الفصل الرابع: تأثير غارثيا ماركيث في الروائيين العرب

المبحث الأول: تأثير الواقعية السحرية بعدّها إطارًا مفسرًا لتأثر الروائيين العرب بماركيث

المبحث الثاني: الواقعية السحرية في رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان

المبحث الثالث: الواقعية السحرية في بعض روايات واسيني الأعرج

المبحث الرابع: الواقعية السحرية في بعض روايات وارد بدر السالم

obeikandl.com

التمهيد

يتناول هذا الفصل بالتحليل مصطلح الواقعية السحرية الذي شكل إطارًا لتأثر الروائيين العرب بأدب "غارثيا ماركيث"، ويجتهد في تحديده، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحليل مفهوم السرد في الرواية الأدبية وتحليل التيارات المختلفة التي تحكم أنماط السرد داخل الأعمال الروائية. وتأسيسًا على ذلك يقدم الفصل تحليلاً لعدد من النماذج الروائية العربية التي تأثرت بأدب "ماركيث"، وتشمل رواية "مالك الحزين" للروائي المصري إبراهيم أصلان، ورواية "أحلام مريم الوديعة" للروائي الجزائري واسيني الأعرج.

ويحتكم تحليل الروايات الأربع إلى عدد من المعايير الثابتة، تتمثل في:

١- التحليل الدلالي لعنوان الرواية ومدى ارتباطه بمرجعية عجائبية.

٢- تحليل بنية السرد الحكائي داخل الرواية ومدى تأثره بخصائص رواية "الواقعية السحرية."

٣- تحليل النصوص العجائبية التي استدعاها الكاتب داخل روايته.

obeikandl.com

المبحث الأول

الواقعية السحرية بعدّها إطارًا مفسرًا لتأثر الروائيين العرب بأدب "ماركيث"

مقدمة

يعد مصطلح " الواقعية " (Realism) من أكثر المصطلحات شيوعًا. وعلى الرغم من أنه يرتبط بالأدب والفن بشكل خاص، فإنه يتخطاهما ليشمل مختلف معطيات الفكر الإنساني، وتبعًا لذلك تشعبت عنه مصطلحات عديدة مثل "الواقعية السحرية" و"الواقعية الجديدة" و"الواقعية الاجتماعية" و"الواقعية الجمالية" و"الواقعية النقدية" و"الواقعية الاشتراكية" وغير ذلك. و"بدأت الواقعية كحركة أدبية خلال القرن التاسع عشر، وقد ظهرت بعد الحرب الأهلية وحلت محل الرومانتيكية، وركزت على واقع الحياة اليومية، متجاوزةً بذلك أسلوب الأدب الرومانتيكي القائم على الخيال. وقد جاءت الواقعية من فرنسا أصلاً ؛ إذ كان كتـــّاب أمثال بلزاك وفلوبير قد بدأوا ممارسة الكتابة. ومع أن هذه الحركة كانت نشطة لبعض الوقت، فإن الواقعية الأمريكية استمدت جذورها من أمريكا في القرن التاسع عشر بحربها الأهلية وتوسع حدودها وطبيعة الحياة المدنية فيها. وشكـــّل العلم مصدر قوة للواقعية، فموضوعية العلم ألهمت كثيًرا من الكتّاب لأن يكتبوا بهذه الطريقة. وثمة مصدر قوة آخر في تطور الواقعية يتمثل في حقيقة أن الجمهور بدأ يضجر من الرومانتيكية، وصار كثير من الناس يعتقدون أنها أصبحت خارج العصر. وحذا "الطبيعيون" حذو "الواقعيين"، مع أن من الصعب تحديد الفارق بين الاثنين.

ويكمن الفارق في كون "الواقعية" تهتم بشكل مباشر بما تستوعبه الحواس، في حين أن "الطبيعية" (Naturalism) تحاول أن تطبق النظريات العلمية في الفن. وقد تتبع الطبيعيون تأثيرات الوراثة والبيئة في الناس، وسعى الكتّاب الطبيعيون إلى استخدام معطيات نظرية تشارلز دارون في رواياتهم. واعتقدوا أن دورة حياة كل فرد تتقرر

بمزيج من الصفات الوراثية والمحيط التاريخي والاجتماعي الذي ولد فيه. وهكذا فإن كل شخصية إنما هي ضحية – بشكل أساسي – لضآلة قدرة الظروف على تغيير دورة حياتها. وقد وسّع الكتّاب الطبيعيون وعلى رأسهم إميل زولا، قيم الواقعية إلى حدود أبعد للموضوعية في ملاحظاتهم ووصفهم للأنساق المختلفة. وإذا كانت الحركة الواقعية في الأدب قد تطورت في فرنسا القرن التاسع عشر أولاً، فإنها سرعان ما أخذت تنتشر في إنجلترا وروسيا والولايات المتحدة. وتتمثل الصورة المثلى للأدب الواقعي في الرواية إذ ظهرت روايات عدّت، وعلى نطاق واسع، من أعظم ما كُتب.(١)

"وقد بدأت حركة الواقعية السحرية تأخذ شكلها وطابعها بعد الحرب العالمية الأولى من خلال "كافكا"، والرسام "جورجيودي تشيليكو" مع من سبقهم من ذوي الشأن مثل غوغول، بوا، وميل فيللي، وستراينديبيرج، ولقد شوهد تأثير "كافكا" في "جورج لوي بورج" في نهايات عام ١٩٣٥، وبدأ مجموعة ممن يمتلكون براعة في الكتابة بهذا الأسلوب بالتجمع حول كافكا، وكان اتجاههم العام هو سحر الواقعية، إذ رأوها نوعًا من الانتقال من العادي واليومي، إلى الخيالي. وفي الستينيات ازدهرت أجواء أمريكا اللاتينية بنوعية راقية وذات مستوى عالٍ من الروايات؛ إبداعات فوق المستوى العادي، وكان من ضمن هؤلاء المبدعين "غارثيا ماركيث"، وماريوفارغاس لوكا، وكارلوس فوينتيس، وخوزيه ليزاما ليما، وخوسيه دونوسو الذي أَلَّف عام ١٩٧٢ كتابًا عن هذا الازدهار الذي جعل هذه الثورة الأدبية – أي سحر الواقعية – تنطلق إلى أوسع المدارات. يقول ماركيث: كتابي الأول "شاحنة الحبر" عام ١٩٦٩ هو كوميديا سريالية عن إضراب عمّال صحيفة أدى إضرابهم إلى كارثة، ولم أكن حينها أعلم أي شيء عن سحر الواقعية، ومع ذلك كان "كافكا" قد غزا مخيلتي كما فعل رموز الغجر والأشباح من روايات ديكنيز، وثورنتون وايلدر، وشكسبير، لذلك قررت أن تطير روايتي "شاحنة

(١) Abrams, M.H:" A Glossary of Literary Terms",(5th Edition), Holt, Rinehart and Winston, Inc., San Francisco, 1988, pp 152-154

الحبر" ستة إنشات فوق الأرض، ليس بخفة "القسيس" ولكن قريبا من ذلك. وصنفتها على أنها شبيهة السريإلية وليست سحر الواقعية[١].

وقد اختلفت الطرق التي سلكها الواقعيون في سرد رواياتهم، وأسسوا لتيار جديد في كتابة الرواية تأثر به أغلب الروائيين داخل المجتمعات المختلفة. "فقد سعى الواقعيون إلى سرد رواياتهم من منظور موضوعي غير متحيز، مع الالتزام بالبساطة ووضوح العناصر الحقيقية للقصة. لقد اهتموا بالتصوير السيكولوجي والوصف المفصـــّل للحياة إلىومية في محيط واقعي و استخدام الحوار الذي يتوفر على مصطلحات لغة الكلام الواقعي. وسعى الواقعيون إلى أن يمثلوا بدقة الثقافة المعاصرة والناس من جميع مراتب الحياة الاجتماعية والاقتصادية. وهكذا توجهوا نحو موضوعات الصراع الاجتماعي ــ الاقتصادي بمقارنة ظروف الفقراء الحيوية بتلك التي يعيشها الذين ينتمون إلى الطبقات العليا في مجتمعات المدن والمجتمعات الريفية[٢].

وقد شاع مصطلح الواقعية السحرية خلال فترة الثمانينيات من القرن الماضي، بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩م – ١٩٨٨م)، والكولومبي غارثيا ماركيث (١٩٢٨م-٢٠١٤م) غير أن استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك. "ففي عام ١٩٢٥م استعمله الألماني فرانز روم الذي أطلقه على الإنتاج التشكيلي الأوربي في المرحلة التي أعقبت التعبيرية ابتداء من سنة ١٩٢٠، ويعدّ هذا الاتجاه في الفنون التشكيلية معارضًا تمامًا للتعبيرية، وإن لم يكن الأمر كذلك في الأدب بالرغم من وجود فوارق واضحة بين المدرستين. فإذا كانت التعبيرية قد أولت اهتمامًا بالغًا للعناصر الخيالية والجوانب الاجتماعية معًا فإن الواقعية السحرية تتفادى عالم ما وراء الطبيعة ولا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات

(١) Rave, Maria Eugenia B.: "Magical realism and Latin America", Unpublished Master, The university of Maine, 2003, p 23.

(٢) Abrams, M.H. "A Glossary of Literary Terms", Op.cit, p 154.

الاجتماعية، بل يتمثل هدفها الأساسي في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع[١]

وبناءً على ما سبق يمكن القول بأن أسلوب الواقعية السحرية احتُضن وتطور داخل أمريكا اللاتينية، إذ كانت البيئة الثقافية هناك تمنحه مخزونًا لا ينضب لإعمال الخيال، أو الربط بين الواقع والمتخيل. " فقد كانت أمريكا اللاتينية –حتى من قبل أن تكتشف– مرتعًا خصبًا لأشكال خيالية نبتت من أرضها الآهلة بالسحر والأساطير والمعتقدات الخرافية التي تعكس طريقة شعوبها الخاصة في تفسير الأحداث والظواهر، وبالرغم من أن هذه الرؤية للواقع تتجاوز النطاق الأدبي فإن القصة على وجه الخصوص قد التقطت أهم مظاهرها التي أسماها النقد بالواقعية السحرية.ويتمثل مفتاح أدب أمريكا اللاتينية على وجه التحديد في التفسير الأسطوري الذي يعيش الواقع التاريخي باختراعه كل يوم واكتشاف أبعاده باستمرار، ولا ينبغي لهذا أن نفصل الأسطورة عن الواقع إذ إنها اشتراك دائم في ميدانه وانفتاح على الوعي به. وقد ظلت دائمًا على هذه الضفة اللصيقة بالإنسان مقابل ما وراء الطبيعة الذي يقع على الضفة الآخرى، وبهذا فإن الأسطورية الحقيقية شافية للإنسان وموثقة لروابطه مع عالمه. [٢]

وتستند رواية الواقعية السحرية إلى أساليب وأدوات محددة في التعبير وتصوير الأفكار والأحداث التي تشتمل عليها الرواية. "فرواية الواقعية السحرية تعتمد على تخييل الواقع برؤية يختلط فيها الواقعي بالصوفي، والتاريخي بالراهن والمستقبلي، ويتشاكل فيها الحلم بالفجيعة، وسحر الشعر بمتعة استرجاع المسرود المحكي الذي

(١) صلاح فضل: " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي"، مرجع سابق، ص ٢٩٩.
(٢) السابق، ص ٢٩٣، ٢٩٤.

يستدعي الشخوص التاريخية لتكسر بأفعالها المسترجعة خطِّيَة القص وتؤصل المتن عبر تأويلات عديدة ومفتوحة تحيل القارئ إلى فضاء نصي لم يعهده من قبل"[١].

فجزء من الواقعية السحرية يرتبط بالقدرة على تخييل الواقع ووضعه فيما يشبه قالب الأسطورة. وللأسطورة دور مهم في البناء الأدبي، وخصوصًا على مستوى الكتابة الروائية. "وتشير الأسطورة دائمًا إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، ولكن ما يعطي الأسطورة قيمتها الإجرائية هو أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدود، إنها تفسر الماضي والحاضر وكذلك المستقبل. ويكمن جوهر الأسطورة في تلك اللغة السرية أي ذلك التصور الخاص للوجود. وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة، لأن كل أسطورة تروي تاريخاً معيناً، كذلك يحاول الباحثون في علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هي التاريخ الذي لا نصدقه، وأن التاريخ هو الأسطورة التي نصدقها، والأسطورة ليست مجرد قصة خرافية، إذ إن لها أساساً في الحقيقة، فهي تشير إلى حقيقة معينة، وإن كانت الحقيقة ليست طبيعية أو تاريخية، إنها حقيقة طقوسية"[٢].

وظائف الأسطورة

وللأسطورة وظائف أربع هي:

١- التوفيق، أو حل الصراع بين الوعي والشروط السابقة على وجوده الخاص، بخاصة المتعلق منها بالنواحي الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التي يعانيها الإنسان بكثرة في الحياة.

---

(١) نعيم قعر المثرد: "استراتيجية التناص في رواية "سرادق الحلم والفجيعة""، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١، ص ٤٥.

(٢) ك. ك. راتفين: "الأسطورة"، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٣.

٢- تشكيل صورة للعالم وصياغتها، صورة كونية، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها.

٣- التصديق على نظام اجتماعي معين والمحافظة عليه، إنها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيما وراء النقد أو التصحيح الذاتي.

٤- الوظيفة الأولى للأسطورة هي وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية، والثانية توصف بأنها كونية، والثالثة اجتماعية، أما الوظيفة الرابعة، التي تكمن جذورها في الأنواع السابقة، فهي الوظيفة السيكولوجية للأسطورة، أي كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من الأمثال والأهداف الخاصة التي حملوها منذ الطفولة حتى الموت، وخلال مجرى الحياة(١).

وقد عَدّ "ماركيث" – بعدّه واحدًا من رواد الواقعية السحرية- الخيال أداة لحسن توظيف الواقع، ورأى أن العمل الروائي ما هو إلا تمثيل مشفر للواقع، وهو الذي كشف ذات مرّة أن رواياته وإنتاجه الأدبي مرتكز برمته إلى هذا الواقع الذي حاول – بأسلوبه وعلى طريقته – أن يسعى إلى تغييره. وقد قال "ماركيث" نصًّا: "أعترف لكم بأن سلالة الحكواتية – أولئك الشيوخ الموقرون الذين يرتّلون حكايات ومغامرات مشكوكًا بها من «ألف ليلة وليلة» في الأسواق المغربية – هي السلالة الوحيدة غير المحكومة بمائة عام من العزلة، ولا بلعنة بابل"(٢).

وكان "ماركيث" يرى أن جوهر الإجادة في القص يرتبط بطريقة الحكي أو السرد، وانطلاقًا من هذا الاقتناع كان يرى أن الأمهات والجدات يمكن أن يبرعن بسهولة في رواية القصص، ما دُمْنَ يتمتعن بطريقة خاصة في سرد الأحداث بالشكل

---

(١) شاكر عبد الحميد: "الحلم والرمز والأسطورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦.

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث: "نزوة القص المباركة"، ترجمة: صالح علماني، سلسلة الفن السابع (٢٧)، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الإسكندرية، ص ١٤٣.

الذي يثير فضول المستمع. وقد ذكر في كتابه (نزوة القص المباركة) كلامًا متنوعًا عن قدرات أمه على الحكي، من بينه: "نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي، إنها الآن في السابعة والثمانين، وهي لم تسمع مطلقًا أي كلام عن الخطاب الأدبي ولا عن تقنيات السرد، ولا عن أي شيء من هذا القبيل، ولكنها تعرف كيف تهيئ ضربة مؤثرة. أتذكر أنها كانت تروي لنا شيئاً في إحدى المرات، وبعد أن أتت على ذكر شخص ليس له أي علاقة بالموضوع، واصلت حكايتها بسعادة كبيرة، دون أن تعود إلى الحديث عنه، إلى أن وصلت إلى النهاية تقريبًا، ثم ظهر ذلك الشخص من جديد، ولكن في لقطة قريبة جدًّا، فسيطر الذهول على الجميع، وتساءلت أين تعلمت أمي هذه التقنية التي تتطلب من أحدنا حياة كاملة ليتعلمها"(١).

نستطيع أن نستنتج من هذه الرؤية التي طرحها "ماركيث" أنه كان من المؤمنين بأن كل البشر حكاءون أو رواة قصص، بشرط أن يمتلكوا القدرة على السرد بشكل جذاب وساحر. وهو يتفق في ذلك مع ما أكده المتخصصون في مجال السرد. فقد ذهب "Fisher" إلى أن "البشر في الأساس رواة قصص وأن السرد يعطي مدلولاً ومعنى للحياة، ويساعد في توضيح هذه الحياة وتفسيرها بشكل أوضح، وأشار إلى أن الأشكال الاتصالية كافة كأشكال سردية حكائية تبلورت عبر التاريخ والثقافة والشخصية وإن اختلف مفهوم القصة في الاتصال عن مفهوم القصة في الرواية والمسرحية والأفلام السينمائية والدراما التليفزيونية. كذلك يشير فيشر إلى أن السرد يشمل كافة أنماط التعابير اللفظية وغير اللفظية المستخدمة في نقل المعني"(٢).

ويرى "فيشر" في النموذج الذي قدمه للسرد Narrative Paradigm(1987) أن "البشر في الأساس رواة قصص، كما أنهم يتشابهون ويتماثلون في ذلك، فسرد القصص عادة إنسانية، وكتطوير وتنميته لنموذج السرد وتفعيله وتنميته من خلال عملية الاتصال

---

(١) غابرييل غارثيا ماركيث: "نزوة القص المباركة"، المرجع السابق، ص٩، ١٠.

(٢) Walter Fisher: "Narrative theory in communication theories: perspectives, processes, and contexts", Katherine Miller, 1987, p: 84

البشرى وجد فيشر أن أسلوب السرد هو أكثر الأساليب وأفضلها تعبيرا عن الوقائع والأحداث داخل كل الأنشطة الإنسانية عبر التاريخ وفي الثقافات المختلفة وفي كل مكان من العالم، كما أن البشر يخبرون وينقلون ما يحدث لهم بواسطة أسلوب السرد وأنهم يحكون القصص التي تحدث لهم ويستمرون في مواصلة حكي هذه القصص متأثرين بنمط السرد، فالسرد أداة اتصال قوية وفعاله نلجأ إليها جميعًا من أجل التعبير الصادق والنقل الدقيق للأحداث، كما أن السرد يحقق لنا فهم العالم الاجتماعي من حولنا ويساعدنا في اتخاذ القرارات داخل هذا العالم"(١).

نخلص مما سبق إلى أن "ماركيث" كان يرى أن "السحر" في الرواية لا يرتبط بمجرد نسج أحداث متخيلة أو مفارقة للواقع، بالاعتماد على الأساطير، بل التفت أيضًا إلى "سحر البناء" أو "سحر طريقة الحكي" التي تعتمد على إتقان السرد وتوظيف الشخصيات داخل العمل الروائي، وتنقلنا هذه النقطة إلى الحديث عن التيارات المختلفة للسرد الروائي.

- تيارات تحليل السرد الروائي:

يكتفي "معجم مصطلحات الأدب" بوضع تعريف عام للسرد دون تحديد أي سمات أو خصائص تميزه، فالسرد Narration هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال(٢)، في حين اهتم "دليل الدراسات الأسلوبية" بالتركيز على علاقة التواصل والترابط بين الكاتب والقارئ، فالسرد كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصًّا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ ويتفاعل معه"(٣).

---

(١) Walter R. Fisher: "Human Communication as Narration, Toward a Philosophy of Reason Value and Action" ,University of South Carolina , Columbia, 1987, p 4.

(٢) مجدي وهبة: "معجم مصطلحات الأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٤٠.

(٣) جوزيف ميشال شريم: "دليل الدراسات الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤، ص١٦.

أما "رولان بارت" فقد استخدم مصطلح المجال السردي، إذ عرّف مجال السرد بأنه فعل لا حدود له فالسرد يشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية. (١) كما أن السرد أداة من أدوات التواصل بين الأفراد شأنه في ذلك شأن جميع أشكال التعبير المختلفة، كما أكد على أن السرد يحقق بين الأفراد اتحادًا عاطفيًّا وتناغمًا وجدانيًّا. (٢)

ويري" واين بوث Wain Both" أن علم السرد هو مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد ليحقق التواصل مع قرائه، أي ليفرض عليهم عالمه الذي تم بناؤه سرديًّا. (٣)والسرد عند "بوث" هو حيلة أو وسيلة لإخبارنا بأحداث ما من خلال شخصية الراوي، وفي كتاب (بناء الرواية) يتكلم "أدوين موير" على مشكلة السرد بأن كل رواية أو قصة لا بد أن تروي أحداثًا تجري وفق نظام معين، وأن الفرق بين أي قصة وأخرى هو في ذلك النظام، والقص عنده هو سلسلة من الأحداث وهي بوجه عام خارقة للعادة، ونظام تسلسل الأحداث عنده يدفع للتشويق وبروز السؤال الدائم: ماذا بعد؟(٤).

في حين يرى "موريس بيجا Morris Beja" أن السرد هو أي عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة وقعت في الماضي، أما "جروترد شتاين G.Chtain" فترى أن الحكي أو السرد هو ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن

---

(١) عبد الفتاح الحجمري: السرديات في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكـــر ونقـــد، العـدد السادس ،١٩٩٨، ص ٨٧ – ٨٨.

(٢) يوسف الشاروني: "مع الدراما : دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، القـاهرة، ١٩٨٩، ص ٧.

(٣) مجموعة مؤلفين: "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير"، ترجمـة: إنجـي مصـطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٩٧.

(٤) Wain Booth: "Rhetoricof Fiction", Chi. University, Chicago, 1963, pp 3-8.

حدوثه أو حدث بالفعل أو سوف يحدث بأي شكل [١]. وإن كانت هذه المفاهيم تتسم بالعموم والشمول في تعريف السرد فإنها تؤكد أن السرد مصطلح عام يشمل كل أنواع الخطابات المختلفة وأشكالها.

أما "جيرالد برنس Gerald Prince" فيضع تعريفًا للسرد أكثر تحديدًا ووضوحًا. فالسرد من وجهة نظره يعني الحديث أو الإخبار(كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل اثنين أو أكثر(غالبًا ما يكون ظاهرًا) من الساردين لواحد أو أثنين أو أكثر (ظاهرين غالبًا) من المسرود لهم. كما أن النصوص التي لا تعرض أي واقعة لا تؤلف سردًا [٢]. أما "ميكبال MeikBal" فإنها لا تشترط أن يكون السرد نصًّا لغويًّا، فالنص السردي عندها هو الذي يشترط فيه فقط وجود أداة تقوم على روايته أو سرده أو حكايته من خلال سلسلة من الأحداث المنطقية التي تُروى أو تحدث أو التي تدرك بواسطة الشخصية [٣].

ويؤكد "صدوق نور الدين" أن السرد هو علاقة بين مرسل ومستقبل من خلال وسيط هو اللغة في حالة السرد الأدبي، وأنه يعتمد على حكي الأحداث بصورة مبنية على التشويق الناتج عن التساؤل الهادف لربط الأسباب بالمسببات، أسباب الوقائع والأحداث والقضايا بدوافعها، ويشترط له أيضًا وجود عنصر الراوي الذي هو حامل السرد والمعرفة [٤]. والسرد من الناحية الجمالية: هو الطريقة الممتعة والجذابة التي تساعدنا في فهم المعنى والإحساس بالعالم من حولنا.[٥]

---

(١) طه وادي، "دراسات في نقد الرواية" (الطبعة الثالثة)، دار المعارف، القاهرة ،١٩٩٤، ص ٧٩.

(٢) جيرالد برنس، "المصطلح السردي"، ترجمة عابد خازندار، المشروع القومي للترجمة (٣٦٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

(٣) Meik BAL: "Narratology", Tornato University Press, 1985, PP 11-15.

(٤) صدوق نور الدين: "السردي والشعري"، دار الشئون الثقافية، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد الثالث، ١٩٧٨، ص ١٣٨.

(٥) Gill Branston and Roy Stafford: "The Media Students Book, Narratives", (Third Edition), Rout ledge, London, 2003, p43.

ويعني السرد أيضًا الانطلاق من بداية نحو نهاية معينة وما بين البداية والنهاية يتم فعل القص أو الحكي من جانب الراوي، كما يتضمن السرد الوقائع والأحداث في تركيبتها اللغوية، وتخضع هذه الوقائع والأحداث لنظام معين وشكل خاص. [١]كما توصف الطريقة التي تحكى بها القصة بأنها سردًا؛ لأن كل قصة يمكن أن تحكى بطرق كثيرة ولذلك يعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، وإذا كان الحكي يعبر عن قصة فإن هذه القصة تفترض وجود شخص يحكي وآخر يُحكى لـــه ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين، ويدعى الطرف الأول ساردًا "Narrateur" والطرف الثاني مسرودًا لـــه "Narrataire"، والسرد "Narration" هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي:

السارد ==> القصة ==> المسرود له. [٢]

هذا بالإضافة إلى التركيز على الرموز التي يشكلها السرد، ويشترط في هذه الرموز أن تكون خاضعة لنظام يكشف عن أيديولوجية النص وكيفية تواصله مع الواقع فيصبح السرد عبارة عن نظام من التواصل وليس مجرد عرض للأحداث [٣].

ويؤكد "حميد لحمداني" علي أن مفهوم السرد ينهض على دعامتين أساسيتين؛ الأولى: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثًا معينة، والثانية: أن يعين الطريقة التي تحبكها تلك القصة وتسمى سرداً، وذلك لأن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، لذلك فإن كل قصة تحتاج إلى وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي

---

(١) عبد القادر شرشار، "تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص"، منشورات اتحاد الكتاب العـــرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص ٢١.

(٢) حميد لحمداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (الطبعة الثانية)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص ٤٥.

(٣) بسام قطوسْ: "شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي"، مجلة أبحـــاث، (العدد الثاني)، جامعة اليرموك، الأردن، بيروت، ص ٢٠٠.

وجود راو أو سارد وطرف ثان مروي له أو قارئ تقوم العلاقة بينهما على مبدأ الثقة؛ إذ يمكن تلخيص هذه العلاقة بالشكل التالي (المتلقي أو السامع أو القارئ – القصة – السارد أو الراوي)، فالقصة لا تتحدد بمضمونها أو بمادتها فقط، بل هي طرف في علاقة ثلاثية مركبة تبدأ بالسارد الذي يلجأ إلى وسائل تقنية لإيصال السرد بوصفه غرضًا أو غاية نهائية تسعى للتأثير في القارئ أو المروي له. (١)

دراسة السرد الروائي

هناك ثلاثة اتجاهات أساسية لدراسة السرد الروائي:

الاتجاه الأول: الخاص (بمستوى الحكاية):

وترجع جذوره إلى ما قبل "بروب"، إذ عمل "فلكوف" على تقديم صورة منهجية لتحليل الخرافات طبقًا لخصائص الأبطال وعددهم وأفعالهم، وكانت هذه بداية لفكرة الوظائف عند "بروب"، ثم أعقبه "توماشفسكي" الذي ركز على دراسة (الحدث) وليس (الشخصية) في دراسة "نظرية الأغراض" عام ١٩٢٥. (٢)

وكانت هذه الدراسة خير تمهيد لفكرة الوظائف عند "فلاديمير بروب" في إصداره لكتابه (الحكاية الخرافية) عام ١٩٢٨في دراسة بنية الحكاية من خلال تفكيك أجزائها المكونة لها وكشف العلاقة بينها وبين مجمل الكيان العام للخرافة بالتطبيق على مائة خرافة روسية.

كما قدم بروب في مصنفه هذا صورة للترابط المنطقي والجمالي لتسلسل الوظائف السردية فيعد منهجه هذا صالحًا للتطبيق على جميع الحكايات مهما اختلفت مصادرها وأماكنها، ويأتي بعد بروب "شتراوس" في (تحليل الأسطورة) فاختط خطًا

---

(١) حميد لحمداني: : "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، مرجع سابق،ص ٤٦

(٢) ت. تودوروف: "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢، ص ١٢٢.

قريبًا من منهج بروب وإن لم يطلع عليه حين عدَّ الأسطورة جزءًا لا يتجزأ من اللغة، لكنها تؤلف بنية تصلح لتفسير الحاضر واستشراف أفق المستقبل [١]، وتكمن قيمة الأسطورة عنده في تنسيقها لعناصر تكوينها وليس من أسلوبها وطرائق سردها [٢].

أما "تزفيتان تودوروف" فقد دعا إلى دراسة القصة وتشريحها من خلال دراسة الشخصيات وتقييمها ووصفها، ودراسة ما يسند إليها من (أفعال)، منها الواقعي ومنها الخيالي، ودراسة تركيب النص ووحداته الصغرى و الكبرى [٣].

الاتجاه الثاني: طرائق السرد وأساليب أداء الحكاية:

وكان أشهر من تبنى هذا الاتجاه هو "جيرار جينيت" و"رولان بارت" [٤]، فقد أسس الأول نظريته على رواية (بحثاً عن الزمن الضائع) "لمارسيل بروست"، واقترح أبعادًا ثلاثة لتحليل الرواية وهي: "القصة، السرد، الخطاب (النص) "فعني بمجموعة من مكونات البنية السردية.

أما "رولان بارت" فقد ركز على (المستويات السردية) وهي "الوظائف والأفعال والسرد والنظام القصصي"، وقسم الوحدات السردية إلى نمطين: توزيعي وتكميلي،

---

(١) عبد الملك مرتاض: "نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص٢٥.

(٢) جيرار جينيت: "البنيوية والنقد الأدبي"، ترجمة: محمد لقاح، (الطبعة الثانية) أفريقيا الشـــرق، المغرب، ١٩٩١، ص١٥.

(٣) صلاح فضل: "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، مطبعة الأمانة،القاهرة، ١٩٨٧، ص ص٤٠٤ ــ ٤٠٥.

(٤) المرزوقي وجميل شاكر: "مدخل إلى نظرية القصة"، الدار التونسية للنشر، تونس، الجزائـــر، ١٩٩٢ ، ص٧٣.

obeikandl.com

الأول يقابل الوظائف التي عند بروب، والثاني هو الإشارات أو القرائن التي تصف الشخصيات وأفعالها والزمان والمكان والمناخ العام للقصة [١].

الاتجاه الثالث: مستوى الدلالة:

ذهب "كريماس" إلى أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية هي (النحو السردي) [٢]، فيرى أن السردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة، وبنى رؤيته هذه على أساس أن المسرود يتصف بمستويين: سطحي وعميق، الأول يختص بالفواعل، والثاني يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى [٣].

وكان أهم ما أنجزه كريماس في نظريته الدلالة هو(المربع الدلالي) الذي تتأسس فكرته على أن الدلالة تستخلص من علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين حزمة من الوحدات الدالة، فالطول لا يدرك إلا بالقصر وهكذا [٤]، أي أن الأشياء تعرف بأضدادها كما يقول العربي قديمًا، أما وظيفة (المربع الدلالي) وأهميته فتكمن في أنه يهيئ اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في بنيته السطحية، بمعنى أنه يجسد شكل المعنى الذي ينبني عليه النص في جملته[٥].

---

(١) إبراهيم الخطيب: "المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس"، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت: لبنان، ١٩٨٢، ص٦٢.

(٢) نبيلة إبراهيم: "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١٢.

(٣) محمد الناصر العجيبي: "في الخطاب السردي"، الدار العربية للكتاب: تونس ليبيا، ١٩٩٣، ص٣٥.

(٤) السابق، ص٩٣.

(٥) فاضل ثامر: "اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنثرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٩٧.

كما اختصر "عبد الله إبراهيم" الاتجاهات السابقة في محورين أساسيين إذ رأى أن الاهتمام والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي أفضى إلى بروز تيارين رئيسين في السردية: (١)

التيار الأول: السردية الدلالية التي تعني بمضمون الأفعال السردية دون الاهتمام بالسرد الذي يكونها، بل تهتم بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار كل من"بروب، وبريمون، وغريماس".

التيار الثاني: السردية اللسانية التي تعني بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من أساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويمثل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم " بارت، وتودروف، وجنيت".

وقد حاول " جاتمان، وبرنس" الاستفادة من التيارين والعمل على دراسة الخطاب السردي في مظاهره بصورة كلية، كما عمل بروب على توسيع حدود السردية لتشمل جميع مظاهر الخطاب السردي؛ إذ انحصر اهتمام السردية أول الأمر في موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، وبالإضافة إلى اهتمام بروب بالخرافة اهتم " راغلن" باستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري، وسرعان ما تعدد اهتمام السرديين ليشمل الأنواع القصصية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أعطوا تلك الأنواع كل اهتمامهم مثل" باختين، وأوسبنسكي، وجوليا كرستيفا وغيرهم" وخصبت بحوثهم جميعا هذا العلم الجديد ووسعت آفاقه. (٢)

---

(١) عبد الله إبراهيم: "السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٠.

(٢) السابق، ص ١٠، ١١.

المبحث الثاني

الواقعية السحرية في رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان:

أولا: سيرته:

ولد إبراهيم أصلان عام ١٩٣٩م في قرية بمدينة طنطا، وعندما أكمل الرابعة من عمره انتقل مع أسرته إلى مدينة القاهرة وتحديدًا في منطقة إمبابة، أما تعليمه فلم يستطع إكماله لكنه التحق بالبداية بكتاب لحفظ القرآن الكريم ثم دخل مرحلة التعليم الأولي فحصل على الشهادة الابتدائية وبعد ذلك دخل مدرسة صناعية في مصر الجديدة وتركها أيضًا.(١)

عمل إبراهيم أصلان بهيئة البريد وعمره ثمانية عشر عامًا، ثم ذهب للعمل بالاتصالات السلكية واللاسلكية "التلغراف" وبقي فيها حتى انتدب بهيئة الكتاب نائبًا لرئيس تحرير سلسلة مختارات فصول ومكث فيها ٧ سنوات حتى وصل للعمل بجريدة الحياة اللندنية سنة ١٩٩٢م، وتعاون مع هيئة قصور الثقافة في رئاسة تحرير سلسلة آفاق الكتاب.(٢)

وقد اعتز أصلان بصفته موظفًا في هيئة الاتصالات السلكية واللاسلكية، وقد وضع حبه لتلك المهنة في رواياته (وردية ليل)؛ إذ جعل هذه الوردية هي البطل الحقيقي في هذه الرواية أي اتخذ من المهنة بطلاً.(٣)

---

(١) أميرة محمد جابر عبد المعبود: القصة القصيرة إبداع إبراهيم أصلان (دراسة أسلوبه)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الألسن جامعة عين شمس ٢٠٠٩م ،ص١٤.

(٢) المرجع السابق نفس الصفحة، وانظر،
موقع الأدب من غريب www.sphty.com، لقاء مع ابن البلد الأصيل إبراهيم أصلان.

(٣) د. مدحت الجيار: السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨م، ص٣٦٤.

أما عن مشواره مع الكتابة فيقول: "أنا بداياتي الأدبية كانت عام ١٩٦٣م، والغريب أنني بدأت بكتابة المسرحية، وليس الرواية أو القصة القصيرة. وأول أعمالي مسرحية من فصل واحد، وفي يناير ١٩٦٥م عاودت كتابة القصة، وقد أسعدني جدًّا في تلك الأيام صدور عدد خاص من مجلة "جاليري" عني، احتوى على مجموعات القصص التي تكونت منها مجموعتي "المساء" ومجموعة من المقالات والدراسات عني".[١]

ويعد إبراهيم أصلان أحد كتاب القصة القصيرة والرواية المجيدين في مصر، ولكنه على جودة كتابته مقل في نشر ما يكتبه أو فلنقل هو متأنٍّ يختار أعماله بين فترة وأخرى فهو يكتب منذ عقد الستينيات ومع ذلك أخرج الطبعة الأولى من مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٧١م عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ثم جمد فترة أخرى وطويلة جدًّا دون أن يجمع ما ينشره من القصص القصيرة حتى فاجأنا عام ١٩٨٣. وبعد غيبة عن نشر الكتب استمرت حوالي اثني عشر عامًا فاجأنا بمفاجأة سارة هي روايته الأولى "مالك الحزين" عن مطبوعات القاهرة.[٢]

وهذا يؤكد بما لا يقبل الشك حرص إبراهيم أصلان على عدم التسرع في نشر إنتاجه الأدبي؛ أما أسلوبه في معظم رواياته فيتميز بالبساطة والروح الشعبية والقدرة على استثمار المكان وتوظيفه واستخدام تفاصيل الواقع المحيط به في صناعة هذه النصوص إلى جانب تسرب حياته الخاصة ومهنته داخل هذه الأعمال، والمدقق المتابع لأعمال أصلان يحس بتفاصيل منطقة (الكيت كات) و(إمبابة) بحواريها وعلاقتها الاجتماعية وخصائص الحياة فيها؛ وهي المكان الذي أوقف أعماله عليه وكأنه

---

(١) أشرف شهاب: الروائي إبراهيم أصلان، يوجد بداخلي أصلان آخر، بحث منشور على الإنترنت ١٢ كانون الثاني ((يناير ٢٠٠٤))، وعلى الموقع: www.diwanalarab
وانظر أميرة محمد جابر عبد المعبود: القصة القصيرة في إبداع إبراهيم أصلان، مرجع سابق، ص١٤.

(٢) د. مدحت الجيار: السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، مرجع سابق ،ص٣٦٣.

تخصص في هذه المنطقة تحديدًا ،وكأنه يريد أن يخلق واقعًا اجتماعيًّا مميزًا وملموسًا مثلما فعل أديب نوبل؛ نجيب محفوظ في "الجمالية" على سبيل المثال.[١]

لقد لفت أدب أصلان الأنظار إليه منذ أن نشر أولى قصصه في نهاية الستينيات ومنذ خصصت مجلة (جاليري) ٦٨عددًا خاصًا من أعدادها القليلة لبعض قصصه، تحدث عن بعضها زملاؤه وربما يكون هذا الإقلال الذي يشفي على الشح، مميزاً له. فجعل من عمله شيئا مقطرًا صافيًا له كثافة تضيئه وله طراوة، فحين نكون مع نص أصلاني فنحن مع اقتصاد في اللفظ، وولع بالصلابة، وبناء صارم بالغ الإحكام.[٢]

كما استطاع أصلان من خلال إبداعاته أن يكون صوتًا مدويًا متميزًا داخل حركة التجديد التي عرفتها الساحة الثقافية في مصر أواخر الستينيات.[٣]

وقد كان لإبراهيم أصلان علاقة طيبة وجيدة مع الأديب الراحل يحيى حقي ولازمه في فترات حياته الأخيرة فنشر كثيرًا من الأعمال في مجلة (المجلة) التي كان حقي رئيس تحريرها في ذلك الوقت. وأخيرًا رحل أصلان عن عالمنا تاركًا خلفه إبداعاته الأدبية التي ستظل شاهدًا على نبوغه وفطنته في كل الأزمان عن عمر يناهز ٧٧عاما بعد فترة مرض قصير.[٤]

---

(١) د. مدحت الجيار : الرد الروائي العربي ، مرجع سابق، ص٣٦٤.

(٢) د. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والايدولوجيا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣م ص١١٢.

(٣) د. محمد الباردي: أنشا فيه الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي تونس ٢٠٠٤م ص٢٢٦.

(٤) سيد محمود حسن: وفاة الكاتب والأديب إبراهيم أصلان، بوابة الأهرام بتاريخ ٢٠١٢/١/٧ تحت منشور على موقع الجريدة وعلى الموقع: gata.ahvam.org/news/

ثانيًا: مؤلفاته

لقد ذكرنا من قبل أن إبراهيم أصلان كاتب شحيح الإنتاج؛ إذ يمكن القول بأنه كاتب الكيف لا الكم، وقد كتب مجموعة من الأعمال القصصية والروائية والمقالية نوجزها في[١]:

- المستأجر: نشرت عام ١٩٧٠م
- بحيرة المساء (قصص) ١٩٧١م
- مالك الحزين (رواية) ١٩٨٣م
- يوسف والرداء (قصص) ١٩٨٧م
- وردية ليل (رواية) ١٩٩١م
- عصافير النيل (رواية) ١٩٩٩م
- حكايات من فضل الله عثمان (قصة) ٢٠٠٣م
- خلوة الغلبان (مقالات) ٢٠٠٣م
- شيء من هذا القبيل (مقالات وقصص) ٢٠٠٧م

ثالثًا: جوائزه

* استطاع إبراهيم أصلان أن يستقطب الأنظار إليه بفعل تلك الأعمال التي لامست وجدان الناس البسطاء قبل الأدباء، ولكل ذلك حصد بعض الجوائز التي منحت تكريمًا له على كتاباته ورواياته، وسأذكر بعض الجوائز على سبيل المثال لا الحصر[٢]:

* جائزة طه حسين من جامعة المنيا عن رواية (مالك الحزين) ١٩٨٩م

---

(١) أميرة محمد جابر عبد المعبود: القصة القصيرة في إبداع إبراهيم أصلان، مرجع سابق، ص١٤، ١٥.

(٢) السابق، ص١٥، وانظر:

الجزيرة نت: جائزة النيل للآداب للراحل إبراهيم أصلان على الموقع:
www.algazeera.net/news

obeikandi.com

* جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ٢٠٠٣-٢٠٠٤م
* جائزة كفافي الدولية عام ٢٠٠٥
* جائزة ساويرس في الرواية (حكايات من فضل الله عثمان) ٢٠٠٦م

الواقعية السحرية في رواية "مالك الحزين":

رواية (مالك الحزين) تعد نموذجًا متميزًا في وضع إنجازات الرواية الغربية في سياق مغاير لسياقها الذي نشأت فيه، ذلك أنها بدأت تتبنى العيش اليومي ومن ثم تخضع لآلياته وتقلب دلالات الغير لصالحها أنها تراهن على الملموس الصلب القائم هناك في الحياة، يكاد لوضوحه وجلاء دلالاته أن يكتسب فعالية ذاتية بيد أن هذه الصلابة في العيش لا تعني الركون إلى وضوح دلالاته وإنما تعني الاحتماء بنمط من التشكيل أسه الصرامة.(١)

لقد قدم إبراهيم أصلان في روايته (مالك الحزين) بعض النماذج القيمة التي فرضت نفسها في الذاكرة الثقافية لعصر التحولات (الستينيات، السبعينيات) فكان فيها الشيخ حسني ممثلاً لجيل، في حين جاء يوسف النجار ممثلاً لجيل آخر يبحث عن نفسه في مفترق طرق.(٢)

وعلى ذلك فإن رواية (مالك الحزين) تعدّ من بين النصوص الروائية العربية التي نجحت في صوغ الطرائق الكلامية صوغًا دالاً ومتفردًا وفق السياقات المكانية، ويشكل هذا الإجراء ميزة سردية تسعى في هذا النص الروائي إلى التركيز على طبيعة التنويع الأسلوبي الذي يتراوح بين اللغة الفصحى واللغة المتداولة اليومية بعدّها لغة تشخيصية يتمثلها الواقع النصي؛ ولذلك فإن المحكي في رواية (مالك الحزين) عمد إلى

---

(١) د. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، مرجع سابق ص١١٣.

(٢) أميرة محمد جابر عبد المعبود: القصة القصيرة في إبداع إبراهيم أصلان، مرجع سابق ص٢٧.

obeikandi.com

تأطير تلك الطرائف الكلامية ووضعها بين مزدوجتين وكتبت لإبراز نبرة المتكلم وخصائصها النطقية تبعا لمنظور التشكيلة الاجتماعية التي تنسب إليها بهذا المعنى، ومن ثم يحرص السارد في رواية (مالك الحزين) على الاحتفاظ بكلام الشخصيات الروائية وإدماجه ضمن الفضاء النصي سواء تعلق الأمر بلفظة واحدة أو بتركيب جملي يستلزمهما المسار التشخيصي للحكاية.(١)

تقوم رواية (مالك الحزين) على واحد وعشرين مقطعًا لكن هذه المقاطع السردية لا تتساوي من حيث المساحة النصية التي تحتلها؛ فمثلا المقطع الأول لا يتجاوز الأسطر الأربعة في حين يزيد بعض المقاطع الأخرى على عشرين صفحة، ونرى في بعض المقاطع مجموعة من العناوين، أما بعضها الآخر فجاء صامتًا لا يحمل أي عنوان.(٢)

ويضعنا تشعب هذه المقاطع السردية الناتج عن تعدد شخوصها وحكاياتها أمام مفهومين إجرائيين يسهلان علينا ولوج عالم مالك الحزين الروائي وفهمه؛ وهما مفهومًا التسطيح والإغراب(٣)

فالتسطيح يعني أن الشخصية في رواية مالك الحزين بلا عمق نفسي أو اجتماعي، إنها شخصية مسطحة، وهي شخصية بلا تاريخ. فقد لاحظ بعض النقاد أن لا تاريخ للشخصية خارج حياتها في (إمبابة)، فنحن نعرف ما في المكان حتى ذلك التاريخ البعيد، ولكننا لا نعرف ماضي كثير من الشخصيات، فالمعلم صبحي مثلا لم يوجد إلا عندما جاء إمبابة ووجوده قبل قدومه كالعدم، وكذلك سيد طلب الحلاق فقد جاء مع أمه هذا الحي الشعبي ولكن القارئ لا يعرف أي شيء عن ماضيه فكأنه خلق مع قدومه إلى إمبابة.(٤)

---

(١) عبد الفتاح الحجري: تخيل الحكاية، بحث في الأنساب الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨، ص٥٨.

(٢) محمد الباردي: إنشائية في الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٢٢٨.

(٣) السابق، ص٢٣٣.

(٤) السابق، ص٢٣٤، ٢٣٥.

أما الإغراب فيعرف بأنه تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية من وجهة نظر مغربة غير عادية بواسطة طرف ثالث لا يفهمها. إذ يكون القارئ مدفوعًا إلى أن يروي في الفصل أو في المرحلة تفاصيل وقيمًا مخالفة للمألوف، فالإغراب في رواية مالك الحزين نسق لا يخرج عن النظام المعترف به ولا يتعارض مع المنطقي بل يتصل ثابت الاتصال بالنادرة؛ ذلك أن الرواية، تزخر بمجموعة من الأحداث الشاذة التي لا يقاس عليها وهي أحداث تتقاطع مع تلك الأحداث العادية واليومية التي يقوم عليها نسيج الرواية لكنه تقاطع يحدث مفارقات حدثية عجيبة؛ فمن غمرة العادي واليومي تنبثق مجموعة من الأحداث الشاذة الغريبة التي قد يقبلها العقل على مضض ولكن تنفرج لها السريرة وينفتح لها القلب.(١)

وبهذه الصورة والأخيلة التعبيرية تصبح رواية مالك الحزين رواية واقعية متعددة الطبقات تبدأ من الواقع الأرضي المدقع في أرضيته.

وعليه يمكننا القول بأن إبراهيم أصلان كان يهدف إلى ربط الرواية وشخوصها بأرض الواقع في الوقت الذي يسعى فيه أيضًا إلى تخليصنا من الحرج الذي نشعر به لدى ذكر العمليات البيولوجية التي تتعاقب على جسم الإنسان، وهو بعد هذا عاد إلى واحد من تقاليد الحكايات الشعبية التي تذكر فيها وظائف الأعضاء وأسماؤها دون حرج كما يحدث في حكايات ألف ليلة وليلة التي تتأثر بها الرواية تأثراً واضحًا من ناحيتي موضوع الحكاية وطريقة الصياغة اللغوية لها، وما بين الواقع الأرضي المدقع والواقع المفتت الذي تخلق إليه الرواية نجد المستوي الواقعي المألوف وفيه يرسم أصلان ببراعة حشدًا كبيرًا من الشخصيات تبرز كلها ويصل بنا الأمر إلى أن بعضها يصبح في ذاكرتنا باطمئنان فلا نستطيع أبدًا أن ننساها ولا أن نكف عن الإعجاب بها: فالشيخ حسني الأعمى المتحدي الذي يدلس بنجاح على عدد كبير من العميان ويقنعهم جميعًا بأنه مبصر ويصل به الوثوق بالنفس حد ركوب دراجة بخارية تارة وقاربًا في النهر تارة أخرى، والذي يعلم زوجته المبصرة كيف تقرأ الساعة وتحدد الوقت، والذي تقع

(١) محمد الباردي: إنشائية في الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٢٣٧.

المرأة (نور) في غرامه وترقص على غنائه وتطل عليه من النافذة وهو يغادر البيت ترجوه أن يعود إليها مبكرًا بالبذلة الزرقاء والقميص المكوي وذقنه المحلوقة الناعمة فهي رواية مهمة تدفع بالواقعية الجديدة إلى الأمام.(١)

وأخيرًا فإنه عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليها عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب، فيرى الدكتور صلاح فضل أن أكثرهم تمثيلاً لهذا الاتجاهوهو الكاتب إبراهيم أصلان، وربما كان النجاح الذي أحرزه فيلم (الكيت كات) المأخوذ عن قصة (مالك الحزين) مبررًا كي نبدأ بمقاربة أحداث رواية إبراهيم أصلان ؛فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ويوظفها باقتدار ووعي يكتب مقاطع تصويرية تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميز بحركة سلسة تلقائية دون انتقال مفاجئ أو متغير، تمسح الأشخاص والأماكن من خارج، ويعزف عن أي ملمح توصيفي لا يستمد مادته من الأشكال والألوان، يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه.(٢)

- دلالة عنوان رواية "مالك الحزين":

تبدأ خطوط الواقعية السحرية في رواية "إبراهيم أصلان" في التدفق بدءًا من عنوانها "مالك الحزين"، وهو اسم لطائر ترتبط به قصة شهيرة في كتاب "كليلة ودمنة" وهي تتناول حالة إنسانية –على لسان الحيوانات والطيور– يستطيع المرء أن يقدم فيها النصيحة لغيره ويعجز عن تقديمها لنفسه، فتتحول حياته إلى مأساة وتدفعه نفسه إلى موارد الهلاك. (٣)

---

(١) د. علي الراعي: (الرواية في الوطن العربي)، دار المستقبل العربي، ط القاهرة، ١٩٩١ ص١٠٩، ١١٠.

(٢) د. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات نقدية، دار سعاد الصباح، ط١، الكويت ١٩٩٢م، ص١٨٩.

(٣) لمزيد من التفاصيل عن هذا الطائر يرجع إلى:
عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، دار الشروق، بيروت ١٩٨١، ص٣٣٣ وما بعدها.

والمتأمل لرواية "مالك الحزين" يلاحظ أن الكاتب كان حريصًا على استدعاء صورة أقرب إلى "الحزن النبيل" ليضفيها على البطل، ووظف العنوان لتحقيق هذا الهدف من خلال استحضار اسم طائر "مالك الحزين" ليستدعي شحنة الأسى الراسخة في وجدان القارئ حول القصة المأساوية لهذا الطائر الذي حرص على إخراج من حوله من المآسي التي يعيشون فيها، وعندما وجد نفسه في قلب المأساة عجز عن تقديم النصيحة لنفسه، فخدعه الثعلب بمكره وقضى عليه. ولم يلتزم "أصلان" بدفع بطل قصته "الشيخ حسني" إلى نفس المصير، بل عاكس النص السحري الأصلي، واكتفي بأن يلتقط من القصة الخيالية فكرة "الإنسان الضعيف الحزين" الذي يمتلك ذكاءً يمكنه من استبصار الأشياء ورؤية ما لا يراه المبصرون، متكئًا في ذلك على فطرته النقية التي تكتشف جوهر الأشياء دون حاجة إلى رؤيتها.

نخلص مما سبق إلى وجود حالة من التناص بين عنوان الرواية والموروث الحكائي المرتبط بكتاب "كليلة ودمنة". "وقد كانت رمزية العنوان المكثفة لدلالات النص ومراميه، وما نالتْه تلك الرواية من حضور جماهيري ونقدي، وما أحدثتْه من آثار فنية ترجع – بصفة خاصة – إلى أنه صاغها ونقّحها، قبل أن ينشرها على الناس، على مدى ما يقرب من عشر سنوات بين ديسمبر ١٩٧٢، وأبريل ١٩٨١، كما ترجع – بوجه عام – إلى أنها – ضمن أعمال بارزة لأبناء جيله، جيل الستينيات، آثرتْ ألا تلجأ إلى الأسلوب السردي السهل في تصوير الواقع، وذلك برفضها تقديم إجابات جاهزة عن ذلك الجدل القائم بين الفن والحياة الاجتماعية المتغيرة، واستبطان الواقع المتلاحق، والتلويح بالإشارات الدالّة للغد، أو للمستقبل، إذْ فضّلتْ، جميعها، تقديم الأسئلة على تقديم الإجابة، مواجهة للمصير المأساوي لواقع صعب، ورصدًا فنيًّا لانهيارات الواقع وإحباطاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومواجهة لما يطرأ على ذلك الواقع من تخطيط، أو تخليط، ومن الإبهار بكل حدث غريب مدهش، بما يشكل تقديم موقف

أيديولوجي تجاه التغيرات والانتقالات المحلية والعالمية يعرّي الواقع ويكشفه، ولا ينافقه" [١].

- البنية الحكائية برواية "مالك الحزين":

تتسم البنية السردية برواية مالك الحزين بثلاث سمات أساسية، أولها الاعتماد على مفهوم "البناء الدائري"، وثانيها: "بطولة المكان"، وثالثها: العجائبية في سرد بعض الأحداث التي تشتمل عليها الرواية. وسأوضح فيما يلي تجليات كل سمة من هذه السمات داخل الرواية:

١- البناء الدائري:

أولى سمات البنية الحكائية لرواية مالك الحزين تتمثل في اعتماد الكاتب على مفهوم "**البناء الدائري**" الذي يبدأ من نقطة ثم يعود إليها. ويصح لقارئ رواية أن ينظر إلى أحد أبطالها "يوسف النجار" –المثقف اليساري– على أنه المعادل الموضوعي لطائر "مالك الحزين"، كما يصح أن ينظر إليه بوصفه معادلاً موضوعيًّا للكاتب نفسه "إبراهيم أصلان" في لعبة دائرية يسقط فيها الكاتب البشر على بعضهم بعضًا، إذ يصبحون جميعاً في لحظة معبرين عن الرمز العام الذي يضعهم الكاتب أسفل منه: "مالك الحزين". وقد اعتمدت الرواية البناء الدائري، في حيلة فنية وظفها كثير من الروائيين بدافع نابع من إحساس الإنسان بدائرية الزمن، والتكرار. وتبدو الدائرية هنا في ابتداء الرواية بالمطر، وانتهائها به، وذلك على النحو الآتي:

- كانت بالأمس قد أمطرت مطرًا كثيرًا ابتلت منه عتبات البيوت في الحواري الضيقة. أما اليوم فإنها كفت. لم تمطر ولا مرة واحدة. ومع أن الشمس لم تطلع، وظلت طوال النهار وهي غائبة، فإن الجو كان أكثر دفئًا، ومنذ قليل جاء المساء مبكرًا [٢].

---

(١) حسين عيد: "قراءة في رواية مالك الحزين"، مجلة الدوحة، العدد ١٨، ١٩٨٥، ص ٥٦.

(٢) إبراهيم أصلان،: "مالك الحزين"، سلسلة الأعمال الإبداعية– مكتبة الأسرة، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١.

obeikandl.com

- كانت حبات المطر ثقيلة ودافئة، وعلى سطح النهر، كانت كل قطرة تصنع دوامة صغيرة وتقفز إلى أعلى ثم تهبط وهي تتألق كحبة من اللؤلؤ. وفي قلب السكون، لم يكن يسمع إلا وقعه الرتيب المنتظم على السكون، وهسيس الأشجار وهي تغتسل على حافة الشاطئ. وما هي إلا فترة من الوقت حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العالية، وطوحت خيوط المطر بعيدًا حتى حافة الليل. وعند طرف الكوبري الحديدي القاتم أشرق ضوء الفجر [١].

ويبدو "إبراهيم أصلان" متأثرًا في توظيف البناءات الدائرية في الحكي بأسلوب "ماركيث" في الكتابة. "فقد اعتمدت رواية "مائة عام من العزلة" على البنائية الدائرية. "وتقودنا هذه الطريقة في الحكي من العدم الذي يرتقي معه الخلق إلى العدم الذي ينتهي منه كل شيء، ثم ينحلُّ فيهما. فهي تجسد شخصيات جبلت على العزلة والإخلال بالنظام، فآل خوسيه يسمى كل رجالهم أوربليانو، وتسمى الفتيات جميعًا ريميديوس، أمارانتا، أو رسولاً، والالتزام بعدم الخروج من هذه الدائرية. هذا من ناحية التقنية، أما من ناحية المضمون، فكأنما يود ماركيث إيقاف الزمن في اللحظة التي يحملها الاسم الأول، ثم تتكرر الأسماء لتقتفي أثر هذه اللحظة المعينة. ومن ناحية ثالثة، تدلل هذه الاستمرارية على بحث عن هُوّية تتمسك بالجذور" [٢].

٢- بطولة المكان:

إن المكان سواء كان في القصة أو الرواية الحديثة هو قضية مسلّم بها فهو: "للأحداث أشبه بالوعاء الحامل لها"[٣]، به تتشكل الأحداث وتبرز معالمها وتتعرف عليه من خلال أبعاده وملامحه الجغرافية، وأيضًا من حركات الأشخاص فيه، والحياة به

---

(١) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، مرجع سابق، ص ١٦٩، ١٧٠.

(٢) حامد أبو أحمد: "قراءات في أدب أسبانيا وأمريكا اللاتينية"،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٦٥.

(٣) عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في مفهومه ومنطوقه، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط١ بيروت ١٩٩٦، ص٩١.

ومن خلال التعامل معه بوصفه بدهية كحقيقة من حقائق الحياة إن لم يكن هو صفة الحياة الأساسية.[١]

كما يسهم الوصف في تصوير المكان تصويرًا موضوعيًّا واقعيًّا. إذ يمكنه من للتنبؤ الآنف[٢]، واقفًا عند تفاصيله الصغيرة في مظهرها الحسي والجغرافي دون طمس معالمه أو تدمير حدوده؛ لذلك لا ينبغي بأي حال من الأحوال النظر إلى الفضاء في القصة أو الرواية على أنه ديكور خارجي، "لا علاقة له بالحبكة والشخوص بل ينبغي أن يكون جزءًا من الأحداث، ويؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكليته، ومن هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية أو إطارًا خارجيًّا وإنما يكون عنصرًا مؤثرًا يحمل أبعادًا وتفاصيل، ودلالات متعددة يكسب العمل فنية عالية".[٣]

ويرى الباحث أن المكان في رواية مالك الحزين وتحديدًا الكيت كات مثل البؤرة التي استخدمها أصلان في دعم العمل المكاني خاصة عندما تخترقه الشخصيات فتنشيء علاقة حميمية بينها وبين الأماكن التي تنتمي إليها.

فإذا كان أصلان يستعين بالعجائبية والكرنفالية في أسطره المكان فإن العنصر الأساسي في منح المكان هذه الأهمية نابع عن وجود الأشخاص فيه، أشخاص محددون، تفاعلهم مع هذا المكان يمنحه فرادته وهويته التاريخية، فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق قيمتهم، ويمكن أن نقسم هذه الشخصيات إلى أربعة أقسام:[٤]

---

(١) حبري حافظ: الحداثة والبحيد المكاني للرؤية الروائية (مالك الحزين) نموذجا، مجلة فصـــول، الهيئة المصرية للكتاب، العدد ٤ سنتمر المجلد ٤. القاهرة ١٩٨٤ ص١٧٢.

(٢) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب، العدد ٢٤٠، الكويت ١٩٩٨، ص١٤٣.

(٣) هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيـــع، ط١، عمان ٢٠٠٤، ص٢٧٨.

(٤) د. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، مرجع سابق ص١٢٦، ١٢٧.

١. شخصيات تقوم بالفعل، ونراها في حركتها الحية، ونتابع تطورها ومنها على سبيل المثال: يوسف النجار، فاطمة، عبد الله القهوجي، الشيخ حسني، الأسطى قدري الإنجليزي، فاروق، شوقي، قاسم أفندي، العم مجاهد والأمير عوض الله.

٢. شخصيات تؤثر فيمن يقومون بالفعل ويمكن تقسيمهم إلى فئتين:

أ. شخصيات غير موجودة لكنها تؤثر في الشخصيات الموجودة ومنها على سبيل المثال: نور زوجة الشيخ حسني، وأمه، وحسين عبد الشافي.

ب. شخصيات تؤثر فيمن يقومون بالفعل، لكنها لا تلج المكان وعلاقتها به تتحدد في معرفة واحد من أبنائه مثل: أصدقاء يوسف النجار.

٣. شخصيات غائبة عن المكان، لكن تأثيرها فيه واضح في الماضي أو في المستقبل ومن هذه الشخصيات الغائبة (الملك والرئيس والخواجة)

٤. شخصيات هامشية، يشبه دورها المعالم الجغرافية في المكان ولا تقوم بفعل رئيس وهذه الشخصيات هي: زين المراكبي، عبد الخالق الحانوتي، بائعة البرتقال، حسنة بائعة الجرائد، وجابر البقال.

ومن هنا نلتمس أيضًا بعض الخيوط المتداخلة والمتناغمة بين رواية (مائة عام من العزلة) لماركيث ورواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان فيكون التقارب بينهما في مواضع عدة، منها في شخصية الشيخ حسني ذلك الرجل الأعمى الذي يرفض الاعتراف بعاهته أو حتى التأقلم معها فهو يعيش في حارة شعبية هي الكيت كات وكان يعامل فيها من قبل أبنائها معاملة المبصر، وهو سريع الغضب على أي شخص يذكره بأنه أعمى فيحاول أن يستخدم كل ما في وسعه ليثبت للجميع أنه مبصر وهذا ما أشارت إليه الرواية وهو على القارب "تحسس الشيخ حسني حافة القارب، وعرى ذراعه ومال قليلاً وراح يلعب في الماء ويرشه ويقول "الميه باردة قوي ياشيخ جنيد".[١]

(١) إبراهيم أصلان: رواية ملاك الحزين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨م، ص٥٤.

وجفف يده مسرورًا وأشعل سيجارة، وتساءل بينه وبين نفسه أي شيء آخر لم يركبه؟ لقد ركب الدراجة، والموتوسيكل، وهاهو ذا يستأجر فلوكة على حساب الشيخ جنيد ويركبها على سطح الماء. "ونذكر يوم استأجر الدراجة وترك طاقيته رهنًا عند عبد النبي العجلاتي، وركبها في شارع البحر ثم انحرف يسارًا إلى شارع الجراج المنحدر وتوقف وركنها في حوش صديقه حسين عبد الشافي وصعد ودق على الباب وسلم على أم حسين وإخوته ثم اعتذر عن شرب الشاي وأخبرهم أنه مضطر للنزول. وعندما سأله حسين عن سبب استعجاله قال له إنه ترك الدراجة في الحوش ويريد أن يعيدها إلى عبد النبي العجلاتي. وحينئذ تجمع أهل البيت والشارع لكي يروا الشيخ حسني الأعمى ابن الحاج محمد موسى الذي جاء من عند الكيت كات راكبًا دراجة وكيف أنه سيعود بها".[١]

كما حاول أن يقنع الشيخ جنيد الرجل الأعمى الذي التقاه عن طريق الصدفة بأنه يبصر كل شيء وإن لم يقلها صراحة، يقول: "لم يحدث أبدًا أن الشيخ حسني قال صراحة إنه يرى، ولكنه أوحى للشيخ جنيد بذلك لأنه تصرف معه منذ الوهلة الأولى تصرف الرجل الذي يرى، كان يطلب منه أن يصعد أو ينزل، أو ينحرف يتفادى صخرة أو طوبة، ويتوقف في الطريق ليصافح الناس الذين يراهم ويعرفهم، ويقلب له الشاي، ويصف له النساء، كما كان يقطع كلامه لينظر في ساعته ويخبره عن الوقت"[٢]

وللشيخ حسني ولد يدعى يوسف وهو في قمة شبابه، ولهذا الابن طموحات عديدة منها حب السفر للخارج حتى يستطيع تأمين مستقبله وتحقيق ذاته وبناء أسرة، ،لكن حلمه هذا تحطم بسبب مأساة بيع والده لمنزل جده كونه الأمل الوحيد لسفر يوسف ليأخذ منه نفقات السفر والمعيشة خارج مصر.

---

(١) إبراهيم أصلان: رواية ملاك الحزين، مرجع سابق، ص٥٤، ٥٥.

(٢) السابق، ص٢٩.

obeikandl.com

لقد سعى إلى الشيخ حسني إلى الابتعاد عن هذه المشكلات، فسلك في رحلة البحث عن المخدرات لعلها تنسيه همومه وأحزانه.

ويبدو أن هذه الأحداث تقترب في بعض الأحيان من أحداث "مائة عام من العزلة"، فحالة الشيخ حسني تقابلها صورة الجد خوسيه أركاديوا بونديا مؤسس قرية ماكوندو، ومن هذا أيضًا نستطيع أن نلتمس أثر ماركيث في إبراهيم أصلان، في أن الأول نجح ببراعة الكاتب أن يخلق تاريخ قرية كاملاً من نسيج خياله منذ أن كانت بدايتها على يد خوسيه اركاديوا بونديا وعدد آخر قليل من أصدقائها، ففي تلك القرية أخفيت قصص حب بعضها نجح وقدر لبعضها الآخر أن يفشل.(١)

ومثلما فعل ماركيث بالجد الأول لأسرة بونديا خوسيه أركاديوا أحد أهم شخصيات الرواية فجعله صاحب شخصية الزعيم المغامر والمؤسس العظيم الذي أمضى معظم سنوات حياته يبحث عن الاكتشافات الغريبة لذلك أهمل أفراد أسرته فيقول ماركيث: "فكر جوزيه أركاديوا بونديا، الذي كان خياله الجريء يتجاوز عبقريته الطبيعة نفسها ويشتط وراء حدود العجائب والسحر..... وظل شهورا عديدة يتشبث بالرغبة في البرهان على صحة تنبؤاته، فنقب الأرض شبرًا شبرًا، قاع الجدول نفسه نقبه وهو يجري وراء السبيكتين".(٢) مثلما فعل ماركيث فعل أيضًا أصلان في شخصية الشيخ حسني ذلك الشخص المغامر أيضا الذي لم يستسلم للقهر ورغبته بتحدي الإعاقة فهو يقود الدراجة كما ذكرنا بالنص السابق في شوارع القاهرة كأي شخص مبصر، فهو لا يبصر من خلال عينيه بل من خلال بصيرته التي هي في لغة النقد الأولي القدرة التخيلية(٣).

---

(١) حبيب فارسي: دراسة حول رواية مائة عام من العزلة، بحث في جريدة الحوار المتمدن العدد ٣٣٥٥ في ٢٠١١/٥/٤ ،منشور على موقع الجريدة: www.alnewev.ovg

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص١٣، ١٤.

(٣) أنور حامد: خرير مالك الحزين يبصر، لقاء مع إبراهيم أصلان على قناة بي بي سي بالقاهرة بتاريخ ٢٠١٢/١/٧ منشورة على موقع القناة: www.bbc.co.uk

– غابرييل غارثيا ماركيث: مرجع سابق، ص١٩.

إن قيادة الشيخ حسني لدراجة نارية ليست نزوة عابرة كما يبدو، وكذلك رحلته في نهر النيل بصحبة رجل ضرير ولكنها تحقيق لرغبة دفينة في التغلب على واقع أكبر من العمى؛ واقع الفقر والتهميش الذي يعيشه الشيخ حسني ورفاقه في إمبابة، كما أن ما فعله ليس موجهاً لغيره بقدر ما هو موجه إلى ذاته ودواخله، فتذكرنا هذه الشواهد بمشهد تلك الفتاة الطائرة في مائة عام من العزلة، فهو مشهد سوريالي إلى حد كبير ولكنه يحمل في ثناياه تعاليًّا وزهوًا وانتصارًا على الواقع المرير الذي يعيشونه. وإذا كانت الحكايات الشعبية السحرية تسمح عند ماركيث بمثل هذا المشهد فإن المجازفات غير المحسوبة في مالك الحزين تسمح هي الأخرى تقبل المشهد وأمثاله، يقول ماركيث في مشهد الفتاة الطائرة: "هكذا مضت ريميديوس الجميلة تهيم في بيداء وحدتها واعتزالها، تضج في أحلام بغير كوابيس، وتواصل حماماتها التي لا تنتهي، وتتناول طعامها دون التزام بأي موعد، مستسلمة لصمتها الذي لا تعروه ذكريات.. إلى أن جاء يوم وقفت فيه فرناندا في الحديقة تطوي ملاءتها طالبة مساعدة نساء البيت .. وما كادت تبدأ حتى لاحظت أمارانتا أن ريميديوس الجميلة يغطيها شحوب بالغ، فسألتها:

– هل تشعرين بأي انحراف؟

فأجبت ريميديوس الجميلة بابتسامة راثية وهي ممسكة بطرف الملاءة:

– بالعكس... أنا في أحسن حال....

وما إن فاهت بهذا السرد حتى شعرت فرناندا بلفحة هواء وضياء جذبت الملاءة من يدها ودفعت وسطها إلى أعلى.. وشعرت أمارنتا بدورها برفرفة خفية في أشرطه جونلتها حتى حاولت أن تشد قبضتها على طرف الملاءة لئلا تقع، في اللحظة التي بدأت فيها ريميديوس الجميلة ترتفع.... وكانت أورسولا التي كاد بصرها يذهب تمامًا في ذلك الحين من الهدوء إذ فهمت طبيعة لفحة الهواء والضياء هذه وتركت الملاءة تحت رحمتها وهي تراقب ريميديوس الجميلة تلوح مودعة في وسط الملاءة الخفاقة

التي ارتفعت معها، مخلفة وراءها بيئة الهوام والزهور، صاعدتين في الهواء إلى أن غابتا عن الأنظار في أطباق الجو، أي إذ لا تدركها حتى أطيار الذكريات..

ولقد فكر الخارجون عن نطاق البيت بالطبع أن ريميديوس الجميلة قد انتهت النهاية المحتومة لملكة النحل، وأن أسرتها إنما حاولت بتسريب حكاية الارتفاع عن الأرض تلك، إنقاذ شرفها.. (١)

لقد كان كل من خوسيه أركاديوا والشيخ حسني كلاهما في مرحلة النضج وكلاهما يقدم توجيهاته ونصحه ويعملان على نجاح المجموعة التي ينتمون إليها. يقول ماركيث: " كان جوزيه أركاديو بوندينا في البدء نوعا من الشيخ الغني الذي يعطي توجيهه في البذار ونصحه في تربية الأطفال والحيوانات، ويسهم مع الجميع حتى في الأعمال اليدوية من أجل نجاح الجماعة".

تشابه آخر ورد بين الشخصيتين الرئيستين، كون حسني قد باع بيت والده لينفق على إدمانه في حين باع جوزيه أركاديو أثاث البيت ليأكل يقول ماركيث: "وقضى جوزيه أركاديوا سنة في البيت باع فيها كي يأكل الشمعدانات الفضية وإناء الغرفة الوراثي وقد تبينت في ساعة الحقيقة الكبرى أن هذا ليس فيه من الذهب إلا شارة العائلة".(٢)

ومن المسلّم به وجود بعض الصلات بين ماركيث وإبراهيم أصلان، وهذا ما كشفت عنه مقالات (خلوة الغلبان) التي ورد فيها المقال الذي يحمل عنواناً عن (ماركيث ونزار قباني وأمادو) نصه: " أرادت المجلة العربية المعروفة أن تقدم تحقيقًا متميزًا في مناسبة غياب شاعرنا الكبير نزار قباني".

---

(١) غابرييل غارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص ١٣٣، ١٣٤.

(٢) السابق، ص٣٣٥.

بعد مشاورات عاجلة رُئي من الضروري جدًّا الاتصال بأكبر الكتاب العالميين الأحياء ممن يمكن لشهاداتهم أن تتناسب وهذا الحدث الجلل، واستقر الأمر على أن يتم الاتصال فورًا بغارثيا ماركيث أو كذلك الشهير جدًّا (جورج أمادو).

أمكن الحصول على أرقام هواتفهم، إلا أن المحرر لم يراع فروق التوقيت، هكذا تم الاتصال بمسكن ماركيث في السادسة صباحًا. استيقظ سكرتير ماركيث من نومه وتناول سماعة الهاتف قال المحرر: "نحن مجلة كذا، ونريد الحديث مع الكاتب الكبير غارثيا ماركيث"

قال السكرتير: "كيف؟ إنه نائم الآن ولا نستطيع إيقاظه".
قال المحرر عبارة إنجليزية معناها: "لكن نزار قباني، تعيشون أنتم"
"ماذا تعنون بأن نعيش نحن".
"نعنى أن نزار قباني قد مات".
السكرتير شعر بأن شيئًا خطرًا حدث وقام بإيقاظ ماركيث الذي أمسك بالسماعة:
"من؟"
"نحن مجلة كذا.. نحدثكم من العاصمة....".
"ماذا تريدون؟"
"نريد أن نبلغك أن نزار قباني قد مات".
"هذا شيء مؤسف.. من هو مستر كباني؟"
"إنه نزار قباني، الشاعر العربي المشهور"
"عن ماذا كان يكتب؟"
"كان يكتب عن المرأة والحب.. كما أن له قصائد سياسية مهمة جدًّا".

قال ماركيث:

"ولكن كل الشعراء يكتبون عن المرأة والحب والسياسة أيضًا".
"هذا صحيح ولكن هذا أكبر شاعر عربي معاصر".

obeikandl.com

"مادام الأمر كذلك، أرجو أن تبلغ تعازي إلى السيدة زوجته".

"الحقيقة أن زوجته توفيت في حادث إلىم".

"هذا شيء مؤسف. هل عنده أبناء؟"

"عنده".

"إذن بلغهم تعازي".

"كنا نريد منك شهادة قصيرة حول هذا الأمر".

"ولكنها السادسة صباحاً الآن، والحقيقة أنك أقلقتني".

"نحن آسفون".

"لا عليك".

وضع السماعة[١]

ومما يؤكد هذا الاتصال أيضًا تلك المقالة التي نشرها إبراهيم أصلان في صحيفة الأهرام التي تخص ماركيث، والتي تحدث فيها عن مائة عام من العزلة وكيف أن ماركيث أطلق مخيلة الرواية وحررها في أسر الواقع رغم انسيابها إليه، وانتهى به الحال إلى "الحب في زمن الكوليرا" التي تغنت بها الدنيا ومجّدت إرادة الإنسان وحريته ليصمت كثيرًا قبل أن يدفع بروايته القصيرة (ذكريات عن عاهراتي الحزينات) التي جاءت كزفرة رجل هدّه التعب فخلد إلى الراحة حتى داهمه الوقت فالتفت يكتب هذه الكلمات: "لو شاء الله أن ينسى أني دمية من خرق ، وإن يهبني حفنة من حياة أخرى، سوف أستغلها بكل قواي، سأفكر في كل ما أقوله، وسأمنح الأشياء قيمتها، عما تمثله، بل عما تعنيه، سأنام قليلاً، وأحلم كثيرًا، مدركًا أن كل لحظة نوم هي خسارة الستين ثانية من النور وسوف أسير فيما يتوقف الآخرون، وسأصحو فيما الكل نيام، لو شاء ربي أن يهبني حفنة حياة سأرتدي ملابس بسيطة وأستلقى على وجه الأرض عاريًا ليس من جسدي وحسب بل من روحي أيضًا، وسأبرهن للناس كم

(١) إبراهيم أصلان: خلوة الغلبان (مقالات)، دار الشروق، ط١ القاهرة٢٠٠٣، ص٣٩-٤١.

obeikandl.com

يخطئون لو اعتقدوا أنهم لن يكونوا عشاقًا متى شاخوا، فهم لا يدرون أنهم يشيخون إذا توقفوا عن العشق"[1].....

هكذا تميزت البنية الحكائية لدى "إبراهيم أصلان" من خلال "**بطولة المكان**"، ويبدو أنه تأثر فيها بالبنية السردية لرواية ماركيث "مائة عام من العزلة" أيضًا. فداخل المكان تتفاعل الأزمنة والشخصيات التي تتشابك حولها أحداث الرواية. والأماكن داخل رواية "مالك الحزين" متنوعة فهي تشمل المقهى، الذي يقع أسفل ذلك المبنى، أو البيت، وعلى مقربة منه يتفاعل الزمان الحاضر مع الزمان الغائب بالقرب من بوابة حجرية عتيقة ناطقة بتاريخ شهير يرجع إلى الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، في ذلك الحي الشعبي (إمبابة)، من المقهى ينطلق وإليه يعود في دائرة من الجذب والانجذاب، والتوالد والتكاثر، وكذلك شاطئ نهر النيل بعبقه المكاني والزماني، وميدان الكيت كات والحارات والأزقة، وامتزاج المكان بأحداث ١٨، و١٩يناير ١٩٧٧، ومظاهراتها، ووجود الراوي فيها، بتفصيلات المكان وعلاقاته، وتحولاته، والزمان بدلالاته المتغيرة حسب طبيعته في تقلبات الأوان والأوطان، وفي مقابله هذا المقهى: مقهى عوض الله، نجد مقهى آخر مختلفاً في وسط البلد.

"إبراهيم أصلان كاتب مكان، بالدرجة الأولى، تحرك السرد في منطقة الكيت كات من حي إمبابة بالقاهرة، في مجتمع يعيش فيه وافد مغترب يعاني ما تعانيه الطبقات الكادحة في شخصيات بلغ عددها ١١٥ شخصية في رواية موجزة، من هذه الشخصيات: يوسف النجار الشاب المثقف اليساري المغترب الحزين الذي تحول إلى "مالك الحزين" حين جفّتْ الغدران، المنتقل من التمني إلى الأحلام، والهروب من كابوس الواقع، بعد تفكر عشرين عامًا في تيار الوعي، وفاطمة الفتاة البسيطة الفقيرة التي أحبّتْ يوسف النجار حبًّا من طرف واحد، أما الشيخ حسني فشيخ ضرير فقد البصر، ولكنه لم يفقد البصيرة، يعاني الاغتراب والوحدة، محاولاً التكيف مع واقعه في

---

(١) إبراهيم أصلان: بعدما داهمهم الوقت، مثال منشور في جريدة الأهرام العدد٤٤٢٢٠ في يناير ٢٠٠٨م.

مواقف طبيعية طريفة تضحك منْ حوله، كركوب الدراجة، والتنزه في النهر كأنه يبصر، أما المعلم صبحي فهو تاجر غني يعمل على شراء المقهى الرئيس الشهير في المنطقة ليبني عمارة مكانه، وحول المقهى تتوالى شخصيات: المعلم عطية صاحبه الحالي، وعبد الله القهوجي، وصبي المقهى الرافض لفكرة البيع، والأسطى قدري الإنجليزي الذي يعاني الاغتراب بعد جلاء الإنجليز، وشابان عاطلان باحثان عن عمل هما العم عمران الطباخ العجوز الذي كان طباخاً خصوصيًّا للملك فاروق والذي صار فقيرًا ووحيدًا، وبائع الفول عم مجاهد الذي مات في مطلع الرواية، وغيرهم. حملتْ تلك الشخصيات الأحداث بلغة ساخرة عارضة لحكايات تلك الشخصيات وتفاعلاتها، وهو حاضر بينهم جميعًا عائش فيهم ومعهم، وهي حاضرة فيه دون انفصال، وهي شخصيات مألوفة لا غرابة فيها، تتشابه مع شخصيات أخرى في أعماله، حتى لتتطابق بعض المواقف فيما بينها كشخصية الضرير، حتى نبصر أنفسنا أمام أنماط بشرية في علاقاتها الإنسانية، وظل أصلان دافعًا عن شخصياته صفة الجنون". (١)

وسمة البطولة المكانية التي برزت بشكل واضح داخل رواية "مالك الحزين" تعكس تأثر كاتبها بالبنية الحكائية داخل روايات ماركيث. "فواحدة من سمات الرواية الماركيزية، هي اختيار المكان ودلالته. فهو دائماً مرتبط بحقيقة اجتماعية، ويمثل مكاناً معروفًا. ففي (حكاية بحار غريق)، مثلاً نجد أن الرواية لا تدّعي إنتاج الحقيقة، ولكن تعمل على تمثيلها وتوثيقها وخلقها من جديد. فالمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، يلعب دورًا حاسمًا، إذ إنه يصوغ العلاقة بين الأشياء والشخوص، ففي الحقيقة كلٌ منا يُعرِّف نفسه في فضاءٍ محدد، قد يكون هذا الفضاء مكاناً أو إطارًا، صغُر أو كبُر مساحةً، لممارسة نشاطٍ محدد وقد يكون ورقة أو شاشة. والفضاء يمكن أن يكون محددًا أو غير محدد، حسب رغبة الشخص الذي يشغله بالنسبة للأدب، فإن الفضاء له نفس أهمية الشخوص والزمن؛ فهو الظرف الذي تدور فيه الأحداث ويسمح للعقدة أن

(١) حسن حماد: "مالك الحزين: دراسة بنيوية تكوينية"، كتاب إيقاعات النقدي، القاهرة، يناير ١٩٩٤، ص ٩٨.

تتطور. ومنذ دخوله لفضاء الرواية، يجد القارئ نفسه فيه من خلال الوصف الذي يتم له، ومن خلال التمثيل لفضاءات معينة ومعروفة" [١]. وهذا الفضاء المعروف هو الذي يعطي للمكان أثره الواقعي، حتى يترك الخيالي أثره السحري عند القارئ.

٣- "العجائبية" في الرواية:

السمة الثالثة لبنية السرد داخل رواية "مالك الحزين" تتحدد في "**العجائبية**". "يقول صبري حافظ إن الكتابين (ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) من النصوص الغائبة والفاعلة في "مالك الحزين". وتقيم رواية "مالك الحزين" علاقتها التناصية مع هذين النصين الكبيرين من خلال أسلوبي المفارقة والتوازي" [٢]. وتعد قصص "ألف ليلة وليلة" النص الرئيس الذي افتتح عصر القص عالميًّا على مصراعيه، من خلال استحضار قيمة الصراع. "فالموت المحتم سينال شهرزاد بمجرد عجزها عن رواية حكاية، وكان الملك مشتاقًا لمعرفة النهاية التي لا تجيء، كما نجد أن حكاية "ألف ليلة وليلة" لقيت حظوظها الكبرى ومارست نفوذها في بلاد الغرب، وبعد حكايات شهرزاد تعرفنا على نوع آخر من القص أو السرد العجائبي عبر السير الذاتية وأشهرها "سيرة الملك سيف بن ذي يزن" التي عدت أكبر مستودع معروف للعجائب العربية عبر التاريخ" [٣].

وتعكس سمة "العجائبية" في رواية "مالك الحزين" مساحة تأثر أساسية لدى إبراهيم أصلان بأدب ماركيث الذي بدا متأثرًا بنص ألف ليلة وليلة، كما سبق وذكرنا. "والعجيب في رواية "مالك الحزين" نابع من تحدي الإنسان للقهر بكل صوره، وكسر قوانين الطبيعة في فضاء روائي يمزج الواقع بالوهم دلالة مختلفة عن العجيب في

---

(١) حامد أبو أحمد: "قراءات في أدب أسبانيا وأمريكا اللاتينية"، مرجع سابق، ص ٦٦ .

(٢) صبري حافظ: "استراتيجية الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية: دراسة إبراهيم أصلان- مالك الحزين"، دار فصول، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٢٤.

(٣) سعيد يقطين: "ذخائر العجائب العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٤، ص ٦٥.

رواية أصلان التي تعلن منذ بدايتها لقارئها أنها واقع حدث يومًا، فله كما يقول غرييه ثقل الحقيقة الإنسانية وهو أمر نلمسه منذ بداية الرواية، إذ الوصف المقتصد الواقعي وعلاقات الأشياء تعضد لدينا أننا في مستوى المعيش اليومي" الروائي الذي عدّه من باب العجائب لا يناقض الطبيعة البشرية ولا يندرج بالتالي في إطار الخارق ولكنه أيضًا يتحداها أحياناً دون أن يتجاوزها، وفي هذا السياق ندرج كل الأفعال التي يمارسها الشيخ حسني الذي يرفض طبيعة القاصر الضرير ويسلك سلوك المبصر، ولكن هذا السلوك يوقعه في مأزق تحول الوضعية إلى نادرة بمعناها الأدبي واللغوي، نادرة تكتسب شرعيتها من تعارضها مع العادي المألوف المتكرر الذي يغرق حكاية مالك الحزين" (١).

فنجد أن رواية "إبراهيم أصلان تحدث هذه المفارقة العجيبة بين الواقعي واللاواقعي. "فهي تغرق من تشخيص الواقعي تشخيصًا محايدًا اجتماعيًّا ولغويًّا من خلال تجسيد حيّ شعبي في مدينة القاهرة الكبرى هو حيّ إمبابة بسكانه ومستوياته اللغوية إلى حد الإغراب، إنها واقعية الأسطح الخارجية التي تظهر مدى زيف الواقعية التقليدية ومدى تشويهها للواقع وترفض المفاهيم الرومانسية القديمة وتتخلى عن ميتافيزقيات العمق إذ تسترد الأشياء تألقها باستقلالها ووجودها الصلب، وإذ يستعيد الإنسان حضوره الحميمي في العالم الذي يعيش فيه" (٢).

---

(١) محمد بدوي: "الرواية الجديدة في مصر: دراسة في التشكيل والأيديولوجيا"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٧٨.

(٢) صبري حافظ: "استراتيجية الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائيـــة"، مرجـــع ســـابق، ص ١٢٥.

المبحث الثالث

الواقعية السحرية في بعض روايات "واسيني الأعرج"

أولاً: حياته ونشأته:

هو كاتب جزائري ولد بقرية سيدي بوجنات الحدودية إحدى ضواحي مدينة تلمسان، في ٨ أغسطس١٩٥٤م، ويعد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي ويشغل منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس. (١)

تلقى تعليمه في الجزائر واستشهد والده في الثورة التحريرية عام ١٩٥٩م، ثم انتقل مع عائلته إلى مدينة تلمسان وهو في سن العاشرة من عمره ومكث فيها من عام (١٩٦٨-١٩٧٣م)، وفى هذا العام نفسه انتقل إلى مدينة وهران واستقر فيها أربع سنين ومنها كانت تجربته الأولى مع الحياة العلمية؛ إذ عمل صحفيًّا محررًا ومترجمًا لمقالات وبالوقت نفسه واصل تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي، بعدها سافر إلى دمشق وبقي فيها عشر سنوات حصل خلالها على شهادة الماجستير برسالة كان عنوانها (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)، ولم يكتفِ بذلك بل واصل دراسة الدكتوراه وحصل عليها تحت عنوان:(نظرية البطل في الرواية). (٢)

وفي عام ١٩٨٥م عاد إلى الجزائر والتحق بجامعتها المركزية أستاذًا للمنهاج والأدب الحديث، وقد واكب كل سنوات الإرهاب الذي بلغ أقصى درجاته في السنوات الأولى من التسعينيات في بلده، بالرغم من وجود اسمه في القائمة السوداء مما اضطره إلى مغادرة الجزائر عام ١٩٩٤م إلى باريس بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السربون، كما درس في عدة جامعات عربية وأجنبية وأشرف على فرق البحث العلمي

---

(١) war.m.wikipedia.org

(٢) واسيني الأعرج: نبذة عن الكاتب، بحث منشور على موقع قطرات أدبية. www.qtrat.com

وأهمها فرقة الرواية، كما أشرف على إصدارات أدبية عديدة، وقد ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية منها الفرنسية، والإيطالية، والسويدية، والدنماركية، والعبرية، والأسبانية والإنكليزية. [١]

- مؤلفاته وجوائزه

استطاع الكاتب الجزائري واسيني الأعرج من خلال رحلته مع الإبداع الروائي الذي ترك فيه بصماته الواضحة أن يترك لنا فيضًا من الروايات والقصص المختلفة، وهي على النحو الآتي:[٢]

١- الروايات:

- وقائع من أوجاع رجل ١٩٨٠م
- وقع الأحذية الخشنة ١٩٨١م
- وما تبقى من سيرة لخضر وحمروش ١٩٨٢م
- نوار اللوز ١٩٨٣م
- أحلام مريم الوديعة ١٩٨٤م
- ضمير الغائب ١٩٩٠م
- رمل المايه فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ١٩٩٣م
- سيدة المقام ١٩٩٥م
- حارسة الظلال (الطبعة الفرنسية) ١٩٩٦م
  والطبعة العربية ١٩٩٩م
- ذاكرة الماء ١٩٩٧م
- مرايا الضرير(الطبعة الفرنسية) ١٩٩٨م

---

(١) واسيني الأعرج: بحث منشور، سابق.

(٢) د. محمد القاضي: الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر ط١، تونس ٢٠٠٨م صـ١٤٥ وانظر:

د بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط١، تونس، ٢٠٠٥، ص ٧٣.

obeikandi.com

- شرفات بحر الشمال ٢٠٠١م
- طوق الياسمين ٢٠٠٦م
- سوناتا الأشباح القدس ٢٠٠٩م
- جسد الحرائق ٢٠١٠م
- البيت الأندلسي ٢٠١٠م
- كتاب الأمير سالك أبواب الحديد ٢٠١٠م

٢- القصص

ـ أسماك البحر المتوحش: قصص قصيرة كتبت بين عامي (١٩٧٥-١٩٨٠)
ـ أحميد المسيردي الطيب ٢٠١٠م
ـ مالطا امرأة أكثر طراوة من الماء ٢٠١٠م

٣ـ الجوائز

ـ في عام ١٩٩٧م اختيرت روايته (حارسة الظلال) (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا ،كما طبعت أكثر من خمس طبعات متتالية قبل أن تنشر في طبعة خاصة ضمن الأعمال الخمسة.
ـ في عام ٢٠٠١م حصل على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.
ـ في عام ٢٠٠٦م حصل على جائزة المكتبيين الكبرى على روايته كتاب الأمير.
ـ في عام ٢٠٠٧م حصل على جائزة الشيخ زايد للآداب. [١]

ثانيًا: الواقعية السحرية في بعض روايات واسيني الأعرج

- رواية أحلام مريم الوديعة:

أما رواية (أحلام مريم الوديعة) فتستبد بالنص بين الحين والحين مشاهد سحرية تذكرنا بأعمال ماركيث، فوالد مريم ينتحر على طريقة السوموراي فسكر حتى العمى، ثم أنزل داخل قنينة النبيذ فكان كالجنين ثم سد على نفسه[٢].

---

(١) war,m.wikipedia.org.

(٢) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، دار القضاء الحرة، الجزائر، ص١٢.

obeikandl.com

بينما حشر الروائي في دماغ الراوي– وهو شاعر– شرطًا سماه سفيان الجزويتي ظل يحول دونه ونظم قصيدته، ولم يخرج من دماغه إلا في نهاية الرواية في جو عجائبي. (١)

وقد أكد الأعرج هذا التأثر كما جاء في قوله: في منتصف السبعينيات اقتربت أكثر من الرواية اللاتينية خصوصًا على يد رواد مثل (أستورياس وأيغوكاربونتى وصولاً إلى غابرييل ماركيث وهذا التأثر وجد صداه في كتاباتي الروائية، ويرجع ذلك التأثر إلى ما أكشفه من تشابه بين الذهنية العربية والذهنية التي تقدمها تلك الروايات لشعوب أمريكا اللاتينية وهو ما جعلها قريبة من قلبها مقارنة بنظيراتها الأوروبية. (٢)

ففي رواية أحلام مريم الوديعة يقول واسيني الأعرج: (لوتتحرك النبوءة إلى النساء ستكون مريم مسيحًا جديدًا (٣) .

فالأعرج هنا أراد أن ينجز تلك المعجزة التي فكر فيها بالنص وهو تحول مريم إلى مسيح وهو ما نفذه الروائي فعلاً في حارسة الظلال حينما رفعت جثتا مريم الوديعة وحبيبها مصطفي إلى السماء مثلما رفع عيسى بن مريم (عليه السلام)، ومن ثم يكون الروائي عمد إلى تحقيق مشاريع النص السابق في النص اللاحق.

وقد ترددت بعض الشخصيات في أعمال الأعرج بأسمائها تارة وملامحها تارة أخرى، فيتحدث في النصوص المترادفة بما يشبه الملحمة أو الجسور الرابطة بين ضفافها، فقد تردد اسم مريم في معظم نصوص صاحب حارسة الظلال، وسأعمل على تقصي أشكال حضوره ودلالته.(٤)

---

(١) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، المصدر السابق ص٢٢.

(٢) الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق ص٨٢ وانظر
كمال الرياحي: أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج تحت مفهوم في ديوان العرب ٢٠٠٥/١/١ ،على الموقع www.diwanalavab.com

(٣) واسينى الأعرج: أحلام مريم الوديعة، مرجع سابق، ص١٢٧

(٤) د بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق ص٨٢ وأنظر،
كمال الرياحي: أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج تحت مفهوم في ديوان العرب ٢٠٠٥/١/١ ،على الموقع www.diwanalavab.com

لقد اختير اسم مريم في معظم روايات واسيني الأعرج فتحول إلى ما يشبه التوقيع الذي نتعرف من خلاله على نسب النص الروائي، فكان أول ظهور لهذا الاسم في أولى روايات الرجل الموسومة (بوقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر)[١].

ومنذ تلك الرواية ومريم تنتقل وترتحل من نص إلى آخر، تشد المتون إلى بعضها بعضًا حتى تحولها إلى ما يشبه النص الواحد بين يدي القارئ، وبعد تلك الإطلالة عادت مريم للظهور مرة أخرى في أحلام مريم الوديعة [٢]؛ إذ احتلت هذه المرة عنوان الرواية واستدعى واسيني الأعرج الاسم في نصه (ضمير غائب)[٣]، وكانت كذلك مريم الشخصية الرئيسة في رواية (سيدة المقام)[٤].

ولم يرض الروائي إنهاء رواية حارسة الظلال [٥] دون استحضار مريم التي خصها أيضًا بمكانة متميزة في سيرته الروائية (ذاكرة الماء)[٦]، أما مريم في رواية أحلام مريم الوديعة فهي امرأة تركت زوجها صالح ولد لخضر يضامي الذي رفض أن

---

(١) د بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق ص٨٢، وانظر،
كمال الرياحي: أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج تحت مفهوم في ديوان العرب ٢٠٠٥/١/١ ،على الموقع www.diwanalavab.com

(٢) كمال الرياحي: الحكاية الروائية عند واسيني الأعرج منشورات كارم الشريف، تونس، ٢٠٠٩، ص١٢١.

(٣) صدرت لأول مرة في دمشق ١٩٨٠م ثم أعيد نشرها بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر ١٩٨٣م في جزأين، ص٥٥٨.

(٤) نشرت أول مرة في بيروت ١٩٨٤م، وأعيد نشرها بالجزائر بعد أن حذف من العنوان كلمة معرج، الجزائر ٢٠٠٢م

(٥) واسيني الأعرج: ضمير الغائب، طبعة دمشق، ١٩٩٠م، وطبعة الفضاء الحر بالجزائر، ٢٠٠١م

(٦) واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار الجمل، ألمانيا، ١٩٩٥م.

يطلقها لتهرب مع حبيبها الشاعر الذي وجد بعد فترة من الزمن مقتولاً دون أن يتعرف أي شخص على هويته. (١)

واسم مريم متصل بالدلالة الدينية المسيحية؛ إذ لا يمكن أن يمر بالذهن دون استحضار شخصية (مريم العذراء) (٢) .

ويمكن أن يرصد المدقق تأثر الروائي الجزائري واسيني الأعرج في بعض من رواياته بمذهب الواقعية السحرية، ويبدو أن هذا التأثير قد نتج من خلال قراءته للعديد من الأعمال الروائية لأشهر كتاب الواقعية السحرية وعلى رأسهم ماركيث وأستورياس، فقد وجدت العوالم السحرية التي تظهر في روايات كتاب أمريكا اللاتينية صداها في نفس واسبيني الأعرج، وفي مقدمة رواياته "أحلام مريم الوديعة "

من خلال الاطلاع على روايات واسيني الأعرج يتضح للباحث أن الروائي الجزائري واسيني الأعرج قد تأثر بأسلوب ماركيث الروائي ليس في رواية (أحلام مريم الوديعة) بل امتد هذا التأثر ليشمل معظم رواياته الآخرى.

رواية حارسة الظلال

في رواية حارسة الظلال عمل واسينى الأعرج على رسم ملامح الشخصية الروائية بعقلية الفنان التشكيلى؛ فجعل من فضاء العنف الذي يتحرك داخل الشخصية ذريعة لتعرف منها بالتقطيع والتركيب والإلصاق، ومثال ذلك تعرض "حسيسين" الشخصية الرئيسة إلى عملية قطع الجزأين من جسده إذ اختطفته الجماعة الإسلامية. (٣)

---

(١) واسيني الأعرج : حارسة الظلال، ط فرنسية ١٩١٦م، ط عربية دار الجمل، ١٩٩٩م، والطبعة العربية الفضاء الحر الجزائر، ٢٠٠١م

(٢) كمال الرياحي: الحكاية الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص١٢٦

(٣) كمال الرياحي: الحكاية الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص٨٨.

فيقول في روايته: "فقد اللسان والذكر، لا شيء الآن يزعجنى بعد عملية البتر القصري لعضوين زائدين فائضين عن الحواس: العضلة اللسانية والعضو التناسلي. يحق لي الآن أن أفتخر، فقد استؤصل الضرر المركزي وأصبحت رجلاً صالحًا ومواطنًا نموذجيًّا. (١)

إن قراءة البداية في نص حارسة الظلال وفي ضوء ما تبوح به بقيته تؤكد أن واسيني الأعرج قد تعمد المراوغة منذ البداية، ويمكن أن ترجع تلك المراوغة إلى عوامل عدة، منها طبيعة الحكاية التي ينوي الراوي حكايتها؛ إذ يخبرنا بأنه سيروى شيئًا مختلفًا عما تعودنا "لا علاقة بما سأرويه عما سمعتموه ويثقل رؤوسكم". وتحتل بداية النص من ناحية ثانية نهاية الحكاية؛ لأن السرد قائم على تقنية الاسترجاع فالراوي يقص أحداثًا مؤلمة قد حدثت له في الماضي ومنها حادث الاختطاف الذي تعرض له وفقدانه للسانه وعضوه، وتلك الأحداث تفسر سبب التوتر والهذيان الذي رصدناه في نص البداية. (٢)

لقد كان عنوان حارسة الظلال في بادئ الأمر عنوانًا فرعيًّا حينما كتب واسيني الأعرج نصه السردي، أما العنوان الرئيس للرواية فقد كان "منحدر السيدة المتوحشة"، وبعد أن هم الروائي بنشرها في فرنسا أول مرة قدمها بذلك العنوان لكنه استعاض بالعنوان الفرعي عن الرئيس؛ ذلك العنوان الذي ظهر على غلاف الرواية في طبعتيه الفرنسية والعربية بالجزائر، وقد علل الأعرج ذلك التعبير بأن القارئ الجزائري يعلم "منحدر السيدة المتوحشة"، فكان معروفًا بالجزائر وله موقع خاص في الذاكرة الشعبية، لكن القارئ الفرنسي لا يعرف شيئًا عن ذلك المكان؛ لذلك رأى أنه لا يتفاعل مع ذلك

---

(١) واسيني الأعرج: رواية حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر،، رؤية للنشر والتوزيع، ط القاهرة، ٢٠١٢، ص١٥.

(٢) كمال الرياحي: الحكاية الروائية عن واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص١٦٨.

العنوان، ففضل بالاتفاق مع الناشر العنوان الرمزي الفرعي "حارسة الظلال" على العنوان المرجعي الرئيس "منحدر السيدة المتوحشة".[١]

والملاحظ أن واسيني الأعرج لم يكتفِ في أغلب نصوصه الروائية بعنوان واحد وإنما يضع العنوان الرئيس ويردفه بآخر فرعي على غلاف الرواية، فعلى سبيل المثال رواية(سيدة المقام) جعل لها تسمية آخرى هي "مرثيات اليوم الحزين"، ورواية (نوار اللوز) كان عنوانها الفرعي" تغريبة صالح بن عامر الزوفري". ولم تخرج رواية (حارسة الظلال) عن هذا النهج فاكتفي بها في أسفل الغلاف وبخط رقيق عنوان آخر (دون كيشوت في الجزائر). [٢]

ويتضح من العنوان أيضًا أنه اسم يدخل في سجل الخدع والأوهام؛ لأنه ليس هناك شيء محسوس بعينه اسمه الظل، بل هو حدث نتيجة لانعكاس نور الشمس على الشيء وحارسة الظلال لم تكن سوى خرافة جزائرية قديمة ترسخت بالذاكرة الشعبية. أما اسمها الآخر (دون كيشوت) فهو مأخوذ من أعمال الروائي الأسباني (ميجيل دى دى سيربانتس) لكن واسيني أردف لها كلمة الجزائر بعّدها موطنًا للأحداث.[٣]

بعد اعتراف من قبل واسيني بتأثره بماركيث وهذا ما أكدناه من قبل جاء التشابه والتأثر هنا بين رواية (حارسة الظلال) للأعرج ورواية (خريف البطريرك) لماركيث؛ فكلاهما يعالج الحالة الدكتاتورية السائلة ولكن مع اختلاف المكان لماركيث فكان يتصدى لها من خلال قصة أحد طغاة أمريكا اللاتينية دون تحديد دقيق لبلد هذا الطاغية، فالرواية تتحدث عن طاغية لا يعرف أي شيء عن ظروف السياسة ولا يفهم ما إذا كان ثمة بلاد غير بلاده في الكون، فهو مجرد أحمق جاء إلى السلطة مصادفة فتحول إلى سيدها المطلق، وحتى يبقى البطريرك رابحًا على الدوام كان يحتجز

---

(١) كمال الرياحي: الحكاية الروائية عن واسيني الأعرج، السابق: ص٢٧، ٢٨.

(٢) السابق، ص ٢٧، ٢٨.

(٣) السابق، ص ٣٢، ٣٣

معارضيه ويلقي بهم في غياهب السجون حتى وإن كانوا أطفالاً، وعليه فإن كل هدف أو غاية لماركيث من خلال هذه الرواية.

إنه لا يحكي عن قصة طاغية بعينه بل قصة حكام الرعب والتعذيب في العالم كله وهي قصة المأساة العميقة التي تعاني منها بعض شعوب العالم الثالث؛ ففي الرواية: "إن هناك دكتاتورًا يتسلل بأفعاله وفضوله كل شيء في البلاد، وهو يعبر الأزمنة ويتكرر في نسخ من صنع ذاته حتى لا يبلغ عمره ٢٣٢ عامًا قبل أن يتأكد مواطنوه أنه مات فعلاً)) [١]

أما عن حالة الإنسان في مدينة الجزائر كما يقدمه النص في حارسة الظلال فهو يعيش حالة من الهلع والرعب الدائم نتيجة وعيه بغياب الدولة وتسلط الطغاة فيها فأصبح هذا الفرد هدفًا أعزل في مواجهة عنفهم المسلح، فغياب الدولة تحول إلى هاجس مخيف ومرعب، يقول واسيني: (الثابت الوحيد هو الخوف من رعشة الاختطاف التي تنتابني كلما تذكرت أصدقائي الذين ابتلعتهم هذه المدينة، لا أحد يستطيع تقدير التبعات، مع أني قضيت العمر كله أجهد نفسي لأكون مواطنًا صالحًا بأتم معنى الكلمة ولكن الظاهر أني فشلت فشلاً ذريعاً) [٢]

هكذا تحولت الجزائر في حارسة الظلال إلى حالة من التفتت نتيجة ذلك التنازع الدائر حول السيادة بين السلطة السياسية الدكتاتورية القمعية وهي سلطة فاسدة ينخر فيها الانحلال والضعف، وسلطة دينية أخرى فاسدة هي الأخرى تسعى من خلال عملياتها الإرهابية تحت ستار الدين إلى تفكيك الدولة ونشر الفوضى وعدم الاستقرار وفرض حالة من الخوف والفوضى بدلاً من الأمن والاستقرار، حتى قام واسيني الأعرج بقلب المشهد قلبًا تامًّا فتحولت الحكومة إلى صورة مجرم يخرق القوانين وينتهك تلك العدالة باختطاف السياح وترويع المواطنين؛ لذلك وصفها الراوي بـــ (المافيا التي فرضت نفسها على البلاد لتأكل الأخضر

---

(١) أحمد الخليل: طريق البطريرك، مقال منشور في جريدة النهضة الأسبوعية الصادرة في سوريا بالعدد٥٣٦، في ٢٠١١/٤/٤ على الموقع www.alnhdah.com

(٢) واسيني الأعرج: حارسة الظلال، مرجع سابق، ص١٧

واليابس)، [١] ويقول: "إن قيام مدينة الجزائر كل صباح على أخبار المجازر التي توقعها الجماعة المسلحة ليلاً في غفلة من عيون الدولة الهزيلة".[٢]

لقد أراد الأعرج أن يعبر عن مظاهر التأزم الناجمة عن تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة والتي أسهمت في تهافت القيم الأخلاقية والسلوكية التي يحتكم إليها المجتمع الجزائري؛ فكان تفشي الوصولية والانتهازية واستغلال النفوذ والرشوة والمحسوبية وكل صور الدكتاتورية والتسلط، فتجلت الصراعات الدموية بين السلطة الدكتاتورية والجماعات الإسلامية المسلحة مما عمق محنة الجزائر، فكلاهما وجهان قبيحان ساهما في استشراء الموت الفردي والجماعي عبر ما يرتكب من جرائم التعذيب والقتل والاغتيالات.

يقول: "في هذا البلد، جملة واحدة تكفي لاغتيال "بأكمله مثل رصاصة تمحو كل أثر الحياة"[٣]، ويقول أيضًا: "أنتم لا تعرفون عن حالة الموت التي تأكل الإنسان وهو يسمع خشخشة السكين الصائلة وهي تتحرك جيئة وذهابًا تتلذذ بقطع العروق واللحم، قلت لكم أنا خائف، عن طريق الغلط وجدت نفسي في هذا الطريق السريع وفي هذه الوزارة التي بنيت لغيري. أي كلام في المرة القادمة سيكلفني حياتي". [٤]

لا يمكن هنا الحديث عن وجود السلطة أو غيابها إلا بالنظر إلى صورة المكان بعدّه الشاهد الرئيس على طبيعة ذلك الحضور إن كان حضورا فعليًّا أو مجرد حضور صوري، وهذا المكان تمثله مدينة الجزائر[٥]، لذلك نجد أن الراوي قد قطع مدينة الجزائر من خلال كتابتها بهذا الأسلوب:

---

(١) واسيني الأعرج: : حارسة الظلال، مرجع سابق، ص١١١.

(٢) السابق، ص٥٣

(٣) السابق، ص ٢٨٨.

(٤) السابق، ص ٢٩٠.

(٥) كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص ١٧٥.

"الـــ... جـــ... زا... ئـــ... ر، الجزائر مدينة اللا معنى العظيمة، الطائر الحر. أيتها المومس المعشوقة. حزين لدرجة المرارة لأني رجل ممحون بهذه المدينة، سبقني إلى هذا الكلام الذي تمنيت أن أكون قائله، ومع ذلك فأنا على يقين مطلق بأني لن أسلم من تجريحهم، أولاد الكلبة، سيلصقون بي تهمة القول وهم لا يعرفون أنهم يرتفعون بي إلى عالم سام أكبر مني".(١)

فالرواية تحاول أن تتصدى لكل أشكال الإرهاب والدكتاتورية سواء كانت من قبل الحاكم أو من قبل جماعة دينية مسلحة؛ لأن هدفهما واحد وهو إذلال الناس وقيادتهم وفق ما تشتهى أنفسهم، وقد وصف الراوي تلك الجماعة المسلحة بعائلة الخضر والإشارة فيها واضحة إلى معنى النبوة، وقد شبهها بالإله في قدرته وسطوته وقدر ربط اسمها باللون الأخضر الذي تعشقه؛ (٢) إذ إن (عائلة الخضر مثل الله، لا تشبه إلا نفسها وسلطانها، لا تؤمن إلا بما يصدر عنها ولا يستقيم نظرها إلا برؤية اللون الأخضر الكاكي).(٣)

إن هذا اللون الأخضر له ارتباط في ذاكرتنا الثقافية بلون الجنة والألوان التي تطلى بها المساجد وزوايا الأولياء، وكل هذه الأوصاف جعلت من عائلة الخضر قرينة الفكر الديني، وهذا ما يدفعنا إلى التفكير في الجماعة الدينية المسلحة التي كانت أكثر خطرًا على الجزائر من استبداد الحاكم وتسلطه.(٤)

لقد تلاقت هذه الصورة التي رسمها واسيني الأعرج مع بعض الآراء التي دونها ماركيث في روايته (خريف البطريرك) فكلاهما أراد أن يدحر الأفكار الدكتاتورية المتسلطة سواء تمثلت برأس الحاكم أو بفكر مرتد لمجموعة مارقة تعيث في الأرض فسادًا باسم الدين، فواسيني كان صامدًا لم يستسلم أبدًا في المواجهة رغم شتى أنواع الذل والقسوة التي يعرض لها، فجاء في نهاية الرواية قوله (كنت مصممًا على عدم الاستسلام بسهولة وأن أقاوم حالة

---

(١) واسيني الأعرج: حارسة الظلال، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص١٨٢.

(٣) واسيني الأعرج: حارسة الظلال، مرجع سابق، ص١٢.

(٤) كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص١٨٢

الرعب التي خلقتها في العيون الحاقدة)، [١] ويقول (من النافذة أطللت للمرة الأخيرة كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني، من الزرقة إلى السواد الغامق، تأملت مدينة الجزائر بواجهتها البحرية، امرأة عارية ومتدفقة بلذة، ثم فجأة اسودت كل ملامحها مثل الرماد. صارت كتلة من الرخاوة والقذارة والصمت والخديعة) [٢]

أما ماركيث فجاءت روايته ببعض النصوص التي تهدف إلى محاربة الدكتاتورية في أي بقعة في العالم والتصدي لها، وهذا ما يوضح إطلاع واسيني الأعرج على روايات ماركيث ومن ثم التأثر بها، لاسيما أن واسيني نفسه قد ذكر أن ماركيث قد اقترب من الثورة الكوبية والمكسيكية والفيتنامية وأيضًا الجزائرية، إذ هاجر إلى فرنسا بعد أن أغلق الدكتاتور روخا بنيلا الجريدة التي كان يعمل فيها (الاسبكتادور)؛ إذ التقى وقتها بالعديد من مناضلي جبهة التحرير الوطني، ويروي في كتابه السيري، (رائحة الغوافة) كيف أنه ذات مرة وهو في باريس في عز الثورة الجزائرية، اعتدت عليه الشرطة الفرنسية بعنف وهو ينتظر عند مخرج المترو، فظنوه مناضلاً جزائريًّا بشاربيه ووجهه الذي يدمر شعبه وكيان الدولة والحياة قبل أي شيء آخر[٣]. أما رواية خريف البطريرك فهي مجموعة من الأفكار والأحداث والغرائب التي لا يشعر معها القارئ العربي إلا برمح الإدانة والاستهجان لنمط من الحكام الذين يشبهون الجنرال المستبد في الرواية، فهذا الحاكم في رواية ماركيث، جاهل لا يعرف القراءة ولا الكتابة، شخصية ضعيفة لا يشعر بالقوة إلا عندما تكون أمة (بندثيون ألفا رادو) قريبة منه؛ ولهذا أعطاها صفة قديسة الوطن بمرسوم ملكي،[٤] وهو نفسه الذي يفعل ما يشاء

---

(١) واسيني الأعرج: حارسة الظلال، مرجع سابق، ص٢٩١

(٢) السابق، ص٢٩٣، ٢٩٤

(٣) واسيني الأعرج: ماركيث مخيال العالم الثالث، بحث منشور على الموقع www.makkahnewspaper.com

وانظر: شيماء فؤاد: ماركيث يحمل أنفاس المظلومين، بحث منشور على شبكة الأعلام العربية.

(٤) عبد الستار ناصر: خريف البطريرك: بحث منشور في جريدة الدستور الأردنية بالعدد٦٩٨٤، منشور على موقع الجريدة www.addus tour.com

وقت ما يشاء؛ يصدر توجيهاته لتكون واجبة التنفيذ. لقد كان البطريرك بلا أية مهارة في الحكم وكما أشار واسيني عن ضعف حكام الجزائر وجهلهم كما ذكرنا من قبل يقول ماركيث: (ويكفي الآن أن ندلل بمثال واحد في شخصية الدكتاتور.... وهو نظرته إلى أعدائه، وهم كل من يخالفونه الرأي ويشكلون خطرًا ما على سلطته ..... مثلما حدث في أعقاب موته الأول (موت شبيهه باتريسيو)، حين نفذ الحرس الرئاسي للمهرجان الدموي، باغتيال كل الموجودين في قاعة الاجتماعات: الذين كانوا ينفذون بكل سرور وشرف عظيم (سيدي الجينرال)، أمره الضاري بألا يخرج أحد حيًّا من مؤامرة الخيانة، هذه فقضوا برشاشاتهم على أولئك الذين حاولوا الهروب من الباب الرئيس، واصطادوا مثل العصافير أولئك الذين كانوا يلوحون من النوافذ، ومزقوا بالقنابل الفسفورية أولئك الذين كانوا ينجحون في الخروج من الفخ ويلجئون إلى البيوت المجاورة، وأجهزوا على الجرحى بما أن كل متبق على قيد الحياة حسب المعيار الرئاسي، هو عدو لدود مدى الحياة[١]، يستمر الدكتاتور في قسوته وعناده فيتصور أنه الوطن، لذلك يقول عنه ماركيث: "رفض طيلة مرحلة شيخوخته الرئاسية أن يتخذ أي قرار يحدد مصير الوطن بعد وفاته، ورغم ذلك فإنه كان شديد الصمود والعناد إذ كنا حين نعرض عليه الحاجة الملحة إلى تعيين خليفة لا نحصل منه سوى على التهرب والإرجاء وكان يقول إذ أموت سوف يعود السياسيون لاقتسام الغنيمة" [٢]. إن البطريرك كان يعتقد أن عدم تعيين خليفة الوطن أنه بحاجة إلى على الدوام، وأن موته قد يعني انقسامًا بالوطن بالإضافة طبعًا إلى استمرار أسطورة خلود البطريرك في الحياة والحكم، إذ يقول ماركيث:" في اليوم الذي سيموت فيه سوف يرجع وصل المستنقعات إلى منابعه عبر الرواق، وتهطل الأمطار دماء ويبيض الدجاج بيضًا خماسي الزوايا، ومن جديد يخيم الصمت والظلمات على الكون بما أن نهايته إنما كانت تعني نهاية الكون"[٣]

---

(١) ماركيث: خريف البطريرك، مرجع سابق، ص٣٤.

(٢) السابق، ص١٤٦

(٣) السابق، ص١١

هكذا استطاع ماركيث بشكل فني مذهل أن يحاصر الدكتاتورية في ماضٍ ذي حيز مغلق بلا مستقبل، فى حين أنه فتح الطريق على مصراعيه أمام أبناء الوطن (داخل القصر وخارجه) بحضورهم وقدرتهم على الاستمرار لاستشراق آفاق المستقبل، وبذلك ظل الشعب حاضرًا في مقابل غياب الديكتاتورية الحتمي التي ألحّ الكاتب وأكد على فنائها وموتها في بداية كل جزء لينهي الجزء الأخير بموت الطاغية النهائي[١]

لقد نجح ماركيث حين استخدم فنه المدهش في وصف عالم البطريرك؛ إذ نقل لنا من خلال معالجته للزمن تفكك هذا العالم وتآكله وتفسخه، كما ساعد في بناء الرواية بهذا الأساس الزمني أن يشكل كل جزء منها كابوسًا خانقًا يضغط على القارئ باستمرار بشكل حاد حتى تنتهي الرواية بموت البطريرك كما بدأت به، وليحثنا أيضًا على القول بأن الدكتاتورية زائلة طال الزمن أم قصر ولا يمكن أن تدوم.

أما رواية نوار اللوز فإن الأعرج كان يسعى فيها إلى تبليغ رسالة أولى إلى القارئ بهدف إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النص، فنلمس رغبته في تحريك القارئ في الطريقة التي بنى بها العنوان الأساسي (نوار اللوز) وهو يدل على الأمل والحياة، والعنوان الفرعي (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) ويحيل هنا إلى الغربة والموت.[٢]

إننا لا نريد الخوض في التعليق على هذه الرواية ولكن ما يهمنا فقط تأثر واسيني الأعرج من خلالها برواية احتفالات موت معلن لماركيث؛ إذ رصدنا هذا التأثر منذ رواية نوار للوز التي لونت عوالمها بعوالم مشابهة لعوالم رواية أمريكا اللاتينية حتى أن الأعرج لا يتردد في تحويل عنوان رواية ماركيث احتفالات موت معلن إلى عنوان الفصل الثالث لروايته "نوار اللوز" بشيء يسير من التحوير فأطلق عليه تسمية احتفالات موت غير معلن.

---

(١) حسين عيد: غارسيا ماركيث وأصول الديكتاتورية، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص ١٩٨١م

فتستبدّ بالنص بين الحين والحين مشاهد سحرية تذكّرنا بأعمال ماركيث[1]. كما سأوضح بالتفصيل فيما يلي.

ويؤكّد واسيني الأعرج هذا التأثّر بأدب أمريكا اللاتينية حين يقول: "في منتصف السبعينيات اقتربت أكثر من الرواية اللاّتينية خصوصا على يد روّاد مثل أستورياس و أليخوكاربنتر وصولاً إلى غابرييل ماركيث فتأثرت بها، وهذا التأثّر وجد صداه في كتاباتي الرّوائية"[2]. ويرجع ذلك التأثّر إلى ما اكتشفه من تشابه بين الذهنية العربية والذهنية التي تقدّمها تلك الروايات لشعوب أمريكا اللاّتينية وهو ما جعلها قريبة من قلبه مقارنة بنظيرتها الأوروبية. ومن اللافت أن اسم "أستورياس" ورد في رواية "أحلام مريم الوديعة" إذ يقول الراوي: "من يكون مايكوفسكي ؟.. وسعدي يوسف وعليفيك وأستورياس وأدونيس"[3].

١- دلالة عنوان الرواية "أحلام مريم الوديعة":

يتشكل عنوان رواية "واسيني الأعرج" من عنوان رئيس، يتمثل في "أحلام مريم الوديعة"، وعنوان شارح يتحدد في "حكاية مصرع الساموراي الأخير". العنوان بقسميه يمهد للعالم السحري الذي تدور فيه الرواية قبل أن يطالع القارئ سطورها. فظهور كلمة "أحلام" في العنوان الرئيس يؤشر إلى حالة من حالات القفز فوق الواقع والتحليق بعيدًا عنه من أجل استشراف حلم معين يسعى إليه بطل الرواية (فاوست) ومحبوبته (مريم). والحلم الذي تدور حوله الرواية كما تكشف أحداثها يتمثل في "حلم التحرر". فالرواية تركز على موضوع القمع العربي والأدوات السادية التي يستخدمها في عملية ترويض المعارضين، فشخصية "سفيان الجزويتي" (الشرطي) تمثل أداة القمع العربية والطريقة التي تفكر بها، كما نجد المواطن (الضحية) الذي لا يعدو أكثر من

---

(١) د. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢) السابق، ص ٨٢.

(٣) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، مرجع سابق، ص١٢

لعبة يلعب بها النظام العربي وأدواته القمعية، كيفما شاء، فالمواطن من وجهة نظر النظام الرسمي. لا ينتمي للجنس البشري بشيء، هو خارج الزمان والمكان، من هنا يجب التعامل معه بكل قسوة وبطش، حتى يرتد إلى جادة الصواب، وأيضًا ليكون عبرة لمن اعتبر. تظهر هذه الفكرة في تلك العبارة التي يوجهها "سفيان الجزويتي" إلى "فاوست" بطل الرواية ويقول له فيها:

- "أعرف أساليبكم، معادون للوطن في كل شيء حتى في تنفسكم"(١).

وفي إطار الصمود الذي أبداه "فاوست" بطل الرواية في مواجهة القمع السلطوى، وعدم استسلامه لسادية آلة القمع الشرطي يخرج "حلم التحرر" من رحم المقاومة المتواصلة التي يبديها البطل، حتى في اللحظات الأخيرة التي عاشها، حين حاول الصمود من أجل أن يقص على العالم قصته. ويظهر هذا الأمر واضحًا من السطور الأولى للرواية التي تبدأ بطعن البطل "فاوست" ليبدأ في رواية قصته على الخيط الفاصل بين الموت والحياة.

ننتقل بعد ذلك إلى العنوان الشارح للرواية "حكاية مصرع الساموراي الأخير". واستخدام وصف "الساموراي" يضع القارئ في جو سحري من نوع خاص. وكلمة "ساموراي" تعبر عن اللقب الذي كان يطلق على المحاربين القدماء في اليابان. وتعني كلمة "ساموراي" في اللغة اليابانية الشخص "الذي يضع نفسه في الخدمة." وقد استدعى "واسيني" أسطورة "الساموراي" في روايته في ذلك المقطع الذي يشرح فيه كيف "سكر والد مريم حتّى العمى ثمّ انزلق داخل قنينة النّبيذ، وتكوّم كالجنين ثمّ سدّ على نفسه، بينما حشر الروائي في دماغ الراوي شرطيًّا سمّاه سفيان الجزويتي. ظلّ يحول دونه ونظم قصيدته ولم يخرج من دماغه إلاّ في نهاية الرواية في جوّ عجائبي"(٢).

---

(١) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) د. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص ٧٨.

٢- البنية الحكائية برواية أحلام مريم الوديعة:

تتميز البنية السردية براوية "أحلام مريم الوديعة" بعدد من السمات التي تعكس تأثرًا واضحًا برواد روايات الواقعية السحرية بأمريكا اللاتينية، وعلى رأسهم "ماركيث" و"استورياس". ويتضح ذلك فيما يأتي:

أ- البنية ثلاثية الأبعاد:

تتحدد أولى هذه السمات في الاعتماد على بنية ثلاثية الأبعاد في تشكيل الشخصيات التي تتدفق في إطارها أحداث الرواية. فقد اعتمد كاتب "أحلام مريم الوديعة" على توظيف ثلاث شخصيات رئيسة دارت حولها الأحداث تتمثل في:

١- سفيان الجزويتي (الشرطي).
٢- فاوست (الثائر المناضل).
٣- مريم (محبوبة الثائر المناضل).

ويمثل "سفيان الجزويتي" السلطة التي تتعامل مع المواطن بصورة فوقية في إطار بنائي هابط من أعلى (السلطة) إلى أسفل (المواطن)، في حين يأبى المواطن المناضل هذا الأمر ويثور على السلطة الظالمة، ويسعى عبر الأحداث إلى تحقيق علاقة ندية تأخذ شكل الخط المستقيم الذي يضع الطرفين عند حد المساواة، حتى في أحلك الظروف والحالات التي كانت فيها السلطة (الجزويتي) تمارس التعذيب السادي ضد المواطن (فاوست)، كان الأخير يقاوم ويصمد ويأبى الاستسلام، وكان حبه لمريم يمثل أداة من أدوات تحرره وصموده في وجه السلطة الباطشة.

كان سفيان الجزويتي ينظر إلى نفسه على أنه موظف يؤدي واجبًا مقدسًا لحماية الدولة، أو كما يصف نفسه بعبارة الراوي:

- "أنا لست شرطيًّا، أنا موظف يقوم بواجبه على أحسن وجه"[١].

---

(١) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، مرجع السابق، ص ٢٠.

obeikandl.com

إنه موظف يقوم بواجبه دون أي تأنيب لضميره، فهو صاحب وظيفة يقوم بها. وهذه الوظيفة تتمثل في حماية السلطة من الخارجين عليها أو المنابذين لها، وتتأسس رؤية "الجزويتي" لنفسه على رؤيته للآخر (المناضل)، فهو يرى من يقف ضد السلطة خارجيًّا انتزعت من قلبه الرحمة، لذلك لابد أن يعامل هو الآخر بلا رحمة، حتى ولو وصل الأمر إلى شنقه:

- "ألو. نعم. أسمعك خمسة على خمسة، هو الآن في حالة شبه طبيعية، يريد العودة، كاذبون يا سيدي، يتباكون على الوطن وهم أول من يجهز عليه، الرحمة هربت من قلوبهم، يجب شنقهم في الوقت المناسب"(١).

وبمرور الوقت يبدأ واسيني في الكشف عن تفاصيل أكثر عن التركيبة النفسية لرجل السلطة (الجزويتي)، وذلك على لسان بطل الرواية "فاوست". إنه لا يفرق بين العام والخاص، فمن شدة التماهي مع فكرة امتلاك السلطة يرى أنه يملك كل شيء بما في ذلك البشر، وهو لا يصاب بالهزيمة إلا في حالة المقاومة:

- "هو قالها لها قبل هذا الزمن: سأقتلك قبل أن يضعك بين رجليه، لكنك لم تكوني تتصورين أنه كان قادرًا بالفعل على القتل، وأن عينيه الصغيرتين قادرتان على تتبعك وكشف تفاصيلك وسط كثافة الريح الساخنة، كان يتمنى أن يكون هو أول من يفض بكارتك ولكن ظنه خاب، يشك في كل رجل يداعب جمال عينيك، يبدو لي أن القاصرين، في لحظة كآبتهم القصوى يصبحون قادرين على القتل، إنها ذروة الممارسة العلنية للجبن، صدقيني، اليوم غيرت رأيي، من يأبه، لن يتردد عن ارتكاب الحماقة الكبرى. ترف! ذات مرة حين قلت له، لماذا تمزق أوراقي وكتاباتي كلما أصبت بحالة اكتئاب؟ تعرف ماذا قال لي؟. . أسوأ من ذلك، قال أنت السبب في كل ما حصل لي من كوارث، قلت لك دعك من ربهم لكنك رفضت، اليوم صرت

---

(١) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، مرجع السابق ، ص ٢٨.

obeikandl.com

مريضًا بك وبهم وعندما أمزق أوراقك أشعر بالراحة الكبيرة، أنت مرضي المستعصي"[١].

السادية إذن تعد سمة مركزية في السلطة المستبدة، ورمز هذه السلطة (الجزويتي) لا يشعر بالهزيمة إلا حين يقابل مناضلاً لديه القدرة على الصمود في وجهه. في هذه اللحظة تتعرى السلطة وتكشف عن أوجه ضعفها، وتصبح ساديتها تعبيرًا عن الضعف والشذوذ. وهذا الشذوذ لا يتبدى فقط في السلوك السياسي القمعي لها، بل يظهر أيضًا في حياتها الشخصية. يقدم لنا الكاتب تفاصيل إضافية عن سلوك (الجزويتي) السادي:

- "قحبة الماخور التي اتهمتك يا سفيان بالنذالة والحقارة، وزوجتك التي طلقتك بعد أسبوع بتهمة إتيانها من إذ لم يأمر الله ولا رسوله، تعكسان حالة انهيارك وانكسارك، أنت عاجز حتى عن مضاجعة امرأة"[٢].

هذا القول الذي وجهه "فاوست" لسفيان مباشرة، يوضح حقيقته السادية والعاجزة في ذات الوقت، هو مريض بالشذوذ الجنسي، فلم يعد سويًّا في علاقته مع النساء، من هنا يفرغ كل عجزه الجنسي على ضحاياه أثناء التحقيق.

وإذا انتقلنا إلى شخصية (فاوست) المناضل الثائر فسوف نجده يضع يده على جوهر العلة في المجتمع الذي يعيش فيه والمتمثلة في علة التخلف التي تشكل بيئة صالحة لظهور الاستبداد وسحق المواطن. إنه يتعجب من أمر نفسه وأمر السلطة التي تمارس القمع عليه ويتساءل:

- " لماذا لا نستطيع أن نقلدهم في حبهم للدنيا بهذه القوة؟

---

(١) واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، المرجع السابق، ص ١٠٦.
(٢) السابق، ص ١٣٣.

– التخلف ولا شيء آخر، قد نحتاج إلى قرون آخرى لكي نرفع رؤوسنا قليلاً نحو الشمس"[١].

قساوة الواقع تدفع بـــ"فاوست" إلى هذا الكلام، فهو واقعي لكل من يصبو إلى الخروج من عباءة التقليد، ويصبو للتحرر والحرية، ويفكر بالحياة السوية، فلا مجال ــ ضمن هذا الواقع ــ للتكيف معه، من هنا لا بد من البحث عن بديل.

– "مضحك أن لا تجد في مدينة عرضها يساوي بلدًا بذاته، مكانًا تمارس فيه فرحتك بعيدًا عن الأشياء التي يقتلك تحجرها وثقلها"، "كنا نريد الهرب بعيدا من حقارة عيون الناس، فالأرض ضاقت على أجساد أحبتها"[٢].

وهنا يدخل البطل (فاوست) في نوع من التراوح أو الحيرة بين عشقه للوطن الذي ولد ونشأ فيه، والبلاد البعيدة (بلاد الغرب) التي يرى فيها نموذجًا للحرية والديمقراطية والانتصار للإنسان وليس سحقه أو مطاردته، كما تفعل الأنظمة المتخلفة. إنه يحب وطنه لكن وطنه هذا يعذبه فيقع في نوع من الصراع النفسي الداخلي بين حب الأرض وكراهية من يحكمها:

– " لم أكن أعلم أني مريض بتلك الأرض البعيدة إلى هذا الحد، أشعر بالرغبة القصوى للعودة، لا شيء أجلب للألم مثل غياب التربة التي كبرنا عليها وصنعنا ألعابنا منها، قلق، لكني أعرف مسبقًا أن العودة صعبة"[٣].

إنه يحب وطنه ويشعر بمرارة البعد عنه ويرغب جادًّا في العودة إليه، ويحدد الرباط الذي يربطه بهذا الوطن في مرحلة الطفولة وما يرتبط بها من ذكريات. ويقرر "فاوست" أن حبه للوطن يشبه المرض الذي لا يستطيع أن يبرأ منه أو يخرج من دائرته، لكن ما إن يتذكر فاوست تجربته المريرة في وطنه والتعذيب السادي الذي كان

---

(١) واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، المرجع السابق، ص ٩٨.

(٢) السابق، ص ١٨٥.

(٣) السابق، ص ٢٢.

يمارسه (الجزويتي) –رمز السلطة– ضده حتى يكره فكرة الحنين إلى الوطن والحلم بالعودة إليه، ليقول لنفسه:

- "هل من حقنا أن نشتاق إلى مدينة تقتلنا وتحاول اليوم أن تنسانا؟ ماذا تساوي مدينة ترفضنا وتستقبل في الفراش العز قاتلها؟"(١).

ويوظف "واسيني" شخصية "مريم" محبوبة "فاوست" أداة للتعبير عن تخلف نظرة المجتمعات العربية إلى المرأة، وأن الأسلوب الذي تتعامل به هذه المجتمعات مع "الأنثى" يعد مؤشراً لا يخطئ على حالة التخلف التي تسيطر عليها. وتشير سطور الرواية إلى أن المرأة في المجتمع العربي تعاني أكثر من الرجل، وذلك لأنها تكون مضطهدة من المجتمع كما هو حال الرجل وأيضًا من الرجل نفسه، من هنا تكون في وضع أشد صعوبة، فلا مجال لتحركها أو تنقلها، فهي (حرمة) وستتلقفها الألسن عند أي خطوة خارج فكرة (العادي) المجتمع، فكرة المجتمع عن المرأة لا تعدو أن تكون أكثر من متاع، وجبة طعام، ثم يلقى بالبقايا إلى سلة النفايات:

- "لا يمكنها إلا أن تكون قحبة ومساحة أحذية. .. أغراها بذكره المقوس كحاجبيه المخيفين، تقيأت واشتهت فرحتها التي غيبتها أسوار الفولاذ، تزوجها بالقوة وفي اليوم السابع تركها بعد أن أكل نهدها الأيمن مثل الحيوان المفترس وتركها تموت بهدوء وهي منكفئة على جرحها، يقول صالح ولد لخصر لصنامي إن جده كان محقًّا، لا شيء يسعد المرأة مثل الاحتقار والإهمال، أفعى، تغير جلدها عند الحاجة"(٢).

ويقرر "فاوست" أنه ليس بوسع المرأة سوى قبول الرجل الذي يفرض عليها مهما كانت رداءته وقسوته وامتهانه لها. ويبرز الكاتب نموذجًا على تلك الوضعية

---

(١) واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، المرجع السابق، ص ٢٣.

(٢) السابق، ص ٥٨، ٥٩.

للمرأة من خلال أخت مريم التي تمارس دور الممرضة وربة البيت وزوجها غير قادر على فعل أي شيء:

- "وكل ما أعلمه هو أن زوجها عسكري مقعد يمشي على عربة قديمة، تفوح منه رائحة المستشفيات والكافور، عيناه معصوبتان، قال له الطبيب، لا تنزع هذه العصابة إلا بعد عشر سنوات وسترى بعدها أنك استعدت بصرك كاملًا، عمره الآن ستون سنة"(١).

نظرة "فاوست" إلى "مريم" نظرة مختلفة عن نظرة الرجل الشرقي إلى المرأة. فهي الجانب الدافئ في حياته الذي يمتص عذاباته التي تمارسها عليه السلطة، إنها الركن الركين الذي يأوي إليه ليستمد منه القدرة على مواصلة النضال والمقاومة للسلطة الباطشة، وعندما تغيب يشعر بأنه يفقد ذاته:

- "غيابك يعذبني في هذه المدينة، بدأت أفواه البنادق التي تنام في جماجم الموتى تسحبك مني، لكن يا الله حالة السكر تتعمق في أكثر كلما لمست دفء عينيها"(٢).

وقد توقف "واسيني" أيضًا في روايته عند نظرة المرأة إلى الرجل، فهو يشكل لها إما الفرح وإما التعاسة، ففي مجتمع أبوي ذكوري يصعب على المرأة أن تجد لنفسها مساحة كافية للتنفس أو التعبير عن ذاتها، فهي في الأغلب محاصرة بين أب وزوج وتحاول جاهدة أن تتخلص من قمعهما لها:

- "الرجل الأول، كان يحبك.
- رجالنا لا يعرفون كيف يحبون، يجدون دائمًا الفرصة لتنغيص الحياة عليهم وعلى من يدَّعون حبه، في هذه المدينة لا يعرفون للشهوة معنى ولا يتقنون حتى الأدوار التي تمارسها الحيوانات براحة غريزية، ما يفرحونك حتى في شيء"(٣).

---

(١) واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، المرجع السابق، ص ٢٢٦.
(٢) السابق، ص ٥٤.
(٣) السابق، ص ٧٢، ٧٣.

نخلص مما سبق إلى أن "واسيني" اعتمد في بناء روايته على بنية ثلاثية الأبعاد تأخذ شكل المثلث الذي يتكون من ثلاثة أضلاع تتمثل في الجزويتي (السلطة) والمناضل (فاوست) والحبيبة (مريم). وتتشابه هذه البنية الثلاثية إلى حد كبير مع بنية رواية "الجنرال في متاهته" لغارثيا ماركيث التي تحكي قصة نضال المناضل "سيمون بوليفار"، خلال الفترة الأخيرة من حياته، وتحديدًا بدءًا من العام ١٨٣٠، خلال المرحلة الأخيرة لاستقلال أمريكا اللاتينية عن أسبانيا. وقد تشكلت أحداث رواية "ماركيث" حول ثلاث شخصيات رئيسة لتعكس تلك البنية ثلاثية الأبعاد للرواية، وتتمثل هذه الشخصيات في:

١- **شخصية الجنرال:** هي الشخصية الرئيسة في الرواية وأيضا يلقب بـــ" المحرر". وهو بطل قومي من أمريكا اللاتينية واجه الكثير من التحديات. وتبدأ الرواية وعمر الجنرال ٤٦ عامًا، وخلال رحلته الأخيرة كان الجنرال يموت ببطء في سفينته المتجهة من كارتاخينا دي إنديا‌س إلى أوروبا. وهو ليس فقط ضحية بل إنه مسئول عن السقطات السياسية التراجيدية التي حدثت في أمريكا الجنوبية.و بدأ تاريخه السياسي في الانحدار منذ عام ١٨٢٤ بعد انتصار الجنرال أنطونيو خوسي دي سوكرى في موقعة أياكوتشو.

٢- **شخصية الصديق أو المعين:** وقد تبلورت عبر عدة شخصيات ظهرت في العمل أبرزها:

- **خوسي بالاثيوس:** كبير الخدم. وهو شخصية أساسية في الرواية. فكان خادم الجنرال ولكن في بعض اللحظات كان الوحيد القريب منه.
- **فرانثيسكو دي باولا سانتاندير:** صديق قديم للجنرال، ولكن فيما بعد اتهم بأنه حاول قتله ونفي بعد ذلك. وفي الرواية أوكل إليه الجنرال مهمة حكم كولومبيا لأنه يعّده جنديًا شجاعًا.
- ماريسمال أياكوتشو: هو الآخر صديق للجنرال، وكان أكثر من يثق بهم الجنرال؛ إذ يصفه بـــ"الذكي والمرتب والجبان والمؤمن بالخرافات".

٣- **مانويلا ساينث:** هي صديقة قديمة للجنرال وهي آخر ما تبقى له بعد وفاة زوجته. وترتكز شخصيتها على عشقها لتاريخ بوليفار. ولقد لقبها الجنرال بـــ"محررة المحرر" وذلك بعد أن أنقذته من محاولة اغتيال؛ وهي ليست مجرد حبيبة بالنسبة له، ولكنها كانت امرأة ذكية وقوية ومستقلة. ووصفها الكاتب في روايته بـــ"الشجاعة" التي أحبها، ولأن تلك الشخصية تقوم أحداثها على الخيال، فقد جعلها الكاتب تتزوج من الطبيب الإنجليزي جيمس تورني، الذي يكبرها بضعف عمرها وذلك بعد أن كتب بوليفار رسالة لها يصرح لها فيها بحبه. وصورها في الرواية بأنها امرأة قوية وماكرة، وبأن جمالها لا يقاوم.

ب- تقنية تكبير المنظر:

السمة الثانية التي تميز البنية السردية لدى "واسيني الأعرج" تتمثل في توظيف تقنية "تكبير المنظر". "فقد أفاد واسيني الأعرج من تقنية تكبير المنظر التي تعرف في اللغة السينمائية باللقطة الأمريكية، وتعّد هذه التقنية إحدى أهمّ خصائص الكتابة الروائية عند أستورياس الذي وظّفها بشكل كبير في روايتيه" السيد الرئيس" و" ناس من ذرة" فيعمد إلى تشويه شخصية الدكتاتور استرادا بإذ "يبدو مثيرًا للاشمئزاز والسخرية "[١].

ويرتبط ظهور هذه التقنية داخل السرد القصصي بتركيز الروائي على مغزى أو هدف أخلاقي معين" إذ يقول القصاص شيئًا مهمًّا، فقد يدعو إلى تحطيم الأخلاق أو إلى تدعيمها، هذا هو هدف السرد، أما عن الجانب الفني فيظهر في اختيار الكلمة الموجزة والبعد عن تفاصيل الواقعة الطويلة الكثيرة الجمل وبدلا منها يفضل الصور السريعة المتتالية التي تشبه توالى المشاهد السينمائية التي تنبهر لها النفس"[٢].

---

(١) حامد أبو أحمد: "الواقعية السحرية في أمريكا اللاّتينية"، مجلة القصّة، العدد ١٠٤، القاهرة،،٢٠٠١، ص ٥٣.

(٢) ثروت أباظة : "السرد القصصي في القرآن الكريم"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩١، ص ٦.

obeikandl.com

وقد وظّف "واسيني الأعرج" تقنية تكبير المنظر في وصف إحساسه بالأشخاص والكائنات من حوله، إذ كان يعمد إلى توسيع مساحة الإضاءة عليها ليصف إحساسه بها في لقطات متتابعة، وجمل موجزة، سريعة الإيقاع، وكأننا أمام مشهد سينمائي يحكي لنا حدثًا معينًا، ويشبع رغبة المتلقي في المعرفة بصورة تجعل السرد يتدفق أمامه فيما يشبه الصور المرئية. ومن النماذج على ذلك:

- "منذ أن فتحت عيني وأنا أتمنى أن أرى العصافير على أشجار اللوز العملاقة وعلى تيجان القمح الملون بالألف الألوان القزحية، وألا أمشي في نفس الدروب التي تلحس فيها القطط بقايا دماء الفئران والطيور الخجولة ولكني إلى يوم لم أفلح" (١).
- "ازدادت حركاتي بعنف أكبر، غمغمتها اندست بخجل تحت جلدي مع الفراشات التي رفرفت أجنحتها الملونة، حبيبي، ضمني، مزقني، لا تتوقف.. رائحة جسدها بدأت تتبخر في رأسي كالجاوي المحروق وأنزل الغلالة البيضاء من الغيمة البنفسجية التي احمرت مثل الدم" (٢).

ج- السرد العجائبي:

السمة الثالثة لبنية السرد داخل رواية "أحلام مريم الوديعة" ترتبط بتوظيف أسلوب السرد العجائبي في مواضع عدة منها، وقد ظهر "واسيني الأعرج" متأثرًا في هذا الجانب بتوجه "ماركيث" نحو استدعاء نصوص وبنية حكايات ألف ليلة وليلة في رواياته. فكما استند ماركيث إلى العديد من الحكايات السحرية والعجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" اتجه "واسيني الأعرج" هو الآخر إلى استحضار العديد من القصص العجائبية داخل روايته مما أضفي لمسة جمالية عليها. فحكاية قدور الذي ولد برمضان والذي يذيب الحديد بمجرد أن يلمسه بيده، ونهود النساء لمجرد أن يلامسها بلسانه تبدو عجائبية.

---

(١) واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، المرجع السابق، ص ١١٠.

(٢) السابق، ص ١٥٤.

ويشير واسيني الأعرج إلى تأثره بالتراث في حوار صحفي أجري معه قائلاً: "كانت هناك أشكال سردية وتضخّم سردي عربي اتضح خاصة في القرن العاشر حين ظهرت النصوص الكبرى (رسالة الغفران، ألف ليلة وليلة، حي بن يقظان، كتب الرحلات: رحلة ابن جبير، رحلة ابن بطوطة...) وهذه النصوص أسست لأجناس أدبية لو أن النهضة جاءت بشكل مخالف لما أتت به لأمكن لها أن تصل إلى شكل سردي عربي قد يكون الرواية أو شبيهًا بها. ولكن للأسف، جاءت النهضة وأنزلت ستارًا حديديًّا وهمّشت تلك الجهود السردية العظيمة. لذا فكل أعمالنا التي نجتهد فيها للارتباط بالتراث والأسطورة والمرويات الشعبية هي رغبة مقلوبة لما كان يجب أن يحدث قبل قرون على الأقل، بمعنى أننا نستدعي هذه الأشكال السردية لكنّنا نستدعيها في زماننا. التراث يجب أن يدخل ضمن تفاعل حقيقي مع الحاضر، فعندما ينفصل عن الواقع يصبح مجرد لافتات لا معنى لها، إنّ التعامل مع التراث أو المرويات الشعبية يحتاج إلى تأمل داخلي، داخل هذه النصوص القديمة والتأمل الداخلي يقودنا بالضرورة لإدراك الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النسق الروائي إذ تبدو بعهدها القديم كأنها ابنة هذا العصر فلا يشعر القارئ وهو يواجه النص الروائي أنه خارج عصره"[١].

لكن الجانب الأبرز لتأثر "واسيني الأعرج" بالجانب العجائبي القائم على رصد المفارقات التي تميز مسيرة الإنسان في الحياة تمثل في صياغة العديد من الأقوال التي تكتسي بسمت الحكمة، وهي –بالمناسبة– سمة أساسية من السمات التي تميز نص ألف ليلة وليلة. وهو أسلوب كثيرًا ما اعتمد عليه "ماركيث". من تلك الأقوال على سبيل المثال:

– "لقد محا الحنين – كالعادة – الذكريات السيئة ، وضخم الطيبة. ليس هناك من ينجو من آثاره المخربة[٢].

---

(١) هكذا تحدث واسيني الأعرج. انظر:
- http://arabic.babelmed.net/litterature/38-general/339-2009-11-21-15-31-58.html

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث: عشت لأروي، ترجمة صالح علماني، دار البلاد، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٢.

obeikandl.com

- "من المؤكد أن ما رأيتموه كان حلمًا، ففي ماكوندو لم يحدث ولا يحدث شيء، ولن يحدث شيء أبدًا.إنها قرية سعيدة[١].
- "ومع ذلك، وقبل أن يصل إلى بيت الشعر الأخير، كان قد أدرك أنه لن يخرج أبدًا من هذه الغرفة، لأنه مقدر لمدينة المرايا (أو السراب) أن تذروها الرياح، وتُنفي من ذاكرة البشر، في اللحظة التي ينتهي فيها أوريليانو بوينديا من حل رموز الرقاق، وأن كل ما هو مكتوب فيها لا يمكن أن يتكرر، منذ الأزل إلى الأبد، لأن السلالات المحكومة بمائة عام من العزلة، ليست لها فرصة أخرى على الأرض[٢].

والمتأمل لنص "أحلام مريم الوديعة" يلاحظ أن "واسيني الأعرج" يجتهد في تقديم خلاصة فكره وإبداعه في روايته، فهو بين الحين والآخر يسرد عبارة بليغة يمكن أن تصبح قولاً مأثورًا. ومن النماذج على ذلك:

- "هل من حقنا أن نشتاق إلى مدينة تقتلنا وتحاول اليوم أن تنسانا؟ ماذا تساوي مدينة ترفضك وتستقبل في فراش العز قاتلها"[٣].
- "التحدي يأتيني بكثرة الإنتاج[٤].
- "بين السياسي والأخلاقي مسافة صغيرة، هي مسافة الذعر والخوف[٥].
- " عندما تصمم على الانتهاء من شيء، من الأفضل أن لا تلتفت إلى الوراء"[٦].
- "القداحة. ماذا نعمل بها؟ حين توصد الأبواب الحديدية في وجهك، احرق بها الخيبة واليأس والحزن"[٧].

---

(١) غابرييل غارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص ٣٤٥.
(٢) السابق، ص ٤٩٧.
(٣) واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، مرجع سابق، ص ٢٣.
(٤) السابق، ص ٣٩.
(٥) السابق، ص ٤٠
(٦) السابق، ص ٥٢.
(٧) السابق، ص ٥٦

- "إذ يسود الخداع تختفي الحقيقة مؤقتًا"[١].
- " شوهونا من العمق حتى صار من المستحيل ترميم كل الكسورات"[٢].
- "القلم. اكتب به أجمل قصيدة، بالولاعة احرق شبق الأحزان"[٣].

لقد كان واسيني من ضمن الجيل الجديد لكتاب الرواية الجزائرية الذين ظهروا في الثمانينيات، وكان أكثر عنفًا في ملامسة الواقع الجزائري وأكثر إصرارًا على اختراق السائد السردي من خلال نزعته التجريبية الباحثة عن أفق حداثي، المستفيدة من منجزات الرواية الغربية والعالمية والرواية العربية الجديدة، فمثل هذا الجيل الذي خيب الاستقلال أمله – وقد كان يأمل أن يمثل الطليعة التحديثية لجزائر الاستقلال – اتجه تجديديًّا في هذه الرواية العربية الجزائرية تمثله تجاربه المختلفة في معظم رواياته.

(١) واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، مرجع سابق، ص ٧٤
(٢) السابق، ص ٧٥
(٣) السابق، ص ٨٥

obeikandl.com

المبحث الرابع

الواقعية السحرية في بعض روايات وارد بدر السالم

المقدمـــــة

قبل الولوج في الموضوع يجب أن نتطرق إلى شيء مهم ألا وهــو إن أصــل الواقعية السحرية في الأدب بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص تعود للعرب ، ولــيس كما يشاع أن الواقعية السحرية هي نتاج الغرب، فهي بضاعتنا ردّت إلينا.

ولم يصبح الأديب الفرنسي فولتير قاصًّا إلا بعد قراءة الموروث الأدبي العربي المتمثل ب "ألف ليلة وليلة " أربع عشرة مرة، أما الناقد الفرنسي ستندال فقد أعجب بها إعجابًا شديدًا وتمنى أن يصاب بفقدان الذاكرة حتى يعيد قراءة حكايات"ألف ليلة وليلة " ويستمتع بها كما استمتع بها في أول قراءة لها، أما أناتول فرنس فقد أكد أنه تتلمذ على حكايات "ألف ليلة وليلة " قبل أن يكون أديبًا(١).

ويقرّ الكاتب الكولومبي غابرييل غارثيا ماركيث بأنه مدين لليالي قــائلاً: "لــولا عثوري مصادفة في مكتبة جدي على كتاب مهمل أوراقه صفراء تكاد تتمزق من فرط قدمه يقصد بها "ألف ليلة وليلة " ما كان لي أن أصبح أديبًا، هذا الكتاب هو مــا صــنع مني أديبًا بعد أن سحرتني حكاياته "(٢).

وفي السياق ذاته ،يتوقف شيخ المستشرقين الفرنسيين سلفستر دي ساسي الــذي رفض صراحة فرضية الأصل الهندي أو الفارسي لنص الليالي وشكك في صحة الفقرة التي أوردها المسعودي في "مروج الذهب" حول أصل الكتاب، مؤكدًا أن الكتاب مشــبع

---

(١) د. محمد عبد الرحمن يونس: ألف ليلة وليلة في آداب الأمــم والشــعوب، مجلــة الكويــت، العدد٣٧٢، في ٢٠١٤/١٠/٢٣.

(٢) السيد إمام : شمس الليالي وعتمتها ، جريدة أخبار الأدب ،ص١٢، ٢٠١٤/١١/٨.

بالأجواء العربية والإسلامية إلى حد يدحض أي ادعاء بأصل غير عربي عند عناصر الإبداع في الليالي .

وقال سلفستر "يجب أن نعد العرب معلمين لنا في ابتكار الأحداث الشيقة ، وفي العناية والاهتمام بالتنويع المستمر من خلال عالم الأساطير المتألق للسحرة والعجائب ، ما يجعل العالم أكثر أتساعًا وثراءً وينمي القوى الإنسانية وينقلنا إلى آفاق الروعة ، ويثير دهشتنا حيال المفاجآت"(١).

فقد تسربت الليالي العربية إلى الثقافات الأخرى تسرب السحر،أثرت بتقنيتها الفريدة المعتمدة على توالد الحكاية من الحكاية على تقنيات الرواية، وأثرت عوالمها الفانتازية في خلق تيار أدبي قوي يقوم على الغرائبي والعجائبي لمناقشة ثقافة المجتمع وطرح قضاياه، دون التخلي عن سؤال مركزي حول السلطة والقمع وصولاً إلى ذروته الأدبية ،معتمدًا على الخيال لمعالجة الأزمات الواقعية.

وقد اعترف ماركيث ذات مرة بأن "ألف ليلة وليلة" كان لها أشد الأثر عليه،ليس فقط في توجهه للحكاية، بل أيضاً الأثر المادي الملموس في "تيار الواقعية" الذي كان الكاتب الكولومبي أبرز ممثليه(٢).

ونستنتج مما سبق أن أصل الواقعية السحرية أصل عربي بشكل عام وعراقي بشكل خاص، وبسبب أوضاع العراق بعد سقوط الدولة العباسية بيد المغول ثم الصفويين والدولة العثمانية مما أدى إلى اندثارها هي في وباقي الفنون الأدبية بسبب سياسة المحتل.

---

(١) السيد إمام : شمس الليالي وعتمتها، السابق، وانظر:
في موقع الإنترنت www.matarmaatar.net

(٢) نقوس المهدي: عالم الليالي الغرائبي فجر طاقات الإبداع عند الفنانين الأوربيين ،جريدة أخبار الأدب ،ص١٠، ١٢ نوفمبر ٢٠١٤ .

ومن جديد ظهرت جذور الاتجاه الواقعي في الأدب القصصي في العراق في أواخر العشرينيات ، ولم يكن لهذا الاتجاه الواقعي أن يبرز قبل هذه الفترة في الأدب القصصي ،بسبب تخلف العراق الاجتماعي والفكري،في مطلع نهضته الحديثة[١].

وقد ظهر إنتاج محمود أحمد السيد القصصي في الفترة الأولى من حياته الأدبية في أوائل العشرينيات[٢]، ولم يكن أدبه يتجاوز هذا النمط من القصص الرومانسي الساذج الذي يسعى إلى تقليد روايات الغرام والمغامرات أو روايات وقصص المنفلوطي وجبران وهو إنتاج في ملخصه يخلو من القيم الفنية ،ويتسم بعاطفية مسرفة لا تشف عن نضج فكري.

وقد ارتبط الاتجاه الواقعي منذ البداية، بهذه المحاولات القصصية الجادة الأولى التي سعت إلى توفر الفنية للقاص العراقي، والتي تجسدت بشكل بارز في قصص محمود أحمد السيد في مرحلته الثانية[٣]، بحيث يمكن القول بأن قصص السيد في هذه المرحلة إذ أرخت بداية القصة الفنية في العراق، وكانت بداية الاتجاه الواقعي فيها، وأنها كما عكست قدرًا من الوعي بمستلزمات الفن القصصي ومقوماته الفنية ،عكست في الوقت ذاته وعيًا مماثلاً بطبيعة الاتجاه الواقعي ومهامه.

---

(١) عبد الإله أحمد: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ،ج١، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، ٢٠٠١م ،ص ١٤٧.

(٢) يتضمن هذا الإنتاج روايتيه "في سبيل الزواج" ١٩٢١م ، و"مصير الضعفاء" ١٩٢٢م، ومجموعة "النكبات" ١٩٢٢م، وقصة قصيرة نشرها في جريدة "العراق المسائي" بعنوان "الشبح" العدد٤١٦ ، ٢ كانون الأول ١٩٢٣م . ينظر :
عبد الإله أحمد :نشأة القصة وتطورها في العراق (١٩٠٨م ــ١٩٣٩م)، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط٣ ،٢٠٠١م ،ص٢٠٤ وما بعدها.

(٣) استهل هذه المرحلة بنشر قصته المطولة"جلال خالد" ١٩٢٨م، ومجموعة "الطلائع" ١٩٢٩م، وختمها بمجموعة "في ساع من الزمن "١٩٣٥م، عبد الإله أحمد: المصدر السابق، ص ١٤٨.

ويبدو أن السيد تعرف أولاً ــ من أنواع القصة الفنية ــ على الاتجاه القصصي الروسي الواقعي الذي يصور الحياة الاجتماعية،الذي كتبه دوستويفسكي وتورغييف ، تولستوي فبهر به ، خاصة رواية "البعث" لتولستوي، التي قدمها للقارئ ملخصه ومحلله بعض التحليل في عام ١٩٢٥م، لا لشيء إلا لأنها تقدم" صورة مجسمة من صور الحياة الاجتماعية، على عهد القياصرة ــ آل رومانوف" (١).

ثم أردف هذا القول بدعوة صريحة إلى الأدباء لكتابة قصصهم على نسقها مستخدمًا تعبيرين أو مصطلحين نراهما لديه للمرة الأولى هما :"الرياليزم"و"الأدب الشعبي" ،قال :"وواجب علينا أن نتخذها وما إليها من صور أدب "الرياليزم" الروسي نماذج للأدب الشعبي الجديد الذي نرجو أن يتكون ــ عندنا ــ في المستقبل القريب"(٢).

وواضح أن محمود أحمد السيد في هذا الوقت ، لم يكن قد تعرف بعد على مصطلح " الواقعية " أو " الواقعي" الذي لم يكن قد شاع بكثرة آنذاك في الأدب العربي الحديث، لكي يطلقه على هذا الأدب، فأطلق عليه بديله الأجنبي "الرياليزم"(*).

كما أن اختياره لمصطلح" الأدب الشعبي" تعبيرا عن هذا اللون من الأدب الجديد، الذي يعتقد أن قيمة هذا الأدب تأتي من خلال تصوير الطبقات الشعبية قصد إصلاحها، فلم ير أنسب من أن يخصصه بالذي يتجه إليه الشعب، وهو الذي يكون مرآة لحياة الشعب يعبر عن شعوره وآلامه وأحزانه ومسراته وآماله.

كان السيد في أواخر العشرينيات يملأ الحياة الأدبية حماساً وكلاماً ،فيما يرغب في أن ينتهجه القصاصون وما يحب أن يصير إليه الأدب والفكر في العراق ، نراه إثر فترة قصيرة جدًّا، في أوائل الثلاثينيات ، يعلن اعتزاله الأدب وهجرة الكتابة ، لأنه

---

(١) محمود أحمد السيد: مجلة "الصحيفة" العدد ٣ ، السنة، ١ شباط ١٩٢٥م، ص١٥.

(٢) محمود أحمد السيد: مجلة "المعرض" ج٢ــ السنة ٢، كانون الأول ١٩٢٦م، ص١١١.

(*) سمي هذا الأدب في مصر أسماء مختلفة قبل هذا التاريخ أهمها أدب الحقائق.

يشعر بـــ "أن الأدب بضاعة لا قيمة لها، وبأن الأديب في بغداد أضيع من الأيتام علـــى مأدبة اللئام"[١].

ولم يكتب ولم ينشر إلا أقاصيص محدودة ليضمها قبل وفاته بقليـــل إلـــى كتاب "ساع من الزمن" عام ١٩٣٥م. ولم يلق الكتاب رواجًا في السوق العراقية، فقـــد مرت شهور على صدوره، ولم يبع منه أكثر من نسختين.

ولم يمتد العمر بمحمود أحمد السيد طويلاً[٢]،فكان لغيابه المبكر، واختفـــاء صوته من الحياة الأدبية أثره في الواقعية العراقية في ذلك الوقت، وكان يمـــلأ الحيـــاة الأدبية كلامًا وحماسًا ، فيما يرغب في أن ينتهجه القصاصون وما يجب أن يصير إليه الأدب والفكر في العراق ، نراه أثر فترة قصيرة جدًّا.

أما "ذو النون أيوب " فهو كاتب ألف العديد من القصـــص منـــذ منتصـــف الثلاثينيات ونشرها في مجاميع متعددة ، في فترة زمنية قصـــيرة.وقـــد عُـــدَّت لغتـــه القصصية نقلة في لغة القصة العراقية ،آنذاك، رغم ما يشوبها من عيوب،ولكـــن كـــان لحماسه الكبير والتصاقه بقضايا "الشعب" اليومية، وجرأته في تعرية النظـــام الحـــاكم ، الأثر الجارف في الحياة الفكرية والأدبية ، فكان من سادة الاتجاه الواقعي في القصـــة منذ أواخر الثلاثينيات ، وطيلة الأربعينيات ولا نعدم أثره في الخمسينيات[٣].

وأبرز مؤلفاته (الدكتور إبراهيم) و(اليد والأرض والمـــاء) ألفهـــا فـــي عـــامي ١٩٣٩م، ١٩٤٨م، حتى صدور أول رواية أسست للرواية الفنيـــة العراقيـــة (النخلـــة والجيران) لغائب طعمه فرمان، وكانت في عام ١٩٦٦م.

---

(١) محمود أحمد السيد: مقال "أحاديث الحب والصداقة"، مجلة "الحاصد" العدد٢ ،السـنة ٢تمـوز ١٩٣٠م ،ص٦.

(٢) علي جواد طاهر : محمود أحمد السيد "رائد القصة الحديثة في العراق " دار الأديب ، العراق، ١٩٦٩م،ص١٧٧ يقول الطاهر في كتابه إن السيد تـــوفي بتـــاريخ ١٠ كـــانون الأول عـــام ١٩٣٧م.

(٣) د. عبد الإله أحمد : الأدب القصصي في العراق ، مرجع سابق، ص ١٥٥.

وأيضًا ممكن الإشارة إلى قصة فؤاد التكرلي الطويلة (الوجه الآخر) التي لها مقومات الرواية الفنية القصيرة ،وكانت قد صدرت ضمن مجموعته القصصية التي تحمل الاسم نفسه عام ١٩٦٠م[١].

ولعل الترجمة من اللغات الأجنبية شكلت الرافد الأساسي من روافد تجدد الأساليب السردية وتحولها في الرواية والقصة العراقية. ولقد كان لانتشار تيارات أيديولوجية محددة في الخمسينيات وبداية الستينيات أثر حاسم في وقوع السرد العراقي تحت تأثير كبار الروائيين أمثال غوركي وتولستوي وديستوفيسكي.

وليس بالضرورة أن تكون كل التجارب العالمية قابلة للاقتباس أو التكرار ضمن خصوصية السياق الثقافي العربي والعراقي، فلابد أن تتقارب الظروف الموضوعية العامة بين الثقافتين المؤثرة والمتأثرة.

وعليه فإن انحسار موجة الرواية والقصة الوجودية والرواية الفرنسية الجديدة في النشاط الروائي والقصصي العراقي منذ منتصف الثمانينيات وانتشار نمط (الواقعية السحرية) بدلاً منها، لم يكن انبهارًا شكليًّا أو تقليدًا للجديد المعاصر، فالسياق الثقافي والاجتماعي لدول أمريكا اللاتينية وما عانته شعوبها من قهر الحكومات الدكتاتورية وتسلطها وكثرة الانقلابات العسكرية وهيمنة ثقافة العنف، يقترب إلى حد كبير مما عاناه المجتمع العراقي منذ تولي الحكومة الدموية الحكم خلال الأعوام من (١٩٧٩م – ٢٠٠٣م) من ويلات الحروب والاضطهاد السياسي والاجتماعي[٢].

---

(١) سلام إبراهيم : الرواية العراقية:رصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف ،سلسلة دراسات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ٢٠١٢م، ص١.

(٢) د.معن الطائي: الرواية العراقية..سجال المرجعيات والأجيال ،جريدة الاتحاد الإماراتية، الملحق الثقافي، ١٦سبتمر، ٢٠١٠م .

ولهذا جاءت (الواقعية السحرية) حلاً فنيًّا لإشكالية الروائي العراقي بصورة عامة،مما مكنه من مقاربة واقعه الاجتماعي والسياسي المتردي ونقده جماليًّا وأيدلوجيًّا دون الوقوع في مواجهة مباشرة مع أدوات السلطة القمعية أو الخطابية الإنشائية.

وحدث تغير في توظيف المكان بوصفه الفضاء الروائي في الروايات والقصص العراقية تلك الفترة ، إذ انتقل من فضاء المدينة وتفاصيلها إلى فضاء الريف والقرية وأجوائها وعلاقاتها الاجتماعية.

ويلاحظ الدارس أن معظم الأدب الروائي الذي أنتجه روائيو أمريكا اللاتينية يتخذ من الريف والمدن الصغيرة فضاء مكانيًّا واجتماعيًّا مثل "مائة عام من العزلة"، و"خريف البطريرك" لماركيث، و"بيدرو باراموا"رائعة الروائي المكسيكي الكبير وأحد كتاب تيار (الواقعية السحرية) خوان رولفو[١].

ويقول الروائي العراقي وارد بدر السالم حول فكرة لماذا القرية وليست المدينة قولاً جميلاً وهو :" روايتاي (شبيه الخنزير) و (مولد غراب) التجأتا إلى القرية الجنوبية العراقية ، فهي حاضنة ثرية بالأساطير والخرافات وفيها من الدهشة الغرائبية والسحرية ما يجعلها أن تتقدم كسرود مؤسطرة بطريقة فنية لا تقدّم نفسها بسهولة كما قدّمتها في سرود معتادة ومعروفة، إنما بطريقة الخلق الآخر الذي برع فيه ماركيث، وهو خلق أسطوري مركّب من السحر والخيال والواقع، وهو ما أفادنا في كيفية إعادة الأسطورة والتناهي مع جوهرها وتقديمها بطرائق مختلفة، فيها براعة الخيال أكثر مما فيها من الواقع أو الخيال القديم الذي توقف عند حدود معينة وبات مستقرًّا في المخيلة الاجتماعية العامة"[٢].

وأخيراً نستطيع القول بأن أكثر الأجيال الروائية العراقية الذين بارزوا وتأثروا بالأدب اللاتيني على الصعيد المحلي والعربي والعالمي هو الجيل الذي ظهر خلال

---

(١) د. معن الطائي: الرواية العراقية ، السابق وانظر موقع الجريدة www.alittihad .ae

(٢) المكالمة التلفونية التي جرت مع الروائي وارد بدر السالم، بتاريخ ٢٠١٤/١١/٩.

النصف الثاني من التسعينيات والسنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين ، ومن أولئك الروائيين ناظم العبيدي، وأحمد السعداوي الذي حصل على جائزة البوكر العالمية للرواية العربية عن روايته (فرانكشتين في بغداد)، ومحسن الرملي الذي اشتهرت روايته (تمر الأصابع) وترجمت إلى عدة لغات وهي الإنجليزية والبرتغالية والأسبانية والإيطالية والروائي المتميز موضوع بحثنا "وارد بدر السالم وغيره كثيرون لم يتسنَّ لي ذكرهم .

أولاً: سيرتـــه وجوائزه

ولد الروائي وارد بدر السالم في محافظة البصرة التي تقع في جنوب العراق عام ١٩٥٦م ، وأكمل فيها الدراسة الابتدائية والمتوسطة والإعدادية ،وتخرج في معهد الفنون التطبيقية ــ بغداد عام ١٩٧٧ــ ١٩٧٨ م، وهو متزوج وله ولد وبنتان. (١)

وعلى المستوى المحلي نال جوائز أدبية مختلفة لاسيما في القصة القصيرة إبان ثمانينيات القرن الماضي ، وعلى المستوى العربي حازت مجموعته القصصية (البار الأمريكي) الجائزة الأولى في مسابقة دبي الثقافية التي تقيمها مجلة "الصدى" عام ٢٠٠٧م التي تصدر في دبي، وطبعتها المجلة ولكن لم توزع بشكل واسع،وأعادت طبعها ثانية دار نشر الجواهري في بغداد عام٢٠٠٥م .

وكانت الجائزة الأخرى التي نالها الكاتب هي جائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة ٢٠٠٨م ــ٢٠٠٩م عن كتابه (الهندوس يصعدون إلى السماء ــ رحلة إلى جبال الهيمالايا الهندية) الذي طبعته دار السويدي للنشر والتوزيع ــ أبو ظبي بفصول ناقصة مما اضطر إلى نشره كاملاً عام ٢٠١٠م في دار المدى للثقافة والنشر ــ دمشق بعنوان (الهندوس يطرقون باب السماء ــ رحلة إلى جبال الهيمالايا الهندية). (٢)

---

(١) المقابلة الشخصية مع الروائي وارد بدر السالم وحدثت المقابلة بتاريخ ٢٠١٤/١١/١م، العراق – بغداد.

(٢) السابق.

ثانياً: مؤلفاته الأدبية

عندما بدأ القاص والروائي العراقي المبدع «وارد بدر السالم» بنشر نصوصه القصصية الأولى أثار انتباه العاملين في الوسط الثقافي عمومًا ومبدعي القصة ونقادها خصوصًا. وكان ذلك في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، وقد أحسّ الجميع أنهم أمام موهبة قصصية ستكون لها بصمتها الخاصة على جسد الإبداع العراقي، وأنهم يطالعون «طريقة» متميزة في الكتابة القصصية، وكانت مهمة «السالم» عسيرة في الحفاظ على مستوى منجزه الفني وموقعه بين عدد كبير من كتّاب القصة من أقرانه، ومنهم الأصيل ومنهم من «صنّعته» مرحلة الحرب وحاجتها إلى الكتابة التعبوية(*)، وفوق ذلك كان هناك مصدر آخر يتمثل في أن وارد كان غزير الإنتاج من ناحية ومتنوّعًا من ناحية أخرى، فقد أصدر بين عامي ١٩٨٣ و ٢٠٠٤ ست مجموعات قصصية هي(١):

- ذلك البكاء الجميل (قصص) ١٩٨٣م ــ بغداد
- أصابع الصفصاف (قصص) ١٩٨٧م ــ بغداد
- جذوع في العراء (قصص) ١٩٨٨م ــ بغداد
- بيتنا (قصص) ١٩٩٠م- بغداد
- المعدان (قصص) ١٩٩٥م ــ بغداد
- مولد غراب (رواية) ٢٠٠٠ م ــ بغداد
- عكس المقص (قصص) ٢٠٠١م ــ بغداد
- طيور الغاق (رواية) ٢٠٠٢م ــ بغداد
- شبيه الخنزير (رواية) ٢٠٠٤ م ــ القاهرة
- عجائب بغداد (رواية) ٢٠١٢ م ــ بيروت

(*) في السنة الثانية من سنوات الحرب العراقية الإيرانية كتب (٦٠٠) قاص وناقد وشاعر وصحفي عراقي قصصًا عن الحرب.

(١) حسين سرمك حسن: اللعنة المباركة جدل المقدس والمدنس للروائي المبدع (وارد بدر السالم)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٨م، ص٨، ٩.

كما أصدر أربعة كتب متنوعة الاهتمامات هي:

- انفجار دمعة – نصّ عن محنة العراق في ظل العدوان الثلاثيني – ١٩٩٤ – بغداد طبعة أولى – ١٩٩٨ – القاهرة – طبعة ثانية.
- فصول الحصار ــ قصيدة ــ ٢٠٠٠ م – بغداد
- انفجار قلب – رسائل حب – ٢٠٠٠م – بغداد
- جنة العميان – نصوص – ٢٠٠٠م – بغداد.

ثالثًا : العمل الصحفي

يبدو أن الروائي العراقي (وارد بدر السالم) كان يحب مهنة الصحافة ويعدّها مهنته المفضلة ، وكان مولعًا بها، وشاءت الأقدار أن يشترك الروائي الكولومبي ماركيث والروائي العراقي السالم بالمهنة نفسها ألا وهي حب الصحافة.

عمل السالم في الصحافة العراقية وشغل رئيس تحرير مجلة "الطليعة الأدبية" الخاصة بالأدباء الشباب ، إضافة إلى العمل في مجلة "الأقلام " و "الأسفار"، وعمل في القسم الثقافي في كلٍّ من مجلة "المرأة العالمية " الإماراتية، وجريدة "البيان" ،وعاد إلى العراق عام ٢٠٠٨م، وعمل سكرتيرًا تنفيذيًّا في جريدة "المدى" البغدادية ،وأخيرًا مدير تحرير جريدة "الصباح" عام ٢٠١٢م(١).

رابعًا : قراءة نقدية في بعض نتاجات" وارد بدر السالم "الأدبية

ــ رواية (عجائب بغداد):

أمسى العراق ــ بعد احتلال بغداد ــ مسرحًا مفتوحًا في العراء لجيوش ثلاثين دولة وكثرت فيه الأجهزة الاستخباراتية والأمنية لدول أخرى ، وكذلك أصبح معيناً لا ينضب من الحكايات الغرائبية والعجائبية لبلد استبيح من كل جهاته ، وقيل إن

---

(١) روز جبران: وارد بدر السالم لابد من خيال جامح لسرد أهوال الواقع، صحيفة العرب ص ١٥، نشر في ٢٠١٤/١٠/٣، العدد ٩٦٩٨.

هذا الواقع لا يمكن أن يمثل في الأعمال الأدبية إلا بشكل فنتازي يخلط الواقع بالحلم والخرافة والأسطورة والجن[١].

ويبدو من عنوان الرواية (عجائب بغداد) أنه يحيل القارئ إلى رحلة اكتشاف سندبادية في خفايا ألف ليلة وليلة المعروفة ، لكنّ قراءة الصفحات الأولى تدخل القارئ إلى عالم الرّاوي الموزع على مكانين متوازيين:الأول بغداد الغارقة في الظلام والانفجارات ،والثاني مخيّلة الراوي وما اختزنته من جماليات سحرية في البلدان الآسيوية التي زارها في أسفاره العديدة [٢].

وبالتقنية نفسها التي كان البطل يرسل المعلومات منها للصحيفة التي يعمل مراسلاً صحفيًا لها في بغداد وصلتني الرواية، وبالأصابع الكثيرة جدًّا نفسها التي وردت بكل صورها داخل المشهد الروائي، مقطوعة، منزوعة، عازفة، طابعة.....

بعد سقوط بغداد وانتشار الموت سمةً أبرز للمرحلة، حتى أصبح الموت العراقي رقمًا مضافًا لنشرات الأخبار. في لجة الموت، موتنا العربي المنتشر من الوريد للوريد، ومن النهر للبحر، أسقط في براثن "عجائب بغداد" للروائي العراقي "وارد بدر السالم"[٣].

---

(١) علاء مشذوب: (عجائب بغداد)وفنتازيا الواقع ، ملاحق جريدة المدى اليومية للإعلام والثقافة والفنون العراق ، نشر بتاريخ ٢٠١٢/٧/٢١.

(٢) لميس حسون: البحث عن الهوية الوطنية...(عجائب بغداد) جريدة الناس ،بيروت،نشر بتاريخ٢٠١٢/٦/٤.وانظر:
موقع الجريدة www.alnaspaper.com

(٣) رائدة زقوت : (عجائب بغداد) وطائر الفينيق ..عن الروائي وارد بدر السالم،موقع البديل العراقي، نشر بتاريخ ٢ديسمبر ٢٠١٢م. وانظر موقع www.al badeeliraq.com

آليات السرد الروائي:

١- الزمن :

يمثل الزمن عنصرًا من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الرواية ،وهو ينقسم إلى زمن خارجي (خارج النص) وهو زمن الكتابة وزمن القراءة ،والزمن الداخلي (داخل النص) أي الفترة الخارجية التي تجري فيها أحداث ومدة الرواية وترتيب الأحداث وتزامنها وتتابع الفصول ،ويقسم الزمن الداخلي إلى :

١- الزمن التاريخي .

٢- الزمن اليومي .

٣- الزمن النفسي

والزمن يكون على نوعين:استباق واسترجاع ، وقد كان زمن الرواية (عجائب بغداد)ملمًّا بكل الأنواع السابقة،أما الرمز التاريخي للرواية فابتدأ بعد مقتل (أطوار بهجت)، وكأنه أراد أن يحاكي المحكي التاريخي فيحضر من خلال قصة هولاكو وغزو بغداد، إذ شبه الغزو لمدينة بغداد بقيادة هولاكو في إطار استدعاء التاريخ وقراءة الراهن ، ووظفها توظيفًا أسطوريًا من خلال الزمن اليومي يقول"ثمة غبار نزل على أفق النهر الممتد مع أول المساء على سطح بيت الأستاذ بدت الحياة تستكين إلى غروب بطيء، جالسنا شاب المسرح... قبل حلول الظلام وهكذا..." [١].

كما كان الزمن النفسي حاضرًا بنوعيه :

الاسترجاع: إذ يترك الراوي في كثير من الأحيان مستوى السرد الأول ليعود بذهنه لبعض الأحداث الماضية ،أما الماضي الذي رجع إليه الراوي فكان متفاوتًا بين بعيد يشمل ذكرياته ومغامراته التي يذكرها عندما يجد ما يناقضها من الأحداث الخطرة

---

(١) وارد بدر السالم: رواية عجائب بغداد، أبو ظبي، دار ثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م، ص ١٤٦.

obeikandi.com

أو المتعبة إضافة إلى حياته مع صديقته المسيحية (ميريام) و (بوحمد) رئيس تحرير الجريدة التي يعمل بها.

أما الماضي القريب ، فهي أحداث أو شخصية معينة ذكرها في مكان ما من الرواية ليأتي بعد فترة إلى الحديث عنها وتذكرها ،فمثلاً يذكر في صفحة (١٨) أنه التقى فتاتين إحداهما ذات حجاب كحلي، وفي صفحة (٧٣)يذكرها أيضًا، فكان الماضي البعيد هو (الزمن الخارجي) للرواية والماضي القريب هو(الزمن الداخلي للرواية).

الاستباق :

وهو ذكر أحداث مستقبلية وهذه التقنية ترتبط بما سماه (تدوروف) عقد القدر المكتوب، ونجده في روايتنا في الصفحة (٦١)؛ إذ يعطي الراوي صورة إلى (بوحمد) ويتحدث عن مصير من فيها ذاكراً أن أحدهم الذي على اليمين من الصورة سيختفي بدون ترك أثر بعد أسبوع من حادث محل الخمور ، ويقول: "ولا تسألني كيف، ورجل الشمال سيقضي بانفجار في سوق الشورجة بعد يومين من اختفاء الرجل الأول، والرجل الأوسط يضل دليله في مدينة لا تفتأ أن تنتحر كل ساعة.

مثلاً يذكر أن (خميس الأسود) سيقتل فيما بعد، ويقول إن مقتله لا يكون مفاجأة للراوي لكن المفاجأة أنه نجا من التباين بين لونين[١].

وهذا التقنية تأثر بها السالم من خلال وجودها بكثرة في روايات الأدب اللاتيني بشكل عام ،وخاصة عند غابرييل غارثيا ماركيث في بعض روايته؛ حيث يقول ماركيث في روايته "مائة عام من العزلة" :"أما أخته، لأن قلبها القدري أنبأها بأن الداء المهلك سيلاحقها على آية حال حتى آخر ركن في الأرض.....وقالت الهندية بقناعتها القدرية ،الأطفال مستيقظون أيضًا . حين يدخل الوباء بيتًا ، لا يفلت منه أحد"[٢].

---

(١) وارد بدر السالم : رواية عجائب بغداد، مرجع سابق، ص١١.

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث : مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص ٥٩، ٦٠.

أما عن التكرار في رواية " عجائب بغداد " فقد ساقه الراوي بشكل فني جديد، والتكرار هو شكل من أشكال العلاقة الزمنية بين القصة والخطاب ،ويعنى بدراسة العلاقة بين عدد المرات التي يحدث فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يروي فيها أو التي يشار إليها في الخطاب، وتسهم هذه التقنية في خلق إيقاع معين للرواية من حيث السرعة أو البطء؛ لذلك لا يمكن أن نعد تكراره مجرد تقنية شكلية ،بل هي بنية وضعها الراوي لإنتاج دلالة ما في العمل الروائي(١).

ومن نماذج التكرار في "رواية مائة عام من العزلة" لماركيث، الكولونيل أوريليانو بوينديا ، نجد أن ماركيث قد افتتح به الرواية في لحظة إعدامه، وكررها في أكثر من مشهد في صفحة ٧,٢٠,٣٢,٣٥، ١٢٩,١٤٢,١٥١,١٥٨،.....

وهذا دليل آخر على تأثر الروائي العراقي وارد بدر السالم بالأدب الماركيثي .

فكان التكرار في الروايتين" مائة عام من العزلة، وعجائب بغداد " لمغامرات الراوي، وأسفاره في أكثر من مقام سردي، وهو ذكره لحادثة أو لشخصية معينة عدة مرات وبتفاصيل أكثر وبشكل مفاجئ.

٢- المكان:

يعمد الراوي في رواية " عجائب بغداد " إلى بناء عالم خاص متخيل وواقعي ، ويضع في إطاره شخصيات حقيقية مثل شخصيات الساسة في المنطقة الخضراء وشخصيات متخيلة غير واقعية يضعها الراوي رمزًا لأشياء معينة يريد إيصالها للقارئ أو المروي له ليقول إنها من " عجائب بغداد "، فكانت " بغداد " هي المكان الواقعي في الرواية وتضم في بعض الأحيان أمكنة هي من مخيلة القارئ مثل " قرية الأستاذ " بما فيها من خيال أو واقع وكذلك (القرية البوذية) ،إذن فالمكان كان فنتازيًّا يضم الجانبين

---

(١) بشرى ياسين: روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي ص٢٥٧،دار الشؤون الثقافية العراقية العامة ، ٢٠١١م.

الواقعي والسحري أو الخيالي، ولم يركز الراوي على وصف الأماكن بقدر الأحداث التي جرت في تلك الأماكن.

ونجد ذلك واضحًا أيضًا في رواية "مائة عام من العزلة " لماركيث، وهذا يكشف عن مدى تأثر وارد بدر السالم بأستاذ الواقعية السحرية غابرييل غارثيا ماركيث إذ عمد إلى تسمية قريته "ماكوندو" وهي من مخيلة القارئ أيضًا، والمكان الواقعي للرواية يقول:"كانت ماكوندو آنذاك قرية من عشرين بيتًا من الطين والقصب، مشيدة على ضفة نهر ذي مياه صافية ،تنساب فوق فرشة من حجارة مصقولة ،بيضاء وكبيرة ،مثل بيوض خرافية"(١).

وما يثبت صحة قولنا من وجود تأثر ، ما قاله الروائي وارد بدر السالم عند سؤاله عن علاقته السردية بالروائي الكولومبي ماركيث ،إذ قال:"

ما يتعلق بعلاقتي السردية بالروائي العالمي ماركيث هي كعلاقة الحفيد بجده الحكيم ففي ظرف ثمانينيات القرن العشرين، ومع حادثة الحرب العراقية الإيرانية، ومع كوننا كنْا شبابًا نتطلع إلى المغايرة في ظروف الحرب، اقتحمتنا الواقعية السحرية العظيمة بقيادة الجد الكبير ماركيث لتضع سردًا لا يشبهه سرد في (مائة عام من العزلة) وحياة محلية في قرية ماكوندو قريبة الشبه كثيرا بحيواتنا المحلية المختلفة من حيث رسم المكان أو رسم تداعيات حرة لبيئة تراكمت عليها عُقد التاريخ وحروبه وجنرالاته ،مضافًا لها طقوس شعبية سحرية وعجائبية برع ماركيث في سردها بعدسة لاقطة مكبّرة استجلى عبرها النوع الاجتماعي السائد في فترات مختلفة من تاريخ كولومبيا "(٢).

(١) غابرييل غارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة ، مرجع سابق، ص٧.

(٢) المقابلة الشخصية مع الروائي وارد بدر السالم، مرجع سابق.

obeikandi.com

٣- الشخصيات:

إن أكثر التفاصيل صناعة ومكرًا لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال هي الوصف الدقيق للشخصيات، إذ لا يثبت الشخص حقيقة إلا التفاصيل المتصلة به وكلما دققت أسرع القارئ إلى تصديقها(١).

والشخصيات هي أحد عناصر السرد الروائي التي تضطلع بمختلف الأفعال بل إن هناك من يعدها أهم مكونات العمل الحكائي. وشخصيات رواية " عجائب بغداد " تقع في صميم العمل الروائي، إذ هي التي تقود الأحداث لعرض العجائب وهي التي تعطي القصة بعدها الحكائي .

يوقف الراوي في " عجائب بغداد " السرد بين الحين والآخر لتقديم الشخصيات ووصفها وإعطاء معلومات عنها تكمل رسم أبعادها ،مقدمًا لشخصيات حية وأخرى ميتة ،الحية هي من ضمن عجائب بغداد مثل " كف الانتحاري ،" والأخ الإصبع ،و الرماد الذي في القارورة ،والجسد الذي بلا رأس .

ومن النماذج الحية التي سعى إلى تقديمها ماركيث في روايته "مائة عام من العزلة " التي تفنن في رسم أبعادها ، هي شخصية خوسيه أركاديو ، حيث قال:

"كان القادم رجلاً ضخمًا ، يكاد الباب لا يتسع لكتفيه المربعين، وتتدلى ميدالية عذراء الريميديوس من عنقه الذي مثل عنق ثور بيسون ، وكانت ذراعاه وصدره ممتلئة بالكامل بأوشام سراديبية..... كان جلده مدبوغًا بملح الأنواء المتقلبة ، وله شعر قصير منتصب كعُرف بغل....وظلت أورسولا... مشدوهة وفاغرة الفم ،نظرت إلى عينه،وأطلقت صيحة...لقد كان خوسيه أركاديو"(٢).

---

(١) د. سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤م، ص١١.

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص ١١٣.

obeikandl.com

ويتبع الراوي حبكة فنية رائعة في عرضه للشخصيات فهو يذكر في صفحة (١٧) أنه التقى شابًّا أكمل الدراسة في كلية الفنون الجميلة قسم المسرح وأنه يستطيع أن يمثل دور (صدام) في فيلم مدته(٣٤) سنة على ما يدعي.

ثم يقدم له مرة أخرى في صفحة (٧٥) ويجعله محورًا رئيسًا لأحد" عجائب بغداد " وهي (أخي الإصبع) ،وفي صفحة (٣٧) يذكر في الهامش إشارة إلى الرجل الأعمى الذي تقوده ابنته الشعثاء، ثم يشير في صفحة (٣٩) إلى المعلومة نفسها التي ذكرها ،وفي صفحة (٤٤) يفاجئنا بأن (خميس الأسود) قتل على يد هذا الأعمى وأنه أخذ السلاح من تحت ملابس ابنته الشعثاء وفي الصفحة (٤٥) يذكر أن الأعمى قتل ولكنه لا يعرف مصير الشعثاء التي كانت برفقته ليذكر بعدها في صفحة ١٩٧ اسمها ويجعله بداية لحدث يريد أن يرويه "زينب الشعثاء " ويقول إنها فتاة الشيراتون.

وهو قليلاً ما يعطي أسماء لشخصيات الرواية فحتى هو لم نعرف اسمه (لورا) كان يسميها في البداية صاحبة الجينز الصحراوي أو مراسلة الـ BBC أو السيدة البيبسية ،وكذلك (زينب) كان يسميها الفتاة الشعثاء وغيرها كثير مثل صاحبة الحجاب الكحلي ، والشاب المسرحي ، والرجل الأعمى، والأستاذ والتاجر(والده)،وصياد الجثث، والأخ الإصبع ،ورماد القارورة .

أما عن وصف الشخصيات فكان بين الوصف السيكولوجي المختص بذاته وأفكاره ومشاعره وانفعالاته وانطباعاته والوصف الخارجي القليل لباقي الشخصيات وذلك للتركيز على الأحداث أكثر.

وهو يكثر من وصف أجزاء الجسم أو ذكرها والمقارنة بين الأصابع والأكف مثل كف (بوحمد) وكف (ميريام وكف (لورا) وكف (والده) و(كف الانتحاري).

وذلك في صفحة (٦٤) ،وتحدث في صفحة (٦٢) عن (الكف المقطوعة) وكذلك يطيل الحديث عن الأصابع في صفحة (٢٤)و(٢٥)و(٢٧) ويذكر (أصابع سارتر) و(ابن الطفيل)، وفي صفحة (٦٥) أيضاً ويجعلها عنواناً في (أوطان الأصابع) و (أخي

الإصبع)، وهو يذكر أعضاء أخرى من الجسد مثل (الرأس، شعرها، عيناها ص١٨) ،ولسانها (صفحة ٢١) ،وأذني (صفحة ١٤) ،وأفخاذها صفحة (١٤)، ووجهه (صفحة ٢١)،وشفتيه صفحة (٢٢) وأظفارها صفحة (٩٨) ،وكف صفحة (٩٩)، والنهد صفحة (٣٢) حتى إنه يصف بغداد بالجسد المشرع للتشريط الدموي وذلك في صفحة (١٦) ،وكأنه كما قالوا عنه (راوي الجسد).

والشخصيات جميعها محورية مهمة لا يمكن حذف أحدها ولو حذفنا منها شخصية لحدث خلل ما في الرواية ،ولعل أقرب الشخصيات إلى الراوي هي "ميريام " ولورا بوحمد والأستاذ .

أما شخصية البطل في هذه الرواية فبحسب (بارت) [١] يطرح مفهوم البطل بصعوبة حقيقية في التحديد تتصل بالمكانة التي يشغلها داخل السرد[٢]، فمن الفاعل البطل في رواية " عجائب بغداد " ؟وكيف السبيل إلى **الوصول إليه؟**

يمكن التعرف إلى البطل في الرواية من خلال مجموعة من العلامات والمعايير الكمية والنوعية منها : [٣]

المقياس الكمي :وبهذا المقياس يكون المراسل الحر للجريدة الإماراتية هو أكثر نصيبًا من المعلومات والعلامات والإشارات بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى .

المقياس النوعي :ويتعلق بطريقة بناء الشخصية وتقديمها في الخطاب السردي خاصة على مستوى مظاهر الشخصية وأشكال ظهورها وحضورها في المحكي، وبهذا المقياس يكاد يكون(المراسل) مساويًا لشخصيات أخرى مثل : الشاب المسرحي أو الأستاذ؛ إذ لكل منها صفات لا تملكها الشخصيات الأخرى أو تملكها بدرجة أقل، إضافة إلى إشكال تقديمهم والتركيز عليهم وطريقة ظهورهم .

---

(١) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٢٥.

(٢) محمد بو عزة: تحليل النص السوري تقنيات ومفاهيم، ص ٤٨.

(٣) السابق، نفس الصفحة.

obeikandl.com

ولكن المراسل له حضور مستمر ومهيمن وهو من صفات البطل لكنه يتفق معهم بعدم وجود اسم له، وقد يحدد النوع الأدبي البطل بشكل قبلي ففي السيرة الذاتية البطل هو الشخصية الوحيدة التي تتطابق مع ضمير المتكلم وهذا ما ينطبق على المراسل .

ومما تقدم فإن هناك شخصيات قريبة من البطل وشخصيات لا يمكن أن نعدها ثانوية ،فمعظم الشخصيات المذكورة في الرواية حتى الميتة منها مثل الإصبع والرماد والرجل الذي بلا رأس هي شخصيات مهمة في السرد لا يمكن وصفها بالثانوية ،فكل منها شخصيات رئيسة في رواية "عجائب بغداد ".

- دلالة النص " عجائب بغداد "

أعرض هنا لقراءة متواضعة لرواية "عجائب بغداد" للقاص والروائي الكبير (وارد بدر السالم) الذي أتحف المكتبة الأدبية بكثير من المدونات السردية التي اتفق أغلب نقاد السرد العراقي على مدى تميزها فكريًّا وجماليًّا.

ويؤسفني أن انشغل بالنص "عجائب بغداد"، وأقصي جانبًا مهمًّا جدًّا وهو حياة المؤلف ومرجعياته الفكرية والجمالية والتاريخية، لأن ذلك يحتاج إلى فضاء نصي أكبر من ذلك.

أولت الدراسات النقدية الحديثة عناية فائقة للتركيب الدلالي لعتبات النص، بما فيها العنوان، بعدّه محطة نلج من خلالها إلى البنية الدلالية للرواية، ويشكل عنوان الرواية " عجائب بغداد " أول إشارة من المرسل (القاص) إلى المتلقي، فهو جزء من الشبكة الدلالية للنص، بعدّه بؤرة تتجمع فيها دلالات عديدة تمثّل مفاتيح إن أحسن المتلقي قراءتها وتأويلها ، بعدّ العنوان دلالة صغرى لا تعمل باستقلالية عن الدلالة الكبرى للرواية وأرى أن العنوان دالّ يشكل بنية مستقلة؛ يكتسب مدلوله بعد ملاقاة النص والتنقيب فيه ليصبح دالاً على النص كله، وبعد قراءة متأنية لرواية " عجائب بغداد"، اكتشفت مدى الاقتران بين العنوان بوصفه نصًّا يحيل إلى فضاء زمكاني يشكل

مرحلة مهمة من تاريخ العراق،وبين بغداد التي تمثل الحضارة العربية المتمثلة بالخلافة العباسية، ومن الوهلة الأولى لملاقاة العنوان يتهيأ القارئ للولوج إلى عـوالم عجائبيـة غير مألوفة بالنسبة للآخر[١]. (تكسر أفق توقعه) وهكذا يدخلنا العنوان بشكل مباشر في الوضعية الأساسية لدراماتيكية المتن الحكائي، الذي تشكل على وفق صيرورة زمنيـة أفصحت عن موقف فكري وجمالي من قبل الكاتب تجاه ما جـرى، إذ ينفـتح السـرد مرشحًا من خلال سارد مشارك في الحدث، يعيد سرد الحكاية ويدير دفتها على وفـق مكونه النفسي المربك كونه ولج فضاء ساخناً استعرت فيه الحرب الطائفية، و تأججت نار الإرهاب بأقصى طاقاتها.

وعلى وفق منظور أيدلوجي غير واضح للعيان كونه يفتقـد إلـى الانتمـاء، أو يعاني من ضياع الهوية تجاه بلده العراق، يعمل صحفيًا، في زمن اندلاع الحرب علـى الصحافة خاصة بعد مقتل الإعلامية الشهيرة (أطوار بهجت) والتمثيل البشع بجسدها، ليهيمن بذلك على إستراتيجية تركيب الزمن نسق السرد المتتابع إضافة إلى ما تعتريـه تكسرات سردية تسهم في إغناء التركيب البنائي لشخصية السارد وخلفيته الاجتماعيـة والنفسية، وهكذا يبدأ بتصوير الطقوس اليوميـة فـي المنطقـة الخضـراء و فنـدق الشيراتون، مقترناً بعلاقة عاطفية عميقة مع زميلة أمريكية له، إضافة إلـى معايشـته لزملاء من مغامري الصحافة والإعلام، وفقدانه إياهم إمام أم عينيه، وتتكرر الخسارات الإنسانية .

هكذا يتجول في شوارع العاصمة مجسدًا ــ حسب رؤيته ــ سـريالية الواقـع الدامي الذي تتطاير فيه الأشلاء، وتتحول فيه رؤوس ضحايا الإرهـاب والاحتـراب الطائفي إلى كرة قدم، فلا يبقى سوى الكلاب المسعورة التي تجوب الطرقات ، مجسدًا بذلك من خلال رؤية السارد التي تتشكل من خلال اللغة النثرية العليا مشـاهد تنهـل

(١) أحمد عبد الجبار :"عجائب بغداد" التداخل الأسلوبي بين الوثائقي والعجائبي، جريدة الصـباح، العراق، مقالة نشرت بتاريخ ٢٠١٢/٩/٢٦.

جماليًا من مكشوفات السرد الفيلمي الحديث التي تتجلى بوضوح من خلال رصد السارد لمناظر تتشكل سينماتوغرافيًّا عن طريق اللغة(١).

حيث يتناول السارد وجبة طعام شعبية في أزقة بغداد، مع سقوط كف يد بشرية بجانبه، يلهو بها أطفال المدينة، و ببراعة السرد الذي يتحول مونتاجًا بسلاسة كبيرة راصدًا مدى فاجعة الموقف الذي خلقت فيه بلاغة اللغة تماهيات بين الطعام والكف المقطوع ، الذي جر ذاكرتي بوصفي قارئًا إلى مشهد معروف في أدبيات التنظير السينمائي، لفيلم (كلب أندلسي) للمخرج الفرنسي (لويس بون ويل) حيث يتجمع الناس أمام كف بشري مقطوع .

وهكذا يتداخل الرصد التوثيقي للسارد، مع تجسيد مشاهد مغرقة في الخيال العجائبي، الذي يكشف عن شناعة ما حدث في هذه المرحلة الماركيثية من تاريخ العراق، حيث يتجلى للإعلاميين أمام عتبة الشيراتون رجل بلا رأس، يبحث بدأب عما فقده على يد الزرقاوي .

إضافة إلى تعرف السارد على شاب مسرحي، يحمل معه إصبع أخيه الذي خرج رافضًا الموت منفصلاً عن جسده، وهذا الإصبع اختاره الكاتب ليكون شفرة ثقافية شعبية لدى العراقيين إنسانها الكاتب من خلال حركاتها التي تسخر وتعترض وتعلق.

وتتفتق دلالته التي تعبر عن موقف الكاتب في مشهد بصاق الإصبع في وجه أحد الإعلاميين الأمريكيين أثناء لقائه مع شخصية الأستاذ، ليتحول الإصبع دلاليًّا إلى عضو تناسلي منتصب يقذف ما بجوفه، بالإضافة إلى فتاة جميلة تحرق في إحدى المناطق الساخنة، ولا يبقى منها إلا بقايا رماد يحتفظ بها الأب فى قارورة يحملها معه أينما ذهب ويتحاور معها مؤنسًا الرماد كبقايا أثر إنساني . والغريب في ذلك أن القارئ يتلمس انسجامًا كبيرًا لتداخل الرؤى العجائبية في جسد المشهد الواقعي وكأن واقعنا خارج إطار أي معيار تحدث فيه الغرائب التي لا تحيل إلا لذلك الواقع، الذي تشكلت

---

(١) أحمد عبد الجبار :"عجائب بغداد "، مرجع سابق.

صيرورته من جراء صراع دراماتيكي مزمن، من المنطقي أن تحدث فيه عجائب في زمن فقدت فيه المعجزات .

ما يشدّ القارئ إلى رواية " عجائب بغداد " هو شخصيّة "الأستاذ " الذي يحاول أن يقيم مدينته الفاضلة على الجهة الأخرى من النّهر. بيوت من صفيح ومقهى يصير قبلة الهاربين من جحيم بغداد واللاهثين خلف حلم بوطن، يستطيع فيه الفرد أن يجيب عن السؤال: "من أنا"(١).

وهذا ما نجده أيضًا في رواية " مائة عام من العزلة " ، لماركيث إذ قال:" كان خوسيه أركاديو بوينديا ، الرجل الذي لم تعرف القرية قط من هو أكثر مبادرة منه قد رتب أوضاع البيوت، بحيث يمكن الوصول منها جميعًا إلى النهر، والتزود بالماء ،بجهد متساوٍ. وخطط الشوارع بحصافة، بحيث لا يتلقى أحد البيوت قدرًا أكبر من حرارة الشمس، في ساعات اشتداد الحر..... صارت ماكوندو، بسكانها الثلاث مائة أفضل القرى المعروفة حتى ذلك الحين ،كانت في الحقيقة قرية سعيدة"(٢).

لست بصدد تلخيص أحداث الرواية وتسلسلها حتى نقطة النهاية . فالكاتب ترك نهاية الرواية مفتوحة على تساؤلات كثيرة، فمقتل الصياد في النهاية أهو تحقيق الأمل المنشود في إيجاد الهويّة بعد أن وضع الراوي إحدى الهويات في جيبه؟؟...أم هو فتح الباب على مصراعيه على الحقيقة المرة وهي ضياع الهوية وغرقها مع باقي الجثث ومع جثة الصياد نفسه؟

كنت أبحث عن جواب لسؤال أتعبني كثيرًا، ألا وهو ما هو المغزى أو الدلالة من تسمية الرواية بـ "عجائب بغداد "؟ ترددت كثيرًا ولكن بعد تفكير طويل وددت لو تكون الإجابة دقيقة جدًّا ولا تحتمل التأويل، فبادرت مسرعًا برفع سماعة الهاتف والاتصال بالشخص المعني ألا وهو " وارد بدر السالم " مؤلف الرواية .

---

(١) لميس حسون: البحث عن الهوية الوطنية، مرجع سابق.

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص١٦، ١٧.

وسألته وكانت الإجابة على النحو الآتي : "شغلني العنوان كثيـرًا أثنـاء وبعـد انتهاء الكتابة من الرواية بوصفه العَتَبة الأولى للدخول إلى آفاق السرد الروائي، أو هو ثريا النص كما سمّاه القاص العراقي الراحل محمود عبد الوهـاب، كونـه الإطلالـة المباشرة على المتن السردي العام .

عجائب بغداد كان اسمها حتى اللحظة الأخيرة (القرية البوذية) وهذا ليس سـرًّا بقدر ما هو واقع للتاريخ الشخصي للرواية كوني شاهدًا عليها. غير أن القراءة الأخيرة لها وقبل دفعها للطبع بلحظات وبعدما تشرّبتُ بقراءتها للمرة الأخيرة ارتأيـتُ تغييـر التسمية إلى (عجائب بغداد) مدفوعًا بجملة هواجس أملتها عليّ وقـائع الروايـة فـي غرابتها وعجائبيتها التي جنحتُ فيها إلى الخيال كثيرًا، لذلك رأيتُ – من جديد – أن ما يحدث في مفاصل الرواية هو شيء خارج المألوف الواقعي والخيالي معًا، وأن إبقـاء تسمية (القرية البوذية) هو تحجيم لفكرتها الأساسية وحصرها في حيّز دينـي وفلسـفي وطقسي أكثر مما هو إنساني شمولي بوقائعه السردية المتتالية.

لذا وجدتُ أنَ عجائب بغداد لها سحر أسطوري تاريخي واقعي خيالي فنطـازي دلالي عام وإن حُصِر مكانيًّا في "بغداد" لكن بغداد في فترة الحرب ؛ وحتى تاريخيًّـا، اسم لامع لا يحتاج إلى تعريف أو تورية أو رمز. لذلك انطلق العنوان من هذا المفهوم في عجائبية الأحداث التي أفرزتها حرب الإخوة الأعداء في صراع سياسي – مـذهبي لا مناص من عَدّه صراعًا سخيفًا أجّجه الداخل المحتقن طائفيًّا والخـارج – الإقليمـي الذي يهمه مثل هذا الصراع الدموي.

هذه الثريا البغدادية في عجائبها السردية هي مَن جعلتني ألوذ بهذا العنوان مـن دون غيره، بإقصاء "القرية البوذية" عنوانًا تشبّث طويلاً في مراحـل الكتابـة لتكـون "عجائب بغداد" العنوان الجامع لحيثيات الوقائع التي حدثت فيها".[1]

(١) المكالمة التلفونية التي جرت مع الروائي وارد بدر السالم بتاريخ ٢٠١٤/١١/٩.

- **رواية "شبيه الخنزير "**

على الغلاف الأخير من رواية "شبيه الخنزير" كتب الروائي "وارد بدر السالم" معرّفًا بروايته قائلاً " هذه حكاية ورواية وأسطورة ،كتبها قدر أعمى ونفذها رجل متسلط وحملتها امرأة باسلة ، ورواها خنزير"، المكان: أهوار العراق ، الزمان"ماضٍ وحاضر ومستقبل"(١).

الرواية رمزية ، تتحدث عن العراق قديمًا وحاضرًا ومستقبلاً دون تحديد زمن معين، فالعراق هو العراق، كان ولم يزل وطنًا جريحًا معذبًا، وهذه الرواية تجعل من الفانتازيا أمرًا ممكنًا ،بل يقنعك المؤلف أن هذا اللامعقول قد حدث فعلاً في أهوار العراق عندما يتغير بطل الرواية " لازم " من ملامحه البشرية إلى شبيه الخنزير.

وقد اختار وارد السالم بمسخ "لازمًا" خنزيرًا للإشارة إلى بشاعة ما يتعرض له العراق أرضًا وسكانًا، من ظلم وإهمال وفساد، وأهل لازم هم أهل العراق الذين ما تخلوا عنه أو خذلوه يومًا رغم المحن والويلات.

ويمثل "شبوط" الطبقة الحاكمة الفاسدة التي لا تبحث إلا عن شهواتها ومصالحها، ولا يخلو زمان ممن يتخلى عن وطنه ويبيعه بأرخص الأثمان في سوق النخاسة!

إن علاج الأوطان لن يكون يومًا بالخزعبلات أو الغيبيات أو اللجوء إلى السحرة والجن والعرافين والكذابين والمشعوذين فهؤلاء من أعراض المرض، أو أهم جزء من المرض، ولن يكونوا يومًا قادرين على تقديم أي فائدة بل يزيدون الطين بلة، إن علاج الأوطان لا يكون إلا بوحدة أهله وأنه لهم جميعًا دون تمييز،بوجود قيادة صادقة أمينة قوية لا تبحث عن شهوات أو ملذات(٢).

---

(١) حسين سرمك حسن : اللعنة المباركة جدل المقدس والمدنس في الأدب للروائي وارد بدر السالم ، ص ٣٦.

(٢) موسى إبراهيم أبو رياش: "شبيه الخنزير " لوارد بدر السالم، رواية المسخ العراقية، جريدة الناس، الأردن، ٢٨/ ٩/ ٢٠١٢.

وقد كتبت رواية "شبيه الخنزير " ضمن آليات رمزية أو فانتازية أو الواقعية السحرية السوداء ، وهي نماذج من السرد تناولت حال العراق وما آلت إليه، فهي تلخص الحال كلها في حال المسخ، مسخ الكائن البشري إلى خنزير،أي أن وارد يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ماركيث[١]، لأن ماركيث كان يرمز للخنزير على أنه نتاج الخطيئة،وكل عمل يخالف القوانين السماوية لابد من نهايته الحتمية المقدرة له ،فقد قال في روايته:"اكتشف أن آمارنتا أورسولا لم تكن أخته،بل خالته، وأن القرصان فرانسيس دريك لم يهاجم ريوهاتشا إلا من أجل يتمكنوا من البحث في أشد متاهات الدم اختلاطاً وتشابكًا ، إلى أن ينجبوا الحيوان الخرافي الذي سيضع حدًّا لهذه السلالة"[٢].

أما في رواية "شبيه الخنزير" فكانت رؤية وارد السالم لهذه الظاهرة تتمثل، ب"لازم"الذي مسخ إلى خنزير يرمز إلى العراق الوطن المعذب على مدار التاريخ المبتلى بقيادات مسخته، أو لا ترى فيه مسخاً لا يستحق الاحترام، بالإضافة إلى عدم التضحية والانتماء[٣].

ونجد إشارات تدل على تأثر السالم بالواقعية الماركثية، من خلال تشابه بين شخصيتين، ألا وهي شخصية " سليمة"زوجة " لازم" في رواية "شبيه الخنزير"،وشخصية "أورسولا" زوجة "خوسيه اركاديو بوينديا" في رواية مائة عام من العزلة، من جوانب عديدة ومنها الوفاء للزوج ، والوقوف معه في شدته وعدم تركه، وعدد الأطفال فهو متساوٍ فكل واحدة لديها ثلاثة أبناء، ونجده واضحًا من خلال النصوص المذكورة في الروايتين.

---

(١) عمر شبانه :" شبيه الخنزير " للروائي وارد بدر السالم .. رواية عبثية تفضح ميراث القمع العراقي وتسخر من الديكتاتور، جريدة الحياة ،دبي، العدد ١٤٩٨٧، ٢٠٠٤/٤/٩، آداب وفنون ،ص ١٦.

(٢) غابرييل غارثيا ماركيث : مائة عام من العزلة، مرجع سابق، ص ٤٩٩.

(٣) موسى إبراهيم أبو رياش: "شبيه الخنزير " لوارد بدر السالم، مرجع سابق.

obeikandl.com

"وقد تطلبت السيطرة عليه قوة عشرة رجال ، وأربعة عشر من تقييده، وعشرين رجلاً لجره حتى شجرة الكستناء في الفضاء، حيث أبقوه مربوطا، يعوي بلغة غريبة، ويقذف زبدًا أصفر من فمه.... فكّت أورسولا معصميه ورسغيه ،وكان ضغط الحبال قد جرّحها.... وقد بنوا فوقه، فيما بعد سقفًا من السعف لحمايته من الشمس والمطر"(١).

"كانت تحممه على مراحل، وهو جالس على المقعد الصغير، وتُطلعه في أثناء ذلك على أخبار الأسرة، "لقد ذهب أوريليانو إلى الحرب، منذ أكثر من أربعة شهور، ولم نعد نعرف عنه شيئًا ". تقول له ذلك ، وهي تفرك ظهره بليفة مملوءة برغوة الصابون.... كانت كمن يتكلم إلى ميت، لأن خوسيه اركاديو بوينديا كان أبعد أن تصله أية هموم"(٢).

أما بالنسبة لسليمة في رواية " شبيه الخنزير" فنقول:

"هذا لازم ... زوجي وأبو أولادي ... هذا عصابة راسي .. (تف على المراجل)(*) إذا لم يكن بينها لازم ! (٣).

"وسليمة التي حلّت محل زوجها في الزرع والحصاد، وكانت تسمع وتسكت وتحث أولادها على سقي الألواح ... ولازم معها ككلب صغير لا يفارقها لحظة واحدة، ولعل الناس في قريتنا عجبوا لهذا الغرام الغريب بين الاثنين: بين امرأة وحيوان"(٤).

ولم يقتصر تأثر رواية "شبيه الخنزير" لوارد السالم برواية مائة عام من العزلة، بل نجد تشابهًا بين رواية وارد و"خريف البطريق " لغبرييل غارثيا ماركيث، ونرصده من خلال تشابه المقدمة في الروايتين، ففي رواية خريف البطريرك ،فمنذ

---

(١) غابرييل غارثيا ماركيث : مائة عام من العزلة ، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٢) السابق، ص ١٣٣.

(*) تف على المراجل : باللغة العامية العراقية، يعني أبصق على الرجال .

(٣) وارد بدر السالم : " شبيه الخنزير "، دار نشر سطور، بغداد ، ط٣ ، ص١٠٦.

(٤) السابق، ص ١١٠.

الوهلة ، يدخل القارئ مباشرة في خضم أحداث الرواية ، دون أي تمهيد سابق ، وهذا ينطبق على رواية وارد السالم "شبيه الخنزير".

يقول ماركيث في مقدمة روايته خريف البطريق:" انقضّت العقبان على شرفات القصر الرئاسي..... فحطمت شباك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها.... ومع بزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة .... نسمة ميت عظيم ورفعة متعفّنة"(١).

أما في مقدمة رواية " شبيه الخنزير " فيقول وارد : " عندما توالى صراخ (سليمة) في الصباح الباكر ، وقبل أن ينصرف الرجال إلى الحقول والصيد ، مع طلوع الشمس ، أيقنا أن لازم قد مات بلا شك"(٢).

ووضح لي وارد عند إجابته عن سؤالي الذي يتضمن ما مدى تأثر رواية "شبيه الخنزير" بالاتجاه الماركيثي في الرواية الحديثة،إذ قال: (٣) "لم ينبهني ماركيث إلى قرويتي السردية وإلى خفاياها وأسرارها وطقوسها وخرافتها وأساطيرها ؛ لكنه، وأنا في مقتبل الكتابة ؛ نبهني إلى آليات الاشتغالات السردية في اكتشاف سحرية السرد في واقعيته المحلية، وهذا أمر كان جديدًا في الثمانينيات العراقية.

بمعنى إنّ هذه السحرية السردية المتضامنة مع الواقع لم تكن دارجة في القص العراقي كما طرحها ماركيث في مجمل سردياته الكبرى كـ مائة عام من العزلة وخريف البطريرك وغيرها، وهذا الاختراق السردي انتبه إليه الكثيرون وهو يقوّض المألوف من القص والسرد المتعارف عليه؛ وينحت مثاله بطريقة آسرة، ويحمل في تضاعيفه متانة لغوية وصورية بارزة .

أفدتُ من هذه التقنية قصصيًا أول الأمر، ثم طوّرتها في رواياتي اللاحقة مفيدًا من زخم الواقع العراقي ووقائعه المتشعبة تاريخيًا واجتماعيًا وسياسيًا فوجدت أن

---

(١) غابرييل غارثيا ماركيث: رواية خريف البطريرك، مرجع سابق، ص ١٣.

(٢) وارد بدر السالم: رواية "شبيه الخنزير"، مرجع سابق ، ص ١٥.

(٣) المكالمة التلفونية التي جرت مع الروائي وارد بدر السالم، سابق.

(الخيال الواقعي) ممكن في تتبّع الأثر الاجتماعي لخلق جو ميت واقعي يتعاضد مع المفهوم الواقعي ويُلاصقه ولا ينحرف عنه إلا بمقدار الخيال السردي الجانح إلى أغناء السرد بمنطق الحادثة الروائية أو حتى لا منطقها المعتاد والمتوقع من قِبل قارئ تعلّم أبجدية التأليف السابقة في سياقاتها السردية المعروفة.

هكذا جاءت روايتي "شبيه الخنزير" مغايرة لواقعها الاجتماعي والقروي، وهي تنهل من حاضنة جنوبية معروفة التفاصيل، بغرض أسطرتها وتحويلها إلى "حكاية" مسرودة بضمير جمعي.

هذه الحكاية التي تطورت إلى روي متعدد المنافذ ابتكرت طريقتها الشخصية أن لا تتعامل مع الواقع بوصفه الواقعي، إنما خرجت عن حدوده كثيرًا واستنبطت محليتها من حكاية ربما كانت معروفة، لكنها اختلفت في السرد الروائي وتحولت إلى مناخ آخر لا علاقة له بالأصل الشفهي المتوارث بشخصياتها القليلة التي أحاطت بالمتن السردي ووظفت طاقتها لأن تحوّله إلى سرد قروي فيه من الغرابة والعجائبية ما يمكن أن يشير إلى سرد قروي جديد فيه طاقة خيالية اجتهدتُ أن تكون متوازنة مع الواقع بعناصره الشخصية القارّة ؛ لكنها تفترق عنه في أنها طاقة مستحدثة سرديًا إلى حد ما لتغيّر من مجراه إلى مجرى روائي آخر شبيه الخنزير" بهذا المعنى اغترفت من الواقع كثيراً لكنها جنحت به كثيرًا أيضًا في محاولة خلق حاضنة سردية تأخذ من القرية وشخوصها ملامحهم وتبتعد عنهم بمقادير معينة لخلق حواضن سردية في أفق الرواية الحديثة .

- السالم وتأثره بالواقعية الماركيثية

يقول الروائي وارد بدر السالم عند الإجابة عن سؤالي: [1] "موضوع التأثر والتأثير قديم حفلت به الأدبيات والأراشيف الثقافية العامة في ثقافات متعددة ومختلفة وليس جديدًا أن يكون الكاتب الفلاني ترك أثره في جيلٍ أو ظاهرة أدبية في الشعر أو السرد في نوعية الكتابة أو استحداث طرائقها في حداثات، وهذا موضوع يكاد يكون طويلاً إلى الحد الذي لو نقّبنا فيه فلن يسلم كاتب من مؤثراته القرائية المتواصلة، والمثال الأقرب لمؤثر عام بيّن على السرود الروائية على سبيل المثال هو كتاب ألف ليلة وليلة الذي لم يستطع بورخس التخلص من سحره العجائبي ولا ماركيث من فتنة سرده وتداخلاته النصّية ..

السرد السحري في واقعيته الماركيثية هو الذي رافق بدايات جيلنا العراقي إبان الحرب في ثمانينيات القرن الماضي، ووضع بصمة غريبة على مجمل السرد العراقي في كثير من غرائبياته التي لا تقع عليها العين العابرة إلا عين الرائي الحاذق بعدسته التي ترصد زوايا المجتمع وحركيته التاريخية بطريقة مختلفة عمّا يرصده الآخرون .

ما يتعلق بي لا أتنكر لمثل هذا السرد العظيم الذي نبّهني إلى الغامض من الواقع والمتواري فيه . وهو الغامض، الناعم، الصغير، غير المرئي كثيرًا، فكان عليّ في مثل تلك الظروف أن أعيد فحص الواقع وأتدخل في رسم ما يجب أن يُعاد رسمهُ سرديًّا ولكن ليس بالطريقة الماركيثية ذات الجملة الطويلة، ذات الصور المتراكبة السريعة الصادمة، بقدر ما اجتهدت أن أخرج من واقعة السرد المعتاد والموضوعة المكررة والآلية المعروفة في تركيب القصة القصيرة أو الرواية، وهي آلية مكررة كلاسيكية، ومن ثم الخروج من الرصد العابر لمشاهد الحياة في مجتمع محلي قادر على أن يقدم أسطورته المحلية بشكل مدهش وساحر.

---

(١) المقابلة الشخصية مع الروائي وارد بدر السالم، السابق .

هكذا يمكن الإفادة من لعبة السرد الماركيثي بتغيير مناخ الأسطورة والتدخل فيها، بل وبتغيير بعض مركّبات الواقع بمنحها خيالاً أكبر ونسجها بسرد جديد يتوافر فيه الدهشة، وربما جاءت رواية (عجائب بغداد) لتقدم الواقع البغدادي على وجه الحصر في مرحلة ما بعد الاحتلال الأميركي، وأثناء نشوب القتال الطائفي بين مكوّنات الشعب العراقي، لتعيد صياغة الوقائع على وفق نظرة انغمرت في الخيال أكثر مما جسدت الواقع الفوتوغرافي والتلفازي الذي شاهدنا كثيرًا من حلقاته المؤلمة.

فبرأيي إن الخيال في سرده الجديد يوجِب على الكاتب أن يتعامل بحرفية مع الوقائع المعروفة ليخرجها بطريقة فنية بسحر السرد وعجائبياته، حتى لو افترضنا وجود مؤثرات خارجية لكنها تبقى مؤثرات داعمة للمشروع السردي ، فماركيث الخارج من صندوق ألف ليلة وليلة ومثله بورخس كانا يدركان القيمة الفنية لهذا الكتاب العالمي ذي الأثر الفني الخالد بالرغم من قِدمه تأليفًا، لكن مثل هذين الكاتبين العبقريين عرفا الطرق السالكة لمشروع سردي يبغيان فيه مجد السرد الألف- ليلتي استنادًا إلى خيال نشط عابر للحدود وعابر للتآليف العادية التي بقيت ضمن قوالبها الجامدة .

(عجائب بغداد) استنهضت روح السرد وهي تراقب محلية الواقع في واقعته المتحاربة في أعوام ٢٠٠٦م – ٢٠٠٧م فنشّطت الخيال إلى أقصى درجة ممكنة،وتعاملت مع الواقع على أنه مفردات مبعثرة يجب جمعها في صندوق سردي جديد ولابد أن يغيب الواقع فيه كما حصل، ويتحول إلى ثروة سردية خيالية عجائبية غرائبية للوصول إلى جمرة الواقع في معتركها اليومي ..

أعتقد أن (عجائب بغداد) حاولت ألا تكون شبيهة برواية أخرى كُتبت بعد ٢٠٠٣ في مسندها السردي العجائبي الخيالي المأخوذ أساسًا من الواقع العراقي وهو يفرز نماذجه البشرية الجديدة في سلوكيات ما بعد الاحتلال[١].

---

(١) المقابلة الشخصية مع الروائي وارد بدر السالم، السابق.

الخاتمـــة

بعد جمع عناصر هذه الدراسة وأفكارها الدقيقة التي تمثل الهيكل العام والشامل للمثاقفة بين الأدبين العربي والأسباني غابرييل ماركيث نموذجًا يخلص الباحـــث إلـــى جملة من النتائج يوجزها فيما يأتي:

١- إن التأثر والتأثير بين آداب الأمم يسهم في خلق أساليب إبداعية تنسجم وتتنـــاغم مع طبيعة التنمية الأدبيـــة والنقدية والفكرية في العالم، وإن ثمار العمل الإبداعي العالمي ملك للبشرية قاطبة.

٢- كشفت الدراسة أن التبادل في الخبرات الأدبية والعلاقات الثقافية له دور إيجـــابي مهم في إزالة الحواجز العرفية والكونية بين الشعوب وغالبًا ما تسهم فـــي كســـر حدة مظاهر التعصب الدينية والحروب والشعور بالأفضلية عند شعب مـــا تجـــاه الشعوب الأخرى.

٣- تبين للباحث أن الاتصال المباشر لبعض الروائيين العرب بأدب أمريكا اللاتينيـــة قد مكَّنهم من الأخذ منهم والتأثر بهم وعلى رأسهم ماركيث الذي نهل من حكايات ألف ليلة وليلة متأثرًا فأثر في العديد من الرواة العرب .

٤- كما بينت الدراسة أن مفهوم المثاقفة لا يزال حتى هـــذه اللحظـــة مفهومًـــا أورو أمريكيًا وكأنه مجهز لمصلحة المركزية الأوروأمريكية الأدبية الفكرية التي تسعى إلى جعل غيرها في تبعية دائمة لمراكز الأدب الرأسمالي .

٥- إن نشأة الواقعية السحرية كانت مرتبطة بإحدى حركات التحـــديث فـــي الفنـــون التشكيلية وبشكل خاص فن التصوير في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى قبل أن يستعيرها النقد الأدبي الأمريكي والأوروبي في الستينيات.

٦- إن كتاب الواقعية السحرية كانوا من أكثر الكتاب عمقًا وقدرة على إقامة بناء حديث معقَّد لكنه في الوقت نفسه سهل التداول، وهذا ما أدى في العالم الغربي إلى استقطابهم وجذبهم ملايين القراء من شتى أرجاء العالم.

٧- أكدت الدراسة أن ماركيث في روايته (مائة عام من العزلة) قد اقترب إلى حد كبير في أسلوب كتابته من أسلوب ألف ليلة وليلة وهو أسلوب يعتمد اللغة الرمزية في وصف الأساطير والأحلام وحكايات الجنيات.

٨- كما بينت الدراسة تأثير القرآن الكريم في ماركيث بالإضافة إلى حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ تأثر بتلك الصورة النقية التي حظيت بها السيدة العذراء من الله عز وجل.

٩- إن الشخصية العربية تعد من أهم المؤثرات التي أثرت في الفكر الأدبي لماركيث، إذ كانت صلاته قوية بالعرب في باريس، بالإضافة إلى أنه يشبه العرب في الشكل فانعكس ذلك على أدبه .

١٠- اتضح أن إبراهيم أصلان كان متأثرًا في توظيف البناءات الدائرية في الحكي بأسلوب ماركيث في الكتابة، ومن هنا ندرك الخيوط المتداخلة والمتناغمة بين رواية (مائة عام من العزلة) ورواية (مالك الحزين)لإبراهيم أصلان.

١١- وضحت الدراسة أيضًا أن سمة البطولة المكانية التي برزت بشكل واضح داخل رواية مالك الحزين تعكس تأثر كاتبها بالبنية الحكائية داخل روايات ماركيث، فواحدة من سمات الرواية الماركيثية هي اختيار المكان ودلالته.

١٢- إن المدقق المنصف يمكن أن يرصد تأثر الروائي الجزائري واسيني الأعرج في بعض من رواياته بمذهب الواقعية السحرية من خلال التأثر الذي لازمه نتيجة اطلاعه وقراءته للعديد من أعمال الروائي الأشهر ماركيث الذي يعد بحق رائد الواقعية السحرية .

١٣- رصدت هذه الدراسة تلاقي الصور التي رسمها واسيني الأعرج مع بعض الآراء التي دوَّنها ماركيث في روايته خريف البطريرك؛ فكلاهما أراد أن يدحر الأفكار الديكتاتورية المتسلطة سواء تمثلت برأس الحاكم أو بفكر مرتد لمجموعة مارقة .

١٤- استطاع ماركيث بشكل فني مذهل أن يحاصر الديكتاتورية في ماضٍ ذي حيز مغلق بلا مستقبل مقابل فتحه الطريق على مصراعيه أمام أبناء الوطن لاستشراف آفاق المستقبل تأكيدًا على حضور الشعب مقابل أفول الديكتاتورية .

١٥- إن بنية السرد داخل رواية (أحلام مريم الوديعة) ترتبط بتوظيف أسلوب السرد العجائبي في مواضع كثيرة، وقد ظهر تأثر واسيني الأعرج في هذا الجانب بتوجه ماركيث نحو استدعاء نصوص حكايات ألف ليلة وليلة وبنيتها في رواياته، فمثلما استند ماركيث إلى العديد من الحكايات السحرية والعجائبية في مائة عام من العزلة، اتجه واسيني الأعرج هو الآخر إلى استحضار العديد من القصص العجائبية داخل روايته.

١٦- إن المثاقفة الأدبية العالمية تسهم في تخفيف مظاهر الصراع الحضاري القديم بين الشرق والغرب ، كما تسهم في تقوية صور التقارب الاجتماعي.

١٧- كما أكدت الدراسة أن المثاقفة العربية قادرة وبيسر على تحقيق البعد العالمي إذا ما اتصلت اتصالاً حقيقيًّا بمصادر ثرواتها وتفاعلت معها، ثم أتيح لها من يعرضها باللغات الأجنبية المنتشرة.

١٨- أصل الواقعية السحرية هو عربي وليس كما يشاع إنه غربي النشأة، وذلك من خلال تأثر معظم الروائيين والأدباء الغرب بالميراث العربي المتمثل بقصص ألف ليلة وليلة.

١٩- الواقعية السحرية بين ماركيث والسالم وخاصة فى رواية "شبيه الخنزير" إذ أن السالم ذهب أبعد من خلال ظاهرة الخنزير في روايته، واستفاد من السرد الماركيثي في صياغة أطر الرواية واستحضار العجائبية فيها.

المصادر والمراجع

أولاً: العربية

١. القرآن الكريم
٢. أ.ل. رانيلا: الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة فاطمة موسى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤١، الكويت، ١٩٩٩م.
٣. إبراهيم أصلان: "مالك الحزين"، سلسلة الأعمال الإبداعية- مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
٤. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الحديثة، دار شرقيات للنشر، ط١، ٢٠٠٠م.
٥. ابن فارس: مقاييس اللغة: تحقيق شهاب الدين بن عمرو ، دار الفكر، بيروت ١٩٩٨.
٦. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨.
٧. أحمد عثمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، مجلد ٤، عدد ٤ سبتمبر، القاهرة، ١٩٨٣.
٨. أحمد قويدر: مفعولات المثاقفة على المثقف الجزائري، نشر جامعة تامان، الجزائر، ٢٠٠١.
٩. أحمد مجدي حجازي: المثاقفة السياسية في مجتمع ما قبل الحداثة، نشر مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٠. أشرف علي محمد: أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية في ألمانيا والولايات المتحدة، رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠٠٥م.
١١. ألكساندر ديما: مبادئ علم الأدب المقارن، ترجمة د. محمد يونس، مراجعة د. عباس خلف، نشر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م.

obeikandl.com

١٢. أميرة محمد جابر عبد المعبود: القصة القصيرة إبداع إبراهيم أصلان (دراسة أسلوبه)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الألسن، جامعة عين شمس، ٢٠٠٩م.
١٣. إنجي محمود مبروك السعدني: الرحلة في الرواية بين الواقعية والواقعية السحرية دراسة موازنة بين النداهة ليوسف إدريس وعاشق الحي ليوسف أبو رية، رسالة ماجستير غير منشورة بكلية الألسن، جامعة عين شمس، ٢٠١٠م.
١٤. انريسكي اندرسون إمبرت: القصة القصيرة والتقنية، ترجمة علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١٥. برونو بتلهايم: "التحليل النّفسي للحكايات الشعبية"، ترجمة: طلال حرب، دار المروج للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.
١٦. بشرى ياسين: روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي ص٢٥٧،دار الشؤون الثقافية العراقية العامة ، ٢٠١١م.
١٧. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط١، تونس، ٢٠٠٥ م.
١٨. ت. تودوروف: "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة: إبراهيم الخطيب ، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م
١٩. ثروت أباظة : "السرد القصصي في القرآن الكريم"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩١م.
٢٠. جورج سارتون: تاريخ العلم، ترجمة محمد خلف الله وآخرين، طبعة القاهرة، ١٩٥٧م.
٢١. جوزيف ميشال شريم:"دليل الدراسات الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤م.
٢٢. جوستاف جرونيباوم: حضارة الإسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٣. جيرار جينيت: "البنيوية والنقد الأدبي"، ترجمة: محمد لقاح، (الطبعة الثانية) أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١م.
٢٤. جيرالد برنس: "المصطلح السردي"، ترجمة عابد خازندار، المشروع القومي للترجمة (٣٦٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٢٥. حامد أبو أحمد: دراسات نقدية في الأدبيين العربي والأسباني، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.
٢٦. ـــــــــــ: في الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.
٢٧. ـــــــــــ: قراءات في أدب أسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
٢٨. حسن حماد: "مالك الحزين: دراسة بنيوية تكوينية"، كتاب إيقاعات النقدي، القاهرة، يناير ١٩٩٤م.
٢٩. حسين سرمك حسن: اللعنة المباركة جدل المقدس والمدنس للروائي المبدع (وارد بدر السالم)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٨م.
٣٠. حسين عيد: غارسيا ماركيث وأفول الديكتاتورية، دراسة في رواية خريف البطريرك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.
٣١. حسين مؤنس: الحضارة، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٣٧، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩م.
٣٢. حميد الحمداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، (الطبعة الثانية)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م.
٣٣. خالد محمد أبو شعيرة، د. ثائر أحمد غباري: الثقافة وعناصرها، مكتبة المجتمع العربى للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٩م.
٣٤. خوسي ألبيرتو مورينو ومجموعة من الباحثين: "الجاليات العربية في أمريكا اللاتينية"، ترجمة: عبد الواحد أكمير، (الطبعة الأولى) ، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ٢٠٠٦م.

٣٥. داريو بياتوتبا .خ. م. بينيايستي: مسار الرواية الأسبانو أمريكية الراهنة من الواقعية السحرية إلى الثمانينيات، ترجمة د. محمد أبو العطا، نشر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣٦. داود سلوم: الشخصية العربية في روايات أمريكا اللاتينية، دار الجبل، ط١ بيروت، ١٩٩٥ م.
٣٧. داود سليمان الشويلي: "ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بيروت، ٢٠٠٠م.
٣٨. دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د. منير السعيداني، مراجعة د. الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، مارس ٢٠٠٧م.
٣٩. راشد عيسى: وساطة الشعر في التسامح الديني والمثاقفة العالمية، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠١١م.
٤٠. الراغب الأصفهاني: مفردات غريب القرآن، تحقيق صفوان عدنان، الدار الشامية، بيروت، ١٩٩٢ م.
٤١. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨١م.
٤٢. الرشيد بوشعير: "أثر غابرييل ماركيث في الرواية العربية"، دار الأهالي، دمشق، ١٩٨١م.
٤٣. روبرت لاندا: "التفاعل والتآلف الحضاري في شبه الجزيرة الإيبرية"، بحث مقدم في الندوة العالمية للثقافة العربية الإسبانية عبر التاريخ ، التي انعقدت في دمشق ، ديسمبر ١٩٩٠م.
٤٤. رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي.
٤٥. رياض قاسم: "الثقافة والمثقف في الوطن العربي"، (الطبعة الثانية)، سلسلة كتب المستقبل العربي (١٠)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٢م.

obeikandl.com

٤٦. زكريا القزوينى: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات قدمه وحققه فاروق سعد، نشر دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧م.
٤٧. سعيد يقطين: ذخائر العجائب العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٤م.
٤٨. ـــــــــــ: الرواية والتراث السردي "من أجل وعي جديد بالتراث"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
٤٩. سلام إبراهيم: الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف، سلسلة دراسات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ٢٠١٢م، ص١.
٥٠. سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤م.
٥١. شاكر عبد الحميد: "الحلم والرمز والأسطورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٥٢. شحاتة الخوري: أوراق ثقافية، دار الطليعة الجديدة، ط١، سوريا، ٢٠٠١م.
٥٣. شعيب حليفي: شرعية الرواية الفانطاستيكية، نشر المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧م.
٥٤. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات نقدية، دار سعاد الصباح، ط١، الكويت، ١٩٩٢م.
٥٥. ـــــــــــ: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي دار المعارف، ط٥. القاهرة، ١٩٩٥م.
٥٦. ـــــــــــ: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٧م.
٥٧. طه وادي، "دراسات في نقد الرواية" (الطبعة الثالثة)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.
٥٨. عبد الإله أحمد: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ،ج١، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، ٢٠٠١م.

٥٩. ـــــــــــــ : نشأة القصة وتطورها في العراق (١٩٠٨م ــ١٩٣٩م)، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط٣ ،٢٠٠١م.
٦٠. عبد الباسط عبد المعطى: التبعية الثقافية، دراسة في مظاهر التبعية الثقافية وآلياتها وردود الفعل اليومية نحوها، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٣م.
٦١. عبد التواب حامد تهامي رضوان: الواقعية السحرية في خطاب محمد مستجاب القصصي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الألسن، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨م.
٦٢. عبد الحميد إبراهيم: مقالات في النقد الأدبي، جـــ٣، دار الهداية، القاهرة، ١٩٨٧م.
٦٣. عبد العزيز موافي: أفق النص الروائي، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٣٧، إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، فبراير ١٩٩٥م.
٦٤. عبد الفتاح الحجري: تخيل الحكاية، بحث في الأنساب الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ م.
٦٥. عبد الفتاح عوض: قراءات في اللغة والأدب الأسباني "أسبانيا وأمريكا اللاتينية" عينة للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٦٦. عبد القادر شرشار: "تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
٦٧. عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في مفهومه ومنطوقه، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٦م.
٦٨. عبد الله حمادي: غابرييل غارسيا ماركيث رائد الواقعية السحرية، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع إهداء لمكتبة الإسكندرية، عام ١٩٩٨م.
٦٩. عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١م.

٧٠. عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر، ط١، الأردن، ٢٠٠٥م.
٧١. علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩١م.
٧٢. علي جواد طاهر : محمود أحمد السيد "رائد القصة الحديثة في العراق " دار الأديب ، العراق، ١٩٦٩م
٧٣. غابرييل غارثيا ماركيث: الحب في زمن الكوليرا، ترجمة صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.
٧٤. ـــــــــــــــــ: خريف البطريرك. ترجمة محمد علي اليوسفي، طبعة بيروت ١٩٨١م.
٧٥. ـــــــــــــــــ: عشت لأروي، ترجمة صالح علماني، دار البلاد، بيروت، ٢٠٠٢م.
٧٦. ـــــــــــــــــ: ليس لدي الكولونيل من يكاتبه، ترجمة صالح علماني، ط بيروت، ١٩٨٢.
٧٧. ـــــــــــــــــ: مائة عام من العزلة، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
٧٨. ـــــــــــــــــ: نزوة القص المباركة، ترجمة: صالح علماني، سلسلة الفن السابع (٢٧)، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الإسكندرية.
٧٩. ـــــــــــــــــ: وقائع موت معلن، ترجمة صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ٢٠٠٤،
٨٠. غالفر: أدب أمريكا اللاتينية الحديثة، ترجمة محمد صفر داود، نشر وزارة الثقافة والإعلام، ط٢، بغداد، ١٩٨٦ م.

obeikandi.com

٨١. غالي شكري: "إشكالية الإطار المرجعي للمثقف والسلطة"، (في) "الثقافة والمثقف في الوطن العربي" ، (الطبعة الثانية)، سلسلة كتب المستقبل العربي (١٠)، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٢ م.
٨٢. فاضل ثامر: "اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنثرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، بيروت.
٨٣. فكتور الكك: الثقافة العربية في مواجهة المستقبل، منشورات المجمع الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٦م.
٨٤. فوزي عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٩م.
٨٥. ك. ك. راتفين: "الأسطورة" ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١م.
٨٦. كمال الرياحى: الحكاية الروائية عند واسيني الأعرج، قراءة في الشكل الروائي كحارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، ط١، تونس، ٢٠٠٩ م.
٨٧. مجدي وهبة: "معجم مصطلحات الأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.
٨٨. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الأول، مطابع الأوفست بشركة الإعلانات الشرقية، ط٣، القاهرة، ١٩٨٥م.
٨٩. مجموعة مؤلفين: "نظرية السرد من وجهة النظر إلي التبئير"، ترجمة: إنجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
٩٠. مجموعة من المستشرقين: المناقضة بين العروبة والإسلام، ترجمة د.حسان اسحق، دار الحصاد، ط١، سوريا، ٢٠٠٠ م.
٩١. محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية، النشأة والتحول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م .
٩٢. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠٤م.

obeikandi.com

٩٣. محمد القاضي: الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط١، تونس، ٢٠٠٨م .
٩٤. محمد الناصر العجيبي: "في الخطاب السردي"، الدار العربية للكتاب: تونس، ١٩٩٣م.
٩٥. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر: دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩٣م.
٩٦. محمد حرب: الثقافة العربية الإسبانية عبر التاريخ، الدراسات التي ألقيت في ندوة الثقافة العربية الإسبانية، وزارة الثقافة، دمشق، عام ١٩٩١م.
٩٧. محمد زكريا عناني: العلاقات بين الشرق والغرب وقضايا التأثر والتأثير المطبوعات هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط١، الإسكندرية، ١٩٩٩.
٩٨. محمد عابد الجابري: "نحن والتراث"، (الطبعة الثانية) الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، يناير، ١٩٨٢م.
٩٩. محمد عمارة: العطاء الحضاري للإسلام، سلسلة اقرأ رقم ٦٢٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧م
١٠٠. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٠١. مدحت الجيار: السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م .
١٠٢. المرزوقي وجميل شاكر: "مدخل إلى نظرية القصة"، الدار التونسية للنشر، تونس، الجزائر، ١٩٩٢ م.
١٠٣. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.
١٠٤. نبيلة إبراهيم: "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٠٥. نصر محمد عارف: الثقافة الحضارة، المدنية، دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، هيوندن فرجيتار، المعهد العالي للفكر الإسلامي، الرياض، ١٩٩٤م.

١٠٦. نعيم قعر المثرد: "استراتيجية التناص في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح– ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٠–٢٠١١م.
١٠٧. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٤م.
١٠٨. وارد بدر السالم: شبيه الخنزير، دار نشر سطور، بغداد ، ط٣.
١٠٩. ـــــــــــــ: رواية عجائب بغداد، أبو ظبي، دار ثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.
١١٠. واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر، الجزائر.
١١١. ـــــــــــــ: رواية حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر، رؤية للنشر والتوزيع، ط القاهرة، ٢٠١٢م.
١١٢. ـــــــــــــ: سيدة المقام، ط دار الجمل، ألمانيا ١٩٩٥م.
١١٣. ـــــــــــــ: ضمير الغائب، طبعة دمشق، ١٩٩٠م، وطبعة الفضاء الحر بالجزائر، ٢٠٠١م.
١١٤. ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.
١١٥. وليد منير: التنمية وأزمة الثقافة: بين ظاهرة الاستلاب وفاعلية التغير، نشر ثقافتنا: للدراسات والبحوث المجلد ٦، العدد ٢٢، لسنة ٢٠١٠ م.
١١٦. ياسين النصير: "المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٥م.
١١٧. يوسف الشاروني: "مع الدراما : دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

ثانيًا : المقالات والبحوث والدوريات

١١٨. إبراهيم أصلان: بعدما داهمهم الوقت، مقال منشور في جريدة الأهرام العدد٤٤٢٢٠، في يناير ٢٠٠٨م.

١١٩. إبراهيم أصلان: خلوة الغلبان (مقالات)، دار الشروق، ط١ القاهرة، ٢٠٠٣.

١٢٠. أحمد عبد الجبار: "عجائب بغداد" التداخل الأسلوبي بين الوثائقي والعجائبي، جريدة الصباح، العراق، مقالة نشرت بتاريخ ٢٠١٢/٩/٢٦.

١٢١. أحمد لواساتي: العلاقات التاريخية بين العرب والإيرانيين، بحوث مناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، نشر مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ١٩٩٦.

١٢٢. جيرالد مارتن : غابرييل غارسيا ماركيث – سيرة حياة، العدد (٦١٠) مجلة العربي – مجلة شعرية ثقافية مصورة، وزارة الإعلام، دولة الكويت، عام ٢٠٠٩م.

١٢٣. حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، محلية القصة، يصدر عن نادي القصة بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٠٤، يونيه ٢٠٠١م.

١٢٤. ـــــــــــــ: الواقعية السحرية، مجلة الهلال عدد أغسطس، ٢٠٠٥م.

١٢٥. حبيب بوهر: تمثل الآخر في النص الأدبي الأوروبي الحديث، مقاربة لآليات التفاعل النصية، بحث منشور في مجلة آداب البصرة، العدد٥٦، البصرة، ٢٠١١ م.

١٢٦. حسين عيد: قراءة في رواية مالك الحزين، مجلة الدوحة، العدد ١٨، ١٩٨٥م.

١٢٧. حمود الدغيثي: صورة ألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي، صحيفة الوطن العمانية ، العدد (٨٩٥٨) بتاريخ الأربعاء ٢٩/محرم/١٤٢٥هـ – ٦فبراير عام ٢٠٠٨م.

١٢٨. حوار غابريل غارثيا ماركيث: رحلة رجوع إلى المنبع، ترجمة حسين عيد مجلة الفيصل السعودية، العدد ٣٥٠، سبتمبر ٢٠٠٥م.
١٢٩. روز جبران: وارد بدر السالم لابد من خيال جامح لسرد أهوال الواقع، صحيفة العرب، نشر في ٢٠١٤/١٠/٣، العدد ٩٦٩٨.
١٣٠. السيد إمام: شمس الليالي وعتمتها، جريدة أخبار الأدب ،ص١٢، ٢٠١٤/١١/٨.
١٣١. سيد محمد قطب: الأشباح تسكن حارتنا، مدخل القراءة الواقعية السحرية، مجلة القصة، العدد ١٠٤، يونيه ٢٠٠١م.
١٣٢. شيماء فؤاد: ماركيث يحمل أنفاس المظلومين، بحث منشور على شبكة الأعلام العربية.
١٣٣. صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية (مالك الحزين) نموذجا، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، العدد ٤ سبتمبر، المجلد ٤، القاهرة، ١٩٨٤ م.
١٣٤. صدوق نور الدين: السردي والشعري، دار الشئون الثقافية، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد الثالث، ١٩٧٨م.
١٣٥. عباس الجراري: أثر الأندلس على أوروبا، مجلة عالم الفكر، المجلد (١٢)، إبريل، دولة الكويت، عام١٩٨١م.
١٣٦. عبد الفتاح الحجري: السرديات في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكـــر ونقـــد، العدد السادس، ١٩٩٨م.
١٣٧. عبد الله إبراهيم: "السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.
١٣٨. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٢٤٠، الكويت ١٩٩٨م.
١٣٩. عز الدين المناصرة: الإحساس بالعالم والتلذذ بالتبعية، محاضرة ألقيت في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن المنعقدة بدمشق، ٩ يوليو ١٩٨٦.

١٤٠. علاء مشذوب: (عجائب بغداد) وفنتازيا الواقع، ملاحق جريدة المدى اليومية للإعلام والثقافة والفنون العراق ، نشر بتاريخ ٢٠١٢/٧/٢١.
١٤١. عمر شبانه: "شبيه الخنزير" للروائي وارد بدر السالم .. رواية عبثية تفضح ميراث القمع العراقي وتسخر من الديكتاتور، جريدة الحياة ،دبي، العدد ١٤٩٨٧، ٢٠٠٤/٤/٩، آداب وفنون.
١٤٢. غابرييل خوسيه غارثيا ماركيث : "خطاب ألقاه أثناء تسلمه جائزة نوبل"، ١٩٨٢م.
١٤٣. لميس حسون: البحث عن الهوية الوطنية...(عجائب بغداد) جريدة الناس ،بيروت،نشر بتاريخ٢٠١٢/٦/٤.
١٤٤. محمد زرمان: الترجمة وفعل المثاقفة بحث منشور على شبكة الإنترنت .Faculty.ksu.edu
١٤٥. محمد عبد الرحمن يونس: "مداخل نظرية في بنية حكايات ألف ليلة وليلة"، مجلة الكويت، الكويت، عدد ٢٠١٤م.
١٤٦. ـــــــــــــــــــ: ألف ليلة وليلة في آداب الأمم والشعوب، مجلة الكويت، العدد٣٧٢، في ٢٠١٤/١٠/٢٣.
١٤٧. محمود أحمد السيد: مجلة "الصحيفة" العدد ٣ ، السنة، ١ شباط ١٩٢٥م.
١٤٨. ـــــــــــــــــــ: مجلة "المعرض" ج٢ــ السنة ٢، كانون الأول ١٩٢٦م.
١٤٩. ـــــــــــــــــــ: مقال "أحاديث الحب والصداقة"، مجلة "الحاصد" العدد٢ ،السنة ٢تموز ١٩٣٠م.
١٥٠. مرتاض عبد الملك: نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
١٥١. مرسي مشري: المثاقفة ودورها في تنمية الوعي السياسي لدى الشباب العربي بحث منشور في مركز الدراسات الإقليمية، دراسات إقليمية.
١٥٢. معن الطائي: الرواية العراقية..سجال المرجعيات والأجيال ،جريدة الاتحاد الإماراتية، الملحق الثقافي، ١٦سبتمر، ٢٠١٠م .

١٥٣. المقابلة الشخصية مع الروائي وارد بدر السالم وحدثت المقابلة بتاريخ ٢٠١٤/١١/١م، العراق – بغداد.
١٥٤. المكالمة التلفونية التي جرت مع الروائي وارد بدر السالم، بتاريخ ٢٠١٤/١١/٩.
١٥٥. موسى إبراهيم أبو رياش: "شبيه الخنزير " لوارد بدر السالم، رواية المسخ العراقية، جريدة الناس، الأردن، ٢٨/ ٩/ ٢٠١٢.
١٥٦. نقوس المهدي: عالم الليالي الغرائبي فجر طاقات الإبداع عند الفنانين الأوربيين، جريدة أخبار الأدب ،ص١٠، ١٢ نوفمبر ٢٠١٤ .

ثالثًا: المصادر الالكترونية

١٥٧. أحمد الخليل: طريق البطريرك، مقال منشور في جريدة النهضة الأسبوعية الصادرة في سوريا بالعدد٥٣٦ في ٢٠١١/٤/٤ على الموقع www.alnhdah.com.
١٥٨. أشرف شهاب: الروائي إبراهيم أصلان، يوجد بداخلي أصلان آخر بحث منشور على الإنترنت ١٢ كانون الثاني ((يناير ٢٠٠٤)). وعلى الموقع: www.diwanalarab.
١٥٩. انتصار الغريب: الواقعية السحرية بحث منشور على الإنترنت بتاريخ ٢٠١٢/٧/٢٢ على الموقع منتديات تخاطب www.ta5atub.com.
١٦٠. أنور حامد: خرير مالك الحزين بيصر، لقاء مع إبراهيم أصلان على قناة بي بي سي بالقاهرة، بتاريخ ٢٠١٢/١/٧ منشورة على موقع القناة: www.bbc.co.uk.
١٦١. بيب فارسي: دراسة حول رواية مائة عام من العزلة، بحث في جريدة الحوار المتمدن العدد ٣٣٥٥ في ٢٠١١/٥/٤، منشور على موقع الجريدة: www.alnewev.ovg.
١٦٢. بسام قطوسْ: " شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي"، مجلة أبحاث، (العدد الثاني)، جامعة اليرموك، الأردن، بيروت.

١٦٣. حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، بحث منشور في جريدة الثورة العدد ١٧١٨٨، في ديسمبر ٢٠١١، على الموقع www.althawra news.net.
١٦٤. عبد الجليل شوقي: المثاقفة في الدراسات الحديثة، هيمنة أم حوار، بحث منشور على صحيفة المثقف، العدد ١٩٩٩، ليوم الخميس ٢٠١٢/١/١٢، على موقع almothaqaf.com.
١٦٥. سيد محمود حسن: وفاة الكاتب والأديب إبراهيم أصلان، بوابة الأهرام بتاريخ ٢٠١٢/١/٧ بحث منشور على موقع الجريدة gata.ahvam.org/news/.
١٦٦. سيروان رفعت أحمد الزنكنه: الواقعية السحرية، بحيث منشور في الحوار المتمدن العدد ٣٨٠١، بتاريخ ٢٠١٢/٧/٢٧ ومنشور على موقع الجريدة على الإنترنت www.alhewar.org
١٦٧. عبد الستار ناصر: خريف البطريرك: بحث منشور في جريدة الدستور الأردنية بالعدد٦٩٨٤ منشور على موقع الجريدة www.addus tour.com.
١٦٨. كمال الرياحي: أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج، تحت مفهوم في ديوان العرب ٢٠٠٥/١/١ على الموقع www.diwanalavab.com.
١٦٩. نبذة عن الكاتب واسيني الأعرج: بحث منشور على موقع قطرات أدبية، www.qtrat.com.
١٧٠. واسيني الأعرج: ماركيث مخيال العالم الثالث، بحث منشور على الموقع www.makkahnewspaper.com.
١٧١. موقع الجريدة www.matarmaatar.net
١٧٢. موقع الجريدة www.alittihad .ae
١٧٣. موقع الجريدة www.alnaspaper.com

١٧٤. رائدة زقوت : (عجائب بغداد) وطائر الفينيق ..عن الروائي وارد بدر السالم، موقع البديل العراقي، نشر بتاريخ ٢ديسمبر ٢٠١٢م.
www.al badeeliraq.com
١٧٥. محمد باسل سليمان: المثاقفة تفاعلات واستيعابات، مقالة منشورة بموقع war.m.wikipedia.org.

رابعًا: المراجع الإنجليزية

176. Abrams, M.H:" A Glossary of Literary Terms",(5th Edition), Holt, Rinehart and Winston, Inc., San Francisco, 1988.

177. Condon, John. C: “Semantics and Communication”, Macmillan Publishing Company, New York, 1985.

178. Dijk Van , Teun A : “ Discourse and Cognition in Society “, Communication Yearbook / 14 , Sage Publication , London, 1994.

179. Gill Branston and Roy Stafford: "The Media Students Book, Narratives", (Third Edition), Rout ledge, London, 2003, p43.

180. http: www.alhewar.org/debat/show.art.asp?aid-132513

http://arabic.babelmed.net/litterature/38-general/339-2009-11-21-15-31-58.html

181. Meik BAL: "Narratology", Tornato University Press, 1985.

openkandil.com

182. Rave, Maria Eugenia B.: "Magical realism and Latin America", Unpublished Master, The university of Maine, 2003.

183. Taylor, Steven J. And Bogdan , Robert : “Introduction to Qualitative Methods : The Search for Meaning” , John Willey & Sons , New York, 1984.

184. Wain Booth: "Rhetoricof Fiction", Chi. University, Chicago, 1963.

185. Walter Fisher: "Narrative theory in communication theories: perspectives, processes, and contexts", Katherine Miller, 1987.

186. Walter R. Fisher: "Human Communication as Narration, Toward a Philosophy of Reason Value and Action" ,University of South Carolina , Columbia, 1987.

obeikandl.com