كما ذكر الكاتب وصرح بالتالي بأسمائهم الحقيقية[1].

- رفقاؤه في السجن في مغارات وادي الينابيع هم منصور وسعيدان وجابر يقابلهم رفقاء الفكر في المعتقل الذي يتذكره سهل في الرواية وهم مصطفى وجعفر الهجري وصفوان. وذنبهم أنهم كانوا أصحاب رأي وفكر يدعون لتغيير القوانين الثابتة. ويقابلون بدورهم أصدقاء الدميني الحقيقيين الذين اعتقلوا معه في حملة اعتقال أعضاء الأحزاب السرية في المملكة في الثمانينيات.

- حياة السجن في مغارات الوادي وإجراءات التحقيق واستخدام وسائل التعذيب التي رمز لها بـ "ثعبان التحقيق"[2] تتطابق مع حياة السجن في حياته السابقة التي يتذكرها، وبدورها تتطابق مع إجراءات الاعتقال في حياة الدميني الواقعية.

- ترمز عزة التي ستحفظ الحقوق بين مختلف الفئات في الوادي إلى جميع مطالب التغيير السياسي التي كان يطمح لها سهل/ علي الدميني مثل الدولة المدنية الحديثة أو الملكية الدستورية التي تحتكم إلى دستور وقانون حقوق مدنية، والتي أفنى الكاتب عمره في المطالبة بها.

---

1 علي الدميني، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، ص30

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص65.

- تشبه الحاضنة الاجتماعية والسياسية في وادي الينابيع البيئة التي نشأ بها الكاتب وحاول مقاومتها. فابن عيدان الذي يرمز للسلطة الشمولية، يرفض التغيير ويتحكم في كل شاردة وواردة في الوادي دون إعطاء الفرصة للأغلبية في المشاركة بالقرار رغم أنه يستشيرهم أحيانًا. وفي مقابل السلطة هناك الأهالي المتناحرون والذين وضعوا اللوم على المفكر الإصلاحي الذي حاول تعديل قوانين واديهم. ولم يقتصر حجر الفكر في الوادي على سهل الجبلي بل تعداه إلى جميع دعاة التغيير كالشاعر عبيد–رمز الثقافة الذي أجاره ابن عيدان في الوادي بعد قصائده الغزلية التي ألّبت عليه القبائل، ولكنه في الوقت نفسه أقصاه عن حياة الوادي، وجابر صاحب الفكر الاشتراكي الذي اصطدم مشروعه "الجمعيات العمومية" مع قوانين الملكية الخاصة لابن عيدان–السلطة.

- حاول سهل الجبلي التسلل إلى "كتاب السجلات" الذي يدون فيه ابن عيدان قوانين حكم الوادي ليدمجها مع نص عزة لعله يساهم في اكتمال حلم الدولة الديمقراطية. فتسلل عبر القنوات المائية التي حرص ابن عيدان على تحويل مجراها لتصب أسفل قلعته لكي يتحكم في توزيع القنوات الصغيرة للأهالي ولكن بعد نجاحه في مهمة الاطلاع على السجل ورغبته في الخروج لإعادة كتابة النص أخطأ في محاولته للخروج من قبو ابن عيدان وقبضت عليه السلطة التنفيذية واعتقلته وحاكمته بتهمة محاولة تخريب الحكم:

"-: هل أردت اكتشاف محابس الماء لتتحكم فيها، أم كنت تنوي اكتشاف أسرار الدور الأرضي؟

-: لا... فقط كنت أنوي المغامرة بمعرفة طريق الماء تحت القلعة مثلما غامرت بكتابة النص"

ويتضح من السياق الرمزي فكر الدميني الإصلاحي المسالم الذي يعمل من أجل الوطن ويرفض اتهام التآمر عليه، وهو ما صرح به مرارًا في مؤلفاته عن تجربته السياسية.

ونستنتج من هذا أن "نص عزة" معادل موضوعي للواقع الذي عاشه الكاتب زمن الثمانينيات والتسعينيات مثل: الرغبة في التنوير في ظل وجود طوائف مختلفة يسود بينها شعور عدم تقبل الآخر ورفض للجديد وعدم رغبة في التغيير، والبيئة القابلة للتوتر والخلافات مع وجود سلطة شمولية تراقب من بعيد وتتدخل بقمع الراغبين بالتغيير في كثير من الأحيان، وظهور كاتب يثير بآرائه ونصوصه النزاع بين الجمهور ومن ثم يتهم بإثارة الفتن والفوضى، وبالتالي يتشارك الجانب الشعبي المحافظ مع السلطة في محاربته.

وقبل أن ننتقل إلى العالم الرابع الذي دارت حوله الرواية لابد من القول إن العالم الأول الذي سبق الإشارة إليه أي (عالم سهل الذي يمثل متنًا واقعيًا)، والعالم الثالث وهو (نص عزة المؤلّف الذي يمثل انعكاسًا رمزيًا) قد شغلا الحيز الأوسع في هذه الرواية. وقد تداخل العالمان تداخلًا معقدًا حيث كان

الراوي ينسحب فجأة من أحداث وادي الينابيع وشخصياته إلى استرجاع ذكريات قديمة لسهل الجبلي وكان يميز مقاطع الرجوع للذكريات بخط أسود غامق، وهي حيلة طِباعية حاول الكاتب فيها أن ينقذ القراء من الحيرة والضياع بين مستويات السرد والعوالم الروائية المختلفة، إلا أنها لم تُنجِ الرواية من التعقيد والارتباك خاصة أن الكاتب لم يرتب الأحداث منطقيًا، ولم يقدم تفسيرًا للانتقال بين المشاهد. فمن يقرأ الرواية سيعاني من الحيرة والإبهام حتى ينتهي من فصول الرواية كاملة ليتمكن من إعادة ترتيب المشاهد ذهنيًا. وربما كان هذا أمرًا مقصودًا من الكاتب الذي يتبع أسلوبًا حداثيًا في البناء، ويستخدم تقنية ما وراء القص التي تعيد تنظيم العلاقة بين المبدع والقراء فتعطيهم دورًا إنتاجيًّا يشارك في العمل بدلًا من تلقيه فقط، فأسلوب الراوي أسند للقراء دورًا بنائيًا علاوة على دورهم التأويلي المعتاد.

العالم الرابع: عالم المؤلف علي الدميني، ويدور حول عملية تأليف رواية **الغيمة الرصاصية** وقد أُدرج تحت عناوينه الفرعية اسم "الراوي" ويرد فيه اسم المؤلف الحقيقي –علي– كما ترد فيه تجربته في الشعر الحديث. ويتولى السرد فيه المؤلف نفسه إما على شكل حوار مع جاسم أو يستخدم ضمير المخاطب وقد يتوجه فيه إلى القراء أنفسهم أو ربما إلى نفسه في الخطاب، وهو أسلوب جديد في السرد.

ويمكن اعتبار هذا العالم عملية تنظيمية يؤطِّر فيها الراوي مشاهد الرواية، فيدّعي أنّ سبب كتابتها هو قدوم إحدى الشخصيات وهو جاسم –أحد شخصيات الأصدقاء في الرواية– ليسأله المساعدة في جمع وتدوين نص وجد جاسم وأصحابه أجزاءً ممزقَّة منه: "يا أستاذ علي في هذه الحقيبة أجزاء من نص

ممزق من مخطوطة قديمة، حاولنا تجميعه فخانتنا المقدرة، وقد أشار عليّ بعض الأصدقاء بأن أعرضه عليك لعلك تستطيع إخراجه من حقيبته إلى النور"[1].

والنص عبارة عن مخطوطة قديمة دوّنت على مواد مختلفة تجمع بين الحديث والقديم كالجلد والورق وأشرطة الكاسيت. وقد وضع جاسم هذه المواد كلها في حقيبة وطلب من علي التفكير بالأمر محذّرًا إياه بان أحدهم ويُدعى خالد –سبق أن مرت بنا الشخصية في عالم الأصدقاء– قد حاول تجميع النص ولكنه فقد عقله قبل إتمام مهمته.

ويشرع علي بمحاولة تجميع النص وإعادة كتابته، ويصرح للقراء بمجريات عملية التأليف، كجمع القصاصات وتتبع أثر الشخصيات المختلفة التي وردت في النص فيسأل عن سهل الجبلي في مقر عمله في البنك ليخبروه أنه قد غادر مع أحد عملاء البنك قبل أكثر من عشرين عامًا وأنه اختفى بعد أن مَنح قرضًا بدون ضمانات. وبعد أن وصل الراوي لطريق مسدود في محاولة تجميع المواد التي قدمها له جاسم؛ حاول تحضير روح سهل الجبلي كما حاول إخراج عزة من نصها فاتجه إلى موقع مخيم الأصدقاء الذي اكتشفوا فيه النص لأول مرة وقام بطقوس سحرية –سيأتي تحليلها لاحقًا– ولكنه لم يفلح في إخراج الشخوص للواقع فقرر الإعلان بالجرائد ليطلب من سهل الجبلي الاتصال به. وبعد الإعلان بمدة اتصل به شخص "في صوته جلبة صخرية وفي حديثه بلاغة تراثية قائلًا: أنا سهل الجبلي [...] مثلي

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص84.

لا يزور ولا يزار. حلمت حتى اخظلّ حلمي في المياه ومطالع النجوم ومنابت الشجر [...] قلت له: أرجوك أن تسمح لنا برؤيتك لأننا أولنا نص عزة وملأنا بياضه المحجوب باجتهادنا، ونريد أن تصحح أخطاءنا قبل نشره. فأجابك بهدوء قاتل: دعوني أتسلى بتأويلاتكم المفعمة بالشطح والاختلال لأتجرع ما بقي من عمري من أيام"[1].

وهذه العوالم الأربعة التي شكلت الرواية وإن كانت منفصلة ظاهريًّا إلا أنها متصلة في أدائها لغرض الرواية. –وبرأيي– أنها تشبه "المنشور الثلاثي" الذي يعكس ثلاث جهات ويحلل الضوء النافذ إليه. يحاول الدميني في الرواية تحليل الوضع الاجتماعي والسياسي في فترة بداية التسعينيات من القرن العشرين مستندًا إلى خبرته الإصلاحية القديمة التي سردها كذكريات مسترجعة وانتهى إلى تكوين رواية تنعى موت أحلامه التي ناضل من أجلها كثيرًا حين جعل النهاية موت سهل الجبلي جسديًا واحتجاب روحه بغيمة رصاصية تمنعه من إيصال صوته مما يوحي بموت الأفكار النضالية نتيجة قمعها ونتيجة تقاعس المجتمع عن العمل الجماعي المشترك. كما انتهت عزة الأمل المنشود إلى الرحيل ومغادرة نصها دون أن تقيم السد أو القانون المدني أو الدستور الحديث الذي سيحمي الحقوق الفردية، واختفت من عالم الكاتب الواقعي بعد اصطدامها بغدر حمدان الذي رأت فيه خلاصها.

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص271.

وقد استخدم الكاتب في بناء هذه العوالم الأربعة تقنيات ما بعد حداثية ساهمت في توليد العنصر الخارق إضافة إلى استخدامه عناصر السحر البدائي الذي يعكس روح الثقافة العربية وفي هذا يقترب من رواية الواقعية السحرية اللاتينية، وفيما يلي عرض لأهم العناصر والتقنيات الموظفة في الرواية.

العناصر السحرية وتقنيات ما بعد الحداثة:

- **العناصر السحرية:**

تمزج الرواية في توظيفها للسحر بين تصوير طقوس ممارسته، وتوظيف شخصيات خارقة ذات مسحة أسطورية وهما شخصيتا نورة وعزة اللتان استغلهما المؤلف لتوليد عنصر السحر. ذلك العنصر الذي حرر الرواية من حدودها الزمنية والمكانية وأضفى عليها سمة أسطورية ذات فضاء مفتوح يناقش قضايا إنسانية عامة. كما استخدم التعبير السحري بصفته رمزًا من قبيل "ثعبان التحقيق" الذي لفه المحققون في مغارات وادي الينابيع على عنق سهل واستلوا به المعلومات من رأسه[1]وهو رمز لأدوات التعذيب التي تُستخدم لإجبار المعتقلين على الاعتراف.

أما الطقوس السحرية، فقد جاءت في مواقع يأس الشخصيات من الوصول إلى حل تجميع النص وتحرير سهل- مشروع الإصلاح المسالم- أو عزة- الوطن الديمقراطي الذي تسوده المساواة والعدل والحرية- من فضائهم المحصور بالكتابة إلى واقع التطبيق. لذا يأخذ السحر في الرواية طابع الحل الأخير

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص65،51.

بعد أن فشلت جميع الجهود الطبيعية في تحقيق مشروع الإصلاح والعدالة. ولا يفوتنا التنويه إلى لمحة اليأس التي سادت التوظيف السحري في الرواية لأن جميع الجهود السحرية انتهت بالفشل كما انتهت المحاولات الواقعية قبلها. ووردت الطقوس السحرية في الرواية في أربعة مواضع:

الموضع الأول: في محاولة خالد استحضار روح سهل الجبلي بعد أن ورد خبر موته في النص الذي وجدوا أجزاءه. وقد سجّل خالد محاولته التي باءت بالفشل على شريط تسجيل أرسله جاسم إلى علي من ضمن المواد التي طلب منه أن يعتمد عليها في إعادة تدوين النص:

بعد أن تجاوزت الشوارع المزدحمة، مددت يدك نحو الأشرطة وأخذت أحدها ووضعته في مسجل السيارة.

(يا سهل الجبلي.. يا صاحب الحول والطول ... والعصى والعصّية... والزبرجد المعقود والحرف المفقود.. أعطني صوتك وموتك ... وحرِّك وقرك لأطلق عزة من غياهب نصك) واستمر في تكرار النداء، وكان صوت امرأة يعاتبه من بعيد: أتعبت نفسك يا خالد وأتعبتنا معك بهذه الأشرطة والأوراق ... ثم صمت التسجيل حتى نهاية الشريط [...].

سألت في اليوم التالي أحد أصدقائك عن رجل كان يمارس السحر وتحضير الأرواح، ورافقك إليه. كان رجلا مسنًّا كلّ بصره وثقل سمعه فأرهقته استشارته عن معنى ذلك النداء الذي سمعت صاحبه ينادي به سهل الجبلي في مسجل سيارتك ... فأوضح لك بما يشبه

الغمغمة، إنه شبيه بكلمات كان السحرة يرونها مفتاحًا لتحضير الأرواح ، وأكد لك مرارًا، أنها حينما لا تكون مكتملة فإنها تضر صاحبها أكثر مما تنفعه.[1]

الموضع الثاني: حينما حاولت زوجة سهل الجبلي إخراج عزة من الكراسة بعد حالة الصمت والذهول التي أصابتها بسبب غياب سهل فأخذتها الزوجة إلى الشيخة زعفرانة التي أخبرتها بأن سبب حالتها أن سهل لم يستكمل عدته بعد، ثم أشعلت لها البخور وأقامت طقوس الزار لتخليص عزة من همها ثم أخرجتها لزوجة سهل وهي ترتدي حجابًا موصية إياها بأن لا تخلعه أبدًا[2].

الموضع الثالث: حين حاول سهل الجبلي جلب عزة للوادي لتشير لهم إلى موقع السد الذي سينهي الخلافات، وقد شاركت أهم شخصيات الوادي في هذه الطقوس فذبح عبيد الشاعر تيسًا أسود وجمع سهل الجبلي قصاصات النص أمامه، وجلبت مريم خصلة من شعرها وجلبت أم عزة ثوبها بوصفها الفتاة الوحيدة التي لم تعاشر رجلًا من الوادي، وأضافت نورة خصلة من شعرها وبدأ سهل الجبلي الطقوس، وهذه المحاولة كغيرها من محاولات السحر انتهت بالفشل:

خضضتُ متن الكلام، وأحرقت الشعر والأوراق وثوب عزة فارتفعت سحب الدخان ووومضت خرزات الجدات وصرختُ: يا عزة زعفرانة؛ يا عزة زعفرانة فلاح لنا شبه بها، أو

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص85-86.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص96.

ظنناه في البدء، يهتز في أعالي الدخان، لكنه لم يشر إلى موقع السد، وتبدد كما يتبدد سواه فوق أعالي الجبل.

جف الهواء في الوادي، وتيبس الماء في أصابعي وانعقد لساني، حتى صرت شجرة عطشى، ولم تخرج عزة من نصها، فألجمت الخيبة ألسنتنا [...] غادرت أم عزة وهي تعوي ومضى الحاضرون عنّي فدخلت إلى خيمتي واعتزلت الناس مدة طويلة.[1]

الموضع الرابع: حينما حاول الراوي علي استحضار روح سهل وعزة بعد أن يئس هو الآخر من تجميع النص فذهب إلى نفس المكان الذي وجد به الأصدقاء أجزاء النص وبدأ بالطقوس السحرية التي مزج فيها بين خياله الذي تغذى بأخبار السحرة والمشعوذين وطرقهم وبين التناص مع قصيدة "نشيد أوروك" للشاعر العراقي عدنان الصائغ:

أسرجتَ قنديل الجرّة المكسورة ووضعت الخرزة الزرقاء إلى جوارها، وسكبت قليلًا من الزيت المشتعل على ما أوصاك الرجل المسن بجمعه من أشياء: قطعة حجر من قلعة دارين، وزهرة تثمر لأول مرة قطفتها من غصن شجيرة ليمون صغيرة تقف على قناة ماء جار في مزارع القطيف، وقبضة من تراب لم تطأه قدم إنسان في مغارات جبل قارة

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص237.

بالأحساء، وحجرًا لازورديًّا من وادي الملكات في تيماء، وسعفة نخلة معمرة مستوحشة في الصحراء...

وحين تم الاشتعال قرأت بصوت جهوري ما تعلمته من الرجل أيضًا من أسرار الأرواح وإذ أبصرت شبحًا أزرق يتململ على الكثيب المقابل تلعثمت في الكلام وخشيت انكسار لسانك، فاستعنت لحظتها بأيقونة خطها صائغ (نشيد أوروك) وأنشدت بصوت متكسر ما تحفظه منه (بحقك بهياش طمّاش يطاش اطشين طيّوش هيّوش ياهوش بقشوش شيغاب سلعاس فنطاس شلياه بطميس دمليخ مشليخ دملاخ خياخ شمّاخ رمّاخ شنّاخ خيخوخ بحباح منفاح ملطاح حيّوم قيّوس طليوس رمّاخ طلسوم ديّوم ردوا الغريب إلى أهله).[1]

فالمقطع الذي أورده الكاتب بين قوسين بلون أسود غامق هو تضمين حرفي من قصيدة نشيد أوروك[2] التي قال عنها الناشر إنها "اختصار لكل ما مر على هذه الأرض من حروب وحضارات وطغاة،

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص269.

2 قارن: عدنان الصائغ، **نشيد أوروك**، دار أمواج للطباعة والنشر، 1996م، ص112.

=

يمتزج فيه التاريخ والأساطير والفلسفات والسحر والسير والتراث والفكر الإنساني والعقائد والجنس والأشخاص والأحداث ليشكل هذيانًا مسعورًا أقرب إلى صرخة احتجاج أمام ما يحدث"[1].

واستحضار مقاطع نصية من قصيدة نشيد أوروك يتعدى التناص الحرفي مع القصيدة إلى الإحالة للمعاني التي تضمنتها والتي تشترك مع الرواية في عدة مستويات منها الحديث عن الدكتاتورية والتفرد بالحكم في العالم العربي[2]، وقمع المثقف والنقد الإصلاحي[3]، وجحيم المعتقلات[4]، والوطن الحر[5].

وعلاوة على الطقوس السحرية، استغل الكاتب عنصر الشخصيات في توليد السحر وإضفاء الجو الأسطوري الرمزي الذي يفتح أفق الرواية لمعان إنسانية تتجاوز الزمان والمكان.

وأبرز الشخصيات الأسطورية في النص شخصية نورة حفيدة آلهة السلام والملكات الأسطوريات التي لا تتمرد على ماضيها ولا تنعزل عن واقعها وترفض كل مظاهر النزاع والعنف في الأرض. ونورة التي تجمع بين التاريخ الموغل في القدم والنزعة الحداثية ترمز في النص إلى الحضارة الأصيلة والمتجددة عبر الزمن "تنهدت ونبشت الرمل بيديها، فخرجت العظام والجماجم، وقالت: كل شيء له ذاكرة: المكان،

---

1 عدنان الصائغ، **نشيد أوروك**، ص1.
2 انظر: عدنان الصائغ، **نشيد أوروك**، ص55.
3 انظر: عدنان الصائغ، **نشيد أوروك**، ص59.
4 انظر: عدنان الصائغ، **نشيد أوروك**، ص36
5 انظر: عدنان الصائغ، **نشيد أوروك**، ص30.

=

الشجر، الإنسان، وجميعنا يسبح في بحار من آثارها المتراكمة، وأنا لا أرمم ماضيًا فهو يسكنني، وإنما أحاول التسلل خارجه، أختصم معه ويعنفني، لكنني لا أنغمس فيه"[1].

وقد خصص الكاتب لنورة فصلًا كاملًا أدرجه باسم "ملحق من أوراق نورة: فك طلاسمها طالب الآثار ونشرها في جريدة (...)"[2]. وخلال هذا الفصل الذي تضمن ثلاثة نصوص، تكشف نورة في النص الأول عن علاقة التواطؤ بين رمز السلطة الحاكمة- ابن عيدان- و رمز السلطة الدينية التي اعتمدها الحاكم كسلطة تنفيذية-الفقيه عمران- في الوقوف أمام التغيير والتجديد المجتمعي من خلال مشهد رمزي حينما التقت نورة بابن عيدان وتفاجأت بتحوله من حال الضعف وفتور الهمة إلى حال القوة والشباب، فتسللت إلى قبو ابن عيدان لتبحث عن السجلات التي يحتفظ بها والتي وعدت سهل الجبلي بها فإذا بها تفاجأ بأربعة قبور وبالفقيه عمران يجثو على قبر ويردد "رحمك الله يا الشيخ ابن عيدان الرابع"[3] وقد فسّر الكاتب في هامش أورده في آخر الصفحة بان هذا هو سبب تغطية سلالة ابن عيدان لوجوههم باللثام "إمعانًا في تأكيد معنى الخلود"[4]

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص23.
2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص239.
3 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص240.
4 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص240.

=

وورد في النص الأول لنورة، مقطع قصير أشبه بقصيدة النثر يحاول فيه الكاتب تلخيص تاريخ الحضارة الإنسانية من خلال حكاية الجدات الأسطوريات التي قصتها نورة، بدأ بالإنسان البدائي الذي يتقاتل على مقومات الحياة "أقامت الملكة الأم أعلام الآلهة على الماء والهواء والطين وعلّقتها على رؤوس الجبال، فاحتربت الآلهة ومات الأحفاد"[1]، ومرورًا بالحضارة الرأسمالية "حينما رأت جدتي الثانية أن الأحفاد ذهبوا إلى مصيرهم الفاجع مبكرين حملتنا إلى الضفة الأخرى وأقامت إمبراطوريتها المركزية على أشلاء الأبناء والأحفاد معًا"[2] وانتهاء بالفكر الاشتراكي الذي يؤيده الكاتب ولكنه في الوقت نفسه يرى الخلل الوارد في تطبيقه "وبعيدًا عن تراث الدمار هربت جدتي الثالثة في مركب صغير إلى أسفل ملتقى النهرين، واستقرت سلالتها على أطراف الماء والصحراء، أقامت جدتي الأخيرة حلم (المشتركات) فعمّ الخير ولكن الخوف من الفناء استبد بالناس فهلكوا وهم يبحثون في أعماق المياه والنباتات النهرية عن نبتة الخلود"[3]. إلا أن هذه قراءة واحدة للنص المفتوح على الاحتمالات الأخرى فمن الممكن تفسيره بأنه إشارة للتاريخ العربي الحديث الذي ساده الاختلاف والفرقة في فترة تاريخية معينة ثم ظهرت الأنظمة المركزية بعد فترة الاستعمار، إضافة إلى الأنظمة الاشتراكية خاصة في سوريا والعراق بدلالة ذكر منطقة "ما بين النهرين" في الاستشهاد الأخير.

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص241.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص242.

3 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص242.

النص الثاني لنورة إشارة رمزية لمرونة الحضارة–التي ترمز لها نورة وصعوبة حصرها في معنى معين فهي فضاء مفتوح قابل للتغير والتجدد أورده الكاتب على شكل مقطوعة شعرية:

توّجتُ قلبي بالراعي

فأصبحتُ مرعَى

توّجتُ قلبي بالفلاّح

فصرتُ شجرة

ولما اقترب منه عمران

غدوت إبريقًا للوضوء

وحين أدخلت ابن عيدان إلى رحابه

صرت...

بحثتُ عن سهل الجبليّ

فألفيتني كلمات مبعثرة في نصّه

يا عُبيد.. في قلبك امرأتان

وفي قلبي عشّاق كثيرون

بارد هو القلب الذي يعشق امرأتين فقط

وميّت هو القلب الذي يعشق رجلًا واحدًا[1]

والنص الثالث لنورة يعيد تأكيد هذا المعنى، إذ تتذمر نورة التي تحمل رمزية الضوء الحضاري وأصالة الماضي معًا، تتذمر من محاولة جميع الأطراف الاستيلاء عليها أو نسبها لأنفسهم رغم قابليتها المرنة. فالمثقف الشاعر-عبيد الراعي- والحاكم المحافظ -ابن عيدان- والمتدين المتشدد -الفقيه عمران- والمؤرخ -سهل الجبلي- كلهم يحاولون احتكارها "ضجت روحي بالشكوى من عيون رقباء لم أعتد عليهم وكاد ما عهدته من قوة امتلاك شطحات الجسد أن تفلت من ثيابي. كثر الواشون والعشاق والمراهقون حولي فأقلقتني مطاردة عمران وابن عيدان الجديد وحلم عبيد الراعي بأن أكون له وحده، وحاصرني سهل الجبلي وهو يحاول إخراجي من كون مفتوح إلى أفق مغلق في نصه"[2].

أما الشخصية الأخرى التي استغلها الكاتب لإضفاء الجو السحري الأسطوري والرمزي على النص فهي شخصية عزة. وقد استخدم الكاتب هذه الشخصية لتوظيف نوعين من السحر: أحدهما بدائي أسطوري اعتمد فيه الكاتب على الخلفية الثقافية القديمة ليجعل عزة مخلوقًا خارقًا بمواصفات

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص242.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص243

سحرية يكون هو الأمل المنشود في تخليص الناس من الظلم والتنافر والكراهية. والنوع الآخر هو السحر المتولد من استخدام التقنية الحديثة –ما وراء السرد– حينما خرجت عزة من نصها واقتحمت عالم الكاتب لتبدأ عقدة الرواية. وتتعدد المعاني التي يمكن أن ترمز لها عزة فمن الممكن أن تشير للملكية الدستورية كما سبق أن أشرنا، أو الديمقراطية، أو الإصلاح السياسي، أو الوعي التنويري الذي يقيم الحدود في مجتمع حضاري وغيرها.

وفيما يخص جو السحر البدائي، فعزّة المنتظرة انبثقت من حلم ابن عيدان في وطن مستقر لا تسوده الفرقة والحرب، فقد رأى ذات مرة أن من سيخلص الوادي من نزاعاته مولودة ستولد بمواصفات سحرية فاستدعى أهل الوادي وسألهم فلم يجب أحد حتى يئس من تحقيق حلمه وفجأة دخل أحد الرجال وأخبرهم "أنه قد رزق بمولودة صباح اليوم وأنها كانت تتكلم مع أمها كطفل في الخامسة"[1] فعرف ابن عيدان أنها الفتاة الموعودة، وأوصى أهالي الوادي بالحفاظ على حياتها، إلا أنها بعد أن كبرت اكتشف ابن عيدان أنها تهدد وجوده بالسد الذي ستبنيه، لما سيترتب عليه من تبعات الوعي السياسي والمدني ما من شأنه أن يُهدد أي حكم شمولي.

لقد بلغتنا أجزاء من قصة عزة تتحدث عن اختفائها وعن مكرمات ظهورها مرة أخرى حيث لن يتعدى الجار على حقوق جاره ولا أهل قرية على آخرين [...] لكن

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص150

موقع السد أصاب جدنا ابن عيدان بالفزع. لقد أخبرني، يوم كنت مستودع سره منذ زمن بعيد، بأنه حلم ذات ليلة فرأى عزة تشير إلى موقع السد وهو يمتد من باب المغارات إلى حوش القلعة، وأنه أبصر جدران القلعة تتهاوى تحت ضغط الماء، فأيقن أن عزه تهدد وجوده ذاته وتمنعه من التحكم في الماء والمصائر، لذا لم يعد متحمّسًا لخروجها من كتابك[1].

وذكرنا سابقًا أن الكاتب قد مزج في توظيفه لشخصية عزة بين السحر البدائي والسحر المتولد من توظيف التقنيات الحديثة وهو ما تحقق حين استخدم تقنية تنصيص القارئ في خروج عزة من نص مكتوب لعالم الكاتب الواقعي وهو ما سيمر بنا تحليله في السطور التالية.

- **تقنيات ما بعد الحداثة:**

ساهمت التقنيات ما بعد الحداثية في خلق العنصر السحري في النص عن طريق توسيع حدود الممكن الواقعي والخروج للخيال وأهم التقنيات الواردة في الرواية:

أولًا: تقنية التداخل الزمني وخلط الأنواع الأدبية:

سبق أن ذكرنا أن روايات الواقعية السحرية تمتلك أسلوبها الخاص في بناء الزمان والمكان وقد مر بنا رأي سيلفيا هادجتون في الواقعية السحرية حيث قالت إنها:

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص152.

أحد المحاور الرئيسة لاتجاه ما بعد الحداثة لأنها فرع من الخيال الذي يتحدى القواعد المتعارف عليها في تمثيل الواقع عبر إعادة صياغته بصوره جديدة، كما أنها تستخدم تقنيات مشابهة لنصوص ما بعد الحداثة الأخرى مثل تشويه الوقت وتفتيته، وتقنية التعددية وخلط الأنواع الأدبية والأساليب في قالب واحد، وتقنية ما وراء القص، وغياب التسلسل المنطقي للسرد[1].

وإضافة إلى ذلك فقد ربطت ويندي فارس بين عنصر تشويه الزمن في نصوص الواقعية السحرية مع نصوص ما بعد الحداثة فقالت:

إضافة إلى أن نصوص الواقعية السحرية تخلط أكثر من عالم، فهي تشوه أفكارنا السابقة عن منطقية الزمان والمكان والهوية [...] لذا فإنها تصدم إحساسنا المعتاد بالزمن كما فعل غابرييل ماركيز في رواية مائة عام من العزلة حينما جعل المطر ينهمر لمدة أربع سنوات وإحدى عشر شهرًا ويومين [...] ونحن نحس بتحطم إدراكنا السابق للزمن في نصوصها كما نحس ذلك في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة.[2]

---

1 انظر:

Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. Ibid. P. 42. [My translation].

2 انظر:

Faris, W. B.(2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Ibid. P.23-24. [My translation].

تعمل رواية **الغيمة الرصاصية** على تقطيع الأحداث بالانتقال من مشهد واقعي إلى مشهد متخيل سحري مما يؤدي إلى اختلاط العوالم وتعايش المشاهد المتنافرة المتضادة جنبًا إلى جنب لتبدو الرواية متنوعة الصورة والإيحاء والأحداث. وهذه الإشارات تجرنا إلى القول إن الرواية تتعمد هدم الحكاية التقليدية، لأن السرد فيها يضم مجموعة من الحكايات المتقطعة التي لا يثبت النص فيها على حال. إنما يتكسر المحكي بتتالي الاسترجاع والقفز للماضي ومزجه مع الحدث الآني تجنبًا لخطيّه تنامي الحدث وإلغاًء للتنامي الزمني والمنطقي المعتاد في الرواية التقليدية. وعدم اكتراث الكاتب بالترابط الداخلي بين المشاهد أدى إلى تكون تركيبة سردية تتناثر فيها مجموعة من الوقائع المبثوثة هنا وهناك والتي تنمحي فيها الحدود الفاصلة بين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل وهذا ما يجعلنا نحس بأننا إزاء زمن واحد مطلق.

ولعل أوضح مثال على ما ذكرناه هو حادثة موت سهل الجبلي في الوادي بعد دخوله للنص ومشاهدته لنفسه مسجيًا في القبر وقد حجبته غيمة رصاصية عن قومه فلا يستطيعون سماعه، إلا أنه عاد إلى الزمن الحاضر حينما استدعاه الراوي علي بطقوس تحضير الأرواح فعاد ليكلم عليًا بالهاتف ويطلب منه أن يدعه لشأنه.

كما يبرز تحويل الزمن إلى زمن مطلق يجتمع فيه الماضي بالحاضر في مشاهد الوادي الذي تتجاور فيه ملامح الحياة البدائية مع تقنيات العصر الحديث. فالناس يتبادلون في محطة أم سالم البضائع التي تجلبها القوافل من الفاو وعمان والهند وسمرقند "تقايضوا وتبادلوا حاجاتهم من مختلف البضائع بواسطة

فرع صغير لمصرف كبير كان يقف في خيمة زرقاء إلى جوار المحطة"[1]، واجتماع طريقة التبادل التجاري القائمة على المقايضة بدلًا من المال في العصور القديمة مع ملمح حديث وهو فرع المصرف يدل على خلط زمني مقصود. ويزداد هذا الخلط حين تطلب أم سالم صاحبة المحطة ببيئتها البدائية من سهل أن يساعد مسعود الهمذاني ويعطيه أوراق تسليف من المصرف الذي يعمل فيه سهل ليدفع ديات قتلاهم وينهي الحرب. ومثال آخر من بيئة الوادي أن نورة تستخدم الفحم وألواح الخشب لتدوين حساب مقهاها، وتصنع حبرًا من خليط القطران ودفترًا من جلد الغنم، وأهالي القرية يتنقلون بالدواب ويخافون من السيارة حين قدم فيها حمدان من خارج حدود واديهم، في مقابل ذلك يستخدم الحاكم ابن عيدان تقنيات تتسم بالحداثة في مراقبة أهالي القرية.

وبقليل من التأمل نجد أن الأزمنة التي دارت فيها الرواية هي زمن معارك الحداثة وإصدار كتاب **الحداثة في ميزان الإسلام** أي عام 1988م وهو زمن وقعت فيه مشاهد فصل زوجة سهل الجبلي التي انغمست في الدفاع عن الحداثة ونقد الكتاب وكانت تشكو من غياب زوجها في هذا الوقت، وهذا الزمن ليس ببعيد عن زمن مشاهد الأصدقاء التي دارت في وقت أزمة الخليج أو حرب تحرير الكويت ما بين عامي 1990م-1991م، إلا أن دخول شخصيات العالم الواقعي الحديث مثل سهل وزوجته لعالم النص المفتوح زمنيًّا وخروج شخصيات من النص المكتوب للعالم الحقيقي مثل عزة وحمدان علاوة

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص22.

على عدم تحديد غياب سهل وكثرة استخدام تقنية العودة للوراء وخلط مظاهر الحياة بين قديمة وحديثة خاصة في عالم الوادي تسببت في تحويل الزمن إلى زمن مطلق.

ثانيًا: خلط الأنواع الأدبية:

الميزة ما بعد الحداثية الأخرى في الرواية هي: خلط الأنواع الأدبية ونقصد فيه التراسل الفني بين نوعي الشعر والسرد في الرواية. فنظرية الأجناس الأدبية –بحسب سعيد السريحي– وتفريعاتها الجانبية في زمن الحداثة وما بعد الحداثة قد بدأت بالتزعزع نتيجة لزعزعة الأساس الفلسفي الذي بُنيت عليه، وهو النظر العقلي المقسم للفصائل والأجناس الأدبية والذي يندفع لتحديد هذه الأجناس بحدود وتعريفات جامعة مانعة وخصائص تمنع الأجناس من التداخل والامتزاج، ثم لا يلبث هذا النظر العقلي أن يكرس ما انتهى إليه من تقسيم للظاهرة الإبداعية اللغوية في صورة جملة من المعايير ترسم لحركة الإبداع قوالب محددة يتحدد من خلالها ما هو مسموح به وما هو ممنوع حرصًا على عدم التداخل والاختلاط في الأجناس. وقد تزعزع هذا الأساس على يد جملة من الفلاسفة والأدباء وهم "عمانوئيل كانت، وفلاسفة تالون، وكروتشه" من الذين جعلوا الرؤية الإنسانية الشاملة مركزًا للوجود ومفسرًا له ونقضوا التقسيمات الموضوعية القديمة. فبرز التراسل بين مختلف الفنون. ومسألة تراسل الأجناس ليست خلطًا ولا تلفيقًا،

كما أنها ليست إلغاء للمسافات بين العناصر، ولكنها تجاوز لمعيارية استقلال العمل الأدبي بعنصر دون آخر[1].

وقد جنح السرد الروائي بعد ازدهار نظرية التراسل بين الأجناس إلى استلهام معطيات الفنون الإبداعية الأخرى، وتوظيفها في بنية السرد سعيًا إلى تزويد أحداث السرد بطاقات وعناصر حيوية ترفع من درجة فاعليتها الفنية، وتنقذها من مأزق التمحور حول الأداء الحكائي الإخباري ذي العطاء المحدود.

وكل ذلك يدعو إلى النظر للعمل الأدبي –ومنه الرواية– من زاوية تتجاوز النظرة الآلية إلى الشكل الذي لابد أن يكون عليه، وتتجاوز التقييد والتعميم في الحكم على مقاييس جودة الشكل الأدبي بحسب مطابقته للقوالب الأدبية الجامدة التي سبكت له، فلكل عصر ما يناسبه. وإذا كانت النظرة السائدة لجودة الرواية سابقًا قائمة على أساس قدرتها على إيصال حدث متطور ذي هدف اجتماعي واضح، فإنها الآن وقبل كل شيء وسيلة للإمتاع، وللإبداع الفني في البناء إضافة إلى وظيفتها الاجتماعية. وقد تنبّه النقاد إلى اتجاه كتاب الرواية العربية الحديثة إلى استعارة أساليب الشعر وبنائه في إنتاجهم حيث يرى الدكتور صلاح فضل غلبة الروح الشعرية في الرواية الحديثة مما يقربها من بنية الخطاب الشعري فتبلغ اللغة الروائية قمة توترها حين تتوسل بالاستعارة والمجاز والرمز. ونبّه فضل إلى أن حلول مثل هذه الظواهر

---

1 انظر: سعيد السريحي، **الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة**، جازان، نادي جازان، الطبعة الأولى، 1407هـ/ 1986 م، ص 65 .69.

والتقنيات الشعرية تسببت في ظهور ما يسمى "بالرواية ذات الأسلوب الغنائي" التي تتسم بقوة الإيقاع الداخلي الذي "يرتكز على نسبة تكرار الخواطر واللمحات والحالات النفسية، على تلك المساحة الداخلية للشخصية، لا على ما يتراءى من علاقة بالعالم الخارجي"[1].

ورواية **الغيمة الرصاصية** ماهي إلا مزيج بين لغة الشعر وتقنيات السرد والسيرة الذاتية. فمن أبرز الميزات الشعرية في الرواية اعتناء الكاتب باللغة الإيحائية التعبيرية وتكثيف المعنى على حساب اللغة الإخبارية التي تميّز لغة السرد. في وصف المكان مثلا لا يركز المشهد على تفاصيل المكان ليوصل للقارئ الخلفية المكانية التي هي جزء من بنية الرواية؛ بل يعتني باللغة الغنائية التي تنقل معنى أكثر مما تنقل صورة وهذا ما يميز لغة الشعر. فمثلًا في وصفه وصوله إلى "محطة أم سالم" أول محطة توقف بها بعد اختطافه إلى وادي الينابيع يقول الكاتب:

"وقبل المغيب أطلت، معلقة في المدى البعيد، أشباح بيوت من الشعر تستبين رويدًا رويدا، حتى بلغناها وقد لامسها قرص الشمس أحمر يئن في لهيب صفرة الأفق وتوهج الرمل وسواد أشباح المحطة، وجلبة أصوات القادمين إليها من طرقات مختلفة"[2].

---

1 راجع: صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، القاهرة، دار سعاد الصباح، 2008، ص169.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص21.

وفي وصف زمن المشهد يستخدم نفس اللغة التخييلية الغنائية بدلًا من اللغة التبليغية الوصفية، فيقول: "اتكأتُ على أطراف الصباح الأُولى، وشظايا الشمس، ترفع جمرها في أقاصيه، لتُطلّ على هذا الهدوء الضارب في براري الرمال المنفسحة. كان المراح صامتًا، وأُمّ سالم تفتح عيون الأشياء على منابت هسهسة فم النهار، وإذ جلتْ عيناي غشاوة الليل، تذكّرتُ شوارد صحو منام البارحة، حيث وجدتني معتنقًا جراب أحجاري، الذي تضوع منه عبق روائح أنثى حارّة كذِكرَى"[1].

وعلاوة على اللغة الوصفية، فإن الرواية بأجمعها تشبه الشعر في أدائها معنًى رمزيًا أكثر من إخبار حكاية، لذا كثرت فيها الإشارات الرمزية فكل شخصية تحيل إلى رمز كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ويمثل المكان معنى أيضًا إذ لا يمكن أن نحدد وادي الينابيع مثلًا بمكان معين بل هو فضاء مطلق تحتشد فيها علل إنسانية كثيرة من قبيل عدم الوعي، والنفاق، والعصبية والعنصرية، والقمع السلطوي وغيرها. كما تغلب البنية الشعريّة في هذه الرواية على السردية، إذ ليس لعناصر البناء –الزمن، والمكان، والشخصيات– أهميّة في ذاتها، وإنما أهميتها تكمن فيما ترمز إليه. فلا وضوح في بناء الشخصيّات، ولا تسلسل في البنية الزمنيّة، ولا منطقيّة في علاقات المكان. وليس سبب هذا جنوح الكاتب إلى التجريب والتجديد في البناء، بل سببه ربما يكون أن علي الدميني في الأصل شاعر يكتب رواية للمرة الأولى، لذا غلبت شخصية الشاعر على الروائي هنا.

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص24.

والرؤية الشعرية الرمزية في الرواية هي التي ولّدت سحريتها وأسطوريتها أكثر من أي عنصر آخر. إذ إن نسج الشخصيات كرموز موحية والتلاعب بالزمن لتحويله إلى زمن أسطوري وجعل المكان فضاءً مفتوحًا غير محدد بغرض أداء معنى شعري؛ أدى مع غيره من التقنيات ما بعد حداثية إلى إشاعة الجو السحري ما فوق الطبيعي.

ثالثًا: تقنية ما وراء القص (Metafiction) :

وتُرجمت إلى العربية أيضًا بما وراء السرد، والميتاسردي، والقصة داخل القصة، والكتابة عن الكتابة وغيرها. ولمزيد من الفهم لا بد من تحديد معنى بادئه (Meta) وهي لفظة ظهرت في حقل اللسانيات ويمكن ترجمتها اصطلاحًا باللغة الواصفة (Métalangage) أي التي تشرح نظامها اللغوي[1]. ومِن الدارسين العرب من اكتفى بتعريب السابقة (Meta) وترجمة الجزء المتبقي من المصطلحات التي تناسلت من لفظة (Meta) على نحو: ميتاخطاب، وميتالغة، وميتاحكي، وميتاشعر، وميتارواية. ومنهم من استحدث كلمات أخرى من قبيل الحكاية التالية للحكاية وما وراء السرد، وما وراء القص، إذ تشير كاتي ويلز (Katie Wales) مؤلفة **قاموس الأسلوبية** (*A dictionary of Stylistics*) إلى أن (Meta) المشتقة من اليونانية

1 راجع: فاضل ثامر،" ميتاسرد ما بعد الحداثة"، **مجلة الكوفة**، العدد 2، السنة 1، شتاء 2013، ص63.

=

تعني ما وراء (beyond) أو فوق (above)[1] ومن هنا أتت الترجمة العربية ما وراء. ومهما كانت صيغة المصطلح فإن المفهوم يدور في حدود اللغة الواصفة (Métalangage).

وفيما يخص مصطلح (Metafiction)، فهو مرتبط أكثر بالخيال. وهو تقنية سردية عالمية، عرفتها باتريشيا واو (Patricia Waugh) بأنها "مصطلح يطلق على الكتابة الخيالية التي تتوجه بوعي ذاتي وبمنهجية إلى لفت انتباه القارئ إلى طبيعتها الخيالية وإلى كونها صنعة بغرض طرح التساؤل حول علاقة الواقع بالخيال. ومن خلال تقديم هذه التقنية نقدًا لطريقة الكتّاب الخاصة في البناء؛ فإنها لا تفحص فقط الهياكل والتراكيب الأساسية في كتابة الخيال ولكنها تستكشف أيضًا مدى خيالية العالم الواقعي خارج النص"[2].

ويعرف باحث آخر ما وراء القص بأنه "القصة التي تستدعي الانتباه إلى تقنياتها التمثيلية وإلى ادعائها للمعرفة"[3]. وورد في **معجم النظريات النقدية** أن ما وراء القص هو "الكتابة القصصية التي تلفت الانتباه إلى كونها خيالًا وتأتي في أغلب الأحيان على شكل تدخل خارجي من كاتب النص

---

1 انظر:

Wales. Katie (1989). *A dictionary of Stylistics*. London: Longman. P.292.

2 انظر:

Waugh, P. (2013). Metafiction. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge. P.2. [My translation].

3 راجع:

Duvall, J. N. (2012). *Postmodern metafiction. in The Cambridge companion to American fiction after 1945*. Cambridge University Press. P.15. [My translation].

=

يناقش من خلاله تقنيات عمله وأسلوب كتابته أثناء السرد. وظهرت هذه التقنية منذ عام 1760 في رواية **تريسترام شاندي** (*Tristram Shandy*) للورنس ستيرن (Laurence Sterne) التي كان مؤلفها يعلق كثيرًا في سطور الرواية على فشله في حكاية القصة بأسلوب صحيح، إلا أنها شاعت كثيرًا في رواية القرن العشرين ولهذا السبب ربطها النقاد بأسلوب ما بعد الحداثة"[1]

وقال جيريمي هوثورن (Jeremy Hawthorn) في كتابه **دراسة الرواية: توطئة** (*Studying The Novel: an Introduction*) إن ما وراء القص يعني حرفيًا "رواية حول الرواية أو الرواية الشارحة لفن الرواية وهي عادة تشير إلى نوع من الرواية أو القصة القصيرة التي تعمل على نحو مقصود على هدم الخيال السردي لتعلق بشكل مباشر على طبيعتها الخيالية الخاصة أو على عملية الإنشاء الروائي"[2].

ومن خلال فحص التعريفات السابقة نجدها تُجمع على أن الكاتب من خلال تقنية ما وراء القص يكشف للقارئ أسرار صناعة العمل السردي ويجعله مشاركًا في العملية بدلًا من كونه مجرد متلقٍ وذلك من خلال إخباره أولًا أن ما يقرأه هو رواية أو قصة كاشفًا آلياته السردية في بناء النص ومتسائلًا

---

1 انظر:

Buchanan, I.(2010). Metafiction. In *A Dictionary of Critical Theory*. : Oxford University Press. Retrieved 22 Jul. 2015, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-439. [My translation].

2 جيرمي هوثورن، **مدخل لدراسة الرواية**، ترجمة غازي درويش عطية، مراجعة د. سلمان داو الواسطي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996، ص34.

=

عن كيفية الكتابة ومنهجيتها بل يجعل بعض الشخصيات أحيانًا تناقشه فيما يكتب وتحتج على الأحداث. وكما تشرح ليندا هيشتون "فالنص يجبر القارئ على الاعتراف بأنه خيالي كما يطالبه أيضًا بأن يشارك فيه وأن ينخرط عاطفيًا ويساهم فكريًا في إنشائه، وهنا تتقلص المسافة بين الكاتب والمتلقي الخارجي"[1].

وأول من طرح مصطلح ما وراء القص هو ويليام غاس (William Gass) في أواخر عام 1960 وكان قد استخدمه لوصف القصة عن القصة أي الكتابة التي تكون معنية بشرح القصة نفسها. إلا أن المصطلح الذي وضعه غاس في ذلك الوقت لا يتناسب مع ما وراء القص في حركة ما بعد الحداثة حيث لم يعد المصطلح يشير فقط إلى وعي الكاتب الذاتي بأنه يكتب قصة ولا بإشارته وإخباره القراء بأنهم يقرؤون شيئًا متخيلًا، بل تجاوز هذا ليقتحم حدود النقد ويتحول إلى أسلوب يقع بين منطقتي النقد والأدب. ومن أجل الوصول إلى تعريف حاسم يفرق بين ما وراء القص القديم وبين ما ظهر في حركة ما بعد الحداثة وضع مارك كوري (Mark Currie) في مقدمة كتابه **ما وراء القص** (Metafiction) تعريفًا للتقنية يؤكد فيه أن "ما وراء القص هو نوع من الكتابة التي تضع نفسها بين الشريط الحدودي

---

1 انظر:

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge. P.7. [My translation].

=

بين النقد والأدب، والتي تجعل من كليهما موضوعًا أساسيًا لها. فلا بد من أن تستوعب الرواية الآراء النقدية في داخل سردها الخيالي"[1].

ومن أشهر الأمثلة على ما وراء القص، رواية **تريسترام شاندي** *(Tristram Shandy)* للورانس ستيرن (Laurence Sterne) والتي كان فيها المؤلف يعلق بصورة ساخرة على طريقته في بناء الرواية ويستطرد كثيرًا منتقدًا الأسلوب. ومن الأمثلة الحديثة أيضًا رواية **امرأة الضابط الفرنسي** *(The French Lieutenant's Woman)* لجون فاولز (John Fowles) التي صدرت عام 1969 وحيث كان فاولز يقطع فيها السرد، ليشرح الإجراءات الكتابية ويقدم النهايات البديلة إلى القراء. ولعل أفضل مثال لتقنية ما وراء القص في الروايات الحديثة رواية إيتالو كالفينو سي (Italo Calvino) **لو كان في ليلة الشتاء مسافر** *(if on a winter's night a traveler)* التي صدرت عام 1979م والتي بدأها المؤلف بعبارة "أنت على وشك أن تبدأ قراءة رواية إيتالو كالفينو الجديدة"[2].

---

1 انظر:

Currie, M. (1995). *Metafiction*. New York: Longrnan. P.2. [My translation].

2 انظر:

Baldick, C.(2015). metafiction. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. : Oxford University Press. Retrieved 15 Jun. 2017, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-709. [My translation].

=

ورغم ظهور تقنية ما وراء القص قبل القرن العشرين، إلا أنها تعتبر سمة من سمات الكتابة في عصر ما بعد الحداثة، وقد ظهرت بسبب "تلاشي الحدود بين الأنواع الأدبية، وأكثر الحدود الراديكالية التي تم تجاوزها هو ذلك الذي بين القصة الخيالية والكتابة الواقعية أو فلنقل بين الفن والحياة"[1].

وقد وصفت باميلا ريان (Pamela Ryan) في مقالتها "نصوص ما بعد الحداثة في القصة الأمريكية المعاصرة" (The Postmodern Text in recent American fiction) وصفت طريقة عمل هذه التقنية في السرد الروائي قائلة إن الكاتب يبدأ برواية حقيقية ذات أحداث وحبكة مشوقة وشخصيات وبعد أن يبدأ القراء بالتمتع بالحبكة الأصلية تتدخل تقنية ما وراء القص لتقاطع السرد وتناقش عناصر البناء التي كتبها المؤلف في البداية[2]. وهذا يعني أن ما وراء القص يقع خارج المبنى الحكائي للعمل، حيث يتجاور سرديًا معه بصفة منفصلة، إلا أنه في الوقت نفسه لا يشكل عملية قسرية مفروضة على عملية البناء بل يعد أحد العمليات الدافعة لحركة السرد.

ولأسلوب ما وراء القص آليات عديدة ظهرت في الرواية العالمية منذ الستينيات الميلادية، ومنها انتقلت للرواية العربية. إذ ظهر ما وراء القص في الروايات العربية في الثمانينيات والتسعينيات بوصفها

---

1 انظر:

Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism*. New York: Routledge. P.9-10. [My translation].

2 راجع:

Ryan, P. (1985). The postmodern text in recent American fiction. *Journal of Literary Studies*. 1(4). P.44. [My translation].

أحد تجليات مظاهر ما بعد الحداثة. ومن أبرز آليات ما وراء القص في الرواية العربية احتواء الرواية على هوامش وحواشٍ ثانوية كتبها رواة آخرون يشاركون في التعليق على السرد كما في رواية **أوتار القصب** (1990م)لمحسن موسوي. ومن الآليات إعلان الراوي المركزي للقراء عن نيته كتابة رواية أو إعلان أنه بصدد كتابة مخطوط قديم وظهرت هذه الآلية في عدة روايات منها **سابع أيام الخلق** (2000م) للروائي عبد الخالق الركابي، أما في رواية **لعبة النسيان** (1992م) لمحمد برادة فنجد حشدًا من الرواة الذين يكشف بعضهم عن خلافه مع المؤلف. ويتدخل أبطال رواية **اعترافات كاتم الصوت** (1986م) لمؤنس الرزاز في سياق السرد مطالبين المؤلف أو الراوي الرئيسي بإعادة صياغة بعض الأحداث والمصائر في الرواية[1].

أما في رواية **الغيمة الرصاصية** محل الدراسة في هذا الفصل فقد اعتمد الكاتب على أكثر من آلية لما وراء القص بالإضافة إلى تقنية تعدد الأصوات لكسر هيمنة الصوت الواحد وخلق بؤر سردية متعددة ألغت الخطية التتابعية لتنامي الأحداث.

وسبق أن مر بنا أن في **الغيمة الرصاصية** أربعة عوالم روائية أحدها عالم المؤلف علي الذي أطّر فيه الرواية وشرح عملية الكتابة. إضافة إلى عالم سهل الجبلي وهو أيضًا مؤلف يكتب نصًّا آخر داخل

1 راجع: فاضل ثامر،" ميتاسرد ما بعد الحداثة"، ص65-66.

رواية علي وهو نص عزة التي كانت شخصياته تناقش سهل المؤلف في أدوراها وتلومه على سياق الرواية غير المحسوم، وفي هذين العالمين استخدم الدميني تقنية ما وراء القص.

بدأ الدميني بأسلوب ما وراء القص بدءًا بصفحة الغلاف، فعنوان الرواية **الغيمة الرصاصية** يحمل عنوانًا فرعيًّا وهو "أطراف من سيرة سهل الجبلي" الذي يوحي بأن الكاتب يؤلف نصًا للسيرة داخل النص الأصلي.

وأول آلية لما وراء القص في متن الرواية: هي التصريح بفعل التأليف في الصفحة الأولى ومكاشفة القارئ بأن ما يقرأه سرد متخيل –كما فعل إيتالو كالفينو سي في روايته– إضافة إلى تحديد مواد الكتابة الأولية التي سيعتمدها الكاتب في السرد. وهنا يفصح المؤلف عن انشغاله بكتابة نص آخر إما مخطوطة أو مراسلات ومذكرات خاصة وهذه إحدى آليات ما وراء القص "نجد [فيها] الروائي أو القاص مهمومًا بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي أو القصصي"[1].

يبدأ الدميني الرواية بقوله:

> وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد [...] كان عليك أن تملأ الفراغات وأن تتعلم

1 فاضل ثامر،" ميتاسرد ما بعد الحداثة"، ص66.

آليات السرد ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك هم كتابتها بشروط تحتفظ للأصل موقعه وللشرح والتوهم هامشه وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث[1].

في الاقتباس أعلاه يبدأ علي بالتصريح بدوره كاتبًا أو راويًا ومن ثم يشرح عملية التأليف لنص سردي داخل الرواية متعلق بسيرة بطل متخيل وهو سهل الجبلي. كما يشرح المؤلف الصعوبات والحيرة التي انتابته في تجميع الأصول والهوامش وعناءه في تنظيمها وهو هنا يناقش العملية الكتابية ويفحص تطورها، مصارحًا القرّاء أنهم أمام نصين لشخصية واحدة وأن سهل الجبلي ما هو إلا المؤلف علي:

تهيأتَ لسماع صوت سهل الجبلي، لكن النار خبت وما تكلم بعد، فألفيت نفسك أمام نصين لشخصية واحدة. لا تعلم كم من الزمان مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلًا أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما ولكن بعد أن يفني أحدهما الآخر[2].

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص7.

2 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص8-9.

وهنا يكشف المؤلف عن أركان العملية الإبداعية منذ تخلُّق الفكرة إلى توارد الأفكار والحيرة في اختيار الشكل الروائي الأمثل للتعبير وإن كان الدميني قد لجأ لحيلة فنية تخفف من حدة المباشرة فيما وراء القص فجعل سبب تأليف الرواية هو طلب إحدى الشخصيات الخيالية–جاسم– منه فك شفرات نص مختلط ضائع بين الأصول والتحويرات، والذي شجع المدعو جاسم على هذا المكانة الأدبية لعلي الذي يظهر باسمه الحقيقي، وبهذا ساعد أسلوب ما وراء القص في دفع الحدث الروائي.

والآلية الثانية لما وراء القص: هي استخدام المخطوطات والوثائق التي شارك فيها رواة آخرون ونقلها الكاتب علي مقنعًا القرّاء أن ما يقوم به هو جهد التحرير والنقل فقط. وقد احتلت الوثائق المنقولة والمخطوطات المترجمة فصولًا كاملة في الراوية كفصل تدوينات الزوجة، وفصل من أوراق عزة، وفصل ملحق من أوراق نورة: فك طلاسمه طالب الآثار ونشرها في جريدة (...). وفي فصل ملحق نورة يحاول المؤلف إقناع المتلقين أنه اكتفى بنقل الفصل بعد أن وجده مصادفة في جريدة مهملة أثناء بحثه في موارد كتابة سيرة سهل. وفيها تخلى الراوي العليم عن دوره في توجيه الأحداث أو التعليق عليها إلا بالشرح في الهوامش لما غمض أو سقط من النص تاركًا للشخصية المتخيلة الحرية في إبداء الرأي مما حقق شرط تعدد الرواة في النص الذي أجاد به المؤلف في مواضع وأخفق في مواضع أخرى، حيث نجد التدخل الفلسفي الذي يكشف أفكار الروائي علي واضحًا في تدوينات الزوجة وفي بعض مناقشات الأصدقاء خاصة السياسية منها.

والآلية الثالثة: هي الإجراءات النقدية ومناقشة أسلوب الكتابة، وهذه الآلية تعد جوهر ما وراء القص في تحديد التقنية بعد حركة ما بعد الحداثة كما مر بنا سابقًا. وفي **الغيمة الرصاصية** يكاشف الدميني القراء بتوقعاته عن آراء النقاد في تلقي روايته **الغيمة الرصاصية** ويقدم تعليقًا نقديًّا مباشرًا على الرواية، يقول الدميني:

حينما نشر الراوي هذه الرواية تعاورتها رماح قبيلة النقد فكتب أحدهم عنها: رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح الراوي بحذف فصل الأصدقاء وتدوينات الزوجة ففعل وقال ناقد ثان: أقحم الراوي نورة في سياق لا تنتمي له، واختلطت بدور عزة فحذف الراوي فصل نورة. وعبر الثالث بلباقة عن رأيه قائلًا: عز فلان صار عزيزًا وعز الشيء بمعنى ندر وجوده، وهذا ما يطرحه غياب عزة عن نصها [...] وفي ختام قراءة الناقد قدم نصيحته للراوي بأن يستبعد أوراق عزة من النص ليكتمل الغياب فأخذ الراوي بنصيحته القيمة [...] جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب واستبد به غضب نزق فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها ولم يفطنوا لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعًا كاملًا وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع

ما تبقى لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط. غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة واعتبرها بعضهم فتحًا روائياً وأسماها رواية الصمت الفاتنة[1].

فما يخص توظيف الخطاب النقدي في النص –وهو كما مر بنا جوهر تقنية ما وراء القص– فنجده في الرواية على ألسنة الشخصيات التي حاورت الكاتب وتمردت على صياغته وفي تساؤل الكاتب المتكرر عن "من يخون النص" ولكنه ليس في الاقتباس السابق أعلاه. فجوهر التقارب النقدي في سرد ما وراء القص لخصته ليندا هيشتون بقولها "ما وراء القص [...] هو الرواية عن الرواية، أي الرواية التي تدمج داخلها تعليقًا حول هويتها السردية وهويتها اللغوية"[2] ويعني هذا أن الكاتب ينخرط بحرية في التعليق والاستدراك والتنظير نقديًا على روايته من الداخل ويترك للقارئ الحرية في المشاركة معه بالعملية النقدية عبر مكاشفته سواء بقصور اللغة عن التعبير أو بعجز الكتابة الروائية بشكل عام عن تصوير الواقع. ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في رواية **امرأة الضابط الفرنسي**:

لا أدري، إن هذه القصة التي أحكيها هي محض خيال. وهذه الشخصيات التي أنتجها لم توجد خارج مخيلتي. ولو أنني تظاهرت حتى الآن أنني أعرف عقليات شخصياتي وأفكارها الباطنية فذلك يرجع إلى أنني أكتب ضمن بعض مفردات وصوت موروث كان

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص202-203.

2 راجع:

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*.Ibid.P.7. [My translation].

مقبولًا تمامًا في الزمن الذي تدور فيه أحداث قصتي وهو أن الروائي يأتي في المرتبة الثانية بعد الرب: ربما هو لا يعرف كل شيء إلا أنه يتظاهر بأنه يعرف كل شيء. بيد أنني أعيش في عصر ألن روب- غريلّيه ورولان بارت. ولو كانت هذه رواية، فإنها لا يمكن أن تكون رواية وفق المعنى الحديث للكلمة[1].

ويشرح فيها جون فاولز بعد ذلك طريقته في بناء الرواية ورسم الشخصيات ومصائرها مع طرح التساؤل للقراء في محاولة منه لإشراكهم في عملية البناء. كما ضمّن فاولز الرواية مقالات خارجية نقدية تناقش بنية السرد أو تعلق على الأحداث أو الحبكة. وحين مقارنة الاقتباس أعلاه مع ما سبق أن أوردناه من رواية الدميني نجد أن فاولز قد تدخل نقديًا بطريقة أعمق من طريقة الدميني الذي اكتفى فيها بسرد أفكار ذاتية احتجاجية تناقش منهجية النقاد وتعنتهم بأسلوب ساخر أكثر مما تركز على الرواية نفسها. وسنتناول خاصية النقد داخل النص التي وردت في **الغيمة الرصاصية** لاحقًا أثناء تحليل التقنية ما بعد الحداثية الرابعة وهي تنصيص القراء.

ويبدو أن الدميني حين كتب هذه الرواية كان مدركًا لآليات تقنية ما وراء القص بدليل أن **الغيمة الرصاصية** لم تحتو فقط على كسر الإيهام بالمتخيل وتشريح لعملية الكتابة والمساءلة الدائمة لأدواتها بل عكست أيضًا وعيًا ذاتيًا بهموم السرد وكيفية جعلها مركزًا محوريًا لتأليف الرواية. فلم ينشغل الكاتب

1 جون فاولز، **امرأة الضابط الفرنسي**، ترجمة محمد درويش، أبو ظبي، كلمة؛ بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2009، ص107.

بالتجربة الذاتية الشخصية له تمامًا بل حولها لتصبح مادة روائية ومحورًا مركزيًا في الرواية وهذا ما ينسجم مع رأي ليندا هيشتون التي ترى أن انشغال روايات ما وراء القص بأدواتها الذاتية لا يعني انقطاعًا عن الواقع والتجارب الإنسانية:

> إن محكيًّا يبين ذاته لا يدل على نقص في الحساسية أو في الاهتمامات ذات البعد الإنساني لدى الروائي، كما أنه ليس علامة على أزمة، أو على اختناق المتخيل الأدبي المترتب عن جهد كبير جدا في التفكير النقدي، أو على مبالغة في الفضول إزاء الكتاب، أو فقدان الروائيين الإيمان بعملهم أو كل الفرضيات التي قدمها أعداء المتخيل الأدبي. فلو كان الوعي بالذات علامة على تفكك من هذا النوع، لكانت الرواية قد بدأت انحطاطها منذ ولادتها[1].

رابعًا: تقنية إدخال القراء لعالم النص (Textualization):

وهذه التقنية أسماها الناقد جون ثيم تقنية تنصيص القارئ (Textualization of the reader) وتقوم على هدم الحدود التقليدية الفاصلة بين عالم النص المتخيل وعالم القراء أو الشخصيات القصصية عن طريق إدخالهم إلى حبكة السرد ويمكن أن يحدث ذلك للقراء الذين هم خارج النص أو للشخصيات الخيالية التي في داخله.

---

1 انظر: Hutcheon. L. (1977). *Modes et Formes du narcissisme* p.91 وردت في حسن يوسفي، **المسرح في المرايا: شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2003، ص26.

وقد ربط جون ثيم بين هذه التقنية وبين تقنية ما وراء القص معتبرًا أنها تقنية جوهرية في الواقعية السحرية لأنها تعتبر أرضًا خصبة لمثل هذه التقنيات التي تقوم على الجمع بين عالمين متناقضين، لأن عنصر السحر في تيار الواقعية السحرية يتحقق من خلال تداخل عوالم لا يمكن التوفيق بينها تنتهك إحساسنا المعتاد بما هو ممكن. ويذكر جون ثيم أن هذه التقنية تحدث حينما ينتقل قارئ نص ما إلى داخل هذا النص، وغالبًا ما يكون هذا القارئ شخصية داخل النص الروائي وحدد جون طريقتين لتطبيق هذه التقنية في النص وهما:

الطريقة الأولى: إدخال إحدى شخصيات الرواية وفي بعض الأحيان المؤلِف –وغالبا ما يكون الراوي العليم– إلى عالم نص أدبي داخل النص المؤّلف، فيصبح إحدى شخصيات رواية ما كما في قصة وودي آلن (Woody Allen) حادثة كيوجلامس (*Kugelmass Episode*) التي يدخل بطل القصة فيها وهو بروفسور في العلوم الإنسانية إلى عالم رواية مدام بوفاري الشهيرة ويكوّن علاقة مع بطلتها إيما، ويعيد تمثيل معظم التفاصيل التي وردت في الرواية بصورة أخرى تقحم المؤلف الذي يحكي الرواية بصيغة الراوي العليم في تفاصيل رواية أخرى مكتوبة. كما ضرب ثيم مثالًا آخر على النوع الأول في رواية الأرجنتيني جوليو كورتازار (Julio Cortazar) **استمرارية الحدائق** (*The Continuity of Parks*) حين دخلت إحدى الشخصيات في عالم رواية أخرى بينما كانت تقرأها وأصبحت جزءًا منها وعاصرت أحداثها وينتهي الأمر إلى أن تكون ضحية لأحداثها.

الطريقة الثانية: في توظيف هذه التقنية هي أن يتطفل النص نفسه على عالم القراء أو عالم الشخصيات ويصبح جزءًا منها ومثال هذا النوع في رواية الكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو **لو كان في ليلة الشتاء مسافر** التي بدأها المؤلف بمشهد قطار في محطة ينتظر المغادرة وجعل الدخان الكثيف المتصاعد منه يغطي الجزء الأول من الفصل الأول ويحجبه[1].

ومن الأمثلة الأكثر وضوحًا لهذا النوع أيضًا ما جاء في رواية **مائة عام من العزلة** لماركيز وتحديدًا في آخر ثلاث صفحات من الرواية حينما تحول نص الرواية إلى نص مكتوب تقرأه إحدى شخصيات الرواية وتعيش فيه بنفس اللحظة وكأنها تنظر في مرآة. وذلك حينما استطاع أوريليانو –آخر فرد من سلالة بوينديا– أن يفك سر لغة مخطوطات الغجري ميلكيياديس وكان يقرأ تاريخ عائلته منذ مائة عام من المخطوط وفيها دونت أحداث رواية **مائة عام من العزلة** كاملة ومن بينها الأحداث التي عاشها أورليانو شخصيًا. وفي اللحظة الأخيرة التي كان فيها داخل غرفة والرياح القوية تهب في الخارج بقوة كان يرغب في معرفة نهايته فوجد أن مليكاديس كتب أن رياحًا قوية ستهب وتمحي قرية ماكوندو لأنه مقدر لمدينة المرايا أن تذروها الرياح وانتهت بذلك الرواية:

---

1 انظر:

Thiem, Jon. The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. P.235-236, [My translation].

لم يكن أوريليانو أشد صفاء في أية لحظة من حياته [...] لأنه صار يعرف عندئذ أن قدره مكتوب في رقاق ميليكاديس [...] كانت ماكوندو قد تحولت إلى زوبعة مخيفة من الغبار والأنقاض يطوح بها غضب إعصار توراتي، عندما قفز أريليانو إحدى عشرة صفحة، كيلا يضيع الوقت في أحداث يعرفها جيّدًا، وبدأ بحل رموز اللحظة التي يعيشها، يفك رموزها وهو يعيشها، متنبئًا بأنه يقوم بفك رموز آخر صفحة من الرقاق، كما لو يرى نفسه في مرآة محكية. وعندئذ قفز سطور أخرى، كي يستبق النبوءات ويتقصى تاريخ وظروف موته. ومع ذلك، وقبل أن يصل إلى بيت الشعر الأخير، كان قد أدرك أنه لن يخرج أبدًا من هذه الغرفة، لأنه مقدر لمدينة المرايا أن تذروها الرياح وتنفى من ذاكرة البشر[1].

وهذه التقنية هي إحدى حيل مؤلفي الواقعية السحرية لخلق عوالم غريبة منبثقة من أرض الواقع ومتداخلة معها، حيث يتوازى فيها الخيال والواقع ويمتزجان معًا. فمن خلال هذه التقنية يضيع المتلقون أنفسهم في خيال النص أو بعبارة أخرى يخلقون الوهم القائل بأنني لم أعد قارئًا خارج النص بل أنا فعلًا في داخله.

ويرى جون ثيم أن الأساس النظري لهذه التقنية أتى مع تغير النظرة للنص الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة التي تقول إنه لا يمكننا فهم العالم إلا من خلال النصوص. ومن هنا أتت فكرة أننا إذا كنا

1 غابرييل ماركيز، **مائة عام من العزلة**، ص499-500.

نستطيع التعامل مع العالم بوصفه نصًّا فلم لا نستطيع التعامل مع النص بوصفه عالماً. وبين ثيم أن هناك مستويين للدخول في النص.

المستوى الأول: هو دخول الشخصيات القصصية في نص داخل نصهم الأصلي. والمستوى الآخر: هو دخول القراء الخارجيين في عالم نص ما. وقال إن الأمر شبيه بقول أحدهم "لقد فقدت نفسي في النص". وأكّد ثيم أننا بصفتنا قراءًا خارجيين لا يمكننا الإحساس بتجربة دخول النص فعليًا إلا من خلال حِيل نفسيه وعقلية أخرى مشبّهًا الأمر بالدخول إلى لوحة فنية أو إلى مرآة إذ لابد من إحداث ثقب في كليهما للولوج إلى داخله، وكذلك النص لا يستطيع القراء الخارجيون من الدخول إليه إلا من خلال الحلم أو الإحساس المختلق الذي يشعر فيه الإنسان بأنه يعيش أحداثًا مشابهة لقصة قرأها، أو حينما نخوض تجربة كتابة أحداث قصة فنستعين بذاكرتنا من نص سابق ونغير بعض أحداثه[1].

ولا تنحصر الطرق المستخدمة في هذه التقنية بالطريقتين اللتين ذكرهما جون ثيم بل تتعدد أشكالها. فقد تدخل شخصيات موجودة على صعيد الواقع أو أحداث واقعية مشهورة لتكون من ضمن بنية السرد التخيلي وتشكك بمدى واقعيتها. وقد يدور حوار بين شخصيات خيالية وبين مؤلف النص في العالم الحقيقي وتدور معظم هذه الحوارات حول طبيعة بناء الحدث الروائي أو قوة بناء الشخصية الروائية.

---

1 راجع:

Thiem, Jon. The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. P.237-242. [My translation].

وقد تدخل شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة لنفس المؤلف أو لمؤلفين آخرين بوصفها شخصية مشاركة في الحدث السردي، وغيرها من الطرق التي يصعب حصرها هنا.

ويجدر بالذكر أن هذه التقنية –ومن أشكالها جعل الشخصيات تناقش المؤلف بمصائرها وتلومه على أدوراها وعلى صياغته غير الحاسمة للأحداث– عدّها بعض الباحثون العرب ضمن تقنية ما وراء القص[1] إلا أنها –بحسب رأيي– تنتمي إلى تقنية تنصيص القراء.

وقد استخدم علي الدميني تقنية تنصيص القراء في رواية **الغيمة الرصاصية** عن طريق خلق عالم نصي روائي آخر داخل نص **الغيمة الرصاصية** وذلك العالم هو الرواية التي كتبها سهل الجبلي وتمردت شخصياتها على الواقع فخرجت من النص إلى عالم المؤلف ولم تكتف بذلك بل سحبت المؤلف نفسه إلى داخل روايته التي ألفها ليصلح الأخطاء التي فعلها كما تدعي الشخصيات.

وقد ساهمت هذه التقنية كثيرًا في خلق عنصر السحر في الرواية عبر تشكيل أحداث غريبة تعامل معها البطل سهل الجبلي ببساطة. فمثلًا حينما كان الراوي سهل الجبلي مستلقيًا بجانب زوجته، تفاجئنا عزة –وهي الشخصية الخيالية– بخروجها من النص لتنسل بين المؤلف سهل وبين زوجته وتتمدد بهدوء فيؤنبها الراوي قائلًا:

---

1 راجع: فاضل ثامر،" ميتاسرد ما بعد الحداثة"، ص66؛ هويدا صالح، **في الطريق إلى أبواب القصيدة: علي الدميني دراسات وقراءات وشهادات عن تجربته الشعرية والثقافية**، تحرير خليل الفزيع، ص 192.

الزمي حدود دورك يا عزة، فهذا ليس جزءًا من النص.. يكفي أن تم خروجك وعليك الحفاظ على موقعك في النص وإلا فإنني سأغيره بما يكفي لتحويلك إلى قطاة أو شجرة. انسلّت من الباب وتركته مواربًا وسمعت صوت أقدامها تدخل الدولاب الأسود لتستقر في حبر الجملة الأخيرة بتأفف أعقبه شخير هادئ متواصل حتى الصباح.

كنت أتململ في سريري على وقع حركة زوجتي وهي تستعد للذهاب إلى الجامعة، وحين لمحت عينيّ تجولان في السقف قالت لي: ها هي عزة تخرج من قصتها، ليس في الوادي لتدل الناس على موقع السد كما حدّثتني ولكن لتضع جسدها بيني وبينك، فأحسن صياغة شخوص نصوصك مثلما أفعل وإلا فإنني سأبني لأبطال قصصي قصورًا في البيت ولن تستطيع الاختلاء بي مرة ثانية من دونهم[1].

ولم تكن شخصية عزة الوحيدة التي خرجت من النص إلى عالم المؤلف بل يفاجأ سهل الجبلي حين ذهب متأخرًا لعمله بشخصية أخرى تخرج من النص لتواجهه بأخطائه في التأليف ولدفعه الأحداث الروائية باتجاه الفتنة والاقتتال مما تسبب في نشوب حرب في النص وموت الكثير من الناس فيصبح المؤلف مطالبًا بتسديد الديات بحكم عمله في البنك لذا يطلب مسعود من سهل الجبلي إقراضه ليستطيع شراء قطيع من الغنم ودفع الديات، ولا يكتفي بذلك بل يعتقله معه كرهينة لحين تسديد كامل المبلغ

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص 14.

ويحبسه في عالم النص ومن خلال خروج مسعود تتشكل العوالم السحرية فالشخصية كانت بالفعل في عالم المؤلف:

لقد خرجت من قصة عزة معك صباحًا وحين ركبت سيارتك ولم تدخلني إلى جوارك تعلقت بها وبقيت على سطحها.

أيكون قد بقي حقًا على سطح السيارة طيلة تلك المدة!... يا له من مخلوق عجيب. لم أجبه فقاطع تهربي منه: لقد أتعبتني كثيرًا فدوري لم يكن واضحًا في ذهنك منذ بداية كتابة قصتك، وقد خططت لي أدوارًا على الورق ثم محوتها فانقلبت من رجل في الخمسين إلى شاب في الثلاثين، ولم يكن لي لباس فاضطررت لكي أخرج معك اليوم من النص صباحًا لارتداء ملابس والدك التي تركها في نفس الغرفة في الشتاء الماضي [...] حين أوقفتك الشرطة تملكني الخوف فقد ظننتهم سيقبضون عليّ بتهمة قتل غنم عزة وقتل إخوانها، ولكنهم انتصروا لي منك وسجلوا مخالفتك. أنت تظن أن تحرير المخالفة كان جراء السرعة وكنت تجادلهم بأنك لم تكن قد تعديت الثمانين، وهم لم يردوا عليك فقد كانوا يرمقونني بشيء من الاستغراب والتعاطف. لقد غرموك مخالفة إركاب رجل فوق سطح سيارتك ليس إلا[1].

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص16.

وهنا لم تكتف الشخصية بالخروج إلى عالم المؤلف الواقعي ولكنها أيضًا تحتج على أسلوبه في كتابة القصة وهذا الاقتباس يبيّن السبب الذي من أجله لم اعتبر خاصية مناقشة الشخصيات القصصية للراوي في أسلوبه الكتابي مندرجًا تحت ما وراء القص –كما اعتبره بعض الباحثين العرب[1]– فمناقشة الشخصيات أدوارها مع المؤلف لا تكسر الإيهام التخييلي الذي تبنيه القصة حول نفسها. وهي كذلك لا تقدم تقييمًا نقديًا للنص يقدم للقراء رؤية المؤلف عن مفهوم الكتابة كما هو الحال في تقنية ما وراء القص، لكنها فقط تؤدي دورها في امتصاص شخص داخل نص ما حتى يصبح عالماً حقيقيًا وهذا ما يندرج تحت مفهوم تقنية تنصيص القراء.

وفي رواية **الغيمة الرصاصية** لم يكتف الدميني باقتحام الشخصيات عالم المؤلف بل جعل مؤلف نص عزة يدخل بنفسه إلى النص بعد أن سحبته الشخصيات رغمًا عنه إلى داخله. وهنا امتزج عالم سهل الجبلي الخارجي بعالم وادي الينابيع. وبعد دخول سهل إلى عالمه الذي ألفه يبدأ بتلمس الفروق بين نصه المكتوب وبين ما يعايشه بعد دخوله له، ويتنبأ بأسماء الشخصيات التي رسمها هو من خلال ملامحها وهيئاتها الشخصية، ويبدأ بمناقشة الشخصيات عن قناعاتها في صياغته لعالمهم. وهنا تبدأ الشخصيات مناقشة مؤلفها سهل الجبلي في أسلوبه وتتجه للومه دائمًا على بنائها ورسم أدوراها، وتقدم له اقتراحات بديلة كان بإمكانها إنقاذ النص من التشتت الذي وقع فيه وتسبب بدفع الأحداث إلى

---

1 انظر: فاضل ثامر،" ميتاسرد ما بعد الحداثة"، ص66؛ هويدا صالح، **في الطريق إلى أبواب القصيدة: علي الدميني دراسات وقراءات وشهادات عن تجربته الشعرية والثقافية**، تحرير خليل الفزيع، ص 192.

نقطة متأزمة بعد الاقتتال بين الشخصيات والحيرة التي نشأت من تركه لدور عزة مفتوحًا دون أن يحدد لها موقعًا لإقامة السد.

ونظرًا لكثرة الأمثلة على تقنية تنصيص القراء في الرواية سنكتفي في هذا القسم بمثالين ساهما في تخليق العنصر السحري وإثراء جو الواقعية السحرية. وهما الاقتباس السابق حين مكث مسعود الهمذاني -الخارج من نص عزة- على سقف سيارة سهل. والمثال الآخر وقت خروج عزة إلى عالم زوجة سهل ومرافقتها لها في مشاويرها:

خرجت عزة من الكراسة وعبرت الممشى نحوي كما تمشي حمامة أو عصفورة، وجلست قبالتي تحت شجرة. تأملت وجهها الأبيض الطفلي المستدير وعينيها الواسعتين [...] فأحسست برعشة متناقضة من هذا التشكيل الذي بدت فيه عزّة، واشتعل في ذهني هاجس قلق بأنه يعشقها وإلا لما شكّلها في قصته بهذه الألوان.

قالت عزة: ألم يعد سهل الجبلي من العمل بعد؟

أجبتها باقتضاب: لقد اختفى ولا نعلم له خبرًا [...]

قررت عصر أحد الأيام اصطحابها إلى المستشفى المركزي فطلبت سيارة تاكسي، وحملت الكراسة ووضعتها بجانبي في المقعد الخلفي للسيارة وبدأت أتحدث معها بلطف ومودة حتى خرجت من الكراسة. دخلنا المستشفى نصفها يمشي ونصفها معي في الكراسة.

قابلت الطبيب وأوضحت له الأمر فدب الرعب في قلبه وقال لي بصراحة وهو يرتجف:

الطب عقل البشرية يعالج الحالات المعقولة، أما هذه المريضة فهي أسطورة ولا أملك لها علاجًا[1].

وشخصية عزة بعد خروجها من نصها المكتوب إلى الواقع النصي للمؤلف سهل لم تكتف بانتظار سهل ليعيد بناء دورها وتقرير مصيرها من جديد، بل خلقت لها نصًّا آخر يمتزج مع شخصية زوجة سهل ومع شخصية أخرى هاربة من النص وهي حمدان الذي قابلته وعرفت من وشمٍ في ظهره أنه حبيبها القديم في نص وادي الينابيع. فحمدان غيّر هيئته هو الآخر وتزوج أمريكية وخلق له عالماً خارج سيطرة المؤلف. وبهذا يتحقق مستوى آخر من مستويات تنصيص القراء والشخصيات وهو مستوى بينه جون ثيم قائلًا: إن القارئ الافتراضي أو الشخصية القصصية "يفعل في النص ما بعد الحداثي مثلما يفعل كاتب ما بعد الحداثة فهو يقرأ نصًّا ثم يعيد كتابته"[2]. ويشير جون ثيم بذلك إلى تقنيات ما بعد الحداثية مثل التناص، وإعادة عكس التاريخ بوعي ذاتي والتي يعيد فيها الكاتب إنتاج نصوص ووقائع قديمة برؤية ومفهوم جديدين، ويشير أيضًا إلى اتجاه الكاتب ما بعد الحداثي إلى تفعيل مشاركة القارئ معه في إنتاج النص. والقارئ الافتراضي- أو الشخصية- من خلال هذه التقنية -كما يشير جون-

---

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص94-95.

2 راجع:

Thiem, Jon. The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. P.242.

أصبحت له سلطة الكاتب ما بعد الحداثي في إعادة إنتاج النصوص بوعي ذاتي لذا فالشخصيات القصصية تتمرد وتعيد كتابة أدوراها بعيدًا عن سلطة الكاتب. ويشير جون ثيم إلى أنّه غالبًا ما تتحول الشخصيات المتمردة إلى عنصر تراجيدي نتيجة صراعها مع المؤلف على لعبة التأليف. ومن المؤسف أن تصبح هذه الشخصيات قوى مدمرة في النص لأنها ترفض أن تعود لعالمها السابق بعد تمردها[1]. ومن أمثلة ذلك رواية ماريو فارغاس يوسا (Mario Vargas Llosa's) **العمة جوليا وكاتب السيناريو** *(Aunt Julia and the Scriptwriter)* حينما تمردت الشخصيات على كاتب السيناريو وأصبحت تنتقل من حبكة إلى حبكة وقد أعلن الكاتب فقدانه السيطرة عليها وكان كلما حاول قتلها في النص تعيد إحياء نفسها[2].

وفي رواية **الغيمة الرصاصية** نلمح هذا المستوى من التنصيص في تمرد كل من حمدان وعزة على أدوراهما المكتوبة وتكوينهما عالما خاصًا داخل نص آخر وهو نص **الغيمة الرصاصية** الذي يكتبه الراوي علي.

ومن أمثلة ذلك أيضًا تسلل كل من أبي معصوم ومسعود الهمذاني إلى خارج نص عزة وزيارتهم لزوجة سهل الجبلي ومعرفتهم بهروب عزة من بيتها، وتكتّمهم على ذلك فلم يخبروا سهلًا الذي حبس

---

1 راجع:

Thiem, Jon. The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ibid. P.242.

2 انظر:

Vargas Llosa, M. (1995). *Aunt Julia and the Scriptwriter*. New York: Penguin.

=

داخل نص عزة في وادي الينابيع لأن هروبها كان يخدم مصالحهم: "ذكر لي عطية أن ابن عيدان أرسله وأبا معصوم ومسعود الهمذاني سرًّا إلى منزلك، وهناك قابلوا زوجتك فأخبرتهم أن النص قد غرق في الماء وأن عزة قد مرضت واختفت من بيتها، فعادوا لإبلاغ ابن عيدان الذي ابتهج بما سمع وطلب منهم أن يبقى هذا الأمر سرًّا عن الجميع"[1].

وبسبب تمرد الشخصيات وتغير الأحداث؛ استمرت محاولات المؤلف سهل تصحيح النص الأصلي واتهام شخصيات معينة بتحويره لهدف معين تبتغيه، إضافة إلى محاولات المؤلف علي تأطير هذه النصوص كلها ومحاولة جمعها في رواية مقنعة. ومع هذه المحاولات تنكشف عملية الكتابة مما يجعل تقنيتي ما وراء القص وتنصيص القراء منسجمتين في بنية الرواية.

وأخيرًا، فقد عززت تقنيات ما بعد الحداثة جو السحر في الرواية خاصة تقنية تنصيص القراء التي فتحت الحدود بين النص الورقي وبين الواقع فكانت الشخصيات تتخلق وتتشكل وتخرج لممارسة دورها كأناس عاديين. كما أن الشخصيات الواقعية في النص تنسحب هي الأخرى إلى العالم المتخيل وتنخرط في أحداث سبق لها أن كتبتها من مخيلتها. هذه التقنيات كلها توازت مع أحداث السحر البدائي وطقوس الزار وتحضير الأرواح لتشكل لنا نصًّا مفتوحًا على التأويل يحتمل قراءات متعددة، وهو ليس بنص تقليدي بسيط البناء بل شديد التعقيد لابد أن يقوم المتلقون بإعادة ترتيب أحداثه بعد الفراغ من

1 علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، ص153.

قراءته ليفهموا حبكته. ويعتبر هذا النص نظرًا لتاريخ نشر أول طبعة منه عام (1997م) من أوائل النصوص التي وظفت تقنيات ما بعد حداثية في المملكة العربية السعودية.

خاتمة:

عُني البحث بدراسة تيار الواقعية السحرية في الروايات السعودية بوصفه أحد أهم الروافد التي أَثرت التجربة الروائية السعودية منذ ظهوره في التسعينيات من القرن العشرين. وفي هذه الخاتمة سنعرض ملخصًا لما سبق تناوله في البحث إضافة إلى التعرض لأهم النتائج والتوصيات والاسهامات التي شارك بها البحث.

خلاصة:

كان الهدف من تناول تيار الواقعية السحرية في الروايات السعودية هو إبراز تجربة الأديب السعودي في تجديد أساليبه الكتابية وربط هذا التجديد بالتيارات العالمية عن طريق دراسة تأثر الرواية السعودية باتجاهات السرد العالمي خاصة الواقعية السحرية التي ارتبطت بأكثر من اتجاه مثل ما بعد الحداثة واتجاه ما بعد الاستعمار والاتجاه النسوي. وحرصتُ في هذا البحث على إبراز قدرة الأديب السعودي على الموازنة بين استلهام الموروث الأدبي العربي ومزجه بتوظيف التقنيات الحديثة؛ نظرًا لارتباط الواقعية السحرية بالإرث العربي الأصيل الغنيّ بأساطيره وخرافاته التي تتم معالجتها برؤية وتقنيات حديثة كان للتأثير القادم من أمريكا اللاتينية دوره في تشكيلها. كما هدف البحث إلى الوصول إلى تعريف محدد وواضح للواقعية السحرية وخصائصها وأنواعها التي ظهرت في الأدب العالمي نظرًا لقلة الدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية في هذا المجال.

وقد بدأ البحث بمقدمة تناوَلت أهمية الموضـــوع، وأســـباب اختياره، ومنهج البحث، وأهدافه، ومحتوياته، وإطاره الزمني مع تعليل أسـباب اختيار النماذج التطبيقية فيه. ثم عرضـتُ لأهم الدراسـات السابقة التي استفاد منها البحث.

ويعدُّ الفصـــل الأول الإطار النظري للدراســة حيث يســلط الضــوء على بعض المفاهيم ويحدد العناصـــر التي أتاحت لي تحديد المعايير التي جرى من خلالها تحليل النصـــوص في الجزء التطبيقي للروايات المختارة.

وقد تناول الإطار النظري في أول مبحث منه مراحل تطور الرواية السعودية لغرض تحديد المرحلة الزمنية التي ظهر فيها تيار الواقعية الســـحرية وتوصـــلتُ في آخر هذا الجزء إلى أن أول ظهور للواقعية الســـحرية كان في أواخر الثمانينيات وأوائل التســـعينيات من القرن العشـــرين بســـبب انتشـــار موجة التجريب والتجديد بعد تأثر السـرد القصـصـي السـعودي باتجاهات السـرد العالمي نتيجة نشـاط حركة الترجمة، إضـــافة إلى اختلاف طبيعة الحياة في المملكة في فترة الطفرة بعد ارتفاع أسـعار النفط في العالم وظهور المجتمع المدني بتعقيداته، حين تصـادمت القيم الثابتة والنظام الاجتماعي القبلي المحكوم بتقاليد راسخة موروثة مع مستجدات مدنية انبثقت نتيجة لبدء تكوين دولة حديثة بملامح متحضرة مما أوجد وعيًا متحولًا من القديم إلى الجديد وانعكس بالتالي على أســـاليب الكتابة الأدبية. وبعد اســـتعراض مراحل تطور الرواية السعودية ومناقشة مميزات كل مرحلة وعوامل ظهور تيار الواقعية السحرية من جملة التيارات الحديثة في مرحلة التجريب، تعرضـــت لأهم المعارك النقدية التي دارت حول مفهوم الواقعية

السحرية بوصفها مفهومًا دخيلًا على الثقافة الإسلامية وموقف بعض النقاد من أنصار اتجاه الأدب الملتزم من توظيف السحر وطلاسمه ورموز الأدب الصوفي الغامضة في الإنتاج الثقافي خاصة إنتاج الروائية رجاء عالم وأبرزت آثار حملة النقد على تداول مصطلح التيار وتردُد بعض الباحثين عن الإشارة إليه لذا نبعت أهمية هذا البحث الذي يدرس مدى تأثير هذا النقد على أسلوب تناول المبدعين للواقعية السحرية وهل استطاعوا تمرير توظيفهم للماورئيات والخوارق بصورة لا تتصادم مع النقد أو المجتمع أم أنهم كانوا أكثر جرأة في الطرح؟

ونظرًا لاختلاط مفهوم الواقعية السحرية بغيره من التيارات التي تشاركه حقل توظيف الخيال وما وراء الواقع كالسريالية والفنتازيا كان لابد من تحديد المفهوم وفصله عن غيره قبل البدء بتحليل الروايات ولذا تضمن الفصل الأول مبحثًا ثانيًا بعنوان "الواقعية السحرية بوصفها تيارًا عالميًا: تعريفها، أنواعها، وخصائصها" وهو مكون من عدة محاور أولها ركّز على عرض مجموعة من التعريفات لمصطلح الواقعية السحرية مع بيان التطور التاريخي الذي مر به المصطلح وأبرز المساهمين في التنظير له وتطبيقه مع عرض أهم المناطق الجغرافية التي انتشر بها واختلافه من منطقة لأخرى بحسب الخلفية الثقافية، وعرض الجدل الذي ثار حول اختلاف المفهوم الأوروبي عن اللاتيني فيه، ولهذا انقسمت الواقعية السحرية إلى عدة أنواع تختلف بحسب نوعية عنصر السحر فيها ولذا تحدثت في المحور التالي عن أنواع الواقعية السحرية وهي الغيبية، والخرافية، والوجودية مع عرض تحليل لخصائص كل نوع. وكان هذا العرض لغرض تحديد أكثر الأنواع انتشارًا في المملكة العربية السعودية. ولتحديد أهم المعايير التي يمكن أن

نحكم بها على أن هذا العمل واقعي سحري كان لابد من استعراض أهم الخصائص التي ميزت نصوص هذا التيار ولذا تمّ تخصيص محور آخر لها. وعلى ضوء هذه الخصائص تمّ تحليل وتصنيف الروايات السعودية التي اندرجت ضمن الواقعية السحرية فركزت مثلا على تحليل خطاب ما بعد الاستعمار في إنتاج غازي القصيبي أو تقنيات ما بعد الحداثة في إنتاج علي الدميني في الفصول التطبيقية التي تلت المقدمة النظرية. والمبحث الأخير من الفصل الأول خُصّص لبيان مفهوم الواقعية السحرية في النقد العربي ولمناقشة الرأي الشائع بين النقاد العرب بخصوص الأصول العربية للتيار واعتقادهم بأن الواقعية السحرية ما هي إلا بضاعتنا قد رُدّت إلينا وفي هذا الفصل جرى موازنة الأقوال والاتجاهات.

وبعد تحديد مفهوم الواقعية السحرية وخصائصها وأنواعها في الفصل الأول من البحث تلى ذلك الفصول التطبيقية التي تضمنت تحليل العناصر في الروايات المختارة. وقد تمّ اختيار الروايات التي تغطي جميع اتجاهات الواقعية السحرية التي ظهرت عالميًا لذا خُصّص الفصل الثاني بعنوان "عكس التاريخ وخطاب ما بعد الاستعمار عند غازي القصيبي" لدراسة الواقعية السحرية من منظور دراسات أدب ما بعد الاستعمار وأدب ما بعد الحداثة من خلال تحليل إنتاج الكاتب غازي القصيبي الواقعي السحري وتمّ اختيار روايتي **أبو شلاخ البرمائي** و**الجنية** للتحليل. وبدأ الفصل بمقدمة للتعريف بالكاتب وأهم انتاجه ثم تلى المقدمة مبحثان تطبيقيان الأول اختص بتحليل رواية أبو شلاخ البرمائي التي مزجت بين الفنتازيا والواقعية السحرية واحتوت على خاصية عكس التاريخ التي تعرض أحداثًا تاريخية حقيقية مع إضاءة تفاصيلها الدقيقة بالخيال الفنتازي لتقديم فهم أفضل للماضي، وهي لا

تشوّه الماضي بقدر ما تضيف له وجهات نظر جديدة، وهذه الخاصية من مميزات أدب ما بعد الحداثة وأثناء تحليل الرواية اســـتنتجت أن بعض الأدباء قد لا يلتزمون بالفروق الدقيقة بين التيارات المختلفة وقد يخلطون في العمل الواحد أكثر من اتجاه كما فعل غازي القصيبي في رواية **أبو شلاخ البرمائي** التي مزج فيها بين الفنتازيا والواقعية الســحرية لإنتاج نص يعيد تمثيل التاريخ بأسـلوب سـاخر يقصـد منه كشــف بعض الخفايا التي قد لا تســجلها الروايات الرسمية له. أما في رواية **الجنية** فقد حاول الكاتب استثمار طاقة الحكي لجمع ثقافات مختلفة شرقية وغربية بقصد دحض الصورة الدونية التي أفرزتها ثقافة الاسـتعمار عن شـعوب العالم الثالث وتحطيم الرؤية الغربية المهيمنة في تفسـير الواقع لإبراز أن الواقع لا يمكن لوجهة نظر واحدة أن تجسـده وبذلك يكون غازي القصـيبي قد أنتج نصًا يحمل خطاب ما بعد الاســتعمار واختار له إطار الواقعية الســحرية لأنها تمثل الإطار الأمثل للتوفيق بين الثقافات المختلفة. ورواية **الجنية** التي حملت خطاب ما بعد الاســـتعمار تشـــجع التعايش بين الخرافة والواقع العلمي، والعقلاني وغير العقلاني كما ترفض الأحادية في تفســـير العالم وتعزز فكرة أن هناك العديد من الطرق للنظر إلى العالم وكلها صالحة على حد سواء. وبهذا يكون قد وازن بين الاستلهام من المنتج العالمي في استخدامه تقنيات ما بعد الحداثة وخطاب ما بعد الاستعمار وبين المحافظة على الأصول التقليدية.

ويركز الفصل الثالث على ربط الواقعية السحرية بالاتجاه النسوي في الأدب والنقد معتمدًا على آراء ويندي فارس وإيزابيلا الليندي وأنجيلا كارتر وميغان مسغريف وهن من أبرز المساهمات في دراسة الواقعية السحرية من منظور نسوي يزعم أن التيار يعتبر أحد أبرز أشكال النشاط النسوي ضد الهيمنة

الذكورية. وتناول هذا الفصل دراسة إنتاج الروائية رجاء عالم التي ارتكزت في تجربتها الأدبية على إعادة الموروث القديم بأسلوب حديث يوظف التقنيات العالمية ويعالج قضايا مجتمعية اعتنى بها الأدب النسوي. وتضمّن الفصل تحليل روايتين وهما **طريق الحرير** و**خاتم** وقد وظفت رجاء عالم فيهما التراث العربي الذي اختارت منه المهمل وغير المشهور لخلق العنصر السحري. في رواية **طريق الحرير** اعتمدت الكاتبة على سيرة عائلتها الذاتية واستخدمت أسماء حقيقية لجديها اللذين عرضت الرواية مسيرة حياة سحرية غرائبية لهما، كما وظفت فيها عناصر من السحر التقليدي واللمحات الصوفية إضافة إلى التراث العربي القديم وهي العناصر ذاتها التي اعتمدتها في خلق العنصر السحري في رواية **خاتم** غير أن الخوارق والمفاهيم الصوفية كانت هي المسيطرة في رواية **خاتم**. ومزجت الكاتبة بين نوعي الواقعية السحرية الخرافية التي تعتمد على الإيمان بالخوارق باعتبارها جزءًا من الواقع وبين الواقعية السحرية الغيبية التي يتحول فيها العنصر العادي إلى خارق عبر إضافة بعض المبالغات التي تخلق الوهم ليخرج من طبيعته العادية، وهو ما نجده في رواية **خاتم** التي تحوّلت فيها عناصر الحجر والموسيقى أو الصوت والماء إلى عناصر خارقة عبر فلسفة صوفية تحول الجمادات إلى عناصر مشحونة بالطاقة الروحانية. واستغلت رجاء عالم قالب الواقعية السحرية في خلخلة الصورة النمطية للأنثى الضعيفة المقهورة إذ غالبًا ما تختار لرواياتها بطلة أنثى ذات قدرات أسطورية تستطيع من خلالها قهر تسلط المجتمع عامة والرجل بصورة خاصة. وكانت الكاتبة تستعين ببعض الرموز التاريخية أو الأدبية التي تساعدها على خلق صورة المرأة القادرة على السيطرة على واقعها أو تلجأ لخلق هذه الأنثى من خلال تشكيلها

للشـخصـيات. ومن خلال هذا الفصـل اسـتنتجتُ أن رجاء عالم كانت من أكثر الكتّاب جرأة في توظيف الموروث الصـوفي والسـحري المتعارض مع الشـائع أدبيًا في المملكة وقد أدى اعتمادها على الغموض والترميز الصوفي إلى إثارة الجدل بين النقاد كما سبق أن مر بنا أثناء عرض معارك النقاد حول الواقعية السـحرية إلا أن الكاتبة قد خففت كثيرًا من لغتها الرمزية ومن طرحها للمفاهيم الصـوفية في إنتاجها الأدبي المتأخر وقد يكون ذلك بسـبب المعارضـة التي واجهتها من متلقي الأدب ونقاده في المملكة.

كما خُصّـص الفصـل الرابع لدراسـة توظيف التراث الشـعبي في نصـوص الواقعية السـحرية من خلال تحليل إنتاج عبده خال. واعتنى هذا الفصل بالموازنة بين أثر الثقافة الشعبية المحلية وخرافاتها وبين التأثر بالتجربة اللاتينية للواقعية السحرية في إنتاج الكاتب. ولاحظتُ من خلال تحليل رواية **الموت يمر من هنا** ومن خلال اسـتعراض إنتاج روائي آخر لعبده خال تأثّره بالكاتب الكولومبي غابرييل غارسـيا ماركيز خاصـة في اعتماده على أحاديث الجدّات وحكايات القرويين في صياغة العالم السـحري، ورغم إصـرار عبده خال على عدم حاجته للتأثر بهذا الكاتب أو ذاك لبناء عالم تربّى عليه هو شـخصـيًا إلا أننا رصـدنا بعض نقاط الاتفاق بين الكاتبين قد تكون قد تسـربت بشـكل غير واعٍ في فكر خال وأصـبحت تشـكل تجربة ذاتية يعتمد عليها الكاتب في إبداعه. ويعتبر عبده خال من أبرز الكتّاب السـعوديين اعتناًء بالموروث الخرافي المحلي خاصـة موروث منطقة جازان الذي شّـكل الخلفية السـحرية التي بنى عليها رواية **الموت يمر من هنا** والتي حللها هذا الفصـل وتميزت بالاعتماد على مجموعة من

القصص شكلت البنية الرئيسة للنص وكانت تحاكي الموروث الشعبي بما فيه من شخصيات وحكايات وأمثال وسـير. وقد اسـتدعى فيها عبده خال البنية الحكائية القديمة في ألف ليلة وليلة، إذ اعتمدت على أسـلوب الراوي الشـعبي الذي يدور القص على لسـانه وتتناسـل منه الحكاية تلو الأخرى إلا أن عبده خال قد جدد في الأسـلوب حين اعتمد على تقنية تعدد الرواة في النص. أما في رواية **الطين**، وهي الرواية الثانية التي حللتُها في الفصـل، فقد ركز الكاتب على طرح فكرة فلسـفية للموت والحياة عكس فيها الفكرة السـائدة عن الموت باعتبار بعض أنواع الحياة موتًا. وأهم ما يميز عالم عبده خال السحري هو اهتمامه بتصوير أثر المعتقدات الشعبية الخرافية على تفكير شخصيات النص وتصرفاتها، فالحدث السحري عنده لا يأتي من خارج النص لإعطاء معنى فلسفي أو روحي كما في نصوص رجاء عالم مثلًا، بل يأتي للتعبير عن ثقافة المجتمع الذي يفسر كل ما يحيط به تفسيرًا خرافيًا. إضافة إلى ذلك فالعنصر السحري عند عبده خال يبرز عند مقابلته بالواقع أن الواقع قد يكون أحيانًا صادمًا بل أكثر غرابة من الخيال. فالسحري لدى عبده خال وسيلة للكشف عن بشاعة الحقائق الحياتية.

اعتنى الفصـل الخامس والأخير من البحث بدراسـة الواقعية السـحرية باعتبارها اتجاهًا ما بعد حداثي مع التطبيق على رواية **الغيمة الرصاصية** لعلي الدميني. وبدأ الفصل بمقدمة لاستعراض سيرة الكاتب النضـالية في السـياسـة والأدب والتي سـجلها في روايته محل التحليل في الفصـل وهي **الغيمة الرصـاصية** مع ذكر أهم إنجازاته ومؤلفاته. ثم عرضـت مقدمة الفصـل لعلاقة الواقعية السـحرية بما بعد الحداثة وأهم تقنياتها التي استغلها الأدباء لخلق السحر في إنتاجهم الواقعي السحري مثل ما وراء القص

وتنصـيص القارئ. وبعد المقدمة بدأتُ بتحليل رواية **الغيمة الرصـاصـية** التي اسـتخدم فيها الكاتب عددًا من التقنيات ما بعد الحداثية لخلق السحر وتعزيز الجو الخرافي في الرواية، إضافة إلى معالجة قضايا سياسية وأدبية واجتماعية لم يستطع في فترة كتابته للرواية في منتصف الثمانينيات الافصاح عنها. وركز الفصـل على تحليل القضـايا الواقعية إضـافة إلى العناصـر السـحرية التي بُني عليها النص وتنقسـم هذه العناصر إلى: توظيف السحر البدائي وطقوسه وأسطرة الشخصيات عبر تحميلها معاني رمزية تخرجها عن طبيعتها إضـــافة إلى اســـتخدام تقنيات ما بعد الحداثة لخلق الســـحر الذي كان يتولد من تداخل عوالم مختلفة خلقها خروج الشـــخصـــيات القصـــصـــية من نص وهمي داخل الرواية وانهيار الحواجز بين الكتابة الخيالية والواقع فيما يســـمى تقنية تنصـــيص القراء، أو عبر اقتحام عالم النقد وانتقاد أســـاليب الكتابة مما يؤدي لانهيار الحواجز بين عالم التأليف والمتلقي بما يسمى بتقنية ما وراء القص. ويعتبر علي الدميني وغازي القصـــيبي وعبده خال أقرب الكتّاب إلى الواقعية الســـحرية اللاتينية التي تميزت بدمج السحر بالواقع للتعبير عن أجندة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية معينة. ويُعد هذا الفصل هو الأخير في الفصول التطبيقية التي تلت الإطار النظري.

إسهامات البحث ونتائجه:

على الرغم من وجود تعريف دقيق يحدد الواقعية السـحرية ويفصـلها عن غيرها من التيارات التي تشبهها مع تحديد أنواعها وخصائصها في الدراسات المكتوبة بغير العربية إلا أنني لم أجد دراسة عربية تناقش مفهوم الواقعية الســـحرية وتفصـــله عن غيره من التيارات التي تشـــاركه دائرة توظيف الفنتازيا.

ولذلك كثر الخلط والجدل حول مفهوم الواقعية الســـحرية في النقد العربي وانقاد بعض الباحثين إلى عدم التفريق بينها وبين التيارات التي توظف الخيال والفنتازيا، علاوة على أن الواقعية الســـحرية قد دخلت النقد العربي تحت عباءة الأدب اللاتيني لذا انقسـمت الدراسـات العربية حولها بين دراسـتها بصـــفتها فنًا لاتينيًا أو التركيز على ارتباطها بالأدب العربي القديم ودراســـتها من خلال المقارنة بينها وبين الأصول العربية ولم تتطرق هذه الدراسات إلى التغير الذي طرأ على هذا التيار بعد انتشاره عالميًا مما أكسبه سمات وخصـائص جديدة مثل تقنيات ما بعد الحداثة أو ربطته بالتوجهات الفكرية العالمية التي خدمها تيار الواقعية السحرية مثل ما بعد الاستعمار والنسوية. وقد ساهم هذا البحث في محاولته تقديم مفهوم واضـح للواقعية السـحرية في النقد العربي مع إبراز خصـائصـها العالمية وليسـت اللاتينية فقط –وهو ما ركزت عليه الدراسـات العربية السـابقة– مع عرض لبعض الأنواع والمميزات التي تفصـل الواقعية السـحرية عن غيرها كالسـريالية والفنتازيا، إضـافة إلى مناقشـة أصـول هذا التيار العربية وعرض الجدل الذي قام بين النقاد العرب حول أسـبقيتهم إليه. علاوة على ذلك سـاهم البحث بإثراء مكتبة النقد السعودي بدراسة جانب لم يسبق تناوله في دراسة مستقلة حتى تاريخ بداية البحث وهو الواقعية الســحرية في الروايات الســعودية، كما حاول البحث حل بعض الغموض الذي شــاب إنتاج الروائية رجاء عالم وأبرز دور التراث الصـوفي في تشـكيله بالتفصـيل وهو أمر أشـارت إليه الدراسـات النقدية السـعودية ولكن لم تتعمق فيه. علاوة على إسـهام البحث في إبراز التقنيات ما بعد الحداثية في الرواية السعودية.

كما أن من أهم إسهامات البحث أنه خلص إلى النتائج التالية:

- المعيار الأول لتحديد انتماء العمل للواقعية السحرية وفصله عن الفنتازيا والسريالية هو النظر في كيفية تعامل الكاتب مع العنصر السحري إذ يشترط أن يدمجه مع العنصر الواقعي بدون أن يحاول تبريره أو تفسيره بأي شكل من الأشكال بل يعتبره واقعًا محضًا لا يثير التردد أو الحيرة.

- بعد مناقشة آراء النقاد العرب حول أصول الواقعية السحرية خلصتُ بنتيجة مفادها أن روّاد التيار اللاتين أمثال غابرييل ماركيز وبورخيس قد استفادوا من الأصول العربية الغنية بالعناصر الخيالية العجائبية إلا أن التيار كان قد نشأ وازدهر في القارة اللاتينية حتى عُرف بانتمائه لها عالميًا، وبعد انتشاره استلهمه الكتّاب في كافة أرجاء العالم ومنهم العرب وقد يعود ذلك إلى أن التفكير الجمعي للعرب وإيمانهم بالخوارق يشبه إلى حد كبير العقل الجمعي اللاتيني الذي لا يناقش كثيرًا في الموروث الثقافي القائم على الإيمان بما فوق الطبيعة ويعتبره من الحقائق غير القابلة للجدل، يضاف إلى ذلك أن الواقعية السحرية نبّهت أذهان الأدباء العرب إلى وجود موروث قصصي تراثي ضخم بشخصياته وأجوائه صالح للتوظيف بهذا التيار. وليست الواقعية السحرية مجرد إعادة للأرشيف العربي الأسطوري ومنه كتاب **ألف ليلة وليلة** وكتاب القزويني **عجائب المخلوقات وفرائد الموجودات** لأن التنظير الحديث لوظيفة عنصر السحر في التيار قد حوله من مجرد عنصر

يحاول فيه السارد إبهار القراء أو دفع الحدث السردي للأمام وتوليد الحكايات -كما هي وظيفته في **ألف ليلة وليلة**- أو من كونه عنصرًا يقصد منه التشويق أو الرمز، ليكون العنصر السحري موقفًا من الواقع يتم التعبير من خلاله عن أجندة سياسية أو اجتماعية.

- تزامنت فترة ظهور وتطور الواقعية السحرية في السعودية مع موجة نقدية رافضة لتقنيات الحداثة ولأفكار السحر والخرافة التي يعتمد عليها التيار خاصة بين النقاد من ذوي الاتجاه الملتزم في منتصف الثمانينيات، وقد اختلف الأدباء السعوديون في موقفهم من تحدي الآراء السائدة والمعارضة لأفكار الواقعية السحرية وتقنياتها. فغازي القصيبي لم يعارض الأفكار التقليدية أو يهز الثوابت بل استند في إنتاجه للعنصر الخارق على النصوص الدينية لتمرير واقعيته السحرية، في حين تصادمت رجاء عالم مع النقّاد وطرحت واقعيتها السحرية في إطار الخرافات والكرامات الصوفية كما استعانت بمقتطفات من الكتب المهتمة بالسحر وطقوسه مما يجعل تجربتها الأكثر جرأة في الواقعية السحرية سعوديًا. أما عبده خال فعلى الرغم من جرأته في طرح أفكار جديدة تهز الثوابت المتعارف عليها في قوانين الحياة والموت إلا أننا نلمح حرصه على الاعتناء بالتفسير الديني في طرحه للأفكار الخارقة وتحديدًا في رواية **الطين**.

- أسفر تحليل الروايات المختارة بصفتها عينة للبحث عن نتيجة مفادها أن الأنواع الثلاثة للواقعية السحرية قد ظهرت في الرواية السعودية إلا أن النوع الأكثر ظهورًا

هو الواقعية السحرية الخرافية التي تستند إلى خلفية الإيمان بالخوارق بوصفه جزءًا من تشكيلها الثقافي وهذا ما نراه واضحًا في إنتاج رجاء عالم وعبده خال وعلي الدميني. يضاف إلى ذلك وجود الواقعية السحرية الوجودية التي لا تلجأ إلى خلفية معينة في توظيف العنصر الخارق بل تقدم العنصر السحري الخارق بوصفه عنصرًا واقعيًا لا يتعارض مع العقل بل يجسد حقيقة كونية مسلّم بها، ورواية **الجنية** لغازي القصيبي أوضح مثال على هذا النوع. كما ظهرت الواقعية السحرية الغيبية في الإنتاج الأدبي السعودي وهي التي تعتمد على تضخيم العنصر الطبيعي بصورة تخرجه عن المألوف وتشحنه بالغموض الذي يكسبه قوًى خفية وهو ما نجده في رواية **خاتم** ورواية **ستر** لرجاء عالم.

- فيما يخص التوجهات الفكرية للواقعية السحرية في المملكة، يعتبر غازي القصيبي وعبده خال وعلي الدميني من أبرز الكتاب السعوديين الذين استغلوا إطار الواقعية السحرية لخدمة أجندة سياسية تختلف باختلاف توجهات الكاتب. فبينما اتجه كلٌ من غازي القصيبي وعبده خال لنقد سياسات عربية عامة والبحث في أسباب الخلاف العربي ركّز علي الدميني على قضايا سياسية داخلية من خلال اعتماده على تسجيل تجربة اعتقاله بعد انضمامه لحزب سياسي سري. وبذلك فقد اقترب هؤلاء الكتّاب الثلاثة من مفهوم الواقعية السحرية اللاتينية والتي ركزت على أهم قضايا القارة السياسية.

- من خلال تحليل الفصل الثاني الخاص بغازي القصيبي خلصتُ إلى أن غازي القصيبي قد تناول الواقعية السحرية من منظور ما بعد استعماري، إذ حرص على عرض وجهات نظر ثقافات متعددة عبر رؤية لا تتحيز لرأي معين بل ترى أن التنوع الثقافي أمر صحي وأن هناك أكثر من وسيلة لشرح الواقع.

- اعتمدت رجاء عالم على الموروث الصوفي والتراث السحري العربي في خلق عالمها السحري، ورغم إغراق الكاتبة بالغموض الرمزي نتيجة تأثرها بأسلوب علماء الصوفية كابن عربي والبوني والحلاج إلا أنها استطاعت ملامسة قضايا نسوية واجتماعية واقعية. واستخدمت رجاء عالم الواقعية السحرية بصفتها منصّة لمحاربة الهيمنة الذكورية وهي بذلك تمثل امتدادًا للكاتبات النسويات اللاتي اعتبرن التيار وسيلة لمقاومة المجتمع البطريركي والتعصب الجنسي من قبيل إيزابيلا الليندي ووينديفارس وميغان مسغراف. واعتمدت رجاء عالم في أغلب رواياتها على إسناد البطولة لأنثى وكانت غالبًا ما تلجأ إلى خلق سمات خارقة لبطلتها تخرجها من إطار المألوف.

- فيما يخص إنتاج عبده خال الواقعي السحري، فقد ركَّز خال على التراث الخرافي المحلي للمنطقة الجنوبية في المملكة العربية السعودية خاصة تراث مدينة جازان في رواياته التي اعتمد فيها الواقعية السحرية. وقد شكّلت البيئة القروية التي تزدهر فيها الخرافات إضافة إلى حكايات الجدّات المعين الأول الذي أمدّه بالمادة الأولية للإبداع في

الواقعية السحرية إضافة إلى تأثره بإنتاج غابرييل غارسيا ماركيز في إنتاج المشاهد السحرية. واهتمام عبده خال كان منصبًّا على تصوير أثر المعتقدات الشعبية الخرافية في تفكير الشخصيات وتصرفاتها التي تؤثر بالتالي على طبيعة الأحداث. فالحدث السحري في البناء لا يأتي من خارج النص لإعطاء معنى فلسفي أو روحي بل يساهم مع العناصر الخرافية في تصوير الواقعي حيث كان العنصر الخيالي في رواياته وسيلة لكشف بشاعة الواقع.

- خلصتُ في الفصل الأخير الخاص بعلي الدميني إلى أن الكاتب استخدم نصًّا ما بعد حداثي للتصدي لموجة رفض الحداثة وما بعد الحداثة التي كانت سائدة وقت كتابته للرواية. وقد استعان بتجربته الشخصية في المعتقل لتدوين رواية **الغيمة الرصاصية** التي ترفض كل أشكال القمع أو الحجر على الكلمة. وقد تعاونت في **الغيمة الرصاصية** تقنيات ما بعد الحداثة مع عناصر السحر البدائي لخلق العالم السحري الذي انهارت فيه الفواصل بين عالم التأليف والواقع حيث كانت الشخصيات القصصية تتجول من النص وإليه وتمارس حقها في النقد فيما يعرف بتقنية ما وراء القص، كما ساعدت تقنية تنصيص القراء على دمج عالمي السرد والوقع معًا لخلق السحر الذي تولد من تداخل عوالم لا يمكن التوفيق بينها عادة. وقد تحدى الدميني في **الغيمة الرصاصية** مجموعة من التابوهات السياسية والأدبية واستخدم عناصر مرفوضة نقديًا في وقت تدوين النص من السحر الصريح عبر تناصه مع طلاسم في قصيدة نشيد أوروك التي تشترك مع الرواية في عدد من

المحاور الثورية ومنها الحديث عن التسلط السياسي وحلم الوطن والوحدة، كما وظف عددًا من تقنيات ما بعد الحداثة التي كانت محل جدل نقدي في مرحلة الثمانينيات وهو بذلك يسجل موقفًا متمردًا ضد كل قيود حرية التأليف.

توصيات البحث:

أسلمني البحث في تيار الواقعية السحرية في الرواية السعودية إلى اكتشاف مجموعة من الموضوعات القابلة للدراسة والبحث والتي أوصي بها غيري من المهتمين بالأدب العربي عامة أو السعودي خاصة وهي: تقنيات ما بعد الحداثة في الرواية الواقعية السحرية العربية، الأدب الصوفي في روايات رجاء عالم، الواقعية السحرية في رواية الخليج العربي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- خال، عبده، **الموت يمر من هنا، الموت يمر من هنا**، كولونيا، دار الجمل، 2004م.
- خال، عبده، **الطين**، بيروت، دار الساقي، 2003م.
- عالم، رجاء، **خاتم**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي،2001م.
- عالم، رجاء، **طريق الحرير**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1995م.
- علي الدميني، **الغيمة الرصاصية**، بيروت، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الثانية، 2005م.
- القصيبي، غازي، **أبو شلاخ البرمائي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة السابعة، 2011م.
- القصيبي، غازي، **الجنية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2006م.

ثانياً: المراجع العربية:

أ) الكتب:

- **القرآن الكريم**.
- ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون**، تحقيق خليل شحادة مراجعة سهيل زكار، بيروت، دار الفكر،2001م.
- ابن عربي، محيي الدين، **الفتوحات المكية: السفر الثالث**، تحقيق عثمان يحيى، تصدير ومراجعة ابراهيم مدكور، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
- ابن عربي، محيي الدين، **الفتوحات المكية**، دار الكتب العلمية، الجزء الثاني، 2006م.
- ابن عربي، محيي الدين، **رسائل ابن عربي القطب والنقباء وعقلة المستوفز**، تحقيق سعيد عبد الفتاح، بيروت، الانتشار العربي، 2002م.
- ابن كثير، أبي الفداء إسماعيل، **تفسير القرآن العظيم**، بيروت، دار ابن حزم للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2000م.
- أبو أحمد، حامد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2009م.
- أبو أحمد، حامد، **في الواقعية السحرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008 كتاب الكتروني من: http://www.4shared.com/office/Z8Aw2QwM/_.html ،
- أبو ديب، كمال، **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي: في كتاب العظمة وفن السرد العربي**، بيروت، دار الساقي ودار أوركس للنشر، الطبعة الأولى، 2007م.
- أبو ريَّة، يوسف، **عاشق الحي**، القاهرة، دار الهلال–روايات الهلال، 2007م.
- أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، الطبعة الثالثة، 2006م.

- أديوان، محمد، **الثقافة الشعبية المغربية: الذاكرة والمجال والمجتمع**، الرباط، مطبعة سلي،2002م.
- الأستراباذي، رضي الدين، **شرح شافية ابن الحاجب**، شرح وتحقيق محمد الحسن، بيروت، دار الكتب العلمية، الجزء الرابع، د.ت.
- الإصلاحي، حفظ الرحمن، **النزعة الاجتماعية في الرواية السعودية**، الكويت، جداول للنشر، الطبعة الأولى، 2011م.
- الألباني، محمد ناصر الدين، **سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة** وأثرها السيء في الأمة، الرياض، مكتبة المعارف، المجلد الأول، الطبعة الأولى، 1992م.
- **ألف ليلة وليلة**، الجزء الثاني، بيروت، دار صادر، الطبعة الثانية، 2008م.
- إلهي ظهير، إحسان، **التصوف المنشأ والمصادر**، لاهور – باكستان، ادارة ترجمان السُّنة، الطبعة الأولى، 1986م.
- إلياد، مرسيا، **مظاهر الأسطورة**، ترجمة نهاد خياطة، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1991م.
- البازعي، سعد، **ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة المعاصر**، الرياض، شركة العبيكان للطباعة والنشر،1991م.
- برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2003م.
- بروب، فلاديمير، **مرفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة أبو بكر با قادر، أحمد نصر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، العدد 56، الطبعة الأولى، 1409 هـ.
- البغدادي، علي أنجب الساعي، **أخبار الحلاج**، تحقيق موفق فوزي الجبر، دمشق، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الثانية، 1997م.
- بن سليم، أحمد سعيد، **موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام**، دليل الكتاب والكاتبات، المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، القسم الثالث، الطبعة الثانية، 1999م.
- بو شعير، رشيد، **أثر غابرييل غارسيا ماركيز على الرواية العربية**، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، 1998م.
- بورخيس، خورخي لويس، **سبع ليال**، ترجمة عابد إسماعيل، دمشق، دار الينابيع، الطبعة الأولى، 1999م.
- بورخيس، خورخي لويس، **كتاب الرمل**، ترجمة سعيد الغانمي، عمّان، أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1999م.
- البوني، ابي العباس أحمد بن علي، **منبع أصول الحكمة**، المكتبة الثقافية، د.ت.
- بيانوبيا، داريو و بينياليستي، خ. م.، **مسار الرواية الإسبانو أمريكية من الواقعية السحرية إلى الثمانينات**، ترجمة محمد أبو العطا، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.
- تودوروف، تزفتان، "مقولات السرد "، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى ،1992م.
- تودوروف، تزفتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة الصديق بو علام، مصر، دار الشرقيات، الطبعة الأولى، 1994م.
- الجاحظ، أبو عثمان، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الجزء السادس، الطبعة الثانية، 1967م.
- جبريل، محمد، **للشمس سبعة ألوان: قراءة في تجربة أدبية**، مصر، دار الجمهورية للصحافة، مايو 2009م.

- جريدي، سامي، **الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الثانية، 2012م.
- الجميل، سيار، **تفكيك هيكل: مكاشفات نقدية في إشكاليات محمد حسنين هيكل**، عمّان، الأهلية للنشر، الطبعة الاولى، 2000م.
- الحازمي، حسن حجاب، **البناء الفني في الرواية السعودية**، الأردن، دار الجنادرية، الطبعة الأولى، 2009م.
- الحازمي، حسن واليوسف، خالد، **معجم الإبداع الأدبي في المملكة**، الباحة، نادي الباحة الأدبي، الطبعة الأولى، 2008م.
- الحازمي، حسن، **البطل في الرواية السعودية**، جازان، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، 1421هـ.
- الحازمي، منصور، **الوهم ومحاور الرؤيا دراسات في أدبنا الحديث**، الرياض، دار المفردات، الطبعة الأولى، 2000م.
- الحازمي، منصور، **فن القصة في الأدب السعودي**، الرياض، دار ابن سينا للنشر، الطبعة الثالثة، 1422هـ.
- الحازمي، منصور، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**، المجلد الخامس، الرياض، دار المفردات، الطبعة الأولى، 2001م.
- حسين، علي صافي، **الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري**، القاهرة، دار المعارف بمصر،1964م.
- حمود، ماجدة، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، بيروت، دار صادر، الجزء الأول، 1977م.
- خال، عبده، **الأوغاد يضحكون**، دار الرّيس، بيروت، الطبعة الأولى، 2000 م.
- خال، عبده، **فسوق**، بيروت، دار الساقي،2005م.
- خال، عبده، **قالت حامدة: أساطير حجازية**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2013م.
- خال، عبده، **قالت عجيبة: أساطير تهامية**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2013م.
- الخطيب، حسام، **المؤثرات الأجنبية في القصة القصيرة السورية**، دمشق، مطابع الإدارة السياسية، الطبعة الخامسة، 1991م.
- الدميني، علي، **زمن للسجن أزمنة للحرية**، بيروت، دار الكنوز الأدبية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 2005م.
- ديب، السيد محمد، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، 1995م.
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي.
- زكي، أحمد كمال، **الأساطير**، بيروت، دار العودة، الطبعة الثانية، 1979.
- زيادة، رضوان جودت، **صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم** ، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2003م.
- زيدان، يوسف، **الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية**، مصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1998م.
- زيعور، علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية والاضطرابات النفسية والفكر**، دار

المناهل، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م.
- السبحاني، جعفر، **المناهج التفسيرية في علوم القرآن**، مؤسسة الامام الصادق عليه السلام، 1422.
- ستار، ناهضة، **بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات والوظائف والتقنيات**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003م.
- سرور، محمد جمال الدين، **تاريخ الدولة الفاطمية**، القاهرة، دار الفكر العربي، 1994
- السريحي، سعيد، **الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة**، جازان، نادي جازان، الطبعة الأولى، 1407هـ/ 1986م.
- السلجماسي، أحمد المبارك، **كتاب الأبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ**، تحقيق أحمد المبارك، بيروت، دار الكتب العلمية.
- سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1998م.
- سليمان، نبيل، **أسرار التخييل الروائي**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م.
- السميري، طامي، **الرواية السعودية حوارات وأسئلة وإشكالات**، الدمام، دار الكفاح، الطبعة الأولى، 2009م.
- السواح، فراس، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دمشق، دار علاء الدين، الطبعة الثامنة، 2002م.
- الشامخ، محمد، **النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية**، الرياض، دار العلوم، الطبعة الثالثة، 1403 هـ.
- شليم، إيوجين روجان آفي، **حرب فلسطين إعادة كتابة تاريخ 1948**، تحرير إيوجين روجان، ترجمة ناصر عفيفي، د.م، الكتاب الذهبي مؤسسة روز اليوسف، د.ت.
- الشنطي، محمد صالح، **القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية**، الرياض، دار المريخ، 1987م.
- الصالح، نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.
- الصائغ، عدنان، **نشيد أوروك**، دار أمواج للطباعة والنشر، 1996م.
- عالم، رجاء، **حُبَّى**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000م.
- عالم، رجاء، **ستر**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2005م.
- عالم، رجاء، **مسرى يا رقيب: سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1977م.
- العامري، عبد الكريم، **قضاء العرف والعادة**، دمشق، مكتبة الأقصى،1991م.
- العباس، محمد، **سقوط التابو: الرواية السياسية في السعودية**، لبنان، جداول، الطبعة الأولى، 2011م.
- العباس، محمد، **مدينة الحياة: جدل في الفضاء الثقافي للرواية السعودية**، دمشق، دار نينوى للطباعة والنشر، 2009م.
- عبد المجيد، إبراهيم وآخرون، **أفق التحولات في الرواية العربية: (2) شهادات**، عمان، دارة الفنون: مؤسسة خالد شومان؛ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2003م .
- عبود، عبده، **الأدب المقارن مشكلات وآفاق**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
- العجلوني، اسماعيل بن محمد، **كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس**، تحرير سعيد

بن الحافظ والشيخ أحمد العطار، القاهرة، مكتبة القدسي، د.ت

- عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، بيروت، الفارابي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1994م.
- العدواني، معجب، **الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى،2009م.
- العسقلاني، الإمام الحافظ أحمد بن علي، **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، تحرير محمد فؤاد عبد الباقي، الجزء الثامن، المكتبة السلفية، د.ت.
- عصفور، جابر، **زمن الرواية**، سوريا، دار المدى، الطبعة الأولى، 1999م.
- العنزي، نورة، **العجائبي في الرواية العربية: نماذج مختارة**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، 2011م.
- عياد، أحمد محمد، **المفاخر العلية في المآثر الشاذلية**، القاهرة، مكتبة القاهرة، الطبعة الثانية، 1416هـ.
- عيسى، فوزي سعد، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2012م.
- الغذامي، عبد الله، **المرأة واللغة**، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2006م.
- الغذامي، عبد الله، **حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية**، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2005م.
- غلاب، محمد، **التصوف المقارن**، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1956م.
- فاولز، جون، **امرأة الضابط الفرنسي**، ترجمة محمد درويش، أبو ظبي، كلمة؛ بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2009م.
- فتحي، ابراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس، المؤسسة العربية للناشرين.
- فرويد، سيجموند، **الأحلام**، عرض وتقديم مصطفى غالب، بيروت دار الهلال، 1989م.
- فرويد، سيجموند، **تفسير الأحلام** ترجمة مصطفى صفوان، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الثامنة.
- الفزيع، خليل إبراهيم وآخرون، **في الطريق إلى أبواب القصيدة: علي الدميني دراسات وقراءات نقدية وشهادات، عن تجربته الشعرية والثقافية**، الدمام، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الطبعة الأولى، 2015م.
- فضل، صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**، القاهرة، دار سعاد الصباح، 2008م.
- فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1980م.
- القاشاني، عبد الرازق، **شرح فصوص الحكم**، مصر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1386هـ.
- القزويني، أبي محمد بن يزيد، **سنن ابن ماجه**، تحرير محمد بن ناصر الألباني، الرياض، مكتبة المعارف للنشر، الطبعة الأولى، 1417هـ.
- القصيبي، غازي، **7**، بيروت، دار الساقي، الطبعة الأولى، 1998م.
- القصيبي، غازي، **العصفورية**، دار الساقي، الطبعة الأولى،1996م.
- القصير، أحمد عبد العزيز، **عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية**، الرياض، مكتبة الرشد، الطبعة الأولى، 2003م.

- القلقشندي، أحمد بن علي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، الجزء الثاني، القاهرة، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى،1922م.
- كارتر، ديفيد، **النظرية الأدبية**، ترجمة باسل المسالمة، دمشق، دار التكوين، الطبعة الأولى، 2010م.
- الكاشاني، عبد الرزاق، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تحقيق عبد العال شاهين، القاهرة، دار المنار، الطبعة الأولى، 1992م.
- كاميل، روبرت، **أعلام الأدب العربي المعاصر: سيرٌ وسير ذاتية**، بيروت، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، الطبعة الأولى،1996م.
- الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الأولى، 1996م.
- كمال، أحمد عادل، **الجمهوريات الإسلامية في آسيا الوسطى**، القاهرة، دار السلام للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2006م.
- لجنة علمية، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**، إعداد منصور الحازمي، الرياض، دار المفردات، المجلد الخامس (الرواية)، الطبعة الأولى، 2001م.
- لوجون، فيليب، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، ترجمة عمر حلمي، الطبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م.
- ماركيز، غابرييل غارسيا، **مائة عام من العزلة**، ترجمة صالح علماني، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، 2005م.
- محفوظ، نجيب، **ليالي ألف ليلة**، دار الشروق، الطبعة الثانية، 2007م.
- مرتاض، عبد الملك، **الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة**، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، عدد 61-62، يناير-فبراير 1999م.
- المسعودي، علي بن الحسين، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق كمال حسن مرعي، بيروت-صيدا، المكتبة العصرية، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، 2005م.
- المسيري، عبد الوهاب، **دراسات معرفية في الحداثة الغربية**، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الأولى، 2006م.
- مطري، نجلاء، **الواقعية السحرية في الرواية العربية من (1420 هـ 2000م حتى 1430هـ 2009م)**، بيروت، دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 2016م.
- المناصرة، حسين، **ذاكرة رواية التسعينات: قراءات في الرواية السعودية**، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الأولى، 2008م.
- مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.
- مندوزا، بيلينيو، **رائحة الجوافة: حوارات بيلينيو أبوليو مندوزا**، ترجمة فكري بكر محمود، الدوحة، أزمنة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2013م.
- ميندوزا، بيلينيو ابولييو، **غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية**، ترجمة عبد الله حمادي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، مؤسسة الاسراء للنشر، 1982م.
- الموسوي، محسن جاسم، **ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث**، بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993م.

- موشيلي، روجر، **العقد النفسية**، ترجمة وجيه أسعد، د.م، دار البشائر للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1997م.
- نعيمة، جهاد عطا، **في مشكلات السرد الروائي: قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية السورية المعاصرة**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، موقع الاتحاد على الانترنت . www.awu-damorg .
- النووي، أبو زكريا محيي الدين يحي بن شرف، **صحيح مسلم** بشرح النووي، مؤسسة قرطبة، الجزء الثالث عشر، الطبعة الأولى، 1991م.
- الهزاع، صالح، **العجائبي في رواية الجنية لغازي القصيبي: دراسة إنشائية**، جامعة الملك سعود، سلسلة الرسائل الجامعية، برنامج كرسي البحث، كرسي الأدب السعودي، النشر العلمي والمطابع، 1435هـ/ 2014م.
- هلال، غنيمي، **الأدب المقارن**، القاهرة، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، د.ت.
- همفري، روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000م.
- هوثورن، جيرمي، **مدخل لدراسة الرواية**، ترجمة غازي درويش عطية، مراجعة د. سلمان داو الواسطي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996م.
- هيس، جوهن جاكوب، **بدو وسط الجزيرة: عادات تقاليد حكايات وأغان**، ترجمة محمود كيبيبو، تحقيق وتقديم محمد سلطان العتيبي، بيروت، دار الوراق للنشر، الطبعة الأولى، 2010م.
- هيكل، محمد حسنين، **حرب الخليج أوهام القوة والنصر**، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1992م.
- هيكل، محمد حسنين، **يا صاحب الجلالة**، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.
- وتار، محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2002م، من موقع اتحاد الكتاب العرب: http://www.awu-dam.org.
- اليوسف، خالد والعطاس، خزيمة، **دليل الكتاب والكاتبات**، الجمعية العربية للثقافة والفنون، الرياض، الطبعة الثالثة، 1995م.
- يوسفي، حسن، **المسرح في المرايا: شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2003م.

ب) الرسائل الجامعية والمخطوطات:

- أبو الحسن، أماني، **الظواهر الفنية الحديثة في القصة القصيرة المعاصرة في المملكة 2003-1977**، رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة إلى جامعة طيبة في العام الجامعي 2006-2005.
- التيفاشي، أحمد بن يوسف، **أزهار الأفكار في جواهر الأحجار**، مخطوطة في مكتبة الكونغرس من موقع المكتبة الرقمية العالمية http://www.wdl.org/ar/item/4256/view/1/1
- الخزي، محمد خليفة، **الأنا والآخر: دراسة تحليلية في روايات عبده خال**، رسالة ماجستير مخطوطة قدمت إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبد العزيز، 2012م.
- الدوسري، محمد ينال هذال، **عبده خال روائيًا**، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير من كلية الدراسات العليا،

الجامعة الأردنية، 2009م.

- شومان، إيناس نبيل، **الواقعية السحرية في الرواية المصرية المعاصرة**، رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة إلى قسم اللغة العربية كلية الآداب في جامعة الإسكندرية عام 2010م.
- علاوي، الخامسة، **العجائبية في أدب الرحلات: رحلة ابن فضلان نموذجاً**، رسالة مخطوطة لشهادة الماجستير من كلية اللغات والآداب في جامعة منتوري-قسنطينة، الجزائر، 2005م.
- القحطاني، طارق سعيد، **أسرار الحروف وحساب الجمل**، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة أم القرى كلية الدعوة وأصول الدين، العام الجامعي 2009-2008م.
- المري، نورة ، **البنية السردية في الرواية السعودية**، رسالة علمية مخطوطة رقم 7035 مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة أم القرى، 1429هـ 2008م.

ج) المقالات والدوريات:

- أبو هيف، عبد الله، "استعادة الموروث السّردي الأدبي في القصّة العَربيّة"، **مجلة التراث العربي**، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 54، السنة 14، كانون الثاني "يناير" 1994 / شعبان/ 1414.من: http://www.awu.sy/archive/trath/54/turath54-007.htm
- الأمير، يحى والصهيل، تركي، "تسع سنوات سجناً للدميني وسبع للحامد وست للفالح" **جريدة الرياض**، العدد 13475 بتاريخ 16 مايو 2005م.
- بافقيه، حسين محمد، " الجنية، لغازي القصيبي" **جريدة الرياض**، العدد 13968، بتاريخ الخميس 21 سبتمبر 2006م، من: http://www.alriyadh.com/2006/09/21/article188055.html
- بتزولد، بيتر، " الأدب والفنتاستيك" تزفتان تودوروف، ترجمة نعيمة بن عبد العالي، **مجلة فكر ونقد**، العدد 3، 16 نوفمبر 1979، من http://www.aljabriabed.net/n03_12abdeali.htm .
- بدر، فاطمة، "محاكاة واقعية ماركيز السحرية في ثلاث روايات عربية: رحلة غاندي الصغير، سيد العتمة، مواء"، **مجلة العلوم الإنسانية**، البحرين، العدد 14، صيف 2007م.
- تاج السر، أمين، "الأكثر تأثيراً"، **الجزيرة نت**، الأربعاء 8/8/2012، من http://www.aljazeera.net/mob/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/c69f98fb-ec1d-4362-ae40-2a572587b2a4
- ثامر، فاضل، "ميتاسرد ما بعد الحداثة"، **مجلة الكوفة**، العدد 2، السنة 1، شتاء 2013م.
- الجحلي، علي، "ترى الوعد راس تنوره"، **جريدة الاقتصادية**، النسخة الالكترونية، http://www.aleqt.com/2012/07/23/article_676823.html
- جلولي، العيد،" الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء ما بعد الكولونيالية"، **مجلة الأكاديمية العربية المفتوحة في الدانمارك**، جامعة كوبنهاجن، العدد9، السنة 2011م.

- الحرش، نوارة، "أكتب للذين يشبهونني وتجربتي لا تمثل خصوصية سعودية"، **جريدة النصر**، عدد 11 ابريل 2011م، تاريخ الوصول 3 مايو 2013م، من:
http://www.annasronline.com/index.php?option=com_content&amp%3Bview=article&amp%3Bid=14611&amp%3Bcatid=38&amp%3BItemid=50
- حسن، عمار علي، "الصوفية رافد للواقعية السحرية" تحرير محمد الحمامصي، **الجزيرة**، بتاريخ 7 اغسطس 2011م، من موقع الجزيرة نت:
http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/8/7/%d8%a7%d9%84%d-8%b5%d9%88%d9%81%d9%8a%d8%a9-%d8%b1%d8%a7%d9%81%d8%af
- الحسين، أحمد جاسم، "الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان: قراءة في روايات رجاء عالم"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009م، من:
http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/000109.pdf
- حسين، هالة صلاح الدين، "هيدي هابرا: الواقعية السحرية بنكهة شرقية"، **جريدة الشرق الأوسط**، عدد 12262، بتاريخ 4 شعبان 1433هـ/ 24 يونيو 2012م.
- خال، عبده، "الأديب عبده خال يضيء عوالم الشظايا في هذا الحوار"، لقاء أجراه منتدى **شظايا أدبية** مع الكاتب ومنشور في موقعهم، من:
http://www.shathaaya.com/vb/showthread.php?t=27440&page=6h
- خال، عبده، "ماركيز لم يدهشني لأن طقوس القرية فعلت ذلك قبله" تحرير خالد عويس، **جريدة الزمان**، العدد 1275، بتاريخ 1 أغسطس 2002م.
- الخريف، عبد الله ناصر، " غازي القصيبي من الروايات إلى قصص ما قبل النوم"، **جريدة الرياض**، العدد 13975 بتاريخ 28 سبتمبر 2006م، من: http://www.alriyadh.com/2006/09/28/article189843.html
- الخوالدي، آية، "روائي سعودي يصف الكتابات النسوية بالصراخ: عبده خال الشعر يرتبط عادة بسن المراهقة"، مجلة **أقلام جديدة**، عمان، الجامعة الأردنية، مطبعة الجامعة الأردنية، العدد 22، 2008م.
- دافليتو، ايزابيلا كاميرا، "تفاصيل الساعات الأخيرة من جائزة بوكر: نخبوية طوق الحمام كادت تحرمها الجائزة"، **جريدة الحياة**، عدد 17525، بتاريخ 29 مارس 2011م، من:
http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20KSA/XML%20KSA/Alhayat_KSA_2011/03.Mars-2011/03-General/2011-03-29/29p25-03.xml.html
-
- زين، أحمد، " رجاء عالم: تقول ان تناول الجسد يمتعها، والكتابة بالإنكليزية انتشلتها، وتعتبر مكة ارثها الشخصي" **جريدة الحياة**، عدد 16636، بتاريخ 21-8-2008، تاريخ الوصول 3 مارس 2013م، من:

http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20KSA/XML%20KSA/Alhayat_KSA_2008/10-OCTOBER-2008/10-GENERAL/2008-10-21/21p31-01.xml.html

- زين، أحمد، "تحدثت للحياة عن حياتها ورواياتها وعالمها: رجاء عالم تخرج عن صمتها وتكشف هواجسها للمرة الأولي"، **جريدة الحياة**، عدد 16636 بتاريخ 21 أكتوبر 2008، تاريخ الوصول 3 مايو 2013م، من: http://www.daralhayat.com/culture/10...2b6/story.html
- السريحي، سعيد، "من البداية.. يتدفق نهر الحيوان وتتداخل الكائنات" **جريدة عكاظ**، العدد 3559 بتاريخ الأربعاء 11/04/1432 هـ 16 مارس 2011م، تاريخ الوصول 9 اغسطس2014م، من: http://www.okaz.com.sa/new/Issues/20110316/PrinCon20110316406140.htm
- شاوول، بول، "نحن والحداثة والعولمة"، **جريدة المستقبل**، العدد ١٤٠٦، قسم ثقافة وفنون ،2003م.
- الشدوي، علي، "رجاء عالم: تغرير النقد بالكتابة" **جريدة الحياة**، عدد 17721، بتاريخ 2011-10-11، تاريخ الوصول 4 مارس 2013، من http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20KSA/XML%20KSA/Alhayat_KSA_2011/10-Oct-2011/10-General/2011-10-11/11p25-01.xml.html
- الشنطي، محمد صالح، "إشكالية التجريب" **مجلة الفيصل**، العدد 318، سنة ،2003م.
- الصفوقي، منيف والخويلدي، ميرزا " أول قرارات الملك عبد الله العفو"، **جريدة الشرق الأوسط**، العدد 9751، الثلاثاء 4 رجب 1426 هـ 9 اغسطس 2005م.
- الضامن، سماهر، "روايات عبده خال.. عالم مفتوح على المهمشين"، **مجلة القافلة**، أرامكوا السعودية، العددد 52 سبتمبر-أكتوبر، 2011، ص11.
- عبدي، صلاح، " الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني: رواية الورم نموذجاً"، **مجلة العلوم الإنسانية الدولية**، العدد 19، المجلد 4.
- عدد خاص للواقعية السحرية في القصة المصرية، **مجلة القصة**، العدد 104، السنة ابريل-مايو- يونيو 2001م.
- العساف، حسين، " قالها الحويفي وتناقلها الشعراء"، **جريدة الرياض**، العدد 15005، بتاريخ الجمعة 2 شعبان 1430هـ - 24 يوليو2009م.
- العطوي، مسعد، "الجنية لـ: غازي القصيبي (2-1)"، **جريدة الرياض**، عدد 14451، الخميس 8 محرم 1429هـ/ 17 يناير 2008م. من http://www.alriyadh.com/2008/01/17/article309618.html بتاريخ 2 فبراير 2014م.
- عطية، نعيم "مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينات" **مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي**، القاهرة، المجلد الثاني، العدد 4، السنة 1982م.

- الغذامي، عبد الله، "رجاء عالم: رؤى نقدية" لقاء حرره طامي السميري، **جريدة الرياض**، العدد 15695، الثلاثاء 12 رجب 1432هـ - 14 يونيو 2011م من:
http://www.alriyadh.com/2011/06/14/article641609.html
- الغرة، فاتنة، "رجاء عالم تقدم خاتم ببلجيكا" **الجزيرة**، موقع الجزيرة الإخباري، بتاريخ 2011-10-14 من:
aljazeera.net/home/print/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/3d173d4e-75bd-4e55-88ad-6bbd0452ba5d
- القصيبي، غازي، "هذا الروائي الموهوب أبعدوه عني"، **المجلة العربية**، عدد 279، 2000م.
- قنديل، أحمد، "أعشاش الدجيرة، الشيفة، أم الصبيان"، **جريدة الرياض**، عدد 13681، الخميس 8 ديسمبر 2005م، تاريخ الوصول 3 اكتوبر 2013، من:
http://www.alriyadh.com/2005/12/08/article113831.html
- كاربنتير، اليخو، "الباروكية والواقع العجيب"، ترجمة علي إبراهيم أشقر، **مجلة الآداب الأجنبية**، العدد 97، شتاء 1999م، السنة 25.
- نصر، أحمد وبا قادر، أبو بكر "مهرجان القيس: احتفال السيدات والدراما في مكة"، **مجلة الخطاب الثقافي**، الرياض، جامعة الملك سعود، جمعية اللهجات والتراث الشعبي، العدد الثاني. يونيو 2009م.
- اليوسف، خالد، "الرواية في المملكة العربية السعودية حتى أكتوبر 2006: دراسة ببلوجرافية" **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية**، العدد 1، المجلد 13.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

- Alapatt, N. F. (2010). *Polyphony and fiction: a reading of James Joyces Ulysse's*. Ph.D thesis submitted to the Mahatma Gandhi University.
- Allende, I. (1991). *The Shaman and the Infidel*. New Perspectives Quarterly, 8(1), p.54 cited in: Faris, W.B. Magical Realism: Theory, History, Community (Kindle Locations 4005-4009) Duke University Press, Kindle Edition.
- Baldick, C. (2008) The Oxford Dictionary of Literary Terms.: Oxford University Press. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-605
- Baldick, C. (2008). Enlightenment, the. In *The Oxford Dictionary of*

Literary Terms.: Oxford University Press. Retrieved 7 Dec. 2015, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-383.

- Baldick, C. (2008). Postmodernism. In *The Oxford Dictionary of Literary Terms*: Oxford University Press. Retrieved 13 May. 2013, from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-905
- Benjamin, W. (1999). The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov Translated by Harry Zorn. *Illuminations*, London: Pimlico.
- Bertens, J. W. (1988). *Postmodern fiction in Canada*. In Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas. (ed). Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2004). *The location of culture*. New York; London: Routledge.
- Birch, D. (2009). *The Oxford Companion to English Literature.*: Oxford University Press. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780192806871.001.0001/acref-9780192806871-e-4765.
- Bouabre, T. (2004). *Magical realism in novels of the black world*, Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305203065). retrieved from: http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com/docview/305203065?accountid=14757.
- Bowers, M. A. (2004) *Magic (al) realism: The New Critical Idiom*. Taylor and Francis: Kindle Edition.
- Browning, R. (1993). *The pied piper of Hamelin*. Cambridge University Press.
- Buchanan, I. (2010). Magical realism. In *A Dictionary of Critical Theory.*: Oxford University Press. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-422.

- Buchanan, I. (2010). Metafiction. In *A Dictionary of Critical Theory.*: Oxford University Press. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-439
- Chanady, A. (1985). *Magical Realism and The Fantastic*: Resolved Versus Unresolved Antimony. New York and London: Garland.
- Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art.*: Oxford University Press. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acref-9780198604761-e-2161
- Cooper, B. (1998). *Magical realism in west african fiction: Seeing with a third eye*. New York; London: Routledge.
- Currie, M. (1995). *Metafiction*. New York: Longrnan.
- Dryfus, C. (1983). Playboy Interview: Gabriel Garcia Marquez. *Bell-Villada, Gene H.(2006). Conversations with Gabriel Garcia Marquez. Jackson US: University Press of Mississippi*, 96-132.
- Duvall, J. N. (2012). *Postmodern metafiction. in The Cambridge companion to American fiction after 1945*. Cambridge University Press.
- Faris, W. B. (2002). The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism. *Janus Head*, *5*(2), 101-119.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Faris, Wendy B. (2012). *Magical Realism: Theory, History, Community* (Kindle Locations 3585-3610). Duke University Press. Kindle Edition.
- Gandhi, L. (1998). *Postcolonial theory: A critical introduction*. Columbia University Press.
- Hadjetian, S. (2005). *Multiculturalism and magic realism? Between fiction and reality*. GRIN Verlag.
- Hart, S. M., & Ouyang, W. C. (2005). *A companion to magical realism* (Vol. 220). Boydell & Brewer.
- Helmy, S. (2009). *Magical Realism and Storytelling In Silko Welch and*

Mamaday. P.hd Thesis in Faculty of Education in Tanta University.

- Hornby, A. S., Cowie, A. P., & Lewis, J. W. (1974). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English* (3rd ed.). London: Oxford University Press. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-683.<
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism*. New York: Routledge.
- Issifou, M. (2012). *Hybridizing political criticism in the postcolonial african novel: Magical realism as aesthetics of necessity* (Order No. 3525768). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1039146766). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/docview/1039146766?accountid=14757.
- Jacobs, J. et al. (eds). (1969) Folklore. Vol. 13, *Folklore Society*. London.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.
- Jones, A. R. (1981). Writing the Body: Toward an Understanding of L'Ecriture Feminine. *Feminist Studies*, *7*(2), 247-263.
- Kortenaar, N. T. (2004). *Self-Nation: Text in Salman Rushdie's Midnight's Childrn*. London: McGill-Queen's University Press.
- Krishnamurthy, K. (2009) *Alai Osai: the roar of the waves*. tra. M.K Subramanian. M.K. Muralidharan: vellacheri, Chennai.
- Lieberman, R. C. (2009). "The Israel" Lobby and American Politics. *Perspectives on Politics*, 7(2), 235–257. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/40406928.
- Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. (No. 10). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Magnolia, T. (2006). *Within the kingdom of this world: Magical realism as genre* (Order No. 3199665). Available from ProQuest Dissertations &

Theses Global. (304983309). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/docview/304983309?accountid=14757

- Meador, B. D. S. (Ed.). (2000). *Inanna, lady of largest heart: Poems of the Sumerian high priestess Enheduanna*. University of Texas Press.
- Musgrave, M. L. (2007). *Phenomenal women: Magical activism in postmodern feminist fiction* (Order No. 3295468). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (304839024). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy1.library.usyd.edu.au/docview/304839024?accountid=14757
- Nasser, T. A., &الأرشيف العربي في الواقعية السحرية .(2011)/ The Arabic Archive of Magic Realism. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, (31), pp.185–214
- Posada-Carbq, E. (1998). Fiction as history: The bananeras and gabriel garcía márquez's one hundred years of solitude. *Journal of Latin American Studies*, 30(2).
- Reeds, K. S. (2007). *An evolutionary definition of magical realism* (Order No. U593384). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1429120846). Retrieved from http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/docview/1429120846?accountid=14757.
- Rogers, B. H. (2011). *What is Magical Realism, Really*. Retrieved from www. writing-world. com/sf/realism. Shtml.
- Ryan, P. (1985). The postmodern text in recent American fiction. *Journal of Literary Studies*. 1(4).
- Shahan, T. J. (Ed.). (1902). *Myths and Legends* (Vol. 5). Hall and Locke Company.
- Simpkins, S. (1988). Magical Strategies: The Supplement of Realism. *Twentieth Century Literature*, 34(2), http://doi.org.ezproxy1.library.usyd.edu.au/10.2307/441074.
- Slemon, S. Magical Realism as Postcolonial Discourse. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press.

- Spindler, W. (1993, January). Magic realism: a typology. *Forum for modern language studies* (Vol. 29, No. 1, pp. 75-85). Oxford University Press.
- Takolander, M. (2015). Magical realism and irony's' edge ': Rereading magical realism and Kim Scott's Benang. *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 14(5).
- Thiem, J. (1995). The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In Zamora, L. P., & Faris, W. B. (Eds). *Magical realism: Theory, history, community*. Durham, N.C: Duke University Press.
- Thiem, J. (2012). The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction. In Faris, Wendy B. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press: Kindle Edition.
- Todd, R. (1991). Convention and Innovation in British Literature 1981-1984: The Contemporanity of Magic Realism. In *Convention and Innovation in Literature.* Ed. Theo D'haen, Ranier Grubel, and Helmut Lethen. Amsterdam: Benjamins (pp. 361-388).
- Todorov, T. (1973).The Fantastic: A structural approach to a literary genre, tr. Richard Howard. *Cleveland: Press of Case Western Reserve Unversity*.
- Vargas Llosa, M. (1995). *Aunt Julia and the Scriptwriter*. New York: Penguin.
- Wales. Katie (1989). *A dictionary of Stylistics*. London: Longman.
- Walker, J. A. (2007). Review of Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. *Comparative Literature Studies*, 44(4), 510–514. Retrieved from http://www.jstor.org.ezproxy2.library.usyd.edu.au/stable/25659618.
- Warnes, C., & Palgrave Connect (Online service). (2009). *Magical realism and the postcolonial novel: Between faith and irreverence*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. p.1, copyright material from www.palgraveconnect.com - licensed to University of Sydney.
- Waugh, P. (2013). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Wolfe, G., & Wright, P. (2007). *Shadows of the New Sun: Wolfe on*

Writing, Writers on Wolfe. Liverpool University Press.
– *World Encyclopedia.*: Philip's. Retrieved from http://www.oxfordreference.com.ezproxy2.library.usyd.edu.au/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-7084.
– Zamora, L. P., & Faris, W. B. (1995). *Magical realism: Theory, history, community*. Duke University Press.

Abstract

This study is mainly concerned with the renewal in Saudi novel in late 1980s. It also links this renewal with global literary trends via studying the most prominent foreign influences that influenced the writing of Saudi novelists in that period. The study focuses on magical realism trend, which has emerged in Latin America and then expanded to be a global trend influencing many novelists around the word including Saudi novelists. The study is divided into five chapters in addition to an introduction and a conclusion. Chapter one provides an overview of the main aspects of the study. It clarifies the title terminologies and contains an introduction along with two sections. The first section is devoted to explaining the most important stages of the evolution of Saudi Arabian novels. It aims to determine the period on which the study is focusing. The second section is devoted to exploring the meaning and development of the term magic realism. It highlights the innovative and unconventional ideas of the magical realism movement that opened new horizons of inquiry and creation away from the restriction of realism and encouraged artists and writers to challenge the classical definition of reality. Then, a comparison is conducted between fantasy elements in the classical Arabic literature and the new global magical realism trend. The comparative study aims to reveal the similarities and dissimilarities between classical and modern trends and to investigate the distinctive power of magic realism on contemporary Arabic writers in general and Saudi writers in particular. Chapters two to five contain an empirical analysis. Each chapter is devoted to analyse a number of novels that relevant to one of the selected Saudi novelists. The thesis studies three males and one female Saudi novelists whose works reflect aspects of magical realism.

Summary of the study:

This research addresses the magical realist movement in Saudi fiction, as one of the trends most influential upon the narrative experience in Saudi Arabia, since its inception in the late 1980s. In the following pages, however, we shall sum up what this research has covered, along with its main findings, recommendations and contributions.

This study, of magical realism in Saudi fiction, aims to bring to light the Saudi novelists' experiences in giving fresh strength to their narrative methods and techniques, whilst revealing the global trends that have been influential upon these endeavours at renewal, through an exploration of the extent to which the Saudi narrative has been influenced by world narrative trends, especially magical realism, which has often been connected with thought movements such as, for instance, Postmodernism, Postcolonialism and Feminism. This study, as was seen earlier, has demonstrated how Saudi novelists have aptly managed to strike a balance, between inspirations drawn from the Arab literary heritage and the blends they make out of this heritage, employing modern narrative techniques, given the interrelationships between magical realism and the Arabic literary heritage, with its myths and legends that are addressed and processed, using modern visions and techniques, the making of which has been influenced by those Latin American literary trends. In view of the lack of any relevant critiques in Arabic on the matter, another of the objectives this study has endeavoured to realize is the setting of a specific, clear definition for magical realism, thereby demonstrating its major characteristics and parameters, as these manifest in world literature.

As demonstrated earlier in this study, the introduction states the research theme, methodology, research questions and the timeline specified, along with the reasons for choosing the works being discussed and a review of relevant literature. Following this introduction, Chapter One serves as a theoretical framework to the research subject, in which some specific terminologies and research elements are preliminarily defined, so that the researcher is then able to identify the criteria,

according to which the research hypothesis, as it relates to the selected texts to which these terminologies and research elements are applied, is to be analysed.

In Section I, of Chapter One, I have reviewed the history of Saudi fiction, in order to identify the point in time at which magical realism first appeared within the course of this history, which is later defined as the late 1980s and early 1990s, as a result of the wave of experimentation and innovation rising at that time, especially with the Saudi narrative being influenced by world fiction movements, thanks to the increasing number of translations into Arabic. This first appearance of magical realism in the Saudi narratives was also urged by social changes in Saudi Arabia, particularly those following the upsurge in petroleum prices and the emergence of civil society, with all its subsequent complications. That was a point in time when the established value systems of the social, tribal society, with its inherited traditions, came into conflict with the new civil developments that emerged because of the modern state, which had just come into existence, with its civilised characteristics, which therefore brought forth a state of consciousness that turned towards what was new, away from what was old, a conversion that subsequently had an impact upon the literary styles, methods and techniques of writing.

Thus, I have reviewed these historical developments of Saudi fiction and discussed both the characteristics of each phase and the factors urging the emergence of magical realism among modern literary trends during the phase of experimentation. Afterwards, I have considered the significant literary debates on magical realism, in which some critics viewed this literary trend as extrinsic to Islamic culture. I have also discussed the view maintained by some specific proponents of committed literature, such as Suhaila Zain Al-Abdeen and Awad Al-Qarni, regarding the employment of ambiguous magical incantations and Sufi literary symbols in modern cultural production, especially in the fiction of Rajā ʿĀlim. Then, I have moved on to explore the criticism against the use of the term "trend," to which some researchers are reluctant to refer, a reluctance against the significance of which this study highlights, as it probes the extent to which such criticisms impact the attitudes of men of letters towards magical realism. It explores

the questions of whether these writers have managed to embody within their writings what is metaphysical and supernatural, in a manner that does not conflict with these criticisms or with society, and of whether their writings are otherwise daring. That is what we are about to refer to in the following lines.

Magical realism, however, has sometimes been confused with other literary trends, in which imagination and meta-reality are also employed, such as Surrealism and fantasy. Hence, magical realism, as a term, has had to be clearly defined, prior to proceeding with the analysis of the novels discussed. Section II, of Chapter One, has therefore been entitled, *Magical Realism as a Global Trend: Definition, Types and Characteristics*. It consists of several subsections, the first of which reviews a number of the definitions rendered for magical realism, including the historical development, the most notable theoreticians, the geographical scope and the influencing factor of cultural backdrop, upon each of the definitions. This subsection also explores the arguments regarding the differences between the European and Latin definitions of magical realism, upon which differences there have emerged different types of magic realism, each one based upon the magical elements processed. That is why, in a following subsection, I have moved to discuss the different types of magical realism; metaphysical, mythical and existentialist magical realisms, with an overview of the most significant characteristics of each type, in order to identify the type most common in Saudi fiction. Moreover, and in order to identify the standards upon the basis of which a narrative work would be described as magical realist, the most significant characteristics of this prevalent trend in Saudi fiction are reviewed, in a third subsection. Such magic realist Saudi narratives, accordingly, are analysed and categorised; the postcolonial discourse in Ghāzī al-Quṣaibī's works, and the postmodern techniques in Ali al-Dumaini's works, are accordingly analysed, in the discussion following the theoretical introduction. Eventually, the last section of Chapter One probes the concept of magical realism as perceived in Arab literary criticism and discusses the claims, made by some Arab critics, that magical realism in fact had its roots in the Arab heritage, as they maintain that Arabs have just received this literary trend in a new guise, and these claims have therefore been balanced against each other.

Chapter One is followed by chapters concerned with discussion, in which I analyse the elements of the works selected; the major criterion for such selection was to cover all the trends within the magical realism movement, as manifesting in various world literatures. In Chapter Two, "*The Reversed History and Postcolonial Discourse in* Ghāzī al-Quṣaibī*'s Works*," al-Quṣaibī's magical realist production is discussed from a postcolonial, postmodern point of view, a discussion for which the two novels of *Abū Shallākh al-Barrma'i* (Amphibian Bragger) and *Al-Jinnīyyah* (The Fairy) are specifically chosen. So, Chapter Two begins with an overview on al-Quṣaibī and his most significant works, in a first section, followed by two further sections. The first is dedicated to the analysis of the *Abū Shallākh al-Barrma'i* novel, into which fantasy and magical realism are infused and which employs a history-reversing technique that brings into the light real events of history, thereby illuminating the fine details of such events with fantasy, in order to present a better understanding of the past. This novel, in this sense, does not distort the past, but rather calls into play new insights into the past of which it treats; in effect, a postmodern literary technique. In the course of this analysis, I arrive at a conclusion, that several writers pay little or no attention to the fine lines between different literary trends; within a single work, a writer may employ techniques from several trends. This is precisely what al-Quṣaibī does, in his *Abū Shallākh al-Barrma'i* – he uses a blend of fantasy and magical realism – in order to bring forth a text that re-represents history in an ironic fashion, with the intention of revealing some specific details, which the authoritative histories have disregarded.

In the novel, *Al-Jinnīyah* (The Fairy), al-Quṣaibī attempts to employ the power of storytelling that kaleidoscopically combines different Eastern and Western cultural aspects, with the dual intention of refuting the colonial cultural misrepresentation, of the inferiority of Third-World nations, and of undermining the Western hegemonic world-view, thereby emphasising the fact that no one single view can claim to be representing the whole world. al-Quṣaibī's, therefore, presents a postcolonial text, having a magical realist framework, for magical realism is the configuration best reconciling different cultures. It is in this way that al-Quṣaibī's *Al-Jinnīyyah* juxtaposes myths with science, the irrational with the

rational, and denounces the making of any absolute truth-claims in interpreting the world; rather, it champions the notion that there are many ways to view the world, all of which are equally valid. The novel, in this fashion, draws inspiration from world literature, in terms of its employment of postmodern and postcolonial techniques, whilst maintaining local conventions.

Taking the point further, Chapter Three focuses upon the relationship between magical realism and feminism, both in literature and literary criticism, based upon the views of Windy Fares, Isabel Allende, Angela Carter and Megan Musgrave, who have most notably contributed to the study of magical realism from feminist perspectives that conceive of, and present this literary trend as one of the most significant manifestations of the feminist challenge against patriarchal hegemony. Furthermore, this chapter discusses some specific works of the Saudi novelist Rajā ʿAlim, whose literary experience is based upon the reproducing of traditional heritage, using a modern method that employs worldwide literary techniques and addresses some social issues that constitute a subject of interest for feminist literature. To this end, Chapter Three analyses two novels of ʿAlim: *Ṭarīq al-Ḥarīr* (The Silk Road) and *Khâtem* (Ring), in which ʿAlim brings into the light and employs what has been disregarded and marginalised in the Arab heritage, in order to create the sense of magic. In *Ṭarīq al-Ḥarīr*, ʿAlim makes use of the biography of her own real family; the narrators in this novel are given the real names of ʿAlim's grandparents, whose lives are now narrated exotically, by means of traditional magic elements and mystical allusions, as well as by the inclusion of some specific ingredients of Ancient Arab heritage, the same ingredients that she puts to use in order to create the sense of magic in the other novel, *Khâtem*, in which the Sufi numinous miracles and allusions are more dominant. It is in this way that ʿAlim brings forth a blend of the metaphysical and the fabulist magical realisms; in the metaphysical magic realism, miracles are believed to be part of human reality, whilst the fabulist magical reality turns what is ordinary into something extraordinary or miraculous, by means of certain intense hyperboles. This fusion achieves a precise manifestation in *Khâtem*, in which we see stones, music, sounds and water turning into miraculous narrative ingredients, with the help of a Sufi philosophy that

converts inanimate things into beings abounding in spiritual energy. ʿAlim, in this manner, employs magical realism to contest the stereotypical representation of the female as a fragile, suppressed being; the protagonist in her novels is usually a female enjoying legendary abilities that empower her to defy societal, or, more specifically, male, dominance. ʿAlim often makes use of historical or literary symbols that help bring forth a different representation, in which the female is capably in control of her reality. At other times, ʿAlim does this by means of the characterisation in the narrative.

By the end of Chapter Three, we therefore arrive at a conclusion that ʿAlim has possibly produced the narratives most daring in employment of the Sufi and magic heritage that contradicts the literary conventions maintained in Saudi Arabia. Her exploitation of Sufi symbolisation and ambiguity has, in fact, stirred criticisms, which I discussed earlier, in the course of reviewing the debates of critics on magical realism. Nevertheless, ʿAlim has, to a great extent, in her late works, softened the boldness of this symbolic language and this positing of Sufi concepts. Perhaps the reasons for this are the opposing responses her works have received, from both the readers and critics, in Saudi Arabia.

Moving further, Chapter Four explores how the folkloric heritage is employed in magical realist narratives and, for this purpose, analyses the fiction of Abdo Khāl. In this regard, special stress is placed upon how Khāl's works strike a balance between the influence of the local, folkloric culture and legends, on the one hand, and, on the other hand, that of Latin American magical realism. Through the analysis of Khāl's *Al Maut Yamurr min Hunā* (Death Passes from Here), along with the review of another narrative by the same author, we come to see how Khāl is influenced by the Colombian novelist García Márquez, especially in the use made of the stories told by grandparents and villagers, in order to form a world of magic. Khāl has, in fact, emphasised that it is not by virtue of the influence of one novelist or another that he builds this world of magic; rather, this world, Khāl stresses, is that one in which he has, personally, been brought up. However, there are some specific points, we notice, shared by both Khal and Márquez, which may have been

unconsciously introduced into the narratives of Khal and have, therefore, constituted a subjective experience, from which he draws inspiration.

Khāl is, in fact, one of the few Saudi novelists who pay special attention to the local mythological heritage, most specifically that of the Jizan region, in the southwest of Saudi Arabia. This heritage serves as the magical background for his *Al Mawt Yamurr min Hunā,* a background that I have discussed in Chapter One, and which is characterised by its reliance upon a number of stories that constitute the main structure of the novel and emulate the folkloric heritage, with its figures, stories, memoirs and biographies. In this novel, as I have discussed, Khāl sets in motion the ancient Arab storytelling structure employed in *One Thousand and One Nights*; this structure in Khāl's novel is centred on the technique of the folk narrator, through whom the stories are told, one after the other. Khāl, however, brings a fresh strength to the narrative style, for he makes effective use of the multi-narrator technique for this storytelling.

In the other novel, *al-Ṭīn* (The Mud), which is analysed also in Chapter Four, Khāl places the focus upon the presentation of a philosophical reflection on death and life, in which he reverses the prevalent view on death; he rather views some specific ways of life as other states of death. Actually, what renders Khāl's magical world distinctive is that he pays much attention to portraying the influence the folkloric, mythological beliefs have upon the characters and their acts. The event of magic, in Khāl's novel, is based outside the narrative, in order not to endow it with a spiritual or philosophical significance, as is the case in Rajā ʿAlim's novels, but rather to express the culture of a society that renders mythical interpretations for whatever is found in the world. Moreover, this magic sense in Khāl's works, when set against reality, accentuates the fact that this reality is sometimes shocking, or even stranger than fiction. It is by means of this magical sense that Khāl exposes the ugly realities of life.

At this point, Chapter Five comes to focus on magical realism as a postmodern literary trend, with a special discussion of Ali al-Dumaini's *al- Ghaimah al-*

Raṣāṣiyyah (The Cloud of Lead- The gray cloud). First, the introduction of this chapter takes an overview of the author's struggle, both in terms of politics and literature, a struggle that al-Dumaini has himself recorded in this very novel. The introduction refers, also, to his most notable achievements and books, moving forward to discuss the relationship of magical realism to postmodernism and the most significant techniques novelists employ in their magical realist works, including metafiction and intertextuality. Then, I provide an analysis for the novel, in which al-Dumaini uses a number of postmodern techniques to create a sense of magic and to reinforce the mythical setting of the novel, in order to address some specific social, literary and political issues that he could not process in the works he produced during the 1980s. In the course of this analysis, stress is placed upon the realist aspect of the novel, the issues processed and the sub-textual elements of magic. Such elements include the employment of primitive magic and rituals and mythicised characterisation, a device in which characters are de-familiarised, in virtue of the symbolic senses they are given. One further element is the use of postmodern techniques to bring into being the sense of magic, which is generated by the overlapping of different worlds, which are created through the escaping, from the imaginary text based inside the novel, of narrative figures, and through the collapse of the barriers between realistic writing and reality – that is, by means of the intertextuality technique. Such sense of magic is also created by breaking into the realm of literary criticism and criticising the writing styles, in a manner that results in the blurring of the boundary between authorship and readership, which is known as the metafiction technique. Thus, in Chapter Five, the last of the discussion chapters, we come to see that Ali al-Dumaini, Ghāzī al-Quṣaibī and Abdo Khāl are the closest to Latin American magical realism, which is characterised by the embodiment of magic within reality, so as to represent some specific political orientations.

Research Contributions and Findings:

Although there are many non-Arabic studies, which provide a precise definition that determines what the magical realism is and separates it from similar

literary trends, thereby specifying its types and characteristics, but we have found almost no one Arabic-written study that discusses this concept or separates it from other literary trends, in which imagination is also employed. Therefore, there is much debate on the concept of magical realism in the realm of the Arabic literary criticism, with which some researchers draw no line between magical realism and other literary movements that make use of imagination and fantasy. In addition, it was from the Latin American literature that magical realism, as a term, was introduced into the Arabic literary criticism, which in turn resulted in the emergence of controversies in Arabic literary studies over whether to study it as a literary trend of purely Latin American origins or to place focus on its relationships to and its roots in classic Arab literature. These studies, however, pay no attention to the developments through which this movement went in different literatures of the world, the developments that brought forth the new features and characteristics of this literary trend, including the postmodern techniques it employs or the worldwide thought movements it serves, such as Postcolonialism and Feminism.

This study, therefore, has endeavoured to render a clear definition for magical realism in Arab literary criticism and to accentuate its global characteristics, not only the Latin American features upon which the preceding literature reviewed focused. This study has also reviewed some specific types and features pertaining to magical realism, in order to differentiate this trend from other apparently similar movements, such as Surrealism and Fantasy. Thus, I have discussed the possible Arab origins of this trend and have reviewed the arguments made by Arab critics in this regard. This study is in this sense a new contribution to the Saudi library of Arab literary criticism, because it stands as a special study that probes into an issue; i.e., magical realism in Saudi fiction, that has never been tackled before in the critical literature reviewed.

Moreover, this study has arrived at a number of significant conclusions:

- First of all, in order to define a narrative as pertaining to magical realism, but not to Surrealism or Fantasy, we should look into how the

author addresses the sense of magic. In other words, the first standard for a narrative to be identified as magical realist is that its sense of magic should be merged with the sense of reality; however, no justification or interpretation should be rendered for this sense of magic, which has therefore to be presented as a pure reality, where no confusion or perplexity is encountered.

• Based upon the review of some specific Arab critics' views on the origins of magical realism, I came to conclude that the Latin American pioneers of this trend, including García Márquez and Borges, have made effective use of the Arab heritage that is abounding in miraculous imaginaries. Thus, this trend, as has been discussed earlier, emerged and flourished in Latin America and was often ascribed to it. Later, this trend has found its way to different cultures of the world, including the Arab culture, and Arab novelists have come to draw inspiration from this literary movement. Perhaps, the reason behind this is the similarities which exist between the collective consciousness of Arabs and that of Latin Americans; since they both believe in supernatural powers, events and phenomena. The cultural heritage, in the Arab and Latin American collective consciousnesses alike, is built upon metaphysically-based beliefs, which are considered as utterly unquestionable aspects of truth. This magical realism has also drawn to the attention of the Arab men of letters the fact that the Arab culture has an extremely extensive heritage of narratives, the figures and themes of which are, in effect, employable for the purposes of magical realist fiction. Nevertheless, we do not maintain that magical realism is merely an endeavour to excavate this huge, Arab, mythological heritage, including *One Thousand and One Nights* and al-Qazwini's *Ajā'ib al-Makhlūqāt wa Gharā'ib al-Mawjūdāt* (Marvels of Creatures and Strange Things Existing). It is because of the modern theorisation on the function of the sense of magic in magical realism that this sense is no longer an element to be employed in fiction

to astonish the reader or to develop further the narrative action and bring forth stories, as in the case of *One Thousand and One Nights* – that is, it is not an element intended to render suspense or symbolisation any more. Rather, this sense of magic is now an approach to reality, through which specific political attitudes or social issues are processed.

• The emergence and development of magical realism in Saudi fiction stirred criticism that rejected the modernist techniques and the magic and mythical themes essential to this trend. Much of this criticism was made by the committed-literature proponents in the mid-1980s. The Saudi novelists' responses to such criticism have varied in terms of the challenges they raise against the prevailing conventions that reject the concepts and techniques of magical realism. Neither traditional conventions nor religious certainties are contested in the works of Ghāzī al-Quṣaibī, for example; rather, he employs religious texts to produce the mythical elements for his magical realist fiction to be effective. By contrast, Rajā ʿĀlim strikes against this tradition-backed criticism; she presents her magical realism in the guise of Sufi miracles and myths. ʿĀlim also employs excerpts from books concerned with magic and its rituals, which renders her magical realist experience the boldest in Saudi fiction. Standing midway between these two novelists, Abdo Khāl boldly posits news reflections, which shake conventional views, especially with regard to death and life; however, he pays much attention to the religious interpretations of such reflections, most specifically in his *al-Ṭīn*.

• Based upon the analysis of the works chosen for the research discussion, the three types of magical realism are proven present in Saudi fiction, with a very special manifestation of mythical magical realism, an integral part of the cultural composition of which is the firm belief in miracles. This is present in the works of Rajā ʿĀlim, Abdo Khāl and Ali al-Dumaini, in which there is also present existentialist

magical realism, which does not make use of any particular cultural backdrop to introduce the sense of magic. In this existentialist magical realism, the sense of magic is posited as a real, unquestionable and universal truth, which does not conflict with the mind. A good example of this type of magical realism is al-Quṣaibī's *Al-Jinnīyyah*. Furthermore, in ʿAlim's *Khâtem*, there manifests metaphysical magical realism, which intensifies what is familiar, in order to defamiliarise and charge it with metaphysical potency.

• Concerning the intellectual attitudes backing magical realism in Saudi Arabia, al-Quṣaibī, Khāl and al-Dumaini are amongst the Saudi writers most notable for utilising magical realism for political agendas, based upon their political orientations. While al-Quṣaibī and Khāl, for example, criticise general Arab policies and probe into the reasons for the Arab defections, al-Dumaini focuses upon internal political issues, thereby drawing inspiration from the detention he experienced, for joining a secret political party. These three novelists therefore realise the concept of magical realism that, in its Latin American sense, has chiefly been concerned with the political issues of South America. Moreover, as we have seen in the analysis provided in Chapter Two, Ghāzī al-Quṣaibī employs magical realism in a postcolonial sense. He is keen to present a multi-cultural vision, which does not take sides and in which cultural diversity is presented as something healthy, especially with the several views it makes available for interpreting the world.

• For her part, Rajā ʿAlim builds upon the Arab Sufi heritage and magic traditions, in order to create her own magical realist narrative. Whilst her narrative is immersed in symbolic ambiguity, because she is immensely influenced by Sufi masters, including Ibn Arabi, al-Buni and al-Hallāj, ʿAlim still manages to address real, social and feminist issues. In the realm of ʿAlim's fiction, magical realism is utilised as a narrative platform to confront societal, male dominance, a sense in

which ʿAlim serves as an extension to the feminist writers, who saw in this literary trend a way to resist the patriarchal society and sexism. Isabel Allende, Windy Fares and Megan Musgrave are some prime examples of such writers. The protagonist, in most of ʿAlim's novels, is a female who is often endowed with super-heroic attributes, by means of which this heroine is defamiliarised.

• As for magical realism in Abdo Khāl's fiction, the main focus is placed upon the local mythical heritage in the Southern region of Saudi Arabia, most specifically that of Jizan. Both the village setting, in which these myths have flourished, and the stories told by grandparents are, in fact, the first source from which Khāl draws the raw material for his magical realist creativity, aside from García Márquez's influence that manifests in his magical scene production. Khāl is, in fact, concerned mainly with portraying the impact the mythical folkloric beliefs have upon the ways in which characters think and act, which, in turn, influence the nature of the narrative actions. The event of magic, in Khāl's fiction, is based outside the narrative, in order not to endow it with a spiritual or philosophical significance, but rather to portray what is real, with the help of other mythical elements. It is by means of this magical sense that Khāl exposes the ugly realities of life.

• As far as Ali al-Dumaini is concerned, and as concluded earlier in Chapter Five, he utilises a postmodern text, in order to challenge the protests against modernism and postmodernism, which emerged at the time of the writing of the novel discussed. It is from his personal experience of detention that al-Dumaini has drawn inspiration to write *al- Ghaimah al- Raṣāṣiyyah*, which rejects all forms of oppression and restriction of free speech. In this novel, postmodern techniques work in concert with the elements of primitive magic, in order to create a magical world, in which the boundary between authorship and readership is blurred, for the narrative figures keep

going in and out of the text, thereby practising their right to have their say and criticise, and this is precisely what the metafiction technique means. Furthermore, al-Dumaini uses the intertextuality technique to merge the realms of fiction and reality with each other, in order to create a magic that stems from the overlapping of worlds that are often irreconcilable. In this novel, al-Dumaini challenges a number of literary and political taboos and utilises certain elements of real magic, which were critically unacceptable at the time of writing the novel, in such a way that the novel is intertextualised with some specific, enigmatic mysteries from the "Song of Uruk" poem, which shares with this novel a number of revolutionary themes, such as the references to political authorities, national dreams and unity. Moving further, al-Dumaini employs a number of postmodern techniques, which were a subject of controversy during the 1980s, thereby taking a stance challenging all the restrictions imposed upon the freedom of expression and authoring.

Research Recommendations

Through the exploration of magical realism in Saudi fiction, I have come to identify a variety of themes, which are still open for further research, and into which, I hope, those who are concerned with Arab and Saudi literature will probe. These themes include, for example, postmodern techniques in Gulf fiction, Sufi literature in the narratives of Rajā ʻAlim and magical realism in the Gulf novel.