الجُمهوريَّة الجزائريَّة الدِّيمُقراطيَّة الشَّعبيَّة
وزارة التَّعليم العالِي والبَحث العِلْمي
جامِعة غَرْداية
كُليَّة الآدَاب واللُّغات
قِسم اللُّغة والأدب العربي

العجائِبي فِي روايَة سِيفَار مدِينَة الشَّياطِين الطَّيِّبين

لِلكاتِب الصَّحراوي: السَّيد حَمدِي يَحظِيه

مُذكّرةٌ مُقدَّمة لِإستكمال مُتطلّبات شَهادة الماسْتر في اللُّغة العربيَّة وآدابِها

تخصُّص: أدَب عربِي حدِيث ومُعاصِر

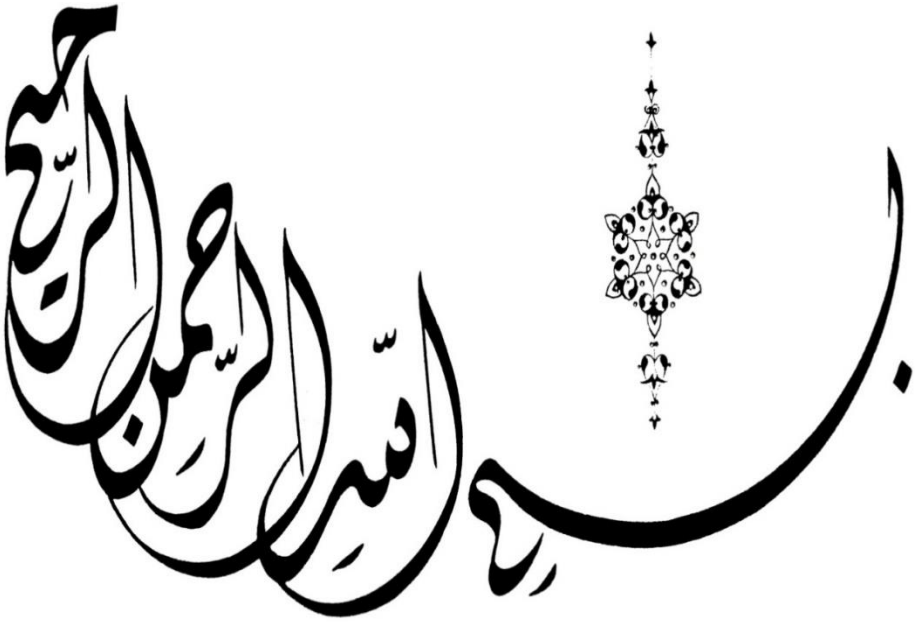
-إعداد الطَّالـب:
بيو رزقي

-إشْراف الأُستاذ:
أ/ جَهْلان مُحمَّد

أَعضَاء لجْنَة المُناقشة:

الرَّقم	الإسم واللَّقب	الرُّتبة	الجامِعة	الصِّفة
01	زاوي مُحمَّـــد	أُستاذ التَّعليم العالي	غرْداية	رئيسًا
02	جهْلان مُحمَّد بن أَحْمد	أُستاذ مُساعِد –أ–	غرْداية	مُشرفًا ومقرّرا
03	صلِيحـــة كَرامي	أُستاذ مُساعد –ب–	غرْداية	مُمتحنًا

السَّنة الجامعيَّة:
(1445هـ/1446هـ/2023م/2024م)



الإهداء

كانَ حُلُمًا وانقَضَى تَرَعرَعتُ فِيه بَينَ هَمسَات الصَّحْراء وأَسْرارِها

مَررْتُ فِيه بِأيَّام لَبسَ فِيه نَبضِي مَعَاطِف التَّخوُّف مِن حِبرٍ لا يُنصِفُ مَا أُريدُ أَنْ أُقدّمه لأساتِذتِي

الَّذِينَ أَزفُّ لَهُم كُلّ الشُّكر والتَّقدير لأنَّهم كانُوا ومضَاتٌ مِن الأمَل بِنصائِحِهم وتَواضِعِهم وإِلَى شَمسِي وقَمرِي أَبِي وأُمِّي الَّتِي كانَت تُراقِب سُطورِي بِدُعَائِها لِتَسطَعَ عجَائِبيَّة القَلْبِ الحَنُون وهِي تُلقِي أُمُومَة تَعتَنِي بتَعَبِي كُلّ ثَانيَّة.

أُهدِي بَحثِي المُتَواضِع لِكُلّ مَن آمنَ بأنّي سأقِفُ عَلى بابِ غَيْمةٍ يومًا وأنَا أحمِلُ مُذكّرةً عُنوانهَا العجائِبيَّة فِي روايَة سِيفَارْ.

شُكْر وعِرفَان

أشكرُ الله سُبحانَه وتَعالى علَى منِّه وتَوْفيقِه لِي لإتمَام هَذا العَمَل المُتواضع.

ووصُول مُذكّرتي لمَرفَئِهَا بِقطافَة أَضْواءٍ جَنينَاهَا مَعًا فَغَرقتُ بِنجاةٍ طيّبة وأنَا أتَزوَّدُ بِكنوزٍ مِن المعرِفة النَّقديَّة الأنِيقة، بيْنَ ضفافِ رِحلةٍ صَحْراويَّة ساعدنِي علَى اِختطافِ نجاحِها فُرسانٌ أشاوِس دعمُونِي معنويًا وثقافِيًا لأُقابِل حُلُمًا كانَ علَى مشارِفِ سَرابْ.

فشُكرًا لأُستاذِي للمُشرف "مُحَّمد جهلان" الَّذي كلَّما أتعبْتُه أهْدانِي بَاقةً مِن يَواقِيت الأمَل لأُواصِل اِلْتقَاط خُطُوّاتِي المُتعَثِّرة.

وشُكْرا لكُلِّ أُستاذٍ فَاضِل أَلْقَى عليَّ فيضًا مِن شُرُوحاتِه لأرتكِز علَيها فِي حُروبِي العَجَائبيَّة

شُكْرا لكُلِّ أساتِذَة قِسم اللُّغة والأدَب العربِي بجامِعة غرْداية خاصَّة لجنَة المُناقشَة كلٌّ بِاسمِه ومقَامِه الَّذينَ كانُوا لي دُعامَة نفْسيَّة لأَرْتقِي إلى غيْمِات هذا النَّجاح بفضْلِ تواصُلهم الإيجابي ودعْمِهم لِي فشُكرا بكُلِّ لُغَات الاِمْتِنان لَكُم جميعًا أساتِذتي.

فَبارَك الله فِي الجمِيع وجَعلَ مَا قدَّمُوه لِي في مِيزانِ حسنَاتِهم

واللهُ وَليُّ التَّوفِيق.

مُلخَّص:

فِي سِياق دراسَة العجائبيَّة فِي روايَة "سِيفَارْ"، تُعدُّ هذِه الظَّاهِرة الأَدبيَّة عُنصُراً أساسيًّا وحداثِيًّا فِي بِنَاء العَالم الرِّوائي، حيْثُ تَنْدمِج فِيهَا الواقعيَّة مَع الخيَال لتَخْلق عالمًا يمْتلِئ بالغُمُوض والمُفَاجآت، ويتجسَّد البُعدُ العَجائِبي فِي رِواية "سِيفَارْ" مِن خِلال المَكان والأَحْداث والشَّخصِيات الَّتي تَتجَاوز حُدُود المنْطِق والتَّفسِير التَّقليدِي، مِمَّا يُثِير الدَّهْشَة ويَزِيدُ مِن تَعقِيد النَّص السَّرْدِي. ومِنْه تَهْدِفُ هذِه الدِّراسَة إِلَى اِسْتِكْشاف كَيْفيَّة تَجْسِيد العَجَائِبيَّة فِي رِواية "سِيفَارْ" وتَحلِيل دَوْرها فِي خَلْقِ تَجرُبة قِرائيَّة فرِيدة تَجمعُ بَيْنَ العجائِبي والْواقِعي.

وقَد اِنْطلقَت هَذِه الدِّراسة مِن إِشْكالِيَّة رئِيسيَّة مَفادُها: مَا مدَى حضُور العجائِبي وتَوظِيفه فِي رِواية سِيفَارْ للرِّوائي السَّيّد حمْدِي يَحْظِيهْ؟ وللإجابَة على هَذا التَّساؤُل، تمَّ تقْسِيم البَحث إِلَى أَربَعة مباحِث أَساسيَّة هي: (العَتبَات النَّصيَّة فِي الرِّوايَة، السَّرْد العجائِبي فِي الرِّواية، الفضَاء العجائِبي...، الشَّخصيات الْعَجائِبيَّة...)، بِحيثُ يعكسُ كلّ مبحثٍ مِنْها جانِبًا مِن جَوانِب الْعجائبيَّة الَّتي تتميَّز بها هذِه الرِّواية، ويكشِف عنْ دورِها فِي تشْكِيل بنْيتها السَّرديَّة وإِثْراء عوالِمها الرِّوائيَّة.

الكلِمات المِفْتاحيَّة: اَلْعَجَائِبيَّة، اَلْخَيَالْ، رِوايَة سِيفَارْ، النَّصّ السَّرْدِي، السَّيد حَمْدِي يَحْظِيه.

Abstract:

In the context of studying the fantastical elements in the novel "Sifar," this literary phenomenon stands as a fundamental and modern component in the construction of the narrative world. Here, reality intertwines with fantasy to create a realm filled with mystery and surprises. The fantastical dimension in "Sifar" is manifested through the setting, events, and characters that transcend the boundaries of logic and traditional interpretation, evoking astonishment and adding complexity to the narrative. This study aims to explore how the fantastical is embodied in "Sifar" and analyze its role in crafting a unique reading experience that blends the fantastical with the realistic.

This study originated from a central question: To what extent is the fantastical present and employed in "Sifar" by the novelist Sayed Hamdi Yahia? To address this question, the research has been divided into four main sections: (the textual thresholds in the novel, the fantastical narrative in the novel, the fantastical space, the fantastical characters), with each section reflecting a different aspect of the fantastical elements that distinguish this novel and revealing their role in shaping its narrative structure and enriching its fictional worlds.

Keywords: The fantastica - Fantasy - novel Sifar - text narrative - Sid Hamdi Yahdih.

جَدوَل المُختَصَرات

المُختَصَر	الْمَعنَى
ص	الصَّفحَة
ط	الطِّبعَة
مج	المُجلَّد
(د.ت)	دُونَ تَارِيخ
(د.ط)	دُونَ طِبعَة
تر	التَّرجَمَة
تقد	التَّقدِيم
تح	تَحقِيق
م ن	المَرجع نَفسُه
ص ن	الصَّفحَة نَفسُها
م س	مَرجع سَابِق

مقدّمة

شَـهِدت الرِّواية العربيَّة المُعاصِـرة ، تَطوُّرات وتغيُّرات مسَّـتِ الشَّـكلَ والمَضـمُون، فِي ظلِّ مَوجَة التَّجرِيب الَّتي اِجْتاحَت الْخِطَاب الأَدبِي والثَّقافِي العَربِي فِي الْفَترَة الأَخِيرَة، والَّتي أَسْفَرت عَن بُرُوز أَشْكَال جَدِيدَة فِي الكِتَابَة السَّرْديَّة، مكَّنَت الرِّوايَة مِن الاِنْعِتَاق مِن النَّمَطية الرَّتِيبة، وقَادَتهَا إِلَى التَّحرُّر مِن أَسْلافِ المَاضِـي، والتَّخلُّص مِن رِبْقَة الأُصُـول الفنِّيَّة الَّتي اِلْتزَم بِها السَّـرْد التَّقليدِي رَدْحًا مِن الزَّمَن؛ حَيثُ راحَت تَسْـتَأنِس لِتِقْنياتٍ لَم تَكُن مَعهُودة لَدَيهَا، وَلِجَت رَحِمهَا نَتِيجَة تَلاقُح عِدَّة ثَقافَات مَوروثَة ومُكتَسَبَة، أَسْـهمَت فِي خَلْق خِطَابٍ رِوائِي زاخِر بالدِّلالَات، مُفْعَم بالإِثَارة، فَتَجسَّـــدت بِشَـــكلٍ حُضُـــورِي مُختلِف؛ مُتعدِّد الإِيحَاءات، لَانِهائِي القِراءات، يَنفتِح عَلَى الكثيرِ مِن التَّأْوِيلات والتَّفْسِـيرات، ويحفلُ بِبُعدٍ عَمِيق يَســتثِيرُ دَهشَة المُتلقِّي، وفُضُولِه، ويُوقظُ فِي ذِهنِه أَسئِلة وإِشْكالات.

وهُنا تكمنُ **أهميَّة هذِه الدِّراسة** لأنَّ العجَائبيَّة أَصْبحَت أحَد أبرَز هذِه الأَشْكَال والظَّواهر اللَّافِتة الَّتي اِتَّسـمَ بِها النَّص الرِّوائي المُعاصِـر ، إِذْ شَـغَلت حيِّزًا كَبيرًا مِن فضـاءَاتِه، كوْنُها تَقومُ عَلَى خاصِّـية تَدْمِير الواقِع، وبعْثرَة قوانِين الطَّبِيعة، وتَجْنَح نَحوَ الخَيَال، الَّذي يرْسـمُ خُطوطَ عالمٍ مُوازٍ فِي صُـورةٍ متمرِّدة؛ تقدِّم مِســاحاتٍ مكانيَّة ذات أبعادٍ عجائبيَّة وشَــخصــيَّات غَير ثابِتة الصُّــورة، تَتعدَّد بِتعدُّد مَهامِها ووَظائِفِها، وأَحْداثٍ لا تقِلُّ عَجائبيَّة وغَرابةً عَن سابِقتَيها، لِتكُون الدَّاعِم لِاكْتِمالِ الخَاصِّية العجَائبيَّة للنَّص الرِّوائِي.

فالرِّواية المُعاصِرة اليوْم، لَم تعُد تكْتفِي بِوصفٍ دقِيق لشُخُوصٍ تَتطابَق مَع شُخُوص الواقِع، أو أَمكنَة وأَزمِنة هِي نَفسُها أَمكِنة الواقِع الحَياتِيَّة وأَزمِنتها، وإِنَّما غَدتْ مُجنَّحة الخَيال تَنقلِب عَلى هذا الواقِع بِتصْوير كلِّ مَا لا يُمكنُ أنْ يَقَعَ فِيه، مِن أَحْداثٍ عجائِبيَّة مُثيرَة، وفُسـحَات زمَكانيَّة غرِيبة، وشُـخوصٍ لا تقِلُّ عَنها غرابَة، غَير آبِهةٍ لِلحدُود الفاصِلة بيْنَ المُحتَمل واللَّامُحتَمل، وبَيْن المَألُوف واللَّامَألُوف، وبَين مَا هو واقِعي ومَـا هو فوْق واقِعي، هِي تَتعمَّد مَحو كـلِّ هـذِه الحُـدُود الزَّائِفـة؛ لِتنطلِق فِي عوالِم اللَّامحْـدود واللَّامرْئِي واللَّامأْلُوف، والخوارِقي والإِدْهاشِـــي عَلى حدِّ تعبِير كمَال أَبِي ديْب، فَيتجلَّى بِذلك عُنصـــر العجَائِبي فِي الخِطاب الرِّوائي مُختزِلًا الحدُود بَينَ الحِكاية والواقِع، ممَّا يَجعَل المُتلقِّي فِي موقِف مِن الحَيْرَةِ بَينَ حِكايَة الواقِع وواقِع الحِكايَة.

نهدِفُ مِن خِلال بحثِنا هذا الموسُوم بـــــ: «**العَجائِبي فِي رِوايَة سِيفَار مدِينة الشَّياطِين الطَّيِّبين للكاتب الصَّـحراوي، السَّـيد حَمْدِي يَحْظِيه**»، تسْـلِيط الضَّـوء على هذِه الآلية أَلَا وهِي (العجائبيَّة)، بُغيَة التَّعرُّف على أَشْـكال تجلِّيها فِي نصِّ الرِّواية الصَّـــحراوية المُعاصِـرة، ومَدى اِســتِغلالِها من قِبل الكاتِب يَحْظِيه كآلِية مِن آلِيات التَّجرِيب.

– معرِفة كيْفَ تعكِسُ رِوايَة سِـيفَارْ التَّداخُل بَين الثَّقافة الصَّـحراوِية الغربيَّة والصَّـحراء الجزائريَّة، دِراسَـة تأثِير هَذا التَّداخُل عَلى بِناء العوالِم العجائِبيَّة داخِل الرِّوايَة.

ومِن أهمِّ الدَّوافِع الَّتِي حفَّزتنِي إِلَى اِخْتِيار هذا الموضُوع:

- الرَّغبة فِي التَّعرُّف عَلى موضُـوع العجائِبي (مَفهُومه، وآلياته، وأَبعَاده، ووظَائِفه)، وكذا مَعرِفة طرائِق اِشـتِغالِه وتلقِّيه فِي السَّـرْد الرِّوائي المُعاصِـر، بِاعْتِبارِه أَحد مَظاهِر التَّجرِيب الكِتابِي الَّذي اِنْفتَحَت عَليهِ الرِّواية العربيَّة عامَّةً، هَذا مِن جِهة، ومِن جِهةٍ أُخرى، الرَّغبة فِي اِكتِشاف اِشتِغاله وتَوظِيفِه فِي النَّص الرِّوائي سِيفارْ.
- قابِلية موضُوع العجائِبي للتَّأويل المُطلق، وكذا اِنفتاحه الكبِير عَلى عوالِم الخيَال السِّحرِي.
- الرَّغبة والفُضُـول فِي الاِطِّلاع عَلى بَعض أَخبَار الحَضَـارة التَّارقِية الضَّـارِبة جُذُورها فِي عُمقِ التَّارِيخ البَشـرِي، مِن خِلال المرويَّات المُتنَاقِلة بَينَ الأَجْيال عَبْرَ قَناةِ الثَّقافَة الشَّـعبيَّة. لاسِـيَما بَعد اِكتِشـافِنا أنَّ "**سِـيفَارْ**" هِي واحِدةٌ مِن أبْرزِ المواقِع الأثرِيَّة المُهمَّة فِي العالَم، الَّتي صـنَّفتها اليُونِيسـكو ضِـمنَ التُّراث العالَمي، لِلحضَـارة البشـرِيَّة مُنذُ عَام 1982م، وأنَّها مِن بَينِ أغْرَب الأماكِن الَّتي يَلفُّها السَّرابُ والغُموضُ فِي العالَم.
- وكذلِك رغْبتِي فِي اِكتِشاف هَذا الكاتِب، غَير المَعروف فِي سَاحةِ الثَّقافة الجزائِريَّة، والقادِم مِن دوْلَة الصَّحراءِ الغربيَّة الشَّقِيقة، والَّذي نَذَرَ جُلَّ كِتاباتِه الرِّوائيَّة لِصحراءِ الجزائِر.

إِشْكالِية البَحث:

بِناءً عَلى المُعطياتِ السَّـابِقة، وانْطِلاقًا مِن عُنوانِ البَحث ذاتِه، سـنُحاولُ الإِجابَة عَن الإِشْـكاليَّة الأَسَاس فِي البَحث:

- **مَا مَدى حُضُور العجائِبيّ وتَوظِيفِه فِي رِوايَة سِيفارْ لِلرِّوائي السَّيّد حَمْدِي يَحْظِيه؟**

ومِن هذِه الإِشْكاليَّة تَفرَّعت مجْمُوعة مِن التَّساؤلات نطرَحُها كالآتِي:

- إِلَى أيِّ مَدى تَجلَّى العُنصُر العَجائِبي عَلى مُستَوى العَتبَات النَّصيَّة فِي الرِّواية؟
- مَاهِي أهمّ الأمَاكِن الَّتي تجلَّت العجائِبيَّة فِي فَضَاءاتِها؟
- مَاهِي أبْرَز الشَّخصِيات الَّتي اِتَّسمَت بِصفَات عجائِبيَّة فِي النَّص؟

الدِّراسَات السَّابِقة:

اِنْطلقَت إِشْكاليَّة البَحث مِن دِراسَاتٍ سَابِقة فِي الموضُوع، وهِي:

- عوّاد عَبد القَادر: «**الْعَجائِبيَّة فِي الرِّوايَة العَربيَّة الْمُعاصِـــرة آليات السَّـــرْد والتَّشـــكِيل**» أُطروحة دُكتوراه مَرقُونة، إِشراف الأُستاذ الدُّكتُور عَبد القَادر شَرْشار، قِسم اللُّغة العربيَّة وآدابها كليَّة الآداب واللُّغات والفُنون، جامِعة وهْران،2012/2011م. والإِضـــافَة الَّتي قدَّمَها هذا الموضُـوع هو أنَّ توظِيف العجائِبيَّة كأداةٍ سرْديَّة تَجرِيبيَّة تَكشِـفُ زَيف الواقِع وتحدُّ مِن رَتابَتِه مِن خِلال دمْج الخَيال بِالواقِع عَبر لُغة سرْديَّة مُسْتوحَاة مِن التُّراثِ العرَبِي، كما تُشِير إِلى أنَّ العجائِبيَّة فِي الرِّواية العربيَّة لا تَزالُ فِي مَرحلَة تَطوُّر ولَم تَكتمِل بَعد كنموذج مُشـــابِه لِما هُو مَوجُود فِي الأَدَبِ الغَربِي.
- بَن نوَّار بَهاءْ:«**العجائِبيَّة فِي الرِّوايَة العربيَّة المُعاصِـــرة مُقارَبَة مَوضُـــوعاتِيَّة تَحلِيلِيَّة**» أُطْروحة دُكتُوراه مَرقُونة، إِشـراف الأُسـتَاذ الدُّكتُور الطَّيب بُودرْبالة، قِسـم اللُّغة العربيَّة وآدابها كُليَّة الآداب واللُّغات، جَامِعة بَاتنَة،2013/2012م، والَّتي تَعرَّفنا مِن خِلالِها إِلى أنَّ العجائِبيَّة فِي الأَدَب تُعدُّ ردّ فِعل عَلى الهزّات الإِيديُولوجيّة الكُبرى مِثل هزِيمة 1967، وتُعتبر وسِـــيلة قويَّة لِاسـتِكشـاف الواقِع وكشْـف تَناقُضـاتِه. هِي لَيسـت مُجرَّد تَجرِيب أوْ عَبث، بَل أدَاة نقدِيَّة عمِيقة تَكشِـفُ عَن مَلامِح جَديدة لِلوعي الإِنْسـانِي، وتكشِـفُ التَّفاعُل بَينَ الواقِع والفَن ومِن خِلال اِسـتِخْدام العجائِبيَّة، يُمكنُ لِلكاتِب أنْ يخفِي اِحتِجاجَاته ويُعبِّر عَن رفْضِـــه لِلواقِع، فِي ظِلِّ مُحاولة تجاوُز المَألُوف وإِعَادة تَشكِيل مَفاهِيم الحقِيقة والواقِع فِي الأَدَب.

وبِهذا ركَّزت الدِّراسـتَان عَلى الإِطار النَّظرِي والتَّفسـيرات العامَّة لِتوظيف العجائِبيَّة فِي الأَدَب بَينَما موضُـوع بَحثِنا هو دِراسة تَطبِيقيَّة عِلميَّة لِفكرة توظِيف العجائِّبيَّة فِي رِواية "سِيفارْ" عَبر عناصِر سرديَّة مُحدَّدة مِثل العَتَبات النَّصيَّة، الإِيقاع الزَّمنِي، والفَضَاءات المُتغيِّرة، ولهذا يتَّخذُ هذا البَحث أهمِّيته مِن أهميَّة الموضُوع ذاته، الَّذي يَطرحُ نَفسه بِإِلْحاح سواءً مِن نَاحية حَداثتِه أو مِن خِلال جَمعِه بَينَ مَوضُـوعين مُهمَّين (تَوظِيف العجائِبيَّة والبِنية السَّـرديَّة فِي الخِطَاب الرِّوائي)، إِذْ لا يقلُّ أَحدهُما أهميَّة عَن الآخر، كمَا تَكمُن أهميَّة البَحث فِي مَا يُمكِن أنْ يُحقِّقه مِن نتائِج يُمكنُ الإِستِفادة مِنها لِفهم اِسْتراتِيجيات توظِيف العجائِبيَّة فِي رِوايَة "سِيفارْ" لِلكاتِب يَحظِيه".

خُطَّة البَحْث:

لِلإِجابَة عَن التَّساؤُلات المطْرُوحة تمَّتْ هَيكلَة البَحث وِفْقَ الخُطَّة التَّالية:

مُقدِّمة يَلِيها مَدْخَل، حَول الجَانِب النَّظرِي لِهذا البَحث، وجَاء موْسُومًا بـــــــــ: " **الأَدَب العجائِبي (تَداخُل المُصـــطلَحات والوظائِف)** " تَناولنا فِيه تحدِيد مَفهوم العجائِبي، والمُصـــطلَحات المُتداخِلة مَعه والوظَائِف الَّتي يُمكنُ لَه أنْ يحقِّقها فِي العمَل الأدبِي، مِن الوظِيفَة الاِجْتماعيَّة، والوظِيفَة الأدبيَّة، يَليه المَبحثُ الأوَّل تمَّت فِيه مُعالَجة" **تَجلِّيات العجائِبي فِي عَتَبات النَّصيَّة لِروايَة سِيفارْ**"، خَصَّصنَا الجُزء الأوَّل مِنه لِدراسَة العجائِبِي عَلى مُستوى العَتَبات المُحيطَة الخارِجيَّة، تعرَّضنَا فِيها لِلغِلاف الأمَامِي ومَا يَحتوِيه مِن أيْقُوناتٍ بَصريَّة (كالعُنوان، والصُّورة...)، والغِلاف الخَلفِي، والجُزء الثَّاني للعجائِبي فِي العَتَبات الدَّاخليَّة (الإهْداء، والتَّقدِيم)، يَليه المَبحثُ الثَّاني وكانَ مُخصَّصا لِلحدِيث عَن" **السَّرد العجائِبي فِي رِوايَة سِيفارْ**" تطرَّقنا فِي الجُزء الأوَّل مِنه لِحركة تَشكُّل البِنيَة السَّرديَّة فِي الرِّواية (المَقاطِع أو الوحَدات السَّرديَّة). أمَّا الجُزء الثَّاني فَكانَ لِتحْليلِ العجائِبيَّة فِي السَّرد والزَّمن فِي الرِّواية: الإيقَاع السَّردي، والمُفارقَات الزَّمنيَّة.

أمَّا المَبحثُ الثَّالث فَجاءَ مُعنونًا بـــ " **الفَضاء العجائِبي فِي رِوايَة سِيفارْ**" مُقسَّمًا بِدورِهِ إِلَى قِسمَين الأوَّل، لِمفهُوم الفَضَـاء الرِّوائِي، والجُزءُ الثَّاني كانَ مُخصَّصًا لعجائِبيَّة الفَضَـاء فِي الرِّواية مِن جَانِبيْن: الفَضَاء المَكانِي، والفَضَاء الطِّباعي.

لِننْتقِل بَعد ذلِك إِلَى المَبحث الرَّابع، الَّذي تمَّ تَخصـيصـه **"لِلشَّـخصـيَّة العجائِبيَّة فِي رِواية سِـيفارْ"**؛ تَطرَّقنا فِي الجُزء الأوَّل مِنه: إِلَى تَحدِيد مَفهُوم الشَّـخصـية العجائِبيَّة، أمَّا الجُزء الثَّاني كانَ: لِعجائِبيَّة الشَّخصية فِي الرِّواية؛ مِن خِلال تَصنِيفها، وبِنيتِها مُورفُولُوجيًا وسِيكُولُوجيًا، وكذا مِن حيثُ عجائِبيَّتها لِينتهي البحث بِخاتِمة اِسْـتعرضْـنا فِيها أَهم نَتائِج الدِّراسـة الَّتي توصَّـلنا إِلَيها مِن خِلال هذا البَحث ومَلاحِق أَدْرجنَا فِيها مُلخَّص عَام للرِّواية، وتَعرِيف بالكاتِب.

المَنْهج وأَدَواته:

لَقد اِعتمَدنا فِي هذا البَحث عَلى مَنهجَين مُتمثِّلين فِي؛ المَنهج السِّـيمْيائِي، الَّذي يُسـاعِدُ فِي فكّ رُموز العجائبيَّة ودِراسَـة العَتَبات النَّصـيَّة، مِمَّا يُمكنّنا مِن تَحليلٍ أعْمق لِلعناصِـر العجائِبيَّة وفَهمِها، وكذا المَنْهج البِنيوي لأنَّه يُوفِّر فَهمًا عَميقًا لِبِنيَة النُّصُـوص وكيْفِية تشـكيلها وتَنظِيمها، كمَا أنَّه المَنهج الأنْسـب لِتحلِيل البِنيَة السَّرْديّة للرِّواية، ودِراسَة كيْفِية تَوظِيف العجائِبيَّة بِشكلٍ مَنهجي داخِل النَّص.

وقَد اِعتمدَ هذا البَحث عَلى مجمُوعةٍ مِن المراجِع نذْكُر مِنها:

- تزفِتان تُودُورُوف: **«مَدْخَل إِلَى الأَدَب العجائِبي»**
- لُؤي علِي خَليل، «**العجائِبي والسَّرْد العرَبِي –النَّظريَّة بَينَ التَّلقي والنَّص**»

- عَبد الحق بلْعابَد: «**عَتبَات "جِيرار جُنِيتْ مِن النَّص إلَى المَنَاص**»
- شُعيب حلِيفي: «**هويَّة العلامَات فِي العَتبَات وبِناء التَّأويل**»
- حَميد لحمِيداني: «**بِنية النَّص السَّردي مِن منْظُور النَّقد الأدَبي**»
- مُحمَّد تَنفُو: «**النَّص العجائِبي – مائَة ليْلَة ولَيْلة أنموذجًا**»
- حَسَنْ بَحْراوي: «**بِنيَة الشَّكل الرّوائي – الفَضَاء – الزَّمن – الشَّخصية**»

كمَا اِستفدنا مِن بعض أُطروحات الدُّكتوراه مِنها:

- بَن نوَّار بَهاءْ: «**العجائِبيَّة فِي الرِّواية العربيَّة المُعاصِرة مُقارَبَة موضُوعاتية تحليليَّة**»
- علَّاوي الخامْسة: «**العجائبيَّة فِي أدَب الرَّحلات–رِحلة اِبن فَضْلان نموذجًا–**»
- عوَّاد عَبد القادَر: «**العجائِبيَّة فِي الرِّواية العربيَّة المُعاصِرة آليات السَّرد والتَّشكِيل**»

وأيضًا مِن بَعضِ المَقالَات المنْشُورة عَبر أعْدادٍ مِن المجلَّات مِنها:

- فوزية قَفْصي بَغدادِي، «**العجائِبي مَفهُومه وتجلّيه فِي المَوروث السَّردي العرَبِي**»
- مَرْوة مُحمَّد أبو اليزِيد، «**غرائِبيَّة العَتَبات النَّصيَّة فِي مسْراوية (حتَّى يَطمئنَّ قَلبي) للسيّد حافِظ**»

–الصُّعوبات:

اِعترضَ مسِيرة هذا البَحث جُملة مِن الصُّعوبات، أهمُّها:

- صُعوبة الحُصول عَلى بَعضِ المراجِع، خاصَّةً العربيَّة مِنها فِي هذا الموضُوع، حيثُ لاحظْنا أنَّه حتَّى فِي المواقع الإلكترونية، كانَت هُناك العديد من المراجِع لكنَّها غير مُتاحة للتَّحميل.
- فَوضَـــى وتَشـــعُّب المُصـــطَلح بحدِّ ذاتِه، جرَّاء التَّباين الكبير بَينَ الدّارسِـــين، بدَّد منَّا وقتًا كبيرًا، في مُحاولتنَا اِستيعابه.
- فقر المَكتبَة الجامعيَّة لكلّية الآداب بجامِعة غرْداية لِلمراجِع المُتخصِّصة فِي العجائِبي.

وفِي الخِتام أرفعُ جزِيلَ الشُّكرِ ووافِر الاِمتِنان إلَى الأُستاذ الفَاضِـل: "**جَهْلان مُحمَّد بَن أحْمد**" علَى مُتابَعة هَذا البَحث الأكادِيمي، وتحمُّله أَعبَاء الإشْــرافِ عَليه، حتَّى اِســتَوى عَلى ما هو علِيه. كمَا لا يفُوتُني فِي هَذا المقَام أنْ أشْــكُر كلّ الأسَــاتِذة الأفاضِــل والزُّملاء الأجِلَّاء، علَى المعلُومَات النَّيّرة والآراءِ والتَّوجِيهات القيّمة الَّتي قدَّمُوها لَنا خِلال مَسيرَة هَذا البَحث.

والله مِن وراء القَصد.

رزقي بيو

غرداية في: 2024/08/08.

مَــدْخـل:

الأدب العجائِبي (تَداخُل المُصطَلحات والوظَائِف)

اِنضمَّ الأدَب العجائِبي لوجْدانِ القَارِئ العربي في هذِه الفتْرة هُروبًا مِن أصْداءِ الواقِع الصَّاخِب بِرفِيفِ الأشْجَان، لِيتكامَل مع مادَّة حُلُمه الرَّحب كفُرصةٍ لِلفِرار الاِختيَاري نحو هُتاف كذبٍ جَميل، ينبُضُ بِعوالِم مفقُودة تُمثِّل نُقطة قُوَّة لإرْضائِه بعِيدًا عن واقِعه التَّراجِيدي. هذا الأدب أسْعفَ رُوحه من بوارٍ مُحقّق، لأنَّه لحْظة اِنتصارٍ فارِقة للإبْداع.

يَثورُ الجدَلُ ويحتَدُّ حولَ الأدب العجائِبي الَّذي نَثرَ زُهُوره في الأبْحاثِ الأدبيَّة الحدِيثة والمُعاصِرة بِكثافَة، حتَّى اِعتقدَ بعضُهُم بأنَّه ضوءٌ دافِئ جدِيد تقدَّم برمقِه نحْو الأَدب. هذِه النَّغمَة النَّقديَّة، تُعتبرُ وثِيقة إدانَة لشهادَة ميلادِه الرَّابِضة في صُفوفِ ميلادٍ قدِيم جدًّا، وُلد الأدَبُ عجائبيًّا حتَّى حين كانَ من سُلالة المرويَّات الشَّفويَّة. الغُول والعنْقَاء والأساطِير والخُرافات هي من قامَت بِتغذِيته بكلِّ زوايَاها الغرِيبة. اِنْهالت الدِّراسات عليْه بكلِّ جزئِياتِه لِيتصدَّر المَشْهد، لكنَّه لم يكنْ يومًا اِبن زمنٍ قصِير، لأنَّه الرُّوح الأُولى والباقِية للأدَب، والدَّفْقة الشُّعوريَّة الأُولى لتشكُّل المَعنى الحقِيقي للكِتابَة الجَادَّة.

لو أَنصفْنا الأَدب العجائِبي ما عَداه ظُلمة طفِيفة؛ لأنَّه الحِبر الَّذي اِستطَاع أنْ يُنجِب قَارئًا وُلِد عجائبيّا. فمُنذُ وُلد الإنسَان وبجُعبتِه هَواجِس وتَراكُمات لتخيُّلات مُتشعِّبة الأرْواح، لكنَّه كانَ يَبحثُ عن ملاذٍ إبْداعي ليستنْطِقها من خِلالِه؛ فكانَ الحدِيثُ العجائِبي الشِّفرة السِّحريَّة للمُرور إلى أَصْفادِ الخيَال، ومُخاتَلة المَجهُول المُلغَّز.

ومِن مُفارقَات العجائِبي كشكلٍ تَعبِيري أو تِقنيَّة؛ اِلتِحامه بالتَّاريخ الَّذي أَثْراه بالدَّهشَات البَشريَّة اللَّامحدُودة وهو يعبر من خلالِه عبر الوَعي واللَّاوعي. العجائِبي تسلَّل إلى كلِّ الأجْناس التَّعبيريَّة حتَّى الحدِيثَة مِنْها، فلا يفلت نصٌّ منه ولوْ بِاحتِلال مُؤقَّت بَيْنَ السُّطُور.

1. مفهُوم العجائِبي والمُصطَلحات المُجاوِرة له:

لَيْسَ من السَّهلِ أنْ يدرُس الإنسانُ مواضِيع دُون أن يكُونَ متشبّعا بمادتها، أو مُلمًّا بِشَتات الصُّورة والموضُوع الّذي يَنْدرِج تَحتهُما العُنوان، ذلكَ أنَّ البحث العلمي يتطلَّب منَّا تفكيراً دقيقًا قَصْد معرِفة الخلفيات والأَبْعاد الَّتي سوف نَرصُدُهـا، فقبل أنْ نَدْلف في مسارِب هذه الرِّحْلة الَّتي تتغذَّى على " **الأَدَب العجائِبي** " إذْ تُحاولُ أن تَجِد نَفسها وهي تضْغطُ على أَنْفاسِ قَارئِها ليَبْلغ مُرادها؛ نظنُّ أَنَّه من الأهميَّة بِمكان أنْ نقِف أوَّلاً على **ماهِية العجائِبي**، ثمَّ نعرج و لو بشكلٍ طفيف على بعضِ **المُصطَلحات المُجاورة له**، تلك الَّتي تتقاطع معه في الدِّلالة، لتلمُّس الحدّ الفاصل بينها وبينه، وذلك من أجل وضع أولى العتَبَات الَّتي يُنظر من خلالها إلى عُمق الأحداث المُتلاحقة. على أنَّ تحديد مفهومِه تحديدًا دقيقًا يقول (**Mellier Denis دونـي ميـليه**):

<< لا نَعدُّه من الأمور الطَّيّعة الَّتِي تَركَنُ إلى هُمُود إجابات بسيطة، بل هو من الأمور العصيَّة جدًّا، نظرًا لتنوُّع موضُوعاته وتعدُّد أساليبه، وكذا تداخُل العلاقات بيْنَ العالَم الَّذي يقدِّمُه الخَيَال من جِهة وذاك الَّذي يخصُّ القارئ من جهةٍ أُخرى>> [1]

كما أنَّ التَّطرُّق لجلِّ المُصطلحات الَّتي تتقارب دِلالتها معه أيضًا لَيْس بالأمرِ الهيّن؛ لأنَّنا نقفُ إزاءَه أمام وضعٍ مُضطرِب، لِاشتماله على العديد من التَّأويلات، الَّتي جرفته نحو اِنزياحاتِ التَّعدُّد والتَّغيُّر من مفهوم ٍلآخر، فأوقعتْه في شِرك الاِلتباس والغُموض أمام العدد الهائِل من المُصطلَحَات المُتشابكة معه، إذْ نجِدُه يتماهى مع (الغرِيب، والعجِيب، والمُدهش، والخارِق، والأُسطُوري، والسِّحري، واللَّامعْقول، والخَيالِي، والإيهامي، وفوْقَ الطَّبيعي ...) وغيرِ ذلك من المُصطلحات الَّتي تسبحُ في هذا الفَلَك.

مُصطلح **العجائِبي**، واحدٌ من المُصطَلحات النَّقدية المُسْتحدثة في ساحة الأدب الحدِيث والمُعاصر (الغربيَّة ثمَّ العربيَّة)؛ << نجدُ له حضورًا طاغيًا في جميع مناحي الحياة، ومشاربها، في حياة الفرْد اليوميَّة بما يعْترِيها من تهاويم خيال، وأحلام يقظة، ونوْبات كوابيس، وفي حياته الفكريَّة العمِيقَة بما يسودها من قلقٍ وجودي، ونزوعٍ اِستباقي، ورغبةٍ جامِحة في تحطيم أسوار كلّ ما هو مُتداوَل، ومألُوف>> [2] وهو في معناه " **العام والبسيط** " يعني:<< اِختراقِ كلّ ما هو واقعِي ومعقُول، ومُعانَقة كلّ ما يتجَاوز هذا الواقِع، ويَسْتبِقه سواءً كانَ هذا الاِسْتِباق سلبيًّا بالوقُوع في بُؤرة "الشَّاذْ"، والأخْرَق"، والشَّارد"، أمْ إيجابيًّا بالاِنْفِتاح على كلِّ ما هو خَارقْ، ومُنفلِت من قُيود المنطِقي واليوْمي>>[3] ويشكِّل قطيعة مع العالم الَّذي ينتمي إليه، ويشْتملُ على كائِنات أو ظواهر خارِقة [4] تُخلخل وربَّما تُزيح **الطَّبيعي**، وتدْعم **فوق الطَّبيعي** دونما ثَمة حُدود، وبطبِيعة الحال، إنّ هذا يفضي إلى تردُّد القارئ؛ والتَّردد الَّذي يظهره القارئ تجاه القبول بهذا النَّوع من الشُّخوص أو الحوادث هو المُسوِّغ الوحيد لوصْف هذا الأدب بالنَّوع الغرِيب أو الغرائبي والعجيب أو العجائِبي. [5]

---

[1] يُنظر : بهاء بن نوَّار :<< **العجائبيَّة في الرِّواية العربيَّة المُعاصرة مقاربة موضُوعاتِية تحليلية** >>، أُطروحة دُكتوراه مرقونة، إشراف الأستاذ الدُّكتور الطَّيب بودربالة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كلّية الآداب واللُّغات، جامعة باتنة،2013/2012م، ص :9.

[2] م ن، ص ن.

[3] م س، ص: 10.

[4] يُنظر: عبد المالك مرتاض، << **العجائبيَّة في رواية ليلة القدر للطَّاهر بن جلُّون** >>، أعمال ملتقى جامعة وهران، 1992م، ج1، ص: 108.

[5] يُنظر: سناء شعلان: << **السَّرد الغرائبي والعجائبي في الرِّواية والقصَّة القصيرة في الأردن (1970-2002)** >>، وزارة الثَّقافة عمان، 2004م، ص: 26.

وإذا رُحنا نبْحث عن هذا المُصطلح في المعاجم فإنَّنا نجدُه يستمدّ طاقته لُغويا من جذور مادة (**عَجَبَ**) الَّتي لا تكاد تختلف فيها جُلّ المُعجمات الغربيَّة أو العربيَّة على أنَّها شيء من الخوارق والخيالات، والحوادث غير المألوفة، وفوق طبيعيّة، الّتي لا تركن إلى أسباب منطقية تُفسّرها أو يستوعبها العقل البشري. ففي معاجم اللُّغة الفرنسية يرِدُ العجائبي في الغالب للدِّلالة على كلّ ماله صِلة بالخَيال وهميًّا كان أمْ خُرافيًّا أمْ أُسطوريًّا؛ فقولُنا رُؤية فانْتاسْتِيكيَّة؛ يعني رُؤية غرِيبة مُدهشة، عَجيبة وشاذَّة، غير مأْلوفَة، خارجة عن الإطارِ العادي [1]، وقدْ يُطلق على الشَّكل الفنّي الَّذي يستدعي العناصر التَّقليديَّة للعجيب ويبرز اِقتحام اللَّاعقلاني للحياة الفرديَّة والجماعيَّة. [2]

كما يأتي في مُعجم Le Robert بمعنى << الخُرافي والمُتخيَّل Imaginaire والوهمي والفوق طبيعي هو الَّذي يُحدثُ إحساسًا **بالغرابة**، ويقدِّم مظهرًا غريبًا خارج الشَّائع، وينعش الخيال. وأنَّه لا يوجد في الواقع، وإنَّما ينشأ بواسطة الخيال. >> [3]

وأوْرَدَ قاموس "Le petit Larousse لاروس الصغير": << العجيب Le Merveilleux هو الَّذي يَبعدُ عن سَاحة المألُوف والعادي للأشياء، أو الَّذي يظهر فوق طبيعي>> [4]

أمَّا في قاموس Macmillan مكميلان المعاصر: فورَد باسمه الأصلي Fantastique << الفانتاستيك هو الشيء غير العقلاني، أو الوهمي الَّذي لا يصدَّق>> [5]

وأورد " باتريس بافيس Patrice Pavais " في قاموسه Dictionnaire du Théâtre أنَّ: << كلمة Fantastique تأتي للدِّلالة على غير الواقعي، والمضلّل>> [6]

أمَّا في المعاجم العربيّة فنجد" اِبن منظور" يُعرِّفه بقوله: << والعَجبُ: النَّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد. والتَّعجُّب: أن ترى الشّيء يُعجبك تظنّ أنَّك لم تر مثله. والتَّعجب ممّا خفيَ سببه ولم يعلم، وأعجبه الأمر:

---

[1] يُنظر: الخامسة علَّاوي: << **العجائبيَّة في أدب الرِّحلات–رحلة ابن فضْلان نموذجًا–** >>، رسالة ماجستير مرقونة، إشراف الأستاذ الدُّكتور حمادي عبد الله، قسم اللُّغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللُّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د ط)، 2005، ص: 15.

[2] يُنظر: م ن، ص: 33.

[3] Aimée Aljanic et d'autres: << **Le petit Larousse** >>, Imprimerie Casterman, Nouvelle édition, Belgique, 1995, p: 649.

[4] Aimée Aljanic et d'autres: << **Le petit Larousse** >>, Imprimerie Casterman, Nouvelle édition, Belgique, 1995, p: 649.

[5] يُنظر: عبد الرَّحمن بن سماعيل السّماعيل وآخرون، << **عبد الله الغذامي النَّاقد، قراءة في مشروع الغذامي النَّقدي** >>، الرّياض، مؤسسة اليمامة الصّحفية، 2112 م، ص229.

[6] فوزية قفصي بغدادي، << **العجائبي مفهومه وتجلّيه في الموروث السَّردي العربي** >>، مجلَّة تسليم، جامعة باجي مختار، عنَّابة، الجزائر، كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، السَّنة الخامسة، مج 9، ع 17، 18، شوَّال 1442هـ/ حزيران 2021م، ص:432.

حمله على العجب منه. وأعجبه الأمر: سرَّه وقصّة عجب، وشيء معجب إذا كان حسنا جدًّا، وآيات اللَّه عجائبه>> [1]، أما في المعاجم الحديثة فيعرّفه المعجم الوسيط: << العجب روعة تعتري الإنسان عند اِستعظام الشّيء؛ يقال هذا أمر عجب، وقصَّة عجب، والعجيب ما يدعو إلى أشياء تعني العجب>> [2]

ويعرّفه قاموس "المنجد" في اللُّغة والإعلام بأنّه: << إنكار ما يرد عليك." وبأنَّه " اِنفعال نفسي يعتري الإنسان عند اِستعظامه أو اِستطرافه، أو إنكاره ما يرد عليه>> [3]

نستنتج ممَّا سبق أنَّ:

- المخيِّلة: هي المركز الثَّري والبؤري الَّذي ينطلق منه العجائبي ليؤسِّس عوالمه الدّالة. بتعبير شعيب حليفي. إذ يفتح نوافذه **للتخيُّل** الَّذي هو أساسًا << ... المقدرة على خلق صور حسِّية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني، على أساس تحويل الاِنطباعات المُجمَّعة في الواقع، والَّتي لا تقابِلها في الواقع المُدرَك في لحظة معيَّنة>> [4]. يقول شارل نوديه في دراسته الموسومة بـ" العجائبي في الأدب " : << المُخيِّلة هي الَّتي أبدعت العالم العجائبي، والخيالُ واحدٌ من ضِمنِ ثلاث مكوِّنات للرُّوح البشريَّة." [5]
- العجائبي يرتبط بالوهم والفوق طبيعي –اللَّذين لا يقبلان التَّفسير الموافق لمبادئ الواقع وقوانينه– وبالغرابة الَّتي يشعر بها الإنسان عندما يواجه ظاهرة غير طبيعيَّة.

فالخيال أو الوهم يعدَّان أحد المسبِّبين الرئيسيَّين لوجوده. ومُنشِئًا الغرابة والحيرة الَّتي يقع فيها الإنسان. وعليه فإنَّ **النَّصُّ العجائبي** منفتح على **التَّخييل** الَّذي يسمح بخلق صور حسيَّة أو فكريَّة، تختلف عن الواقع، لكنَّها في الوقت نفسه تعبِّر عنه، وبذلك يكون قريبا من الذَّاكرة الَّتي تنطلق من الواقعي نحو المتخيَّل لتأكيد المفارقة وإبراز التَّناقض. [6]

يأتي هذا العجائبي كموضوع نال اِهتماما بالغا في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة، وذلك بداية من غمرة الموجة الحداثية الّتي جرفت بتياراتها العاتية كلّ ماله علاقة بالأدب، ولقد سيطر هذا النّوع لدى

---

[1] مُحمَّد دحماني: << **حكايات كرامات الأولياء بمنطقة شلف** >>، رسالة لنيل شهادة الماجستير تخصُّص الأدب الشَّعبي، كلِّية الآداب واللُّغات، جامعة بن يوسف بن خدَّة، الجزائر 2006/2005، ص: 41.

[2] مجمّع اللُّغة العربيّة، مصر، << **المعجم الوسيط** >>، إ: د. شوقي ضيف، مكتبة الشُّروق الدّوليّة، القاهرة، 2004م، ص: 584.

[3] كرم البستاني وآخرون: << **المنجد في اللُّغة والإعلام** >>، دار المشرق، لبنان، ط29، (د ت)، ص: 488، (مادة عجب.)

[4] شعيب حليفي: << **شعرية الرِّواية الفانتاستيكية** >>، دار الحرف للنَّشر والتوزيع، القنيطرة: المغرب، ط2، 2007م، ص: 22.

[5] يُنظر: فوزية قفصي بغدادي، << **العجائبي مفهومه وتجلّيه في الموروث السَّردي العربي** >>، م س، ص: 432–434

[6] يُنظر: م ن، ص: 434.

الغرب الّذين كشفوا عنه في صورة الأدب الرّفيع، الذي يستطيع أن يكسر نمط الحياة الرّهيب الّذي يعيشه إنسان العصر؛ بالخصوص تودوروف وغيره ممّن أخذو رحلتهم في التنظير لهذا النوع الجديد، فلقد انبرت في شأن العجائبي مقاربات عدَّة تناولته بأشكال منهجية متفاوتة، أسفرت عن تصوُّرات مختلفة، تباينت فيها آراء الدَّارسين الغربيّين؛ بدءًا من **جورج بيير كاستيكس Georges Pièrre Castex** في: << الحكاية العجائبيَّة في فرنسا Le conte Fantastique en France >> حتّى جان بلمين نويل وتودوروف مرورا بكل من " لويس فاكس Louis Vax " في مؤلَّفه: << الفنُّ والأدب العجائبيين >> و" روجيه كايو Roger Caillois " من خلال كتابه: <<في قلب العجائبي >>؛ فمنهم من اِعتبره جنسا أدبيًّا مستقلا بذاته؛ لما له من مقوِّمات نظريَّة، وتراكم نصِّي وتمثُّلات،ومنهم من يراه مجرَّد تِيمَة تتناولها الأنواع الأدبيَّة المختلفة، في حين يراه البعض الآخر تقنية سرديَّة تنجم عنها طرق متعدِّدة في الحكي.

يذهب " **كاسْتِيكس** " إلى اِعتبار العجائبي << حِكاية آسِرة ومُثيرة، تخلق إحساسًا غريبًا وغير مألوف، يسوق إلى الاِعتقاد بوجود السِّر الخفي، وتدخُّل قوى أو سلطة فوق طبيعيَّة، تتمظهر كأخطارٍ خارجيَّة... تصدُم الخيال وتُوقظ صدى مباشرًا للمخيِّلة في القُلوب>> [1]

يتَّضح من هذا الكلام أنَّ **العجائبي** يتمثَّل في اِختراق الظَّواهر السِّرِّيَّة الغامضة واللَّامفهوميّة لعالم الحياة اليوميَّة والواقعيَّة والعاديَّة.

أمَّا **" لويس فاكس Louis Vax "** و **" روجيه كايو Roger Caillois "** فينطلقان في تحديدهم للعجائبي من خلال رصدهما للموضوعات المتكرِّرة في أغلب الحكايات العجائبيَّة، وتطوُّر هذا العجائبي **بوصفه نصًّا**. [2] حيث نجد **فاكس Vax** لا ينفي << تلك العلاقة القائمة بين العالم الواقعي والعجائبي. فرغم أنَّ هذا الأخير ينمو داخل العالم الخيالي الَّذي يولَد من الرُّعب ومن أجل الرُّعب وينعم بصنف من حياةٍ تلقائيَّة، فإنَّه يحافظ على صلته بالعالم الواقعي (...) لا يناقض الواقع، بل يهيئ عالما جديدًا مختلفًا عن العالم الواقعي يستند إلى السِّلبي في جميع الميادين، ويؤكِّد على واقعيَّة المستحيل داخل النِّظام الفيزيائي وعلى واقعيَّة الوحشي داخل النِّظام الجمالي أو الأخلاقي، إنَّه يدلُّ على هجمة الفوضى والاِضطراب والجنون على فضاء منظَّم وهادئ ومعقلن>> [3]

---

[1] عبد القادر عوّاد، << **العجائبي في الرِّواية العربيَّة المُعاصِرة، آليات السَّرد والتَّشكيل**>>، أُطروحة دُكتوراه، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كلِّية الآداب واللُّغات والفُنُون، جامعة وهران، 2011_2012م، ص70.

[2] م ن، ص: 75.

[3] محمَّد تنفو: << **النَّص العجائبي – مائة ليلة وليلة أنموذجا**–>>، دار كيوان للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، د ب، د.ط، 2010، ص: 70– 71.

وربَّما يقترب إلى هذا المعنى تحديد **روجيه كايو** الَّذي يعتبره << فوضى، وتقسيم ناجم عن اِقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريبا، غير المحتمل، في العالم المألوف، إنَّه قطيعة للِانسجام الكوني، والمستحيل الآتي إلى الفجأة>>، ويقول أيضًا في مقالته الموسومة بـ: " **الأيسيكلوبيديا يونفيرساليس** ": << إنَّ العجائبي هو شكل للمخيِّلة الَّتي تضع قوانين الطَّبيعة في تساؤُل بعدما يغتصبها الفوق طبيعي>> [1]

ويؤكِّد كايو في هذا السِّياق ضرورة حضور عنصر الفوق طبيعي من أجل تحقُّق البعد العجائبي، لأنَّ غياب عنصر الفوق طبيعي يعني غياب الشَّيء المولِّد للحيرة والاِندهاش. [2]

فحسب كلٌّ من **كايو وفاكس** يُحاول–العجائبي–أو يريد، بناء وتشييد عالم من الفوضى والخوف والرُّعب داخل العالم الواقعي المنظَّم الَّذي تحكمه معايير العقل؛ يخترقه وينشر الفوضى، والاِنقباض فيه؛ من خلال تقديم ظاهرة غير قابلة للتفسير في العالم الواقعي. يقول "**جورج جون** Georges Jean "في هذا الصَّدد:

<< العجائبي يستهدف القارئ/ المستمع، يبهره ويحتِّم عليه البحث عن سبب حدوث ظاهرة ما، لا يملك أحد القدرة على تبريرها، وحتَّى إذا كان التفسير العقلي ممكنًا، فالقارئ/ المستمع لن يكون بالضرورة خارج دائرة الاِرتياب والمخاوف>>[3]

نفهم من **فاكس** أنَّ العجائبي يسعى إلى خلق خوف جمالي داخل النَّص، لكنَّه سرعان ما يتحوّل إلى خوف حقيقي يُحِسُّ به الشَّخص الموجود في الواقع. وعليه فإنَّ الفوق طبيعي عندهما لا ينفي الطبيعي، بل يزكِّيه واللَّاواقعي لا ينفي الواقعي، وإنَّما يعتمد على وجوده. فلولا الواقع، لما كان للأشياء غير الواقعية وجود [4] والعجائبي عند كايو يذكر حليفي "يتغذّى من صراعات العالم الواقعي"، إنَّه باِختصار اِقتحام اللَّاواقع للواقع.

إلى جانب المقاربات السّالفة، هناك دراسات أخرى ساهمت في إثارة الاِهتمام بموضوع العجائبي وتأسيس خطاب نقدي نظري متميِّز؛ كدراسة **جيلبير دوران Gilbert Durand** الأنثروبولوجية الَّتي تهتمُّ بطقوس الميثولوجيا والمعتقدات والفولكلور، والَّتي وظَّف من خلالها دوران مصطلح **العجائبي** كمعادل **للتخييل**، في كتابه " **البنيات الأنثروبولوجية للمتخيَّل.**"، حيث أثبت فيه أنَّ المعنى المجازي والاستعاري أسبق من المعنى الحقيقي وأنَّ النَّشاط الإنساني الإبداعي، مشبَّع بالعجائبي والاستعاري، الَّذي بدونه لا يمكن أن يكون نشاطًا إبداعيًا.[5]

---

[1] شعيب حليفي: <<**شعرية الرِّواية الفانتاستيكيَّة**>>، م س، ص: 31–34.

[2] يُنظر: م ن، ص: 31.

[3] فوزية قفصي بغدادي، <<**العجائبي مفهومه وتجلّيه في الموروث السَّردي العربي**>>، م س، ص: 434.

[4] يُنظر: محمَّد تنفو: <<**النَّص العجائبي – مائة ليلة وليلة أنموذجا**–>>، م س، ص: 71.

[5] يُنظر: الخامسة علّاوي: :<< **العجائبية في الرواية الجزائريَّة**>>، م س، ص: 46.

تأسيسًا على ما سبق يمكننا القول **بأنَّ**: معظم الآراء الَّتي تناولت العجائبي أجمعت بأنَّه يدلُّ على كلِّ ما هو خارق للطَّبيعة، خارج عن المألوف، وكل ما هو فوق طبيعي، فهو أدب يمكن وصفه بأنَّه تشكُّل لما فوق الطَّبيعي في إطار المحكي الواقعي، أو هو ظهور أحداث غير مفسَّرة، يمكن فهمها وتقبُّلها من النَّاحية النَّظريَّة ضمن محتوى معلوم للقارئ، شبيه بالعجيب لكنَّه مختلف عنه.

ولعلَّ أبرز مُقاربة تظلُّ رائدة، خدمت العجائبي، وشغلت حقل المنظِّرين، وأمدَّتهم ببوارق جديدة في مجال التَّحديد، هي **المقاربة البنيوية** المبني تصوُّرها، على الحيرة والتَّردُّد؛ والَّتي يمثلها " **تزفيتان تـودوروف Tzvetan Todorov** " النَّاقد الفرنسي صاحب الصَّوت البارز في السَّاحة الغربيَّة، من خلال كتابه:(**مـدخل إلـى الأدب العجـائبـي–Introduction à la littérature fantastique**)؛ الَّذي ضَمَّنُه نظريَّة تفرَّد بها عن غيره من المنظِّرين في هذا الحقل، محدِّدا من خلالها الأُطر العامَّة لهذا الأدب، والضَّوابط الَّتي ينبني عليها، وأهم الخصائص المميَّزة له، وجميع تفرُّعاته النَّظريَّة والتَّطبيقيَّة. معتبرًا منه ظاهرة أدبيّة تحمل جنسا مستقلا في جملة النّصوص الأدبية، تتخلّل وقائعه وتصنع معالمه بأبعاد مختلفة، ونماذج متنوعة، في نسق واحد مبني على الخارق [1] ويبرُزُ إلى جانب "**تودوروف**" في هذا الاتِّجاه كلٌّ من "**جان بلمين نويل**" بتصوُّر الغرابة المقلقة، **وإرين بيسيير** بمحاولة تحديد الخاصيَّة الَّتي تتميز بها الحكاية العجائبيَّة عن غيرها، والَّتي تتمثل في " نسبة عدم الاِتِّساق للواقعي وفوق الطَّبيعي، لنرسم ما ليس موجودًا أصلًا "، ممَّا دعاها إلى القول أنَّ العجائبي ينبني على المفارقة والتَّناقض وسط اِنسجام لغوي وأسلوبي. [2]

إنّ أهم خاصية تميّز بها العجائبي ما كان من قول تودوروف: << إنَّ العجيب هو ما يبعث التّردُّد في القارئ وهو فوق طبيعي يثير ويرعب أو على الأقل يعلّق القارئ بقلق >>[3]؛ إذن فالعجيب في أقصى أحواله مرعب وفي أدناه مقلق، وذلك من خلال ما يمتاز به من غموض وخروج عن المألوف ممَّا يجعل المتلقِّي في حيرة؛ بين التَّصديق أو التَّكذيب، بين اليقظة والحلم، وبين التبسيط والتَّعظيم، ينتاب من جرّائها صورة مقلقة وهي منبع (التَّردُّد Hésitation) الَّذي يزاحم الفكر، في لحظة معيَّنة، ويقضي على الوعي في اللَّحظة ذاتها لأنَّه الأمر غير المألوف، الَّذي تتشتَّت قوانينه بين الغريب والعجيب. الغرابة الَّتي تأخذ بلبِّ المتلقِّي والعجيب الَّذي يشدُّ من دهشته، ذلك هو العجائبي "الجنس الَّذي يحتلّ المرتبة الوسط بين العجيب والغريب،" ولا يدوم

---

[1] يُنظر: عيسى بخيتي: << **العجائبيّة في الخطاب الأدبي الجزائري خلال القرن التاسع عشر، بنية الكرامة في رحلة العشعاشي التلمساني أنموذجا** >>، مجلّة اللُّغة العربيَّة، المجلس الأعلى للُّغة العربيَّة، مج 20، ع1، 26-03-2018م، ص: 1.

[2] يُنظر: الخامسة علّاوي: << **العجائبيَّة في أدب الرَّحلات** >>، م س، ص: 39.

[3] تزفتان تودوروف << **مدخل إلى الأدب العجائبي** >>، تقد: مُحمَّد برادة، تر: الصّديق بوعلام، دار الكلام، الرّباط، المغرب،1993، ص: 19.

إلَّا لحظة التَّردُّد فهو << يحيا حياة مِلؤُها المخاطر، وهو معرَّض للتّلاشي في كلِّ لحظة.>> [1]وقد يكون فعل الغريب والعجيب لفظين ذوا بنيتين مختلفتين يهجّن منهما بنية العجائبي، حيث نجد العجيب يختصُّ بظواهر الخلق المقفلة الَّتي يقف أمامها الإنسان مندهشًا أمَّا الغريب فيشمل حدوث ظواهر مفاجئة تخرج بطبيعتها عن قدرة تفسير الإنسان ومعرفة بواعثها ومسبّباتها.[2]

انتهى "**تودوروف**" بعد وقفة مطولة على كمٍّ هائل من القصص الّتي احتوت موتيفات وأجواء عجائبية، وبعد تقليب النّظر في أعمال سابقيه إلى التأكيد بأن العجائبي هو: التَّردُّد الَّذي يحسُّه كائن لا يعرف غير القوانين الطَّبيعية، فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظَّاهر [3]

إنّ هذا التحديد "**التودوروفي**" للعجائبي يوحي إلى أنّ تحقّقه في الحكاية مرتبط بخاصيّة التَّردد Hésitation بين التَّفسيرين العقلاني واللَّاعقلاني للظَّواهر الَّتي تنبجس من رحم الواقع.[4] حيث نراه يحصره ضمن لحظة زئبقية تتوسَّط عالمين مختلفين؛ (عالم الواقع والمتخيَّل)، أو جنسين متباينين هما (الغريب L'étrange / والعجيب Le Merveilleux). فعنصر التَّردُّد عند تودوروف يحتلُّ مكانة مهمَّة ومركزًا محوريا في اِستيعاب وفهم العجائبي؛ ذلك أنَّ للإنسان ذاكرة تحفظ جملة من القوانين الطَّبيعيَّة، وفجأة يتواجد أمام حدث غير طبيعي.. غير مألوف، وعند مواجهة اللَّامألوف ينشأ توتُّر يولِّد الحيرة، فيكون تصادم بين الطَّبيعي وبين غير الطَّبيعي.. بين الألفة وعدم الألفة، صدام يترك جروحه الخفيَّة، ويغذِّيها أكثر فأكثر بما يؤجِّج الصِّدام ويطبعه بطابع التَّردُّد، وبناءً عليه تتأسَّس علاقة جدلية بين القارئ والنَّص؛ حيث يكون أمام خيار لا مفرَّ منه؛ إمَّا بالتَّصديق وقبول التفسير ما فوق الطَّبيعي دفعا للتَّردُّد الَّذي يخلقه الصِّدام، أو الاِعتراف بقانون جديد يضمُّه لمخزون الذَّاكرة دوره في تفسير الظَّاهرة، وتمحيص كلّ الأحداث الفوق طبيعيَّة، وقد يتولَّد

---

[1] تزفتان تودوروف << **مدخل إلى الأدب العجائبي** >>، م س، ص: 58.

[2] يُنظر: مُحمَّد دحماني: << **حكايات كرامات الأولياء بمنطقة شلف** >>، رسالة ماجستير مرقونة، تخصص الأدب الشعبي، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة بن يوسف بن خدّة كلية الآداب واللّغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005– 2006م، ص: 47.

[3] يُنظر: تزفتان تودوروف: << **مدخل إلى العجائبي** >>، تر: الصدّيق بوعلام، دار شرقيات، ط1، القاهرة، مصر، 1994م، ص: 44.

[4] إنَ **المعجم الموسوعي للآداب** أورد هذا المعنى أيضًا لكن بصيغة أخرى، وذلك حين اِعتبر النَّص العجائبي بأنَّه: << نص غير عادي وغير هادئ؛ بل هو نص يسمح بكسر الحدود بين عالم واقعي وآخر حلمي، بين عالم طبيعي وآخر فوق طبيعي. يقول– إنَّه يقيم خصوصيَّته ويُنشِئها على التَّوتُّر الَّذي يُحدِثُه التَّعارض بين الواقعي والمرجعي (الإطار الطبيعي والعادي للسَّرد)، وبين الظَّواهر المستحضرة الَّتي لا يمكن للمنطق ومعطيات العلم التجريبي إلَّا أن تُنكِرها.>>

موقف آخر يتَّسمُ بـ الحياديَّة على إعتبار أنَّ اللَّاطبيعي له مكان ضمن العالم الطَّبيعي، وفي هذه الحالة يتأطَّر العجائبي بالرُّعب والخوف.[1]

يقول **تودوروف** في هذا الصدد: «لا يدوم العجائبي (...) إلَّا زمن تردُّد مشترك بين القارئ والشَّخصية اللَّذين لابدَّ أن يقرِّرا فيما إذا كان الَّذي يدركانه كلمة واحدة، راجعًا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرَّأي العام أم لا. وفي نهاية القصَّة عندما يتَّخذ القارئ قرارا – بخلاف الشَّخصية التي رُبَّما لا تفعل ذلك– فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي. [2] أي أنَّ المسألة مناطة بتفسير، أو عدم تفسير أسباب ذلك الحدث وفق صراع المألوف واللّامألوف، أو الطَّبيعي وفوق الطَّبيعي، فما تجاوز مألوف عقلية المتلقِّي، يدخل في جنس العجائبي.

فزمن العجائبي إذًا قصير؛ ينقضي بمجرَّد أن تحدِّد الشَّخصيَّة والمتلقِّي موقفهما، إنَّه كما يقول تودوروف: «**يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو معرَّض للتَّلاشي في كلِّ لحظة، يظهر أنَّه ينهض بالأحرى في الحدِّ بين نوعين، هما الغريب والعجيب أكثر ممَّا هو جنس مستقل بذاته.**»[3]، وهنا لابدَّ من توضيح الفرق بين هذين الحدّين اللَّذين يؤطِّران مفهوم العجائبي ويسيِّجانه:

حيث يعرِّف تودوروف أوَّلهما؛ بأنَّه ذاك الَّذي تتلقَّى فيه الأحداث الَّتي تبدو على طول القصة فوق طبيعيَّة تفسيرًا عقلانيًّا في النِّهاية. أمَّا ثانيهما؛ فيعرِّفه بأنَّه ذاك الَّذي يقترح علينا وجود فوق طبيعي، من جرَّاء بقائه غير مفسَّر وغير متعقَّل. [4] وهذا يعني [5] أنَّ "تودوروف" يضع العجائبي في لحظة زئبقيَّة منفلتة، يحتار معها المتلقِّي بين قبول التَّفسير الطَّبيعي المنطقي (الغريب) أو الإرتماء في أحضان التفسيرات الخرافيَّة، واللَّاعقلانيَّة (العجيب)؛ أي أنَّ الشَّك، والحيرة هما جوهر العجائبي، وصميم تكوينه.

فإذا قرر المتلقِّي أنّ قوانين الواقع تظلُّ غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة قلنا: إنَّ الأثر ينتمي إلى جنس (الغـريب L'étrange). أمَّا إذا قرَّر أنَّه ينبغي قبول قوانين جديدة على الطبيعة يمكن أن تكون الظَّاهرة مفسَّرة من خلالها، دخلنا عندئذٍ في جنس (العجـيب Le Merveilleux) [6]

---

[1] يُنظر: شعيب حليفي، «**شعرية الرِّواية الفانتاستيكية**»، م س، ص: 26، وينظر: لؤي علي خليل، «**العجائبي والسَّرد العربي –النَّظرية بين التَّلقِّي والنَّص–**»، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص: 26.

[2] يُنظر: لؤي علي خليل، «**العجائبي والسَّرد العربي –النَّظرية بن التلقي والنَّص–**»، م س، ص27.

[3] تزفتان تودوروف: «**مدخل إلى العجائبي**»، م س، ص: 58.

[4] م ن، ص: 44.

[5] بهاء بن نوَّار :«**العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية**»، م س، ص: 11،12.

[6] يُنظر: لؤي علي خليل: «**العجائبي والسَّرد العربي –النَّظرية بن التلقي والنَّص–**»، م س، ص: 27.

ولتحقق العجائبي يضع تودوروف ثلاثة أركان:

الأول: هو ضرورة اِعتبار عالم شخصيات النَّص عالم أشخاص أحياء، والتَّردُّد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المرويَّة؛ "وهذا يُعيدنا إلى المظهر اللَّفظي للنَّص وبشكلٍ أدق إلى ما يدعى بالرُّؤى: إنَّ العجائبي حالة خاصَّة من المقولة الأعم للرُّؤية الغامضة."

والثَّاني: أنَّه قد يكون التَّردُّد محسوسًا من قبل شخصيَّة داخل النَّص، كما هو محسوس من قِبَل المتلقِّي، وعلى ذلك يكون دور القارئ مفوَّضًا إلى شخصيَّة، وفي نفس الوقت يوجد التَّردُّد ممثَّلًا، حيث يصير واحد من موضوعات الأثر، ويتوحَّد القارئ مع الشَّخصيَّة في حالة قراءة ساذجة. ويرتبط هذا بالمظهر التركيبي في حدود اِفتراضه وجود نمط شكلي للوحدات الَّتي ترتدُ إلى الحكم المحمول من قبل الشَّخصيات عن أحداث القصَّة.

والأخير: هو إلحاح تودوروف على ضرورة اِستبعاد القراءة الرَّمزيَّة أو الشِّعريَّة للنَّص العجائبي، واِختيار القارئ لطريقة خاصَّة في القراءة.

وفي الأخير نبَّه **تودوروف** إلى أنَّ الرَّكنين الأوَّل والأخير ضروريان وملزِمان، أمّا الرُّكن الثَّاني فهو ركن اِحتمالي. [1]

2.العجائبي والمصلحات المجاورة:

يتداخل مصطلح العجائبي مع العديد من المصطلحات النَّقديَّة الحديث منها والقديم نورد منها ما يلي:

1.2الغـريب L'étrange:

يقصد بالغريب في اللُّغة: «**كلُّ أمـرٍ عـجـيب، خـارق، غير مـألوف، فذ، نـادر، عـزيز، قـليل الـوجود، فريد، وحيد، شـاذ.**» [2].

وكل ما اِنفصل بعيدًا عن المرء فهو غريب، وكلُّ شيء لا يشبه جنسه فهو غريب، بتعبير الكفوي في الكلّيّات.

ويرى النَّاقد عبد الفتاح كيليطو أنَّ الغريب هو « **ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النَّظر بوجوده خارج مقره.**» [3]

---

[1] يُنظر: لؤي علي خليل، «**العجائبي والسَّرد العربي –النَّظرية بين التلقي والنَّص–**»، م س، ص27، ويُنظر: الخامسة علَّاوي: «**العجائبية في أدب الرَّحلات–رحلة ابن فضلان نُموذجًا–**»، م س، ص: 43– 44.

[2] رينهارت دوزي: « **تكملة المعاجم العربية**»، تر: د. مُحمَّد سليم النُّعيمي، مراجعة جمال الخيَّاط، ج7، د.ط، دار الشُّؤون الثَّقافية العامَّة، بغداد،1997، ص: 392.

[3] عبد الفتاح كيليطو: « **الأدب والغرابة** »، دراسة بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال، المغرب،2006، ص: 69.

وأبان تودوروف خلال محاولته التَّفريق بين العجيب والغريب أنَّ هذا الأخير: هو الَّذي تبدو أحداثه على كلّ الحكاية فوق طبيعيَّة، ثمَّ تلقى تفسيرا عقلانيا في النِّهاية وهذا يعني: [1]

إمَّا أنَّ الأحداث تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتَفسير ثمَّ تتحوَّل في النِّهاية إلى أحداث عاديَّة أو مفهومة.

وإمَّا أنَّها لا تقع فعلا، كأن تكون ثمة تخيُّلات غير منضبطة، (أحلام، عارض نفسي، أو هلوسة...)

وإمَّا أنَّ وقوعها تمَّ نتيجة صدفة أو خُدعة أو سرّ مكتوم، أو ظاهرة غير قابلة للتفسير العلمي.

إذن فالغريب نصٌّ تخضع أحداثه في النِّهاية إلى قوانين المألوف بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي وبمجرَّد إدراك أسبابه يصبح مألوفًا، تزول غرابته مع التَّعوُّد.

وقد مثَّل **تودوروف** للأدب الغريب بأعمال دوستويفسكي، وإدغار ألان بو، وأدب الأطفال المشحون بالرُّعب والخوارق. وأطلق على هذا النمط من النصوص، نصوص (فوق الطّبيعي المفسّر)؛ أي أنّ هذا النَّمط من النُّصوص لا يخرج على قوانين الطّبيعة، وإن بدا كذلك من أوَّله. [2]

ويقول مردفًا: " الغريب جنسًا ليس محدودًا إلَّا من جانبٍ واحد، هو جانب العجائبي، أمَّا الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب." [3] وهو لا يحقِّق من شروط العجائبي إلا شرطاً واحدًا من الشُّروط الثلاثة؛ والمتمثِّل في وصف ردود الأفعال، ولمَّا كان هذا النَّوع متعلِّقًا بأدب الرُّعب الخالص، فإنَّ ردُّ الفعل يمكن اختزاله في الخوف المرتبط بالشَّخصيات، وليس بواقعة مادِّية تتحدَّى العقل.

وبالتَّالي فهو عكس العجيب الَّذي يتَّسم بوجود أحداث فوق طبيعيَّة، دون اِفتراض رد الفعل الَّذي يسبِّبه لدى الشَّخصيات [4]

2.2العجـيب Merveilleux:

اِعتبر تودوروف، العجيب جنسًا مستقلا يشكِّل مع مفهوم الغريب والخارق للطّبيعة قطبين محاصرين للفانتاستيك، ويقول عن النَّص **أنَّه** ينتمي إلى جنس العجيب، عندما يتمُّ قبول الأحداث الَّتي بدت فيه غير مألوفة ومخالفة لنظام المنطق والعقل كماهي، فتظهر العناصر السّحرية أو الخارقة للطّبيعة والمستحيلة التَّحقُّق على أنَّها مظاهر طبيعيّة، ولكن بالقياس إلى عالم مفارق لعالمنا الواقعي، فهو ذلك النَّوع من الأدب يقدّم لنا كائنات وظواهر تتداخل مع السَّير العادي للحياة اليوميَّة، فتغيِّر مجراها تمامًا (...) ويمكن أن ندرج

---

[1] يُنظر: مليكة عبابو: << **مصطلح العجائبي بين التَّعدُّد والتباس المفهوم** >>، مجلَّة المعيار، جامعة أبوبكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، مخبر الدِّراسات الأدبيَّة والنَّقدية وأعلامها في المغرب العربي، مج 27، ع 5، 2023م، ص: 863.

[2] يُنظر: لؤي علي خليل: << **العجائبي والسَّرد العربي –النَّظرية بن التلقي والنَّص–** >>، م س، ص: 33.

[3] تزفتان تودوروف: << **مدخل إلى العجائبي** >>، م س، ص: 70.

[4] يُنظر: الخامسة علَّاوي: << **العجائبيَّة في الرِّواية الجزائرية** >>، دار التَّنوير، الجزائر، د ط، 2013م، ص: 54.

في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدَّسة، إضافة إلى المعجزات والكرامات الَّتي يُشكِّل ما فوق الطبيعي إطارًا لها، كما يمكن أن تدخل أيضا(...)الحكايات على لسان الحيوان وحكايات الأشباح[1] وتظهر الشَّخصيّات في العجيب عادة غير متصالحة مع شخصيات الواقع؛ فهي من الآلهة أو الجن أو المردة أو الملائكة أو البشر ذوي القدرات فوق البشريَّة. ومع أنَّ أفعال هذه الشُّخوص تبدو خارج دائرة الواقع فإنَّها لا تثير أيّ اِستفسار أو صدام مع المتلقِّي؛ لأنَّه مقتنع بداية أنَّ العجيب يقع كلّيًا في عالم غير عالم الواقع، ولذلك يقبله كما هو، دون أن يشكِّل هذا القبول أيّ مسٍّ لموقف المتلقِّي من قوانينه الواقعيَّة [2]

نستنتج مما تقدَّم (العلاقة الَّتي تربط بين العجائبي والغريب والعجيب)، ما يمثِّله الجدول التالي:[3]

الغريب	العجائبي	العجيب
واضح الحدود؛ يعني ليس محدودًا إلَّا من جانب واحد، وهو العجائبي. قرار يتخذُّه المتلقِّي. تفسَّر فيه الأحداث التي تقع في النَّص تفسيراً عقلانيا.. مألوفًا، لا يخرج عن نظام الطَّبيعة. تبدو السِّيادة مطلقة لقوانين الواقع والمألوف. يعيش في الواقع المألوف؛ لهذا تأتي الشَّخصيات دائمًا مع الواقع نفسه، وتنتمي إلى الحياة بجدارة. يسود الغريب عالمًا واحدًا فقط هو عالم الواقع، بكلِّ قوانينه ونظمه ومألوفه.	تردُّد وعجز عن اِتِّخاذ القرار من جهة المتلقِّي. الأحداث فيه تبدو هائمة بين التَّفسير الطَّبيعي وفوق الطَّبيعي. تبدو فيه القوانين قابلة للِاختراق. شخصياته تأتي من واقع الحياة إلّا أنَّ سلوكها يشكِّل في لحظة ما اِستثناء على السُّلوك الواقعي (كالمشي على الماء.) فهذا الاستثناء هو الذي يضعنا أمام اللّامفسّر. يسود عالمين معا؛ عالم الواقع، وعالم المستحيل.	يحدُّه العجائبي من جهة واحدة فقط مثل الغريب، على حين تبدو الجهة الأخرى مفتوحة. قرار يتخذُّه المتلقِّي. يمثِّل الدَّرجة القصوى من اللَّامألوف الَّذي يقع خارج الطَّبيعة. تقبل الأحداث فيه بعدِّها كلّيا خارج إطار المألوف. تسود فيه قوانين فوق الطبيعيّة غير قوانين الواقع المألوف. الشخصيات عادةً غير متواجدة مع شخصيات الواقع. يسود العجيب عالمًا واحدًا، وهو عالم المستحيل؛ عالم فوق طبيعي بكلِّ اِستثنائه ولامألوفه.

---

[1] يُنظر: حسين علَّام: ‹‹ **العجائبي في الأدب من منظور شعريَّة السَّرد** ››، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2009م، ص: 33.

[2] يُنظر: لؤي علي خليل: ‹‹ **العجائبي والسَّرد العربي –النَّظرية بن التلقي والنَّص–** ››، م س، ص: 118.

[3] يُنظر: م س، ص– ص: (116– 117.)

3.2الخـارق:

يأتي هذا المصطلح تعبيرا عن مفهوم العجائبي ومعناه كلّ ما يخرج عن القواعد والنّظم، ويتجاوز قدرات الكائن الحي، بل ينال بعدًا أكبر من درجة التَّعبير عن اللَّامألوف، لذلك إستند الدَّارسون على المعنى اللّغوي لفعل الخرق، وهو كلّ ما ينطوي على معاني الحيرة والذّهول والاندهاش. حيث يرى ابن منظور أنّ: << **الدَّهش هو الفزع أو الحياء، وقد أخرقته أي أدهشته**>>، ويقول "جميل صليبا" في معجمه الفلسفي: << يطلق الخارق على كلّ ما يخرق نظام الطّبيعة كالمعجزات والكرامات والإرهاصات، فهي خارقة للنِّظام الطَّبيعي المعلوم>> [1]

لذلك يرى بعض الدّارسين أنّه من الصعب الفصل بين الخرافة والأسطورة **<< لأن الحكاية الخارقة في رأيهم لون من ألوان الأساطير، وهذه الأخيرة يعتبرها" إبراهيم فتحي" قصة خرافية أو تراثية عادة ما تدور حول كائن خارق القدرات واحداث ليس لها تفسير طبيعي>>** ومعنى القدرات الخارقة مرتبط بتجاوز القدرات المألوفة والاعتيادية للكائن الحي. ويقول **فريدريش فون ديرلاين:** << **إنَّ الحكايات الخارقة والأساطير يعتبر كلاهما بقايا المعتقدات الشّعبية والتأمّلات الحسيّة الشّعبيّة الّتي ترجع إلى أقدم العصور**>> [2].

ومصطلح الخارق نجده يلتقي مع العجائبي في أمور الغرابة والرُّعب، ويتلف معه في أنّه يلغي الحدود الَّتي تفصل بين الواقع واللَّاواقع.

فقصص الخوارق تقوم على المزج بين نقيضين؛ العقلانيّة الّتي ترفض كلّ ما لا يقبل التّفسير واللَّاعقلانيّة الّتي تقبل بعالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييسه المخالفة لتجربتنا البشريّة، فقارئ الحكاية الخارقة كألف ليلة وليلة مثلا يتعايش مع السّحرة والعمالقة والجن فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر. [3]

والحكايات الخارقة تستدرج القارئ إلى عالم يشبه عالم الواقع في كلّ شيء، عالم رتيب هادئ يدعو إلى الاسترخاء، وبغتة تنتصب أمامه ظاهرة لا تفسير لها تمزّق عالمه المطمئن: عودة الأموات للِانتقام ومصّاصي دماء متعطّشين إلى دماء طازجة، (...) تماثيل تدبُّ بها الحياة فجأة فتختلط بالنَّاس، بشر يتحولون إلى وحوش...إلخ، ومع أنَّ الأشباح والأشياء الّتي تعمر هذه القصص هي نسيج من الخيال، فإنَّ القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي فيرى الأشباح تأتي إليه من خلف الموت تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراها عين البشر، وتزرع حياته بالقلق والخوف

---

[1] مليكة عبابو: << **مصطلح العجائبي بين التَّعدُّد والتباس المفهوم** >>، مجلَّة المعيار، م س، ص: 866.

[2] مليكة عبابو: م س، ص: 866.

[3] يُنظر: سناء كامل شعلان: << **السَّرد الغرائبي والعجائبي في الرِّواية والقصَّة القصيرة في الأردن (1970-2002)** >>، دار جسرة الثقافي الِاجتماعي، قطر، ط2، 2007، ص: 21.

والرّعب، ممّا يدعوه إلى التّردّد في قبول مايحدث محاولة منه لطمأنة نفسه من جهة، ولأنّ ما يجري لم يكن في أفق انتظاره من جهة أخرى. لهذا كان الخوف هو مبدأ القصص الخارقة، بل إن من الدّارسين من يعتبر أنّ القصّة الخارقة لا يحكم عليها من خلال مقاصد كاتبها ونسيج حبكتها، بل من خلال قوة الإِنفعال الّتي تثيرها في قارئها، فالقصّة تكون خارقة إذا ولّدت في القارئ الإحساس بالخوف العميق. [1]

4.2المـدهش Le Féerique:

نجد مادته من الفعل "دهش" بمعنى: << تحيَّر أو ذهب عقله من ذهل أو وله، والمرء يُدْهشُ ممَّا لا يعرف له سببًا، ويبدو المدهش قريب من روح الفانتاستيك لأنّ علّة التّردُّد الَّذي تصيب المتلقِّي بعد فراغه من النَّص هي الحيرة والدّهش من الأحداث الّتي بدت خارجة عن نظم الطّبيعة>>. [2]

جاء المدهش على حدّ تعبير "**الخامسة علّاوي**": << المدهش هو كلّ ما يرتكز على حضور الجنّيّات وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب؛ إمّا بتدخّل السّحر أو السّحرة أو الكائنات فوق الطّبيعيّة>> [3]

فالمدهش يكمن في كلّ ما يتعلّق بالسّحر والكائنات العجيبة كالجن والعفاريت والمخلوقات الفضائيّة؛ أي كلّ ما يولّد الانبهار الّذي عادة ما يتجلى في قصص الأرواح العائدة وحكايات الأشباح...

ويحدّده "**لويس فاكس**" بقوله: << إنّ حكايات الجنّيّات تصنع نفسها خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال وللفاضح، بينما يقتات العجائبي من صراع الواقع المحتمل>> [4]

فهذا التّعريف يظهر أنّ المدهش يرتبط بما هو فوق طبيعي أي يصبح ما هو غريب وخارج للمعقول أو الصّواب أمرًا عاديًّا، بينما في عالم العجائبي يصبح خرقًا للطّبيعي وتجاوزًا عنيفًا له.

3.وظائف العجائبي:

تتجلى وظائف العجائبية من خلال الرّوافد الجوهرية الَّتي يتسرّب منها هذا الجنس القائم بذاته، ليعلن عن كثير من الحقائق، أو على الأقل ما يتراءى له أنّه ذو قيمة في حياة البشر. ذلك أنّها (العجائبيّة) أداة فنِّيَّة لنقل الواقع المرئي بطريقة لا معقولة، إذ نجد لكلِّ عنصر من عناصر الحكاية وظيفة معيَّنة في عمليَّة بناء المعنى الَّذي يرجو المبدع أن يوصله إلى المتلقي، بحيث تحقّق هذه الوظائف غايات معيَّنة، وقد بيّنها تودوروف في ثلاثة وظائف في ظلّ الأدب نقتصر على ذكر الوظيفة الاجتماعيَّة والأدبيّة.

---

[1] يُنظر: لطيف زيتوني، << **معجم مصطلحات نقد الرّواية** >>، دار النّهار للنّشر، بيروت، 2002م، ص: 87. ويُنظر أيضًا: الخامسة علّاوي، << **العجائبيَّة في الرِّواية الجزائرية** >>، م س، ص: 57.

[2] مليكة عبابو: م س، ص: 870.

[3] الخامسة علّاوي: << **العجائبيَّة في أدب الرَّحلات** >>، م س، ص: 61.

[4] م ن، ص: 62.

1.3الوظيفة الاجتماعية:

حيث يُنظر من خلالها إلى العجائبي << بأنّه وسيلة للكشف لا غاية، أو بمثابة قناع يرتديه السّارد ليصف واقعًا اِجتماعيا لا يمكن وصفه واقعيًّا، بغية نقده أو تغييره، فهو يتيح للنّص أن يدخل في العرف الاِجتماعي دون أن يخشى مغبّة هذا الدّخول فالاِنتهاكات الجنسيّة على سبيل المثال تكون أقرب إلى القبول عند كلّ أنواع الحجر إن هي كتبت على حساب الشيطان>> [1] فالعجائبي هنا يستعمل كأداة لعبور الحدود المغلقة ولكسر أو اِختراق الرّقابة الّتي يفرضها المجتمع.

لذلك الكاتب يتعمّد الوقوع في تضاد مع الواقع من أجل تجاوز قوانين المجتمع، لكي يعطي لنفسه مساحة من الحريّة تمكنه من معالجة الموضوعات الّتي تمثّل المحظور والمسكوت عنه الّذي يبلغ "الطابور."

2.3الوظيفة الأدبيّة:

ترجع أهميَّة الوظيفة الأدبيّة في جوهرها إلى كيفيّة تكوين عمل إبداعي عجائبي مختلفًا عن بقيّة الأعمال وهي ملازمة للعجائبي في كل النُّصوص الإبداعيّة أيًّا كان نوعها؛ والّتي (النصوص) تكون مطبوعة بطابع الخوف والتّردد، الشيء الّذي يخلق في المتلقّي أثرا قد يكون خوفًا أو رعبا أو حب اِستطلاع، وهذا مالا تستطيع الأشكال والأجناس الأخرى توليده.

إنّ محاولة الجمع بين المألوف واللّامألوف، أو الحقيقي واللّاحقيقي، والاستناد على التّردّد لتقبل الأحداث يؤدّي إلى اِستفزاز المتلقّي وإثارة سكون البديهيات الطّبيعيّة لديه، الشيء الّذي يدعوه إلى الاندفاع إلى قراءة النّص قراءة متكررة، ممّا يسفر على تعدُّد القراءات، فينفتح النّص على أكثر من تأويل، أي أنّ النّص يصبح قابل لأكثر من قراءة واحدة، وقابل لأكثر من تفسير واحد. [2]

وهناك وجه آخر للوظيفة الأدبية يتعلق بالطاقة الجمالية للعجائبي، بما يثيره في المتلقي من هزة المفاجأة التي تستثار من اجتماع عالمين لم يكن يُعتقد أو يظن باجتماعهما، عالم المألوف مع عالم المستحيل، أو الحقيقي مع اللّاحقيقي، فمن تَجاوُرِ هذين العالمين ينشأ كون نصي جديد لم يعتده المتلقي، مما يثير فضوله الفني ويجعله منقاداً إلى النص دونما إرادة، وهو حالة من الدهشة الفنية الجميلة.[3]

ومن أوجه الوظيفة الأدبية هي قدرة العجائبي على خدمة السرد والاحتفاظ بالتوتر، وتقوم هذه الخدمة التي يؤديها العجائبي للمحكي على أساس أن كل محكي هو حركة بين توازنين متشابهين، يبدأ المحكي بتوازن

---

[1] لؤي علي خليل: << **العجائبي والسَّرد العربي –النَّظريَّة بين التَّلقِّي والنَّص–**>>، م س، ص: 212.

[2] يُنظر: م ن، ص214– 215.

[3] يُنظر: لؤي علي خليل: << **عجائبيَّة النَّثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب** >> دار التلوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، د ط، 2007، ص: 88

أولي لا يلبث أن ينكسر، أو لنقل إنه لابد أن ينكسر، لأن المحكي لا يستقيم مع استمرار التوازن، فقانون مستقر، وقاعدة قائمة: هذا هو الذي يُجمد حركة المحكي، ولكي يستمر المحكي لابد من كسر التوازن[1].

3.3: الوظيفة المعرفية:

وتلوح في نصوص المعراج وظائف أخرى للعجائبي غير تلك التي ذكرها **تودوروف**، منها ما يمكن تسميته بالوظيفة (النوعية)، وتعني أن العجائبي يساعد النص الذي يوجد فيه على تثبيت موقعه داخل النوع الذي ينتمي إليه، فنصوص المعراج تنتمي إلى نوع الكرامات والكرامة، فالكرامة حدث غير عادي، يقيمه الله على يد شخص عادي، ليس بملاك ولا نبي، بل إنسان كغيره من البشر، ولكنه بلغ حدا من التقوى جعله في زمرة الأولياء الذين قد يُجري الله على أيديهم ما يخالف سنن المألوف، وإذن فلكي يقع النص في باب الكرامات لابد أن يقوم على نسبة حدث غير مألوف إلى شخص عادي تفترض فيه الولاية، ويمكن أن نضيف إلى هذا التعريف اشتراطاً يتعلق بضرورة توافر السياق الذي يضمن للكرامة صفة الوقوع على الحقيقة، كاشتراط الوجود التاريخي للمولي والوجود الحقيقي للحدث المفارق للمألوف، وإلا عُدت مبالغات العامة تجاه بعض الأشخاص، أو خوارق "ألف ليلة وليلة" وما شاكلها من نصوص أدبية تخييلية ضرباً من الكرامات أيضاً.

ولا تكاد نصوص المعراج تخالف تعريف (الكرامة) مع ما يلحق به من اشتراطات؛ وإن كان الجدل قائماً فقط على ولايتها، وهذا أمر فيه نظر – لم يبق إذن إلا الأمر الذي به تقوم صفة (الكرامة)، ألا وهو الواقعة المفارقة لإطار المألوف، والتي تخلخل نظامه، وهذا هو بالتحديد الدور الأهم المنوط بالعجائبي داخل النص.[2]

إذن نستنتج في الأخير أن هناك تتداخلا بين المصطلحات المذكورة بشكل كبير مع مفهوم العجائبية حيث تتشارك جميعها في استكشاف الحدود بين الواقع والخيال، ولكنها تبرز جوانب مختلفة من هذا الاستكشاف، مما يعكس غنى وتعقيد الأدب العجائبي.

كما تعد العجائبية في الأدب وسيلة إبداعية فعّالة تتجاوز حدود الواقع لتقديم رؤى جديدة تثير التفكير وتفتح آفاق التأويل، فهي ليست مجرد عنصر سردي لجذب الانتباه، بل أداة تحمل في طياتها وظائف اجتماعية وأدبية ومعرفية متشابكة، تمكّن الكاتب من كسر التقاليد السائدة، وتحدي الرقابة المجتمعية، وتقديم قراءة نقدية للعالم، من خلال الجمع بين المألوف وغير المألوف، تتيح العجائبية

(1): ينظر: م ن، ص89.

(2): ينظر: م ن، ص96.95

للنصوص الأدبية فرصًا غير محدودة للتجدد والتفاعل، مما يجعلها مجالًا خصبًا للدراسة والتفسير المتعدد.

المبحث الأول:

تجلِّيات العجائِبي في العتَبات النَّصيَّة لرِواية سِيفار

تُعدُّ العَتَبَات النصِّيَّة (les seuils)، أو ما يُسمَّى بالنَّص المُوازي "Le paratexte"، واحدة من أهمِّ الاستراتيجيَّات ذات الأهميَّة العميقة في بنية النَّص الأدبي –ولاسيما السَّردي منه– وأكثرها تعقيدا وحضورا في الفكر النَّقدي المعاصر، ونظرا للدَّور الَّذِي تُؤدِّيه في إضاءة الأعمال الأدبيَّة حظت بِاهتمام الكثير من النُّقاد المحدِّثين، وباتت عنصرًا مُهمًّا من عناصر أيِّ عملٍ إبداعي، لما لها من دورٍ في إنْماءِ النَّص وتقوِيَتِه، ومنْحِه مساحةً من الجماليات الفنيَّة، ولما لها من فعالية دلاليَّة، وقيمة معرفيَّة في اِستقرائه وفك شفراته، فلم يَعُد يُنظَرُ إليها كمُكوِّن هامِشيٍّ عَبثِي، أو مُجرَّد مادة فضلى من النَّص، ولا حليةً نصيَّة زائدة، أو هدْرا لفظيًّا، بل ولم تَعد أيضًا "عبارة عن مجازات يلِج من خلالها المتلقِّي للنَّص، وتحدِّد جنسه ونوعه، وإنَّما أصبَحتْ نصوصا مُحايثة للنَّص الأصلي تنمو وتعشب على تخومه وتُحايِث بناه الفنّيَّة والدِّلالية لتضيف له آفاق جماليَّة ودلاليَّة جديدة"[1]، ويعُدَّ الناقد الفرنسي "جيرار جنيت Gerard Genette" الرائد الأول الذي اِلتفت إلى هذه النصوص، معتبرا إيَّاها علامات مُهمَّة، يجب على القارئ أن يقف عليها، وينظر إليها بنظرة جدِّية، لأنَّها تعقد صلات ودٍّ وثيقة بالمتن، ورأى أنَّ الاِهتمام بها من شأنه أن يضيء نهج القارئ، ويفتح أمامه مجالات عدّة لتعددية قراءته وتأويلاته، فهي إذن تتغيَّا إيصال دلالات تُضاهي ما يسعى إلى إيصالها المتن ذاته [2]، وتبحث فيما وراء توظيفات الكاتب خارج وداخل عمله الأدبي، فاهتم (جنيت) بكل مُسيِّجات النَّص وجميع التَّفاصيل الطِّباعية الصَّامتة والنَّاطقة الَّتي ترافقه وتحيط به من جميع جوانبه، من " العنوان والعنوان الفرعي، والعناوين الدَّاخلية، والمقدِّمات، والملحقات، والتَّنبيهات، والتَّمهيد (...) والمقتبسات والتَّزيينات، والرُّسوم، وعبارات الإهداء[3]...إلخ"، كلُّها بحسبه عتبات تحمل معان وإيحاءات لها علاقة مباشرة بالنَّص، وهي تضمر بداخلها آلاف الكلمات لتعوِّضنا عن منطق الكتابة والسَّرد. لتظل العتبات الصُّورة الذِّهنية الخالدة في ذاكرة مُحيت منها معاني وأفكار نصٍّ قد قُرِأ سابقا. أَطلق عليها اِسم النَّص المصاحب أو النَّص الموازي، واعتبرها كلُّ ما يجعل من النَّصِّ كتابًا يقترح نفسه على قُرَّائه...فهو أكثر من جدار ذو

---

(1) أزهار علي عاصي: << **العتبات النصيَّة في المجموعة القصصية (الَّذي سرق نجمة)، للقاصَّة سناء شعلان** >>، مجلَّة كلِّية التَّربية للعلوم الإنسانيَّة، جامعة ذي قار، مج9، ع1، 2019، ص: 169.

(2) يُنظر: مروة مُحمَّد أبو اليزيد، << **غرائبية العتبات النَّصيَّة في مسراوية (حتَّى يطمئنَّ قلبي) للسيِّد حافظ "– مقاربة سيميائية"** >>، مجلّة كلِّيَّة اللُّغة العربيَّة بالمنوفيَّة، قسم اللُّغة العربيَّة (الأدب والنَّقد الحديث)، كلِّيَّة الآداب، جامعة المنوفيَّة، جمهوريَّة مصر العربيَّة، ع38، يونيو 2023، ص: 1618.

(3) Gérard Genette: <<palimpsestes, la littérature au second degré>>, paris, seuil, 1982, p: 9.

نقلًا عن: مُفيدة بوفنَّارة، << **عَتَبَات النَّص الرِّوائي الجزائري المُعاصِر بين القراءة والتَّأويل** >>، أطروحة دكتوراه مرقونة، إشراف الأستاذ الدكتور عبد السَّلام صحراوي، قسم الآداب واللُّغة العربيَّة، كلِّية الآداب واللُّغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1، السَّنة الجامعيَّة: 2018/2017م، ص: 11.

حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة والبهو الَّذي يسمح لكلٍّ منَّا دخوله أو الرُّجوع عنه. [1] وأشار إليها (ميشال فوكو–Michel Foucault) قبله في معرض حديثه عن حدود الكتاب حين قال: "حدود كتاب من الكتب أبدا ليست واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميّزة بدقَّة، وخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الدَّاخلية وشكله الَّذي يضفي عليه نوعا من الاِستقلاليَّة والتَّمييز ثَمَةَ منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى..."[2] أمَّا **(مارتان بالتار–Martins Balter)** فقد ذكرها هو الآخر باِسم المناص أيضا، حين أشار إليها في كتابه المشترك حول: " Problème d'analyse et considération didactiques l'écrit et les écrits " وقال: "المناص مجموع تلك النُّصوص الَّتي تحيط بالنَّص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، عناوين الفصول والفقرات الدَّاخلة في المناص."[3] والحقُّ ماهي سوى مفاتيحًا للنَّص، تُغري القارئ/المتلقِّي لاِقتناء الكتاب –ولكنَّها ممهّدات ذا قيمة– تأتي على شكل بنيات لغويَّة وأيقونيَّة تتقدَّم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تُعرِّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتُقنع القُرَّاء باِقتنائها (...) وهي بحكم موقعها الاِستهلالي–الموازي للنَّص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيًّا وأسلوبيًّا ومتفاعلة معه دلاليًّا وإيحائيًّا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظلّ مرتبطة به اِرتباطا وثيقا، على الرغم من التَّباعد الظَّاهري الَّذي قد يبدو بينهما أحيانا. [4] يقدِّمُها الرِّوائي أو المُبدع لتثير أسئلة أوَّليَّة في ذهن القارئ، تدفعه إلى شهوة القراءة، واقتحام عالم النَّص، لكشف مُضمَراتِه وتفجير طاقاته الكامنة، واستنباط دلالاته العميقة، بدءا بالعنوان، وانتهاء بالغلاف الأخير للمدوّنة، ليجيب فضاء النَّص فيما بعد عن تلك الأسئلة، عندما تحرِّكها فعالية القراءة المنتجة، " فالنَّص دليل عتباته وبرهان عليها."[5]

إنَّ أيَّ نصٍّ لا يخلو من عتبات تحيط به تكسوه من قرِّ العتمة وحرِّ العراء وهي؛ تبرز جانبا أساسيًّا من العناصر المؤطِّرة لبناء الحكاية، ولبعض طرائق تنظيمها وتحقّقها التَّخييلي، كما أنَّها أساس كلِّ قاعدة

---

[1] يُنظر: د سعاد شريف: ‹‹**سلطة النَّص الغائب –"قراءة في المنجز الرِّوائي لأحلام مستغانمي"**››، دار خيال للنَّشر والتَّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، سبتمبر 2023م، ص: 10.

[2] ميشال فوكو: ‹‹**حفريات المعرفة** ››، تر: سالم يافوث، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب،1986، ط1، ص: 230.

[3] عبد الحق بلعابد: ‹‹ **عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"**››، تقد: سعيد يقطين، الدَّار العربيَّة للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص: 30.

[4] يُنظر: يوسف الإدريسي: ‹‹ **عتبات النَّص في التُّراث العربي والخطاب النَّقدي المُعاصِر**››، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015م، ص: 21.

[5] مروة مُحمَّد أبو اليزيد: ‹‹ **غرائبية العتبات النَّصيَّة في مسراوية (حتَّى يطمئنَّ قلبي) للسيِّد حافظ "– مقاربة سيميائية"** ››، م س، ص: 1618.

تواصليَّة تُمكِّن من الإنفتاح على أبعاد دلاليَّة تُغْني التَّركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها. [1] فأيُّ نصّ مهما كان نوعه داخل الكتابات المختلفة نادرا ما يظهر عاريا من عتبات لفظيَّة أو بصريَّة مثل: اِسم الكاتب العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف... [2]، إلى جانب الحواشي والهوامش والفهارس والمقدِّمات والخاتمة... [3] ومختلف الرُّموز الَّتي تُشكِّل الخطاب الرِّوائي وتُحدِّد هوِّيته، وتجْذبُ المُتلقِّي لتفكيك تَمفْصُلاتِه والوصول إلى كُنهه. كلُّها سِماتٌ وإشارات طِباعيَّة أصبحت تُشكِّلُ بُعْدًا بَصرِيًّا يَهتمُّ به المُبدِع من أجل المساهمة في إنتاج الدِّلالة، إذ بِانطلاق المتلقِّي من هاته العلامات الَّتي يعرضها العمل الإبداعي في مطلعه، يستطيع تقليص اِلتباس النَّص الَّذي بين يديه، لأنَّها "مفاتيح دلاليَّة تُساهمُ في تسهيل عمليَّة القِراءة من خِلال جملة التَّفاعُلات العَلاماتِيَّة و الأيقُونِيَّة الَّتي تحقِّق غِوايَة مضامين النَّص وموضوعه، وتساعد على بناء استراتيجية مُسبقة لِحشْدِ آليات القَارِئ لمواجهة المتن."[4] هنا تتجلَّى وجوبيّة التَّعامل مع العتبات النَّصيَّة باعتبارها؛ رسالة موجَّهة من مُرسِلٍ إلى مُتلقٍّ، وذلك لأنَّ المتلقِّي يستقبل العتبات قبل تلقِّيه للنَّص، فهي جزء لا يتجزَّأ ولا ينفصل عن الفَضَاء النَّصي، حيث تُمثِّل الرُّموز اللُّغوية و المفتاحيّة الَّتي تُمكِّنُ القارئَ من خوض مغامرة الخطاب وخاصَّةً الخطاب السَّردي في عالم الرِّواية، بحيث يصبحُ طرَفًا مُساهمًا في صياغة الخطاب الأدبي، وذلك في إطار علاقة تفاعليَّة تتعدَّى قيامها بينه وبين النَّص إلى علاقة من نوع جديد تقوم بين القارئ و المؤلِّف في محاولة لِاستقراء الأيقونات العلاميَّة الَّتي تمثِّلها العتبات سيميائيا.[5]

اِنطلاقًا ممَّا سبق، سنحاول الولوج إلى المتن الرِّوائي لرواية "**سيفار**"–**مدينة الشَّياطين الطَّيِّبين**– للكاتب الصَّحراوي: **(السَّيد حمدي يحظيه)**، عبر عتباتها النَّصية الَّتي ميَّزت فضاء الرِّواية حيث حاولنا رصد العتبات الَّتي تحوي الأثر العجائبي قدرا ما، كوْن دراستنا محصورة في مجال العجائبيَّة، وقد قُمنا بتصنيفها إلى

---

(1) يُنظر: عبد الفتَّاح الحجمري: ‹‹ **عتبات النَّص–"البنية والدِّلالة"**››، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص: 16.

(2) يُنظر: عبد الحق بلعابد، ‹‹ **عتبات "جيرار جينيت من النَّص إلى المناص"**››، م س، ص: 30.

(3) يُنظر: عبد الرزّاق بلال، ‹‹**مدخل إلى عَتَبَات النَّص – دراسات في مقدِّمات النَّقد العربي القديم** ››، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، د.ط، 2000، ص: 16.

(4) لغويّل سهام، ‹‹ **العتبات النَّصيَّة في الخطاب السَّردي في رواية الخابية لجميلة طلباوي أنموذجا** ››، جامعة وهران، الجزائر، مجلة لغة كلام، مج3، ع2، 2017، ص:264.

(5) مروة محمَّد أبو اليزيد، ‹‹ **غرائبية العتبات النَّصيَّة في مسراوية (حتَّى يطمئنَّ قلبي) للسيِّد حافظ "– مقاربة سيميائية"** ››، م س، ص–ص: 1618، 1619.

صِنْفين، مقتدين بالتَّصنيف الَّذي ذكره (عبد المالك أشهبون) في كتابه: "عتبات الكتابة في الرِّواية العربيَّة."[1] حين قسَّم "**النَّص المحيط Péritexte**" إلى:

*عتبات ونصوص محيطة خارجيَّة. *عتبات ونصوص محيطة داخليَّة.

1. العتَبَات المحيطة الخارجيَّة.

وهي أوَّل العلامات الَّتي تقعُ عليها عينُ القارئ قبل الولوج إلى متن النَّص، وتُسمَّى أيضا (النَّص المحيط –بتعبير جنيت–)، ويندرج في هذا النِّطاق كل ما نجده مثبَّتًا على صفحة واجهتي الغلاف (الأماميَّة والخلفيَّة)، من **علاماتٍ لغويَّة**: كالعنوان واِسم المؤلِّف والمؤشِّر الأجناسي والاِقتباس...، و**غير لغويَّة**: نحو الصورة المصاحبة للغلاف.. إلى الألوان الَّتي تحتلُّ حيِّز الغلاف.. إلى الرُّسومات والأشكال الَّتي تتصدَّر ظهر الكتاب، وغيرها من الرموز الإيحائيَّة...، فمجملها يهدف إلى تقديم النَّص وضمان تلقِّيه، إذ تُعدُّ من المداخل الأوليَّة الِّتي تُضاءُ من خلالها فضاءات النَّص وتتكشَّف جملة من دلالاته ورموزه، ومن خلالها يمسك القارئ بخيوط النَّص الأساسيَّة الَّتي تساعده في فهم خصوصيَّتِه وتحديد مقاصده الدلاليَّة والتداوليَّة.

1.1 الغـلاف:

يشكِّل الغلاف المظهر الخارجي للِّرواية، وهو أوَّلُ العلامات النَّصيَّة الَّتي تُصافح عينَ القارِئ أثناء اِقتنائه للرِّواية، و أوَّل ما ينتبه له، ويعتبر "وسيلة تقنيَّة مُعدَّة لِحِفظِ الحاملات الطِّباعية إلى فضَاءِ المحفِّزات الخارجيَّة"[2]، لذلك أصبح محل عناية واِهتمام كبيرين من قبل المبدعين والنَّاشرين على حدٍّ سواء، إنَّه أوَّل التَّشْكيلات السِّيميائيَّة الَّتي تفتح للمتلقِّي باب التَّأويل و أُفُق القِراءة، ويُمْكِن اِعتبار العَنَاوين و أسماء المؤلِّفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرِّواية، كما أنَّ ترتيب واِخْتيَار مواقِع كلّ هذه الإشارات لابُدَّ أن تكون له دِلالَة جماليَّة أو قيميَّة. [3] حيثُ ينهض هذا التَّشكيل الخارجي بوظيفتين، إحداهما إشهاريَّة تَتَعلَّق بالنَّاشر، تنتهي بِمُجرَّد اِقْتِناء الكِتَاب، وأُخرَى تَأْوِيليَّة تَتَعلَّق بِالمُتلقِّي الَّذِي قَد يكْتشِف العَلاقَات الَّتي تُظْهِر تماثل مُحتويات الغِلاف مع مُحتوى النَّص، "وقد تظلُّ هذه العلاقة غائمَة فِي ذِهنِه."[4] فأغلفة الرِّوايات تحتوي في غالب الأحيان على صورة إيحائية تدُلُّ على عنوان الرِّواية أو مضمونها، أي أنَّها وجهة نظر الرَّسَّام

---

[1] عبد المالك أشهبون: ‹‹ **عتبات الكتابة في الرِّواية العربيَّة** ››، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع، اللَّاذقيَّة، سوريا، ط1، 2009، ص: 39.

[2] محمد الضغراني، ‹‹ **التَّشكيل البصري في الشِّعر الحديث** ››، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص: 133.

[3] يُنظر: حميد لحميداني، ‹‹ **بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي** ››، المركز الثَّقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص: 60.

[4] المرجع نفسه، ص: 60.

أو مصمِّم الصورة، وما أنتجته قِراءته للعمل، فقد تبتعد، وقد تقترب من النَّص، وقد تختلف من طِبعة إلى أُخرى.

1.1.1 الغلاف الأمامي:

1.1.1.1 العنوان (الرئيس والفرعي):

العنوان هو العتبة الأولى والمهمَّة الَّتي تختزل فحوى النَّص وتنبئ عن مضمونه، كونه "أكبر ما في النَّص، إذ له الصَّدارة ويبرز متميِّزًا بشكله وحجمه ولونه"[1] يأتي في شكل علامة لغويَّة تعلو النَّص لجذب الإنتباه، تُسمِّه وتحدِّده، وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلَّت كثير من الكتب مكدَّسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه وعلى صاحبه.[2] فالعنوان ضرورة مُلحَّة، ومطلب أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنُّصوص، كونه سمة دالَّة وعلامة هامَّة توحي أو تُفصح عن بعض المتن، فهو ثريا النَّص، وهو الوسيلة الوحيدة النّاجعة الَّتي يمكن للمبدع أن يتسلَّح بها لجلب اِهتمام القارئ، كما يمكن عدُّه أيضا أثرًا وعلامة على حال النَّص وصاحبه، إذ يعدُّ الوسيط الأول بين النَّص والمتلقِّي، والمؤشِّر الأول لبداية نشاط القراءة. ويعتبر رأس العتبات وعليه مدار التَّحليل، فلا ولوج للنَّص إلَّا من خلاله، فهو "أشبه بعتبة المنزل الَّتي تربطُ الدَّاخل بالخارج وتوطأ عند الدُّخول"[3]، وهل تدخل البيوت إلَّا من أبوابها؟ إنّه بمثابة شيفرة رمزيَّة يلتقي بها القارئ كونه أوَّل ما يشدُّ اِنتباهه...بوصفه نصًّا أوَّليًّا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي [4]، يعرِّفه "**ليوهوك Leohoek**" بأنَّه "مجموعة علامات لسانيَّة تصوِّر وتعيِّن، وتشير إلى المحتوى العام للنَّص."[5] واعتبره "جيرار جنيت" من أهم عناصر النَّص الموازي، يُعدُّ أخطر عتبة تتربَّع على جسد النَّص لتهبه كينونته ووجوده، كما يعتبر من أكثر الأشياء رسوخا في ذهن القارئ. أوَّلُ ما نقرؤه نحن، وآخر ما يكتبه الكاتب، يُدرك بصرنا ويوجِّه فكرَنا إلى اِستكناه مضامين النَّص، وتفكيك شفراته، وتأويل محمولاته الدِّلالية، بما يعطيه من اِنطباع أوَّلي عن المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء. لذلك نرى المبدعين في فنون الكتابة المختلفة،

---

(1) مُعجب العدواني، << **تشكيل المكان وظلال العتبات** >>، النَّادي الأدبي الثَّقافي، جدَّة، المملكة العربيَّة السَّعوديَّة، ط1، 2002م، ص: 07.

(2) يُنظر: عبد القادر رحيّم، << **العُنوان في النَّص الإبداعي –"أهميَّته وأنواعه–"** >>، مجلَّة كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة والإجتماعية، العددان 2‘3، جانفي– جوان، 2008م، ص: 10.

(3) عبد الرحمن تيبرماسين، << **فضاء النَّص الشِّعري** >>، مُحاضرات المُلتقى الوطني الأوَّل، السِّيمياء والنَّص الأدبي، 7–8 نوفمبر، 2000م، منشورات جامعة بسكرة، ص: 182.

(4) يُنظر: بسَّام موسى قطُّوس: << **سِيمياء العُنْوان** >>، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م، ص: 117.

(5) شعيب حليفي، << **هوّيّة العلامات في العَتَبات وبناء التَّأويل** >>، النَّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص: 11.

يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين يتفنّنون في اِختيارها بل وحتى الناشرين أيضا، يتفنّنون في تنميقها بالخطّ والصُورة المصاحبة، خلال عملية الطِّباعة والتَّخريج، لِعلمِ كليهما بالأهميَّة الَّتي يحظى بها العنوان، والمتتبِّع للدراسات الحديثة يدرك أهميّة العنوان بِاعتباره نصًّا مختزلا، ومكثّفًا في الوقت نفسه، حيث يشكِّل في العمل ثنائيّة دلالية تساعد القارئ على تحديد الإطار العام للنَّص، فهو إشارة دالَّة مستقلَّة في إنتاجيتها الدِّلالية. [1]، والعنوان لا يوضع اِعتباطيا، وإنَّما بدلالة قصديَّة من قِبل المُبدع، لأنَّه أوَّل ما يُلتَفتُ إليه ويُقرَأ بصريًّا. ويعتبر مرجعٌ عن النَّص الأصلي، تشير النَّاقدة العربيَّة "**بشرى البستاني**" في هذا السِّياق إلى أنَّ: العنوان رسالة لغويَّة تُعرِّف بهوّيَّة النَّص، وتحدِّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، وتغريه بقراءته، جرّاء التَّساؤلات الَّتي تثيرها في ذِهنه، فهو الظَّاهر إذن الَّذي يدلُّ على باطن النَّص ومحتواه [2]، وللعنوان وظائف عدَّة منها: الإغراء والإيحاء، والوصف والتَّعيين، وهذا ما حدَّده "**جيرار جنيت**" بقوله: أنَّه يقوم "بوظيفة التَّحديد أو التَّعريف **Identification**، وبوظيفة وصفيَّة وفق نموذج موضوعاتي أو شكلي **Relematique**، وبوظيفة إيحائية **Connotative**، وبوظيفة إغرائيَّة **Seducative**"[3]، فهو مثلًا بالنِّسبة للقارئ لافتة إشهاريَّة مُغرِية، مُستفزَّة، تحفِيزِيَّة... بحكم صدارته واحتلاله أكبر مساحات الغلاف الهامَّة، –فكم من روايةٍ اِقتنيناها من أجل عنوانها قبل أن نقرأها وننزلق إليها–. إنَّ العنوان له أكثر من علاقة بالنَّص، فهو الجسر الممتد بين الصَّمت والكلام، والمُؤسِّس لِنُقطة الاِنطلاق بِاعتباره علامةً سيميائيَّة تُحيلُ إلى مجموعة أكبر من العلامات الوظائفيَّة الَّتي يَكْمُنُ حَقلُ اِشتِغالِهَا في اِسْتِجوابِ النَّص والكشف عن مُحتواه، وإطلاق الشِّفرات الوامضة لإضاءة الطَّريق للقارئ، إذ إنَّه يحمل مجموعة من الإحالات الَّتي تتصِّل بطبيعة المبدع والمتلقِّي على السَّواء [4]، فالعناوين إنَّما هي رسائل مسكوكة، مُضمنَّة بعلامات دالَّة، مُشبَّعة برؤية العالم، يغلب عليها الطَّابع الإيحائي.

عنوان الرِّواية– ذلك المغناطيس الصَّامت، الذي يفضي بالقارئ إلى القراءة الحتميَّة للنَّص، ولكأنَّه إعلان ذكيٌّ لجلب الاِهتمام، وإيقاظ الفُضُول بتجنيد مُراوغات لُغويَّة، وأبعاد تاريخيَّة، لينتمي القارئ للنَّص كبداية أولى، وهو يستنطق كلّ الصَّفحات في كلماتٍ صغيرة، مُتراصَّة.. مُمْتعة.. مُمْتدَّة... يتَّخذها الكاتب كإضاءةٍ نفسيَّة للاِستيلاء على القارئ.

---

[1] يُنظر: سُعاد شريف: ‹‹ **سُلطة النَّص الغائِب** ››، دار خيال للنَّشر والتَّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، سبتمبر 2023م، ص: 14.

[2] يُنظر: عبد القادر رحيّم، ‹‹ **العنوان في النَّص الإبداعي –"أهميَّته وأنواعه–"** ››، م س، ص: 10.

[3] كريستين مونتاليبي: جيرار جُنيت، ‹‹ **نحو شعرية منفتحة** ››، تر: غسَّن سيِّد– وائل بركات، الجمعية التَّعاونيَّة للطِّباعة، ط1، 2001م، ص: 112. نقلًا عن: سُعاد شريف، م س، ص: 15.

[4] يُنظر: شعيب حليفي: ‹‹ **هويَّة العلامات في العتبات وبِناء التَّأويل** ››، م س، ص: 16.

يُشكِّل العنوان دائمًا مفارقة لافتة، إذ يحمل دِلالات ترتبط بذاكرة مكان أو حياة "**إنسان سيفار**"[1]. رغم صغر هذه الكلمة الخماسيَّة –لكنَّها– فضفاضة الرُّوح والأجنحة، مُتداخلة بين التَّاريخ والصَّحراء، متشابكة مع الخيال والرُّعب، ولأنَّها جُبِلت على كونها أعجوبة، فحتَّى اِسمُها أبى إلَّا أن ينتفض من أسراب اللُّغة العربيَّة ليطلَّ علينا من أزمنة لغةٍ بعيدة الخطوَّات عن قارَّتنا.

بعد البحث والتَّنقيب وجدنا بأنَّ كلمة "**سيفار**" تتفتَّح على دلالات عديدة منها:

– أنَّ أصل التَّسمية، يرجع إلى نوع من التَّمر أصفر اللَّون، موجود بدولة النِّيجر على الحدود من جَانت وسيفار عبارة عن كهوف صخريَّة تأخذ اللَّون الأصفر، تُشبه ذلك التَّمر، ومن هنا جاء اِسم سيفار وقمُ تلك الكهوف محدَّبة ما يُشبه تحديب التَّمر في الأطراف، وسيفار تنقسم إلى قسمين: سيفار البيضاء، وسيفار السوداء، نظرًا لألوان الصُّخور المتواجدة بكُلِّ منطقة [2]. وتعدُّ هذه الدِّلالة هي الأرجح.

وسيفار مدينة تقع في الطاسيلي جنوب شرق الجزائر، وسط صحراء جانت، التَّابعة لولاية إيليزي سابقا، قرب الحدود اللِّيبية الجزائريَّة، بمساحة تُقدَّر بـ 89342 كلم2، نُعِتت بأسماء عدَّة لغُموضها وغرابتها (برمودا البر، المدينة الضَّائعة، المدينة الحجريَّة، المدينة المفقودة، مدينة الجن والشَّياطين، المدينة اللُّغز، أعجوبة العالم الثَّامنة...)، ولكلِّ اِسم من هاته الأسماء دلالة تُفسِّر سبب التَّسمية. تمَّ اِكتشافها من طرف "**جبرين محمَّد أق مشار (1890–1981)**"[3]، لكن تم تزويرها فيما بعد، وتعتبر واحدة من أقدم الحضارات في التَّاريخ، ويقال عنها أنَّها أقدم من الأهرامات المصريَّة، وهي أكبر مدينة كهفية في العالم، تحتوي على خمسة آلاف منزل كهفي، وتضمُّ أكبر متحف طبيعي مفتوح، فيه أكثر من خمسة عشر ألف صورة ومنحوتة، تعود إلى ستّة آلاف عام قبل الميلاد، وتستمر حتى القرون الأولى من عصرنا. هذه اللَّوحات يعود تاريخ بعضها إلى اِثني عشر ألف عام. رويت عن سيفار عدة روايات وأساطير، يقال عنها بأنَّها يسكنها الجنّ والكائنات الفضائيَّة، قال فيها بعض المكتشفين: سيفار هي عالم الجنِّ الغريب والمُريب، هناك من يعطي تفسيرا عنها من خلال رسوماتها أنَّها مدينة كانت تسكنها أناس جاؤوا من الفضاء في وقت ما، ويعتقد البعض أنها قارة أتلانتيك المفقودة التي ذكرت للمرة الأولى على لسان الفيلسوف أفلاطون. تحتوي مدينة سيفار على تاريخ

---

[1] إنسان سيفار يقصد بهم الطوارق الذين يسكنون المدينة منذ آلاف السنين، ويطلق عليهم اِسم الإيموهاغ أو الإيموهاق، يقال عنهم يمثلون معجزة قلَّ نظيرها لِارتباط الإنسان بأرضه جسديا وروحيا، وأنَّهم يستطيعون أن يجولوا بين كهوف ومتاهات الصَّحراء دون أيّ وسيلة، وكأنَّ خرائطها طُبعت في أذهانهم...، يُنظر: يعقوب كراك: «**سيفار المدينة الضَّائعة**»، دار ومضة للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة، جيجل، الجزائر، 2023، ص: 60.

[2] يُنظر: م ن، ص: 62.

[3] يُنظر: م ن، ص: 20–23.

العديد من الحضارات العريقة والمتطورة جدّا، لأنّهم يعتقدون أنها تحتوي على كنوز الملوك السّبعة للجنّ، ويعتبرونها ثاني أخطر مكان بعد مثلّث برمودا بسبب وجود قوة مغناطيسيَّة كبيرة. [1]

– أن سيفار، اِسم علمٍ مؤنَّث أصله كردي، ويعني التَّحدُّث والتَّسامر ليلاً تحت ضوء القمر السَّاطع، وهو من الأسماء الَّتي تدُلُّ على الجمال والهدوء والسَّكينة. [2]

بعد هذا المعنى والنَّسب المتوهِّج للكلمة اِنبثق سؤال أغرب من أسرارها:

– كيف اِلتقت "سيفار" بِاسمها الَّذي لم ينهمر من المعاجم العربيَّة ولم ينسكب سحره من الرُّموز التّارقية؟

لكَّنه اِتَّكأ على دلالة هاربة نحو موائد اللَّيل وعوالم الجنِّ، وأغلق صمته كمدينته لتُجاورنا حَيْرةً أخرى.

وحتَّى لا يكون العنوان مُخاتِلاً.. مُضلِّلا.. زِئبقيًّا– أَطلقَ الكاتب بعد "سيفار" جملة إسميَّة وفق غائيَّة رصَدَها بتمعُّن ليُدافع عن جنِّ "سيفار" ويدحض كلّ الخيالات السَّابقة لنلِجَ الرِّواية بروحٍ عطشى –لكن مُطمئنَّة– فكانت "**مدينة الشَّياطين الطَّيِّبين**"، مُبْتدأٌ يَعُجُّ بالعُمران والتَّحضُّر والحياة، خبره جملة إسميَّة تدلُّ على براءة أهلها، لأنَّ الجملة الإسميَّة تدُلُّ على الثَّباتِ والجُمود، وتؤكِّدُ بأنَّ طيبة أهل "**سيفار**" مُتجَذِّرة ولن تندثِر بموجة الشَّر.

اِرتبط عنوان الرواية الرَّئيسي بالفرعي، لكن إذا عدنا لسيفار كاِسمٍ منفصل بكلِّ غباره السِّحري، فإنّنا سنضمُّ شرفات أخرى لعدّة أبعاد كرمز حضاري وأسطوري وثقافي. سيفار بحدِّ ذاتها إشكالية بسبب اِسمها الضائع بين نسبٍ عربي وكردي، أو فضائي بعيد كلُّ البعد عن جذور **تيفيناغ**[3]، وهذا يدلُّ على أنَّ سيفار من خلال ثورات اِسمها تؤكِّد أنَّها اِبنة الفضاء، والأزمنة الَّتي سبقت البشر، وإن كانت تقترب من دلالة عربيَّة ناضجة اِقتربت من معاني السَّفر، لكأنَّها بحروفها الخماسية، كلمة مسافرة من زمن لآخر بعلبة سوداء عصيَّة على الإدلاء بشهادات عن نسبها لعصرنا.

سيفار أغرب اِسم وقضيَّة اِتَّحدت مباني وجودها في كلِّ الأمم، وزاغت جذورها في المجرَّة، جاءت من الفضاء استقرَّت في الصَّحراء، وتبنتها عفاريت غريبة، ومهما حاولنا الإبحار نحو اِسمها بكلِّ زادنا، لن نفلح في الاِلتحاق بجواب مقنع، لأنَّها خُلقت لتظلّ سرًّا اِختار أن تكون الجزائر عرشه الأبدي.

---

[1] يُنظر: مدينة سيفار (متاهة الكهوف الأعجوبة الثامنة في العالم)، على موقع البيان: https://www.albayan.ae/varieties مدينة سيفار /web/20230112093909/http://www.albayan.ae/varieties/2021-10-19-1 ، ويُنظر أيضا : اِبتسام مباركي، ما قصة سيفار المدينة الغامضة في صحراء الجزائر؟، 23–08– 2023، على موقع الأيام نيوز، http://elayemnwes.dz ويُنظر : يعقوب كراك، م س، ص : 23.

[2] https://almaana.com/sevar

[3] الحروف الَّتي نحتت بها الكهوف الحجرية لمدينة سيفار.

2.1.1.1 عتبة اِسم المؤلف:

النَّص ينتقل ضمن منظومة عتباتية تتفاوت من حيث الأهميَّة حسب قناعة كلِّ باحث، وإن كانت الحلقة الأضعف الَّتي يقصونها بإنسحابهم من معطياتها هي عتبة اِسم المؤلِّف، لأنَّها في اِعتقادهم لا تفتح لهم مغاليق الدِّلالات للوصول للنَّص. لكنِّي أراه أهمّ عتبة لأنَّ النَّص اؤبن بار للكاتب، يمثِّل عصارة فكره، وأحيانًا يجتهد مع سطوره ليكون البطل المقنع لعمله بإختفاء اِحترافي.

الإسم مؤشِّر على فكرة معروفة أو خامدة لدى القارئ لتأخذ بيده لوجهة معروفة أو مجهولة قد تتناسب أو تتعارض مع ما يريد قراءته؛ لأنَّ اِسم الكاتب يساعد في تخطِّي نصف الأسئلة المتجمهرة في عقل القارئ؛ فمثلاً حين أقرأ على غلاف رواية اِسم "**أغاثا كريستي**" مباشرة يحضر المتلقِّي نفسه للخضوع لأحداث رواية بوليسية، لذلك فالاسم عتبة تبوح بمتاهات النَّص، وترشدنا لنفحاته الأولى وتوجُّهاته.

في رواية "سيفار – مدينة الشَّياطين الطيبين–"ن تصدَّر اِسم الكاتب الصَّحراوي "السيِّد حمدي يحظيه" الغلاف وهو يتوسَّد بياضا علويا يستدرُّ عجائبيَّة لأن أوَّل ما يثير الانتباه أنَّ سيفار جزائرية، والكاتب من الصَّحراء الغربيَّة. بمجرَّد أن نصل لهويَّة الكاتب تتدحرج اِستمالة عاطفيَّة ويتدافع فضول خاصَّة عند القارئ الجزائري وهو يرى كاتبًا من دولة شقيقة يحتفي بقطعة أنيقة من وطنه، يجهلها الكثيرون، ثمَّ تتوالى الإستفهامات تباعًا هل زارها أم كتب عنها من وحي نبضة بعيدة؟ أم أنَّ عجائبيَّته اِصطادته ليستفزَّ جنّها؟

ولم يتمّ تكريم اِسم الكاتب ببياض اِعتباطًا بل كان وسام أمل من دار الوطن للنَّشر ليحلِّق الإستقلال على أرضه. اِسم المؤلِّف يوسوس للقارئ للبحث عن إصدارات أخرى للكاتب ليكتشف بأنَّ كلّ رواياته مندورة للصَّحراء الجزائريَّة وهو يستنطق عجائبيَّتها في عدَّة أماكن من ألغازها. لذلك تحوَّلت عتبة المؤلِّف واسمه لمؤشِّر وعلامة سيميائية لتواجد الصَّحراء الجزائريَّة وبطولتها المطلقة في كلِّ رواية تحمل اِسم السيَّد حمدي يحظيه.

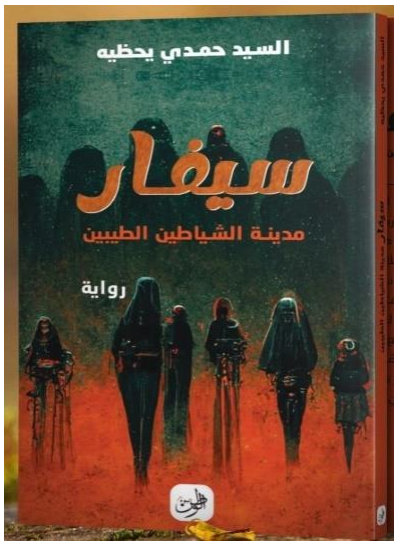
حمدي يحظيه لمن يتابع أعماله صار معلِّما للصَّحراء الجزائريَّة، وهو يحاول اِستنفار جمالها وحكاياتها ولكأنَّه يصافح حرِّيَّته القادمة، ويقوم بتعليب رسائل للمستقبل والعدو، وبأنَّ النَّصر على أبواب الرِّمال لا يذوب. لذلك كلَّما زأر اِسمه على جباه رواياته الَّتي تعدّت العشرة، نتأكَّد بأنَّ للصَّحراء الجزائريَّة سفراء وعشّاق سرقت حبر قلوبهم فصارت مطلعًا لأملٍ يصدرونه لأوطانهم الجريحة.

تعوَّدنا على عجائبيَّة التَّفاؤل عند أشقَّائنا في الصَّحراء الغربيَّة، فأسماء البنات تحمل عطر العودة والرُّجوع واسم مؤلِّفنا ولقبه يحملان مكانة وحُلُمًا نورانيًّا؛ فالسيَّد قد يشير إلى مكانة اِجتماعية، أو إلى الإحترام الَّذي

يضفي على الشَّخصيَّة؛ وهو اِستخدام شائع في الأسماء العربيَّة، من المهمّ تحليل ما إذا كان اِستخدام يعكس مكانة ثقافيَّة في المجتمع. أمّا حمدي فهو اِسم ذو طابعٍ ديني، حيث يرتبط بالحمد والشُّكر، يشير إلى خلفيَّة دينيَّة وثقافيَّة معيَّنة للمؤلِّف، ويحظيه اِسم نادر يشير إلى عائلته وقبيلته الَّتي تحظى بجذورٍ تاريخيَّة معروفة في بلده. وبما أنَّ المؤلِّف من الصَّحراء الغربيَّة، والرِّواية تناولت منطقة جزائرية، قد تكون هناك محاولة للتَّأكيد على الهوّيَّة المشتركة بين الثقافتين، والرَّوابط العميقة بين الشَّعبين، واستشراف لنفس المصير؛ ألا وهو نسائم الحرِّيَّة.

يكفينا فخرًا كجزائريّين أنَّ صحرائنا صارت ملهمة لسياسي وخبير اِستراتيجي له سيول من الكتب، وبحكم اِنتمائه للتَّاريخ والسِّياسة فهو يكتب بلغة أدب الرِّحلة، وليس مهتمًّا بإهداء اللُّغة دلالات عودته من الشُّعراء لأنَّ شغله الشَّاغل إيصال قضيَّة وطنه داخليًا وخارجيًا، وتشكيل وعي دائم لدى أبناء وطنه؛ لذلك اِتَّخذ من الصَّحراء الجزائريَّة في كلِّ رواياته شعلة ومنفذًا للوصول إلى الضِّفَّة الأخرى؛ وكأنَّه أراد أن يقول للمحتل وللمتشائم ستكون صحرائي بلا أساور على الرُّوح مثلها. كونوا مؤمنين بالوطن والحرّيَّة كأهلنا في الجزائر لقد صدَّقوا حلمهم واستعادوا وطنهم وصحراءهم.

ولمن يشكِّك في قيمة عتبة اِسم المؤلِّف فعليه أن يُدرك بأنَّ جنسيَّة الكاتب، وخلفيَّته الفكريَّة مهمَّة في الرِّواية، خاصَّة إذا توغَّل في تاريخ وطن؛ لأنَّ الكثير من المستشرقين مثلًا ساهموا في تزييف تاريخنا الإسلامي لذلك اِسم الكاتب يعتبر عتبة اِطمئنان، حتَّى تصل الرِّواية لتحديَّاتها المطلوبة في إيصال صورة حقيقيَّة في قالب أدبي دون المساس بتاريخ دولة ما.



3.1.1.1 عتبة الصورة المصاحبة والألوان:

أيضا من أهم العتبات النَّصيَّة الَّتي ترتبط بالنّص اِرتباطاً وثيقًا وتكون بوَّابته الأولى وأول ما يَشدُّ اِنتباه القارئ "**صورة الغلاف وألوانها**". فأهم وظيفة تقوم بها هي تقديم الرِّواية بصورة بصريَّة للقارئ، وتقريب عالمها الحكائي لأكبر عدد من القرَّاء المحتملين.

مع اِقتناصنا للنَّظرة الأولى لغلاف روايتنا تعصفُ بنا رسائل ألوان صامتة، وملامح سوداء مهجورة تتسامى مع أشباح يُجاورها "**إيموهاغ**" وهو يرعى مسافة أمان منتقاة. للألوان دلالات فرضت علينا في الذَّاكرة المعرفيَّة بولادات نفسية تقودنا نحو المعاني، اِجتاح اللَّون الأسود الغلاف وطغت همَّته؛ وهو الَّذي يقودنا لِذُيُول الخيبة والاِنتكاسة وأوجه

الظَّلام، وكلّ فهارس الحزن وإيماءات الفراق، كما أنَّه يُحيلنا على العُتمة ونشوب الخوف الممزوج بالغُموض. لكن رغم ذلك فهو يجود بهيبة مترفِّعة عن باقي الألوان تجعلُ من دياجِيهِ مرتَعًا للرَّاحة.

كلُّ الملامح المفقودة في الغلاف لبست مزاعم السَّواد المستتر، لتنفجر الألغاز والأسئلة في مدينة مكبَّلة بجُنون الأسرار، وكان اِنصبابها واِرتسامها كجِبالٍ صحراوية متوهِّجة بين أكمام السَّراب.

مزهريات العجائبيَّة اِنْطلقت بكُلِّ روافِدِها من مفاتيح هذه الوجوه المُغلقة لتسكب العطش الأوَّل نحو الجنِّ الَّذي يحرُسُ "سيفار" بطيبته، ويتخلَّل السَّواد عزيمة اللَّون البُرتقالي الَّذي ينسُجُ نُبوءات دافئة حول الحُرِّيَّة والثِّقة بالنَّفس؛ لِذلك اِحتضن الجنُّ والإيمُوهَاغْ كلُحمةٍ إشاريَّة رمزِيَّة تُؤكِّدُ اِنْغِماس "سيفار" في عُهدةِ سَلامٍ يتدفَّق بِحُسنِ الجِوار. لكن التَّدرُّج اللَّوني عندما وصل إلى كلمة "سيفار" اِسْتفاقَ بِضِياءٍ أكثر؛ حيثُ تجلّى البُرتُقالي بإشراقةٍ تُثْبتُ تفوُّق اللَّون الأصْفر على الأحمر في مُنافسةٍ خياليَّة عجيبة؛ تدُلُّ على أنَّ الأمل يَحْبُو بِجِوارِ الأقْنِعَة والمحظُورات؛ فكما أنَّ "سيفار" تَسُرُّ النَّاظِرين، لكنَّها ترمي ذُبولها وغضبها البارد على من يَسْتفزُّ حُرمَة قوانينها.

ثُمَّ ترامى اللَّون الأخضر المُستَعد للنُّضوج في سقف الغِلاف بكلِّ أبواق الأحلام المُنتَظَرة لِيَشِي بأنَّ الصَّباح سينداح وينْتصِر ضدَّ هذا الاِغتراب، والعوالم المجهولة المُندسَّة بينَنَا.

كما اِنفصل اللَّونُ الأبيض بحياديَّة وهو يعتني بِاسمِ الكاتب، ونوع الجنس الأدبي، ودار النَّشر؛ كأنَّه يَبُثُّنا نقدًا عقلانيًا واِعتِرافًا مُستقِلاً يتهَدَّج بالحقيقة:

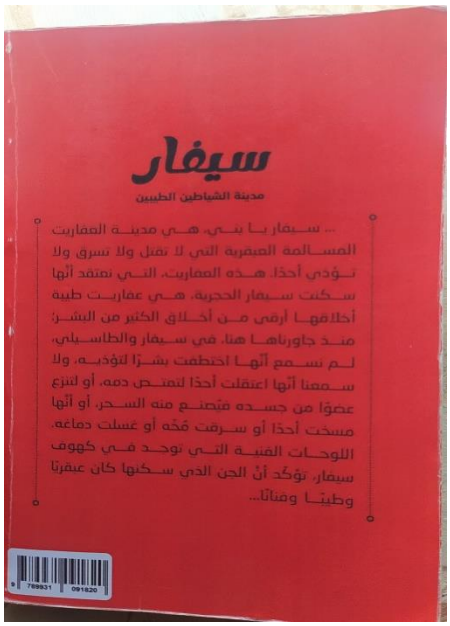
منِ اِلتزموا بالبياض أيُّها القارئُ الَّذي كُنتَ دائمًا عزيزًا ليسُوا من عجائب "سيفار"، هم سُفراءٌ ليَصلكَ نبضُها فقط.

كُلَّما تخلَّصنا من اِستدراج ألوان الغلاف لِاعترافاتٍ بعيدة، تستيقظُ أقنعةٌ أُخرى للمعنى وتَرفَعُ سدائلها عن إيماءاتٍ أُخرى؛ خاصَّةً أنَّ الغلاف اِحتَضَن ألوانه بضبابيَّةٍ مُستهدفة؛ فالبُرتُقاليُّ يكادُ يخُونُ أطيافه في ديباجة الغلاف وصَدره، فَبدَا مُتغلغلًا بحُمرةٍ خجولة؛ فكأنَّ الأحمر والبرتقالي يتناوبان على اِنتشال حربٍ سعيدة بينهما، وهي رمزٌ مُشتعل لِحفلة **(تَنَزْغَارِيتْ)**؛ أهمُّ حَدَثٍ ومِفتاح لِتشكيل وُصُولٍ مُبجَّل نحو "سيفار" بمُبارزةٍ بين خصمين لِانتِزاع إعجاب حبيبةٍ بِبُطُولةِ فارِسِها الَّذي سيخْطُو نحو قلبِها ونحو "سيفار" كعلامة قوَّة ونضُوج لِاقتحام المصاعب، وشهادة ميلادٍ للوقوف في وجهِ عدوٍّ غامض.. مُحتَرَم يرسُمُ حدودًا بلُكنة الأعراف والمواثيق. كما أنَّ تنهيدةُ اللَّون الأسود تتمدَّدُ بألفِ خَيالٍ بين فِخاخِ ما نراهُ وما سنجِدُهُ مُغلقًا بين

آكامِ السُّطور؛ فالأشباح الَّتي اِحتلَّت قلب الغلاف بسُلطةٍ عفويَّة أو مقصودة توزّع اِنتماؤُها بين الجنِّ والفضاء.

أسهل وصولٍ مُريح لعقُولنا مُصادقتنا على أنَّهم جن؛ لكن حين نتوغَّل في أجنحة متاهاتِها نُدرِكُ بأنَّ "سيفار" لُغزٌ بين الأرض والسَّماء؛ لأنَّ اِنبثاقها بدأ من رُسوماتٍ فضائيَّة لم يستطعِ العقل البشري اِستيعابها أو تحليلها، وهذا ما أفضى بِاحتمال عودة أصولها لِحضارةٍ فضائيَّة قديمة.

وهنالك من يؤَكِّدُ من خلال صور الفضائيّين في الغلاف؛ بأنَّ "سيفار" تُخفي بوّابة نجميَّة من بوَّاباتِ العالم المُهمَّة، والَّتي يضيفون بأنَّها تُطلُّ على عالمٍ آخر، وأنَّها تُتيحُ السَّفر عبر الزَّمن؛ لذلِكَ مهما قرأنا أقنعة الغلاف ستظلُّ عجائبيَّةً مُستفِيضة في الغرَق؛ لأنَّ "سِيفَارْ" حُلُمٌ بلا مرفأ وغَرَقٌ لِكُلِّ نجَاةٍ عَقليَّة.



1-1-2 الغلاف الخلفي:

وهو العتبة الخلفية للكتاب الَّتي تقوم بوظيفة عملية تتمثل في إغلاق الفضاء الورقي يقتنصُ الوجه الخلفي أولى النبوءات القرائية للنَّص؛ إذ يستدرج القارئ بجمل تخطفه للاندماج مع أحداثها. المقطع المختار من الصَّفحة السَّابعة كان اِلتقاطةً ذكيَّة كاِعترافٍ مختصر أنقذ الوجه الأمامي والعنوان من اِنشطار الخيال وتقاطعه مع أجوبة متناقضة تزمَّلت بجذوة الأسطورة الشَّعبيَّة المتوارثة عن طيبة عفاريت سيفار، كأنَّهم حقيقة ثابتة يبنونها في مخيال الأجيال القادمة.

هذه الفقرة الَّتي يعتقد البعض أنَّها مُجرَّد تفسير عاجل وذكي للرِّواية هي رِماحٌ مُتلاحقة متناسقة في وجه البشرية الظَّالمة من كاتِبٍ سرقوا وطنه؛ لذلك أطلق نزيف السُّطور الأخيرة من مرافئ روحه كما وجَّه رسالة للجزائر عن طيبتها ومواقفها المحترمة. فهذا المقطع لم يكن اِختياره اِعتباطيا؛ بل كانت سيفار قناعًا لصرخة مكتومة، لأنَّ الكاتب يكتُبُ لمن يقرأ السُّطور كأنَّها علاقة أيقونية صادقة، ويكتُبُ لمن يقرأ أصوات روحه المتأرجحة في السَّراب؛ لذلك اِنتقلت العجائبيَّة كالنَّهر العاصي في اِتِّجاهٍ معاكس، من الخيال للواقع، من الجن إلى الجزائر، وحسن جوارها؛ لأنَّها سهام بعيدة من قلبٍ منكوبٍ بوطنٍ جريح ينام أسيرا في بلاط إخوة،

لذا أطلق هذه المقارنة بين الجنّ والبشر لإيقاظِ غصَّة شاخت، فرسم بطولة بالجِن والإيموهاغ وأخلاق الأبطال. كُلُّها رسائل واقعيَّة في قالبٍ عجائبي في حضرة الجن الطَّيّب.

أمَّا مرافقة كلماته فكانت تحت إمرة اللَّون **البرتقالي المفتوح** على جمال الصَّحراء، والمُرادف لها ولغروبها الَّذي يوقظُ سيفار بين عالمين مخفيٌّ ومُستتر.

2. العتبات المحيطة الدَّاخلية.

1.2 **الإهـداء: (مهداة إلـى الجزائر العظيمـة)**

يُعدُّ الإهداء تقليدًا ثقافيًّا عريقًا عُرف مُنذ القِدم في الأعمال الأدبيَّة الرَّاسخة بأشكالٍ مُختلفة، ونظرًا لأهميَّته كونُه عَتَبة نصيَّة، عدَّه "**جنيت**" موجِّها رئيسيًّا للنَّص، حيثُ حدَّده في أقسامٍ ثلاثة:

- الإهداء الخاص: ويكون للأشخاص المقرَّبين من الكاتب، مثل أفراد أسرته وأصدقائه وأحبَّته.
- الإهداء العام: للأشخاص ذوي العلاقات العامَّة والاجتماعية والثَّقافية، والسِّياسيَّة الَّتي يتشارك معها الكاتب في وجهة النَّظر، أو يكنُّ لهم الِاحترام والتَّقدير.
- الإهداء الذَّاتي: وهو أن يهدي الكاتب عمله إلى ذاته، وهو عند "**جنيت**" إهداء حميمي وخاص، ونادر الوجود.

فالإهداء سواءً أكان عاما أم خاصًّا، يظلُّ عَتَبة نصيَّة لا تنفصل دلالتها عن السِّياق العام لطبيعة النَّص، وأبعاده الإيحائيَّة والمرجعيَّة، ولذلك يتصدَّر النُّصوص بِاعتباره أحد المداخل الأوليَّة لكلِّ قراءة مُمكِنة للنَّص، فعادةً يهرُب الإهداء نحو شخصٍ عزيز كان عونًا لنُنجز حُلُمًا أو يتورَّط في إنصاف عائلةٍ ودائمًا تنبت محبَّة عائليَّة بكُلِّ نبضها. لكن كاتبنا اِغترف رحلةً عاطفيَّة أخرى ليتكلَّم بصوتٍ عاشقٍ للحُرّيَّة والمبادئ، فهو هنا يُوزِّعُ هديَّةً مُشتركة على كُلِّ القُلوب الجزائريَّة، بمُجرَّد جُملةٍ أنْصفت وطني الغالي.

إلـى (الجزائـر العظيمـة) جارٌ ومجرور نحو عظمتها، الجزائر الَّتي أفْصحَ عن عبقريَّتها الدِّيبلوماسيَّة الَّتي لا تضرب الدُّفوف ولكن تُنجِبُ المواقف والضَّرَبات المُوجعة فكانت كعفارِيت سِيفَارْ قويَّةٌ طيِّبة، لكن وفيَّة وتُراعي الجِوار رغم قُدرتِها على دهْسِ الأعداء.

هذِه العظيمة جعلت أمود السِّيفاري يعود من فرنسا بكُلِّ هويَّته وأصالتِه لأنَّ الجزائر تحتلُّك بحبٍّ شاسع؛ وهذا ما حدث للكاتب الصَّحراوي الشَّقيق وهو يهدينا بجُملةٍ سيرة وطنٍ جبلَ على نُصرة المظلوم.

2.2التَّقـديم:

اِرتأى الكاتب أن يكون التَّقديم حارسٌ للوجه الخلفي للغلاف لتكون صرْخة متكرِّرة عنه تحمي كلّ رسائل روايته المشفَّرة، فارتقى معها في فضفضةٍ جمالية عن رُسومات سِيفارْ الَّتي ستظلُّ بأقبية الفضاء. وعلى مشارف لهفةٍ إبداعيَّة وجَّه دفاعًا راقيًا عن عفاريت سيفار المُجاملة والرَّاعية للفن. وكان كلّ مرَّة يُصرُّ على التَّلويح بطيبتهم لتحطيم الصُّورة النَّمطية المُتَداوَلة عن شرِّهم. هذه المُخالفة الخيالية الَّتي اِرتكبها الكاتب ضدَّنا وضدَّهم لاكمت كُلّ الرِّوايات الَّتي تناولت سِيفارْ بِاستعراضٍ آخر لم نَألفه وهو يُضفي عدوى الأخلاق الجميلة على الجنّ ويستردّها من البشر، كما يصرّح على لسان الجدِّ دائمًا بأنَّ كلّ العلاقات الإنسانيَّة السَّيِّئة مردُّها إلى الإنسان، وبأنَّ جنُّ سيفار بريء من قصصهم الحزينة وجرائمهم، وحُجَّتُه بأنَّ الجنّ الذي يرعى مغامرات الفن ويتيح له فرصة لتوسّد مملكته لا يمكنه كتابة آلام سوداء للبشر والحياة دون أن ينسى ميثاق الشّرف مع الإيموهاغ.

أهمُّ غنيمةٍ نفسيَّة اِستقيناها من المقدِّمة اِلتفافنا نحو صفاتٍ بديعة لجنّ سيفار ممتدّة بين الاِحترام والجمال والوفاء، وتاجها الطِّيبة، وأعتقدُ جازمًا بأنَّ الكاتب هو الوحيد الَّذي تعاطف وتوَّج جنُّ سيفار بكُلِّ عتاد الطِّيبة، فأضحت عزفًا مُنفردًا يخصُّهُما.

أوَّلُ هُروبٍ لنا بين خُطَط عنوانه لم يكن اِسمُ (سيفار) سيفار فقط المُستلقي بين غُبار اللُّغات المُختلفة، بل صفته الغريبة الَّتي أهداها للشَّياطين عكس كلِّ روَّاد الأدب العجائبي الَّذين يُرسلون عليهم سيْلًا من الصِّفات الشَّرِسة المُرعبة حتَّى أصبحت يقينا لدينا، لا نناقشه، فهو بذلك رسم وجهًا جديدا للعجائبيَّة، وزرع أُلفةً بين الخيال والواقع ونسج صداقَةً مُريحة بين الثَّقلين.

كما أنَّ الكاتب يدفعُنا بهدوءٍ هادف نحو إسقاطاتٍ اِجتماعيَّة وسياسيَّة بعيدة، ولكأنَّه اِختزل غَضَب الكرة الأرضيَّة وما تلتقمُه من حُروبٍ وأطْياف المآسي الَّتي أصبحت روتين وجع يومي، وهو يحاول تمجيد الجنّ وتجريد الإنس من أغلى صفةٍ كان عليهم المحافظة عليها.

أكبرُ حدث عجائبي مرَّ على سيفار رسوماتها الَّتي أحدثت بلبلة زمانيَّة ومكانيَّة تحدَّت مطارات العقل البشري ونزحت نحو الفضاء، لأنَّها رسومات متطوِّرة لا تتلاءم مع عبوس اِحتضارنا الفكري. وكأنَّه يريدُ أن يقول لنا "سيفار لوحة مُهداة من الفضاء بأنامل النَّجمات والمجرّات ولغز مرَّ واختفى."

المبحث الثاني:

السَّرد العجائِبي في رواية "سِيفَار"

يشتمل السَّرد العجائبي على مقاطع سرديَّة تتميَّز بالخيال والغرابة، وتختلف عن السَّرد التَّقليدي بطبيعتها غير المألوفة والمثيرة للاهتمام، وفي هذا الجزء سنحاول التَّعرف على بعض السِّمات البارزة للمقاطع السَّردية في رواية "سيفار".

1-حركة تشكُّل البنية السَّردية (المقاطع أو الوحدات السَّردية):

يمكن تقسيم رواية "سيفار" إلى مقاطع أو وحدات سرديَّة أساسيَّة بناءً على الشَّخصيات والأحداث المحوريَّة فيها لاكتشاف حركة تشكُّل البنية السَّرديَّة، وكلُّ مقطعٍ من هذه المقاطع يمكن أن يمثِّل وحدة سرديَّة مستقلَّة تحتوي على مجموعةٍ من الأحداث (المحتويات) المترابطة فيما بينها وذلك كالتالي:

-**المقطع السَّردي الأول:** تقديم مدينة سيفار وأهم شخصيات الرِّواية(المقدّمة)

المحتوى01: يبدأ الفصل الأوَّل من الرِّواية بوصف لمدينة "سِيفَارْ" وما تضمُّه من تضاريس ومُعجزات طبيعيَّة: « **سيفار، مدينة/عاصمة الجنّ، عاصمة الطَّاسيلي وأُسطورة الصَّحراء، مُعجزة من الصَّخر الصَّلب، نحتَتْها الرِّياح والأمطار والسَّراب في زمن غابِر ليسكنها الجنّ....سيفار هي مدينة مثل كل مدن البشر الكبيرة في كوكب الأرض.....يمكن أن تذهب إليها عبر طريق بريٍّ من "جانت" أو من "إليزي"، لكنَّك حين تصل إليها وتقف أمامها تحسُّ أنَّك أصبحت في كوكب آخر غير كوكب الأرض...**[1]» من خلال هذا المقطع نُلاحظ أنَّ الرَّاوي قدَّم صورة لـ"سيفار" كأُسطورة ومُعجِزة، بأن تمَّ نحتها من الصُّخُور بفعل العوامل الطبيعيَّة، ممَّا يمنحها بُعدًا رمزيًا وأسطوريًا يعكس تأثيرها العميق على الخيال والثَّقافة، وبوصفها عاصمة للجنّ و الطَّاسيلي، يتمّ التَّأكيد على التَّنوُّع الثَّقافي والرّوحاني لهذه المدينة، وهو ما يزيد من تفرُّدها كمدينة تربط بين عوالم متعدِّدة ومتنوِّعة، ويشير إلى أنَّ زائرها يحسُّ بالتَّغيير الفوري عندما يصل إليها، ويشعر بأنَّه دخل عالمًا جديدًا تمامًا، ممَّا يبرز القوَّة السَّاحرة والسِّحرية الَّتي تمتلكها المدينة وتأثيرها على الزُّوار، كما يمكن استخلاص بعض الجوانب الفلسفية من هذا المقطع حيث يدفع الرَّاوي بالقارئ إلى التَّأمل في عوالم متوازية وتأثير البيئة الطبيعيَّة على الحضارات البشريَّة ممَّا يزيد من قيمة الاستكشاف والتعلُّم عبر الثَّقافات المختلفة، هذه النِّقاط توسِّع في فهم صورة "سيفار" وتسلِّط الضّوء على عُمق وجمالية تصويرها كمدينة ذات أبعاد متعدِّدة وتأثير عميق على الذّاكرة والخَيَال.

من الشَّخصيات الرئيسيّة في رواية "سيفار" الطِّفل المدعو: "**آمود**": «**آمود صاحب الخمسة عشرة سنة لجده آقا: متى أستطيع الذهاب إلى سيفار وزيارتها ليلا...؟** [2]» هذا المقطع يظهر أن شخصية هذا الطِّفل متحمِّسة كثيرا

---

[1] **الرِّواية**، ص9.8.

[2] **الرِّواية**، ص9.

باكتشاف مدينة "**سيفار**" وزيارتها، كما تظهر لنا شخصية رئيسيَّة أُخرى تمحورت حولها أحداث الرِّواية متمثِّلة في الجد المدعو "**آقا**".

إلى جانب هاتين الشَّخصيّتين هناك شخصية أخرى والمتمثِّلة في والد الطِّفل "آمود" والمدعو "**طارق**":

« **فكَّرَ الطِّفل في طارق، وتوجَّس من أنَّه قد يرفض.** » [1] إذن في هذين المقطعين ركّز الرَّاوي على ذكر الشّخصيات الرّئيسية والمواقف الّتي تعيشها، كما قدّم لنا خلفية عن حياتهم كبدو رحل في الصّحراء الجزائرية، والظّروف الّتي دفعتهم إلى حب الاستطلاع واستكشاف مدينة "سيفار" العجيبة.

ركّز الرّاوي في هذا المقطع السّردي على حوار الجد "**آقا**" مع حفيده "**آمود**" وحديثه له عن هذه المدينة العجيبة وما يحدث فيها ليلًا ونهارا.

بدأ تطوُّر الأحداث في هذا المقطع حينما خرج "**طارق**" بين الظَّلام ليجلس إلى والده "**آقا**" ويُخبِره بخطَّة فرنسا حول سيفار: « **وفي تلك اللَّحظة خرج طارق من الظَّلام متمشقا بندقيته سلَّم على والده"آقا" وعلى ولده آمود، وجلس ليتدفأ....هل صحيح أنَّك ستعمل مع الفرنسيين؟...قال طارق وهو يرسمُ بالعود على الرَّمل: نعم...الفرنسيون يريدون دليلا يذهب بهم إلى سِيفارْ في الظَّلام....أنا أعرف ماذا أفعل، وأعرف أشياء لا تعرفونها أنتم، فرنسا تفكِّر في رمي القُنبُلة الذريَّة فوق مدينة سِيفارْ الصَّخريَّة مِثلمَا فعلت العام الماضي في رقَّان، يُريدون تجريب قوَّة تدمير قنبلتهم في مكان صخري...**» [2] الجدُّ كان مُستاءً جدّا من قرار اِبنه "**طارق**" مُساعدة فرنسا في الدُّخول إلى المدينة العجيبة وقد نبَّهَهُ إلى أنَّ عرشَهم المُسمَّى "**إيموهاغ**" لن يسمح بمُخالفة عاداتهم، لكنَّه لا يعلم أنَّ "**طارق**" كان يَصْبو إلى نَصْبِ خطَّة اِنتقامية من البِعثة الفرنسيَّة في التَّخلي عنها عند دُخولِها لـ "**سيفار**"، لكي لا تنجو في الأخير.

من بين الأحداث المهمَّة الَّتي ساعدت في تطوُّر أحداث الرِّواية هي إخبار الجد "**آقا**" لحفيده "**آمود**" على سرِّ الضربة القاضية والقفز فوق النّار: « **أمَّا أنت يا جدّي فستعلِّمني كيف يتمُّ القفز بالسَّيف فوق النَّار وكيف أهزم خصمي بالضَّربة القاضية**»[3]، وقد وافق الجدُّ على ذلك، لأنَّه كان على يقين بأنَّ حفيده يُريد أن يتنافس مع غريمه على فتاة، وهذه حال قبيلة "**الإيموهاغ**" عندهم: « **لم يتكلَّم آقا، ولكنَّه كان يقول: إيه، سيتنافسان على فتاة، هذه هي حالنا نحن الإيموهاغ منذ فجر التَّاريخ، يتنافس الشُّبَّان أمام الجميع للفوز بقلوب الفتيات دون أن يعلم أحد من هي الفتاة الَّتي يتنافسون عليها...قال له الجد السِّر بسيط، حين يصطدم سيفك بسيفه في الهواء، اِستعمل يدك الأخرى وادفعه على صدره بقوَّة، هذه هي الخُدعة التَّاريخيَّة الَّتي نقومُ بها نحن**»[4]، نلاحظ من خلال هذا الفقرة أنَّها تعكس

---

[1] **الرِّواية**، ص:9.

[2] **الرِّواية**، ص:16.

[3] **الرِّواية**، ص:17.

[4]: **الرِّواية**، ص: 16 – 17.

رمزيَّة ثقافيَّة في مفهوم التَّنافس على الفتاة، والَّذي يُمكن أن يكون رمزًا للتَّحديات الاِجتماعية أو العاطفيَّة الَّتي تُواجه الشَّباب، والتَّنافس على الفتاة قد يُشير إلى التَّقاليد الَّتي تُعطي قيمة كبيرة للعلاقات الرُّومانسية كجزءٍ من حياة الشَّباب عند قبيلة "**إيموهاغ**"، كما أنَّ شرح الجد للطِّفل عن الخُدعة القِتالية يعكس كيفية الاِستفادة من التَّجربة والخبرة العمليَّة، ويظهر أنَّ هناك طرقًا ذكيَّة وفعَّالة في هذه القبيلة للتَّعامل مع الصِّراعات.

إذنْ في هذا المقطع السَّردي كان عبارة عن تقديم لحقيقة مدينة سيفار وكذا للبيئة الاِجتماعيَّة في صحراء تمنراست وإليزي وبالذّات قبيلة "**إيموهاغ**"، وتبيان خلفيَّاتهم وثقافاتهم وأهدافهم في حماية ممتلكاتهم، ممَّا يضع الأساس للتوتُّرات والصِّراعات في أحداث الرِّواية القادمة.

-**<u>المقطع السردي الثاني</u>**: الجمع بين التَّحدي والعاطفة. (بداية تصاعُد الأحداث).

المحتوى01: في هذا المقطع يظهر المشهد الَّذي يبيِّن التَّبادل في الإعجاب بين الفتاة "**ميرا**" والشَّاب "**آمود**" وتبدأ الأحداث عندما يمرُّ الجد "**آقا**" وحفيده "**آمود**" على صانع السُّيوف والتُّروس الخشبيَّة الَّتي يتقاتل بها النَّاس في الحفلة:« **في الصَّباح، مرَّ آقا وحفيده على صانع السُّيوف والتُّروس الخشبيَّة.....طلب منه آقا أنْ يصنع لآمود تِرسًا وسيفًا قويًّا من الخشب ليُقاتل به اللَّيلة أمام لهب النَّار، كأوَّل تجربةٍ له في الحياة، كانت مِيرا، اِبنة صانع السُّيوف، حاضِرة تسترِق السَّمع....اِلتقت عُيون ميرا مع عُيون أمود في لحظة مُشتعلة، اِبتسما....وسبق أن التقيا أكثر من مرَّة على الكُثبان، اللَّيلة ليلة النَّار واللَّهب...ميرا أيضا ستتجمَّل وستُشارك لأوَّل مرَّة في الحفلة....**» [1]، في هذا المقطع تبدأ الأحداث بالتَّسلسُل من مشهدٍ هادئ إلى تقديم عُنصر التَّحدي، ممَّا يُثير التَّوقُّعات حول كيفية مواجهة "**آمود**" لهذا التَّحدي مع خصمه في الحفلة التَّنكُّرية، ووجود "**ميرا**" في المشهد يضيف بُعدًا عاطفيًا ويُحضر القارئ للاِحتمالات المتعلِّقة بالعلاقات الشَّخصية والتَّفاعلات العاطفيَّة.

تطوير التَّوتُّر العاطفي: اِلتقاء عيون "**ميرا** "و"**آمود**" وإشارتهما للابتسام يُضيف عنصر الرَّغبة أو التَّوتُّر العاطفي الَّذي سيؤثِّر على الأحداث القادمة، هذا التَّطوُّر يُقوِّي صفة التَّعاطف مع الشَّخصيات ويزيد من التَّوتُّر.

وضع "**ميرا**" الفتاة الذكيَّة للمستِها الأخيرة على السَّيف كانت حدثًا مهمًّا في تطور أحداث الرِّواية عامَّةً: « **تكفلت ميرا برسم النقوش الملونة على الترس،....وبعد أن جفت من الصباغة، ألقى والدها عليهما النظرة الأخيرة،...وفي**

---

[1] **الرِّواية**، ص21.

غفلة من الوالد، كتبت ميرا اِسمها على السَّيف بحروف تيفيناغ، وبجانبه كتبت سأحضر الحفلة»[1] تعكس هذه تعكس علاقة عاطفيَّة قويَّة بين "ميرا" و"آمود" من خلال العمل الفنِّي المخصَّص له، وتبرز تفاني "ميرا" ورغبتها في إظهار مشاعرها بطرق غير مباشرة، التَّصرُّف السِّري "لميرا" يضيف بعدًا دراميًا ويثير التَّوتُّر والتَّوقُّعات للأحداث القادمة، ممَّا يجعل القارئ متشوِّقًا لمزيد من التَّفاصيل حول تأثير هذه الرِّسالة على الحفلة وتطوُّر القصة.

« في لحظة معيَّنة لا يعرفها إلَّا مُجرّب دفع آقا حفيده آمود إلى وسط الحلقة، أوَّل مرَّة يدخل آمود إلى حلقة الكبار ويشتبك ويشارك معهم في لعبة السُّيوف الخطيرة، رفع سيفه الخشبي وترسه في الهواء وقفز فوق النَّار يطلب المبارزة،...على ضوء اللَّهب عرفت ميرا أن ذلك الفتى المقنع هو آمود. قفز شاب آخر في مثل سنِّه فوق النَّار يتحدّاه، .... تشابك سيفاهما في الهواء وتصادم ترسيهما فحدثت قرقعة كبيرة...ومن خلال أشعة اللَّهب، وبين خيوط الدُّخان والغُبار رأى آمود اِبنة عمَّته ميرا وسط النَّاس تنظرُ إليه، متمنِّية أن يفوز.... قرَّر آمود أن يضرب خصمه ضربة حاسمة، أحسَّ أن كلّ عفاريت وكائنات سيفار الفضائيَّة اِجتمعت ورفعته إلى أعلى بسرعة، ثمَّ اِنهال على خصمه بالسَّيف، دافعًا إيَّاه بيده في صدر خصمه، شقَّت ضربة سيفه ترس منافسه إلى قسمين، وقبل أن يستفيق الخصم من المفاجأة، اِنهال عليه آمود بضربة أخرى كسرت سيفه وجعلته يختفي بين النَّاس مُتلاشيًا في الظَّلام، نزع آمود اللِّثام عن وجهه وتعمَّد أن يقف قريبًا من ميرا.....» [2] في هذه الفقرة تُبرز البطولة والشَّجاعة الَّتي يتحلَّى بها "آمود"، ممَّا يزيد من عمق هذه الشَّخصية ويجعل القارئ يشعر بالإثارة تجاه المواجهة القادمة، كما يضيف هذا المقطع لمسة عجائبيَّة، بتصوُّر "آمود" وكأنَّه مدعوم بقوى خارقة وهذا ما يزيد من تأثير المعركة ويجعلها تبدو أكثر إثارة وغموضًا، وكذا التَّفاعل العاطفي والشَّخصي عند لقاء "آمود" بـ "ميرا" وكشف لثامه عن وجهه يضيف بعدا إنسانيًا يرفع من أهميَّة المعركة بالنِّسبة للشَّخصيات ويقوِّي من التَّوتُّر والدراما في النَّص.

المحتوى02: زيارة "آمود" لسيفار أول مرة وإحضاره هدية لميرا".

ومن المشاهد الرئيسيَّة الَّتي دفعت بتطوّر الأحداث في هذه الرِّواية هي زيارة **"آمود"** لـ **"سيفار"** رفقة والده والحوار الَّذي دار بينهما وأفضى في الأخير بموافقة الوالد اِصطحاب اِبنه معه: **« فوق الكثيّب الرَّملي، في ظلّ الجرف الكبير عند مدخل سيفار، كان طارق يعدُّ الشَّاي وحده وينتظر المجاهدين لينقل إليهم الأخبار ويخبرهم عن تحرُّكات عساكر الجيش الفرنسي في المنطقة...من خلف الصُّخور الصَّامتة خرج اِبنه آمود واِلتقى معه وجهًا لوجه، سأله والده: ماذا تفعل هنا؟ لماذا جئت وحدك إلى هذا المكان الخطير؟**

قال له آمود: أصبحت رجلاً، أريد أن أتجوَّل في مدينة سيفار.

---

[1] **الرِّواية**، ص22

[2] **الرِّواية**، ص26

قال طارق: وتذهب معي في اللَّيل؟

قال آمود: نعم، وفي اللَّيل كذلك.

قال طارق: ألا تخشى العفاريت والشَّياطين، سكان سيفار؟

قال آمود: لا. أستطيع أن أقاتلهم.

قال طارق: إستعد للذَّهاب في أيّ وقت» [1]

نُلاحظ من خلال هذا المقطع في البداية تحديد المكان الَّذي يُعطي خلفية جغرافية للمشهد، والجرف الكبير يقوي الإحساس بالعزلة والخطر، وبعد ذلك ظهور "**آمود**" من خلف الصُّخور والتَّعبير عن رغبته في إثبات نضجه واستقلاله، لزيارته "لسيفار"، يخلق توترًا بين الأجيال ويقوّي الصِّراع الدّاخلي لشخصيته

وإدخال عناصر العفاريت والشَّياطين في حديث الوالد يكثف الطَّابع العجائبي للمشهد، لأن العجائبيَّة والمعتقدات الشَّعبية تُضيف طبقة من الغموض والخوف، ممَّا يجعل التَّحديات تبدو أكبر من الحياة عند شخصيات الرِّواية، تصريح "آمود" بقدرته على "مقاتلة العفاريت والشَّياطين" يبرز عنصر الشَّجاعة الخارقة، ممَّا يزيد من الطَّابع العجائبي ويضع الشَّخصية في موقع بطل أسطوري.

تتواصل الأحداث في التَّصاعد عند زيارة "**آمود**" لسيفار لأوَّل مرَّة وكان ذلك نهارا رفقة والده يقول الرّاوي: **«ذهب طارق بابنه، آمود، إلى سيفار، توغّلا في دهاليزها وكهوفها الصّامتة، سارا داخل أزقَّتها وحاراتها، زارا أماكنها المهمَّة، ثمَّ وصلا إلى مكان الكنز الَّذي لم يطّلع عليه أحد من قبل ماعدا طارق، هناك كهف كبير تفتحه وتغلقه العفاريت تبعا للظُّروف، توجد صخرة كبيرة هي باب الكهف، تحرّكها قوّة خفيَّة تفتح الكهف وتغلقه.....تفاجأ آمود بما رأى داخل تلك المغارة، آلاف الرُّسومات الملوَّنة تزيّن جدرانها، وعشرات القطع الصَّخرية الَّتي تُشبه لوحات فنِّيَّة ملقاة على الأرض، معرض فنَّانين من الشَّياطين تركوه هنا في هذه المغارة....أحسَّ آمود أنَّه سيفقد عقله إذا توغَّل أكثر إلى الدّاخل...» [2]**

يتبيَّن من خلال هذا المقطع السَّردي أنَّه يتَّسم بالغموض والإثارة، ويعتمد على التَّصوير الدَّقيق للأماكن والشَّخصيات، ممَّا يُساهم في تصاعد الأحداث، وهذا الوصف يقوّي الإحساس بالمغامرة والإكتشاف، حيث يتجوَّل "طارق" وابنه "آمود" في مدينة "سيفار" العجيبة والغريبة صخورها وكهوفها الَّتي تعزِّز الجانب الخيالي والأسطوري في السَّرد، ممَّا يزيد من جاذبية الرِّواية وفضول "أمود" في حبّ الإستكشاف أكثر وهذا المشهد يُعتبر كنقطة محوريَّة في السَّرد ساهم في تصاعد الأحداث من خلال تقديم عناصر جديدة من الغموض والإثارة، ودفع "آمود" نحو مواجهات نفسيَّة وجسدية غير متوقَّعة.

---

[1] **الرواية**، ص27.28

[2] **الرواية**، ص30

تتواصل الأحداث **«وفي هذه المغارة العجيبة فكر "آمود" ب"ميرا" في أن يأخذ لها لوحة صغيرة تقديرا لها على تشجيعها له يوم المبارزة، سأل والده: هل أستطيع أن آخذ قطعة صخرية من القطع الصَّغيرة الَّتي تحمل رسومات ما قبل التاريخ؟ قال طارق: لالا أوَّلا نخاف أن يكتشف الشَّياطين أصحاب المغارة، ما قمنا به ويغلقون علينا المدخل، ثانيا، هذه سرقة ونحن إيموهاغ لا نسرق، وثالثا جدُّك وحاشيَّته يرفضون أن تدخل خيامهم هذه الأشياء الَّتي يقولون أنَّها مُلكٌ للجنّ، بيننا وبين سيفار ميثاق ألَّا نخونهم أو نسرقهم.**

لكن قوَّة التَّحدي وعاطفة الحب، كانت أقوى عند آمود من كل ما سمعه من والده، انتظر حتى سها والده وأخذ قطعة صغيرة جميلة مسطَّحة تحمل صورة غزالة وخبأها تحت ملابسه.... واصل سيره يشاهد ذلك الكنز وينظر إلى الصَّخرة الكبيرة هل ستتحرَّك وتغلق المدخل أم لا، لكن لم يحدث أي شيء، لم تتحرَّك الصَّخرة ولم يأت الشَّيطان الرَّسام لينتزع منه الصحيفة الحجريّة....» [1]

هذه الفقرة تقدِّم مجموعة من العناصر الَّتي تبرز التّوتُّر الدّاخلي لشخصية "آمود" وتعرض تباين المعتقدات والقيم بين الأجيال، وتبرز كذلك صراعا داخليا حين فكر "آمود" بـ"ميرا" بإهدائها لوحة صغيرة إكراما لها وهذا ما يظهر الجانب العاطفي والإنساني لدى "آمود"، حين يود أن يعبر عن امتنانه ل"ميرا"

وقوة التحدي وعاطفة الحب، كانت أقوى عند "آمود" من كل ما سمعه من والده، وهذا ما يُظهر الصراع الداخلي بين مشاعر" آمود" القوية تجاه "ميرا" واحترامه لتعاليم والده والتقاليد، وعند استشارة والده هنا يظهر حوار بين الجيلين، حيث يسعى "آمود" للحصول على موافقة والده، وعند رفض والده "طارق" طلبه وذكر الأسباب على ذلك يعكس ذلك التزام "ايموهاغ" بالقيم الأخلاقية للجماعة، مما يكرس الشعور بالهوية والانتماء، ويشير إلى مفهوم الاحترام المتبادل بين الإنسان والجن (أو الشياطين) وعواقب خرق هذا الميثاق، لكن "آمود" رغم تحذيرات والده له لم يكترث لذلك وأخذ القطعة، وهذا الفعل يعكس القوة الداخلية للتحدي والرغبة في تحقيق رغبته على الرغم من التحذيرات، وهنا تبرز تطور شخصية "آمود"، التي تظهر عليها جوانب متعددة مثل الجرأة، العاطفة، والتحدي.

وبعد الجولة الطويلة ل "آمود" رفقه والده أزقة وأسواق مدينة "سيفار" ليلا ونهار والتقائهم بالشياطين، التي كان في كل لحظة فيها يترقب من أحدهم أن ينتزع منه القطعة منه، واصلا سيرهما إلى أن خرجا من هذه المدينة العجيبة: **«حين عادا من تلك الرحلة ووصلا إلى مخيمهما، تحسس "آمود" اللوحة المنقوشة على الصخرة الصغيرة التي أخذها من الكهف وجدها لازالت في مكانها، لم يحدث له أي مكروه، فرح كثيرا، وفي لحظة غفلة من جده "آقا" أسرع إلى الكثيب الذي يلتقي فيه عادة "ميرا"، وجدها جالسة عليه تلعب مع خروف صغير، أعطاها الهدية وهو يقول**

([1]) **الرّواية**، ص31

لها: ذهبت اليوم إلى مدينة "سيفار"، والتقيت مع الجن، انتظرناهم حتى نزلوا في المساء، سلمنا عليهم كانوا طيبين معي وأعطوني هذه اللوحة هدية لك.

أخذت "ميرا" اللوحة وأخفتها في ملابسها واختفت في الظلمة، وهرب "آمود" مسرعا إلى الخيمة ليصلي معه المغرب[1]»

نلاحظ من خلال هذه الفقرة التوتر المستمر ثم الشعور بالارتياح الذي تلبس بـ "آمود"

فالتوتر النفسي لدى "آمود"، كان حيث تحقق من سلامة اللوحة التي أخذها، أما الشعور بالارتياح ظهر عليه حين وجد اللوحة في مكانها وخرج "سيفار" المخيفة دون أن تصيبه لعنة الشياطين ففرح لذلك، وهذا ما يزيد من الثقة لديه بعد التحدي الذي قام به، كذلك نجد تعميقا في العلاقات الشخصية حين ظهرت

رغبة "آمود" في مشاركة "ميرا" بإنجازه وإهدائها اللوحة، وهذا ما يعمق العلاقة بينهما، ويبين أهمية "ميرا" في حياته، جسد هذا المشهد أيضا تزيين الرواية بالعجائبية والخيال، وأظهر "آمود" كشخص جريء ومغامر، يحمل جانبًا عاطفيًا، وهذا ما زاد من بروز شخصيته في الرواية والتي ستساعد في تصاعد أحداث الرواية وتعقيد الحبكة وإثارة الفضول لدى القارئ.

المحتوى03: يمكن أن نطلق على هذا المحتوى رحلة "آمود" لسيفار" ليلا وتحقيق الحلم، عندما ينطلق "آمود" مع والده في مغامرة جديدة إلى مدينة الشياطين الطيبين، وهذه المرة كان الدخول إليها ليلاً وكما أخبره والده وجده أن "سيفار" ليلا تختلف كليا عن النهار لما يحدث فيها من مشاهد مذهلة: **«كان الظلام دامسا تلك الليلة في ضواحي سيفار، وكانت السماء مثقلة بالغيوم السوداء الداكنة، عقل طارق جملة، وطلب من ولده آمود أن يتبعه، ترافق خيال آمود الصغير أسطورة أن سيفار في الليل تختلف عن سيفار في النهار، يتذكر الكهوف المليئة باللوحات، والقطع الصخرية.....يتذكر الأساطير التي تقول أن النقوش والرسومات في الكهوف تتحول إلى كائنات وتبدأ بالتحرك في الليل لمقاتلة البشر،.....السفر الآن غلى سيفار التي شيدها الجن من أول الليل إلى الفجر ثم فككها وطار بها إلى الفضاء آو ذهب بها إلى باطن الأرض متعة خاصة ستكون أكثر أُلقًا ولهبا وغموضا في الليل.[2]»**

نلاحظ أن هذه الفقرة مصاغة بعناية لتعكس رحلة محفوفة بالمخاطر والمغامرات، حيث يبدأ الراوي في الوصف بالظلام والغيوم لينقل القارئ إلى جو مشحون بالتوتر، ثم تنتقل إلى خيال "آمود" وأساطير "سيفار" مما يضفي بعدا خياليا ورعبًا على الرحلة، وتعكس موضوعات الغموض والخوف والمغامرة في بيئة غير مألوفة ومليئة بالأساطير والمشاهد العجيبة، كما تعكس العلاقة بين الأب وابنه من خلال هذه الرحلة المشتركة، وتبرز تأثير الأساطير والخيالات على الطفل "آمود".

---

(1) **الرّواية**، ص35.

2: **الرّواية**، ص43.

تتواصل رحلة "آمود" في هذه المغامرة الصعبة:« **حين صعدوا، بدأ الهواء القوي يدوي في الفجاج والكهوف، كان صداه قويا وعنيفا، وكانت الصخور التي يرتطم بها تزيده حدة...يتحول من صدى إلى أصوات مختلفة غير مميزة، وفي كل الحالات كان صدى أصوات الرياح والهواء الذي تعكسه الصخور مخيفا جدا، ورغم شجاعة الايموهاغ إلا أنهم كانوا يخشون تلك الأصوات، ....لم يكن آمود، وهو يسير في اثره والده الصامت، خائفا مما يسمع من أصوات مرعبة، كان يعيش اللحظة بتركيز شديد ويستمتع بها، إنه يحقق حلما ظل ينتظره منذ سنوات، .....هو الآن في قلب المكان الصاخب المضيء الذي لا يعرف عنه شيئا ماعدا أساطير وسرديات جده آقا الطويلة الجميلة التي تكللها البطولة**[1]»

في هذا المقطع السردي نسج الراوي مشهدا مثيرا ومخيفا يعبر عن رحلة "آمود" ووالده في "سيفار"، والوصف المكثف لهذه البيئة والأصوات المخيفة التي سمعاها تعمق الإحساس بالتوتر، وفي نفس الوقت تبرز شجاعة "آمود" واستمتاعه بالمغامرة وتحقيق الحلم الذي كان يراوده، خاصة بعد سماعه عن الأساطير التي كان يرويها له جده، تضيف بعدا عجائبيا وبطوليا للمشهد، مما يجعل القارئ يشعر وكأنه جزء من هذه الرحلة المثيرة.

حديث الراوي ووصفه لمدينة "سيفار" كان مثيرا جدا وفي نفس مخيف خاصة، وأنَّ الرِّحلة كانت في فترة اللَّيل، وفي جوٍّ غائم يبرز فيه لمعان البرق القوي وصوت الرِّياح:« **هي فعلا مدينة ثانية مختلفة في الليل، ومسكونة من طرف عالم ثان، إنهم ينزلون من الفضاء في مركباتهم البيضاوية الشكل، ويسبحون في الفضاء، ويرسمون على الجدران وينحتون على الصخور، إنهم يتعاونون فيما بينهم ويحبون المرح والفرح، إنهم يرقصون ويغنون، وحياتهم كلها مرح ورقص ولعب، اقترب "آمود" من والده وقال له: أريد أن ذهب إليهم وأعيش معهم. لا أريد أن أعود إلى البشر. قال له والده: عند الفجر سيذهبون بك إلى عالمهم الغامض.**

قال آمود بصوت منخفض: لكن سأعود في الليل إلى هنا. أريد أن أقضي معهم يوما آو يومين فقط »

هذه الفقرة تجسد حدثا يسرد تجربة مثيرة وغامضة في مدينة "سيفار" ليلاً، وتكشف عن رغبة "آمود" في استكشاف عالم غير مألوف مليء بالعجائبية ومشاهد الشياطين والكائنات الفضائية الغريبة في حالة المرح والفرح، فتصاعد الأحداث من وصف المدينة والنشاطات الغريبة للكائنات الفضائية عند نزولها، إلى تعبير "آمود" عن رغبته في الانضمام إليهم، ثم رد والده الذي لا يحمل قبولا ضمنيا لخوفه عن ابنه، يزيد من حدة التشويق ويترك القارئ في حالة من الترقب لما سيحدث لاحقا.

إن المشهد الأكثر إثارة في ذهن "الإيموهاغ" هو المعركة التي شاهداها والتي حصلت بين الشياطين والكائنات الفضائية الغريبة، مرة أخرى:« **واصلا التسلل في تلك الأحياء الصخرية، التي يضيئها برق ثابت بأشعة باهرة، وصلوا قرب الكهوف التي توجد فيها الرسومات والنقوش الساحرة، كانت الأضواء كثيفة وقوية في الداخل، وتوهما أن الرسومات**

---

[1] **الرِّواية**، ص44.

على جدرانها تتحرك وتطير، هاهي أشكال الكائنات الفضائية تطير، وتخرج من الكهف وتحلق في الفراغ ثم تعود. تلك المعركة المرسومة على ذلك الجدار تتحول الى حقيقة، يبدو أنها معركة بين الشياطين والكائنات الفضائية، من جهة، والبشر من جهة أخرى، من أجل السيطرة على سيفار، يبدأ الصراخ، ويهجم فريق على فريق ويلتحمان فوق كثبان الرمال وفي الكهوف، تحدث أصوات عظيمة، وتلتقي السيوف في الهواء، وتطلق السهام والرماح، ويسقط الموتى وتسيل الدماء على الرمال تتحول رسومات المركبات الفضائية إلى مركبات حقيقية تطير وتنزل أو تحلق في الفضاء، تنزل في منتصف الساحة، وينزل منها أشخاص يلبسون بدلات غريبة، ثم يطيرون متحديين قانون الجاذبية. الكائنات ذات الرؤوس الدائرية والعيون الواسعة التي تشبه البشر....فوق رؤوس هذه المخلوقات توجد مجسات مثل القرون النحاسية الطويلة التي تصدر أصواتا وذبذبات مضيئة،....إنها تتحرك الآن وتتقاتل وتأكل وتشرب وتصطاد، لكن قبل الفجر بقليل ستعود الرسومات على الجدران مثلما كانت..[1]» إن العناصر السردية في هذا المشهد تتفاعل بشكل متناسق لزيادة الشعور بالمغامرة والخوف، الأوصاف التفصيلية التي ذكرها الروائي للأضواء الكثيفة داخل الكهوف، والرسومات التي تبدو وكأنها تتحرك، والكائنات الفضائية التي تطير، كلها تتكامل لتخلق صورة حية ومثيرة في ذهن القارئ، ولتزيد من حدة الأحداث لأن "آمود" يعيش تجربة مليئة بالخوف والدهشة بينما والده يمثل رابطًا بين الواقع والأسطورة، هذا التفاعل بين الشخصيات والأحداث تزيد من تعقيد البنية السردية ويضيف عمقا نفسيا، فما شاهده "آمود" حقيقة لا شك فيها وحسب ما سمعه من جده "آقا".

بعد هذه المشاهد المثيرة التي أعجبت "آمود" كثيرا تعود "سيفار" إلى هدوئها المعتاد: **«حان وقت الفجر، وفي لحظة سريعة شاهد آمود كل تلك الكائنات تتجمد وتعود إلى أصلها،...انطفأ الضوء العظيم، وعادت والظلمة والهدوء إلى المدينة الصخرية[2]» .**

رغم ذلك تبقى هناك أمنية أخرى في نفس "آمود" وهو رؤية شروق الشمس لأن جده "آقا" كان قد أخبره سابقا أن رؤية شروق شمس "سيفار" سيصيب صاحبها بالعمى، لكن "آمود" أبى أن يجازف ولا يفوت الفرصة هذه المرة: **« يكرر جده آقا دائما: يجب أن تنظر إلى شروق الشمس في سيفار، إذا نظرت إلى الشمس وقت الشروق سيحرق ضوؤها جفونك ورموشك وستصاب بالعمى،.... آمود سيخالف وصية جده هذه المرة أيضا، فقد قال له جده آقا سابقا: إذا دخلت سيفار ليلا سيخطفك الجن، ويذهب بك إلى عالمه في السماء، لا تزار سيفار فالليل ولا تحمل أي شيء من كنوزها، خالف آمود وصية جده تلك، وزار سيفار في الليل ورأى عالما جميلا لا يشبه عالم البشر، وأخذ لوحة فنية، ولم يتم اختطافه ولا إيذائه، اقترب من والده طارق وقال له: سنبقى هنا حتى شروق الشمس من فوق صخور سيفار.**

---

(1) **الرّواية**، ص47.46

(2) **الرّواية**، ص48

وافق الوالد، وصعدا معا فوق الصخرة الكبيرة التي تطل على المدينة المتحجرة، بدأت الشمس تشرق ببطء كانت قرصا عظيما محترقا من جهنم، وكانت أشعتها مثل لهب النار...إنه منظر لا يمكن تخيله ولا يوجد على الأرض،....نظر آمود إلى ذلك المشهد السريالي دون أن يصاب بالعمى.[1]» نلاحظ أن هذا المشهد يظهر نقطة مهمة من الرواية، حيث يشكل تحدي "آمود" لوصايا الجد "آقا " وتحقيق رغبته في استكشاف عالم "سيفار" العجيب، دورا مهما في تطور أحداث الرواية بشكل درامي ومثير، ويعكس نمو شخصية "آمود" وشجاعته في مواجهة التحديات، كما يظهر أيضا التوتر بين التقاليد القديمة والرغبة في استكشاف هذا العالم العجيب بطرق جديدة، إن التفاعل بين الشخصيات والمشاهد التي عاشت أحداثها في تلك الليلة وفي شروق شمسها، يعمق من موضوع الرواية ويضيف عمقا نفسيا وسرديا، مما يجعل المشهد جزءا مهما من البنية العامة للرواية.

-<u>المقطع السردي الثاني</u>: الذروة (اختطاف "آمود" من طرف الفرنسيين**).**

المحتوى 01: في هذا السردي من الرواية، يصل توتر الأحداث فيها إلى أعلى مستوى له، وكانت البداية عندما استعد "طارق" إلى تنفيذ خطته ضد البعثة الفرنسية التي طلبت منه مرافقتها إلى دخول "سيفار" في رحلة، لكن "طارق" كان ينوي ترك الفرنسيين ويختفي عنهم حتى يتيهوا بين صخورها وتلالها ويهلكوا والمشكلة هذه المرة أن "آمود" طلب منه مرافقته لكن والده رفض ذلك لأن المهمة هذه المرة جد صعبة

لكن التحدي المغامرة المعروف بها "آمود" جعلته يتتبع خطى ولده خفية حتى يسلك معه الطريق إلى "سيفار"

« ..بدأ يراقب والده من بعيد وهو يستعد للذهاب، بعد صلاة المغرب، انطلق طارق يتعثر في الرمال متوجها إلى المكان المحدد، تبعه آمود دون أن يراه أو يثير انتباهه. بعد أن سار عدة كلومترات، فوق الرمال، لاحت أضواء سيارات غير بعيدة عن حدود سيفار. تحت تلك الأضواء الكاشفة رأى أمود رجالا ينزلون من السيارات يضعون خوذات واقية على رؤوسهم، ويلبسون قفازات وملابس واقية من الأشعة ...ساروا خلف طارق في الظلام متجهين إلى قلب المدينة المتحجرة، حين اقترب آمود من سيارات ومعدات البعثة متجها إلى المدينة في أثر والده، ألقت عليه الحراسة القبض، كان معهم مترجم يتكلم العربية، لكنه ليس ايموهاغ، .... سأله المترجم: إلى أين أنت ذاهب؟

قال آمود: أنا ذاهب في اثر والدي طارق الذي سيدل البعثة على الكهف.

اقترب قائد الحراسة، ضابط فرنسي من آمود وسأله: وأنت هل تعرف الطريق إلى الكهف في سيفار؟

قال آمود: نعم اعرف الطريق وأعرف شوارع سيفار وكهوفها.

سأله مرة أخرى بترجمة المترجم: وهل تعرف مكان الكهوف الذي يوجد فيها الرسومات الغريبة؟

قال آمود: نعم.

سأل الضابط مرة أخرى: هل تستطيع أن تدلنا عليها؟

---

(1) الرّواية، ص48

قال آمود: لا. جدي وكل ايموهاغ لا يحبذون أن يصل الأجنبي إلى كنوزهم. سيفار هي مدينة إيموهاغ[1]» إن الحوار الذي دار بين "آمود" والضابط الفرنسي في هذا المقطع يعمق الصراع الثقافي، "آمود" يظهر ولاء قويا لتراثه وثقافته وعدم خيانة وصية جده والإيموهاغ بصفة عامة، مما يجعله يرفض مساعدة البعثة الأجنبية، الضابط الفرنسي يمثل الجهة الأجنبية الساعية لاكتشاف كنوز سيفار وسرقتها، بينما "آمود" يقف موقف المدافع عن التراث المحلي.

أسئلة الضابط وإجابات "آمود" توضح التوتر القائم بين السكان المحليين والبعثات الأجنبية، رغم معرفته بالطريق والكهوف، يرفض "آمود" مساعدة الأجانب في الوصول إلى هذه الكنوز، هذا التوتر في الحوار هو الذي جعل بالبعثة الفرنسية تحاول استنطاق "آمود" : « **..حصلوا على كنز، لكن لا يعرفون حله، أعطوه الحلوى والسكر والملابس والألعاب، لكنه رفض، تأخر الليل وهم يفاوضون آمود يطلبون منه وصف الطريق المؤدي إلى الكهف، والى الصخرة...لكن الولد رفض كل تلك الإغراءات، واستهزأ بالتهديد والتخويف.[2]»** في هذا المقطع نلاحظ تمسك "آمود" برأيه وعدم الامتثال لطلبات الضباط في دلهم على الطريق حتى أنه لم يكترث بتهديدهم، شجاعة "آمود" وعدم خوفه تجسد ثقافة رجال ايموهاغ الذين لا يبيعون تراثهم وهويتهم رغم كل الإغراءات الخارجية وهذا ما هو معروف عن الرجل الصحراوي بصفة خاصة، وفي أثناء استنطاق "آمود" ينزل الخبر الصاعقة على الفرنسيين: « **وصل اتصال لاسلكي من البعثة التي ذهبت مع طارق. قال رئيس البعثة في الراديو اللاسلكي حين وصلنا إلى منتصف سيفار بالضبط، هرب طارق وتركنا هنا تائهين لا نعرف إلى أين نتجه. لقد أدخلنا إلى متاهة صخرية...وتركنا. يبدوا أنها عملية متعمدة ومنسقة مسبقا من ثوار الجزائر.... اتصلت الحراسة بالوحدات الطائرات المروحية، لكن الجميع خاف، في أكثر من مرة حاولوا استكشاف سيفار بالمروحيات فسقطت فوقها واختفت إلى الأبد من جديد، حاولوا إقناع آمود أن يدلهم على الطريق لكنه رفض. تم اعتقاله وحمله في طائرة مروحية .....حين طارت المروحية حاملة آمود كمعتقل، أحس الجد آقا برجفة في قلبه.[3]»** يظهر هذا المقطع توترا دراميا يكشف عن حالة من الارتباك والضياع، ويصف حالة من الفوضى والقلق بعد أن هرب "طارق" وترك المجموعة في متاهة صخرية، والشك في أن هناك محاولة للتلاعب بالموقف من قبل طرف ثالث هم الثوار الجزائريون، كما يظهر كذلك تسلسلا زمنيا يشمل عدة أحداث متداخلة، بدءًا من الاتصال اللاسلكي الذي يشرح الموقف الحالي، وصولا إلى ردود الفعل من الحراسة ومحاولة البحث.

---

(1) **الرّواية**، ص55.54

(2) **الرّواية**، ص56.55

(3) **الرّواية**، ص57.56

وخطف "آمود" بالذّات يمثِّل تصعيدا كبيرا في الوضع، إذ كان من المفترض أن يكون أحد المصادر المُحتملة لحلّ المُشكلة الَّتي وقَعت فيها البِعثة الفرنسية، فخطفه زاد من تعقيد الأمور وخلق مزيدا من الضَّغط على الأفراد المتبقِّين، وبَيْن شعور الجد "آقا" بالقلق والتوتّر، فالرّجفة الَّتي شَعرَ بها قد تكون اِنعكاسا قويا لتخوّفه من الأذى الَّذي قدْ يلحق بِحفيده، ممَّا يدلّ على حجم الاِهتمام والقلق والحب الَّذي يشعرُ به اِتجاه سلامة "آمود"، ويجسّد الجدّ "آقا" كذلك قيمة الدَّور العائلي في دعم أفراد الأسرة خلال الأوقات الصَّعبة، وتعكسُ أهمية الرَّوابط الأُسرية في تقديم الدَّعم النَّفسي والعاطِفي، وبذلك يكون هذا الحدَث نُقطة تحوُّل رئيسيَّة في تطوُّر الصِّراع وبُلُوغ ذِروَته بَيْن الشَّخصيات والأحداث.

يقُولُ الرّاوي: « **أخذ آقا جَمله ورَكِب عليه وتوجَّه إلى حُدود سِيفَارْ، بعد طُلوع الشَّمس وَجدَ خطوّاته على الرَّمل فَتبِعه حتَّى وَصَل على المكان الَّذي اِلتقى فِيه مع حراسة البِعثة، وَجَد آثارا لأحذية غرِيبة مرسومة على الرَّمل، هذِه ليس آثار بشر. هذه آثار عفاريت خرجت من سِيفارْ وخرقت العقد مع ايموهاغ. وتَبع الخطوّات حتَّى عَثرَ على المكان الذي نزلت فيه المروحيَّة، وتأكَّد أنَّها حَمَلت آمود معها. هذا إذن طبق طائر نزل من الفضاء هنا، واختطف حفيدي وصعد معه رجال من الكائنات الفضائيَّة.... وقف آقا وحده على الكثيّب، ونَظَر على سيفار وأحسَّ بالدُّموع تقطر من عينيه أوَّل مرَّة في حياته.... توجَّه الشّيخ آقا إلى مخيَّمه، وهو يضمُّ صدره على حزنٍ عظيم.**[1]»

نلاحظ من هذه الفقرة أنها تلعب دورا محوريا في بنية السرد من عدة جوانب، فهي تقدم تصاعدا دراميا للأحداث عند اكتشاف الجد "آقا" للأدلة التي تشير إلى أن حفيده قد اختطف من طرف الكائنات الفضائية هذه اللحظة تكشف عن تطور كبير في الرواية وتحولها من مجرد بحث عن حفيد مفقود إلى مواجهة مع قوى غير معروفة، وكذلك تكشف عن البنية النفسية لشخصية "آقا"، فرغم قوته وصلابته، نشهد له لحظة ضعف إنساني عندما تفيض عيناه بالدموع لأول مرة في حياته، هذا التطور يضيف عمقًا لشخصيته.

أعلن الجدُّ "آقا" قبيلته برفع الحداد عن وداع "آمود":« **اجتمع سكان المخيم بسرعة عند خيمة آقا، يتساءلون عما حدث. سيقام الليل وداع للولد آمود....أشعلوا نيرانا كبيرة في المكان الذي ينظمون فيه حفل(السبيبة) وجاء خلق عظيم للمواساة والتأبين وتقديم العزاء. اصطفت النساء حول أم الطفل آمود المفقود ...في الجانب الأخر اصطف الرجال صامتين أيضا في انتظار أن يبدأ اللحن الحزين يودعون به عادة الموتى والمفقودين، يبدأ العزف الشجي على آلة (إمزاد) ثم تبدأ النسوة إنشاد اللحن الجنائزي، وهن ببكين في صمت....يرتفع صوت (إمزاد)، شيئا فشيئا، ومعه نشيج النساء حتى يتحول بكاء مسموعا، بين النساء النائحات كانت ميرا، ...واقفة متصلبة تعتصر ألما. أخبرها آمود أمس فقط أنه سيعود إلى سيفار ويأتي لها بزهرة حمراء تنبت بين الصخور، ويأتي لها بالجواهر من الكهف..** [2]» تبين هذه الفقرة الحالة العامة

(1) **الرّواية**، ص58.57

(2) **الرّواية**، ص58.57

التي تصبح عليها القبائل الصحراوية إثر وفاة أو فقد أحد أفرادها، فالحزن الذي خيم على قبيلة ايموهاغ يظهر منعطفا حاسما في مجريات أحداث الرواية وبنية السرد، ويعطي القارئ فرصة للغوص بعمق في تفاصيل هذه القبيلة الثقافية والاجتماعية، وكيف يتعاون المجتمع في مواجهة المصائب، بتنظيم حفل (السبيبة)، واستخدام آلة (إمزاد)، واللحن الجنائزي كلها عناصر تعطي البنية السردية طابعا ثقافيا مميزا وتزيد من واقعية الأحداث، دون أن ننسى التركيز على مشاعر "ميرا"، التي كانت تتطلع للقاء "آمود" وجلبه الزهرة الحمراء والجواهر لها، هذا يُظهر عمق العلاقة بين الشخصيات ويزيد من تعاطف القارئ مع "ميرا" وآلامها، إذن فهذا المقطع السردي يقوي البنية العاطفية والثقافية للرواية، ويعطي القارئ فرصة للتعرف على التقاليد والعلاقات بين شخصياتها بشكل أعمق.

المحتوى 02: هذا المحتوى يجسد رحلة "آمود" في باريس، فبعد أن نقل "آمود" إلى باريس تبدأ رحلة جديدة له غنية بمغامرات كثيرة ومشوقة تجذب القارئ إليها، حيث تم تسليمه إلى عائلة فرنسية مهتمة بعلم الآثار، وتم تسجيله في معاهد متخصصة في علم الحضارات القديمة، ومدارس لتعليم اللغة الفرنسية، كما أنه تعرف على وجوه جديدة هناك، والمتمثلة في عائلة "هنري" وزوجته "ماري" وابنته "سوزان" يقول الراوي: «**وصل آمود إلى باريس في طائرة خاصة، يجلس في مقاعد الدرجة الأولى، يلبس ملابس الأطفال الأغنياء، يضع ربطة عنق بشعر مصفف بعناية بالغة، واضعا عطرا من أفخر العطور....كان يعرف أنه مختطف من قوات فرنسا، وليس من طرف العفاريت....ها هو في باريس الباردة والمغلقة التي لا تطلع عليها الشمس...هذا عالم بلا روح وبلا كرامة، بلا أساطير وبلا عفاريت.**

تم تبنيه من طرف عائلة مهتمة بالآثار، عائلة هنري وتم تسجيله في المعهد المتخصص في علم الحضارات القديمة، وتسجيله في مدرسة خاصة لدراسة اللغة الفرنسية...في دار عائلة هنري استقبلته عند الباب ابنتهم سوزان. عمرها، تقريبا، حوالي خمسة عشر سنة، ولون بشرتها مصفرة ولون شعرها أصفر، أما عينيها فلونهما أزرق. استقبلته أيضا ماري والدتها التي تبدو أن دمها ليس فرنسيا تماما، إنما هو مزيج من دماء أخرى..[1]» في هذا المقطع السردي يتم تقديم "آمود" في سياق جديد ومختلف تمامًا عن بيئته الأصلية، التفاصيل الدقيقة التي ذكرها الراوي مثل مقاعد الدرجة الأولى وملابس الأطفال الأغنياء، مع الربطة والعطر الفاخر، تشير إلى تحول جذري سيحدث في حياته ومستوى معيشي مختلف تمامًا، هناك أيضا تباين واضح بين حياته السابقة والمكان الجديد الذي وصل إليه، حيث يبين المقطع عن شعوره بالاختطاف والإجبار على هذا التغيير، والإحساس بالغربة والانفصال عن عالمه الأصلي الذي كان مليئًا بالأساطير والعفاريت، تعكس هذه النظرة الشعور بالصدمة

(1) **الرّواية**، ص65.66

الثقافية والفقدان، حيث يجد "آمود" نفسه في مكان لا ينتمي إليه ولا يشعر فيه بالأمان أو الألفة، فعكس هذا المقطع مشاعر الاغتراب والصدمة الثقافية، ويبرز الفروق الكبيرة بين العالمين، وما يثير التساؤلات هنا في ذهن القارئ هو حول كيفية تكيف "آمود" مع هذا الواقع الجديد، وكيف سيؤثر ذلك على هويته وشخصيته، أما عن الشخصيات الجديدة التي دخلت حياته من الواضح أنها ستلعب دورًا مهما في تشكيل تجربة "آمود" في باريس "فسوزان" ستكون شخصية محورية في كيفية تكيفه مع حياته الجديدة، وسيبني معها علاقات قوية ومتفهمة، وقد يساعده ذلك على الشعور بالأمان، وفي كيفية التعامل مع بقية الأفراد، إذن فهذه النقطة ستكون حاسمة في تطور أحداث الرواية.

المحتوى 03: في هذا المحتوى يظهر دور "سوزان" التي أصبحت شخصية مهمة جدا في حياة "أمود" بباريس بسبب والعلاقة القوية التي ربطت بينهما بعد وجود نقاط اتفاق بينهما: **«حين أصبح يفهم ويتكلم الفرنسية، بدأ يتواصل مع سوزان (عندي صديقة من سيفار، جميلة اسمها ميرا، أهديت لها لوحة من الكهف السحري، وكنت سأجلب لها وردة حمراء من ورود الجن، كنت أيضا سأسلم نفسي للعفاريت، واصعد معهم في مركبتهم إلى الفضاء ....تسأله سوزان: بماذا تحلم؟**

يقول لها: احلم بالشمس وبالعودة إلى سيفار وميرا،...أخاف إن يختطف خامد ميرا، أخاف أيضا أن يموت جدي. هذه هي أحلامي.

كان حين تجلس معه سوزان في غرفته يقول لها: أنت تشبهين كثيرا بنات العفاريت والكائنات الفضائية في كهوف سيفار. هناك على الصخور توجد رسومات تشبهك.....سيطر آمود على خيال سوزان بحكاياته الغريبة عن عالم سيفار. كان يصف لها مشهد تحول اللوحات والنقوش في الكهوف إلى كائنات حية ترقص وتحتفل في الليل، فتصيبها الدهشة. أصبحت مرتبطة بتلك القصص والخرافات كل ليلة[1]» في هذه الفقرة يظهر جليا تطور العلاقة بين شخصية "آمود" و"سوزان"، فإخبار "أمود" عن أحلامه ل"سوزان" برؤيته الشمس والعودة إلى سيفار و"ميرا"، وعن خوفه من اختطاف "خامد" ل"ميرا" ووفاة جده يعبر عن مشاعر الحنين والخوف المرتبطة بماضيه، وهذا يعطي عمقا لشخصيته ويبرز الصراع الداخلي الذي يعيشه بين الماضي والحاضر، كما أن سيطرته على خيال "سوزان" بحكاياته الغريبة عن عالم "سيفار" تعكس قدرته على التأثير على الآخرين من خلال سرده القصصي، ويظهر قوته كراوٍ وفي كيفية استخدامه للقصص كوسيلة للتواصل والتقارب مع "سوزان"، أما عن قوة التأثير المتبادل بينهما تظهر عندما تصبح "سوزان" مرتبطة بتلك القصص والخرافات كل ليلة، مما يعكس تأثير "آمود"

---

[1] **الرّواية**، ص68.67

الكبير عليها وكيف أن ثقافته وعالمه القديم أصبح جزءًا من حياتها، هذه العلاقة تزيد من تداخل الثقافات وتبادل التأثير بين الشخصيات.

المحتوى04: من أهم الأحداث الجميلة التي صادفت "لآمود" وهو في باريس، التقاءه برجل من قبيلته(ايموهاغ) صدفة بينما هو يتجول في السوق المزدحم:« **فـي ذلك اليوم البارد، في السوق المزدحم بالمهاجرين والأجانب الكائن عند حافة النهر، رأى رجلا من ايموهاغ بملابسه التقليدية النيلية البيضاء والزرقاء يسير بسرعة في الزحام يحاول تفادي الناس....ظن آمود أن ذلك الرجل، الايموهاغ، يريد سرقة أو قتل أحد ما أو أن الشرطة تتبعه، تبعه آمود بسرعة، لكن الاكتضاض حال دونه والوصول إلى الرجل،....رأى آمود امرأة شقراء، في الأربعين من عمرها، تشق طريقها هي الأخرى وسط الزحام وتلتفت كأنما تعتقد أن الايموهاغ يتبعها، مر الايموهاغ بالقرب من آمود....صرح آمود: ايموهاغ، ايموهاغ.**

ظن الرجل أن صوتا يناديه فالتفت، ثم واصل طريقه في اثر فريسته كالثعبان، تبعه آمود من جديد، وهو يلهث وعرقه يسيل حتى تأكد أنه يتبع تلك المرأة الشقراء، رآه من بعيد يقف إلى جانبها، وأنفاسه ترتفع. بدا يدور حولها ويدور، ويطلق من ملابسه شيئا يشبه الدخان، ويتكلم معها ويردد تعاويذ الإيموهاغ في الصحراء، رأى آمود المرأة وقد أصبحت في حالة إغماء واضح، أصبحت تضحك. رأى الإيموهاغ يسندها على كتفه ويشق طريقه بها وسط الزحام مثل التمساح...[1]» في هذا المشهد يرفع مستوى التشويق ويجعل القارئ يتوقع مواجهة أو اكتشافا كبيرا، فمن جهة يتساءل كيف سيكون لقاء "آمود" برجل الإيموهاغ، ومن جهة ثانية ماذا سيحدث للمرأة الشقراء التي أخذها هذا الإيموهاغ، وما يزيد من تعقيد الحبكة هو إدخال عناصر جديدة وغامضة مثل تعاويذ الإيموهاغ فهذا الأمر يضيف طبقات من التعقيد للحبكة، من خلال الأسئلة التي ستطرح في مخيلة كل من "آمود" وكذا القارئ، ويمهد الطريق لأحداث قادمة أكثر تشويقا، ويساهم بشكل كبير في دفع الرواية نحو تطور الذروة.

يتوقف مشهد رجل الإيموهاغ في هذه النقطة، وتنتقل أحداث الرواية إلى تطورات أخرى، وهذه المرة كانت تحمل خبرا مفرحا "لآمود" وهو مشاهدته عبر شاشة التلفزة خبر استقلال الجزائر، وفي نفس الوقت اكتشافه كذبة الفرنسيين في محاولة تضليله وغسل دماغه: « **ذات يوم والعائلة جالسة في الصالون ومعهم آمود، عرض التلفزيون شريطا إخباريا يقول أن الجزائر حصلت على استقلالها، ورأى آمود العلم الجزائري وشاهد الثوار يتعانقون، وشاهد منظرا لجبال الهقار والطاسيلي من أعلى وهتف: هذه بلادي. كنت اسكن هنا، هؤلاء الرجال المسلحون الذين كانوا يتعانقون كانوا أصدقاء أبي، وكانوا يزورونه وكان هو دليلهم في الصحراء.... بعد فترة صمت وقف وهو يسأل: ماذا حدث؟ ما هذا؟ ماذا يقولون؟**

---

[1] **الرِّواية**، ص71.70

قال له هنري: هذا لا يهمك الآن. هذا من الماضي عندما كنت في تلك البلاد مع ذلك المجتمع، أما الآن فأنت في بلاد أخرى اسمها فرنسا وفي مجتمع أخر يرعاك ويعلمك. استنتج أن الكذبة كانت أكبر مما يتصور. كل ما حاولوا نحته في ذهنه أكاذيب ناعمة. الجزائر ليست هي فرنسا، والرجال الذين كانوا يأتون يتخفون لزيارة والدي كانوا يقاتلون فرنسا لتخرج من الجزائر. وسيفار مدينتي أرض جزائرية وليست فرنسية.[1]» في هذه الفقرة السردية يدرك "آمود" أن كل ما تعلمه عن هويته وتاريخه كان كذباً مُحاكا بدقة لإبعاده عن جذور، وتتبلور لحظة الذروة في وعي "آمود" بأن الجزائر ليست فرنسا، وأن الرجال الذين زاروا والده كانوا مقاتلين من أجل الاستقلال، وليسوا مجرد زوار فحسب، وبهذا يصل "آمود" إلى استنتاج حاسم يُغيِّر مسار حياته، منها أن "سيفار" مدينته أرض جزائرية وليست فرنسية. هذا الفهم يُعيد تعريف هويته وشعوره بالانتماء.

ذروة السرد تتجلى في التحول النفسي لـ "آمود" من حالة الجهل والتضليل إلى حالة الوعي والحقيقة، وهذا يزيد من التوتر الداخلي له ويثري شعور القارئ بالترقب لمعرفة كيف سيتعامل مع الحقيقة المكتشفة.

إذن فهذا المقطع السردي كذلك يمثل ذروة السرد عندما يدرك "آمود" الحقيقة حول هويته وتاريخه، واكتشافه المفاجئ لاستقلال الجزائر، وردود فعله حول الخبر، ومحاولة "هنري" للتقليل من أهمية الحدث كلها تزيد من تأثير الذروة وتجعلها لحظة محورية في تطور الرواية والشخصية. هذه الذروة تدفع بالرواية إلى اتجاه جديد.

المحتوى 05: وبعد ما حدث في المقطع السابق، واكتشاف "آمود" لحقيقة الأمر حاول مواجهة "هنري" بكل شجاعة وطلب العودة لوطنه: **«تلك الليلة انتظر حتى اجتمعت العائلة في الصالون كالعادة. قال لهم وهو ينظر في عيني هنري: أريد أن أسألك سؤالا؟ هل أنا حر أم معتقل؟**

قال هنري: أنت حر مثل أي فرنسي في باريس.

قال "آمود": إذا كنت حرا أريد أن أعود إلى سيفار.

قال هنري: مشكلتك أنك حر، لكن لا تعرف مصلحتك. مصلحتك أن تتعلم أكثر وتستغل الفرصة. الكثيرون في إفريقيا أحرار. لكن حريتهم قادتهم إلى المجيء إلى باريس بحثا عن مصلحتهم.[2]»

في هذه المحادثة يمثل ذروة السرد حيث يتصاعد التوتر إلى أقصى درجاته من خلال المواجهة الفكرية بين "آمود" و"هنري"، ويُظهر المشهد تحولاً جوهرياً في وعي "آمود" وإدراكه لحقيقته، مما يقوده إلى اتخاذ قرار

---

(1) **الرّواية**، ص71.70

(2) **الرّواية**، ص74

حاسم بتحديد مسار جديد لحياته، هذه الذروة تزيد من تعقيد الصراع الداخلي وتدفع الحبكة نحو تطورات جديدة ومهمة.

كل هذه الأحداث المتسلسلة وغيرها جعلت "آمود" يكتشف شيئا فشيئا أن فرنسا سرقت ثقافة ورسومات "سيفار" لتدرسها في معاهدها للطلاب وقد تفاجأ في أحد الحصص حيث : «**عرضت الأستاذة صورا ملتقطة من كهوف سيفار. نظر إليها آمود وهو لا يصدق عينيه. إنها صور ملتقطة لرسومات موجودة فقط في كهوف سيفار....وقف أمام أولئك الطلاب وهو يحس بالفخر، ثم بدأ يشرح لهم: هذه الرسومات توجد في مدينتي سيفار، ولا يستطيع أن يصل إليها بشر إلا بمساعدة جدي أو أبي أو أحد من أفراد قبيلتي..**[1]» في هذه الفقرة اعتمد السرد على تدرج زمني واضح، يبدأ بالاكتشاف، ثم يمر بالصدمة، وينتهي بالفخر والتوضيح، فيظهر التفاعل العاطفي عندما يركز على المشاعر والتفاعلات العاطفية لـ "آمود"، مما يعطي النص عمقًا وواقعية، وهذا التفاعل مهم في الفقرة لأنَّه يعكس نمو شخصيَّة "**آمود**"، فبلوغ الذِّروة في هذا المقطع السَّردي تتحدَّد من خلال هذا التَّدرج الزَّمني من التَّوتّر إلى الصَّدمة حتَّى الوصول إلى لحظة التَّحول الكبرى حيث يعبِّر "**آمود**" فيها عن فخره ويتفاعل بإيجابيَّة مع الحدث، ما يجعل هذه اللَّحظة الأكثر تأثيرًا وأهميَّة في السَّرد.

كان "**آمود**" في كل ليلة يحكي "**لسوزان**" عن "**سيفار**" والأحداث الَّتي شاهدها فيها، وعالم الشَّياطين الطَّيِّبين والكائنات الفضائيَّة، والفتيات الجميلات فيها....الخ، ما شدَّ اِنتباهها وفُضولها مُندهشة وتريد معرفة المزيد في كلِّ مرَّة، تطرق باب غرفة "**آمود**" ليحكي لها المزيد من القصص: «**كانت سوزان تتابعه بعينيها وحواسها وذهنها، وهي لا تعرف هل تصدِّق هذا الكلام أم لا، لا تعرف هل هو حقيقة أم مُجرَّد أوهام وضوء ينبعث من الخيال، أمام هنري وماري، بدأ آمود، مزهوا، يشرح تلك الصور في الكتاب ويشرح نظرياته...كانت الأم ماري متعصِّبة، وكانت تعتقد أنَّ حديث وكلام آمود يتطوَّر يومًا بعد يوم، ويزداد سِحرا وخطورة، قالت لزوجها: هذا الشَّاب ساحر جاء من مدينة السِّحر الَّتي تسمُّونها سيفار. لقد سحر عقل اِبنتي. لا همَّ لها الآن سوى الإستماع إليه، والجلوس أمامه ساعات طويلة دون انتباه... ولم تعد تفعل أيّ شيء.**

قال هنري: هل تعتقدين أنَّنا أخطأنا؟ نحن الَّذين أتينا به من أجل مهمَّة محدَّدة، لكن يبدوا أنَّنا أخطأنا، كُنَّا نُريد أن يكون هو مفتاحنا لدخول مدينة سيفار، لنكتب في التَّاريخ أن فرنسا دخلت منتصرة إلى مدينة سيفار... ماذا نفعل الآن الجزائر خرجت من سيطرتنا؟ ... قالت ماري: هذا شاب ناضج منذ الصِّغر، وكلَّما سألناه عن شيء، يقول لنا لا تنسوا أنَّني تربَّيت مع الصُّخور.[2]» بلوغ الذِّروة في هذه الفقرة تتجلَّى في الحوار الحاسم بين "ماري" و"هنري"، عندما تتعصَّب وتخاف "ماري" عن تأثير "آمود" على ابنتها "سوزان" وتصفه بالسَّاحر، بينما يعبِّر "هنري" عن ندمه وتساؤلاته

---

(1) **الرِّواية**، ص75

(2) **الرِّواية**، ص81.79

حول القرار الَّذي اِتَّخذاه في اِستضافة "آمود" عندهم، من أجل بلوغ هدف سياسي، ويظهر عليهما صراع داخلي حول فشل مهمَّتهما واستغلالهما لـ "آمود"، ممَّا يعكس أعلى نقطة من التَّوتّر العاطفي والفكري، فشخصية "آمود" كان لها تأثير عميق على الشَّخصيات معه.

-المقطع السردي الثالث: اِكتشاف القبيلة أنَّ "آمود" لم يمت **(اِنحدار الذِّروة).**

المحتوى01: وبعد تلك الأحداث الكثيرة المعقَّدة والصِّراعات الدّاخليَّة والخارجيَّة الَّتي تنتقل فيه نقطة السَّرد بين كلٍّ من باريس-المكان الَّذي يتواجد فيه "آمود"- و "سيفار"، تبدأ مرحلة الاِنْفراج، عندما التقت "ميرا" في المكان المعتاد لها فوق الكثبان الرَّملية بملكة "سيفار" يقول الرَّاوي: **« حين كانت ميرا جالسة فوق الكثبان، وقت العصر، خرجت عليها اِمرأة من وراء الكثبان واِبتسمت لها، وقفت ميرا شبه خائفة، وبقيت تنظر إلى المرأة. ليست من نساء ايموهاغ، ولا تلبس ملابسهن ولا تصبغ وجهها وشفتيها بالنيلة... يبدو إنها امرأة غريبة. بعد صمت قصير، قالت لها المرأة: أنا لست من هنا. ولست من ايموهاغ. أنا ملكة مدينة سيفار الليل... لاحظ السكان أنَّك دائما تقفين على الكثيب فبعثوني أسألك هل لك حاجة عند سكان سيفار الليل؟**

تلعثمت ميرا، وكادت أن تهرب أو تقول: لا لكن في الأخير سيطرت على إرادتها، وقالت أنَّها تريد معرفة مصير اِبن خالها، آمود، الَّذي اِختطفته الجنُّ منذ ثلاث سنوات.

قالت المرأة الغريبة: اطمئني. نحن لم نخطف آمود. لو كان عندنا كنا بلغناكم أنَّه عندنا أو أعدناه إليكم أو قلنا لكم أنَّه مات... حسب معلوماتنا فإنَّ آمود يحب سيفار، وسبق وسرق لوحة فنِّيَّة صغيرة أهداها لك لأنَّه كان يحبُّك. هديَّة الحبّ لا نعتبرها سرقة. شاهدناه أيضا مرَّة في مدينتنا في اللَّيل، لكنَّه كان طيّبًا آمود سيعود إلى البشر بعد سنوات، وسيزورنا في سيفار. إنَّه في مكان ما يدافع عنَّا. إذا اِحتجت أيّ شيءٍ اِجلسي هُنا، فوق الكثيّب، عدَّة مرّات، سيراك حُرّاسنا ويخبروننني وآتيك. ما إن أكملت ملكة سيفار كلامها حتَّى اِبتلعتها هالة من الظُّلمة الكثيفة. اِختفت عن الأنظار تاركةً ميرا واقفة فوق الكثيّب في الظَّلام[1]» تعرض هذه الفقرة بداية انفراج في الحدث الرَّئيسي ألا وهو اختفاء "آمود" من خلال التَّفاعل بين "ميرا" والمرأة الغريبة الَّتي تدَّعي أنَّها ملكة مدينة "سيفار الليل". هذا التَّفاعل يتضمَّن عدَّة عناصر تشير إلى بداية الاِنفراج في الرّواية، فظُهور هذه المرأة الغريبة يعطي الأمل والتَّفاؤل "لميرا، عندما قدَّمت لها معلومات جديدة عن "آمود"، مثل حبِّه لمدينة "سيفار" وزياراته لها. هذه المعلومات تزيد من إحساس "ميرا" بالاطمئنان وتفتح أمامها أبوابا جديدة لفهم ما حدث لابن خالها، ضف على ذلك عنصر العجائبيَّة الواضح في هذا المقطع يكمن في التَّداخل بين الواقعي والخيالي، الغامض والواضح، المألوف وغير المألوف، كل هذه العناصر تخلق جوا من السِّحر والغموض، ممَّا يجعل القارئ يشعر بأنَّه على مشارف عالم مليء بالمفاجآت والتَّجارب الخارقة، لأنَّ هذه المرأة الغريبة(ملكة سيفار اللَّيل) قد ترمز إلى قوَّة

[1] **الرّواية**، ص: 89

خارقة وتواصلها مع "**ميرا**" يشير إلى تدخُّل قِوى خفيَّة في مسار الأحداث، خاصة بعد ما طلبت منها أن تقف على الكُثيّب كلَّما اِحتاجت لشيء.

المعلومات التي قدمتها ملكة "سيفار" الليل كانت قد أثلجت صدر "ميرا" وزرعت الفرحة في قلبها:« **لم تعرف ميرا الفرحة من ستخبر بهذا الخبر الجميل،...بدأت تفكر ماذا ستفعل حتى يعلم الإيموهاغ أن آمود لم تختطفه العفاريت، ولم تبتلعه سيفار في الظلمة....الفكرة الوحيدة المتبقية هي أن تجلس على الكثيب الرملي مرات متتالية ليراها حراس سيفار في الليل ويخبرون ملكتهم، إذا أتتها الملكة، تقول لها أنها بسبب الحياء، لا تستطيع إن تخبر أحدا ما من إيموهاغ بأن آمود لم تختطفه العفاريت ولم تبتلعه سيفار وانه سيعود....خرجت ملكة سيفار من الضباب والغبار، ووقفت أمامها ميرا، سألتها ماذا تريد؟ رغم أنها كانت حائرة في تحديد الشخص الذي يجب أن تخبره ملكة سيفار أن العفاريت لم تختطف آمود، إلا أن المفاجأة حدثت بالضبط في آخر لحظة، وقت سؤال الملكة. يبدو أن عفريتا من جنود نفس الملكة ألقى الجواب في ذهن ميرا. قالت ميرا للملكة: أرجوك أخبري خامدا أن آمود لم يتم اختطافه وأنه سيعود. كان هذا هو الجواب الصحيح**[1]» هذه الفقرة تعكس مشهدا يَعُجُّ بالرُّموز والأحداث الَّتي تجمع بين الواقع والعجائبي. عندما تبدأ "**ميرا**" وهي تفكِّر في كيفية إيصال خبر مُهم ومُفرح حول نفي خبر موت "**آمود**". وتتعرَّض للتَّحدّي في كيفية إبلاغ الإيموهاغ بأنَّه لم يُختطَف من قِبَل العفاريت أو تبتلعه سيفار. لتقوم بمحاولة ذكيَّة بعد ذلك وهي أن تكلِّف ملكة سيفار بالمهمَّة بدلًا عنها، ويدعم المشهد بعنصر العجائبي عندما تظهر ملكة سيفار من الضَّباب والغُبار، وبعد صراع داخلي عاشته "**ميرا**" يظهرُ حلٌّ للمشكلة عندما يلهم عفريت من جُنود الملكة لـ "**ميرا**" بالإجابة الصَّحيحة، ممَّا يعكس تدخُّل القِوى الخارقة للطَّبيعة في تحديد مصير الشَّخصيات. إذن فهذه الفقرة تعكس بنية سرديَّة تتداخل فيها العناصر الواقعيَّة بالعجائبيَّة. وتفاعل الشَّخصيات الرئيسيَّة مع القِوى الخَارِقة للطَّبيعة بطُرق تبرز موضوعات الشَّجاعة والإبداع، والرُّموز المُستخدمة تزيد من عُمق النَّص وتُضفي عليه طبقات من المعاني الَّتي تتجاوز السَّطحية.

المحتوى 02: وبعد إرسال ملكة "سيفار" رجلًا "**لخامد**" ليخبره وهو في نومه بأنَّ "**آمود**" لم تختطفه عفاريت "**سيفار**" وأنه قد تم اختطافه من طرف الجيش الفرنسي، اِستيقظ "**خامد**" مذعورا من الخبر، وأخبر النَّاس بما حدث، وأخبر حتَّى "**ميرا**" رغم أنَّه كان خائفًا من عودة منافسه على "**ميرا**"، فانتشار خبر عودة "**آمود**" بعث بحياة جديدة لسكَّان "**سيفار**" ولعائلته خاصَّةً جدُّه "**آقا**": « **بعد اِنتشار خبر عودة آمود، دبَّت الحياة في عروق جدِّه آقا، وفي روح أمِّه وأكثر من ذلك في روح ميرا، سينظِّمون حفلًا فرحًا لِاستقباله مثلما نظَّموا حفلًا حزينًا لوداعه....وقال آقا وهو في قمة فرحه: لا أخاف على حفيدي آمود لأنه عنيد. حتى لو عاش مع الجن سيتغلب عليهم. بما أنه الآن في**

[1] **الرِّواية**، ص: 91.90.

فرنسا فسيتغلب عليهم حتى لو بقي معهم العمر كله.[1]» إن الحدث المهم في هذا المقطع يتمثل في تلقي "خامد" الخبر عبر رجل ملكة "سيفار" بأن "آمود" لم تختطفه العفاريت، بل هو مختطف من الجيش الفرنسي، هذا الكشف يغير مسار الأحداث بشكل كبير من التَّشاؤم والخوف إلى الأمل والتَّفاؤل لدى قبيلة إيموهاغ، كما أن هذه المشهد يظهر تحوُّلًا دراماياً من حالة اليأس إلى الأمل، وهو ما يعكس أهمية هذا الخبر، وقد جسَّد دور العائلة كذلك، بخاصة الجد "آقا"، يظهر عليه بروز الرُّوح المعنويَّة ودعم أفراد عائلته في الأوقات الصَّعبة، فسماعه خبر عدم موت حفيده بعث فيه روحا متجدِّدة، ضف على ذلك قبيلة إيموهاغ تظهر تضامنها وقوَّتها في مواجهة التَّحدِّيات، ممَّا يعكس قيم التَّعاون والتآزر فيما بين أفرادها، كلُّ هذه التَّفاصيل الإضافيَّة تُساعد في فهم الأثر العميق للخبر وكيفية تأثيره على عائلة "**آمود**" ومجتمع إيموهاغ.

المحتوى 03: ينتقل بنا الرّاوي هذه المرَّة إلى باريس حيث يعيش "**آمود**" وهذه المرَّة ليُواصل لنا مُجرَيَات أحداث لقاء "**آمود**" ورجل إيموهاغ المدعو "**محم اق**" الَّذي رآه في باريس، ليحكي له قصَّة تواجده هناك:

«تجول آمود بسرعة بين أولئك التجار حتى وقف وجها لوجه أمام ايموهاغ، تاجر البزار. يبدو أنه في العقد السادس من العمر...اقترب منه آمود ووقف أمامه مباشرة، نظر إليه التاجر نظرة لا تخطيء. التقت عيونهما في لحظة محتدمة فوقف الرجل. وسأله بلغة ايموهاغ.

ايموهاغ: هل أنت ايموهاغ؟

قال آمود: أنا ايموهاغ، وأعيش هنا في باريس.

نظر التاجر إليه نظرة عميقة طويلة، ثم قال له: أنا أعرف والدك أو جدك أو أحدا من أهلك. نحن ايموهاغ نقرا دماء الآخرين من ملامحهم. أنا اعرف دمك بكل تأكيد، المهم هذا حديث طويل ليس في وقته الآن. هل تذهب معي إلى مسكني؟

قال آمود بدون تفكير: بكل تأكيد وبكل سرور.[2]» في هذا المقطع يمكن أن تحديد تطور الأحداث إلى الانفراج وذلك عند ظهور "فرحة" آمود" من خلال تطور الحوار بينه وبين رجل الإيموهاغ "محم أق" واللحظة التي يدرك فيها أهمية اللقاء معه، هذه اللحظة هي النقطة المحورية في النص، حيث تتكشف الروابط العميقة بين الشخصيتين.

التعرف الفوري لإيموهاغ على "آمود"، عند النظر إليه بعمق وعدم خطئه في تحديد هويته هي الأخرى تعكس خبرة وحكمة ايموهاغ، كما توحي بأن هذا اللِّقاء ليس مجرَّد صُدفة بل له أهميَّة كبيرة في الرِّواية، إيموهاغ يذكر أن حديثهم الطَّويل ليس مُناسبًا في الوقت الحالي، ممَّا يضيف بُعدا زمنيا للمشهد. وهذا يوحي

---

(1) **الرِّواية**، ص: 91.90.

(2) **الرِّواية**، ص: 104.

بأنَّ هناك تاريخا طويلا وقصصا تحتاج إلى وقت كبير لسردها، مما يزيد من تشويق القارئ لمعرفة المزيد، إذن فهذا المقطع يعبِّر عن تقاطع بين الحاضر والماضي، حيث يتفاعل "**آمود**" مع جذوره من خلال لقاءه بـ"محم أق"، ويفتح الباب أمام كشف قصص وأسرار عائليَّة وثقافيَّة.

وبعد مرافقة "آمود" التَّاجر "**محم أق**" إلى غُرفته الَّتي تُشبه كهفًا من كُهُوف "سيفار"، تتراكم فيها أشياؤه المبعثرة في كلِّ مكان منها، وتغمرها رائحة الحرق والتِّبغ وغيرها من الأعشاب، دار حديث طويل بينها حول حياته في باريس وسبب تواجد هناك، والَّذي كان من أجل الإنتقام من الفرنسيِّين بإغماء نسائهم ببعض الشَّعوذة والسِّحر والتَّعاويذ وإغتصابهن، **قال محم أق: « وأنت من أي منطقة من الطاسيلي؟**

قال آمود: أنا من سيفار.

قال محم أق: أنا أيضا من جانت، لكنَّني أعرف سيفار جيدا، أنا الآن تاجر أعشاب وبزار أعيش هنا من اجل الانتقام، نحن ايموهاغ ننتقم لأنفسنا، ولا ننتظر أن ينصفنا القانون ولا الدولة...كان حديثا طويلا، وكلما مر الوقت، كان محم أق يزداد حماسة للحديث أكثر. كان يتوقف فقط لشرب كاس من الشاي...و(يواصل حديثه) أقسمت أن اغتصب ألف فريسة حتى ترضى زوجتي التي اغتصبها الضابط الفرنسي، ...اغتصبت حوالي مئتي فرنسية ولا زلت مستمرا في ذلك، لكنني أصبحت أحس بالعجز. لم أعد أقوى على ذلك الفعل رغم أن غليلي لم يشف نهائيا[1]» نلاحظ من هذا الحوار أنه كان حوارا دراميا حيث نرى "محم أق" و"آمود" يتحدثان عن أصولهما من منطقة الطاسيلي، مما يضيف بعدا جغرافيا وثقافيا للنص، كذلك مسألة الثأر فـ"محم أق" يعلن بصراحة عن دافعه الحقيقي وبكل صراحة للعيش كتاجر أعشاب وبزار في المنطقة، وهو الانتقام. هذا الشعور بالثأر يعكس تجربة شخصية مؤلمة وتاريخاً من الظلم والاستبداد الذي مارسته المستعمر على الشعب الجزائري، ويوضِّح من خلاله "**محم أق**" فلسفته القاسيِّة حول العدالة والإنتقام، حيث يعتبر أن القانون والدَّولة لن ينصفاهم، ممَّا يُبرِّر في نظره أفعاله العنيفة، كما أن كشفه عن إغتصاب مئات الفرنسيات، يعكس بعدا مظلما جدا في شخصيته ويشير إلى دائرة لا نهاية لها من العنف والانتقام، ورغم الأعمال العنيفة الَّتي قام بها، يعترف "**محم أق**" بشعوره بالعجز وعدم القدرة على الاستمرار. هذا الصِّراع الدَّاخلي يعكس تناقضا عميقا في شخصيته، بين الرَّغبة في الانتقام والشُّعور بالعجز والتَّعب، أما عن إعترافه في الأخير بأنَّه لم يشف غليله نهائيا وأنَّه أصبح عاجزا، يُشير إلى تأثير الإنتقام السِّلبي على نفسيَّته. ويعكس أن فكرة العنف والإنتقام لا يجلبان السَّلام الدَّاخلي بل يزيدان من الألم والمعاناة.

---

(1) **الرِّواية**، ص: 108.107.

وبعد ما أخبر "**آمود**" قصَّته لرجل إيموهاغ وسبب تواجده في باريس، والأحداث الَّتي جرت له، وجد أن الرجل يعلم بكل تفاصيل قصته في رحلته الأخيرة إلى "سيفار" والتقاءه بوالده "**طارق**": **« فسأله آمود: ماذا كانوا يقولون عني؟**

قال محم أق: هذه قصة طويلة، لها بداية، لكن لا نهاية لها. اعتقدوا في البداية ان عفاريت سيفار اختطفتك. أقاموا لك عزاء حزينا وقبرا، ثم بعد ذلك جاءت العفريتة ملكة سيفار وأخبرت ميرا ابنة عمتك، ان الجن لم يختطفك. بد ذلك الخبر فرحوا، والآن هم ينتظرونك.

إن كان سيعود للبلاد: قال آمود: ومتى ستعود إلى البلاد؟ أريد أن ابعث معك ريالة.

قال محم أق: سأعود عندما أبيع ما تبقى من تجارتي، لم يبق لي الكثير.»[1] في هذه الفقرة عدة جوانب جميلة ومؤثرة تستحق التقدير، من بينها عمق الروابط الإنسانية، يتجسد ذلك في الحوار بين "آمود" و"محم أق" الذي يكشف عن مدى معرفة الأخير بتفاصيل قصة "آمود" في رحلته الأخيرة إلى "سيفار" مما يعكس عمق الروابط الإنسانية والتواصل الاجتماعي بين أفراد الإيموهاغ، هذا الترابط يضفي دفئا واهتماما إنسانياً يلامس القلوب، وفكرة الانتظار والأمل بعودة "آمود" تمثل جانبا جميلا ومؤثرا في النص، كما أن فضول "آمود" بما تقوله قبيلته عنه ينبع من اهتمامه العميق برأيهم فيه، وحرصه على معرفة تفاصيل ردود أفعالهم، ورغبته في العودة والتواصل معهم، وفرحته بمعرفة أنهم ينتظرونه. هذا الشغف يعكس أهمية الانتماء والهوية الثقافية والعلاقات الاجتماعية في تشكيل شخصيته ودوافعه.

المحتوى 04: يأتي يوم مواجهة "آمود " لأساتذته موجها خطابا لهم يكشف فيه عن كل تجاوزات الغرب التي قامت بها حين سلب حضارة "سيفار" و تراثها: **« في ذلك اليوم، أمام أولئك الأساتذة قال آمود في مداخلته بعد أن كاد الغضب يعميه(لن أتوقف هنا أيها السادة، في هذا الغرب المتعالي. لازال الكثير مما سرقتموه ونسبتموه لأنفسكم وهو في الحقيقة ليس لكم، هو من مدينتي سيفار...) حين انتبه آمود وقرأ ما كتب، اعترف أنه كتب خطابا طويلا مملا، لكنه مبني على حقائق، لم يكن يوجد أمامه لحظة وصوله الى نقطة النهاية أي أحد من أولئك القوم... »**[2]

يبدو أن خطاب "آمود" يعكس ردَّة فعل قويَّة تعكس شعورا بالإحباط والغضب تجاه الغرب وما يعتبره سرقة للتُّراث والحضارة من مدينته "سيفار". هذا الخطاب يمكن أن يكون نقطة تحوُّل هامَّة في بنية السَّرد، حيث يكشف عن تجاوزات تاريخيَّة ويُطالب بالاَعتراف بالحقوق المسلوبة، من خلال تعبيره القوي والصَّريح، هذا

---

[1] **الرِّواية**، ص: 110-111.

[2] **الرِّواية**، ص: 118-119.

الحدث يعكس القوَّة الكامنة في الكلمة والصَّوت الفردي في مواجهة السلطة والتاريخ المزور، لذلك يمكن لخطاب "آمود" أن يكون عاملا محفزا لسلسلة من الأحداث التي تؤدي في النهاية إلى تحقيق الانفراج واسترجاع الحقوق.

وبعد مرور ثماني سنوات على وجود "آمود" في باريس، لم يستطع "هنري" أن يتمكن من إدماجه في المجتمع الفرنسي وتضليله بالأكاذيب وحضارة الغرب، خاصة بعد تفطن "آمود" واكتشافه للحقيقة التي يعيشها.

و"هنري" كان مكلفا بمهمة دمج "آمود" في المجتمع الفرنسي، لذلك كثرت مخاوفه حول فشل المهمة التي كلف بها، خاصة بعدما كانوا يراسلونه ويستفسرون منه حول الأمر: « **وفي الأخير وتأسيسا عن الهزيمة، أعلن هنري أمام الجميع: (آمود اندمج، لكنه رفض أن يصبح نصرانيا) في حفل التخرج النهائي، كان هنري حاضرا رفقة آباء أولئك الطلبة الذي حصلوا على شهادات....صفق الحاضرون طويلا تعبيرا عن انتصار جماعي كاذب. كانوا كلهم، في الوقت نفسه، ينظرون إلى آمود.**

بدت سوزان قلقة وغير متحكمة في حركاتها. قالت: سأذهب مع البعثة إلى صحراء سيفار.

قالت أمها ماري: هذا مستحيل. لقد سحرها عالم آمود وهي هنا، فكيف إذا ذهبت إلى تلك الكهوف المسحورة.

...سألت أمها هل سيعود؟ قالت ماري: أنا أتمنى أن لا يعود. انه غير سعيد هنا، وانأ متأكدة أنه إذا ذهب لن يعود.

وقال هنري: آمود سيعود. على مدى ثماني سنوات ونحن نحشو ذاكرته بالعلم والثقافة وبكل تأكيد فقد ارتبط بنا إلى الآبد.

[1]»هذا المقطع يعكس الصراع العميق بين الثقافات والهويات، ويقدم لمحة عن الشخصية الرئيسية "آمود" وكيفية تعامله مع التحديات التي تواجهه. فإعلان هنري بأن "آمود اندمج، لكنه رفض أن يصبح نصرانيا" يعكس الصراع الداخلي الذي كان يعيشه "آمود"، فهو اندمج في المجتمع الغربي وتعلم منه، لكنه رفض التخلي عن هويته الثقافية والدينية الأصلية، هذا يبرز قوة إرادة "آمود" وتمسكه بجذوره، الاحتفال بتخرج الطلبة وتصفيق الحاضرين يعكس "انتصارا جماعيا كاذبا. فهم يحتفلون بإنجازات تعليمية، لكنهم في الوقت نفسه يدركون أن "آمود"، رغم اندماجه، لم ينصهر تماما في ثقافتهم. هذه الازدواجية تعكس التوتر القائم بين قبول الآخر ومحاولة تغييره، كذلك بني هذا المقطع على حدث قلق سوزان ورغبتها في الذهاب إلى صحراء "سيفار" وهذا يشير إلى تأثير "آمود" الكبير عليها، كذلك معارضة "ماري" على ذهاب "سوزان" إلى سيفار يعكس الخوف من المجهول ومن تأثير الثقافات الأخرى، وحديثها عن عدم سعادة "آمود" ورغبتها في ألا يعود إليهم يشير إلى التحدي الأكبر الذي يواجهه "آمود" بالعثور على مكان يشعر فيه بالانتماء. هذا قد

---

(1) **الرِّواية**، ص: 124-125.

يكون مؤشرًا على الأحداث القادمة، التي يسعى فيها "آمود" للعودة إلى جذوره وإعادة بناء حياته وفقًا لقيمه وثقافته الأصلية.

-**المقطع السردي الرابع:** استعداد "آمود" للعودة إلى الوطن وتحقيقه لحلمه (نهاية الأحداث).

المحتوى 01: بعد سلسلة الأحداث التي وقت على مرّ ثماني سنوات، هاهو الوقت يحين لعودة "آمود" لأرضه وموطنه الأصلي إلى "سيفار" التي لم تغب عن ذهنه وأحلامه يوما طيلة تلك السنوات في باريس

« قبل يوم من سفره، لم يترك أي شيء في الغرفة التي كان يسكن فيها، تركها كما دخلها أول يوم، لم يترك لا علامة ولا ذكرى ولا أي شيء، غسل أرضية الغرفة وسكب فيها محاليل الغسيل ذات الرائحة القوية....قالت له سوزان: هذا يعني أنك لن تعود.

قالت ماري: لن يعود وهذا جيد.

ضحك آمود ضحكته العريضة، لا أحد يعرف ماذا سيحصل.

كان كل شيء يوحي أن الحكاية انتهت في تلك الغرفة من منزل هنري الواسع في باريس.

....لم يعد ممكنا أن يبقى آمود يوما واحدا في باريس. كان هنري يحس أنه إذا بقي يمكن أن يخلق مشكلة حضارية. ليست فرنسا وحدها، لكن الغرب كله...[1]» إن بنية السرد في هذا المقطع تعكس ذروة الأحداث وتحولها نحو الحل النهائي، مع التركيز على أهم حدث فيه وهو عودة "آمود" إلى وطنه "سيفار" بعد ثماني سنوات من العيش في باريس، مما يوضح أن تسلسل أحداث الرواية وصلت إلى نقطة تحول حاسمة وهي تحضير "آمود" للرحيل بشكل نهائي يعكس قراره القاطع بالعودة إلى جذوره، وتركه الغرفة نظيفة كما وجدها أو يوم دلالة إلى بداية جديدة ونهاية مرحلة من حياته، بعيدًا عن التأثيرات الغربية* من خلال هذه البنية، نرى أن السرد يعكس بشكل متقن التوتر بين الشخصيات، والتحولات الحاسمة في حياة "آمود"، والانفراج النهائي الذي يأتي مع عودته إلى وطنه، النهاية تترك القارئ مع إحساس بأن الحكاية قد اكتملت في باريس، مما يفتح الباب لمزيد من التأمل في الصراعات بين الشخصيات والتي ستبدأ حين دخول "آمود" إلى "سيفار".

تتواصل الأحداث حول سفر "آمود" إلى الجزائر، **« وصلت الطَّائرة الفرنسيَّة الَّتي تحمل السُّواح والبعثة الأثريَّة في مطار جانت، نزل أمود هو الأوَّل، فنظر إلى الشَّمس وكأنَّه يراها للمرة الأولى ركَّز بصره على أشعَّتها فتخيَّلها مثل شظايا من الضوء تتَّجه نحو الأرض، في غرفة الفندق، لبس آمود ملابس الإيموهاغ ووضع الكحل على عينيه ورتَّب لثامه ونظر إلى المرآة، توجَّه إلى إدارة الفندق وسأل رئيسه عن شخص يدعى طارق، يقال أنَّه مسؤول في جانت، قال رئيس الفندق نعم أعرفه. يمكن أن تهاتفه إذا أردت تفضَّل.**

---

[1] **الرِّواية**، ص: 127-128.

رنَّ التّلفون فاستقبله طارق فعلا. لازال صوته قويًّا واضحًا مثل الزَّمن القديم. عرفه فهتف: مفاجأة. أين أنت وكيف جئت؟ قال آمود: أنا هنا في جانت. جئت مع بعثة فرنسية ستزور سيفار والطَّاسيلي. أنا هو الدَّليل.... كان لقاء حافلاً بالأسئلة. قال آمود: لم يسأل عن مصيري أيّ أحد. قال طارق: لعدَّة سنوات ظللنا نظنُّ أنَّ العفاريت هي الَّتي اختطفتك....[1]» المشهد الَّذي وصفه الرّاوي في هذا المقطع يعدُّ نقطة تحوُّل محوريَّة في الرِّواية. تعكس عودة "**آمود**" إلى جانت وتجديد الإتِّصال بقبيلته وعائلته، كما أنَّ مشهده وهو ينزل من الطَّائرة يعكس الشُّعور بالإستعادة والحنين والتَّجدُّد، بينما يبرز الغموض والتكهُّنات حول إختفاء "**آمود**" وتأثير ذلك على عائلته وقبيلته. كلُّ هذه العناصر تساهم في بناء صورة معقَّدة ومؤثِّرة لتجربة "**آمود**"، ممَّا يزيد من وصول أحداث الرِّواية إلى الانفراج.

المحتوى02: وبعد أن إلتقى "**آمود**" بوالده "**طارق**" وتجاذبا أطراف الحديث سأل عن جده "**آقا**"، وعن القبيلة، وعن ما حدث في غيابه فأخبره والده بكل التَّفاصيل، قرَّر "**أمود**" أن ينتقم من فرنسا على اختطافه ومحاولة استخدامه كدليل لها عند دخول بعثتها "لسيفار"، وقد كان والده مستعدّ لمساعدته في أيِّ شيء يحتاج إليه، توالت الأحداث وهذه المرَّة يلتقي فيها "**أمود**" بغريمه "**خامد**" عندما كان يستعدُّ إلى الدُّخول لسيفار مع وفدٍ من البعثة الفرنسيَّة: **«يوم الرِّحلة الحاسم، لبس آمود مرَّة أخرى ملابس إيموهاغ ووضع الكحل على جفنتيه ورتَّب لثامه ووضع نظَّارات سوداء على عينيه...وقبل أن تتحرَّك البعثة نحو سيفار إكتشف آمود أن قائد حراسة تلك القافلة ليس سوى خامد، ابن مرافق القوافل المعروف صار رجلا قويا طويلا عريضا،.....بما أنَّ آمود هو الدَّليل الَّذي سيقود القافلة إلى داخل سيفار، فقد إقترب منه رئيس الحراسة خامد، وسلَّم عليه دون أن يعرفه من خلف نظَّارته، نَظَرَ آمود إلى خامد بدون ارتياح في الطَّريق بدأ أمود يفكِّر، كانت فكرته أن يترك البعثة عند مدخل المدينة الحجريَّة، ويوهمهم أنَّه ذاهب يستطلع الطَّريق، ثم يختفي في المدينة إلى الأبد،....ثم يقولون أنَّ الشَّياطين إختطفته وينصرفون خائفين ويعودون إلى باريس....قال آمود توقَّفوا هنا، وحطُّوا الرِّحال نستريح، بدأوا بإعداد الشَّاي والطَّعام، إقترب خامد من آمود وجلس قربه وهو لا يزال لا يعرفه...بدأ خامد يسأل آمود عن حياته...وأثناء تلك الإستراحة بدأ خامد يحكي، وهو يضع يده على بندقيته، ...(كان أبي يحرس القوافل، وكان جدُّه يفعل نفس الشَّيء وأنا ورثتُ هذه المهنة، أنا لست متزوِّجًا، ولكنَّني أُطارد فتاةً من بلادنا ومن قومنا إسمها ميرا، هي فتاة جميلة أريدُها أن تكون لي بالَّتي هي أحسن أو بالَّتي هي أسوء، نحن إيموهاغ نستطيع أن نقتل من أجل الحب، وأنا في وضع يسمح لي بالقتل، أنا فراس هذه المنطقة وعندي أتباع مسلَّحين، وإذا دخلت المعركة يخرج غريمي منها مهزوما)، سأله آمود: وما الَّذي يمنعك من الزَّواج بها دون اللُّجوء إلى العنف والدَّم؟ قال خامد: تلك قصَّة طويلة، البنت متعلِّقة بإبن خالها المختفي الَّذين يعتقدون أنَّه في فرنسا.[2]»** تبرز العديد من الأبعاد الدرامية والنَّفسية الَّتي تُضيف عمقاً للأحداث ولشخصية "**آمود**" في هذا المقطع، أوَّلًا إكتشاف "**آمود**" أنَّ قائد

---

(1) **الرِّواية**، ص: 128-129

(2) **الرِّواية**، ص: 128-129.

حراسة القافلة هو "**خامد**"، اِبن مرافق القوافل المعروف، يقدِّم عنصرا مفاجئًا في السَّرد، "**خامد**"، الَّذي صار رجلاً قويًّا وطويلاً وعريضًا، يمثِّل رمزا للقوَّة والتَّحمُّل، لكن تأكيد "**آمود**" على عدم التَّعرُّف عليه من خلال نظَّاراته يخلق حالةً من التَّوتُّر والاِرتباك في اللِّقاء، ممَّا يزيدُ الإحساس بالغموض وعدم الثِّقة من الَّذين سيلتقي بهم، كذلك في الحوار الَّذي دار بينه وبين "**خامد**" يكشف عن تفاصيل ذات مغزى حول شخصيَّة "**خامد**" وماضيه. وحديثه عن ملاحقته لفتاة من قومه "**ميرا**"، الَّتي هي حبيبة "**آمود**"، وعلاقته بها يعكس قوَّة مشاعره وإصراره على تحقيق أهدافه حتَّى وإنْ تطلَّب الأمر اِستخدام العنف، وهذه الأحداث تكشف عن عُمق الصِّراع الدَّاخلي الَّذي يعيشه "**آمود**" خاصَّةً وأنَّه عرف أنَّ "**خامد**" لازال يُطارد "**ميرا**"، والصِّراع يُعمِّق من البنية السَّردية بطُرق متعدِّدة من خلال إضافة تعقيد درامي، وتطوير الشَّخصيات، وتحفيز الحُبكة، واِستكشاف مواضيع عميقة، هذا الصِّراع يُمكن أن يكون محرِّكًا رئيسيًّا في تطوير القصَّة وتحقيق تفاعل عاطفي مكثَّف مع القارئ.

دخل "**آمود**" إلى سيفار ، وتوغل صخورها ومبانيها، حتى وصل إلى الكهف الذي وكان يقصده، وتوقف هناك ينتظر حلول المساء، الوقت الذي تغزو فيه العفاريت والكائنات الفضائية سيفار، لم يخف "آمود" من كل هذا لأنه كان يتذكر حديث جده "آقا" أن لا أحدث يظلم في مدينة ملكة سيفار، وبالفعل التقى بها واستقبلته أحسن استقبال: **« ضربت الطُّبول وعزف على المزامير، وتمَّ نشر بساط أحمر طويل في أحد الشَّوارع يصل طرفه إلى الكهف....أشارت ملكة سيفار لحراسها أن يبسطوا الموائد والأطعمة اِحتفاءً بقدوم لا جيء منالبشر....وطلبت من آمود أن يحدثهم عن الغرب، قال آمود:(الغرب هو عالم عاش على سرقة الآخرين من البشر، سرقوا كل شيء. لقد دخل بعضهم غلى هنا وقام بتصوير اللوحات الموجودة على الجدران والصخور، وتم نشرها هناك في الغرب.....واكتفوا بالقول ان الذين رسموا هذه الرسومات والنُّقوشات سابقون عصرهم)، حدثت ضجة في المكان، وبدأ العفاريت الحاضرون يصرخون: الانتقام، الانتقام.... طلبت الملكة الهدوء والصَّمت، وقالت لا تكونوا مثلهم، ولو أدرنا تدميرهم فإنَّنا...ندمِّرهم، فيما يخصّ تخوُّفك من الفرنسيين وخشية أن تعود إليهم، نستطيع أن نحميك منهم، فقط عليك أن تختار، إما البقاء بيننا أو بينهم؟**

قال آمود: أفضِّل أن أعيش معكم.

سألته الملكة: ومن هذا الَّذي قلت أنَّه يهدِّدك بالقتل من البشر؟

قال آمود: البنت الَّتي أحبُّها اِسمها ميرا.... هناك رجل من قومي، إيموهاغ، يريد اِختطافها منِّي بالسلاح.

قالت الملكة: ميرا نعرفها، وأنا شخصيا اِلتقيت بها...الآن سنبعث من يخبر ميرا أنَّك في ضيافتنا وإذا أردت نأتيك بها في دقيقة. قال آمود: شكرا ليس الآن، أخاف ألَّا تفهم ماذا يحدث وترتاع، سأعود إلى قومي إيموهاغ لأتأكَّد ممَّا يحدث وألتقي معها وأعود إليكم ليلة أخرى [1]»

في هذا المقْطع السَّردي، تجسيد عُنصُر العجائبيَّة من خِلال تداخُل عوالِم مُختلفة ومُتنَاقِضة، عالم البشر وعالم الجن، وبنية المقطع تعتمد على تصاعد الأحداث بطريقة تُبرز الفارق الجوهري بين هذين العالمين، ممَّا يقوِّي الإحسَاس بالغمُوض والسِّحر.

تبدأ السَّردية بوصف اِحتفالي، وهو مشهد يجسِّد طُقوس التَّرحيب الَّتي تبدو مألوفة لدى البشر، لكنَّها تمارس هنا في عالم الجن، مما يضفي عليها طابعا غرائبيًا. دخول "آمود"، الإنسان، إلى هذا العالم يزيد من الفجوة بين العالمين ويعطي شعورًا بأننا بصدد أحداث استثنائية.

العجائبية تظهر أيضا في الحوار الذي يدور بين "آمود" والملكة. الحديث عن الغرب بوصفه عالما قام بسرقة الآخر وتصوير اللوحات على الجدران يُعكس رؤية بديلة للتاريخ البشري، وكأن الجن هم حراس المعرفة الحقيقية، وهذا يقلب الأدوار التقليدية التي تضع البشر في موضع التفوق.

الضجة التي تثيرها الحكاية عن الغرب، وصيحات الانتقام، تبرز الصراع الداخلي في عالم الجن تجاه البشر، لكنه سرعان ما تقوم بتهدئة الوسط الملكة التي تدعو إلى السمو الأخلاقي وعدم الانحدار إلى مستوى البشر، وهو موقف يزيد من التباين بين العالمين ويعطي بُعدًا أخلاقيًا للعجائبية في النص.

ختام المقطع يترك القارئ مع توتر غير محسوم، حيث يختار "آمود" العودة إلى عالمه، لكن مع وعد بالعودة إلى عالم الجن. هذا التردد بين العالمين والقدرة على التنقل بينهما يعمق من الإحساس بالعجائبية ويضع الأسئلة حول طبيعة هذا العالم الآخر ومدى ارتباطه بالعالم الإنساني.

المحتوى 03: وبعد تأخر عودة "آمود" من سيفار، اشتد قلق "خامد" وسأل الحراس عمن يكون هذا الرجل، فاخبروه انه ايموهاغ واسمه في جواز السفر "آمود" ابن "طارق" كان يعيش في فرنسا منذ سنوات وهنا كانت صدمت "خامد" عندما علم أنه غريمه "آمود" قد عاد، فطلب من القافلة أن تعود وإلا إذا حل الظلام قد تختطفهم العفاريت، وذهب مسرعا لقبيلته يخبرهم بأن "آمود" قد عاد وعند دخوله لسيفار اختطفته العفاريت:

« حضر خامد صباحا غلى المخيم، وجمع السكان كلهم فوق الكثيب، كان هناك طارق الذي جاء يزور والده في الليل بعودة آمود، وكان هناك الجد آقا، وجاءت النساء، وبالطبع كانت ميرا حاضرة مع البنات،.....قال خامد: أمس ذهبت مع

[1] **الرِّواية**، ص139.138.137

جماعتي لحراسة بعثة متجهة إلى سيفار، وكان معهم شاب ايموهاغ....المهم أن ذلك الشاب تركنا ، عند مدخل سيفار، ودخل إلى عمق المدينة ولم يعد، هذا يعني أن العفاريت اختطفته، والبعثة التي كانت معه أخبرت الشرطة في جانت بما حدث لتبرئة ذمتي من قتله. إذن يا عمي آقا بدل أن تقيم الفرح، يجب أن تقيم مأتما.

أكمل كلامه وخرج من وسط الناس وهو ينظر إلى ميرا ويبتسم.[1]» في هذا المقطع السردي، عندما يظهر "خامد" في المخيم، يتخذ موقفًا يهدف إلى إثارة القلق والاضطراب في القبيلة من خلال الحديث عن اختفاء "آمود" في سيفار، مشيرًا إلى احتمالية تورط العفاريت بذلك، وهو ما يضيف عنصر العجائبية إلى السرد وتظهر نواياه الحقيقية في محاولته التأثير على "ميرا" والتقرب منها بطريقة غير مباشرة، فالابتسامة التي يوجهها "لميرا" بعد كلامه تحمل دلالات مزدوجة؛ فهي قد تكون تعبيرا عن ثقته بنفسه أو إشارة إلى أنه قد تخلص أخيرا من غريمه "آمود"، فهذه اللحظة تلمح إلى أن "خامد" يرى في هذه الحادثة فرصة لتجسيد موقفه في المنافسة على قلب ميرا.

خطاب "خامد" أثر في "ميرا" كثيرا وتذكرت ما قالته لها ملكة سيفار، فتوجهت مسرعة إلى الكثيب الرملي تنتظر لقاء الملكة لتستفسر منها، عندما رأتها الملكة أرسلت لها أحد العفاريت يسألها عن حاجتها، فأخبرته بالخبر الذي أخبرهم به "خامد"، لكن العفريت فند خبر "خامد" بأنه لم يتم اختطافه، وهو بخير قال العفريت: **« لم نختطفه إنَّما طلب اللُّجوء عندنا. الآن سأطلب من العفاريت أن يصعدوه إلى أعلى صخرة مضيئة في سيفار، وسنجعل صورته كبيرة حتى ترينه. أنظري إلى الصَّخرة الكبيرة المضيئة.**

نظرت ميرا إلى الصَّخرة الطَّويلة المضيئة، وما هي إلَّا دقيقة حتَّى رأت رجلاً يلبس ملابس إيموهاغ يصعدُ فوقها ويقف في مركز الضّوء. رغم بعد المدينة، إلا أنَّ ميرا شاهدت فعلاً آمود، ولوَّحت له بيدها وردَّ هو التَّحيّة. أسرعت ميرا نحو المخيَّم، وبدون تفكير في عادات وتقاليد إيموهاغ، اِقتحمت البنت خيمة جدِّه آقا وقالت له: جدِّي. آمود ليس مختطفا في سيفار مثلما قال لنا خامد. آمود لجأ إلى سيفار وهو في حالة جيدة..[2]» إذن في هذا المقطع السَّردي، تتجلَّى عناصر توضح بنية السَّرد، كتسلسل تسلسل الأحداث، والعجائبيَّة، والنِّهاية السَّعيدة، فالمشهد يتمحور حول **"ميرا"** التي تبحث عن حقيقة وضع **"آمود"**، ثم يُنقل القارئ إلى مشهد يُظهر اِستخدام قوى خارقة للطَّبيعة (العفاريت) لنقل **"آمود"** إلى صخرة مضيئة، وهو ما يُبرز عنصر العجائبيَّة، فهذه الأحداث تتدرَّج بشكلٍ مُتناسق من الشَّك إلى كشف الحقيقة وإسراع **"ميرا"** إلى المخيَّم لإخبار جدّ "آمود" بالحقيقة الَّتي اكتشفتها، هذا التَّسلسل يخلق تصاعدا دراميا يؤدِّي إلى حلِّ لُغز اِختفاء "آمود" والاِحتفاء بعنصر العجائبيَّة، خاصَّة في الحديث عن

---

(1) **الرِّواية**، ص140

(2) **الرِّواية**، ص142

العفاريت الّتي تقوم بنقل "آمود" إلى الصَّخرة المضيئة، وظهوره "لميرا" بوضوح على الرَّغم من المسافة البعيدة بينه وبينها، هذا المزج بين الواقع والعجائبيَّة يدعم الطَّابع السِّحري والخيالي للنَّص، وينجح النَّص في خلق حالة من التَّشويق والمفاجأة من خلال بنيته السَّردية المُتناسقة، وتسلسل الأحداث الَّذي يقود القارئ إلى كشف غموض اِختفاء "**آمود**"، مع توظيف فعَّال للعجائبيَّة لإثراء النَّص وإضفاء طابع خيالي عليه.

المحتوى 05: في "سيفار" دار حديث بين الملكة و"آمود" حول "خامد":« **قال آمود لملكة الجن: خامد مستعد أن يقتل في سبيل الحصول على ميرا، أنا لا أعرف كيف يجب أن أتصرف، قالت له الملكة: لا تخف سنساعدك. أنت لأجيء سياسي عندنا. إذا هاجمك سنتصدى له، وقد نقتله.**

تسلل أمود إلى مخيم عائلته وفي تلك الصحراء قبل الغروب. كان مطمئنا أنه محمي جيدا من طرف العفاريت، فلم يحس بالخوف. فوق الكثيب التقى بميرا دون أن يراه أحد. كانت فرحة بلقائه، وكانت عيناها تلمعان في الظلام كنجمتين من البلور، وقالت لها أنها سترقص في حفلة(سبيبة) بعد يومين احتفالا بعودته، حين ذكرت حفلة (سبيبة) تذكر هو خامد. سيأتي خامد إلى الحفلة، وسيستعرض سيفه وبندقيته أمام الجميع، وقد يقول انه حصل على ميرا رغم انف الجميع، ويهدد أي شخص يقترب منها.[1]» في هذا المقطع السردي، تلعب العجائبية دورا بارزا في تشكيل الحبكة وتعميق الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات، أولاً، يظهر دور العجائبية من خلال وجود وتدخل "ملكة الجن" والعفاريت، وهذا التدخل يمنح "آمود" شعورًا بالأمان والاطمئنان، حيث يعتمد على حماية العفاريت له، مما يزيد من حالته النفسية ويجعله قادرا على مواجهة الخطر المحدق به.

العجائبية أيضًا تضفي بعدا خياليا على العلاقة بين "آمود" و"ميرا"، حيث تلتقي به في مكان صحراوي مهجور، وعيناها تلمعان في الظلام "كنجمتين من البلور". هذا الوصف يقوي من الجو السحري والغامض للمشهد، ويعكس عمق المشاعر بينهما في سياق عالم لا يخضع لقوانين الطبيعة المعتادة.

كما أن العجائبية تسهم في تأجيج الصراع بين "آمود" وغريمه "خامد"، حيث نلمح إلى أن "خامد"، رغم قوته وتهديداته، قد يجد نفسه في مواجهة قوى لا يمكنه السيطرة عليها، مثل العفاريت التي تحمي "آمود". هذا التهديد السحري يجعل المواجهة المرتقبة بين "آمود" و"خامد" أكثر تعقيدا وغير متوقعة، حيث تتداخل القوى الطبيعية والخارقة للطبيعة، مما يزيد من عنصر التَّشويق والغموض في هذه البنية السَّردية.

وصل اللَّحظة الحاسِمة حين بدأ حفل (السبيبة) احتفالا بعودة "**آمود**" ، كانت ليلة مهمة في أحداث هذه الرِّواية، وهي النِّهاية الَّتي يتشوَّق لمعرفتها القارئ: «**حدث الاحتفال فعلا جاء إيموهاغ من كلِّ أنحاء الصَّحراء ...حمى**

---

[1] **الرِّواية**، ص143

الجوّ في تلك الحفلة الملوَّنة قلب الصَّحراء، وإرتفع الغُبار من تحت أرجل الرِّجال، وتقاطعت السُّيوف والرِّماح الخشبيَّة في السَّماء، وعَلَت ألسِنة النِّيران وزادت حدَّة اللَّهب...إختلط النَّاس، الرِّجال والنِّساء والعفاريت وثارت الدُّنيا في تلك الصَّحراء، وبدا المشهد كأنَّه يوم البعث أو يوم عرفة.....كان أمود حاضرا، يلبس لباس إيموهاغ ويضع النَّظّارات على عينيه، كانت ميرا حاضرة مع النِّساء، وكان خامد حاضرا يبحث بعينيه عن غريمه وسط الجمهور المتخفِّي، وينتظر اللَّحظة المُناسبة ليقفز فوق النَّار ملوِّحًا بسيفه في السَّماء[1]» التَّوقُّعات تتصاعد مع كلِّ لحظة في هذا المقطع، حيث يترقَّب الجميع، بمن فيهم القارئ، تلك اللحظة الحاسمة التي سيقفز فيها" خامد" فوق النار، ملوحًا بسيفه، مستعدًا لتحدي "آمود". هذا التوتر المتزايد يجعل القارئ يعيش في حالة من الانتظار المشحون، متسائلًا عما إذا كانت المواجهة ستحدث وكيف ستكون نتيجتها، المشهد يمزج بين الاحتفال والتهديد، بين الفرح والخطر، مما يزيد من حدة الترقب ويجعل المواجهة المنتظرة لحظة فاصلة في السرد.

وفي هاته الأثناء« **يقفز "خامد" وسط الحفلة يصرخ ويطلب لمن يريد مواجهته: قفز إلى تلك الفوضى يطلب المبارزة....خرج له رجل وسط تلك الحشود التي سيطرت عليها الدهشة، وأشهر سيفه في وجهه، كان الرجل اقل حجما واقصر بكثير من خامد، لكنه كان جريئا، صرخ خامد معتدا بسيفه: هل أنت هو آمود؟ قال الرجل: انأ مبارز فارفع سيفك...إمام أنظار ذلك الحشد الكبير من ايموهاغ...فجأة تصادمت السيوف في الهواء، واختفى المتبارزان في الغبار والدخان، وسمع الناس قرقعة الحديد. ثم انتهت المعركة، انجلى الغبار والدخان فكان المشهد مريعا....شاهده الناس هربوا وهم يصرخون. كان خامد ساقطا على الأرض نصف وجهه في الرمل، كان مضرجا بدمائه، وكان غريمه قد اختفى مستغلا الغبار والدخان وترك سيفه الخشبي في ارض النزال، اول مرة يحدث هذا الفعل المشين في تاريخ الصحراء...أسرع الرجال يغطون الميت، وبدا الصراخ يرتفع مطالبا بالقبض على القاتل، وصرخ بعضهم بأعلى صوته: إنه آمود، الذين كانوا يغطون الميت اكتشفوا شيئا غريبا. كان خامد قد أخل بشروط اللعبة وشروط الحفل، جاء إلى الحفل وهو ينوي القتل، العادة أن الذين سيشاركون في هذا الحفل، يأتون بسيوف خشبية فقط، ...كان سيف خامد، المقتول من الفولاذ الصلب.... بينما كان سيف غريمه الذي قتله من الخشب.[2]»** هذا المشهد هو عبارة عن لحظة مشحونة بالتوتر، أحدث إثارة الذهول والتشويق حين يُتهم "آمود" بأنه القاتل، مما يضيف بُعدا جديدا إلى الرواية، ويشعل النقاش حول ما سيحدث بالضبط، هذه اللحظة تفتح المجال لمزيد من الأسئلة والتكهنات حول الأدوار الحقيقية لكل شخصية، مما يخلق غموضًا، ويترك القارئ في حالة ترقب مستمر ليتعرف كيف ستكون نهاية الأحداث.

«رأى أمود فيما يرى الخائف بنتا تتعلق بذراعه، ورأى موجة من الرمال تحمله فوق الجميع وترميه عند باب مدينة سيفار. فتح عينيه فوجد ميرا بجانبه،.... قالت ميرا وهي تستعيد أنفاسها، تسال آمودا: هل فعلا قتلته؟ قال آمود: لا. لم أقتله،

---

(1) **الرِّواية**، ص143

(2) **الرِّواية**، ص146.145

قتلته قوة غريبة اجتمعت في هيئة شخص قوي يحمل سيفا من خشب فقط...قالت له ميرا: سيتبعونك، وسيقتلونك. هيا نهرب.

قال آمود: إلى أين؟

قالت غلى باريس التي كنت تدرس فيها.

قال آمود: لا. سنهرب إلى سيفار أحسن[1]» إذن كان هذا آخر مشهد في نهاية الرواية، مشهد مثير يجسد من عنصر العجائبية الذي بنيت عليه أحداث الرواية، ويعطي الرواية خاتمة ملحمية تعكس التداخل بين الواقع والخيال، ويضيف بُعدا مدهشا للسرد، هذا الاستخدام للعجائبية ليس مجرد حل لمشكلة فحسب، بل حتى أنه يعكس القوة الخارقة التي تؤثر على مجرى الأحداث بشكل غير متوقع، خاصة بعد رحيل "آمود" وميرا" معًا إلى عالم العفاريت والجم، حيث ينتظرهما مستقبل آخر يطرح تساؤلات جديدة في ذهن القارئ. تاركين خلفهما ذكريات الألم، ليبدأ حياة جديدة معا، بعيدا عن كل ما مضى.

في ختام تحليل بنية المقاطع السردية في رواية "سيفار" يتضح أن العنصر العجائبي لعب دورا محوريا فيها، متظافرا مع شخصية "آمود"، هذان العنصران ساهما كثيرا في تشكيل الحبكة وتطوير الأحداث،

فشخصية البطل "آمود" لعبت دورا أساسيا في بنية سرد الأحداث، حيث يتميز بدور مزدوج كمحور مركزي للصراع ومتفاعل مع الخيال والعجائبية، بنية الرواية تُظهر كيف أن البطل، من خلال تفاعلاته مع العناصر العجائبية، لا يواجه التحديات فقط، بل يسهم في إعادة تشكيل الواقع الذي يعيش فيه، هذا التداخل بين البطل والعجائبية يقوي من عمق الرواية ويجعلها تجربة فريدة تأسر القارئ وتدعوه للتفكير في معنى القوة والخوارق العجيبة وتأثيرها على مجريات الحياة.

2-السرد والزمن العجائبي في الرواية (الإيقاع السردي/المفارقات الزمنية):

يمكن أن يعمل كل السرد والزمن- العجائبي- معا لخلق تجربة قرائية غير تقليدية ومليئة بالمغامرات، ففي رواية سيفار يلعب كل من الإيقاع السردي والمفارقات الزمنية دورا هاما في تشكيل هذه الرواية العجائبية.

أ-الإيقاع السَّردي العجائبي في الرواية:

الإيقاع السردي العجائبي يشير إلى استخدام تقنيات السرد التي تتضمن عناصر غير واقعية أو خيالية تؤثر على كيفية تباطؤ أو تسارع الأحداث أو توقفها بطريقة تجعل القارئ يشعر وكأنه في عالم مليء

[1] **الرِّواية**، ص147.146

بالعجائب والغرائب، هذا النوع من الإيقاع يخلق تأثيرات مفاجئة وغامضة على القارئ، سننتقل الآن إلى دراسته في رواية سيفار:

أ.1: تباطؤ الإيقاع السردي:

يستخدم الراوي الوصف في الكثير من فصول الرواية وذلك ما يخلق تباطؤ في الإيقاع، ويسمح للقارئ بالتفاعل مع التفاصيل العجائبية، ويزيد من الشعور بالدهشة والغرابة لديه، ورواية سيفار استخدم الوصف بشكل مكثف سواء على لسان الرواي أو على لسان شخصياتها وذلك لتفصيل جوانب دقيقة من عالم سيفار، هذه التفاصيل تشمل الأشكال الصخرية العجيبة، الرسومات الغريبة....ومن ذلك ما جاء في بداية الرواية : «**سيفار، مدينة/عاصمة الجنّ، عاصمة الطاسيلي وأسطورة الصحراء، معجزة من الصخر الصلب، نحتتها الرياح والأمطار والسراب في زمن غابر ليسكنها الجن.....سيفار هي مدينة مثل كل مدن البشر الكبيرة في كوكب الأرض.....يمكن أن تذهب إليها عبر طريق بريّ من "جانت" أو من "إليزي"، لكنك حين تصل إليها وتقف أمامها تحس أنك أصبحت في كوكب آخر غير كوكب الأرض...**[1]» نلاحظ من خلال هذا المقطع أننا يمكن أن نحدد نوع الإيقاع السردي بناءً على استخدام اللغة والوصف وتأثيرهما على تدفق السرد، فنجد أن الإيقاع السردي يتميز بخصائص الإيقاع البطيء وذلك عندما يبدأ الراوي بوصف تفصيلي لمدينة "سيفار" ويستعرض تاريخها وأسطورتها وعناصرها الطبيعية، ويذكر تفاصيلها الدقيقة مثل "معجزة من الصخر الصلب، نحتتها الرياح والأمطار والسراب" وهذا ما يجعل الإيقاع متباطئا ويجعل القارئ يتأمل في التفاصيل العجائبية، وتأثير هذا النوع من الوصف الدقيق يخلق تجربة قراءة غامرة ويتيح للقارئ الغوص في عالم المدينة العجائبي قبل الانتقال إلى أي أحداث أو تطورات أخرى. كذلك التأمل في التفاصيل يجعل الإيقاع بطيئا ويشجع على الاستكشاف العميق لمدينة سيفار، من جهة أخرى نجد التناقض في الإيقاع وذلك بين العجائبي والواقعي، فبعد تقديم الوصف العجائبي للمدينة، يُشار إلى أن "سيفار" يمكن الوصول إليها عبر طرق مألوفة، مما يخلق تناقضا بين الواقع والعجائبي، هذا التباين يقوي من التأثير العجائبي ويخلق نوعا من المفارقة، وتأثير هذا التناقض بين الأبعاد العجائبية والتجربة الواقعية يضيف طبقات من التعقيد للإيقاع السردي، حيث يجمع بين التأمل التفصيلي والتغير المفاجئ في الإحساس بالزمان والمكان، نجد في هذا المقطع كذلك جانبا آخر وهو الإيقاع المشوق، عند انتقال الرواي إلى العجائبية حينما ينبه القارئ إلى ما يحس به عندما يقف في سيفار، وهنا تستخدم نوعا من التشويق، حيث يعد القارئ لتجربة مختلفة ومفاجئة، هذا التلميح للتجربة العجائبية القادمة يخلق نوعًا من الترقب ويضيف عنصرا مشوقا للإيقاع السردي.

---

(1) **الرّواية**، ص9.8.

في مقطع آخر يقول الرواي:« **وصل آمود إلى باريس في طائرة خاصة، يجلس في مقاعد الدرجة الأولى، يلبس ملابس الأطفال الأغنياء، يضع ربطة عنق بشعر مصفف بعناية بالغة، واضعا عطرا من أفخر العطور.... كان يعرف أنه مختطف من قوات فرنسا، وليس من طرف العفاريت...هاهو في باريس الباردة والمغلقة التي لا تطلع عليها الشمس...هذا عالم بلا روح وبلا كرامة، بلا أساطير وبلا عفاريت....**[1]» هنا كذلك نلاحظ تباطؤا في الإيقاع السردي، من خلال عدة عناصر كتوقف السرد عند ذكر التفاصيل الدقيقة والصغيرة، ملابس "آمود"، ربطة العنق، وشعره المصفف، إضافة إلى وصف العطر، هذا التركيز على التفاصيل يعكس نوعا من التباطؤ حيث يتم إعطاء القارئ فرصة للتمعن في كل جزء من المشهد، مما يبطئ الإيقاع ويجعل الزمن السردي يمتد، كذلك الانتقال التدريجي بين الواقع والعجائبية، فبدلا من الانتقال السريع إلى عالم العجائبية، يقدم السرد التباين بين الواقع (وصوله إلى باريس بالطائرة) والعجائبية (شعوره بأنه مختطف من قِبل البعثة الفرنسية وليس العفاريت) بشكل تدريجي. هذا التدرج يسهم في تباطؤ الإيقاع، حيث يتم دمج العناصر العجائبية ببطء وبدون استعجال مما يخلق إحساسا بالتأمل والانتظار، من جهة أخرى الوصف الاستطرادي للعالم الجديد(باريس) عندما يتم ذكرها بأنها "باردة ومغلقة" و"عالم بلا روح وبلا كرامة، بلا أساطير وبلا عفاريت"، يتم التوقف عند هذه الصفات لفترة أطول من المعتاد، مما يخلق جوا من الاستبطان والتفكير في هذا العالم الجديد الغريب بالنسبة "لآمود" هذا الوصف الاستطرادي يزيد من تباطؤ الإيقاع، حيث يتم التركيز على الحالة النفسية ل"آمود" وتأملها للعالم الجديد، وإحساسه بالفراغ حيث يبدو وكأن الزمن قد توقف في هذا العالم البارد والمغلق، هذا الإحساس بالعزلة وبالفراغ يعمق من تباطؤ السرد، ويشعر القارئ بأن الزمن يمتد بلا نهاية في هذا المكان الغريب.

في مثال آخر: «**حين تجلس ميرا على الكثيب، تنظر غلى أضواء سيفار البعيدة في الليل، كانت تحلم أن تسمع صوتا يقول لها شيئا، أو تأتيها نجمة تقول لها الحقيقة، تقول لها مثلا أن آمود مات، أو أنه أصبح عفريتا ولن يعود أو أنه سيعود، كانت هذه أقصى أمنياتها**[2]» هنا كذلك في هذا المقطع السردي يظهر تباطؤ في الإيقاع السردي بشكل واضح من خلال التركيز على حالة "ميرا" الداخلية وأفكارها وتأملاتها، عندما تجلس على الكثيب وهي تتأمل أضواء سيفار، وهذا المشهد يخلق إحساسا بالهدوء والسكون، حيث تتوقف الحركة الخارجية تماما ويصبح الزمن وكأنه معلق، هذه اللحظة التأملية تساهم في تباطؤ الإيقاع السردي، من جهة أخرى مشهد انتظار "ميرا" بأن تأتي إليها نجمة تخبرها بما حصل "لآمود" يحمل في طياته حالة من الترقب والقلق، ويبطئ

(1) **الرّواية**، ص65.66

(2) **الرّواية**، ص86

الإيقاع، القارئ يشعر بأن الزمن يمتد، وأن "ميرا" تعيش في لحظة غير محددة من الزمن تنتظر فيها شيئا لا يحدث، بل ويتم تقديم حالتها النفسية ببطء أيضا، ورغم أن المشهد يحتوي على عناصر عجائبية مثل العفاريت والنجوم التي تنقل الحقائق، فإن هذه العناصر تُطرح بشكل هادئ وغير متسارع، والعجائبية هنا ليست مرعبة أو مفاجئة، بل تُطرح كجزء من تأملات "ميرا"، مما يضيف إلى تباطؤ السرد ويجعل العجائبية تبدو كجزء من عالمها الداخلي.

في مقطع آخر من الرواية، يصف الراوي مشهد "آمود" بعد ما استنتج الكذبة التي كان يعيشها في باريس، يقول:« **استنتج أن الكذبة كانت اكبر مما يتصور. كل ما حاولوا نحته في ذهنه أكاذيب ناعمة. الجزائر ليست هي فرنسا، والرجال الذين كانوا يأتون يتخفون لزيارة والدي كانوا يقاتلون فرنسا لتخرج من الجزائر. وسيفار مدينتي أرض جزائرية وليست فرنسية.**

كانت متكئا على سريره يتذكر سيفار وأهلها، لا شك أنهم الآن فرحون، خرج العسكر الذي كان يداهمهم ويخيفهم ويحاول سرقة الآثار الموجودة في مدينتهم، (أريد أن أعود الآن إلى سيفار، لا أريد أن أدرس ولا أريد شهادة ولا أريد أن أبقى هنا خمس سنوات. اريد فقط العودة إلى سيفار). [1]»

يظهر تباطؤ الإيقاع السردي العجائبي في هذا المقطع من خلال استخدام الكاتب للتذكر والاسترجاع، مما يبطئ تدفق الأحداث ويدفع القارئ للتأمل في الأفكار والمشاعر التي يمر بها"آمود" عندما يتحدث السارد عن الكذبة الكبرى ويفكر في الفرق بين الجزائر وفرنسا، وبين الحقيقة والزيف، يكون السرد أكثر تأملا وتأخيرا، كذلك يتم التعبير عن هذه البطء من خلال الوصف الدقيق لتفاصيل المدينة وسكانها، وتذكر "آمود" لمدينته العجيبة سيفار، مما يضيف طبقة من السحر والتأمل العجائبي، يتذكر رغباته في العودة إلى مدينته ولا يريد البقاء في باريس، مما يقوي الشعور بالانفصال عن الواقع وتفاقم الحنين إلى سيفار مدينة العفاريت، إذن التركيز على التفاصيل الداخلية والتأمل في الأحداث يزيد من بطء الإيقاع السردي ويعمق من الأجواء العجائبية في النص.

ما لاحظناه من خلال قراءتنا لهذه الرواية أن عنصر تباطؤ السرد كان حاضرا بشكل كبير فيها، مجسدا في عدة تأثيرات ووظائف أدبية داخل النص، منها تعميق التحليل النفسي للشخصيات، تكثيف الجو العام والمزاج (في نقل الإحساس بالغموض، القلق، أو الرهبة...)، ترسيخ حالة التوتر والترقب، خلق إحساس

---

[1] الرّواية، ص74

بالزمن والجمود، إبراز الأبعاد الفلسفية أو التأملية – خاصة وأن الرواية تحتفي بعنصر العجائبية في كثير من أحداثها– وكذا إبطاء وتيرة الأحداث وتصعيد الأثر الدرامي.

أ.2: تسارع الإيقاع السردي:

تسارع الإيقاع السردي هو أحد تقنيات السرد التي يستخدمها الكاتب للتلاعب بوتيرة الأحداث، حيث يتم تسريع أو تكثيف سرد لحظات معينة لتزيد من حدة التوتر أو لتبرز عناصر معينة في الرواية، في سياق دراسة لحظات التسارع السردي، يمكن أن نختار بعض المقاطع التي تجسد ذلك من الرواية:

يقول الراوي: «**لكن حدث حادث تحول بعدها إلى أسطورة رويت أكثر من عشرين مر، وكل رواية تختلف عن الأخرى، يقولون انه حدثت حرب بين الإنس والجن في شوارع المدينة انتهت بانتصار الجن الذين استعانوا بالرسومات والنقوش التي رسم الإنس، تخيل الإنس أن الرسومات والنقوش التي في الكهوف قد ثارت ورأوا صور الصيادين والمقاتلين تتحرك وتهجم عليهم، ورأوا صور الحيوانات تتحول من رسومات جامدة إلى كائنات حية وتنضم لجيش الجن، هرب البشر من هذه المدينة فحدث الزلزال أو الانفجار العظيم، وتصادمت بنايات المدينة الصخرية وتحولت إلى صخور مثلما ترى**[1]» هذا المقطع التسارع السردي يبدو واضحا حيث يهدف إلى تكثيف الأحداث وتضخيم تأثيرها، هذا التسارع يساعد في تصوير الصراع العنيف بين الإنس والجن وتأثيره المدمر على المدينة، واستخدام السرد السريع في هذا السياق يجعل القارئ يشعر بعجائبية المشهد وبقوة الكارثة التي وقعت، مما يساهم في زيادة التوتر والإثارة في النص.

نأخذ مثالا آخر:« **مر الايموهاغ بالقرب من آمود....صرح آمود: ايموهاغ، ايموهاغ.**

ظن الرجل أن صوتا يناديه فالتفت، ثم واصل طريقه في اثر فريسته كالثعبان، تبعه آمود من جديد، وهو يلهث وعرقه يسيل حتى تأكد أنه يتبع تلك المرأة الشقراء، رآه من بعيد يقف إلى جانبها، وأنفاسه ترتفع. بدا يدور حولها ويدور، ويطلق من ملابسه شيئا يشبه الدخان، ويتكلم معها ويردد تعاويذ الايموهاغ في الصحراء، رأى آمود المرأة وقد أصبحت في حالة إغماء واضح،...أصبحت تضحك. رأى الايموهاغ يسندها على كتفه ويشق طريقه بها وسط الزحام مثل التمساح...[2]»المقطع يظهر تسارعا في السرد، حيث يتم تقديم سلسلة من الأحداث العجائبية بشكل متلاحق وسريع مثل التعاويذ، الدخان الذي يخرج من الملابس، وتحول المرأة من حالة الإغماء إلى الضحك، كل هذه الأحداث متسارعة وذات تدفق مستمر، مما يزيد من شعور العجائبية ويخلق جوا مشحونا بالغموض والتوتر، و يجعل القارئ يشعر بأن الأحداث تتصاعد بسرعة نحو ذروة غير متوقعة.

---

(1) **الرّواية**، ص33.32

(2) **الرّواية**، ص115

وفي مثال آخر يقول الراوي:«**في منتصف النهار، جرى حوار هادئ بين هنري وزوجته ماري قبل إن يتحول إلى شجار، كان باب الغرفة مفتوحا، وكان آمود يسمع بوضوح، خاصة بعد أن ارتفعت حدة النقاش، تقول ماري أن آمود مجرد ساحر صغير يمتلك قوى خارقة لا يستطيع احد تفسيرها، ولا الوقوف في وجهها، انه مرتبط بتلك الصخور الشريرة التي رسمتها العفاريت في كهوف سيفار، مركز السحر. كيف يجتمع ساحر مع ذلك الكتاب الذي يحمل رسومات سيفار في بيتي؟ سأطرد آمود من بيتي واحرق الكتاب**[1]» إذن نلاحظ أن هذه الفقرة تظهر تسارعا في السرد، من خلال الانتقال السريع من حوار هادئ إلى شجار حاد، وكشف المعلومات العجائبية بشكل مفاجئ عندما تصف "ماري" "آمود" بأنه ساحر صغير يمتلك قوى خارقة ومرتبطة بالصخور الشريرة في كهوف سيفار، هذا الكشف يتضمن عناصر عجائبية ويقدم معلومات جديدة عن الطبيعة السحرية "لآمود" والكتاب، واتخاذ قرارات حاسمة، هذا التسارع في السرد يزيد من التوتر والإثارة في النص، ويعطي شعورا بأن الأحداث تتسارع نحو نقطة تحول كبيرة.

ما لاحظته من خلال قراءتي لهذه الرواية هو قلة تسارع السرد العجائبي فيها، وربما يعود ذلك إلى تركيز الراوي على ذكر التفاصيل الداخلية والنفسية للشخصيات، ووصف العالم العجائبي لسيفار تدريجيا، واستكشاف العلاقات والصراعات بين الشخصيات، مما يؤدي إلى تجربة قراءة تتميز بالهدوء والتأمل أكثر من السرعة والتسارع.

أ.3: توقف الإيقاع السردي:

توقف الإيقاع السردي العجائبي في الرواية يعني تعليق أو تباطؤ الحركة السردية من أجل التركيز على عناصر معينة من الرواية، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في المقطع التالي: «**تلألأ القمر الصحراوي فوق كثبان الرمال القريبة من سيفار، وانعكست أشعته على الرمال مثل اللهب القرمزي. كانت أضواء سيفار المدينة الصخرية خافتة تلك الليلة، كأنما تخشى عظمة ضوء القمر**[2]» هذا المقطع يوحي بتوقف في السرد، حيث كان التركيز الكامل هنا على الوصف الجمالي للمشهد الطبيعي، دون تقدم للأحداث أو تطور في الرواية، وهذا ما يجعل السرد يتوقف مؤقتا ليعطي القارئ لحظة استراحة وتأمل في التفاصيل البصرية والعجائبية للمشهد الطبيعي.

يتوقف السرد في بعض المقاطع السردية ليغوص في تحليل نفسي لشخصية من شخصيات الرواية، كما يجسده هذا المقطع الذي يصور شخصية "ميرا" : « **حتى ميرا أصبحت تركب بين الفينة والأخرى بساطا سحريا**

---

(1) **الرّواية**، ص102

(2) **الرّواية**، ص23

ملونا تحلم مفتوحة العينيين أن آمود عاد، وأنه أصبح فرنسيا يتكلم الفرنسية فقط، يلبس ملابس فرنسا وأنه تغير شكلا ومضمونا تحلم أيضا أنه رفض أن يعيش في الصحراء وأنه ذهب بها إلى باريس وأنها لبست ملابس الفرنسيات، وقصت شعرها وصبغته أنها أصبحت تدخن وتقود السيارة وتتكلم الفرنسية وتضحك من ألوان خيالاتها وتعود إلى الواقع والرمل وتلك الصحراء الواسعة أمام عينيها الكبيرتين[1]» نلاحظ هنا شكلا من أشكال توقف السرد، وذلك عند توجيه الأحداث الخارجية ليركز على أحلام "ميرا" وتخيلاتها، نرى أن السرد يخصص وقتا لعرض تفاصيل خيالية دقيقة تتعلق بكيفية رؤية "ميرا" لحياتها المختلفة في باريس مع "آمود". هذا الانتقال إلى عالم الأحلام يتطلب توقفا في تقدم الأحداث الواقعية للسماح بتفاصيل التخيلات بالتطور.

ننتقل إلى مثال آخر، يقول: **«تحولت باريس في ذهن آمود إلى امرأة مثل النساء اللاتي يغتصبنهن محم أق في غرفته ذات الرائحة القوية، رأى في خياله محم أق يغتصب باريس كلها وهي غارقة في الضباب وعيناه مفتوحتان، وقال محم أق وهو يضحك(لقد كبرت في السن، لكن دمي لم يبرد، لم اعد قادرا على الاغتصاب، لكنني ابحث عن خليفة لي) قالها وضحك ودمعت عيناه.[2]»** التوقف في السرد هنا يكثف من تجربة القراءة من خلال الغمر في عالم "آمود" الداخلي واستخدام الرمزية العجائبية لكشف الصراعات النفسية والرموز الثقافية وذلك بتصوير باريس كإمرأة تغتصب والحديث عن "خليفة" يقوي من الأجواء العجائبية ويعكس الصراع الداخلي بطرق غير تقليدية، ويساهم هذا التوقف في السرد في تقديم رؤية متعمقة ومعقدة لشخصية "آمود" والتجربة العاطفية له، مما يجعل القارئ يتفاعل بشكل أقوى مع الحدث ويستشعر أبعادها الغامضة والعجائبية.

في مقطع آخر يقول :**« في تلك الجلسة العادية في الصالون، أحس "آمود" أن ما ظل يكتمه في صدره، سينفجر كالقنبلة في وجه هنري، كان سيقول له أنه سرق تراث وحضارة تلك الصحراء والجزائر، وأنه مجرم في ثوب عالم آثار وأن اسمه مسجل في اللائحة السوداء لمهربي الآثار والجماجم لكنه أحجم ورأى أنه من المناسب ترك الموضوع الآن ولكن ليس نسيانه[3]»** في هذا الجزء، التركيز على الصراع الداخلي ل"آمود" وتأملاته حول كيفية التعامل مع ما يود قوله ل"هنري" يجعل السرد يتوقف مؤقتا عن تقدم الأحداث الفعلية، "آمود" يمر بلحظة من التردد والتفكير العميق، مما يعكس توقفا في الحركة السردية حيث لا تتقدم الأحداث الخارجية، بل يتم الانغماس في التأمل الداخلي والقرارات التي سيتخذها وهذا التوقف يسمح للقارئ بالتعمق في فهم دوافع "آمود" والتفكير في كيف ستؤثر قراراته على تطور أحداث الرواية..

---

(1) **الرّواية**، ص95

(2) **الرّواية**، ص102

(3) **الرّواية**، ص115

ب-المفارقات الزمنية في الرواية: تلعب المفارقات الزمنية دورا مهما في تكثيف عنصر العجائبي في الرواية من خلال خلق تجارب غير واقعية وتحدي التصورات التقليدية عن الزمن، والمفارقات الزمنية إما أن تكون استرجاعا لإحداث ماضية في الوقت الحاضر، أو استبقا لإحداث لاحقة في المستقبل.

ب-1: الاسترجاع (Flashback):

شكلت الأحداث التي تعتمد على الاسترجاع الزمني في الرواية جزءا مهما منها، وذلك لإضافة عمق وفهم أعمق للشخصيات والحبكة، نأخذ بعض الأمثلة البارزة والتي تحتوي على استرجاع زمني واضح، يقول الكاتب: **« ترافق خيال آمود الصغير أسطورة أن سيفار في الليل تختلف عن سيفار في النهار، يتذكر الكهوف الكبيرة المليئة باللوحات، والقطع الصخرية الفنية التي قاده جده إليها، ويتذكر الصخرة التي تشتعل فيها النيران الملونة أثناء شروق الشمس وغروبها ويتذكر الأساطير التي تقول أن النقوش والرسومات في الكهوف تتحول إلى كائنات وتبدآ بالتحرك في الليل لمقاتلة البشر[1]»** يظهر الاسترجاع الزمني في هذا المقطع عندما يستعرض الراوي خيال "آمود" الصغير عن ذكريات وأحداث من الماضي تتعلق بسيفار، ويتذكر تفاصيلها مثل الكهوف، اللوحات الصخرية، والرسوم المتحركة في الليل، والطريقة التي يتذكر بها "آمود" هذه الأحداث تكثف من الطابع العجائبي، حيث يتم تقديمها بشكل يختلف عن الواقع المادي بتقديم عالم سحري يتجاوز حدود الواقع المألوف، مما يجعل الذكريات والتجارب تبدو غير منطقية ومليئة بالغموض.

نأخذ مثالا آخر: **« قال آمود: لقد أصبحت رجلا. هل نسيت أنني صرعت خصمي، ولحست السيف الساخن وقفزت فوق النار وزرت سيفار في الليل[2]»** الاسترجاع هنا يتمثل في تذكير "آمود" لوالده "طارق" بالأحداث التي قام بها والتي تبرهن عن شجاعته ونضوجه، كما يشير هذا المقطع إلى أحداث غير ممكنة أو خارقة للعادة لدى القارئ، مثل "لحس السيف الساخن" و"زيارة مدينة الشياطين في الليل"، هذه الأحداث تتجاوز المنطق التقليدي وتكثف من الطابع العجائبي في الرواية.

وفي مقطع آخر: **«أحس الجد آقا برجفة في قلبه نهض من فراشه في الخيمة، وتحسس مكان نوم حفيده آمود، لكنه وجده باردا وفارغا هذا يعني انه لم يعد الى المخيم في الليل كان يسهر كل ليلة مع أصدقاءه ولا يعود إلا وقت الفجر[3]»** في هذا المثال لدينا مزيج من الزمن الحاضر والاسترجاع الزمني. الجزء الأول من الفقرة يصف لحظة حالية

(1) **الرّواية**، ص48

(2) **الرّواية**، ص54

(3) **الرّواية**، ص57

يشعر فيها الجد "آقا" برجفة في قلبه، ثم ينهض من فراشه ليتحسس مكان نوم حفيده "آمود" ليكتشف أنه بارد وفارغ، مما يشير إلى حدث يحدث في الوقت الحاضر.

بعد ذلك ينقلنا الحدث إلى الماضي القريب أو المتكرر حين يتذكر الجد أن حفيده كان يسهر كل ليلة مع أصدقائه ولا يعود إلا وقت الفجر، هذا الجزء يمثل استرجاعا زمنيا لأنه يستدعي عادة أو نمطًا من سلوك حفيده "آمود" الذي حدث في أوقات سابقة.

يمكن للاسترجاع الزمني أن يكون أداة قوية في إظهار ارتباط الشخصية بالعجائبية، وذلك من خلال العودة إلى أحداث أو لحظات سابقة في حياة هذه الشخصية، ومن ذلك ما جاء في هذا المقطع: **«لم يعد مظهره هو مظهر آمود، الطفل الفقير المعتز بنفسه وبجده الذي يحلم بالبطولات والمجد والأساطير فوق صخور مدينة العفاريت ويحلم بالصعود مع الكائنات الفضائية في مركباتها»**[1] إذن نلاحظ هنا استرجاعًا زمنيًا يظهر فيه عنصر العجائبية من خلال تذكر "آمود" لأحلامه وأساطيره التي تتجاوز الواقع العادي وتدخل في مجال الخيال والظواهر الخارقة للعادة.

ومن ملامح الاسترجاع الزمن العجائبي عندما تستذكر الشخصية مشاهد غير مألوفة أو خارقة لطبيعة، مثلما نجد في هذا المقطع الذي يجسد حوار "آمود" مع "سوزان" يقول فيه الراوي: **« كان حين تجلس معه سوزان في غرفته يقول لها: أنت تشبهين كثيرا بنات العفاريت والكائنات الفضائية في كهوف سيفار.هناك على الصخور توجد رسومات تشبهك.....سيطر آمود على خيال سوزان بحكاياته الغريبة عن عالم سيفار. كان يصف لها مشهد تحول اللوحات والنقوش في الكهوف إلى كائنات حية ترقص وتحتفل في الليل، فتصيبها الدهشة. أصبحت مرتبطة بتلك القصص والخرافات كل ليلة»**[2] وهنا الفقرة تبين استرجاعًا زمنيًا يكشف من عنصر العجائبية، من خلال وصف التأثير العميق الذي تركته حكايات "آمود" عن سيفار ل"سوزان"، هذه الحكايات التي تتناول العفاريت والكائنات الفضائية والنقوش التي تتحول إلى كائنات حية، تجعل العجائبية جزءًا لا يتجزأ من تجربتها العاطفية والنفسية.

وفي مثال آخر يقول الكاتب: **« وجلس آمود على طرف السرير يتذكر. وقال محم أق: (كانت ماري فريستي الثالثة، هي بنت سارق كبير للآثار في سيفار، هرب الكثير من كنوز تلك الصحراء إلى أوروبا وباعها، وهرب حتى جماجم الشهداء، كانت مارت تستحق الاغتصاب. اغتصبتها، لكنها كانت كمن لا بشعر ولا يأبه بما يحدث له)»**[3] وهذا المقطع لا يتناول فقط استرجاعًا زمنيًا لأحداث ماضية عندما يتذكر "آمود" حديث رجل الايموهاغ، "محم أق"، بل

---

(1) **الرّواية**، ص65

(2): **الرّواية**، ص68

(3) **الرّواية**، ص112

يستخدم أيضا عناصر عجائبية لخلق جو غامض وغير تقليدي، يجمع بين الاسترجاع الزمني والعجائبية لإثراء السرد وإبراز الصراع الداخلي للشخصيات وماضيها الغامض.

والاسترجاعات الزمنية قد تكون دليلاً على أن الماضي يلعب دورا محوريا في فهم الحاضر، وهو ما استعمله الراوي في روايته ومن ذلك ما جاء به هذا المقطع: **« أول مرة فكرت فيها ميرا بعد سماع كلام خامد هو ما قالته لها ملكة سيفار المرة الماضية: إذا احتجت أي شيء، اطلبيني. أنا تحت تصرفك»**[1]

يظهر جليا في هذا المثال الاسترجاع في الزمن، وارتباطه بعنصر العجائبية، وذلك عند استعادة "ميرا" لذكرى تواصلها مع ملكة الجن، يتم تذكير القارئ بأن عالم الرواية يحتوي على عناصر خارقة للطبيعة (وهو حديث البشر مع الجن) وأن هذه العناصر مرتبطة مباشرة بتجربة شخصية "ميرا".

نلاحظ من خلال هذه المقاطع السردية أن الاسترجاع الزمني للأحداث قد دورا حاسما في توضيح وتوسيع العناصر العجائبية، وذلك من خلال تقديم خلفيات تاريخية، تعميق تجربة شخصيات الرواية، وكذا إضافة الغموض والتشويق فيها، وإبراز التداخل بين الواقع والخيال، كما يقوي الاسترجاع الزمني من تأثير العجائبية ويخلق تجربة سردية أكثر غنى وتعقيدًا.

ب-2: الاستباق(Foreshadowing) :

لقد لاحظنا في مفارقة الاسترجاع الزمني، من خلال تحليل بعض الأمثلة، أن كان لها دور في تكثيف عنصر العجائبية في الرواية، يأتي الآن دور مفارقة الاستباق الزمني، والتي يمكن أن تضيف أيضًا طبقات من التشويق حول ما سيحدث في المستقبل. ولتوضيح ذلك، نأخذ أمثلة عن ذلك، يقول الراوي وهو يسرد الحوار الذي دار بين الجد "آقا" وحفيده "آمود" : **« أنا يا جدي أريد أن أذهب إليها في الليل وسأكون أول من يذهب إليها ويأخذ منها شيئا»**[2] فنلاحظ هنا بروز استباق في الزمن عند حديث الطفل "آمود" عن نيته المستقبلية للذهاب إلى مدينة سيفار-مدينة الشياطين- والحصول على شيء منها، ما يلمح إلى أحداث ستحدث لاحقاً في المستقبل، كما أن فكرته هذه تتماشى مع عنصر الخيال والتشويق الذي يميز العجائبية في النصوص.

وفي نفس سياق حديث "آمود" مع جده بعد مرافقته له في زيارة سيفار نهارا، يقول "آمود": **«أنه سيزور سيفار في الليل وليحدث ما يحدث. قال له جده: لا حول ولا قوة إلا بالله. تسكنك روح عفريت. اذهب مع والدك لزيارتها في الليل لان والدك عفريت»**[3] تشير الفقرة من خلال حديث "آمود" إلى استباق زمني عندما يتحدث عن عزمه مستقبلا

---

(1) **الرّواية**، ص141

(2) **الرّواية**، ص11

(3) **الرّواية**، ص35

على زيارة مدينة سيفار، ويعبر عن استعداده لما قد يحدث، كما تضم الفقرة في محتواها عنصر العجائبية، من خلال فكرة أن والد "آمود" هو عفريت، يخلق عالما خياليا يتجاوز الواقع المعتاد لدى القارئ، ضف على ذلك تعليق الجد"آقا" حول "سكن روح عفريت" ل"آمود" يكشف من الطابع العجائبي للمقطع.

من الأمثلة كذلك سرد الراوي للحوار الذي جاء على لسان "طارق" وهو يحدث "آمود" عن الحالة التي عليها عفاريت سيفار في الليل، يقول: **«إنها تتحرك الآن وتتقاتل وتأكل وتشرب وتصطاد، لكن قبل الفجر بقليل ستعود الرسومات على الجدران مثلما كانت»**[1] الاستباق الزمني هنا يظهر عند التأكيد على ما سيحدث في المستقبل القريب، أي أن الرسومات ستعود إلى حالتها السابقة، هذه العبارة تتنبأ بتغير قادم في الحالة الزمنية للرسومات، كما يجسد المقطع عنصر العجائبية، في الحركة والتقاتل والأكل والشرب والصيد التي تقوم بها الرسومات الموجودة على الجدران، وهي أحداث غير طبيعية وتعطي إشارات إلى عالم خارق أو سحري، حيث يمكن لهذه الأشياء الجامدة أن تتحرك وتتفاعل كما لو كانت كائنات حية.

بالإضافة إلى أن الاستباق الزمني يكشف عن أحداث مستقبلية، يمكن كذلك أن يساعد ذلك في فهم صراعات نفسية عميقة تختص بالشخصيات، وهو ما نجده مجسدا في هذه الفقرة عندما ركب "آمود" المروحية ليُنقل إلى مدينة باريس: **«وهو في المروحية يضع الخوذة على رأسه، تخيل ماذا سيحدث في مخيمه، سيقولون أنه تم اختطافه من طرف الجن، ويقيمون العزاء حول النار ويبكون ليلة كاملة ثم يعودون إلى مخيمهم وقت الفجر. سيبكي الجد آقا، وتبكي أمه حنة وستنكسر ميرا التي كانت تنتظر الوردة الحمراء»**[2] نلاحظ هنا استباقا زمنيا واضحا، عندما يتخيل "آمود" وهو في المروحية ماذا سيحدث في مخيمه، والتوقعات التي يتصورها تتعلق بمستقبلٍ معين، وردود فعل الأشخاص المحيطين به(جده، أمه، ميرا...)، وأحداث أخرى مثل إقامة العزاء، واختطافه من طرف الجن، هذا التنبؤ بالمستقبل يزيد من التوتر والتشويق في السرد، ويبرز عنصر العجائبية في الفقرة.

نأخذ مثالا آخر يقول الكاتب: **« بدأ التفكير في الذهاب به إلى باريس . هو كنز مستقبلي إذا تم غسل دماغه من التشدد. بما أنه ذكي سيتعلم في باريس، وبد سنوات سينسى أنه ايموهاغ، وسينسى وصايا جده، وسينسى والده الذي خدعنا، وسيسلمنا مفاتيح سيفار بدون قتال ولا تردد. سيدرس علم الآثار القديمة ونرسله في بعثة علمية إلى سيفار والهقار وسيكتشف كل شيء»**[3] يستعرض الكاتب في هذا المقطع خططا مستقبلية تخططها البعثة الفرنسية لما قد يحدث "لآمود" في حال تم "غسل دماغه" وأُرسل إلى باريس، الوصف يتنبأ بما سيحدث له مستقبلا من

---

(1) **الرّواية**، ص47

(2) **الرّواية**، ص57

(3) **الرّواية**، ص61

نسيان هويته الأصلية والتحول إلى أداة لتحقيق أهداف معينة، كما يتبين من خلال الفقرة ظهور عنصر العجائبية، وتتجلى في التنبؤ بمستقبل غامض ومليء بالمفارقات، حيث يتم تصوير البطل "آمود" كوسيلة لاكتشاف "مدينة العفاريت والصخور والكنوز"، وهو مشهد يمزج بين الواقع والخيال بطريقة تثير الدهشة والتساؤل، وهي من سمات العجائبية في الأدب.

وفي نفس السياق ترد الفقرة التالية: **« حسب البرنامج المسطر، سيقضي خمس سنوات في باريس يدرس الفرنسية، وتاريخ وآثار الحضارات القديمة، ويتحول من إيموهاغ إلى أفريقي مفرنس، ثمَّ يعود في بعثة إلى سيفار للعمل في الكهوف، ولفتح الطريق أمام البعثات الفرنسية كي تتوغل في سيفار»**[1] المقطع يحتوي على استباق زمني، حيث يصف خططاً مستقبلية لشخص "**آمود**" التي سطرتها متر الفرنسية. وتحديد ما سيحدث في المستقبل القريب والبعيد، مثل قضائه لخمس سنوات في باريس، والتَّحول من رجل "**إيموهاغ**" إلى "**أفريقي مفرنس**"، والعودة إلى "**سيفار**" للعمل في الكهوف وفتح الطريق أمام البعثات الفرنسية، هذا الإِستباق يقدِّم رؤية للأحداث الَّتي ستحدث لاحقاً في الرِّواية ويحدِّد اِتِّجاه تطوُّر الشَّخصيات والأحداث.

ومن الأمثلة كذلك، هذا المقطع الَّذي سبق ذكره في عنصر توقُّف الإيقاع السَّردي، :**« حتَّى ميرا أصبحت تركب بين الفينة والأخرى بساطا سحريا ملوَّنًا تحلم مفتوحة العينيين أنَّ آمود عاد، وأنَّه أصبح فرنسيا يتكلَّم الفرنسية فقط، يلبس ملابس فرنسا وأنَّه تغيَّر شكلاً ومضمونًا تحلُم أيضًا أنَّه رفض أن يعيش في الصَّحراء وأنَّه ذهب بها إلى باريس وأنَّها لبست ملابس الفرنسيات، وقصَّت شعرها وصبغته أنَّها أصبحت تدخِّن وتقود السِّيارة وتتكلَّم الفرنسية وتضحك من ألوان خيالاتها وتعود إلى الواقع والرَّمل وتلك الصَّحراء الواسعة أمام عينيها الكبيرتين»**[2] ومُفارقة الإِستباق الزَّمني العجائبي مجسَّدة جليًّا في هذه الفقرة، عندما وصف ما تحلم به "**ميرا**" عن مستقبل محتمل، حيث تتخيَّل أنَّ "**آمود**" قد عاد بعد أن أصبح فرنسيا تمامًا، يتحدَّث الفرنسيّة فقط ويعيش حياةً مختلفة في باريس. كما تتضمَّن هذه الفقرة أيضًا اِستباقًا لما يمكن أن يحدث لـ "**ميرا**" نفسها إذا تحقَّق هذا الحُلم، حيث تتخيَّل نفسها تتبنَّى أُسلوب حياة فرنسي يتناقض مع حياتها الحالية في الصَّحراء. كما تتجلَّى العجائبيَّة بشكلٍ واضح هنا من خلال الصُّورة غير الواقعيَّة الَّتي تتخيَّلها "**ميرا**"، حين تركب بساطًا سحريًا ملوَّنًا وتحلُم بتغيُّرات جذريَّة وغير منطقيَّة في حياة "**آمود**" وحياتها، هذا المزج بين الواقع والخيال، وتداخل الحياة اليوميَّة في الصَّحراء مع خيالات غريبة وسحريَّة، يخلق شعورًا بالعجائبيَّة ويضيف عُمقًا إلى السَّرد.

---

(1) **الرِّواية**، ص67

(2) **الرِّواية**، ص95

وفي خِتام هذا المبحث نصِل إلى أنَّ الإيقاع السَّردي العجائبي في رواية سيفار يشمُل إبطاء الأحداث لتفصيلها وتعميق تجربة القارئ، بينما التَّسريع يكون بهدف زيادة التَّشويق والمفاجأة، أمَّا عن توقُّف الزمن فيها يحصل ذلك لإدخال عناصر سحريَّة أو غير منطقيَّة تؤثر على السَّرد.

المفارقات الزَّمنية العجائبيَّة في رواية سيفار تشمُل العودة غير التَّقليديَّة إلى أحداث ماضيَّة لإعادة تفسيرها سحريًا، والتَّنبُؤ(الإستباق) غير الخطِّي بمستقبل الأحداث والشَّخصيات لإستكشاف إحتمالات متعدِّدة. تجتمع هذه التّقنيات لخلق سردٍ غير تقليدي يكثف من الطَّابع العجائبي للرِّواية بإدخال عناصر سحريَّة وتعقيد في الزَّمن والمكان.

المبحث الثالث:

الفضاء العجائبي في رواية سيفار.

1- مفهوم الفضاء الرّوائي:

يلعب الفضاء في الأعمال الأدبية دورا حاسما في تشكيل التجربة الروائية وتوجيه القراء نحو فهم أعمق للشخصيات والأحداث، ويمكن أن يظهر الفضاء في الأدب بأشكال متنوعة، كالفضاءات الجغرافية أو الفضاءات النصية، الفضاءات الدلالية، الفضاءات الطباعية، الفضاءات النفسية، الفضاءات الزمنية.... وكل منها يسهم في بناء العالم الروائي بطرق مختلفة.

1-1: مفهوم الفضاء:

أ-لغة:

ورد في"**معجم لسان العرب** "مادة (فضا) تعني: "المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فهو فاض، وفضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلاف إلى فلاف إذا وصل إليه وأصله أن صار في فرجته وفضائه وحيزه والفضاء الخالي الواسع من الأرض [1]."

كما ورد في "**المعجم الوسيط**": " المكان، وفُضوا: اتّسع من الأرض، والخالي من الأرض، ومن الدار: ما اتّسع من الأرض أمامها، وما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلاّ الله. و الجمع أفضيّة[2]."

نفهم من هذين التعريفين أن الفضاء كرمز للاتساع والانفتاح، سواء كان ذلك في الأرض الفعلية أو في الاستخدام المجازي المتعلق بالتواصل والانفتاح بين الأشياء أو الأشخاص.

ب-اصطلاحا:

أما في الاصطلاح فيعرف الفضاء بأنه:" عمل أساسي يقوم على بناء النّص، ولكن وظيفته ليست تقديم إطار واقعي للأحداث. بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لها، ومهما بدت صلته بالواقع ضعيفة فقد يستخدم الفضاء لخلق عالم خيالي محض، كما هو الحال في روايات الخيال العلمي، أو لإحاطة الحدث بجو خاص، أو لتسليط الضوء عليه، أو لكشف طبائع الشخصيات أو لبيان القوى المتصارعة في الساحة".[3]

ويعرف الفضاء كذلك على أنه الحيز المكاني، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال

---

(1) يُنظر: جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، ‹‹**لسان العرب** ››، دار صادر للطِّبع والنَّشر، بيروت، لبنان، مج15، ط4، 2005، ص158.157.

(2) مجمع اللغة العربية، ‹‹ **المعجم الوسيط** ››، مكتبة الشُّروق الدّولية، ط1، 2004، ص694.693

(3) لطيف زيتوني، ‹‹ **معجم مصطلحات نقد الرواية** ››، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، ص128.

القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن[1].

كما أشار "حسن بحراوي" إلى مصطلح الفضاء في كتابه "بنية الشكل الروائي " على أنه عنصر من عناصر العمل الروائي "فهو لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز(Espace Verbale)."[2]

ووضح "عبد المالك مرتاض" تفضيله مصطلح "الحّيز" على مصطلح "الفضاء" حيث قال: "أن مصطلح "الفضاء" في منظورنا، على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الَخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النُتوء، والوزن، والثقل، والحجم والشكل... على حين أن المكان نريد أن َنِقَفه في العمل الروائي على مفهوم الحّيز الجغرافي وحَده، إلا أن الفضاء لا يفهم ولا يتم بنجاح بمعزل عن المكان وباقي المكونات، وردّا على هذا النص فيعد الحيز جزءا من الفضاء على عكس كلام "مرتاض[3]".فتفصيل العلاقة بين الفضاء كمفهوم أكثر تجريدًا وعمومية، والحيز كمفهوم محدد وملموس، يبرز أهمية المكان في النصوص الروائية كجزء من الفضاء العام الذي لا يمكن فصله عنه.

1-2: أنواع الفضاء:

إن كل نوع من أنواع الفضاء لا يعمل بمعزل عن الآخر، بل ويتداخل مع الأنواع الأخرى ليشكل عالما سرديا متكاملا يعكس تعقيدات الحياة الإنسانية، والفضاءات في النصوص الأدبية ليست مجرد أماكن، بل هي عناصر حية تساهم في بناء المعنى وتعميق التجربة الأدبية.

من أهم أنواع الفضاء انطلاقا من المفهوم نجد مايلي:

1-الفضاء الجغرافي(Espace géographique): وقد تحدثت "جوليا كريستيفا" عن الفضاء الجغرافي حيث لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالته الحضارية، وهو يتشكل من خلال العالم القصصي الذي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة مع عصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، إنه مع ذلك فضاء متميز عما يتصوره أدباء القرون الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء والأرض[4].

---

(1) يُنظر: حميد لحميداني، <<**بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)** >>، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، د ط، 1991، ص54.

(2) يُنظر: حسن بحراوي، <<**بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزّمن، الشخصية)** >>، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1 ،1990، ص27

(3) يُنظر: إيمان محمد عبد المعطي أبو سمرة، <<**الفضاء الرّوائي "رحلة ابن فطُّوم لنجيب محفوظ (دراسة سيميائية)** >>، مجلّة المعرفة، مصر، مج17، العدد 23 (31 مارس/آذار 2017)، ص82.

(4) يُنظر: حميد لحميداني، **<< بنية النّص السَّردي (من منظور النقد الأدبي) >>**، م س، ص54.

إذن هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وغالبا ما يُحدد جغرافيا من قبل الكاتب أو الروائي، كما يعتبر الحيز الذي يؤطر الرواية ويجري فيه تطور أحداثها.

2-الفضاء النَّصي(Espace texte): هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على ساحة الورق ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمات وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة[1]، وهي مظاهر التشكيل الخارجي للنصوص لها دلالة جمالية وقيمية، ذلك أنّ الروائي مثل الفنّان" المهاري" يشيّد فضاءه النصي وفق تصوّر محكم واستراتيجية معينة، ولذلك فهو يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه، حيث أنّه مرسوم بالأسطر السوداء في الصفحة البيضاء، أي أنّ الفضاء النصي هو فضاء الكتابة الطباعية الذي تتحرك فيه عين القارئ، لأنه يعينه على اكتشاف دلالات جمالية أو قيمية للفضاءات التي وقعت فيها الأحداث التي احتوتها الرواية[2].

3-الفضاء الدِّلالي(Espace sémantique) :يقول "**لحميداني**" عن الفضاء الدِّلالي: بعد أن تحدَّث " **جيرار جُنيت** " عن الفضاء الجغرافي الَّذي يتولَّد عن القصَّة في الحكي نراه يُشير إلى فضاء من نوع آخر له صلة بالصُّور المجازية وما لها من أبعاد دلالية ، ويَشْرَحُ طبيعة هذا الفضاء على الشّكل التَّالي: إنَّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة إلَّا نادراً ، فليس للتَّعبير الأدبي معنى واحد ، إنَّه لا ينقطع عن أن يتضاعف ، ويتعدَّد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين تَقُولُ البلاغة عَنْ أحدِهِما بأنَّهُ حقيقي، وعن الآخر بأنَّه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسَّس بين المدلول المجازي ، والمدلول الحقيقي.

وهذا الفضاء من شأنه أن يُلغي الوُجُود الوحيد للامتداد الخطِّي للخطاب، ويعتبر "**جيرار جُنيت**"، بأنَّ هذا الفضاء ليس شيئاً آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة Figure)، ويقول في الموضع نَفْسِه حول هذه النُّقطة بالتَّحديد: (إنَّ الصُّورة، هي في الوقت نفسه الشّكل الَّذي يتَّخذه الفضاء، وهي الشَّيء الَّذي تَهَبُ اللُّغَةُ نَفْسَها لَهُ ، بل إنَّها رمز فضائية اللُّغة الأدبية في علاقتها مع المعنى).

---

(1) يُنظر: حميد لحميداني، << **بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)** >>، م س، ص55.

(2) يُنظر: عبد الله توَّام، << **دلالات الفضاء الرّوائي في ظلّ معالم السّيميائيّة رواية (الآن...هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى " لعبد الرحمن منيف أنموذجا)** >>، أطروحة مقدَّمة لنيل شهادة دُكتوراه علوم في اللُّغة والأدب العربي، تخصُّص (السّيميائيات وتحليل الخطاب)، جامعة أحمد بن بلّة، وهران1، ص18.

ومع أنه ليس من الضروري أن تكون جميع الروايات خالية من الصور، فإننا نَشْعُر أن مفهوماً مثل هذا للفضاء بعيد عن ميدان الرواية : وإذا كان له علاقة وطيدة بالشعر، فإنه ليس من الضروري أيضاً أن يكون مبحثاً حقيقياً في ما يُسمّى الفضاء، لأن "جيرار جنيت" لم يكن يتحدث إلا عن مبحث بلاغي معروف يمكن أن يُدْرَجَ تَحْتَ عنوان عام هو المجاز ثم إن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية، وأغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يُرَاعُون شرطاً أساسياً وهو وجود مجال مكاني معين، يمكن أن يُدْرَك أو يُتَخَيَّل كما يُمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية.[1]

نفهم من هذا أن الفضاء الدلالي يشير إلى الصورة التي تشكلها لغة السرد، وما يترتب عنها من أبعاد مرتبطة بالدلالة المجازية.

4-الفضاء كمنظور أو كرؤية(L'espace comme perspective ou vision): تحدثت "جوليا كريستيفا" كذلك عن الفضاء كمنظور أو كرؤية، وهي ترى أنّ الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يؤلف كلامه كلّه في نقطة واحدة وتمثل "كريستيفا " الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفيفة يديرها الكاتب وفق خط مرسوم، وهذا يشبه ما يسمى برواية رؤية الراوي أو المنظور الروائي، فهي بذلك ترى أنّ رؤية الكاتب هي التي تهيمن على فضاء الرواية بما فيه من أماكن وشخوص وما ينتج بين الشخوص من علاقات، وبين هذه الشخوص والمكان من علاقات أيضا، بمعنى أنّ الفضاء ومحتوياته لا يحتفظون بمدلولات التي كانت لها قبل أن تصبح مكوّنا سرديا، إنّما تتلوّن برؤية الكاتب[2].

نفهم مما سبق أن الكاتب هو الذي تحال إليه الرؤية أو زاوية النظر التي يؤسسها لبناء فضائه المكاني داخل النص الروائي.

5-الفضاء الرِّوائي(L'éspacerommaneque): يعتبر الفضاء الروائي أحد أهم العناصر الأساسية في بناء النص الأدبي، إذ يشكل البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات وتحدث فيها الأحداث، ومع تطور النقد الروائي في أواخر القرن الماضي بدأ الاهتمام يوجه نحو الفضاء الروائي لا كإطار يخدم العناصر الأخرى وإنما كعنصر مستقل يساهم في البناء الفني للرواية وبالتالي مشاركته في تأسيس الجمالية وفقا لآليات توظيفه، «ولقد وضّح الدارسون الغربيون أنّ الفضاء الروائي لا يتميّز بكونه المكان الذي تجري فيه أحداث

(1) يُنظر: حميد لحميداني، ‹‹ **بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)** ››، م س، ص61.60

(2) يُنظر: عبد الله توّام، ‹‹ **دلالات الفضاء الرّوائي في ظلّ معالم السّيميائيّة** ››، م س، ص21.

الرواية فقط، ولكن يضاف إليه الزمن كعنصر فاعل في المغامرة الحكائية ذاتها فالحدث الروائي لا بقدم سوى مصحوبا بجميع إحداثياته المكانية والزمانية، وإلاّ يستحيل على العملية السردية أداء رسالتها الحكائية ، أي أن الفضاء الروائي هو مجموعة من العلاقات بين الأماكن والزمن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، ويرى الكثير من الدارسين رغم تسليمهم بوجود فضاء نصي كالبياضات والجداول والهوامش، و التركيز يجب أن يكون على دراسة الفضاء الروائي، لأنه المظهر التخيلي أو الحكائي، ويقصدون هنا المكان والزمان الذين تجري فيهما أحداث القصة أو الرواية وحجّتهم في ذلك بأنّ دراسة الفضاء النصي والطباعي يجعلان من الدارس يضع جداول وخرائط طبوغرافية، وهذا عمل ينقل الخطية اللفظية للخطاب النقدي إلى اللغة الجدولية للخريطة الطبوغرافية فالرواية قائمة أساسا على المحاكاة، وهذا لابد له من حدث، وهذا الأخير يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا.[1]

ويحدّد الفضاء في الرواية من خلال جوانب عديدة منها:

– من حيث كونه إيهاما ثانويا فعالا في النص، غير ظاهر أو جلي لكن تأثيره قوي وفعّال وهو واسطة تحقق عبرها الفضائية في الفن الزمني (الرواية).

– يكتنف النص الروائي أجزاء هندسية كالنقطة والخط والمستوى والمسافة ... الخ.

– تؤثر الفنون الفضائية في النص الروائي كالرسم والتحت وفن العمارة.

–تؤثر الفضائية من خلال القص الروائي على الفعل التأويلي الخاص بالقارئ من حيث أن النص يخلق حقلا مولّدا، بإدماجه للقارئ في علاقة دينامية القص لأن الفضاء الروائي لا يمكن له أن يتبلور إلا بوجود قارئ للنص الروائي وبهذا فقط يكتمل تشكل الفضاء الروائي.[2]

2– وظائف الفضاء الروائي:

2–1: الوظيفة الإيهامية:

لقد تحدث "شارل كريفل" عن الموضعة في النّص الرّوائي، هذه الموضعة الّتي تجعل من النَّص يبدو كأنَّه حقيقة، بل يوهم بالحقيقة، فالحكي يبدو بما هو عليه من توقيت، وموضعة كأنَّه محاكاة تامَّة للعالم،

(1) عبد الله توَّام، << **دلالات الفضاء الرّوائي في ظلِّ معالم السِّيميائيَّة** >>، م س، ص22.

(2) يُنظر: سعديَّة بن ستيتي، << **الإطار المفاهيمي للفضاء الرّوائي** >>، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2017، ص:43

يكتسي صبغة الراهنة، لأنه يحكي ما يحدث بالفعل في الواقع الراهن، فتسميه المكان والتشخيصية النصية أمران يوهمان بالواقع.

إن النص الروائي هو المتخيّل الذي بإرجاعه إلى الواقع نذهب عنه موضعيته وتخيلاته، فالموضعة تضفي على النص "طابع الصدق". وما نحسبه يقصد الموضعة إلا الفضاء ذلك أنه يحدد الموضعة، في بداية كلامه على أنه كل مؤلف من معطيات فضائية وزمنية ولا يرد الحدث السردي إلا مصحوبا بمحدداته وإحداثياته (أين، متى، من، ماذا).

فالفضاء إذن يوهم بالحقيقة وذلك لأنّه يحيلنا إلى مرجعية خارجة عن النص، لكن النص في حقيقته لا يحيل إلى أي شيء عدا كونه نصاً فنياً.

2-2: الوظيفة السردية:

يساهم الفضاء في سير العملية السردية، فأحيانا يصمت الكاتب ويترك المجال للحديث عن الوضع السائد في النص، وهذا يعني أن الفضاء يقول أشياء كثيرة بطريقة غير مباشرة، فهو يمهد لوقوع حدث معيّن، وقد يقطع تواصله، وقد يحضّر لبوادر نهاياته، فلا يمكن أن يتجسّد الحدث إلا في إطار فضائي معيّن، و الفضاء مفجر السرد، فكل ركن ينتمي إلى الفضاء يشكّل توسيمات" سردية في النص.

فلولا الفضاء لما وجد الحدث ولا يمكن أن نتخيل حدثا روائيا من تأطير فضائي، لأنّ أحد المهام الأساسية للفضاء تتمثل في معظم الأحيان في السماح للحدث بالوقوع.

فتطور الحدث لا يكون إلا بفضاء معيّن ولا يمكن للعقدة أن تنمو إلا داخل فضاء محدّد، فإذا كان السفر سببا في التفرقة بين شخصين متلازمين قد يكون سببا كذلك في تلاقيهما.[1]

والفضاء يتحدى كونه داخليا في العمل الروائي إلى مستوى آخر قبل النص؛ فاختيار مكان معين تنطلق فيه الأحداث لم يكن صدفة بل له مبرراته، إذ أن للفضاء سطوته على النص الروائي قبله وآنائه وبعده فيصبح مهما.

2-3: وظيفة الجاذبية والتأثير: إن العالم التصويري الذي يدخلنا فيه فضاء الرواية يجذبنا ويجعلنا تتابع الأحداث بشغف ونتحسّس الجمالية السردية التي تأسرنا من خلال تلك التقديمات الممهدة للأحداث الروائية والمفسرة لبعض طبائع الشخوص الروائية وأمزجتها، وتجعلنا نتعاطف مع مصائرها ونتوهم

(1) يُنظر: المرجع نفسه، ص44.

النهايات فالفضاء هو السبب الأول في كل تلك الانفعالات التي يعيشها القارئ، وكلما تغيّر الفضاء تنوّعت الأحداث وبالتالي الدلالات، وما يدلّ هذا إلا على الارتباط الوثيق بين الفضاء وبقيّة العناصر السردية الأخرى، فلا يمكن أن تجعل مفهوما محدّدا منفصلا عن كل أركان الرواية، فهو كل لا نفهمه إلا من خلال تواصله واندماجه مع مكوّنات النّص الروائي.[1]

إذن فالفضاء الروائي ليس مجرد مكان تجري فيه الأحداث، بل هو كذلك عنصر فعال يشكل جزءا أساسيا من السرد، ويساهم في إضفاء الواقعية على النص، وتوجيه السرد، وإحداث تأثير عاطفي وجمالي على القارئ، ومن خلال هذه الوظائف يتضح أن الفضاء يلعب دورا محوريا في بناء النص الروائي وتفاعله مع القارئ.

3- الفضاء بين الانغلاق والانفتاح:

إن أكثر النقاد في تقسيمهم للفضاء تحدثوا عن تقسيم له إلى المغلق والمفتوح، و في البداية عند سماع هذه التسمية أول شيء يخطر علي البال هو أن الانغلاق والانفتاح يكون حسب ما يؤطره المكان فإذا كان له سقف أو محدود فهو مغلق أو إذا كان واسعا و غير محدود فهو مفتوح ولكن يجب الإشارة إلى أن هذا هو جزء من هذه التسمية ولا يغطي جميع الجوانب، ومن الممكن أن يسمى قسم من المدينة مغلقاً و هذا يرجع إلى طريقة تفكيرهم المحدودة و طبقتهم الاجتماعية.[2]

يقول "**مارتين هيدجر**" (Martin Heidegger): «الفضاء لا يوجد في الموضوع، ولا العالم يوجد في الفضاء، إنّما الفضاء داخل العالم، على أنه مكونا في الواقع موجودا في الهنا، موجود في عالم ذا فضاء مفتوح ..لا يحدّد "**مارتن هيدغر**" مفهوما واضحا للفضاء بل يحصره بين مفهومين يؤسسان كثيرا على جانب المكان المغلق والمكان المفتوح بحسب مفهوميته الخاصة للفضاء.

إذ يرى أنّ الموضوع لا يعطينا مفهوما للفضاء، لأنه واسع الأفق يتعدّى محدودية الموضوع، ولا حتى العالم بما يحويه يوجد في الفضاء، لأن مفهوم الفضاء في هذه الحالة يتقلص ويضيق فيعجز عن احتواء العالم، إنما الفضاء موجود في هذا من خلال تشكله بين الوجود في الانغلاق والانفتاح أي بين الوجود في

---

(1) ينظر: سعديَّة بن ستيتي، << **الإطار المفاهيمي للفضاء الرّوائي** >>، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، م س، ص: 45.

(2) يُنظر: حجّت رسولي، زهرا دهان، << **علاقة الشخصية بالمكان المغلق والمفتوح وتشكيل الفضاء الرّوائي، (حامل الوردة الأرجوانية نموذجا)** >>، مجلّة إضاءات نقديَّة، طَهْران، ع31، ص: 10.

الفضاء، من فضاء مغلق منكفئ بذاته إلى مكان آخر هناك في العالم مفتوح الفضاءات.

فهو يركز على تلك الحركية التي تجعل من الفضاء عنصرا حيا ومحركها هو الذات القادرة على التنقل بين هاته الفضاءات، فلكي تنتقل الذات إلى (الهناك) يجب أن تكون لها طريقة معيّنة في الانتقال ويجب أن يكون مفهوم الهناك بالنسبة للذات في مستوى حضورها المنفتح والمفتوح على ذلك المتمتع بالنسبة للذات.

" **ومارتن هيدجر**" يصرح بالطرف الثاني من الثنائية المتمثل في "الفضاء الذات المغلق" بل يركز فقط على الفضاء المفتوح، فهو يربط وجوده في الهنا، يعني أنها منفتحة على فضاءات مختلفة عنها، مادام يفصح عن وجود فضاء مفتوح، وإذا أنه ينكر وجود الثاني إنما حتما إذا وجد لم يتكلم عن فضاء مغلق فهذا لا يعني هذا الفضاء فضاء مفتوح فسيقابله فضاء مغلق منكفئ بذاته، لكن سرعان ما ينفتح تحوّرات وأحوال مختلفة الذات ما يعترى من المغلق على الفضاء المفتوح بسبب تعيشها تؤدّي إلى اختلال موازينها واختلاف المقاييس الوهمية التي تحدّ الفضاء الداخلي عن الخارجي لدينا، أو تحد ما يمكن أن يبقى مغلقا، وما يمكن أن ينفتح على الفضاء الخارجي، وانفتاحنا على العالم مرتبط تماما بما يوجد فيه من أشياء، هاته الأخيرة التي إذا اقتربنا منها بعمق وأحطنا بها فإنّنا سنكون حاضرين بطبيعة الحال في أمكنة تواجدها، بل في كل الأمكنة في هذا الفضاء الذي يتضمّن نفس سمة الانفتاح التي تملكها الذات المتحركة في ذلك الفضاء.

تتأرجح الذات بين الهنا والهناك محركة الفضاء بشكل غير مقصود، وباحثة عن الفضاء في الوقت نفسه، كما نلاحظ أنّ الباحث قرن مفهوم الفضاء بالأشياء وأماكن تواجدها ونحن بالفعل لا نلمح الفضاء دفعة واحدة أو بشكل معين وثابت خلال تواطد مجموعة أمور كالأشياء والموصوفات وهوامش وظلال بل نلمحه ذا امتدادات وعلائق فضائية في حقل سردي حكائي له خصوصيته وذاكرته وبنيته السيكولوجية والمعرفية.[1]

نستنتج مما سبق أن الفضاء الروائي أو الأدبي ليس ثابتا أو مجرد خلفية للأحداث، بل هو عنصر حيوي يتشكل من خلال تفاعل الذات معه، هذه الذات تتأرجح بين "الهنا" (المكان المغلق) و"الهناك" (المكان المفتوح)، مما يؤدي إلى خلق ديناميكية مستمرة بين الداخل والخارج، بين الانغلاق والانفتاح، والفضاء في هذا السياق ليس مجرد إطار مكاني، بل هو كيان معقد يتشكل من تفاعل الذات مع العالم ومع الأشياء المحيطة بها، مما يخلق حقلًا سرديا غنيا ومتنوعا.

---

[1] ينظر: سعديَّة بن ستيتي، ﴿ **الإطار المفاهيمي للفضاء الرِّوائي** ﴾، ديوان المطبوعات الجامعية، م س، ص95.94.

4-عجائبية الفضاء في الرّواية (الفضاء المكاني/الفضاء الطباعي).

إن التفاعل بين الفضاء المكاني والفضاء الطباعي في الرواية العجائبية، يمكن أن يكشف عن طرق جديدة لفهم العجائبية وكيفية تأثيرها على تجربة القراءة، والفضاء المكاني يمكن أن يكون أكثر من مجرد مكان للأحداث، بل يصبح جزءًا لا يتجزأ من بنية النص، بينما الفضاء الطباعي يمكن أن يعكس ويبين هذه العجائبية بطريقة بصرية وجمالية.

1-عجائبية الفضاء المكاني في الرواية:

الفضاء المكاني هو العبارة المفتاحيَّة لرواية (سيفار) والبطل المستتر الذي لن يتفادى السَّرد تعاظم حضوره وهو يؤثِّثُ لِجولةٍ رابحة بين كلِّ العناصر المُتاحة للرِّواية، ولا يمكن تقزيم نجوميَّته لأنَّه طغى من اِزدهار العنوان وتغلغل في كلِّ مفاصلها بِاجتياحٍ عفوي سطع تتابع نفوذه.

سيفار كرواية خُلِقت من هوِيَّة المكان حتَّى أقنعتنا بأنسنة الرِّمال والجبال كوِلاداتٍ ناطقة للصَّحراء فضعنا بين تفاسيرها المالحة كرجّةٍ من الاِستسلام لسطوة الحجارة، بعاطفةٍ غريبة جعلتنا نخضع لأمومة (سيفار) وتحوَّلت الشَّخصيات لجسورٍ هُلاميَّة نستغلُّها فقط لنصل إلى مناظراتٍ خيالية مع هذا الصَّرحِ العجائبي النائم بين عذوبة الجنِّ الأصفر.

تخلَّت روايتنا عن جحافل الأمكنة المغلقة إلَّا نادرًا، فكانت منتفضةً بقيادة الأمكنة المفتوحة المُتَّفِقة مع الصَّحراء لاِستنطاق أرواحها، هاهنا بين رفوفِ (سيفار) اِعتمَرَ الرَّملُ بِكُلِّ غرابيل الحكايا المطويَّة في أدراج ليلها المطوي بزعامة الخوف من العالم الثَّاني، لم تكُنِ الصَّحراء محايدة ومذعنة لتكون مجرَّد ديكور يحرِّكه السَّرد والتخيُّلات المرتبطة بها، بل أسَّست لتأرخة مكانٍ تفوَّق على بلاغة الحرف؛ لأنَّه هاربٌ من عوامل تهويل عجائبي زانه تكاثُف الأسطورة حوله، فانتصرت لتكوِّن بُؤرة سرديَّة مُثيرة ألغت تلك الفكرة الَّتي تهمِسُ بأنَّ الصَّحراء تساوي اللَّاحياة، بل نرَاها بين سقوف هذه الرِّواية تُشعلُ بُعدًا وِجدَانيًّا تواطأ مع قرابة المكان.

وأنا أقرأُ سيفار تماهت كينونة الصَّحراء وتعالقت مع الواقع السِّحري الرَّمزي رغم اِحتفال اللُّغة بألغازها الضبابيَّة، الطَّاسيلي بحلله الضَّبابيَّة لم يترك لنا مجالاً لنستقِر مع الأبطال بين ضِفافِ غرفة أو خيمةٍ خاصَّة أنَّ الكاتب لم يهتم بإطلاق اِلتقاطاته الوصفيَّة لبعض الأماكن المُغلقة رغم وُصول الحفيد لفرنسا، لأنَّ هذا المتحف المفتوح على الهواء الطَّلق والأسرار جعلته رهينة مُخلِصة للرِّمال الصَّامتة، حتَّى الفرح يحبو نحو المكان بِحفلة (تَنَزْغَارِيتْ) كحروف الكاتب.

رواية سيفار تأخذ مكانها من الصحراء الجزائرية، حيث يصف الكاتب فيها الفضاء المكاني بشكل مفصل، ونجد أن المكان فيها ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو جزء لا يتجزأ من السرد، وقد تنوعت الفضاءات المكانية في رواية سيفار بين المفتوحة والمغلقة، وهذا ما يساعد على فهم كيفية بناء العالم الروائي وتأثيره على الشخصيات والسرد، لأن الفضاءات المفتوحة قد تكون رمزًا للحرية أو الخطر، بينما الفضاءات المغلقة قد تعكس الأمان أو القيود، والتفاعل بين هذه الفضاءات المتنوعة يضيف طبقات من المعاني إلى الرواية ويبرز عنصر العجائبية، وانطلاقا من هذا سنتطرق إلى دراسة هذين النوعين بالتفصيل.

أ-الأماكن المفتوحة:

من بين الأماكن المفتوحة التي ارتكزت عليها الرواية نجد:

الصحراء: والصحراء هي المكان المفتوح الرئيسي الذي يُشير إليه النص، فهي تمثل مساحة شاسعة وغير محدودة، وتدعو للعزلة وللتفكير والاستكشاف، وتعكس الطبيعة اللامحدودة للعجائبية، وقد ذكر هذا المكان في عدة صفحات من الرواية.

سيفار: تجسد حضور منطقة سيفار في أغلب صفحات الرواية منذ بدايتها، «**سيفار، مدينة/عاصمة الجنّ، عاصمة الطاسيلي وأسطورة الصحراء، معجزة من الصخر الصلب، نحتتها الرياح والأمطار والسراب في زمن غابر ليسكنها الجن.....سيفار هي مدينة مثل كل مدن البشر الكبيرة في كوكب الأرض.....يمكن أن تذهب إليها عبر طريق بريٍّ من "جانت" أو من "إليزي"، لكنك حين تصل إليها وتقف أمامها تحس أنك أصبحت في كوكب آخر غير كوكب الأرض...**[1]» نلاحظ من خلال هذه الفقرة أنها تعكس بشكل واضح هذا الفضاء المفتوح في الصحراء الجزائرية، وتبرز عنصر العجائبية من خلال وصفها كعالم شاسع وغير مألوف، يشبه الكوكب الآخر، والتكوينات الطبيعية الواسعة التي نحتتها الرياح والأمطار تساهم في زيادة هذا الشعور، مما يجعل الفضاء في سيفار يبدو كعالم مختلف تمامًا عن الواقع المألوف، هذا الاستخدام للفضاء المفتوح يظهر كيف يمكن للمكان أن يصبح جزءًا أساسيًا من تجربة العجائبية، من خلال تقديمه كمساحة غير محدودة ومليئة بالغموض والتَّغيرات.

كثبان الرِّمال: وقد ذكر هذا المكان كذلك في عدة صفحات من الرواية من بينها ما جاء على لسان الراوي قائلا: « **فوق الكثيّب الرَّملي، في ظلِّ الجُرف الكبير عند مدخل سيفار، كان طارق يعدُّ الشَّاي وحده ينتظر**

---

[1] **الرِّواية**، ص9-8.

المجاهدين[1]» فكثبان الرمال في هذه الفقرة تُعتبر أساسًا مكانًا مفتوحًا بسبب اتساعها وتغيراتها الديناميكية، هذا الفضاء المفتوح يجسد عنصر العجائبية من خلال تقديم مشهد غير مألوف وبيئة تتغير باستمرار، في الوقت نفسه، يمكن أن تحتوي كثبان الرمال على عناصر مغلقة مثل الكهوف أو الوديان الصغيرة، مما يضيف عنصرًا من الغموض والعزلة إلى الفضاء المفتوح ويجسد العجائبية.

الفضاء الخارجي: الفضاء الخارجي يُعتبر مكانًا مفتوحًا بشكل أساسي، وذلك بسبب خصائصه الفريدة التي تميّزه عن الفضاءات الأرضية، يقول الرَّاوي: **« هي فعلا مدينة ثانية مختلفة في الليل، ومسكونة من طرف عالم ثان، إنهم ينزلون من الفضاء في مركباتهم البيضاوية الشكل...»[2]**. إذن هذا الفضاء الخارجي يجسِّد عنصر العجائبية في الفقرة من خلال تقديم مدينة تُعتبر "ثانية" وعالمًا مختلفًا مرتبطًا بكائنات أو مركبات من الفضاء، استخدام المركبات البيضاوية والنزول من الفضاء يخلق إحساسًا بالغرابة والتفرد، مما يكثف من البُعد العجائبي للمدينة من خلال خلق مشهد غير مألوف وتقديم تكنولوجيا أو مخلوقات غامضة.

باريس: وهو مكان الغربة الذي اختطف إليه البطل "آمود" ومكث فيه أكثر من ثماني سنوات، **«بدأ التَّفكير في الذَّهاب به إلى باريس، هو كنز مستقبلي إذا تم غسل دماغه من التَّشدد...[3]»**

من خلال هذه الفقرة يظهر أن باريس تُعتبر مكانًا مفتوحًا بناءً على سمعتها كمدينة مليئة بالفرص والتنوع، الانتقال إلى باريس يمثل فرصة البعثة الفرنسية لسيطرة على "آمود" والاستفادة من معارفه وخبراته عن منطقة سيفار.

إن أغلب هذه الأماكن المفتوحة في الرواية تجسد عنصر العجائبية من خلال تقديمها كفضاءات واسعة وغير محدودة، بمشاهد طبيعية غير مألوفة، وتحمل الكثير من الأسرار والغموض، واختلاف مع الواقع المألوف، وتأثيرها على الشخصيات، هذه الخصائص تخلق بيئة مدهشة وتثير الدهشة لدى القارئ، مما يجسد من عنصر العجائبية في هذه الرواية.

ب-الأماكن المغلقة:

تعتبر الأماكن المغلقة من أسهل الطرق استخداما لتجسيد عنصر العجائبية عند الرواة وذلك من خلال تقديمها كبيئة مليئة بالأسرار، والظواهر غير المألوفة، وذات تأثيرات نفسية غامضة على القارئ أو

---

(1) **الرِّواية**، ص 27.

(2) **الرِّواية**، ص: 46.

(3) **الرِّواية**، ص: 60.

الشخصيات، هذه الخصائص تخلق تجربة مدهشة وغير تقليدية، مما يجسد من الشعور بالغرابة في الرواية، ومن بين الأمكنة المغلقة التي ذكرت في الرواية:

الكهوف: وكما هو معروف أن الكهوف هي تجاويف طبيعية تحت الأرض تتشكل عبر عمليات جيولوجية مختلفة، وتتميز ببيئة مظلمة ورطبة، وفي الأدب العجائبي، تُستخدم الكهوف لتجسيد عناصر الغموض والسحر والتجربة غير التقليدية، مما يكثف من عنصر الغرابة في الروايات والقصص، لذلك تكرر ذكر هذا المكان كثيرا في صفحات الرِّواية من ذلك ما جاء في قول الرَّاوي:**« في كهوف سيفار. هناك على الصُّخور توجد رسومات تشبهك.... سيطر آمود على خيال سوزان بحكاياته الغريبة عن عالم سيفار. كان يصف لها مشهد تحول اللوحات والنقوش في الكهوف إلى كائنات حية ترقص وتحتفل في الليل، فتصيبها الدهشة. أصبحت مرتبطة بتلك القصص والخرافات كل ليلة»**[1] في هذه الفقرة يمكن إبراز العجائبية في الكهف من خلال مجموعة من العناصر التي تزكي الشعور بالسحر والغموض في المكان المغلق، أولا ما يمتاز به الكهف من ظلام وعمق يجعل من الإنسان يحس بالانغلاق والغموض، وهذه البيئة المظلمة تسمح للظواهر غير العادية بالظهور بوضوح أكبر، مما يجعل الكهف يبدو كعالم موازٍ يتجاوز الواقع المألوف، الظلام يزيد من الإحساس بالتشويق والتوقعات، حيث يمكن لأي شيء أن يحدث في هذا الفراغ غير المرئي، كذلك الرسوم والنقوش التي رسمت على الصخور في الكهف تُعتبر كنوع من الفن الصخري، والتي تحمل طابعًا تاريخيًا وثقافيًا، هذه الرسوم تُبرز كعنصر سحري داخل هذا المكان المغلق حيث تعطي انطباعًا بأن الصخور ليست مجرد كتل جامدة، بل هي لوحات حية تحمل أسرارًا خفية وأقوى من أن تُرى بعين مجردة، من جهة أخرى التحول من الرسوم الثابتة على الصخور إلى "كائنات حية ترقص وتحتفل" يُعتبر عنصرًا عجائبيًا جذريًا، لأن هذا التحول يعكس القدرة على تحويل الفن الصَّخري السَّاكن إلى حركة وحياة، ممَّا يجعل الكهف مكانًا يكتسب فيه الفنُّ صفة السِّحر والخلود، هذا التَّحول يخلق عالمًا غير واقعي، حيث تصبح الرُّسوم الحائطيَّة جُزءًا من حياة الكهف اللَّيليَّة، ممَّا يزيد من الشُّعور بالسِّحر والعجائبيَّة، ضف على ذلك مشهد الاحتفالات اللَّيليَّة داخل الكهف، حيث تتحوَّل الرُّسوم إلى كائنات حيَّة تحتفل وترقص، يضيف بُعدًا إضافيًا من الغموض والغرابة، هذا النَّوع من التَّحوُّل يُضفي حركة وحياة إلى هذا التَّجويف المُظلم، ممَّا يخلق تجربة فريدة من نوعها تتجاوز الواقعيَّة وتُثير الدَّهشة والتَّشويق، من جهة أخرى تأثير القصص الَّتي يرويها "آمود" عن الكهف في خيال "سوزان" يثبت أن الكهف ليس مجرد مكان مادي فحسب، بل هو أيضًا مكان يتفاعل مع الحالة النفسية والعاطفية

[1] **الرِّواية**، ص68.67

للشخصيات. الارتباط العاطفي مع القصص والخرافات يجعل الكهف يبدو كأنه عالم موازٍ يشمل تجارب وعوالم خيالية تتجاوز حدود الواقع، ويثير الدهشة والإثارة التي تعيشها "سوزان" نتيجة لسماع قصص" آمود" عن هذه الكهوف، وتجعل هذا الكهف يبدو بالنسبة إليها مكانًا سحريًا تعيش فيه كائنات غريبة، حيث يصبح الكهف مساحة حية تتفاعل مع الأحاسيس والقصص التي تُروى، مما يُضفي عمقًا إضافيًا للتجربة العجائبية، كما أن حكايات "آمود" هذه عن عالم سيفار تُضيف طابع الأسطورة والخرافة إلى الكهف، مما يكثف من البُعد العجائبي، هذه القصص تجعل الكهف يبدو كأنه مكان مليء بالأسرار والظواهر غير القابلة للتفسير، مما يجعله مكانًا يشمل عوالم خيالية ويتجاوز إدراك الواقع، إذن فهذه الفقرة التي ذكر فيها الكهف كمكان مغلق يجسد عنصر عجائبي من خلال تفاصيل دقيقة تشمل التحول السحري للرسوم والنقوش، البيئة المظلمة والعميقة، وتأثير القصص الخيالية على الشخصيات، كل هذه العناصر تتكامل لتجعل الكهف مكانًا فريدًا ومليئًا بالعجائبية.

المخيَّم: والمخيَّم هو عبارة عن مساحة مغلقة تقيم فيه القبيلة أو أفراد منها خلال رحلاتهم أو استقرارهم في الصَّحراء، لذا يعتبر المخيم جزءا لا يتجزأ من حياة البدو الصحراويين خاصة منهم قبيلة ايموهاغ حيث يرمز إلى الاستقرار ويعبر عن ثقافة القبيلة، بل هو مركز اجتماعي وثقافي يجتمع فيه أفراد القبيلة لتبادل الأخبار، وإقامة الطقوس الدينية، وإجراء المفاوضات والتجارة، وحتى الضيافة، وقد ذكر في الرِّواية في قول الرَّاوي: «**توجه الشيخ آقا إلى مخيمه، وهو يضم صدره على حزن عظيم، عفاريت سيفار اختطفت آمود وحملته في صحن فضائي كبير...**[1]» فمن خلال هذه الفقرة يتَّضح لنا أنَّ المخيَّم كمكان مغلق يُحيط به شعور بالأمان والانتماء بالنِّسبة للشَّيخ "آقا"، لكنَّه في الوقت نفسه يصبح مسرحًا لأحداث غير متوقَّعة ومحزنة تسبَّبت فيها كائنات غريبة وهي العفاريت، الَّتي تتجاوز حدود هذا الفضاء المغلق لتدخل إلى عالم الشَّيخ وتخطف حفيده، وفي هذا السِّياق، يبرز المخيَّم كمساحة مغلقة يمكن أن تتجلَّى فيها العجائبيَّة ليس من خلال الأحداث نفسها، ولكن من خلال الفجوة بين الدَّاخل الآمن والخارج المليء بالمخاطر غير المرئيَّة، وهذا ما يزيد من توتُّر الأحداث ويعمِّق الإحساس بالعجائبيَّة.

غرفة آمود: في الرِّوايات، تُصنَّف الغرفة كمكان مغلق بطرق متعدِّدة تعكس دلالات نفسية وسردية متنوعة، ويمكن أن تكون هذه الغرفة ملاذًا يوفر الحماية والعزلة للشخصية، أو تصبح سجنًا يحد من حريّتها ويعبّر عن حالة من القيد والكبت، كما يمكن أن تمثِّل مكانًا سريًّا يحتفظ فيه بالأسرار، أو تعكس الحالة النفسيَّة

(1) **الرِّواية**، ص: 58.

للشخصية، مثل غرفة "آمود" عندما اختطف إلى باريس، التي شكلت في الرواية، أحد الأماكن التي يلجأ إليها "آمود" في وقت الحاجة إلى النوم والتفكير فيما حدث له وما سيحدث **« قبل يوم من سفره، لم يترك أي شيء في الغرفة التي كان يسكن فيها، تركها كما دخلها أول يوم، لم يترك لا علامة ولا ذكرى ولا أي شيء...**[1]» في هذا السِّياق، تشكِّل الغرفة مكانا مغلقا في الرِّواية من خلال دلالاتها النَّفسيَّة والرَّمزية العميقة. "آمود" الَّذي يستعدُّ للرَّحيل والعودة إلى وطنه، يترك الغرفة كما دخلها أوَّل يوم، بدون أن يترك أيّ أثرٍ أو علامةٍ تدلُّ على وجوده فيها، هذا التَّصرف يعكس حالة الانفصال العاطفي والنَّفسي الَّتي يعيشها، حيث يصبح المكان المغلق هذا رمزًا لعزلته الدّاخلية وتفكيره في تجربة ومغامرة جميلة عاشها في "**مدينة الشَّياطين الطيِّبين**"، فالغرفة هنا ليست مجرَّد فضاء مادّي مغلق، بل هي اِنعكاس لِاغترابه وتجاربه الَّتي يُريد أن ينساها أو يتخلَّص منها، على الرَّغم من أنَّها كانت مكانًا لإقامته في باريس، إلَّا أنَّها لم تتحوَّل إلى "منزل" أو مكان يحمل ذكريات أو روابط، بالعكس، تركها كما وجدها يعكس رغبته في محو كلّ ما يتعلق بهذه الفترة من حياته، ممَّا يزيد شعوره بالغربة والانفصال عن المكان والزَّمان، وبالتَّالي تشكّل غرفة "آمود" مكانًا مغلقًا ليس فقط من خلال حدودها الماديَّة، بل أيضًا من خلال ما تمثله بالنِّسبة "لآمود": مساحة للعزلة والانفصال والتَّفكير واِسترجاع الذِّكريات، وخطوة أخيرة نحو تجديد صلته بفترة ممتعة مليئة بالتَّجارب الغريبة والأحداث والمشاهد العجيبة الَّتي رآها في مدينة سيفار.

وفي نفس السياق ذكر الكاتب غرفة تاجر البزّاز "محم آق" رجل الإيموهاغ، وقد جسَّد فيها عنصر العجائبيَّة بشكل بارز، **« في تلك الغرفة التي تشبه كهفا من كهوف سيفار، الموجودة في حي مظلم خارج دائرة ضوء باريس الكاذب، يعيش محم أق وحيدا، يعيش داخل غرفة أدرج فيها كل عالمه البسيط، ففي ركن منها تتراكم أشياؤه بدون انتظام، وفي الرُّكن الآخر يوجد موقد غازي للطَّهي، ...أما في منتصف الغرفة فيوجد سرير تصطف على جوانبه الشُّموع وعيدان الصندل المترمِّدة، ...الَّذي يدخل إليها ستسيطر على مخِّه الرائحة غير المميزة التي تملا فضاء الغرفة، رائحة البخور والألوان والنَّباتات البريَّة اليابسة، ورائحة رماد الصندل والصُّوف المحروق والتِّبغ المتبل...**[2]» في هذا المقطع، الغرفة عبارة عن مكان مغلق يجسد عنصر العجائبية من خلال تحويلها إلى مساحة مفعمة بالغموض والطاقة السِّحرية، تُشبّه الغرفة بكهف من كهوف مدينة سيفار، مما يضفي عليها طابعًا خارقًا للعادة كباقي الغرف وموقعها في حي مظلم خارج دائرة ضوء باريس "الكاذب" يزيد هذا الشعور بالغرابة، حيث تبدو وكأنها منفصلة عن العالم الواقعي الذي يحيط بها، إذن فهذه الغرفة التي يعيش فيها رجل الإيموهاغ "محم أق"

---

(1) **الرِّواية**، ص: 129.128.

(2) **الرِّواية**، ص: 104.

تمثل عالماً قائماً بذاته، يحتوي على عناصر سحر وشعوذة، ما يجعلها أكثر من مجرد مكان مغلق. إنها فضاء حيث تختلط فيه الروائح الغامضة والقوية، مثل البخور والنباتات البرية اليابسة ورماد الصندل والصوف المحروق، مما يخلق بيئة حسية غريبة وغير مألوفة تسيطر على حواس الذي يزورها، هذا المزيج من الروائح والألوان يجعل من الغرفة مكانًا مغلقًا ينبض بالعجائبية، حيث تتجسد قوة السحر والشعوذة في تفاصيل هذا المكان المغلق.

بالإضافة إلى ذلك، الأغراض المبعثرة بشكل غير منظم، والسرير المحاط بالشموع وعيدان الصندل، كلها تشير إلى وجود طقوس سرية تتم داخل هذا الفضاء المغلق، مما يزيد من شعور العزلة والغموض. هذه الغرفة المغلقة تصبح بذلك تجسيدًا حيًا للعجائبية، حيث يتحول المكان إلى عالم مستقل بذاته، محاطًا بأجواء سحرية تخلق توازنًا غريبًا بين الواقع والخيال.

في الأخير نستنتج أن استخدام الأماكن المغلقة والمفتوحة في رواية سيفار رغم قلتها كانت عبارة عن أدوات لإثراء الرواية وتعميق تجربة القارئ، وقلة هذه الأماكن جعل الكاتب يركز بدقة على تفاصيل كل مكان منها بشكل أكثر عمقًا، هذا التركيز يمكن أن يضفي طابعًا غامضًا على هذه الأماكن ويجعلها تبدو أكثر غموضًا وعجائبيّة.

2-2: الفضاء الطباعي:

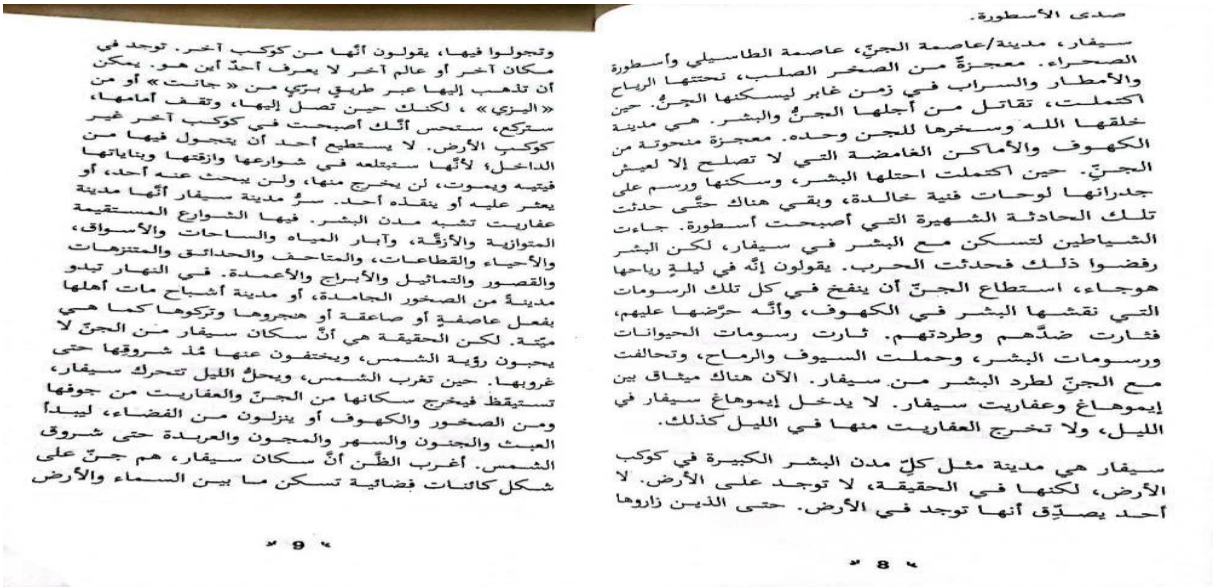
إن الفضاء الطباعي في الرواية يمكن أن يجسد العجائبية من خلال استخدام تنسيقات غير تقليدية للنصوص، أو تغيير في الخطوط، أو توزيع غير مألوف للكلمات والجمل على الصفحة، هذه الأساليب الطباعية تضيف طبقة إضافية من الغموض والغرابة، مما يجعل القارئ يشعر بأن النص نفسه يتصرف بطريقة غير متوقعة، وبالتالي يكثف من عنصر العجائبية في الرواية.

ورواية سيفار مطبوعة بلون واحد وخط واحد، يمكن أن يكون الفضاء الطباعي فيها محدودًا في تعبيره عن العناصر العجائبية، لكنه لا يزال قادرًا على إحداث تأثيرات عميقة من خلال استخدام أساليب أخرى. منها مايلي:

تنسيق النص: نص رواية سيفار يحتوي على فقرات قصيرة متباعدة بشكل غير منتظم، وهذا ما نجده مجسدا بشكل كبير في عدة صفحات منها، كالصفحة رقم: 35، 55، 74، 75، 78....الخ، وهذا التباعد غير المنتظم بين الفقرات يمكن أن يخلق تأثيرًا بصريًا يتجاوز النص نفسه، مما يؤثر على الطريقة التي يتفاعل بها القارئ مع الرواية، وعندما تكون الفقرات قصيرة ومتناثرة، يشعر القارئ وكأنه يتنقل عبر نص

متقطع وغير متماسك، مما يزيد إحساسه بالارتباك أو الغموض، هذا التباعد جعل من نص الرواية يبدو وكأنه غير مستقر، ويستلزم على القارئ استخدام خياله لربط أجزائها معًا، وهذا يتطلب نشاطًا ذهنيًا أكبر لمحاولة فهم الروابط والتفسيرات الممكنة، هذا البحث المستمر عن المعاني والروابط يساهم في خلق إحساس بالعجائبية، حيث يصبح النص لغزًا يتعين حله، مما يكثف الشعور بالتحدي والغرابة.

نوع وحجم الخط: رواية سيفار تستخدم حجم خط واحد وبلون أسود على خلفية بيضاء، بدون أي زخرفة أو تغيير في نوع الخط في جميع صفحاتها بشكل بسيط وهذا ما يعكس الشعور بالثبات والاستمرارية، ما يعني أنَّ النَّص يحافظ على نسق موحَّد وثابت من البداية حتَّى النِّهاية، ولا توجد تغييرات مفاجئة في الشّكل البصري له، هذه الاستمراريَّة تُساعد في الحفاظ على تدفُّق الأحداث والسَّرد بشكل متَّصل، ممَّا يسمح للقارئ بالاندماج في النَّص دون تشتيت، ويجعله محاصرا في عالم لا يتغيَّر على مستوى الشّكل، لكنَّه يتغيَّر بشكل مستمر على مستوى المعنى والمضمون، هذا التَّناقض بين الثَّبات البصري للنَّص والتغيُّر المستمر في أحداثه يكثِّف من الطَّبيعة العجائبيَّة، فالقارئ يشعر بأنَّ النَّص هو بمثابة عالم مغلق وثابت بصريًا، ولكن داخله، هناك عوالم وأحداث تتحرَّك باستمرار في اِتِّجاهات غير متوقَّعة.



صدى الأسطورة.

سيفار، مدينة/عاصمة الجنّ، عاصمة الطاسيلي وأسطورة الصحراء. معجزةٌ من الصخر الصلب، تحتلها الرياح والأمطار والسراب في زمن غابر ليسكنها الجنُّ. حين اكتملت، تقاتل من أجلها الجنُّ والبشر. هي مدينة خلقها الله وسخرها للجن وحده. معجزة منحوتة من الكهوف والأماكن الغامضة التي لا تصلح إلا لعيش الجنّ. حين اكتملت احتلها البشر، وسكنها ورسم على جدرانها لوحات فنية خالدة، وبقي هناك حتَّى حدثت تلك الحادثة الشهيرة التي أصبحت أسطورة. جاءت الشياطين لتسكن مع البشر في سيفار، لكن البشر رفضوا ذلك فحدثت الحرب. يقولون إنَّه في ليلةٍ رياحها هوجاء، استطاع الجنّ أن ينفخ في كل تلك الرسومات التي نقشها البشر في الكهوف، وأنَّه حرَّضها عليهم، فثارت ضدَّهم وطردتهم. ثارت رسومات الحيوانات ورسومات البشر، وحملت السيوف والرماح، وتحالفت مع الجنّ لطرد البشر من سيفار. الآن هناك ميثاق بين إيموهاغ وعفاريت سيفار. لا يدخل إيموهاغ سيفار في الليل، ولا تخرج العفاريت منها في الليل كذلك.

سيفار هي مدينة مثل كلّ مدن البشر الكبيرة في كوكب الأرض، لكنها في الحقيقة، لا توجد على الأرض. لا أحد يصدِّق أنها توجد في الأرض. حتى الذين زاروها

٨

وتجولوا فيها، يقولون أنَّها من كوكب آخر. توجد في مكان آخر أو عالم آخر لا يعرف أحدٌ أين هو. يمكن أن تذهب إليها عبر طريقٍ برزخي من « جانت » أو من « اليزي » ، لكنك حين تصل إليها، وتقف أمامها، ستركع، ستحس أنَّك أصبحت في كوكب آخر غير كوكب الأرض. لا يستطيع أحد أن يتجول فيها من الداخل؛ لأنَّها ستبتلعه في شوارعها وازقتها وبناياتها فيتيه ويموت، لن يخرج منها، ولن يبحث عنه أحد، أو يعثر عليه أو ينقذه أحد. سرُّ مدينة سيفار أنَّها مدينة عفاريت تشبه مدن البشر. فيها الشوارع المستقيمة المتوازية والأزقَّة، وآبار المياه والساحات والأسواق، والأحياء والقطاعات، والمتاحف والحدائق والمتنزهات والقصور والتماثيل والأبراج والأعمدة. في النهار تبدو مدينةً من الصخور الجامدة، أو مدينة أشباح مات أهلها بفعل عاصفةٍ أو صاعقة أو هجروها وتركوها كما هي ميّتة. لكن الحقيقة هي أنَّ سكان سيفار من الجنّ لا يحبون رؤية الشمس، ويختفون عنها مُذ شروقها حتى غروبها. حين تغرب الشمس، ويحلّ الليل تتحرك سيفار، تستيقظ فيخرج سكانها من الجنّ والعفاريت من جوفها ومن الصخور والكهوف أو ينزلون من الفضاء، ليبدأ العبث والجنون والسهر والمجون والعربدة حتى شروق الشمس. أغرب الظَّن أنَّ سكان سيفار، هم جنّ على شكل كائنات فضائية تسكن ما بين السماء والأرض

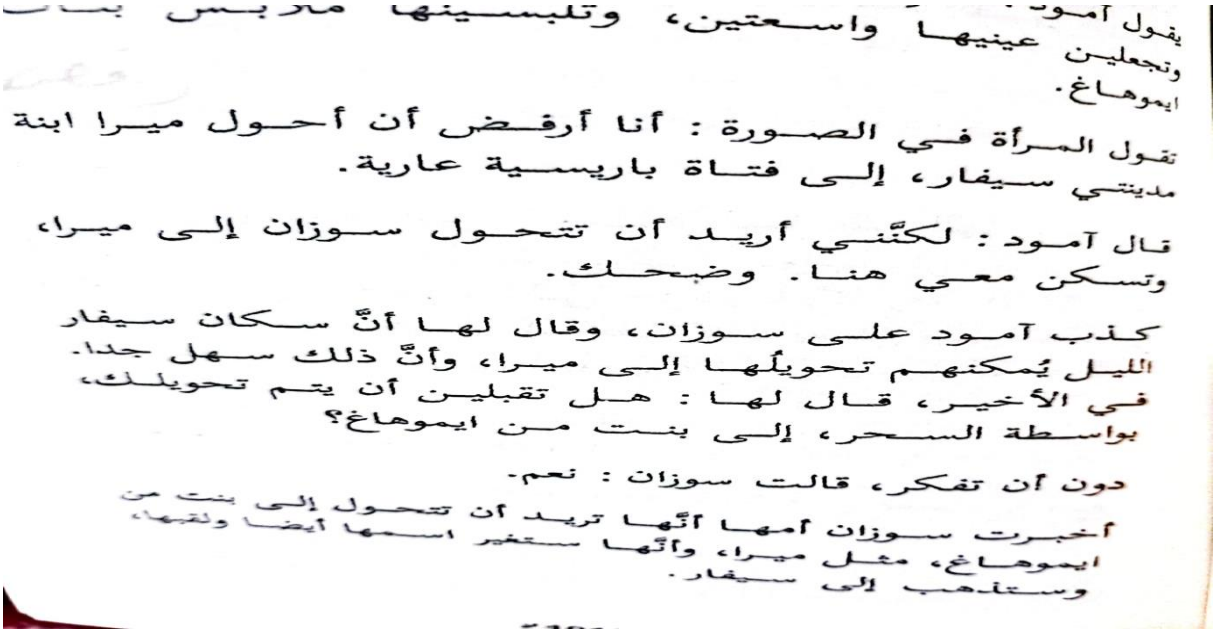
٩

هذا النَّوع من الخطوط والحجم الثَّابت يمكن أن يخلق لدى القارئ شعورًا بأنَّ النَّص لا يسمح بالتَّنفُّس أو الهروب منه، إنَّه ثابت ومستمر، مما يعكس عالم الرِّواية نفسه حيث العجائبيَّة ليست مجرَّد حادثة أو موقف عابر، بل هي جزء من النَّسيج اليومي للنَّص، القارئ هنا يجد نفسه مدفوعًا للاستمرار في القراءة رغم شعوره بالغرابة أو الاِنزعاج، لأنَّ النَّص نفسه لا يعطي أي إشارة بصرية للرَّاحة أو التَّوقُّف.

والطَّبيعة العجائبيَّة تتطلَّب من القارئ نوعًا من القبول لما هو غير مألوف أو غريب، واستخدام خط واحد وحجم ثابت يمكن أن يكثِّف هذا القبول، حيث يجعل النَّص يبدو ككيان متماسك، بغضِّ النَّظر عن محتواه العجائبي. القارئ يتقبَّل الغرابة بشكل أكثر طبيعيَّة لأنَّها تأتي في سياق بصري مألوف ومستمر.

باختصار، استخدام خط واحد وبحجم ثابت في رواية سيفار ليس مجرد اختيار طباعي عشوائي، بل هو قرار يمكن أن يعكس بعمق طبيعة السَّرد نفسه، هذا الثَّبات البصري يخلق إحساسًا بالاستمراريَّة الَّتي تكثِّف الطَّبيعة المتكرِّرة والمستمرة للعجائبيَّة، ممَّا يجعل النَّص يبدو وكأنَّه عالم مغلق، حيثُ الغرابة هي القاعدة، وليس الاستثناء.

التَّباعد بين الأسطر والفقرات: نصُّ رواية سيفار يحتوي في كثير من صفحاته التَّباعد بين الأسطر والفقرات وهو ليس مجرَّد عنصر شكلي، بل هو أداة فعَّالة في توجيه تجربة القراءة وتحقيق التَّأثيرات السَّردية المطلوبة.


يقول آمود واسعتين، وتلبسينها ملابس بنات
وتجعلين عينيها
ايموهاغ.

تقول المرأة في الصورة : أنا أرفض أن أحول ميرا ابنة
مدينتي سيفار، إلى فتاة باريسية عارية.

قال آمود : لكنَّني أريد أن تتحول سوزان إلى ميرا،
وتسكن معي هنا. وضحك.

كذب آمود على سوزان، وقال لها أنَّ سكان سيفار
الليل يُمكنهم تحويلها إلى ميرا، وأنَّ ذلك سهل جدا.
في الأخير، قال لها : هل تقبلين أن يتم تحويلك،
بواسطة السحر، إلى بنت من ايموهاغ؟

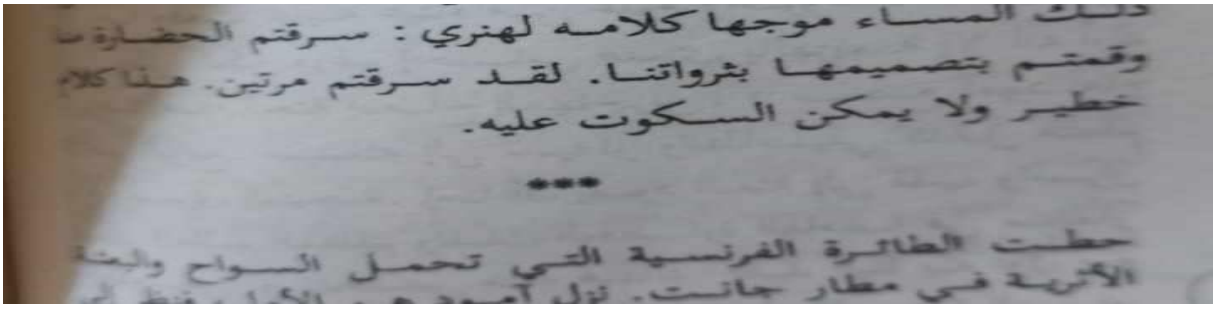
دون أن تفكر، قالت سوزان : نعم.

أخبرت سوزان أمها أنَّها تريد أن تتحول إلى بنت من
ايموهاغ، مثل ميرا، وأنَّها ستغير اسمها أيضا ولقبها،
وستذهب إلى سيفار.

نلاحظ في هذا المثال وجود فقرات قصيرة ومسافات ضيِّقة بين الفقرات وهذا ما يعطي النَّص إيقاعًا سريعًا ومكثفًا، هذا الإيقاع يتناسب تمامًا مع الجو العجائبي والتَّوتر المتزايد الَّذي يواجهه "آمود"، إذ يشعر القارئ كما لو أنَّه محاصر داخل النَّص، تمامًا كما يشعر "آمود" بأنَّه مُحاصر في غرفته، هذا التَّفاعل بين الشَّكل والمحتوى يجعل النَّص أكثر تأثيرًا ويزيد من إحساس القارئ بالتَّوتر والتَّرقب.

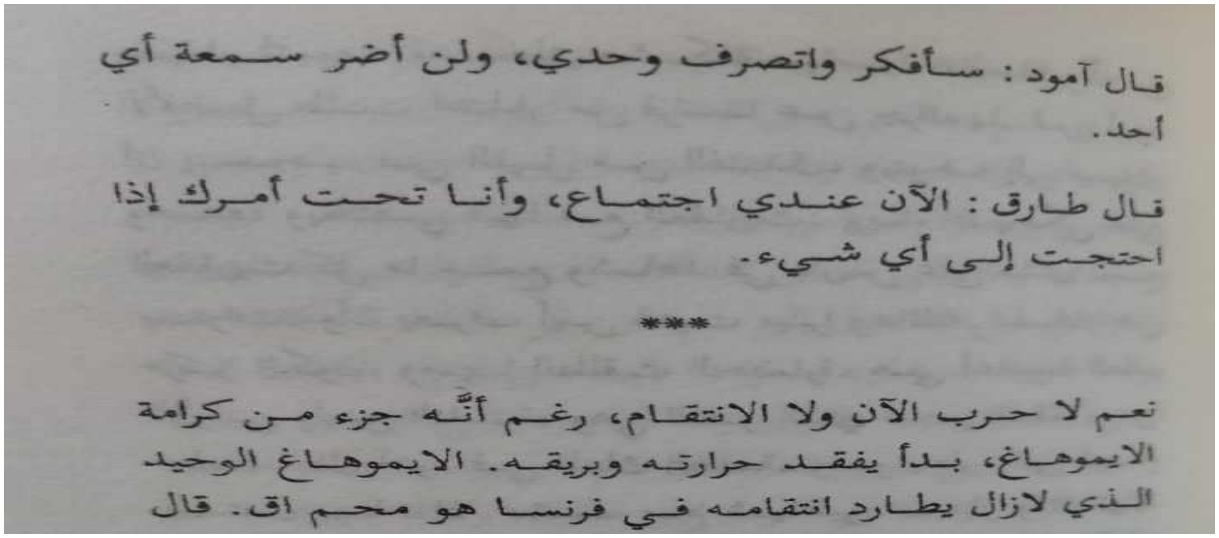
العناصر البصريَّة غير النَّصيَّة: العناصر البصريَّة غير النَّصيَّة تشمل أيّ مكونات بصريَّة تُستخدم في التَّصميم الطِّباعي أو التَّخطيط النَّصِّي ولا تعتمد على الكلمات أو الحروف، هذه العناصر تشمل: الفواصل

الزّخرفيَّة (مثل النُّجوم، الخطوط، النِّقاط)، أو الرُّسومات والخطوط الَّتي لا علاقة لها بالكتابة وهذا ما لاحظناه في الكثير من صفحات رواية سيفار.


ذلك المساء موجها كلامه لهنري : سرقتم الحضارة و
وقمتم بتصميمها بثرواتنا. لقد سرقتم مرتين. هذا كلام
خطير ولا يمكن السكوت عليه.

***

حطت الطائرة الفرنسية التي تحمل السواح والبعثة
الأثرية في مطار جانت.


قال آمود : سأفكر واتصرف وحدي، ولن أضر سمعة أي أحد.

قال طارق : الآن عندي اجتماع، وأنا تحت أمرك إذا احتجت إلى أي شيء.

***

نعم لا حرب الآن ولا الانتقام، رغم أنَّه جزء من كرامة الايموهاغ، بدأ يفقد حرارته وبريقه. الايموهاغ الوحيد الذي لازال يطارد انتقامه في فرنسا هو محمد اق. قال

في الصُّورة الأولى بعد حوار "آمود" مع "هنري"، يظهر الفاصل الأوَّل بالنُّجوم.

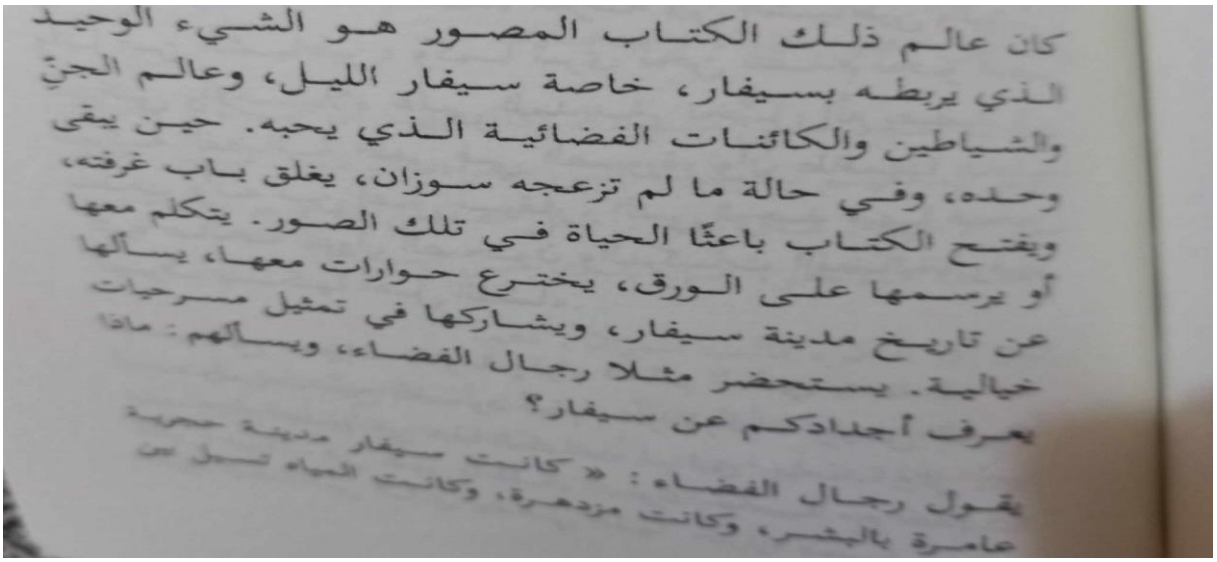
هذا الفاصل يشير إلى اِنتقال مفاجئ في السَّرد، حيث ينتقل القارئ من الهدوء الظَّاهري في الغرفة الَّتي يدور فيها النِّقاش بين الشَّخصيَّتين، إلى المشهد الَّذي يصف الطَّائرة الَّتي حطَّت على مطار جانت، تحمل البعثة الفرنسية، والفاصل بالنُّجوم هنا يزيد من الإحساس بأن شيئًا غريبًا وغير طبيعي يحدث، مما يجسّد الجو العجائبي.

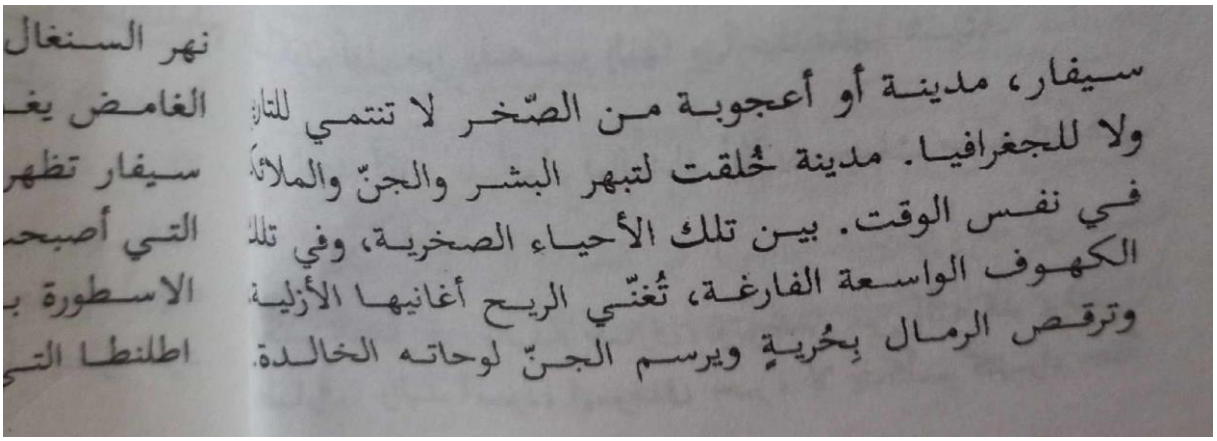
في الصُّورة الثَّانية بعد الحوار الَّذي دار بين "آمود" عند عودته من باريس ووالده "طارق"، يتوقَّف السَّرد مرَّة أخرى بالفصل بالنُّجوم، ليهيّئ القارئ لنقلة جديدة في السَّرد، حيث يجد نفسه أمام بوَّابة غامضة، كما نلاحظ هنا أنَّ اِستخدام الفاصل الزُّخرفي بالنُّجوم كان للفصل بين هذه المشاهد، وذلك من خلال اِنتقال الأحداث من مشهد يجري في مكان معيَّن إلى مشهد آخر يجري في مكان أو زمن مختلف، بالقفز في الزَّمن والانتقال المفاجئ بين مكانين مختلفين في النَّص(من الفندق الَّتي جرى فيه الحوار بين "آمود" ووالده" والحديث عن

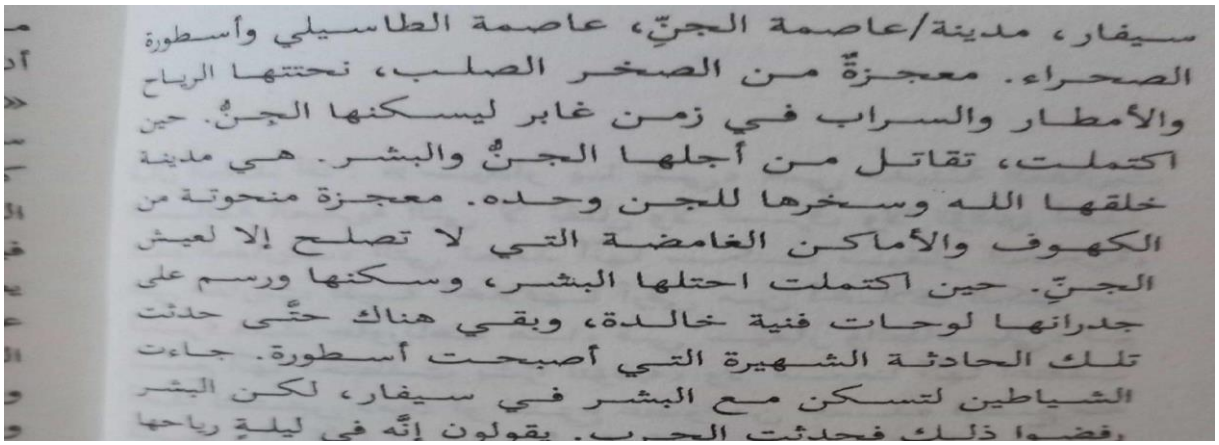
وصوله وما حدث له في باريس، إلى تغيير في النَّبرة السَّردية)، حيث يتحوَّل النَّص من تفاعل حواري إلى وصف استراتيجي أو تفصيلي، والمقصود بالوصف هنا ، الحرب الَّتي سيشنُّها "طارق" ضدَّ الفرنسيين لاسترداد كرامة الإيموهاغ بصفة عامَّة.

إذن فهذا الفاصل الزُّخرفي بالنُّجوم في نصِّ الرِّواية يلعب دورًا يتجاوز التَّنظيم البصري للنَّص؛ فهو يعمِّق الشُّعور بالعجائبيَّة من خلال الإشارة إلى التَّحوُّلات غير المتوقَّعة للسَّرد والأحداث، والفصل بين العوالم المختلفة، وزيادة الغموض.

التّكرار في الوصف والجمل: إنَّ التَّكرار في الوصف والجمل ليس مجرَّد تقنيَّة سرديَّة فحسب، بل يمكن أن يكون وسيلة فعَّالة لتكثيف عنصر العجائبيَّة في النَّص من خلال الفضاء الطِّباعي، وتوجيه انتباه القارئ إلى الأجواء غير العاديَّة والغامضة الَّتي تميِّز الرِّواية العجائبيَّة، وهذا ما نلمحه في بعض الصَّفحات من الرِّواية خاصَّة ما تعلَّق فيها بوصف مدينة سيفار منها:


كان عالم ذلك الكتاب المصور هو الشيء الوحيد
الذي يربطه بسيفار، خاصة سيفار الليل، وعالم الجنّ
والشياطين والكائنات الفضائية الذي يحبه. حين يبقى
وحده، وفي حالة ما لم تزعجه سوزان، يغلق باب غرفته،
ويفتح الكتاب باعثًا الحياة في تلك الصور. يتكلم معها
أو يرسمها على الورق، يخترع حوارات معها، يسألها
عن تاريخ مدينة سيفار، ويشاركها في تمثيل مسرحيات
خيالية. يستحضر مثلا رجال الفضاء، ويسألهم: ماذا
يعرف أجدادكم عن سيفار؟
يقول رجال الفضاء: « كانت سيفار مدينة حجرية
عامرة بالبشر، وكانت مزدهرة، وكانت المياه تسيل بين


سيفار، مدينة أو أعجوبة من الصّخر لا تنتمي للتاري
ولا للجغرافيا. مدينة خُلقت لتبهر البشر والجنّ والملائ
في نفس الوقت. بين تلك الأحياء الصخرية، وفي تلك
الكهوف الواسعة الفارغة، تُغنّي الريح أغانيها الأزلية
وترقص الرمال بِحُريةٍ ويرسم الجنّ لوحاته الخالدة.
نهر السنغال
الغامض يغ
سيفار تظهر
التي أصبحت
الاسطورة ب
اطلنطا التي


سيفار، مدينة/عاصمة الجنّ، عاصمة الطاسيلي وأسطورة الصحراء. معجزةٌ من الصخر الصلب، نحتتها الرياح والأمطار والسراب في زمن غابر ليسكنها الجنُّ. حين اكتملت، تقاتل من أجلها الجنُّ والبشر. هي مدينة خلقها الله وسخرها للجن وحده. معجزة منحوتة من الكهوف والأماكن الغامضة التي لا تصلح إلا لعيش الجنّ. حين اكتملت احتلها البشر، وسكنها ورسم على جدرانها لوحات فنية خالدة، وبقي هناك حتّى حدثت تلك الحادثة الشهيرة التي أصبحت أسطورة. جاءت الشياطين لتسكن مع البشر في سيفار، لكن البشر رفضوا ذلك فحدثت الحرب. يقولون إنّه في ليلة رياحها

نلاحظ من خلال هذه الصُّور وجود تكرار في أوصاف مدينة سيفار بشكل منظَّم، وهذا ما يبرز بنية النَّص نفسه، وهو أداة لتوجيه انتباه القارئ إلى بنية هذه المدينة العجيبة أو تفاصيلها المتكرِّرة، ويساعده في فهم الطَّبيعة الَّتي تشكَّلت بها هذه المدينة السِّحرية والَّتي تشكِّل جزءًا من الفضاء النَّصي.

ضف على ذلك أنَّ هذا التّكرار قد خلق إيقاعًا معينًا داخل النَّص، حتَّى وإن كان الفضاء الطِّباعي بسيطًا، هذا الإيقاع قد يزيد من إحساس القارئ بالزَّمان والمكان داخل المدينة العجيبة(سيفار)، ممَّا يجعله يشعر وكأنَّه يعيش تجربة متكرِّرة أو متسلسلة، كما يعكس الحالة النَّفسيَّة للشَّخصيات أو المشاعر المرتبطة بالمدينة، من خلال الشُّعور بالانغماس في تجربة زيارة هذه المدينة بطريقة متكرِّرة أو مكرَّرة، ممَّا يضيف بعدًا عاطفيًا للنَّص، وبالتَّالي حتَّى مع البساطة في الفضاء الطِّباعي، فالتّكرار في وصف مدينة سيفار العجيبة يمكن أن يكثِّف من الشُّعور بالعجائبيَّة ويخلق تأثيرات بصريَّة ونفسيَّة تنعكس في تجربة القراءة.

باختصار فإن بنية الفضاء الطِّباعي رغم بساطتها في رواية سيفار قد لعبت دورًا هامًّا في تجسيد العجائبيَّة من خلال التّكرار، التَّباعد، والتَّنسيق البسيط، ممَّا يزيد من التَّأثير البصري والنَّفسي لعنصر العجائبيَّة في النَّص.

وكخلاصة لهذا المبحث فإن بنية الفضاء المكاني والطِّباعي في رواية سيفار تضافرتا معًا لتقديم تجربة قراءة غامضة ومؤثِّرة، حيث يتكامل تصميم الفضاء الطِّباعي مع العناصر السَّردية لتجسيد العالم العجائبي وزيادة تأثيره على القارئ.

المبحث الرابع:

الشَّخصيَّة العجائِبيَّة في رواية سيفار

إنَّ الفاعل المؤثِّر في المتن الرِّوائي هو الشَّخصيات بجميع أنواعها؛ لكونها ترتبط بكلِّ مكوِّنات السَّرد فلا يمكن تصوّر أي عمل روائي دون شخصيات، فهي مدار البنى السَّردية التي تُهيكل الجنس الرِّوائي بكلِّ تفاصيل الحكي والوصف والتَّصوير، حيث يتمُّ بناء الشَّخصيات في المتن الرِّوائي وفق ثلاث مستويات: المظهر المورفولوجي للشَّخصية، والسُّلوك الدَّاخلي للشَّخصية، وكذلك وظائف الشَّخصيات، فالأوَّل يقدِّمه الرَّاوي أو الكاتب للقارئ، والثَّاني تقدِّمه الشَّخصية ذاتها أو الوصف الَّذي ينجزه الكاتب، أمّا الثَّالث فتجسّده حركة الشَّخصية أو الفعال المنسوبة إليها من قبل الرَّاوي أيضا، ويرى "**تودوروف**" أنَّ الشَّخصية الرِّوائية ذات طبيعة مطَّاطيَّة جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقرّ على واحدة منها [1]. فالشَّخصية الرِّوائيَّة تتَّخذ مواقع وأوصاف لا حصر لها، وتقوم بوظائف وأدوار متعدِّدة في المتن الرِّوائي، تكشف عنها القراءة النَّقدية الهادفة والواعية، بإجراءات النَّقد والتَّحليل.

1-مفهوم الشَّخصية العجائبيَّة:

قد تتَّخذ الشَّخصية اِسمًا لها في الرِّواية يميِّزها عن الشَّخصيات الأخرى، ويحدِّد وظيفتها ومدلولها في العمل الرِّوائي، وذلك حتَّى يتسنَّى لها أو توكل للشَّخصية الأحداث والأفعال الضَّروريَّة لمسار الحكاية [2]. والشَّخصية يمكن أن تكون حقيقيَّة (واقعيَّة) أو ورقيَّة (خياليَّة)، وينظر الدَّرس النَّقدي الحديث إليها من حيث تموقعها في العمل الرِّوائي، ومركزيَّتها في السَّيرورة السَّردية الَّتي تشكّل العمل الرِّوائي، متجاوزا بذلك النَّظرة التَّقليديَّة للشَّخصية المُختزلة في اِسمها ووظيفتها فحسب، ومحاولا فهم العلاقة بين الشَّخصية والعالم أو المجتمع الَّذي تنغرس في تربته [3]. في ظلِّ علاقة ما يسمى بالوعي الفردي بالوعي الجمعي، أي علاقة الفرد بالجماعة ومركزه في المجتمع، ومنه فإنَّ « الشَّخصيَّة في الرِّواية تشكِّل بؤرةً مركزيَّة لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزها، فالرِّواية أكثر الأجناس الأدبية اِرتباطا بالشَّخصيَّة لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية الَّتي سبقت الرِّواية إلى الظُّهور بمئات السِّنين» [4].

من هنا اِستطاع البحث النَّقدي الحديث الغوص في أعماق الشَّخصية وسبر أغوارها، بِاستكناه الجوانب النَّفسية للشَّخصية الرِّوائيَّة اِنطلاقًا من معطيات اللُّغة، الَّتي تشكّل البنية السَّطحية للعمل السَّردي

---

[1] يُنظر، حسن بحراوي: ‹‹ **بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن– الشخصية** ››، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط2، سنة2009م، ص: 207.

[2] ينظر، م ن: ص: 211.

[3] ينظر، م ن: ص: 210.

[4] عدنان علي الشَّريم: ‹‹ **الخطاب في الرِّواية العربيَّة** ››، عالم الكتب الحديثة للنَّشر والتَّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015م، ص: 97.

فقد أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية [1]. كي تبوح ببعض أسرار الكتابة السردية، وتكشف عن رؤى ومواقف الراوي المضمرة في أبنية اللغة التي تخطّ حلقات السلسلة السردية.

إن للعجيب دور رئيس في بناء الشخصية العجيبة، فهو يعيد تشكيلها، ويعطيها بُعداً مختلفاً عن الشخصية الطبيعية أو العادية في العمل السردي، فالعجيب جعل من الملك سيف، الطفل والشاب المتشرد، رجلاً واثقاً بنفسه، يخوض أيَّة معركة؛ مهما كان مَنْ يواجهه، وينتصر عليه، ويمشي في الصحارى من دون أي خوف من المجهول، ويسبح في بحار شاسعة دون أن يعرف على أية يابسة ستحط قدماه، لكنه مع هذا كان على ثقة بأن هناك قوى خفية وفوق طبيعية ستنقذه. هذا عندما تكون مؤثرات العجيب خارجية. لكن هناك مؤثرات داخلية، بيولوجية، أو مستحدثة، أو مؤثرة على طبيعة الشخصية، سواء كانت بشراً أم جاناً أم جماداً، وهو ما أكده شعيب حليفي من أن هناك قوتين تشكلان السمات العامة للشخصية العجيبة، قوة داخلية وأخرى خارجية، فالشخوص العجائبية يتم تركيبها بشكل دقيق يساهم فيها التصوير الباطني لها، من حيث نفسيتها وتفكيرها، وما يعتمل من مخزون يكون موسوما بالتحولات، فالحديث عن الشخصية العجيبة يفرض البحث عن مصدر العجب فيها لتكون إحدى دعامات العجائبية في النص، لهذا فإن قضية المكان والزمن عجائبياً لا تنفصل عن قضية الشخصية العجيبة، إذ إن افتراض لا واقعية المكان أو الزمن يعد – بداية – مطلباً أساسياً في النص العجائبي، لإحداث عملية اتساق متكاملة بين عناصر بناء النص السردي وطبيعة تشكله، والشخصية العجيبة كائن مختلف، يتشكّل من خلال مدخلات لفظية عدَّة، يسعى الراوي عن طريقها ليبني شخصية مغايرة عن بنية الشخصية الطبيعية، فيجمع مخلوقات عدَّة في مخلوق واحد، ليركّب شخصية جديدة، أو يضيف روحاً على جماد مثل الياقوت والخشب، وبالنظر لما تتمتع به هذه الشخصية من خصائص تخييلية عالية فإنها تضفي على سرد السيرة تنوعاً يمكّنها من إثراء عوالمها لا بالشخصية العجيبة وحدها، بل بما ترتبط به من شخصيات طبيعية وأحداث تتسع وتمتد بناء على ما تتمتع به هذه الشخصية من إمكانات وقدرات.[2]

---

[1] يُنظر، حسن بحراوي: << **بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء –الزّمن –الشّخصية** >>، ص211.

[2] يُنظر: صفاء دياب، مقال: (**دور العجيب في بناء الشّخصيّة سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجًا**)، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، البحرين، ع 37، ربيع 2017، ص: 31.

2-عجائبيَّة الشَّخصيَّة في الرِّواية (تصنيف الشَّخصيات/ بنية الشَّخصيات مورفولوجيًا وسيكولوجيًا).

إنَّ الحديث عن الشَّخصيَّة العجائبيَّة في رواية "**مدينة الشَّياطين الطيّبين**" **(سيفار)** يجعل القارئ أمام هالةٍ تخييليَّة لا نظير لها؛ حيثُ يتساءَل القارئُ كيف نُسبت الطِّيبة إلى الشَّياطين؟ وهل فعلا مدينة سيفار يقطُنها الجنُّ والشَّياطين والبشر؟

هنا تظهر المفارقة السَّرديَّة بين الواقع السَّردي والخيال السّردي، حين يصنع السَّارد (الكاتب) شخصيات خياليَّة تحرّكُ دواليب الرِّواية بشيءٍ من الغرابة والعجائبيَّة، مع نظيراتها من الشَّخصيات الواقعيَّة الحقيقيَّة الَّتي، تحرّكُ بوْصلة أحداث الرِّواية في نوْع من المزج الواقعي بالخيالي، والحقيقي بالمجازي، والخرافي بالتاريخي، والكائن بالممكن، حين يُدرسُ «النص في علاقته بالقراءة ضمن ما نسميه البنية النصية الكبرى، حيث تترسب القيم النصية ويعاد تَبَنُيُنُها في صلتها بالبنية الاجتماعية، ويعاد أو يخرق إنتاجها بناء على خلفية نصية محدّدة » [1].

ومن أجل دراسة شخصيَّات الرِّواية (سيفار) لابُدَّ من وضع الشَّخصية في مقامها اِنْطلاقاً من وظيفتها وإطلاق عليها كنية الدَّرس النَّقدي للشَّخصيات في العمل الرِّوائي، وذلك من أجل تحديد مركزيَّتها في العمل السردي الرِّوائي، ومدى فاعليَّتها في تحريك الأحداث والوظائف المنسوبة إليها.

والنموذج المتَّبع في دراسة الشَّخصيات في رواية (سيفار)، يقسَّم الشخصيات إلى نوعين: الأول يهتمُّ بالشخصيَّات الواقعيَّة، أما الثاني فيدرس الشخصيَّات الخياليَّة، ووفق هذا المنوال المعدُ سلفاً في الوعي النقدي السَّابق لهذه الدِّراسة، يمكن إخضاع شخصيَّات رواية (سيفار) إلى هذا التقسيم الثنائي المنهجي.

كما يمكن أنَّ تقبل شخصيات (سيفار) تقسيما ثنائيّا آخر، وهو تقسيم ترتيبي بحسب مركزية الشخصية في الرواية وفاعليتها، يرصد الأوَّل الشخصيات الرئيسية، ويهتم القسم الثاني بالشخصيات الثانوية. حيث يعتبر التقسيم الأول تقسيما فنّيا تمليه شروط الكتابة الروائية، أمّا الثَّاني فيعبّر عن حركتها وظيفتها وهما معا يكشفان عن فاعلية الشَّخصية في رواية (سيفار) ويحددان مركزيَّتها ووظيفتها فيها.

وممَّا يمكنُ أن يساعد على دراسة الشَّخصيات في هذه الرِّواية أيضًا هو الفضاء المكاني الَّذي تتحرَّك فيه الشَّخصيات وتنسبُ إليها الأعمال؛ إذ لا يُمكنُ أن تدرس الشَّخصية في المُنجز السَّردي خارج الأقطاب

---

[1] سعيد يقطين: اِنفتاح النَّص الرِّوائي، النَّص والسِّياق، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص: 150.

الثَّلاثة التَّالية: (الوظيفة أو العمل المنسوب للشَّخصية/الفضاء الزَّماني/ الفضاء المكاني)، والحال أنَّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السَّرد وإنَّما يدخل في علاقات متعدِّدة مع المكوِّنات الحكائيَّة الأخرى للسَّرد كالشَّخصيات والأحداث والرؤى السَّردية [1].

وما جرى به العُرف النَّقدي في تقسيم الدِّراسات السَّرديَّة وفصل الفضاء الزَّماني والمكاني عن الشخصيات كان على وجه التغليب لا غير، فلا يمكن لشخصية ما في أيِّ عملٍ سردي أن تتحرَّك أو تنشُط خارج الإطار الزماني والمكاني، « وتلك هي الواجهة الَّتي يستمدُّ منها التَّمثيل السَّردي مادَّته لكي يشخِّص ما يحدث أو يصف ما مضى أو يستبق ما يمكن أن تأتي به الأيَّام» [2]. فمن غير المعقول أن يغيب الزَّمكان عن المُنجزات السَّرديَّة مهما بلغت درجة الخيال فيها، ومهما حاول الرّاوي أن يطمسَ معالم الزَّمان والمكان في عمله السَّردي، فيبقى حضورهما ثابت يقف في وجه كل محاولة إقصاء.

والَّذي يرجعُ إلى نحو اللُّغة العربيَّة، يتلمَّس هذا الزَّعم، وذلك ما يتجلَّى في قواعد النَّحو حين اِتَّفقَ اللُّغويُّون والنُّحاة على تسميَّة ظرف الزَّمان وظرف المكان (المفعول فيه)؛ فالمتأمِّل في مُصطلح الظَّرفيَّة يُدركُ مدى اِحتواء الزَّمان والمكان للأحداث والأشياء، فالظَّرف إذا هو ما يوضعُ بداخله الأشياء كالوعاء. وما يعزِّزُ هذا الرَّأي أيضًا هو الزعم الفلسفي الذي يرى بأن ما يكون خارج إطار الزَّمان والمكان يُعتبر ميتافيزيقا، والميتافيزيقا لا يُعتَدُّ بها في الدِّراسات الأدبيَّة؛ لأنَّ الميتافيزيقي لا تُدركه الحواس، ولا يخضع للتَّجريب والدِّراسة، وبالتَّالي فهو خارج عن إرادة الإنسان وقدرته وعلمه؛ لأن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا [3].

فلا ينتظر القارئ من هذا المبحث أن يدرس العجائبي في رواية (سيفار) من منظور الخوارق والنوادر الميتافيزيقية فحسب، أو أنَّه يتلقَّى أخبارا غيبيَّة لا أساسَ لها في الواقع مطلقا، ترحل به بعيدا عن واقعه المعيشي، وإنَّما ستقدم هذه الدراسة المفارقات التي تنهض بها الشخصيات في هذه الرِّواية، في إطار الزمكان الذي جرت فيه أحداث الرواية، وتسلّط الضوء على كل ما يصدم أفق توقع القارئ بالدرجة الأولى بغض النظر عن مدى واقعيته أو عجائبيته.

---

[1] يُنظر: حَسَن بحراوي: ‹‹ **بنية الشَّكل الرِّوائي، الفضاء –الزَّمن–الشَّخصية** ››، م س، ص26.

[2] سعيد بنكراد: ‹‹ **سيمائيات النَّص، مراتب المعنى**››، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، (1439هـ/2018م)، ص138. ص133.

[3] ينظر: سعيد يقطين، ‹‹ **قضايا الرِّواية العربيَّة الجديدة، الوجود والحدود** ››، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، سنة(1433هـ/2012م)، ص94.

إنَّ حُضُور الشَّخصيات في المُنجز الرِّوائي يعني تحريك مولِّدات النَّص السَّردي في إطار زماني مكاني مخصوص، حيث تتحرَّك الشَّخصيات في هذين الفضاءين لتصنع أحداثا يُبنَى عليها الهيكل العام للرّواية، بغِّض النَّظر عن مدى واقعية أو خيالية هذه الشخصيات، التي وظّفها الكاتب (الصَّحراوي السَّيد حمدي يحظيه) في (سيفار). يمكن تصنيفها إلى صنفين متقاربين في الخصائص والدلالة: شخصيات خياليَّة ثانوية وأخرى حقيقيَّة رئيسية، وهذه الأخيرة هي التي يبدأ بها هذا البحث. حيث يمكن تصنيف الشَّخصيات الحقيقيَّة الرئيسية مثل: (الجدّ آقا، أمود، طارق، ميرا، إيموهاغ، هنري، سوزان) في مبحث والشَّخصيات الخياليَّة الثانوية مثل: (ملكة الجن، والشَّياطين، والمخلوقات الفضائيَّة العجيبة الَّتي لا ترى، وصور الشخصيات المنقوشة على جدران كهوف سيفار) في مبحث ثان.

إنَّ دراسة الشَّخصية الروائيَّة الحقيقيَّة والرئيسية في رواية "سيفار" يعني رصدْ حركة الشَّخصيات الواقعيَّة في الفضاء المكاني، ووظيفتها في الِاشتغال السَّردي داخل الرِّواية؛ لأنَّ الشَّخصيات الواقعيَّة يمكن أن تتطابق مع وظيفتها في المنجز السَّردي، ويمكن أن تضيف شيئًا أكثر ممَّا هو معروف عنها في واقعها المعيشي أو تُنقِص منه شيئا، لأنَّ مقتضيات العمل السَّردي في الرِّواية قد يقبل الزِّيادة والنُّقصان بحسب المركز الَّذي تكون فيه الشَّخصية والعمل المنسوب إليها والوظيفة التي تنهض بها فنّيا.

وقد حدّد "غاني شكري" مفهوم الشخصية الفنية بقوله: <<هي الشخصية الحية في حالة فعل، وهذا الفعل لن يكون إلاّ بتفاعله مع بقية شخصيات النص الروائي التي تحدد علاقتها مع غيرها ومكانتها التي تتبوّأها في النص من خلال انخراطها في الأحداث الروائية وفي شبكة العلاقات المتفاعلة بينها>>[1].

1/ الإيموهاغ (سكان سيفار):

قبل الحديث عن الشخصيات وفق التصنيف النقدي المقدم سلفا، يجب تقديم قبيلة الإيموهاغ سكان مدينة سيفار في الصحراء جنوب الجزائر التي تنتمي إليها أغلب هذه الشخصيات كفضاء يحتوي حركتها وعملها، وتحديد هوية وصفات القبيلة التي ينتمون إليها تمهيدا لما سيأتي من وصف لها وسرد حولها.

الإيموهاغ: قبيلة الشُّجعان، رجالهم يتلثَّمون ويُغطُّون وجوههم ورؤوسهم (ملثَّمين) غلاظٌ شداد لا يخشون مخاطر الصَّحراء، يعيشون بطريقة بدائيَّة تتَّسم بالصُّعوبة والتحدّي، وهم لا يخونون عهودهم ومواثيقهم حتَّى مع الجن ولا يسرقون أشياء غيرهم ولا يسلبون غيرهم أغراضهم، فهم ليسوا لصوصًا أو قُطَّاع

---

[1] عبد الرَّحمان بن يطُّو: << **بناء الشَّخصية المركزيَّة وفضاء أسفل المدينة –قصة رمَّانة للطَّاهر وطَّار أنموذجا**– >>، مجلَّة الأثر، عدد خاص، أشغال الملتقى الدّولي الخامس في تحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، سنة 2011م، ص78.

طرق. لهم عادات وتقاليد واعتقادات خرافيَّة وأسطوريَّة، عقدوا ميثاقا مع الشَّياطين من أجل العيش في مدينة سيفار بسلام. ونسائهم سافرات لا يغطِّين وجوههنَّ عكس الرِّجال، يقول الرَّاوي: **« هذه سرقة ونحن إيموهاغ لا نسرق، وثالثا جدك وحاشيته يرفضون أن تدخل خيامهم هذه الأشياء الَّتي يقولون أنَّها ملك للجن، بيننا وبين سيفار ميثاق ألا نخونهم أو نسرقهم..[1]»**

وفي مقطع آخر يقول: **« نحن ايموهاغ ننتقم لأنفسنا، ولا ننتظر أن ينصفنا القانون ولا الدولة...كان حديثا طويلا، وكلما مر الوقت، كان محم أق يزداد حماسة للحديث أكثر[2]»**، أمَّا على الصَّعيد الجسدي، يُعرف رجل الإيموهاغ ببنية جسديَّة قويَّة ومتماسكة، مناسبة للتَّحدِّيات اليوميَّة الَّتي يفرضها العيش في الصَّحراء. يرتدي دائمًا اللِّثام، الَّذي يغطِّي وجهه ورأسه، ويعتبر جزءًا أساسيًا من مظهره الخارجي، ممَّا يعكس خصوصيَّة ثقافته وهويَّته. هذا اللِّثام لا يحميه فقط من ظروف الصَّحراء القاسيَّة مثل الرِّياح والرِّمال، بل يُمثِّل رمزًا للقوَّة والغموض. الهيكل الجسماني لهؤلاء الرِّجال يشير إلى القسوة والتَّحمل، حيث تتجلَّى في ملامحهم تلك الحياة الشَّاقَّة الَّتي يعيشونها الرِّجال الملثَّمون لديهم نظرات حادَّة تعكس صرامتهم ورباطة جأشهم، كما أنَّ تحرُّكاتهم تكون محسوبة ودقيقة، ممَّا يبرز تمرُّسهم في التَّنقل عبر الصَّحراء الواسعة والخطرة. يُعتبر هذا المظهر تعبيراً عن هويَّة متميِّزة تفصلهم عن باقي المجتمعات، وتجعلهم مثالًا للشَّجاعة والبسالة في مواجهة المخاطر. ومن عاداتهم حفلة "**تنزغاريت**" اللَّيليَّة **« حفلة النَّار الَّتي يسمُّونها تنزغاريت[3]»**، حيث يتزيّنن النِّساء فيها ويطلين وجوههنَّ بالنِّيلة المسودّة واللَّون الأحمر. ويغنِّين ويزغردن ويرقصن لقرع الطُّبول وفوق لهيب النَّار المتصاعد، يتحرَّك الجميع في حركة دائريَّة دون نظام، ويزداد حمّى النَّشاط مع تقدّم اللَّيل، وهذا السُّلوك « يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته، عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الرِّوائي»[(4)].

وهذا النَّوع من الاحتفالات أو المهرجانات يقوم بها الطَّوارق أو الملثَّمون بالجنوب الجزائري من أجل الحفاظ على عاداتهم المتوارثة أبًا عن جدّ، وممارسة تلك الطقوس ظنّا منهم بأنها نمط معيشي تراثي لا يمكن التفريط فيه، وإرث تليد يجب المحافظة عليه، حيث « **يخرج الرَّجل أو المرأة أو الإثنان معًا أو المجموعة**

---

(1) **الرِّواية**، ص: 31.

(2) **الرِّواية**، ص108.107

(3) **الرِّواية**، ص: 23.

(4) شعيب حليفي: ‹‹ **شعرية الرِّواية الفانتاستيكية** ››، دار الحرف للنَّشر والتَّوزيع، القنيطرة، المغرب، ط2، 2007م، ص: 50.

كلّها فيرقصون حتى يفقدوا الوعي ويفقدوا السيطرة على حركاتهم لينهاروا جميعا ويسقطون»[1]. منتشين بتلك الطُّقوس الَّتي أصبحت جزءا هامّا من حياتهم اليوميَّة.

ومن عاداتهم أيضا في حالات الفقد يقومون بحفلة وداع للميْت بطقوس غريبة أيضا، فيشعلون النِّيران الكثيفة في مكان ينظمون فيه حفل **(السبيبة)** الذي يشبه ما يسمّى اليوم بالتَّأبينية، «**أشعلوا نيرانا كبيرة في المكان الَّذي ينظِّمون فيه حفل(السَّبيبة) وجاء خلق عظيم للمواساة والتَّأبين وتقديم العزاء**» [2] الَّذي يحضر فيه الجميع للمواساة وتقديم العزاء، تحت أنغام العزف على آلة **(إمزاد)**، وأصوات النِّسوة اللّواتي ينشدن الأغاني الجنائزيَّة وهنَّ يندبنّ فقيدهم، أمَّا الرِّجال فيغمضون عيونهم ويرفعون وجوههم إلى السّماء لمقاومة الدّموع، ثم يضعون له نصبا على قبره، وعندما تردم الرّمال ذلك النّصب ينساه الناس، ويعودون لحياتهم الطبيعية العادية، فيمكن لزوجته أن تتزوج والأبناء يخضون غمار الحياة، وهذا ما عبّر عنه (بيير مابيل) بمرآة العجائبي في الوعي الجمعي، «وهو يحدّد محكيات العجائبي على أنها تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرغبات» [3].

وهذه الطقوس التي تتم في المراسيم الجنائزية ببلاد سيفار، مستلهمة من العادات والتقاليد الإفريقية التي تشوبها في الكثير من الأحيان العجائبية والغرابة، ويكتنفها الغموض، ولكنهم ألفوها واعتنقوها وأصبحت جزءا من حياتهم العامة لا يمكن التفريط فيها أو تغييرها، بل يدافعون عنها بكل غال ونفيس ويقفون في وجه كل غاصب يريد أن يطمس معالم هويتهم أو يغيّر من عاداتهم وسلوكاتهم، وهم مستعدون للدفاع عنها ولو بالحرب وزهق الأرواح.

2/ الشَّخصيات الرئيسية في رواية سيفار:

تهيمن الشخصيات الرئيسية في المتن الروائي على الأحداث التي تنمّي السلسلة السردية، التي تساعد الراوي على الاسترسال في الحكي والسرد، حيث« يقيم الروائي روايته حول شخصية رئيسية تحتل الفكرة والمضمون الذي يريد الكاتب أن ينقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها في عمله الروائي وإذا عدنا إلى الروايات الأولى فنجد البطل فيها هو المحور الأساسي ثم تأتي بقية الشخصيات عوامل

---

[1] **الرِّواية**، ص26.

[2] **الرِّواية**، ص58

[3] شعيب حليفي: ‹‹ **شعرية الرِّواية الفانتاستيكية** ››، م س، ص: 25.

مساعدة له» [1]. فيجعلها فاعلة في الأحداث محتلة المركز المحوري في المنجز السردي، بتصخير كل الشخصيات الأخرى خدمة لها، مساعدة أو معارضة.

والشخصية الرئيسيَّة «هي الشَّخصية الفنِّيَّة الَّتي يصطفيها القاص لتُمثِّل ما أراد تصويره أو ما أراد التَّعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتحكَّم الشَّخصيَّة الفنِّيَّة المحكم بناؤها بِاستقلالية في الرَّأي والحرِّية في الحركة داخل مجال النَّص» [2]. سواء أكانت حقيقية أم خيالية، المهم أن تتحرك بحرية وتتصرف بطريقة تناسب مركزها في النص، فتملي أوامر وتصدر نواه، وما على غيرها إلاّ التنفيذ والانصياع.

وهي التي توجّه مؤشر الحركة السردية وتدفعه نحو الاسترسال والاستزادة، و« تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها هي الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية» [3]. وهذه الصفة تجعلها بؤرة الحركة السردية، إذ بها يتم فتح مغاليق النص، وبدراستها يتم فهم العتبات النصية التي يشتمل عليها المنجز السردي، لذلك ينظر الدرس النقدي للشخصيات من ثلاث جوانب وهي: المورفولوجي، والوظيفي، والنفسي، وهي التي تدرس بها شخصيات هذه الرواية.

أ. شخصية آمود: (حفيد الجد آقا وابن طارق المجاهد الذي يظهر في صورة عميل مزيّف).

هو الشخصية المحورية والبطلة في الرواية، صاحب خمسة عشر ربيعا، ذكي وشجاع، لا يهاب ولا يخاف، زار **(سيفار)** مع جدّه في النهار، ثم مع والده طارق في الليل ودخل كهوف العفاريت العجيبة التي تحتوي على الرسومات الجدارية الغريبة.

بهذا الوصف يستحق مركز البطولة في هذه الرواية، إنها أوصاف تؤهله للدور المنوط به في المنجز السردي، وتناسب الفاعلية التي ينهض بها في تحريك أحداث الرواية وتنامي السرد باتجاه العقدة حتى النهاية.

كما أن شخصية "آمود" تتمتع بسمات نفسية مميزة تؤهلها لدور البطولة في الرواية، هذا الفتى يتميز بذكاء لافت وقدرة عالية على التفكير السريع، مما يمكنه من التعامل مع المواقف الصعبة بحنكة وفعالية

---

[1] محمد علي سلامة: ‹‹ **الشَّخصية الثَّانوية ودورها في المعمار الرِّوائي عند نجيب محفوظ** ››، دار الوفاء للطِّباعة والنَّشر، الإسكندرية، مصر ط1، سنة2007م، ص: 25-26.

[2] شريَّط أحمد شريَّط: ‹‹ **تطوُّر البنية الفنِّيَّة في القصَّة الجزائرية المعاصرة** ››، م س، ص: 45.

[3] صبيحة عودة زعرب: ‹‹ **غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي** ››، دار مجدلاوي للنَّشر والتَّوزيع، عمان، الأردن، ط1، سنة2006م، ص: 131-132.

شجاعته الفائقة تجعله لا يخشى المجهول أو المخاطر، وهذا يظهر جليًا في مغامراته داخل مدينة سيفار حيث واجه التحديات دون تردد.

لقد شارك في حفلة الرَّقص على النَّار (تنزغاريت) في تلك السن، فوضع "**آمود**" اللَّثام على وجهه وكحّل عينيه، ووضع صباغة التراب الأحمر على وجنتيه وشفتيه، وصبغ وجهه باللون النيلي، كما يفعل كل من يشارك في النزال من رجال وشباب إيموهاغ، وتبارز بالسَّيف الخشبي مع "خامد" ابن مرافق القوافل وتغلّب عليه، قاتل من أجل الفوز بميرا (إبنة عمَّته)، هنا تبدأ رحلة الصراع، صراع البطل مع الخصوم ومع الذات ومع المجتمع، « ومن خلال التركيز على الإنسان، بوصفه جزءا من الواقع والصراع اليومي. وما يكتنف من مكر محايث وتعريف الطبيعي والمألوف بما هو شاذ وفوق طبيعي» [1].

كما كان "آمود" من الذين يعرفون كل تفاصيل **سيفار** من رحلته مع جده ثم مع والده، ويحفظ قصتها الأسطورية الغريبة زار بيوت الجن ومخابئها، وفضاءات نزول الكائنات الفضائية، والكهوف التي توجد فيها الرموز والنقوش. إنه البطل الحقيقي الذي لا يخشى ما يخشاه أقرانه من قبيلة **سيفار**.

وعندما اختطفته السلطات الفرنسية حاولت أن تعمل على غسل مخه، فأرسلته إلى فرنسا كي يدرس لمدة خمس سنوات، ثم تستغلُّه لخدمة مصالحها بإرساله في بعثات علمية إلى مدينة سيفار فيما بعد. وقد تم وصفه في تقارير الذين اعتقلوه« **بأنَّه ذكي، خطير، يعرف كل شيء عن مدينة سيفار، وأنّه متشدّد يرفض إعطاء معلومات عن الكهوف والآثار والكنوز، وأنه متشبّع بإيديولوجية قومه إيموهاغ في كرههم لفرنسا** » [2]. فهذه الشخصية إذن تتميز بذكاء خارق يتجلى في معرفتها العميقة بكل تفاصيل مدينة سيفار، من الكهوف الغامضة إلى الآثار والكنوز المخفية، هذا الذكاء يجعله خطيرًا، حيث يدرك تمامًا قيمة هذه المعرفة ويستخدمها بحذر، مما يعكس طبيعته المتشددة والصلبة. رفضه القاطع لإعطاء أي معلومات عن هذه الأماكن يدل على شخصيته الحذرة والحريصة على حماية أسرار قومه.

الشخصية مشبعة بإيديولوجية قومه الإيموهاغ، وخاصة كرههم لفرنسا، مما يضيف بعدًا قوميًا إلى دوافعه وسلوكياته. هذا التوجه الأيديولوجي العميق يجعله متشبثًا بمواقفه، غير قابل للتفاوض أو التنازل عن معتقداته. في حواراته وتصرفاته، يظهر تصميمه الراسخ على حماية تقاليد وقيم قومه، وهو ما يعزز صورته كشخصية معقدة ومصممة على أهدافها.

---

(1) شعيب حليفي: ‹‹ **شعرية الرِّواية الفانتاستيكية** ››، م س، ص: 40.

[2] **الرِّواية**، ص: 60.

يقول الرَّاوي: « **كان الرجل أقل حجما وأقصر بكثير من خامد لكنه جريئا، صرخ خامد معتدا بسيفه: هل أنت هو آمود؟ قال الرجل: أنا مبارز فأرفع سيفك**» [1]، نلاحظ هنا أن "آمود" من الناحية الجسدية، يوصف بأنه أقل حجمًا وأقصر من شخصية خامد، لكنه يعوض عن ذلك بشجاعته وجرأته، هذه البنية الجسدية قد توحي بأنه يتمتع بمرونة وسرعة في الحركة، مما يجعله مبارزًا ماهرًا على الرغم من حجمه.

تعبيراته الجسدية، مثل الصراخ بتحدٍ أمام خصومه، تعكس ثقة عالية بالنفس واعتدادًا كبيرًا بقدراته القتالية ملابسه وأسلحته قد تكون متجذرة في تقاليد قومه، مما يعزز من هويته الإيموهاغية ويبرز ارتباطه العميق بتراثه.

ب . ميرا (إبنة صانع السيوف):

ابنة عمّة **آمود**، متقاربة معه في العمر (15 عاما)، فتاة صغيرة وجميلة، تساعد والدها في تزيين السيوف والتروس، « **فتاة من بلادنا ومن قومنا اسمها ميرا، هي فتاة جميلة أريدها أن تكون لي بالتي هي أحسن آو بالتي هي أسوء، نحن ايموهاغ نستطيع أن نقتل من أجل الحب**» [2]. ف"ميرا"، فتاة من قوم الإيموهاغ، تتميز بجمال لافت يجذب الأنظار ويثير الرغبات، كونها جزءًا من مجتمع الإيموهاغ الصارم والمتشبث بتقاليده، فإن شخصيتها تجمع بين القوة الداخلية والأنوثة المتأصلة، هذا الجمال لا يقتصر على المظهر الخارجي فقط، بل يمتد إلى صفاتها النفسية التي تتسم بالذكاء والقدرة على التأثير في من حولها، كما أنها تتمتع بجمال تقليدي يتماشى مع معايير قومها، ذات بشرة سمراء ناعمة، تعكس تأثير الشمس الصحراوية، وعينين واسعتين تعبران عن الثقة والقوة الداخلية، شعرها الطويل والداكن ينساب بحرية أو قد يكون مضفورًا بطريقة تقليدية، مما يضفي عليها جاذبية خاصة، « **ستضع على خديها القليل من للون النيلي وتصبغ شفتيها وجفونها باللون الأسود القوي، وتضفر شعرها**» [3]. فهذا التجميل يضفي على وجهها هالة من الغموض والسحر، شفتيها وجفونها مصبوغتان باللون الأسود القوي، مما يجعل ملامح وجهها تبدو أكثر حدة وجدية، هذه الألوان تضفي على جمالها بعدًا آخر، حيث تبرز عينيها وتعكس شخصيتها القوية والمتماسكة.

---

[1] **الرّواية**، ص: 146.

[2] **الرّواية**، ص: 134.

[3] **الرّواية**، ص: 134.

« بين النساء النائحات كانت ميرا، ...واقفة متصلبة تعتصر ألما. أخبرها آمود أمس فقط أنه سيعود إلى سيفار ويأتي لها بزهرة حمراء تنبت بين الصخور، ويأتي لها بالجواهر من الكهف» [1]. في هذا المشهد، تكون "ميرا" متجمدة في مكانها، كما لو أن الألم قد قيد حركتها، عيونها الممتلئة بالدموع لكنها لا تسقط، مما يدل على قوة تحملها ورغبتها في الحفاظ على رباطة جأشها وسط النساء النائحات، ملامح وجهها قد تكون متشنجة، حيث يبرز الحزن الشديد في تقاطيع وجهها الجميل، لأنها كانت شغوفة بحبه، وقد حزنت عليه حزنا شديدا حين اختطفه الفرنسيون وذهبوا به إلى فرنسا، والمرأة مصدر إلهام للرجل، تمدّه بينبوع الشجاعة والجرأة، وهي «مثال الطبيعة الإنسانية» [2].

لكن **ميرا** لم تفقد الأمل في عودة **آمود**، رغم اعتقادها كما يعتقد كلّ قبيلة **إيموهاغ** أنّ سكان **سيفار** الليل من الشياطين هي التي اِختطفت **آمود**، فقد كانت تزور قبره وتتحدث مع طيفه، وكأنه حيّ لم يمت وخواطر وجدانها تحدثها، بذلك وتزرع فيها أمل عودته يوما ما. فتشجّعت وذهبت إلى العفريت الرسول وتحدثت إليه، أثناء جلوسها فوق الكثيب الرّملي، بشأن اختطاف **آمود** من قبل الجن والعفاريت، وطمأنها بأن العفاريت لم تختطفه، فلم تقتنع، وتوجّهت إلى ملكة **سيفار** الليل أيضا، فأخبرتها هذه الأخيرة بأنّ **آمود** سيعود لامحالة، وحاولت تبرئة تهمة الاختطاف المنسوبة إليهم. وهذا كله يعكس مدى تعلّق **ميرا بآمود** حيث لم تقتنع بما يعتقده الإيموهاغ رغم انتمائها لهم، إنه الحب الفطري الغجري الذي لا يعرف المستحيل، ولا يعترف بالأعراف والتقاليد التي تعترض سبيله أو تحول دونه، إنه شغف الهيام الذي« يحرر الإنسان من (الزمن) الدنيوي لأنه ينتشله من كل ما هو فان فيه» [3].

ج . الجد آقا (والد طارق):

هو شيخ من كبار القوم، يرتدي اللّثام حيث لا يظهر من وجهه غير عينيه اللتين تشبهان عيني صقر عجوز، مهاب الجانب، مطاع الأوامر، موقّر من أهل إيموهاغ، يسمعون لكلامه ويطيعون أوامره. وهو عارف بتاريخ سيفار وخبير بأسطورة تكوّنها، يحفظ الكثير من القصص والمرويات الطويلة عن المدينة. وهو من علَّم "آمود" القفز بالسّيف فوق النَّار، وهو الذي درّبه كيف يهزم خصمه بالسيف. ولقّنه مبادئ

---

[1] **الرّواية**، ص: 22.

[2] غاستون باشلار: ‹‹ **علم شاعرية التَّأملات الشَّاردة** ››، ترجمة: جورج سعد، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، ط2، سنة 1993م، ص: 34.

[3] محسن جاسم الموسوي: ‹‹ **ثارات شهرزاد، فنّ النَّثر العربي الحديث** ››، دار الآداب، ط3، سنة1993م، ص: 83.

الإيموهاغ الذي لا يخون القبيلة ولا يخون الأرض، وقد روى لحفيده كيف تشكلّت هاته المدينة العجيبة، ووصفها له من الداخل.

الجدّ " آقا" كذلك يمثِّل الأبوَّة والحماية، ويشعر بمسؤوليَّة كبيرة تُجاه قبيلته وعائلته خاصَّة حفيده "آمود" وعند اِختطاف حفيده « **أحسَّ الجدُّ آقا برجفةٍ في قلبه نهض من فراشه في الخيمة، وتحسَّس مكان نوم حفيده آمود، لكنَّه وجده باردا وفارغًا هذا يعني أنَّه لم يعد إلى المخيَّم في اللَّيل كان يسهر كلّ ليلة مع أصدقاءه ولا يعود إلَّا وقت الفجر**»[1]

فردَّة فعله تدلُّ على عُمق العلاقة بينهما، حيث يكون القلق والتَّوتّر العاطفي متجذِّرًا في حبٍّ واِهتمامٍ صادقين. هذه الحالة النَّفسيَّة تبرز حجم الرَّابطة الأسريَّة وقوَّة الرَّوابط العاطفيَّة الَّتي تربط الشَّخصيات.

إذن يظهر الجدُّ "آقا" كرمز للألم والضُّعف البشري في مواجهة الأحداث الخارقة وغير المفهومة، ممَّا يُجسِّد من عنصر الدراما والتّوتّر في الرِّواية، الحزن الَّذي يشعر به يجسِّد من عُمق الرِّواية ويضيف بعدًا إنسانيًا يجعل من الصِّراع في الرِّواية أكثر تأثيرًا وواقعيَّة.

"**محمد آق" (إيـموهاغ فرنسا):** هو رجل من إيموهاغ سيفار، في العقد السَّادس من عُمره، أصله من جانت، ممَّا يُشير إلى أنَّه قد يكون قديم الخبرة وذو معرفة واسعة، اِلتقى به "**آمود**" في باريس، حكى له بأنَّه عمل رفقة والده طارق مع المجاهدين أيَّام الثَّورة في سيفار، وأنَّه كان فيها على اِتِّصال مع سكَّانها من العالم الخارجي. « **تاجر البزار، يبدو أنَّه في العقد السَّادس من العمر...اِقترب منه آمود ووقف أمامه مباشرة، نظر إليه التَّاجر نظرة لا تخطيء. اِلتقت عيونهما في لحظة محتدمة فوقف الرَّجل. وسأله بلغة إيموهاغ.**

إيموهاغ: هل أنت إيموهاغ؟

قال آمود: أنا إيموهاغ، وأعيش هنا في باريس.

نظر التَّاجر إليه نظرةً عميقة طويلة، ثمَّ قال له: أنا أعرف والدك أو جدك أو أحدا من أهلك. »[2]، عمل كدليل للجيش الفرنسي في المنطقة، لكن كان يقوم بتظليلهم ويوقعهم في الكمائن بِاتِّفاق مسبق مع المجاهدين بعدها تمَّ اِعتقاله وذهبوا به إلى مخيَّم في الصَّحراء، اِنتقموا منه بِاغتصاب زوجته أمامه. ولمّا أطلقوا سراحه بعد الاستقلال، وسافر إلى باريس من أجل الانتقام من الضابط الَّذي اِغتصب زوجته.

في باريس اِشتغل كتاجرٍ بزّاز يبيع الأشياء التَّقليديّة عند حافَّة نهر السِّين، جاء للعيش في باريس من أجل الاِنتقام، كان يتظاهر بأنَّه ساحر يداوي الأمراض الخفيَّة مثل الحب والإنجاب والقلق...، كان

---

[1] **الرِّواية**، ص: 57.

[2] **الرِّواية**، ص: 104.

يغتصب النساء اِنتقاما لزوجته، وهو «لا يقفل على نفسه في الأمكنة السِّرّية للدّعارة، لا يتيه أبدا في أرجاء عالم السِّحر. العالم حيث يحيا هو موقع المشهد، خلفيّة قصّته حقيقيَّة... مستمدَّة من وسط المجتمع، أحداثه موجودة في سلوك جميع الأمم المتمدّنة» [1]. لكن الغاية هنا تختلف؛ لأنَّه يُمارس ذلك اِنتقامًا لا رغبة لذاته.

د . شخصية طارق والد آمود: إيموهاغ حر، لا يتكلَّم كثيرا، جاد في كلّ شيء، له نظرة حادَّة مثل نظرة الصَّقر، يقولون عنه « **أنّ الصَّحراء تخشاه، وأنّه أصبح من الجن أو من الكائنات الفضائيَّة بفعل مغامراته الخطيرة، كان ممَّن يزور سيفار في اللَّيل، يعرف تفاصيلها ومتاهاتها. يقولون عنه أيضا أنَّه طلَّق زوجته وتزوَّج بجنيّة من سيفار**»[2]. هذه الصِّفات تؤهِّله لأن يكون والد البطل؛ لأنَّها خلال يرثها الولد عن والده كي يصبح قادرا على مجابهة الأعداء، وسيادة القوم ومقارعة الفرسان والخصوم، والتَّغلُّب على كلِّ الصِّعاب وتحقيق الأحلام والرَّغائب.

روى لِابنه قصَّة سيفار العجيبة وسرّ النُّقوش والرُّسومات المنحوتة على جدران كهوفها، وحكى له عن تلك الحرب الَّتي حدثت بين سكّان المدينة والجن قبل توصُّلهم لمعاهدة ميثاق الهدنة والسَّلام. وعلى الولد أن « يقبل بوجود هذه الأحداث، كما هي، وعندئذ يجد نفسه في العجيب كما كانت الحكايا النثرية القديمة، حيث الشياطين والجن تتلبس أشكالا حيوانية متعددة، وبالخصوص أشكالا ضخمة وأنواعا أخرى يتجاذبها ، مرَّة الغريب، وأخرى العجيب» [3].

وقد كان "طارق" والد "آمود" من سادة القوم وزعمائهم الذين يشرفون على شؤون القبيلة، حيث « **في حفلة تنزغاريت يكون على رأس من يشرف وينظم الناس، الجميع يهابه ويخاف منه، يخافه النّاس لكن يستنجدون به أيضا، ويتودّدون إليه ويدعونه لولائمهم،...حتّى الجن والكائنات الفضائية في تلك الصحراء يخشونه، هو جنيّ وإنسيّ في الوقت نفسه، وهو الوحيد الذي ينقذ أولئك الذين يتيهون في متاهات مدينة سيفار، وهو الوحيد القادر على اِستعادة الجمال التي تتوغل في ذلك المكان المخيف**» [4].

وكأنه رجل مركّب من الإنس والجن حين يمشي لا يترك أثرا على الرّمل، يقولون بأنه على علاقة مع العفاريت، يستطيع فعل أي شيء، دون كلل أو ملل، يمتلك من القوة والدهاء والفطنة ما يجعله سيد الجن

---

[1] بيير شارتيه: ‹‹ **مدخل إلى نظريات الرّواية** ››، تر: عبد الكريم الشَّرقاوي، دار توبقال للنَّشر، الدّار البيضاء، ط1، 2001، ص: 86.

[2] **الرّواية**، ص:2

[3] شعيب حليفي: ‹‹ **شعرية الرِّواية الفانتاستيكية** ››، م س، ص50.

[4] **الرّواية**، ص: 24.

والمخلوقات الفضائيَّة، وهو يُعين أهل قبيلته، فيرشدهم حين يتيهون، ويسترجع لهم جمالهم، ويدلّهم على الطَّريق، ويذود عن قبيلته كلّ مكروه. « **وهو في نظر البعض غازٍ مشهور، وفي نظر آخرين فاتك، وهناك من يعتبره لغزا، بينما الّذين يعرفونه حقيقة هو بطل** » [1].

وبعد عام من الإِستقلال عُيّن من طرف الحكومة الجزائريَّة حاكمًا عامًّا على منطقة الطَّاسيلي نظير عمليَّاتِه النَّوعية ضدَّ الإِستعمار، حين ولاّه الثُّوار مسؤولًا عن الطَّاسيلي، فكان يعمل مع الثُّوار سرّا، فيتربَّص بالفرنسيِّين، ويتتبَّع أخبارهم ونشاطهم بالمنطقة، ويبدي لهم أنَّه عميل معهم، لكنَّه يخادعهم ويخبر المجاهدين بكلِّ المعلومات عنهم، وهو يعمل كدليل مع البعثات الفرنسيَّة الاستكشافيَّة في سيفار فيضلّلهم، ويهرب عنهم فيتركهم تائهين بين أزقّتها المتشابهة حتَّى يموتون.

وبعد الإِستقلال إِعتلى "طارق" منصبه في السُّلطة الجزائريَّة، كمسؤول عام على منطقة الطَّاسيلي تغيَّرت نظرته ومعاملته للفرنسيِّين، فقد قال لِابنه "آمود" يوم أتى مع البعثة الفرنسية أن لا صِدام اليوم، ونصحه بعدَم تضليل هذه البعثة والغدر بها إِتقاءً للمشاكل السِّياسيَّة، «إِنَّه في واقع الأمر يصالح ما تبلوره الشُّعوب في المتخيَّل والحكايات، وبين ما تؤسِّسه فعليا وهي تخوض معارك من أجل الحرّيَّة والعزَّة والعيش الكريم، أو من أجل التَّفوُّق والتَّسلُّط والإِنتشاء بإِنتماءات عرقيّة أو طائفيّة» [2].

هـ . خامد (ابن حارس القوافل): أحد أبناء القبيلة الأشدّاء، بارز "آمود" في حفلة تنزغاريت وخسر النِّزال أمامه، وكان عمره (15 عامًا) أيضا مثل **آمود**، لكنَّه أكثر قوَّة منه وله بنية جسديَّة قويَّة، يحمل غلاً "لآمود" بداخله منذ أن خسر النِّزال في مواجهته في حفلة تنزغاريت. فهو يمثِّل المُعارض أو خصم البطل في الرِّواية يسعى للقضاء على البطل "آمود": « **إِكتشف آمود أنَّ قائد حراسة تلك القافلة ليس سوى خامد، إِبن مرافق القوافل المعروف صار رجلاً قويًّا طويلاً عريضًا،...**» [3]. "فخامد" هو شخصيَّة معقَّدة تتميَّز بالحماسة والعداء إِتّجاه "آمود"، الَّذي يعتبره غريمه الرَّئيسي، تطوّر شخصيَّته إِلى شاب قوي ذو بنية بدنيَّة تزيد من ثقته بنفسه واستعداده لمواجهته ومواجهة كلّ التَّحدّيات، كما أنَّ دوافعه الدّاخلية المتمثِّلة في التَّنافس مع" آمود" والتَّفكير في إِستغلال فرصته مع" ميرا" تعكس جوانب من الأنانية والخداع، بينما تقوي مظهره الخارجي القوي والتَّعبيرات الوجهيّة حدّة شخصيّته وتصميمه.

---

[1] **الرِّواية**، ص: 24.

[2] سعيد بنكراد: ‹‹ **سيمائيات النَّص، مراتب المعنى** ››، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، سنة(1439هـ/2018م)، ص: 138.

[3] **الرِّواية**، ص: 132.

وبعد اِختطاف "آمود" من قبل فرنسا، اِعتقد الإيموهاغ أنَّ "آمود" مات فوضعوا له قبرا ونصبًا، ظلَّ "خامد" يزور قبره ليرى إذا دفنته الرّياح فعلا، لكي يتقدَّم لطلب الزَّواج من "ميرا"، **«خامد اِبن مُرافق القوافل ينتظر بحماسة أن تدفن العاصفة نصب آمود كي يبدأ بمراوغة ميرا، أصبح شابًا قويًّا»** [1]. وبعد مدّة من الزَّمن صار رجلاً قويا طويلا مفتول العضلات، وأصبح له شارب طويل، يبرمه من حين لآخر كرمز للقوة، بدأ يرافق القوافل في مدينة سيفار مثل والده، مهنة ورثها عن أبيه وجدّه أيضا، كان شكله مخيفا سيفه يسبق حلمه؛ وهو مستعدّ للقتال في كل وقت مع أي شخص، ولأبسط مشكلة تواجهه مع أيّ شخص، وهي شخصية تساهم في تأجيج الصراع وتنامي السرد والحكي في الرواية.

لكن لمّا بلغت سطوة "خامد" ذروتها في القبيلة، قتله شخص قوي يحمل سيفا من خشب، اِجتمعت له قوة غريبة في هيئة رجل قوي(آمود) وهي نهاية غامضة بحسب معتقد الإيموهاغ هيَّأت الجو لعودة البطل "آمود" مرَّة أخرى والفوز "بميرا" والانفراد بالزَّعامة.

« كان سيف خامد، المقتول من الفولاذ الصلب.... بينما كان سيف غريمه الذي قتله من الخشب.[2]»

فسيكولوجيًا، يمثل "خامد" الشخصية التي تسعى للسيطرة عن طريق الغش بعد استخدامه في لعبة المبارزة سيفا من فولاذ بدلا من الخشب، معتقدًا أن ذلك سيمنحه التفوق، لكنه في الواقع يكشف عن هشاشة داخلية تجعله عرضة للسقوط أمام النزاهة والشرف.

هذه الشخصيات كانت الأكثر احتكاكا "بآمود" قبل اختطافه من قبل الفرنسيين، والذهاب به إلى فرنسا، حيث ساعدت على بناء الحوار في المتن الروائي، وشكلت ملامح البنية السردية، التي وجّهت مؤشرات الرواية نحو العقدة والانفراج.

م . سوزان: اِبنة هنري وماري، عمرها 15 سنة (مثل عمر آمود)، ذات بشرة بيضاء وشعر أصفر وعينان زرقاوتان،**« في دار عائلة هنري اِستقبلته عند الباب اِبنتهم سوزان. عمرها، تقريبا، حوالي خمسة عشر سنة، ولون بشرتها مصفرة ولون شعرها أصفر، أمَّا عينيها فلونهما أزرق، اِستقبلته أيضًا ماري والدتها الَّتي تبدو أن دمها ليس فرنسيا تمامًا»** [3]. في هذا العمر الحسَّاس تعيش "سوزان" فترة من التَّحولات النَّفسيَّة والوجدانيَّة، قد تكون شخصيّة حسَّاسة تبحث عن هوّيّتها ومكانها في العالم، اللَّون الأزرق لعينيها يمكن أن يرمز إلى برودتها أو هدوئها الخارجي، بينما قد تكون داخلها عواطف وأفكار مضطربة بسبب التَّغيُّرات المرتبطة بمرحلة المراهقة، وفي

---

[1] **الرِّواية**، ص: 85.

[2] **الرِّواية**، ص: 145.

[3] **الرِّواية**، ص: 66.

نظر "آمود" كانت تبدو له كبنات العفاريت وبنات الكائنات الفضائيَّة، أو كجنيَّة جاءت من سيفار إستقرّت بباريس، وهذه ردَّة فعل كلّ إنسان غيَّر مكان عيشه، وفارق وطنه وأهله، يصبح كلّ شيء في المكان الجديد موحش مخيف ومرهب؛ وهو ما يسمّى: عَدَم إلْفٍ.

وقد استطاع "آمود" فيما بعد أن يستميل فكرها بحكاياته الغريبة عن عالم سيفار، ويجعلها تنجذب إليه وتطيل الجلوس معه وتحاوره، كان يحدِّثها كثيرا عن عالم سيفار الغامض، يصف لها مشهد تحول اللوحات والنقوش إلى كائنات حية، ترقص وتحتفل في الليل، فتصيبها الدّهشة من أخبار ومرويات عجيبة وبعد تأثرها بحكايات "آمود" عن عالم سيفار، تظهر جوانب جديدة من شخصيتها، من الناحية السيكولوجية، يبدو أن "سوزان" تحمل في داخلها فضولًا قويًا تجاه المجهول والغريب، مما يجعلها تنجذب إلى "آمود" وحكاياته الغامضة، هذا الفضول قد يكون نابعًا من رغبتها في الهروب من واقعها اليومي أو البحث عن مغزى أعمق لحياتها.

انجذابها لـ "آمود" وإستمرارها في محاورته يعكسان رغبتها في إكتشاف عالم جديد ومثير، وربما أيضًا في العثور على إجابات لأسئلتها الوجودية، ومشاهد تحول اللوحات والنقوش إلى كائنات حية تثير دهشتها، ما يدل على أنها شخصية مفتوحة على العجائب، وأنها تبحث عن ما يتجاوز المألوف والمعتاد.

« إلى حدّ يجعلها أشبه بالأحلام والألغاز بآلياتها في التكثيف والتحويل والترميز، وبقدرتها على انتهاك الحدود بين الواقع والمتخيّل، واستنطاق الغريب والمجهول واللّامتوقَّع. »[1]

حيث كان "آمود" يشرح لها صور اللوحات التي شاهدها على صفحات الكتاب الذي أحضره "هنري"، ويوضح لها مدلولات تلك الصور وإيحاءاتها، وعندما اقترب موعد عودته إلى سيفار رفقة بعثة علمية حزنت عليه سوزان، وخافت ألاّ يرجع إلى باريس مرة ثانية. وبدأت تتجرع ألام الفراق بعد ألفة وأنس بقرب "آمود".

ن . ماري: زوجة "هنري" والدة "سوزان"، لا يبدو دمها فرنسيا تماما وإنما هو مزيج من دماء أخرى، وهنا قد تحمل ملامح تعكس هذا الانتماء المزدوج، كانت هي التي ترعى وتقود "آمود" في الحياة الجديدة بباريس، وتعلمه سبل المدنية الفرنسية وترشده إلى الخلال الأوروبية. «..**لا تقطع الطَّريق عندما تشاهد اللَّون الأحمر حتَّى يتحوَّل إلى أخضر، لا تبصق في الطَّريق ولا ترمي فيه الأوراق والأوساخ...** [2]» ، فشخصية "ماري" تُظهر جوانب

---

[1] حَسَن المودّن: ‹‹ **الرِّواية والتَّحليل النَّصِّي، قراءات من منظور التَّحليل النَّفسي** ››، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، سنة (1430هـ/2009م)، ص: 124.

[2] **الرِّواية** ص: 67.

من الصَّرامة والإنضباط، ما ينعكس في نصائحها "لآمود" بخصوص الإلتزام بالقواعد والنِّظام، كما تبدو كشخصية تهتمّ بالتَّفاصيل الصَّغيرة وترى في اِتِّباع القواعد وسيلة للحفاظ على النِّظام والاستقرار في حياتها وحياة الآخرين، لأنَّها كانت تسعى لتجعل منه رجلاً متحضِّرا بتقاليد الحضارة الفرنسية، كي يندمج في المجتمع الفرنسي ويتشبّع بثقافته، حتَّى يصبح قادرا على المهمّة الَّتي اِختفى من أجلها ونقل إلى فرنسا.

لكنّها لمَّا اِكتشفت بأنَّه سحر عقل اِبنتها "سوزان" برواياته، الَّتي أصبحت مولعة به ولا تقوى على فراقه، أدركت بأنَّ "آمود" قادر على تغيير سُلوك اِبنتها وليس العكس، اِنقلبت إلى مخلوق آخر، فاتَّهمته بالسِّحر، لكونه جاء من مدينة السِّحر، وأنَّه يمتلك قوى خارقة لا يستطيع أحد تفسيرها، وبدأت تعامله بعصبيَّة فغيَّرت سُلوكها معه، من أجل التَّخلُّص منه. وكانت تتمنَّى ألَّا يعود إلى باريس عندما قرر "هنري" أن يرسله رفقة بعثة علميَّة لدراسة الآثار في سيفار بصحراء الجزائر.

ل . هنري: فرنسي الأصل هو من تكفل "آمود" بعدما قدم إلى باريس، وأشرف على تعليمه. ينتمي إلى عائلة تهتم بدراسة الآثار، وهذا المناخ يساعد على تعليم دراسة الآثار "لآمود" القادم من سيفار الجزائر كي يصبح دليلا مرشدا لقوات الاحتلال الفرنسي بسيفار بعدما يعود لأرض الوطن.

«**قال هنري: آمود سيعود، على مدى ثماني سنوات ونحن نحشو ذاكرته بالعلم والثقافة وبكل تأكيد فقد ارتبط بنا إلى الآبد**» [1]، فشخصية "هنري" تمثل جانبًا معقدًا من الصراع بين القوة الاستعمارية والهوية الوطنية، من الناحية السيكولوجية، "هنري" يبدو كشخصية تمتاز بالبراعة في التلاعب الفكري ومحاولة تغيير العقائد والولاءات لأنه حاول "هنري" غسل دماغ "آمود" بأفكار تخدم المصالح الفرنسية، وذلك بتغيير فكره وعاداته واستبدالها بأخرى تخدم فرنسا، حتى يصبح "آمود" عميلا يخدم المصالح الفرنسية بسيفار، لكنّه فشل في مشروعه هذا، ووجد مقاومة شرسة من قبل "آمود"، وتمسكّا وتشبثا قويا بأرض أجداده وثقافة بلاده وحضارة وطنه، لا يستطيع أن ينزع ما غرسه الجد "آقا" والأب "طارق" فيه، وما تعلمه من أرض سيفار.

رغم كل محاولات "هنري" الذي كان يراقب "آمود" عن كثب في دراسته، التي كان يسعى من خلاله لطمس هوية "آمود"، بسبل النصح والترغيب والإغراء كي يستميله ويؤثر عليه، حيث كان يقول له: « **عندما تتخرج ستصبح باحثا كبيرا، وتكتشف عالما غامضا في الصّحراء يعود إلى قرون ما قبل التاريخ. ستشتهر ويصبح اِسمك على كلّ لسان، وستقود بعثة إلى مجاهل سيفار والجزائر وتحفر الرّمال...**» [2]. كلّ هذا لم يثن من عزيمة آمود

---

[1] **الرّواية** ص: 125.

[2] **الرّواية** ص: 72.

في التشبث بأرض الوطن وميثاق الأجداد وعهد القبيلة، «وهذا ما يفسر كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع» [1].

وخلال تلك المدة التي قضاها "آمود" بفرنسا اكتشف بأن هنري كان يسرق الآثار من سيفار، وهرّب الكثير من الكنوز التي وجدها هناك إلى فرنسا، بل وأكثر من ذلك هرّب حتى جماجم الشهداء، فهو مجرم يرتدي ثوب عالم آثار من أجل التضليل والتّمويه.

شخصية "هنري" تتعمق أكثر في جوانبها الظلامية مع اكتشاف "آمود" لحقيقته كمهرب للآثار والكنوز، وحتى جماجم الشهداء. من الناحية السيكولوجية، هنري يتجسد كشخصية ذات نزعة انتهازية مفرطة، مستعدة لاستغلال أي فرصة لتحقيق مكاسب شخصية، حتى لو كان ذلك على حساب القيم الإنسانية والأخلاقية. هذا الجانب من شخصيته يظهر أنه لا يحمل أي احترام للتراث أو التاريخ، بل يسعى لتحقيق مصالحه الخاصة على حساب الآخرين.

تصرفات "هنري" هذه تكشف عن شخصية مزدوجة، تتظاهر بالاحترام والبحث العلمي من جهة، بينما تخفي نواياها الإجرامية من جهة أخرى، هذا الازدواجية قد تكون نتاجًا لاعتقاده بأن القوة والسلطة تبرر الوسيلة، وأنه يمكنه الإفلات من العقاب بفضل موقعه ومكانته.

« **في حفل التَّخرُّج النِّهائي، كان هنري حاضرا رفقة آباء أولئك الطَّلبة الَّذين حصلوا على شهادات**»[2]. أمَّا من النَّاحية المورفولوجية، فـ"هنري" يظهر بمظهر أنيق ومهذَّب، يعكس واجهته كعالم آثار، ولكن وراء هذا المظهر تخفي عيناه نظرة ماكرة تعكس طبيعته الحقيقية كمجرم، وحركاته دقيقة ومدروسة، مما يجسد صورة الشخص الذي يخطط بعناية كل خطوة يقوم بها، سواء كانت في مجال عمله كعالم آثار أو في تهريبه للكنوز.

"هنري" بهذا السُّلوك لا يقتصر دوره على كونه مجرَّد شخصية شرِّيرة، بل يمثِّل تهديدًا حقيقيًا للتُّراث والثَّقافة المحليّة، ويسلّط الضوء على التَّحدّيات الَّتي تواجهها المُجتمعات المحليَّة في الحفاظ على إرثها أمام القوى الخارجيّة الَّتي تسعى لِاستغلاله، إذن فهو تجسيد للصِّراع النَّفسي والثَّقافي بين المُستعمِر والمُستعمَر ومحاولاته الفاشلة تعكس قوَّة الهويّة الوطنيَّة الَّتي لا يمكن محوها بسهولة، مهما كانت أساليب الضَّغط والتَّلاعب.

---

[1] حَسَن بحراوي، << **بنية الشَّكل الرِّوائي، الفضاء –الزَّمن–الشَّخصية** >>، ص: 208.

[2] **الرِّواية**، ص: 124.

لقد هيمنت فاعليّة الشَّخصيّات الرئيسيَّة على المتن الرِّوائي فنّيا وتاريخيًا وواقعًا، لكونِها كشفت عن التَّركيبة الإجتماعيّة للمجتمع الجزائري الصَّحراوي، ولحمتها الوطنيّة والقوميَّة الَّتي اِتَّخذتها مناعة ضدّ الضّيم الفرنسية، وجعلتها وقاية من الذَّوبان والإنصهار في الآخر، أو الخضوع له والإستسلام لمخطّطاته المشؤومة لقد قامت بتعرية الجسد الفرنسي ومبيّنة عيوبه وعوراته المستورة بغطاء الحضارة والتَّطوُّر والإنسانيَّة والإنفتاح.

ب/ الشَّخصيات الثَّانوية في رواية سيفار:

لا يخلو أيّ عمل روائي من الشَّخصيات الثَّانوية؛ لأنَّها ضروريَّة في العمل السَّردي الَّذي تنبني عليه أحداث الرِّواية، حتَّى وإن كان دورها ثانويًا في المنجز السَّردي، فإنَّها تحضّر فيه وتُساعد تنمية السَّرد وتفعيل الحوار، وتُساهم في بناء الوقفة السَّرديّة، وتُشارك في ملء الفضاء الزَّماني والمكاني بأدوار مختلفة وأعمال متنوِّعة، فلا يمكن أن ينجز أيّ عمل روائي بغيابها.

أطلق عليها النُّقّاد عدَّة تسميات منها الشَّخصيات الثَّانوية « أو الشَّخصيات المُساعدة، وهي الَّتي تشارك في نموِّ الحدث وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث أو وظيفتها أقلّ قيمة من وظيفة الشَّخصيَّة الرَّئيسية» [1]. فهي رديفة للشَّخصيات الرئيسيَّة تعمل معها جنبًا لجنب، وفي نوع من التَّكامل والتَّكاتف من أجل نقل الحدث الرِّوائي من الواقع المعيشي إلى واقع اللُّغة، سواءً أكان ذلك حقيقيًا أم خياليًا.

وقد حضرت عدَّة شخصيات ثانويَّة في رواية سيفار، ساعد على تنمية السلسلة السَّردية وسدّت ثُخومًا في الرِّواية، وبنت أفقًا تخييليًا وواقعيًا، يستجلب القارئ ويُساعد على فهم الرِّواية بعمق، والإنصات لأصواتها عن قرب، وفهم مدلولاتها الَّتي أرادها الكاتب أن تنبجس من مقوِّمات الشَّخصية الثَّانوية في هذه الرِّواية، وقد كانت فاعليتها بحسب الوظيفة الَّتي اِختارها لها الكاتب، وهي على النَّحو التَّالي:

أ . **ملكة مدينة سيفار اللّيل:** هي ليست من نساء إيموهاغ، لا ترتدي ملابس كملابسهن، ولا تصبغ وجهها وشفتيها بالنَّيلة، ولا تضع الحنّاء، ولا يوجد خطّ أسود على جبهتها، هي غريبة من عالم ثان عالم الجنِّ والشَّياطين، الَّذين يخرجون وقت العصر، تنتمي إلى سكَّان سيفار اللَّيل، إنَّه وصف بالنَّقيض أي وصف ملكة **سيفار** في صورةٍ عكس ما هنَّ عليه نساء الإيموهاغ وهذا منطقي، لكونهما من عالمين مختلفين.

« حين كانت ميرا جالية فوق الكثبان، وقت العصر، خرجت عليها امرأة من وراء الكثبان وابتسمت لها، وقفت ميرا شبه خائفة، وبقيت تنظر إلى المرأة. ليست من نساء ايموهاغ، ولا تلبس ملابسهن ولا تصبغ وجهها وشفتيها بالنيلة....يبدو

---

[1] نجيب محفوظ، محمَّد علي سلامة: ﴿ **الشَّخصية الثَّانويَّة ودورها في المعمار الرِّوائي** ﴾، دار الوفاء للطِّباعة والنَّشر، الإسكندرية، مصر، د. ط، سنة2007م، ص: 32.

أنَّها اِمرأة غريبة. بعد صمتٍ قصير، قالت لها المرأة: أنا لست من هنا. ولست من إيموهاغ. أنا ملكة مدينة سيفار اللَّيل....[1]» ، إنَّها اِمرأة تملك قومًا من العالم الآخر، ملكة مدينة سيفار الَّتي يقطنها الجنُّ في اللَّيل والإنسُ في النَّهار بحسب الرِّواية والأساطير الَّتي تناقلتها ألسنة الأجيال الَّذين يسكنون تلك المنطقة، وهي ملكة لا يظلم عندها أحد، ولا تردّ أحد لجأ إليها الطَّبيعة الغامضة للمكلة هي تجسيد لمفهوم "العجائبيَّة"، حيث تأتي من خلف الكثبان دون سابق إنذار، ممَّا يخلق تأثيرًا مفاجئًا وغير متوقَّع. هذا الظُّهور الغامض يثير من الشُّعور بالرَّهبة ويعكس طابعها الأسطوري، وأنَّها ترتدي ملابس لا تشبه ملابس الإيموهاغ، ولا تتبع تقاليدهم في تجميل الوجه، يمكن أن تكون ملابسها ذات طابع غريب أو متطوِّر، رُبَّما تحتوي على تفاصيل غير مألوفة، ممَّا يزيد من طابعها العجائبي.

« ما إن أكملت ملكة سيفار كلامها حتى ابتلعتها هالة من الظلمة الكثيفة. اختفت عن الأنظار تاركة ميرا واقفة فوق الكثيب في الظلام» [2] عندما همَّت "ميرا" بالمغادرة والعودة لأهلها، شاهدت كيف اختفت ملكة سيفار، حين اِبتلعتها ظلمة كثيفة في هالة من التعتيم والضبابية، كي تختفي عن الأعين، وهذا ما يثير الطابع العجائبي للرواية ويضيف بعدًا ميتافيزيقيًا إلى الرواية، هذا الحدث يعكس تأثيرات الخرافات والأساطير على تصورات الشخصيات ويزيد من المشهد الغامض والتأثيرات النفسية على "ميرا".

ب . الرسومات والنُّقوش الحجريّة:

في الحقيقة هي شخصيات وهمية لا أساس لها في الواقع، اعتقد أهل سيفار أنها تتحرك وتعود لطبيعتها الحقيقية، فتوهّموا صور الصيادين والمقاتلين، وصور الحيوانات الوحشية تتحول من رسومات جامدة إلى كائنات حيّة، تقاتل البشر مع الجن. وهي أوهام الخوف والوحشة التي يوحي بها المكان المقفر.

« **اللَّوحات الفنيَّة التي كانت توجد في كهوف سيفار تؤكِّد أنَ الجن الذي سكنها كان عبقريا وطيّبا وفنّانا... حين تغرب الشمس ويحلّ الليل تتحرّك سيفار تستيقظ فيخرج سكانها من الجن والعفاريت من جوفها ومن الصخور والكهوف أو ينزلون من الفضاء**»[3]. ليشغلوا الفضاء المكاني والزماني لسيفار بعاداتهم وطقوسهم ومرحهم، وهذا النمط من الوصف الروائي يقوم « على ثنائيات ضدية وصراعية يتمّ التلويح بها في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع العربي الحديث، وهي جميعا تأتي استجابة لتحولات يعرفها هذا المجتمع» [4].

---

[1] **الرِّواية**، ص: 89.

[2] **الرِّواية**، ص: 89.

[3] **الرِّواية** ص: 9.

[4] سعيد يقطين، ﴿ **قضايا الرِّواية العربيّة الجديدة، الوجود والحدود**﴾، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، سنة 1433هـ/2012م، ص: 198.

فكان سكان تلك المنطقة في ذلك الزمن يعتقدون بأنّ الجن إستطاعت أن تنفخ الروح في تلك الرسومات والنقوش لتستغلها في محاربة البشر وطردهم من **سيفار**، وذلك حين « **ثارت رسومات الحيوانات ورسومات البشر، وحملت السيوف والرِّماح، وتحالفت مع الجن لطرد البشر من سيفار...**» [1]. لكن السؤال المطروح هنا هو: هل فعلا النقوش والرسومات تقاتل؟. لا أبدا إنها ترّاهّات رضعها أهل **سيفار** من ثدي أمسهم، وورثوها عن أجدادهم.

وتشير أغلب الدِّراسات إلى أنَّ تلك الرُّسوم والنُّقوش ترجع إلى الحضارة التَّارقيَّة القديمة، إلى ما قبل الميلاد، وقد أخذ الغرب منها الكثير من المعالم الَّتي قامت عليها حضارته فيما بعد، وهناك من يرى بأنَّ الحضارة الغربيَّة صنعت الصَّواريخ والمركبات الفضائيَّة من التَّصاميم الَّتي أخذتها من هناك، وحتَّى ألْبِسَتُهم قد إستمدّوا تصميمها من صور ونقوش سيفار أيضًا.

وهذه الإشارة توحي بطريقة إستنزاف الموارد والخيرات من المُستعمرات من قبل الفرنسيين الَّذين مكثُوا بالجزائر ما ينيف عن قرنٍ وربع قرن، وكذلك تشي بطريقة تلاقح الحضارات وصراعها على مرّ التَّاريخ، وكيف تعاقبت الأجناس البشريَّة على عمارة الكرة الأرضيَّة، الَّتي كانت غالبا ما تذعن لقانون الغلبة والقوَّة والصِّراع والسَّيطرة. والرِّواية « كثيرا ما تلوذ بالتاريخ ومرجعياته الهائلة كي تسترجع الكثير من واقعه وصيرورته الموضوعية وأحداثه وتطوراته، وتستمد منه الكثير من القيم على صعيد إجراءات الخطابية والمفهومية... [2]»

ج . عفاريت سيفار وكائناتها الفضائية:

هي عفاريت طيبة تتخذ شكل كائنات فضائية تسكن ما بين السماء والأرض مسالمة لا تقتل ولا تسرق ولا تؤذي أحدا، تمتاز بالدهاء والعبقرية. عقد معهم الطوارق الذين ينتمون لقبيلة الإيموهاغ ميثاق السلام، يقي الطرفين من ويلات الحروب المدمرة والقتال العنيف الَّذي كان سائدا بينهم قبل الميثاق، ومن بنود ذلك الميثاق أن يتقاسموا المكان (مدينة سيفار) تقسيما زمانيا، فتسكنها العفاريت والمخلوقات الفضائيَّة ليلاً، ويمكث بها الإيموهاغ نهارا.

لأنَّ العفاريت وتلك المخلوقات الغريبة لا تحبّ رؤية نور الشَّمس، حيث تختفي من بزوغ الفجر صباحًا إلى وقت المغيب مساءً، فيقدمون مدينة سيفار ليلاً مع حلول الظَّلام بعد المغرب، لأجل اللَّعب

---

[1] الرِّواية، ص: 33.

[2] مُحمَّد صابر عبيد: ﴿ **الذّات السَّاردة، سُلطة التَّاريخ ولُعبة المُتخيّل** ﴾، م س، ص: 262.

والعبث والسمر والسّهر في مجون وعربدة، ويغادرون المدينة قبل شروق الشمس؛ لأنهم يخافون من أن تذيبهم الشمس، فيختفون في طبقة دخانية سوداء في الفضاء، بحسب رواية سيفار. وهذه هي حياة العربدة والمجون التي تحبها تلك المخلوقات الغريبة.

كما أنهم يحضرون حفلات **تنزغاريت** مع البشر التي تقام في الليل بمدينة سيفار، فيلبسون ملابس الإيموهاغ مثلهم ويختلطون مع البشر في تلك الحفلات ويرقصون ويغنّون معهم، متنكرين في زي البشر كي لا ينفروا منهم ولا يعرفونهم، حيث يرصد الكاتب « عوالم مملوءة بمجموعة من قيم متنوعة شأن الحكاية الشعبية والسحرية أيضا. تمييز آخر يجعل العجائبي الخالص ينهض من الانفعال، ويحقق تصالحا مع الاجتماعي... تجعل العجائبي يرتبط بمعتقدات جمعية» [1].

وقد قدّم الكاتب تلك المخلوقات في صورة تصدم أفق توقع المتلقي، حين وصفها بأنَّها: « **العفاريت المسالمة الَّتي لا تقتل ولا تسرق ولا تؤذي أحدا... هي عفاريت طيّبة، أخلاقها أرقى من أخلاق الكثير من البشر... لم نسمع أنَّها اِختطفت بشرا لتؤذيه، ولا سمعنا أنَّها اِعتقلت أحدا لتمتص دمه، أو لتنزع عضوا من جسده فيصنع منه السِّحر، أو أنَّها مسخت أحدا أو سرقت مخه أو غسلت دماغه....** [2]» . وهنا يشير الكاتب إلى عمل المستعمر الفرنسي الذي أراد غسل دماغ **آمود** بعد اختطافه، وهي إشارة طريفة توحي ببشاعة المستعمر الفرنسي التي فاقت بشاعة العفاريت، وبالتالي فهي شيطان نكّل بالجزائريين أكثر من الجن والعفاريت.

أمّا الكائنات الفضائية فهي تسبح في الفضاء، وتنزل من الفضاء في مركبات بيضاوية الشكل إلى مدينة سيفار، يرسمون على جدرانها ما يريدون من رسومات، وينحتون على صخورها النقوش والزخارف وهم يتعاونون فيما بينهم على تلك الأفعال، يحبون المرح والفرح، إنهم يرقصون ويغنون وهم يشتغلون، ويشاركون في حفلات **تنزغاريت** أيضا مع العفاريت والبشر.

وفي جنون الليل كان يجلس « **على ذلك الكثيّب الرّملي الملون إيموهاغ آقا وحفيده آمود، ينظران إلى أضواء مدينة سيفار، ويستمعان إلى أهلها وهم يعربدون ويصرخون..** [3]» . وكانت تلك الكائنات ترتدي بزّات مثل الَّتي يسمِّيها الغربيون اليوم بدلات الفضاء، رؤوسهم دائريَّة وعيونهم كبيرة وبيضاوية الشّكل ومنهم العفاريت الَّذين يرتدون الخلعات الحمراء، يحملون ملكة المدينة ويطوفون بها فوق **سيفار**، ويحوفون حولها النِّساء يرتدين فساتين

---

[1] شعيب حليفي: ‹‹ **شعرية الرِّواية الفانتاستيكية** ››، م س، ص52.

[2] **الرِّواية**، ص7.

[3] **الرِّواية**، ص10.

السهرات مرصّعات بالحلي ومتجمّلات باللّون النّيلي والأسود والأحمر، وهذا الوصف العجائبي مبالغ فيه «يعتمد على الغلوّ والمُبالغة من خلال تضخيم الأشياء وإعطائها صُورا أخرى خارقة تتجاوز الذّهن البشري فتصدم، لكونها تستند على الخارق الّذي يرى بالعين» [1].

تلك هي سيفار في اللّيل تبتهج بالأضواء والحركة والحياة، الجماد تدبّ فيه الحركة، فيمتزج الإنسان بالكيان والجان في الحفلات اللّيلية الّتي تقام بطقوس غريبة مريبة، النّزال بالسُيوف الخشبيَّة، والرَّقص على النَّار، بالأصوات والحركات والتَّراتيل الّتي تعبّر عن النَّشوة والفرح، وتحفظ العادات والتَّقاليد من الاندثار والزَّوال.

وتقول بعض الرّوايات الّتي يتداولها أهل سيفار أنَّ: الكائنات الفضائيَّة كانت شرسة تمتلك قوَّة خارقة تجتاح كلّ قوّة مضادة، ولمّا اشتدّ تنافسهم على السُلطة في المدينة، تأجّج الصِّراع والاقتتال بينهم فقلبوا المدينة رأسا على عقب، فصارت أثرا بعد عين، كما يحكي حالها اليوم أطلال ورسوم ونقوش.

من خلال دراسة شخصيات رواية سيفار تبيّن أنّ النّموذج الثُّنائي المقترح في البداية (الشَّخصيات الرئيسيَّة/ الشَّخصيات الثَّانوية)، هو الأنجع لدراسة الشَّخصيات في رواية سيفار، أمَّا التَّقسيم المنهجي الثُّنائي الآخر (الشَّخصيات الواقعيّة/الشَّخصيات الخياليَّة) فقد كان على سبيل الإستعانة والإستئناس.

وكان تقديم الشَّخصيات من قبل الكاتب في شكلها السِّيكولوجي والمورفولوجي، كبنية سرديَّة يوحي بتقاليد المنطقة وثقافتها، من ملبس وعادات وطقوس، وكجنس بشري قاوم كلّ الغُزاة والمحتلّين بالحفاظ على هويّته، وعراقته وإنتمائه، دون أيّ مسخ أو دجل، بالرَّغم من كلّ المحاولات الّتي سعى من خلالها الإحتلال الفرنسي من أجل القضاء على معالم الكينونة التَّارقية الجزائريَّة بسيفار.

لقد نسب الكاتب إلى شخصيات الرّواية وظائف ومهمَّات تقوم بها في المتن الرّوائي تعكس، طرق المقاومة الّتي إنتهجها الطَّوارق ضدَّ الفرنسيين، من خدع وتضليل، خدمة للثَّورة الجزائريَّة وثوَّارها الأحرار، بكلّ مُتاح ممكن فنقلوا أخبار الفرنسيين للمجاهدين، وتصدّوا للمخطّطات الفرنسيَّة بالتَّعتيم والمواجهة والامتناع، ولو تطلّب الأمر التَّحالف مع الجن والشَّياطين والعفاريت والمخلوقات الفضائيَّة، الّتي كانت أرحم من المستعمر.

عكس سلوك الشَّخصيات في الرّواية عُموما ذلك الضَّجر والكُره الّتي تكنّه صدورهم للإحتلال الفرنسي، حيث كثَّفت جهودها موحّدة على قلب رجل واحد، ضدَّ فرنسا وعملائها بالإيهام والتَّضليل والمقاومة

[1] شعيب حليفي: << **شعرية الرّواية الفانتاستيكية** >>، م س، ص52.

ورفض كلّ سلوك له علاقة بفرنسا، متشبّثة بمقوماتها الوطنيّة والقوميّة على جميع الأصعدة ملبسًا، وعادات وتقاليد، مولّدة صراعًا بين الحضارة الغربيّة المحتلَّة، والحضارة العربيَّة الإسلامية والتّرقية الجزائريَّة، الذي كان ذخرا ومعينا للثوّار والمجاهدين في مجابهة الفرنسيين.

وكانت محاولة الكاتب الصَّحراوي الحديث عن جزء من تاريخ صحراء الجزائر فِنيا، تعتبر محاولة نبيلة لتسريد الذَّاكرة الجزائريَّة في منجز روائي (سيفار)، رغم ما يعتريها من شرخ وانتقال عشوائي بين الأحداث، ومزجها بالخرافات والأساطير، حيث تشتَّت جهده بين التَّعبير ما هو تاريخي وما هو أسطوري خرافي، وكما هو معلوم قد تفقد الأعمال التَّاريخية بعض قيمتها إذا اِختلطت بالخرافة والأسطورة.

وهذا ما سمح في هذه الدِّراسة بالبحث عن العجائبي في الرِّواية، والَّذي حضر حضورا كثيفا فيها إذ لا يكاد يخلو أي مقطع سردي منها، وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ العجائبي المدروس في مبحث الشَّخصيات قد ورد في سياقات متنوِّعة، فمنه ما هو مأخوذ من الرِّواية، ومنه ما أخذ مركزا في التَّعبير اللُّغوي والأساليب التَّعبيرية الَّتي تدرس تلك الأقوال، ومنه ما كان مباشرا ومركزا على العبارة الَّتي تصدم أفق توقُّع المتلقِّي، وذلك باستخدام مصطلح العجائبية وما يرادفها أو يقاربها في المعنى.

وتشير الكثير من الدِّراسات إلى أنَّ العجائبي هو كلُّ حدثٍ فوق طبيعي، أي هو حدث يتجاوز العقل والإدراك البشري، ويخرق أفق توقُّع القارئ ويربكه، وذلك بالمبالغة في الوصف، والتَّصوير المزيّف للواقع والمفخّم للحقيقة، وذلك ما فعله الكاتب الصَّحراوي مع شخصيات سيفار، حين أعطاها أوصافا تَصدِم أفق توقُّع الإنسان، خاصَّةً حين مزجها بالمخلوقات الفضائيَّة، وصور الجنِّ والعفاريت والشَّياطين، وهي صور لعب فيها الخيال والأساطير والحكايات الشَّعبية دورا بارزا ومهمًّا.

خاتمـــــة

وفي الأخير ومن خلال ما تمَّ اِستعراضُه وتحليله في فُصُول هذه المذكّرة، وبعد تسليط الضوء على مختلف الجوانب النَّظرية والتَّطبيقيَّة فيه الَّتي تعكس الإجابة على إشكاليَّة الدِّراسة، نقدُّم ما يلي أهمّ النَّتائج الَّتي توصَّلنا إليها:

– تتعلَّق العَتَبات النَّصيَّة في رواية "سيفار" بالعناصر الَّتي تسبِق النَّص الرَّئيسي وتؤثِّر على طريقة قراءة وفهم القارئ للرِّواية، تشمل هذه العتبات: اِسم الكاتب، العُنوان، المقدِّمة، الإهداء، والتَّقديم الَّتي تظهر في الصَّفحات الأولى وفي متن الرِّواية، كانت لهذه العتبات أهميَّة خاصَّة، حيث تُساهم في بناء إطار مفاهيمي وسياقي يُكثِّف من تجربة القارئ ويهيِّئه للتَّفاعل مع العناصر الغامضة والخارقة الَّتي تحتويها الرِّواية.

– الإيقاع السَّردي العجائبي في رواية "سيفار" يتجلَّى في تنوُّع اِستخدام الزَّمن لتشكيل تجربة سرديَّة فريدة. وتمَّ إبطاء الأحداث بهدف تفصيلها وتعميق تجربة القارئ، ممَّا يسمح بالتَّفاعل مع تفاصيل الرِّواية بعمق أكبر، أمَّا التَّسريع فاستخدمه الكاتب لزيادة التَّشويق والمفاجأة، حيث تتسارع الأحداث بشكلٍ مُفاجئ لإبقاء القارئ في حالةٍ من التَّرقُّب، وتوقُّف عجلة الزَّمن في الرِّواية أحيانًا كان بغرض إدخال عناصر عجائبيَّة أو غير منطقيَّة تؤثِّر بشكلٍ مُباشر على مسار السَّرد.

–المفارقات الزَّمنيَّة العجائبيَّة في رواية سيفار تظهر من خلال العودة غير التَّقليديَّة إلى أحداث ماضيَّة حيث يتمُّ إعادة تفسير هذه الأحداث بشكل سحري يضفي عليها أبعادًا جديدة، كما يتمُّ التَّنبؤ بمستقبل الشَّخصيات والأحداث بشكل غير خطِّي، ممَّا يسمح بِاستكشاف اِحتمالات متعدِّدة تُساهم في تعقيد الحُبكة، هذه التِّقنيات تجتمع لتكوِّن سرد غير تقليدي يضفي طابعا عجائبيًّا على الرِّواية، من خلال إدخال عناصر سحريَّة وتعقيد الزَّمن والمكان، ممَّا يزيدُ من عُمق وغموض العالم السَّردي في "سيفار".

– إن الفضاء الرِّوائي العجائبي في رواية "سيفار" ليس مجرَّد خلفيَّة ثابتة للأحداث، بل هو عنصر ديناميكي يتشكَّل ويتطوَّر عبر التَّفاعل المستمر بين الشَّخصيات والمكان، تنوَّعت الأمكنة بين الفضاءات المفتوحة مثل الصَّحراء، المدينة (سيفار)، وباريس، والمغلقة مثل الكهف، الخيمة، والغرف، هذا التَّنوُّع في الفضاءات ساهم في خلق تجارب سرديَّة غير تقليديَّة، حيث يتداخل فيها الواقع مع الخيال، ممَّا يجسِّد من عنصر العجائبيَّة بوضوح في الرِّواية ويزيد من تأثير الفضاءات على السَّرد وتجربة القارئ، هذه الشَّخصيات الَّتي تتحرَّك بين "الهنا" (المكان المغلق) و"الهناك" (المكان المفتوح)، ممَّا خلق ديناميكيَّة مستمرة بين الدَّاخل والخارج، وبين الإنغلاق والإنفتاح.

– على الرغم من بساطة بنية الفضاء الطباعي في رواية "سيفار"، فقد أسهم بشكل كبير في تجسيد الطابع العجائبي من خلال تقنيات مثل التكرار، التباعد، والتنسيق البسيط. هذه التقنيات تزيد من التأثير البصري والنفسي للعجائبية في النص، حيث تجعل العناصر العجائبية أكثر بروزًا وتفاعلًا مع القارئ.

– يُمكنُ القول إنَّ تكامُل بِنية الفَضَاء المكانِي مع التَّصميم الطِّباعي في رواية "سيفار" أسهما معا في تقديم تجربة قراءة مُميَّزة وغامضة، بالتَّفاعل بين الفضاء المَكاني، مثل الصَّحراء وسيفار والكهوف، والتَّصميم الطِّباعي، مِثل تَنْسيق النُّصوص واِستخدام الفراغات، ما خلق عالمًا عجائبيًّا يُثير خيال القارئ ويزيد من تأثير الرِّواية في نفسيَّته، ممَّا يجعل التَّجربة أكثر عُمقًا وإثارة.

– في رواية "سيفار"، تجسّد الشَّخصيات العجائبيَّة دورًا محوريًا في تجسيد الطَّابع العجائبي للرِّواية من خلال الخُروج عن حُدود الواقع والتَّأثير على تجربة القارئ، هذه الشَّخصيات تشمُل الكائنات الخارقة مثل الجن، العفاريت، والمخلوقات الفضائيَّة، الَّتي تمزج بين الأسطورة والخيال بشكل يتجاوز العقل والإدراك البشري.

–الشَّخصيات العجائبيَّة في الرِّواية تُستخدم لتخطِّي حُدود الواقع وتقديم أحداث غير تقليديَّة تتحدَّى المنطق، ممَّا يخلق تأثيرًا قويًا على القارئ، على سبيل المثال يتمُّ تصوير الجن والعفاريت بطرق تصدم أُفق توقُّع القارئ، حيث تُعطى أوصافًا ومهامًا تتجاوز القوانين الطَّبيعيَّة، هذه الشَّخصيات لا تكتفي بوجودها كعنصر إضافي، بل تؤثِّر بشكلٍ مُباشر على تطوُّر السَّرد، ممَّا يبرز عُنصر المُفاجأة ويزيد من التَّعقيد السَّردي.

وفي الختام، لا ندَّعي أنَّنا قد وصلنا إلى نتائج نهائيَّة أو قطعيَّة. إنَّما هي خلاصة جُهدٍ مُضنٍ لدراسة العجائبيَّة في رواية "سيفار: مدينة الشَّياطين الطيِّبين" للكاتب "السَّيد حمدي يحظيه"، وتظلُّ هذه النَّتائج عُرضة للمُراجعة والنَّقد، حيث يبقى مجال البحث مفتوحًا ومتنوِّعًا، ممَّا يتيح الفرصة للباحثين والطُّلَّاب لِاستكشاف المزيد والتَّوسُّع في هذا الموضوع.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب العربية:

1. بسَّام موسى قطوس: سيماء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م.
2. بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبدالكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.
3. تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تقد: محمد برادة، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993.
4. جمال الدِّين أبو الفضل مُحمَّد بن مُكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطِّباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، مج15، ط4، 2005.
5. حَسَن المودّن: الرِّواية والتَّحليل النَّصِّي، قراءات من منظور التَّحليل النَّفسي، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، سنة (1430هـ/2009م).
6. حَسَن بحراوي، بنية الشَّكل الرِّوائي (الفَضَاء، الزَّمن، الشَّخصية) المركز الثَّقافي العربي، لبنان، ط1 ،1990.
7. حُسين علَّام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السَّرد، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2009م.
8. حميد لحميداني، بنية النّص السَّردي (من منظور النَّقد الأدبي)، المركز الثَّقافي العربي للطِّباعة والنَّشر، د. ط، 1991.
9. الخامسة علَّاوي: العجائبيَّة في الرِّواية الجزائريَّة، دار التَّنوير، الجزائر، د ط، 2013م.
10. رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربيَّة، تر: مُحمَّد سليم النُّعيمي، مراجعة جمال الخيَّاط، ج7، د.ط، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، 1997م.
11. سُعاد شريف: سُلطة النَّص الغائب، دار خيال للنَّشر والتَّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر، د. ط، سبتمبر 2023م.
12. سعيد يقطين: اِنفتاح النَّص الرِّوائي، النَّص والسِّياق، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

13. سعيد يقطين: قضايا الرِّواية العربيَّة الجديدة، الوجُود والحُدود، دار الأمان، الرِّباط، المغرب، ط1، (1433هـ/2012م).

1- السَّيد حمدي يحظيه: سيفار مدينة الشَّياطين الطَّيِّبين.

14. السيد حمدي يحظيه، رواية سيفار مدينة الشَّياطين الطّيِّبين، دار الوطن اليوم للنّشر والتّوزيع، د.ب، د. ط، 2023م.

15. شعيب حليفي: شعرية الرِّواية الفانتاستيكيّة، دار الحرف للنَّشر والتَّوزيع، القُنيطرة، المغرب، ط2، 2007م.

16. صبيحة عودة زعرب: غسَّان كنفاني، جماليات السَّرد في الخطاب الرِّوائي، دار مجدلاوي للنَّشر والتَّوزيع، عمان، الأردن، ط1، سنة 2006م.

17. عبد الرَّحمن تيبرماسين: فضاء النَّص الشِّعري، مُحاضرات المُلتقى الوطني الأوَّل، السِّيمياء والنَّص الأدبي، 7-8 نوفمبر، 2000م، منشورات جامعة بسكرة.

18. عبد الفتَّاح الحجمري: عتَبَات النَّص - البنية والدِّلالة، شركة الرَّابطة، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

19. عبد الفتَّاح كيليطو: الأدب والغرابة، دراسة بنيويَّة في الأدب العربي، ط3، دار توبقال، المغرب، 2006م.

20. عبد المالك أشهبون: عتَبَات الكتابة في الرِّواية العربيَّة، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع، اللَّاذقية، سوريا، ط1، 2009م.

21. عدنان علي الشَّريم، الخطاب في الرِّواية العربيَّة، عالم الكُتب الحديثة للنَّشر والتَّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015م.

22. غاستون باشلار: علم شاعريَّة التَّأمُّلات الشَّاردة، تر: جورج سعد، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، ط2، سنة 1993م.

23. كرم البستاني وآخرون: المُنجد في اللُّغة والإعلام، دار المشرق، لبنان، ط2، (د- ت)، ص: 488، (مادة عجب).

24. لطيف زيتوني، مُعجم مُصطلحات نقد الرِّواية، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002.

25. لؤي علي خليل: العجائبي والسَّرد العربي – النَّظريَّة بين التَّلَقِّي والنَّص، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.

26. لؤي علي خليل: عجائبيَّة النَّثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، دار التَّلوين للتَّأليف والتَّرجمة والنَّشر، دمشق، د. ط، 2007م.

27. مجمع اللُّغة العربيَّة، المُعجم الوسيط، مكتبة الشُّروق الدّولية، ط1، 2004م.

28. مجموعة اللُّغة العربيَّة: المُعجم الوسيط، إ: شوقي ضيف، مكتبة الشُّروق الدّوليّة، القاهرة، 2004م.

29. مُحسِن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد، فنّ النَّثر العربي الحديث، دار الآداب، ط3، 1993م.

30. مُحمَّد الضَّغراني، التَّشكيل البصري في الشِّعر الحديث، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

31. محمَّد تنفو: النَّص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، دار كيوان للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، د. ب، د. ط، 2010م.

32. مُحمَّد علي سلامة: الشَّخصيَّة الثَّانويَّة ودورها في المعمار الرِّوائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطِّباعة والنَّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007م.

33. معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النَّادي الأدبي الثَّقافي، جدّة، المملكة العربيَّة السَّعودية، ط1، 2002م.

34. ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يافوث، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، .1986

35. يوسف الإدريسي: عتبات النَّص في التُّراث العربي والخطاب النَّقدي المُعاصر، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015م.

الكتب الأجنبية:

1. Aimée Aljanic et d'autres: << Le petit Larousse >>, Imprimerie Casterman, Nouvelle édition, Belgique, 1995.

2. Gérard Genette: <<palimpsestes, la littérature au second degré>>, Paris, Seuil, 1982.

قائمة المصادر والمراجع:

المقالات:

1. أزهار علي عاصي: العتبات النَّصيَّة في المجموعة القصصيَّة (الَّذي سرق نجمة)، للقاصَّة سناء شعلان، مجلَّة كليَّة التَّربية للعلوم الإنسانيَّة، جامعة ذي قار، مج9، ع1، 2019م.
2. إيمان مُحمَّد عبد المعطي أبو سمرة، الفضاء الرِّوائي "رحلة اِبن فطُّوم لنجيب محفوظ (دراسة سيميائيَّة)، مجلَّة المعرفة، مصر، مج17، العدد 23 (31 مارس/آذار 2017)، ص: 82.
3. حسين علَّام: العجائبي في الأدب من منظور شعريَّة السَّرد، الدّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
4. صفاء ديَّاب، دور العجيب في بناء الشَّخصية سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجاً، مجلَّة الثَّقافة الشَّعبيَّة، البحرين، ع 37، ربيع 2017
5. عبد القادر رحيّم، العنوان في النَّص الإبداعي –"أهميَّته وأنواعه–"، مجلَّة كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة والاِجتماعيَّة، العددان 2‘3، جانفي– جوان، 2008م.
6. عيسى بخيتي: العجائبيّة في الخِطاب الأدبي الجزائري خلال القرن التَّاسع عشر، بنية الكرامة في رحلة العشعاشي التِّلمساني أُنموذجًا، مجلَّة اللُّغة العربيَّة، المجلس الأعلى للُّغة العربيَّة، مج 20، ع1، 26–03–2018م.
7. لغويل سهام: العَتَبَات النَّصيَّة في الخطاب السَردي في رواية الخابية لجميلة طلباوي أُنموذجًا (مقال)، جامعة وهران، الجزائر، مجلَّة لغة كلام، مج3، ع2، 2017م.
8. مليكة عبابو: مُصطلح العجائبي بين التَّعدُّد والِتباس المفهوم، مجلَّة المعيار، جامعة أبوبكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، مخبر الدِّراسات الأدبيَّة والنَّقدية وأعلامها في المغرب العربي، مج 27، ع 5، 2023م.

الرَّسائل الجامعية:

1. بهاء بن نوَّار: العجائبيَّة في الرِّواية العربيَّة المُعاصرة مقاربة موضوعاتيَّة تحليليَّة، أُطروحة دُكتوراه قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كليَّة الآداب واللُّغات، جامعة باتنة، 2013/2012م.
2. عبد القادر عوَّاد: العجائبي في الرِّواية العربيَّة المُعاصِرة، آليات السَّرد والتَّشكيل، أُطروحة دُكتُوراه قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كليَّة الآداب واللُّغات والفُنُون، جامعة وهران، 2011–2012م.
3. عبد الله توَّام، دِلالات الفضاء الرِّوائي في ظلِّ معالم السِّيميائيَّة رواية (الآن...هنا أو شرق المتوسّط مرَّة أُخرى" لعبد الرَّحمن منِّيف أُنموذجًا)، أُطروحة مقدَّمة لنيل شهادة دُكتُوراه عُلوم في

اللُّغة والأدب العربي، تخصُّص (السِّيميائيات وتحليل الخِطاب)، جامعة أحمد بن بلَّة، وهران1، ص: 18.

4. الخامسة علَّاوي، العجائبيَّة في أدب الرَّحلات – رحلة اِبن فضلان "نموذجًا"، رسالة ماجستير، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كلِّية الآداب واللُّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005م.
5. مُحمَّد دحماني: حكايات كرامات الأولياء بمنطقة شلف، رسالة ماجستير، تخصُّص الأدب الشَّعبي، جامعة بن يوسف بن خدّة، كلِّية الآداب واللُّغات، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، 2005-2006م.
6. مفيدة بوفنَّارة، عَتَبَات النَّص الرِّوائي الجزائري المُعاصِر بين القراءة والتَّأويل، أُطروحة دُكتوراه، قسم الآداب واللُّغة العربيَّة، كلِّية الآداب واللُّغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1، 2018/2017م.

المواقع الإلكترونية:

1. مدينة سيفار (متاهة الكهوف الأعجوبة الثَّامنة في العالم)، على موقع البيان، ttps://www.albayan.ae/varieties مدينة سيفار
/web/20230112093909/http://www.albayan.ae/varieties/2021-10-19-1
2. على موقع الأيَّام نيوز، http://elayemnwes.dz .http:// almaana.com/sevar
الحروف الَّتي نحتت بها الكهوف الحجرية لمدينة سيفار.
3. "https://almaana.com/sevar

الملاحق

ملحق 1/ ملخَّص الرِّواية:

تسعى رواية **سيفار مدينة الشَّياطين الطَّيِّبين**، لربط عميق بين الماضي والحاضر، بين الواقعي والمتخيّل، عبر محاور متعدِّدة مثل المدينة الحجريَّة الَّتي نحتتها الطَّبيعة وتحوَّلت إلى أسطورة، وعاصمة الغرب، باريس. من خلال توظيف زمن الثَّورة الجزائريَّة، تُسلِّط الرِّواية الضوء على صراع طويل بين الجزائر وفرنسا؛ صراع بين الإرادات والحضارات، ومحاولات متواصلة للسَّيطرة. يُظهر هذا الصِّراع كيف سعى الغرب إلى سرقة حضارة وثقافة الجزائر. ومحاولة إيهام العالم بأنَّها من اِختراعاته.

مدينة "**سيفار**" الحجريَّة تتدخَّل في هذا الصِّراع لتتحوَّل إلى معادل فنِّي للوطن. في الرِّواية، نجِدُ أحد الأبطال يقود بِعثة فرنسيَّة إلى أعماق المدينة الحجريَّة، حيث يتُوه الجميع في وسطها ولا يخرج أحد منهم سالمًا. يرمُزُ هذا الفعل إلى مشاركة المدينة في الثَّورة بطريقتها الخاصَّة، حيث يظهرُ كفاحها عبر اِستخدام قوى الطَّبيعة للعطش أو الجوع أو الإيحاء لقتل أفراد العدو، ممَّا يمنحها سموًّا وفخرًا بالبطولات.

تنتقل الرِّواية بعد ذلك إلى عاصمة الغرب، باريس، حيث يبرز حدث اِختطاف الطِّفل **آمود** ونقله إلى هناك في محاولة لتدجينه وتحويله إلى فرنسي. ومع تطوُّر الأحداث يكتشف آمود أنَّ لبّ الحضارة الغربيَّة الَّذي طالما تمَّ التَّباهي به مسروق من كهوف مدينته سيفار. يدخل في صراعٍ مع الغرب بعد أن يصدم بِاكتشاف أنَّ عناصر مثل المركبة الفضائيَّة، ولباس رجال الفضاء، والرِّجال ذوي الرُّؤوس الدَّائريَّة، والتَّنانير المُزخرفة... هي في الأصل مستوحاة من رسومات قديمة في كهوف مدينته. يُدرك حينها أنَّ الغرب ليس إلَّا عالَمًا مُزيَّفًا وسارقًا للحضارات. الرِّواية لا تغفل دور الشَّياطين في حياة مدينة سيفار، حيثُ يتمُّ تصويرهم كعالَمٍ موازٍ لعالم البشر. لقد قبِل الشَّياطين العيش بجانب البشر في نفس الفضاء الجُغرافي بعد أن اِختبروهم وتأكَّدوا من قُدرتهم على تحمُّل صُعوبات الصَّحراء وحلق الأساطير فيها مثلهم. يظهر عالم الشَّياطين جنبًا إلى جنبٍ مع عالم البشر، حيثُ التَّفاهم وتوقيع المُعاهدات والاِتِّفاقيات بينهما. من هذه الاِتِّفاقيات مثلًا أنَّ المدينة –سيفار– تكونُ ليلًا للشَّياطين ونهارًا للبشر، وهو ميثاقٌ لا يجبُ خرقُه، ورغم طابِعه الأسطوري، إلَّا أنَّ الجميع قد قَبِلَ به.

توظيف الشَّياطين في الرِّواية لا يقتصر على البُعد الأسطوري فحسب، بل هو مُحاولة لأنسنة هذه المخلوقات وتحويلها إلى كائنات مشابهة للبشر في مقاومتها والدِّفاع عن أوطانها وحضاراتها، وفي تعاملها واِتِّفاقياتها

مع البشر، حيثُ يظهرون كمخلوقات لا تخون ولا تخدع. هذا التَّحوُّل ما يدفع الشَّاب وخليلته –ميرا– للهرب إليهم والإستنجاد بهم في نهاية الرّواية بدلًا من الذَّهاب إلى باريس أو إلى أيّ مدينة أخرى.

من الجدير بالذِّكر أنَّ جميع أبطال الرّواية هم من الطَّوارق، وهو اِختيار مقصود نظرًا لوجودهم الكثيف في ضواحي منطقة سيفار. تسعى الرّواية من خلالهم إلى تسليط الضوء على بعض عاداتهم وأساطيرهم، مثل عدم اِستخدام السُّيوف الحديدية في القتال خلال الاِحتفالات، وصفات الاِنتقام من الجُناة، كما في قصَّة الطَّارقي الَّذي عاش في باريس كي ينتقم من الَّذين اِنتهكوا حُرمة عائلته أثناء الحرب.

<u>ملحق 02/</u> التَّعريف بالكاتب:[1]

السيِّد حمدي يحظيه، كاتب من الصَّحراء الغربيَّة من مواليد سنة 1966م، بمنطقة السَّاقية الحمراء، له العديد من المؤلّفات في مجالات الكتابة المختلفة، في السِّياسة والتَّاريخ والأدب (الرّواية، والقصَّة القصيرة)، وله إسهامات عديدة في الكتابة الصُّحفية، في الكثير من الجرائد والمواقع الالكترونيّة.

من كتبه في السِّياسة: (فلسطين والصّحراء الغربيَّة، الأمم المتَّحدة وإدارة الفشل في الصَّحراء الغربيَّة، الصَّحراء الغربيَّة، آخر مستعمرة في إفريقيا، البوليساريو، كفاح شرعيَّة وصمود، المقاومة الصَّحراوية السِّلمية: لا بديل عن تقرير المصير، الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة وقضيَّة الصَّحراء الغربيَّة –أسرار وخفايا–). أمَّا في مجال الرّواية فقد كتب عدة روايات منها ما هو مطبوع، ومنها ما هو تحت الطَّبع، طُبع له ثلاثيَّة: (سيفار مدينة الشَّياطين الطَّيِّبين، محامي رقَّان، حجر تمنطيط.)

وله تحت الطبع:[2] (قلادة ملكة الهقار، لثام إيموهاق، قصر تحت الرِّمال، تيميمون، قصر تماسخت، تندوف.)، وروايات أخرى للفتيان.

---

[1] السَّيد حمدي يحظيه: «الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة وقضيَّة الصَّحراء الغربيَّة –أسرار وخفايا–»، ظهر الغلاف الخلفي للكتاب.

[2] حوار مع الكاتب على الواتساب، يوم: 24– فيفري– 2024م، السَّاعة (18:10) مساءًا.

العُنوان	الصَّفحة
الشُّكر	–
الإهداء	–
ملخَّص	–
قائمة المُختصرات	–
مقدّمة	**أ–هـ**
مدخل: الأدب العجائبي (تداخُل المُصطَلحات والوظائف)	
1. مفهوم العجائبي والمُصطلحات المُجاورة له.	09
2.العجائبي والمُصلحات المُجاورة.	18
3.وظائف العجائبي.	22
المبحث الأول: تجلّيات العجائبي في العتَبَات النَّصيَّة لرواية سيفار	
1. العتبات المحيطة الخارجيَّة.	29
2. العتبات المحيطة الدَّاخليَّة.	37
المبحث الثاني: السَّرد العجائبي في رواية "سيفار"	
1.حركة تشكُّل البنية السَّرديَّة (المقاطع أو الوحدات السَّرديَّة).	42
2–السَّرد والزَّمن العجائبي في الرَّواية (الإيقاع السَّردي/المفارقات الزَّمنية).	
أ: الإيقاع السَّردي العجائبي في الرِّواية.	72
أ.1: تباطؤ الإيقاع السَّردي.	73
أ.2: تسارع الإيقاع السَّردي.	76
أ.3: توقُّف الإيقاع السَّردي.	77
ب: المُفارقات الزَّمنية في الرِّواية.	78
ب.1: الإسترجاع (Flashback).	79

ب.2: الإستباق(Foreshadowing)	81
المبحث الثالث: الفضاء العجائبي في رواية سيفار.	
1. مفهوم الفضاء الرّوائي.	87
2.1: أنواع الفضاء.	88
2. وظائف الفضاء الرّوائي.	91
3. الفضاء بين الإنغلاق والإنفتاح.	93
4-عجائبيَّة الفضاء في الرّواية (الفضاء المكاني/الفضاء الطِّباعي).	95
1.4: عجائبيَّة الفضاء المكاني في الرّواية.	95
أ. الأماكن المفتُوحة.	96
ب. الأماكن المُغلقة.	97
2.4: عجائبيَّة الفضاء الطِّباعي.	101
المبحث الرَّابع: الشَّخصية العجائبيَّة في رواية سيفار	
1-مفهوم الشَّخصية العجائبيَّة.	110
2-عجائبيَّة الشَّخصية في الرّواية(تصنيفها/بنيتها).	112
1.2: الشَّخصيات الرَّئيسيَّة.	116
2.2: الشَّخصيات الثَّانوية.	128
خاتمة	137
قائمة المصادر والمراجع	140
الملاحق	145
فهرس الموضوعات	151