Remove Watermark Wondershare PDFelement

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية – كلية الآداب

قسم اللغة العربية

تمثلات الرعب في سلسلة ما وراء الطبيعة لأحمد خالد توفيق

اطروحة قدّمها الطالب

غالب كاظم علاوي كاظم النائلي

إلى مجلس كلية الآداب ـ جامعة القادسية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ. د. هيام عبد زيد عطية عريعر

١٤٤٤هـ

٢٠٢٢ م

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

بسم الله الرحمن الرحيم

سَنُلْقِي فِي قُلُوبِ الَّذِينَ كَفَرُوا الرُّعْبَ بِمَا أَشْرَكُوا بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ
سُلْطَانًا ۖ وَمَأْوَاهُمُ النَّارُ ۚ وَبِئْسَ مَثْوَى الظَّالِمِينَ .

صدق الله العلي العظيم

(آل عمران ١٥١)

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

إقرار المشرف

أشهد ان إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(تمثلات الرعب في سلسلة ما وراء الطبيعة لأحمد خالد توفيق) التي تقدم بها الطالب : (غالب كاظم علاوي) ، قد جرى تحت إشرافي في جامعة القادسية / كلية الآداب ، وهي من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها ،ولأجله وقعت .

أ.د. هيام عبد زيد عطيه عريعر

المشرف على الاطروحة

/ / ٢٠٢٢

بناء" على هذه التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

ا.م. د. ثائر عبد الكريم البديري

رئيس قسم اللغة العربية

/ / ٢٠٢٢

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

اقرار لجنة مناقشة رسالة الدكتوراه

جامعة القادسية/ كلية: الآداب
الدراسات العليا
نقر اننا اعضاء لجنة مناقشة طالب الدكتوراه :- غالب كاظم علوي ----------

قسم :- اللغة العربية / ادب ---------- اطلعنا على التصحيحات والتعديلات التي تم اجرائها من قبل الطالب والتي تم اقرارها في المناقشة من قبلنا فهي جديرة بدرجة ---- جيد جداً ---------- في ---- الادب الجاهلي (دراسات في الرعب في سلسلة عادات الطبيعة لأحمد خالد توفيق) ---- وعليه وقعنا .

اعضاء لجنة المناقشة:

ت	الاسم	اللقب العلمي	التوقيع	الصفة
1	كاظم جاسم منصور	استاذ		رئيسا
2	حسن تركي عطية	استاذ		عضوا
3	محمود خليف جفير	استاذ مساعد		عضوا
4	كريم مهدي السعودي	استاذ مساعد		عضوا
5	ميثاق حسن العطار	استاذ مساعد		عضوا
6	هيام عبد زيد عطية	استاذ		عضوا ومشرفا

صادق مجلس كلية الآداب / جامعة القادسية على قرار اللجنة

أ.د. ياسر علي عبد
العميد
/ / ٢٠٢٢

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الاهداء

الى ارواح شهداء العراق وذويهم جميعاً لاسيما (والدي العزيز واخي) رحمهم الله

ابي (كاظم علاوي كاظم)

وشقيقي (طالب كاظم علاوي) .

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الشكر والعرفان

أجدني مدينًا بالشكر والعرفان إلى كثيرين...

فشكري وامتناني إلى كلية الآداب جامعة القادسية المتمثلة **(بالأستاذ الدكتور ياسر علي الخالدي)** والى مجلس قسم اللغة العربية ممثلاً بشخصيّة رئيس القسم الدكتور **(ثائر عبد الكريم البديري)** ، فله الامتنان الخالص وله مني تحية.

وأجد لزاماً عليَّ أنْ أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم الكريمة في مرحلة الدكتوراه ، فلهم مني الود والاحترام والامتنان.

شكري وامتناني للمشرفة الأستاذة الدكتورة **(هيام عبد زيد عطية عريعر)** على ما بذلته من جهدٍ ووقتٍ في تقويم هذه الاطروحة وإغنائها بملاحظاتها القيمة السديدة، فلها مني تحية التلميذ البار وجزاها الله عنّي خير جزاء المحسنين.

أجد من الوفاء أنْ أزجي عرفاني وامتناني إلى كل الاهل والاحباب ، وإلى عائلتي ؛ لتقصيري تجاههما، وكل من أسهم بجهدٍ ولو كان يسيراً في إنجاز هذا البحث.

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement
Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المحتويات

المقدمة ..... أ- ج

التمهيد ١- ١١

الفصل الأول : تمظهرات الرعب في روايات السلسلة

مدخل ١٣-١٤

المبحث الأول: بناء الشخصية

توطئة ١٦-١٧

أولاً: الشخصيات الإنسانية ١٧-٢٢

ثانياً: الشخصيات الروحية الشريرة ..... ٢٢ -٢٤

المسوخ والزومبيّات ٢٤-٢٩

عالم الجن والأموات ٢٩-٣٣

ثالثاً: الشخصيّات الشاحبة ٣٣-٤٠

المبحث الثاني: المكان

توطئة ٤٢-٤٣

أولاً: المعامل والمختبرات ٤٤-٤٦

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ثانياً: المقابر.....٤٦-٤٩

ثالثاً: الأماكن المفتوحة ٤٩-٥٢

رابعاً: الأماكن المهجورة ..... ٥٢ – ٥٤

المبحث الثالث: الزمان

توطئة ..... ٥٦ – ٥٩

أولاً: الليل.....٥٩ – ٦٤

ثانياً: الماضي..... ٦٤ – ٦٨

ثالثاً: المستقبل ..... ٦٨ – ٧٣

الفصل الثاني : الرعب وفق التلقي

مدخل .....٧٥ – ٨١

المبحث الأول: رعب التاريخ وإعادة الأسطورة

توطئة ..... ٨٣ – ٨٤

أولاً: تنميط الأسطورة ..... ٨٤ – ٨٧

ثانياً: تأويل الأسطورة .....٨٧ – ٩٠

ثالثاً: عصرنة الأسطورة ..... ٩١ – ٩٤

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الثاني / الخيال العلمي

توطئة ..... ٩٦ – ١٠٢

الإطار الزمني ..... ١٠٢ – ١١٠

الإطار المكاني ..... ١١٠ – ١٢٠

ركائز الخيال العلمي في الإطارين (الزمان والمكان)..... ١٢٠ – ١٢٥

المبحث الثالث / الأحلام والكوابيس

توطئة ..... ١٢٧ – ١٣٢

١. الهذيان / الهلوسة..... ١٣٢ – ١٣٧

٢. الوهم ..... ١٣٧ – ١٤١

٣. العقل الباطني / اللاوعي ..... ١٤١ – ١٤٤

الفصل الثالث : التشكيل السردي ما بين أدب الواقع والرعب

مدخل..... ١٤٦ – ١٥١

المبحث الاول: الصراع بين الخير والشر البُعد الدرامي لذروة الصراع

توطئة ..... ١٥٣ – ١٥٥

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أولاً: مسرحة الحدث ..... ١٥٥ – ١٦٢

ثانياً : الحوار ..... ١٦٢ – ١٦٧

المبحث الثاني : محاور الذات المتخيلة

توطئة ..... ١٦٩ – ١٧١

مفهوم المتخيل السردي ..... ١٧١ – ١٧٥

أولاً : التنفيس (البوح)..... ١٧٥ – ١٨١

ثانياً : حجاجية النص ..... ١٨١ – ١٨٩

المبحث الثالث : انفتاح الصورة وجمالياتها

توطئة ..... ١٩١ – ١٩٣

أولاً: الألفاظ (اللهجة العامية – التكرار) ..... ١٩٣ – ١٩٦

١. الألفاظ العامية ..... ١٩٦ – ١٩٨

٢. التكرار..... ١٩٩ – ٢٠١

ثانياً : الرمز ..... ٢٠٢ – ٢٠٦

الخاتمة ..... ٢٠٨ – ٢١٢

المصادر والمراجع .....٢١٤ – ٢٣٣

Remove Watermark Wondershare PDFelement

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

المقدمة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، الذي يسمع دعاء الخلائق ويجيب فيؤنس الوحيد ، ويَهدي الشريد ، ويُذهب الوحشة عن الغريب . والصلاة على خير خلقه محمد بن عبد الله عبده ورسوله ، المعصوم من كل الشهوات ، والمبرأ من الهوى والمنزه عن النزغات والخطرات ، وعلى آله وسلم تسليما كثيرا ..

أما بعد ..

فيعد العرّاب أحمد خالد توفيق كاتب الشباب المصري الأول ، ورسولهم من عالم أدب الرعب اذ أثّر فيهم عبر جمع من الروايات والقصص والمقالات ، التي لامست قلوبهم واقتربت من أنفسهم ، ولا سيما من خلال سلسلة روايات ما وراء الطبيعة ، التي لاقت رواجاً واسعاً لدى القرّاء والنقّاد على حد سواء . فذاع صيته وصدى كلمته وصرير قلمه خلال السنوات الأخيرة . وعلى الرغم من وفاته فإن الصحف والمواقع ما زالت تردد صدى أعماله الأدبية . وهو الأمر الذي دعا الباحث ليختار رواياته نموذجاً للدراسة ، سيما وأن هذا الموضوع من الموضوعات البكر التي لا نجد عنها دراسات مغنية .

تأتي أهمية هذا البحث (تجليات الرعب عند أحمد خالد توفيق) كونه يسعى إلى استظهار الرعب في حياة الإنسان ودلالاته وتجلياته الظاهرة والخفية ، من خلال نصوص أدبية لها قصب السبق في هذا الشأن . فالبحث يسهم في الكشف عن سر تصدر توفيق الساحة الأدبية من خلال أدبه ، كونه استطاع جمع مفردات ودلالات الرعب وتوثيقها في سلسلة (ما وراء الطبيعة) بأسوبٍ سردي مميز عكس ثقافته ورؤيته الفكرية.

إن الكشف عن مكنون الرعب المتواري خلف تقنيات السرد التي أبرزته في سلسلة (ما وراء الطبيعة). وتأثر فئة الشباب والمراهقين بتلك السلسلة وانسجامهم عاطفياً وفكرياً و نفسيا معها . فضلا عن المؤثرات النفسية التي تحتكم عليها أو تلك التي تخلفها بعد قراءتها ، تلزم قراء الأدب بها أملا في إثراء المكتبة العربية الأدبية بتسليط الضوء على أيقونة الرعب الجاذبة للقرّاء.

إن إبراز تأثير الرعب وتجلياته الأدبية وأثره لدى الكاتب والمتلقي من خلال العوامل النفسية والثقافية والاجتماعية. و التعرّف على محاور الثقافة التي تميّز بها أحمد توفيق والتي انبثقت عنها تلك السلسلة الضخمة المميزة والتي أصبحت مهداً للقرّاء وتربة صالحة وخصبة للباحثين . يدعونا إلى البحث عن مميزات تلك النصوص ، وبناءها الفني على وفق المنهج النفسي ، والتأريخي أحيانا . من منطلق أن لكل بحث علمي

Remove Watermark Wondershare PDFelement

فرضية وإشكالية تفرض نفسها وتطرح على الباحث سؤالاً يقتضي عليه اجابة . ومن هنا كان واجبا الرد على السؤال الرئيسي لهذه الفرضية وهو: كيف تجلى الرعب في سلسلة (ما وراء الطبيعة) ؟. لتنبثق عن السؤال أسئلة فرعية ، هي:

١. ما تأثير الرعب في شخصيات الروايات؟

٢. إلى أي مدى عكس الرعب ثقافة الروائي ومرجعياته الفكرية؟

٣. كيف تجسّدت عناصر السرد وتقنياته في روايات الرعب؟

وقد أوجبت تلك الأسئلة قراءة النصوص كل وفق هيكلة أوجز محاورها بـ:

– تمهيد: تحدث الباحث فيه عن مصطلح الرعب و أدب الرعب و الأدب القوطي وأولى الروايات التي صدرت عنه ، ومن ثم انتقل الباحث إلى تبيان مفصل عن حياة الكاتب أحمد توفيق الأدبية.

– الفصل الأول: وكان بعنوان (تمظهرات الرعب) ، وقد قسّمه الباحث على ثلاثة مباحث ، أولهما بناء الشخصية . وانشطر منها (الشخصيات الإنسانية ، والشخصيات الروحية الشريرة ، والشخصيات الشاحبة) ، ثم جاء المبحث الثاني بعنوان المكان وانشطر منه (المعامل والمختبرات البشرية ، والمقابر، والأماكن المفتوحة والمغلقة) ، وأما المبحث الثالث فقد كان عن الزمان وانشطر منه (الليل ، و الماضي ، والمستقبل).

– الفصل الثاني: وجاء بعنوان (الرعب على وفق التلقي) ، وقد قُسّمَ على ثلاثة مباحث أيضاً فأولهما كان بعنوان (رعب التاريخ وإعادة الأسطورة) وانشطر منه (تنميط الأسطورة ، وتأويل الأسطورة ، وعصرنة الأسطورة) . ثم جاء المبحث الثاني بعنوان الخيال العلمي وانشطر منه (الإطار الزمني ، والإطار المكاني ، وركائز الخيال في الإطارين) ، وأما المبحث الثالث فكان بعنوان الأحلام والكوابيس وانشطر منه (الهذيان / الهلوسة ، والوهم ، و العقل الباطن / اللاوعي).

– الفصل الثالث: وجاء بعنوان (التشكيل السردي ما بين أدب الواقع والرعب) وتم تقسيمه على ثلاثة مباحث أيضاً ، فأولهما الصراع بين الخير والشر وانشطر منه (مسرحة الحدث ، والحوار) ، وأما المبحث الثاني

Remove Watermark Wondershare PDFelement

فجاء بعنوان محاور الذات المتخيلة ، وانشطر منها (التنفيس (البوح)، و حجاجية النص)، وأما المبحث الثالث فكان بعنوان انفتاح الصورة وجماليتها وانشطر منها (الألفاظ ، و الرمز).

– الخاتمة: تناولت أهم النتائج المستقاة من البحث.

– مصادر ومراجع.

هذه الدراسة التي عنوانها الرعب كان موعد كتابته متزامنا مع رعب مرض كورونا ومأساتها وتقلبات الأوضاع فيها ، ما جعلنا نعد الأيام من دون إنجاز يذكر ، لما حل بالحياة من توقف شامل منعنا من حرية الحركة التي يحتاج إليها أي طالب بحث علمي . وهو الأمر الي أثر سلبا على مصادر البحث ومنابعه التي كانت تلزمني السفر خارج البلاد .

أخيرا أقول إنه ليس لي من هذه الدراسة أكثر من شرف المحاولة ، والتزام التوصيات التي منّت علي بها أستاذتي المشرفة الدكتورة هيام عبد زيد عطية ، التي اقترحت عنوان البحث واشتقت عناصر دراسته الرئيسة ، وكان لها فضل الإشراف والتوجيه والمتابعة . فجزاها الله عني أفضل الجزاء وخير الجزاء . أما ما به من هنات فشفيعي بها عقد العزم على تصحيحها وقصور عدتي ، فما أنا أخيرا سوى متعلم على سبيل النجاة .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الباحث

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المقدمة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

التمهيد

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

التمهيد : مقاربات مصطلحية وتاريخية ، في أدب الرعب وحياة أحمد خالد توفيق

أولا: أدب الرعب :

الخوف من الغرائز الفطرية التي فطر الله سبحانه وتعالى عليها خلقه ، وهي متواجدة منذ الأزل ومنذ الخليقة ، عاش معها الإنسان تجارب صعبة وضغوطات عالية على المستوى النفسي ، إلى أن وجد بعضهم فيها شغفا ومتعة من نوع ما ، كما يجري الأمر برواد أفلام الرعب ومشاهديها .

يتولد الخوف عند الإنسان حين تعتريه حالة خاصة من الاضطراب السلوكي ، قد يفقد السيطرة فيها على ردود أفعاله وجسده ، فعادةً ما يعمل الخوف على إمداد " الجسم بالمرونة والقوة العضلية ، ويمد الذهن باليقظة لمواجهة الخطر "[1] ، ومن منظور آخر فإن الخوف من أشد الغرائز وضوحا في الإنسان ولا سيما إذا تعلق الأمر بمجهول لا يُعلم كنهه.

وتصاحب الخوف حالة أخرى تؤثر في الكيان النفسي الإنساني ، وهي حالة الفزع ، التي تدفع الإنسان إلى تصرفات غير طبيعية إشارةً إلى حدوثها ، ومن هذا المنطلق يتولد مفهوم الرعب ويسود الظلام وتنعدم الرؤية لتبقى رهبة الأحداث رهينة الغرائز.

وقد تناول عدد من الباحثين وعلماء النفس والأدباء مفهوم الرعب بوصفه من أعلى درجات الخوف وعلى صيغة العموم ، فمنهم من نسبه إلى شيء صادر عن نفس ، ومنهم من نسبه إلى شيء متعلق بالآخرين أطلقوا عليه (الرعب العام) . والرعب بحسب القواميس " شعور مؤلم وغامر ناتج عن شيء مخيف صادم أو مرعب أو مقزز (خوف مروع) "[2]. أو هو " نوع من الخيال يهدف إلى خلق مشاعر الخوف والرهبة والتنفير والرعب في الجمهور "[3]. وهو عند بعضهم " الشعور الناجم عن زاحف ، بشع أو شيء مرعب . إنها عاطفة

---

[1] – علم النفس والأخلاق – تحليل نفسي للخلق : ج. أ. هادفيلد ، تر: محمد أبو العزم : ١٧٧.

[2] – https://www.dictionary.com/browse/horror

[3] – Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

مرتبطة بأشد أنواع الخوف ، وعلى الرغم من أن الرعب يرتبط عادة بالخوف ، إلا أنه شعور يتجاوز الإرهاب / الرعب في جوهره ، وهو انطباع مزعج ناتج عن عنصر مخيف (موقف ، صورة ، موضوع ، فكرة) "[١].

وقد تناوله علماء النفس بشيء من التركيز فعرّفوه على أنه " حالة ناجمة من تأثر الجهاز العقلي والعاطفي للشخصية ، بفعل مثيرات خارجية ، أُحيطت بالغموض وغُمست بالظلام فاختفت هويتها ، لتصبح صورة غير مألوفة ولا مرغوبة في ذهن الإنسان ، أو إنتاج قصة مقلقة مفعمة بالصراع الداخلي تثير غريزة الخوف الساكنة في جسم الإنسان "[٢].

ما يعني أنّ الرعب هو حالة شعورية تتبلور إثر صراع داخلي بين الحقيقة والخيال ، تقوم بالتأثير على مدركات الشخص وتوازنه ، وتصور له أشياء مخيفة تعمل على اضطراب سلوكه وتدفعه إلى التصرف بصورة غير طبيعية في البيئة التي يعيش بها.

ولأن الرعب أحد جماليات الأدب – قديماً وحديثاً – وشكلاً فنياً ووجهاً من وجوه الفن الأدبي يرمي " من خلال مجموعة من الأحداث المتشابكة إلى إثارة شعور الرعب والخوف لدى القارئ "[٣]، فقد ظهر بوصفه موضوعا أدبيا بشكلٍ لامع في سماء الأدب الحديث بصورة مستحدثة ، على الرغم من أنه نشأ في العصور الأدبية القديمة.

يرتبط الرعب بالأدب القصصي ، الذي ينتج غالباً من فلذات الخيال الأدبي ، ثم تضاف إليه عناصر زمانية ومكانية مثل الليل والظلام والمقابر والصحارى والأشباح والشياطين وسواها ، لتولد غربة ووحشة في النفس ، تدفع القارئ إلى إتمام أفق الكاتب بردود فعل نفسية موازية .

والذي يبدو أن اعتماد الرعب كان على التقاليد الحضارية التي كانت شائعة بين الشعوب ، وعلى الأساطير والقصص والخرافات الدارج حديثها على ألسنة الناس في كل ثقافة وحضارة. وقد كان صعباً على الباحثين تحديد نشأة الرعب وولادته في بيئة الأدب – سواء في المسرح أم القصة أم الحكايات الشعبية ،

---

[1] – https://ar.emsayazilim.com/definici-n-de-horror

[2] – https://puzzleboxhorror.com/the-history-of-psychological-horror/ بتصرف.

[3] – موسوعة الظلام – أول موسوعة عربية متخصصة في عالم الرعب : أحمد خالد توفيق وسند راشد دخيل : ١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

ولكن ظهوره بوصفه أيقونة هامة له أيديولوجياتها وتداعياتها الخاصة وطابعها المميز الممزوج بعاطفة وغريزة الخوف بدأ قبل عصر الحداثة تقريبا ، أي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر ، ولا سيما في اليونان وروما قديماً.

وتتجلى صور الرعب في الأدب بوصفها لوحة فنية ، لها انبعاثاتها الجمالية الخاصة ، التي تستوجب من المتلقي الحضور فكرياً وعاطفياً ، تحقيقاً للإثارة الأدبية . إذ يقوم أدب الرعب بتقديم المشاهد والصور السردية المرعبة على منعطفات خيالية ، أي أنه يسير بالقارئ من نص إلى نص عبر افتعال خياله واستنطاق عواطفه وتهييج غريزته الفطرية.

لذا عُرف أدب الرعب بأنه " تجربة جمالية تستحضرها العناصر الخاصة للغة الأدبية وطبيعتها الإيحائية "[1]، ومن ثم فإن تلك التجربة تتعامل " مع الانهيار البطيء للعقول بدلاً من الوحوش الخارجية "[2]، أي أنه مؤثر مخيف يستقبله المتلقي عندما يتعرض لهذا النوع من الأدب.

وبالعودة إلى بواكير أدب الرعب ، فإننا سنجدها فيما أطلق عليه بالأدب الغوطي أو القوطي ، الذي تميّز بحداثته ونمطية سرده بصورة جمالية ومثيرة للآثار المرعبة والمفزعة في الأدب عامةً والرواية خاصةً . فهو نوع من الإبداع السردي لعرض القصص المتخيلة بصورة تثير هواجس الخوف والفرغ والقلق النفسي للقارئ ، وتبرز حنكة الكاتب في توثيق حبكته الروائية في مصادفة الأعمال الشريرة والقتل الوحشي والموت المشين للواقع الحي الذي يعيش فيه المتلقي . فيعطي تجسيد (الأشباح والموتى والزومبي والمستئذبين والحيوانات المتوحشة و... إلخ) في أماكن غريبة وظروف غامضة لا يتسنى للمتلقي تفسيرها ، يعطي الأدب تفرداً بأدبه بوصفه علما مستقلا بذاته وارتقاءً بمستوياته الإبداعية. على أن يأتي التمثيل الأدبي لخصال الرعب وتداعيات تجسيده في الحقل الروائي " مستوحى من عدد لا يحصى من الحالات العاطفية المتنوعة التي

---

[1] – **Corstorphine K. Kremmel L (2018): *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, New York, Springer International Publishing, p 22.**

[2] – **https://horrorfilmhistory.com/wp/horror-roots-of-the-genre/**

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تثيرها مجموعة من المواقف الجمالية الرسمية . وهذه التجربة الجمالية هي إيقاظ وتجربة للوعي نفسه "[1] نحو ما هو خارق للطبيعة وما هو حقيقي.

لذا عرف الأدب القوطي بأنه " أسلوب غامض من الخيال يجمع بين الرعب والرومانسية . يجمع أسلوبه بين الملذات الفنية للأدب الرومانسي وعناصر الرعب المخيفة ، مما يجعله مرعب بطريقة مغرية وممتعة "[2] ، وهو " نوع من الرعب يركز بشكل خاص على الموت "[3]، ومن ثم هو أدب يعتمد على عناصر الخوارق للطبيعة الممزوجة بالغموض وجمالياته الفنية.

وقد اتفقت كثيرا من المراجع على أن أدب الرعب تلألأ في سماء الأدب ونضج بشكل ساطع مع ظهور الأدب القوطي ، حيث أنتجت أول رواية في تلك الفترة جمعت بين الرعب والقوطية وهي رواية (قلعة أوترانتو) عام ١٧٦٤م ، اذ اشتهر مؤلفها (هوراس ولبولHorace Walpole) باستحداث " عنصر الرومانسية إلى الخيال المعاصر. وفي ذلك قام بتجهيز الآلات لنوع من الخيال حيث وجدت أعنف الأوهام ملجأً لها "[4]، ومن ثم كتب رواية (مأساة مع موضوع سفاح القربى) عام ١٧٦٨م لتصبح ثاني رواية تناولت هذا الأدب.

وعلى نهج هوراس ولبول سعى بعض الأدباء إلى نشر ذلك الأدب بلغتهم الخاصة وسردهم الشيق ، فمثلاً أنتج وليام بيكفورد رواية (فاتيك) عام ١٧٨٢ التي تناولت حكاية عربية ، ومن ثم رواية (الراهب) لمؤلفها ماثيو لويس عام ١٧٩٦، وأيضاً رواية (ألغاز أودوفو) للمؤلف آن رادكليف عام ١٧٩٧م ، وحينها قد

---

[1] – **Corstorphine K. Kremmel L (2018): *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, p 22.**

[2] –**Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/**

[3] – **https://westportlibrary.libguides.com/Whatishorror**

[4] – **Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, February 26). *Horace Walpole. Encyclopedia Britannica.* https://www.britannica.com/biography/Horace-Walpole**

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

قدّم أولئك الأدباء خطوط السير للإنتاج والإبداع في أدب الرعب [1]. على أن الرعب في تلك الروايات لا يعني استحضار غير المألوف أو غير المتوقع ، إنما في تكثيف الأفق السردي للنيل من الخيال البشري ، وجره إلى منطقة تفاعل تؤدي إلى الارتباك وردود فعل غير منطقية .

علما أن الحكايات التي تستهدف الطمأنينة النفسية وتحاول إقلاقها ليست من شأن الغرب حسب ، إنما كان للأمم الأخرى حظها في هذا الشأن ، وللأدب العربي منه القدح المعلى ، إذ لا تخلو حكاية من طرف منها ، مثل الجن والسعالي وإوار الحروب وآفات الصحراء وسباعها وهوامها ، وغير ذلك كثير . وقد جهر القرآن بذلك عامدا حين جعل الرعب ردة فعل تخرج صاحبها عن رشده وتحبط عمله ، فكان أن قذف الله في قلوب أعدائه الرعب " (سنلقي في قلوب الذين كفروا الرعب بما أشركوا بالله ما لم ينزل به سلطانا ومأواهم النار وبئس مثوى الظالمين) "[2] . وأكثر من ذلك حين وصف أهوال يوم القيامة ومشاهدها ومواقفها وحيرة الناس فيها . فالرعب هنا وسيلة لإعادة النظر وتصحيح مسار الذات العاصية ، التي تصاب بالفزع حال رؤية مصيرها المحتوم ، قال تعالى " (ولو ترى إذ فزعوا فلا فوت وأخذوا من مكان قريب) ".[3]

وبهذه المعاني قال صاحب اللسان ، فالرعب الفزع والخوف ، وهو قرين الامتلاء والشدة ، تقول رعب الوادي فهو راعب إذا امتلأ بالماء ، ويقال حمامة راعبة ترعب في صوتها ، وهو شدة الصوت ، والرعبوب الضعيف الجبان [4]. وقريب منه ما جاء به صاحب المفردات في غريب القرآن ، فالرعب لديه الانقطاع من امتلاء الخوف ، وهو الامتلاء ، قيل رعبت الحوض ملأته ، وسيل راعب يملأ الوادي .[5]

وفي ضوء تلك المؤشرات الأدبية الخاصة بأدب الرعب برز المصري أحمد خالد توفيق بوصفه عميدا لأدب الرعب العربي ، بثقافته الواسعة وسرده الممتع الذي يعجُّ بجماليات عديدة وخيالٍ ساحر وأسلوبٍ شيق

---

[1] – انظر: رواية الرعب / صراع العواطف المكبوتة : تركية العمري ، المجلة العربية ، السعودية ، ع / ٤٢٤، أبريل ٢٠١٢: ٦٢ – ٦٣.

[2] – آل عمران : ١٥١.

[3] – سبأ : ٥١.

[4] – لسان العرب ، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأفريقي المصري ، مراجعة وتدقيق : د. يوسف البقاعي وآخرين ، مادة رعب : ٢/ ١٥٢٥–١٥٥٦.

[5] – المفردات في غريب القرآن ، الراغب الأصفهاني ، تحقيق وضبط : إبراهيم شمس الدين : ٢٦٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

.فكانت رواياته حجر الأساس الذي تبعه فيه روائيون شباب جابوا هذا الوادي الوعر ، ومنهم شيرين هنائي في روايتها نيكروبليا الصادرة في العام ٢٠١١ ، التي ألحقتها برواية ذئاب بلوستون الصادرة في العام ٢٠١٥، وثامر إبراهيم الذي بدأ أول تجاربه في هذا الشأن مع روايات : سلة الروايات ثم ميجا و عالم آخر وعبر الزمن، وتبعها بمجموعة قصصية بعنوان حكايات الموتى و حكايات القبو ، لكن بدايته الحقيقية كانت في روايته صانع الظلام في العام ٢٠١٣. ومن هؤلاء الشباب حسن الجندي في روايته مخطوطة بن اسحق التي أنجزها خلال عامي ٢٠٠٩ و ٢٠١٥، والتي تشمل بالترتيب مدينة الموتى والمرتد والعائد ، وقد كان ينشغل بين الجزء والآخر برواية جديدة مثل نصف ميت ولقاء مع كاتب رعب والجزار ، التي تعد من أكثر الكتب مبيعاً خلال العام ٢٠١٤. ولأحمد مراد خطوة بارزة في هذا الشأن بما قدمه في روايته الفيل الأزرق ، الصادرة في العام ٢٠١٤ والتي تحولت إلى فيلم سينمائي في العام ٢٠١٧ . فضلا عن تجارب أخرى مميزة في هذا الشأن من مثل رواية المصعد رقم ٧ لوائل رداد والجثة الخامسة لحسين السيد ورواية سايكو الصادرة في العام ٢٠١٤ لعمر المنوفي الذي بدأ بكتابة روايتي أيام الرماد وشمس المعارف ، لكن معرفة القراء به بدأت مع رواية عزيف في العام ٢٠١٣ . ورواية أنما لبسمة الخولي ، وروايتي ذاتوي والتعويذة لمحمد عصمت التي ختمها بالممسوس التي تصدرت الكتب الاكثر مبيعا لعدة أشهر .

ولنا في العراق تجربة مميزة قدمها سعداوي في روايته فرانكشتاين في بغداد ، التي استلهمها من رواية فرانكشتاين لماري شيلي واعادة كتابتها بروح عراقية ، جعلته مستحقا لجائزة البوكر العربية .

كل هذا النتاج يؤكد تطور هذا الأدب وتسلله إلى الذائقة الفنية العربية ، التي أتخمتها الحروب والنكبات ، ووقعت تحت نير فلسفات القمع العالمية باسم محاربة الإرهاب ، فبات الواقع العربي إرهابا دائما بما يضمر من مسحة عدائية للذات والآخر ، وبما يكونه من متناقضات ونقص وفوضى . فأضحت الشخصية العربية بذلك شخصية مركبة يملؤها الغضب والعنف والقلق ، وتحتاج إلى متنفس ما لتقضي به وطرها وتخفف به من غلواء الشعور باليأس والفتور . إذ يوفر لها أدب الرعب دفقة من حماس وارتباك تعيد به تأسيس وعيها وانفعالاتها ، ما يضمن لها نوعا من الاستقرار والثبات.

ثانيا : أحمد خالد توفيق :

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

ولد أحمد خالد توفيق في مدينة طنطا بمحافظة الغربية وهو من مواليد ١٠/٦/ ١٩٦٢م ، ويبدو من جملة مقالات كتبها عن بعض ذكرياته ، أنه عاش حياة المصري الحق بتفاصيلها ومطباتها وانتصاراتها وانكساراتها . تخرّج توفيق من كلية الطب عام ١٩٨٥، و حصل على الدكتوراه في طب المناطق الحارة عام ١٩٩٧م ، فعمل بوظيفة عضو هيئة تدريس و استشاري في قسم أمراض الباطنية في كلية طب جامعة طنطا ؛ و قد أثرّت دراسة الطب على شخصيته و رؤيته حيث كانت شخصية (رفعت إسماعيل) الطبيب لأمراض الدم و البطل الرئيسي في رواياته ، الذي بدأ عمله في الريف ثم عمل في دولة الكاميرون حيث المناطق الحارة التي أثرّت في فكره فجاءت رواياته وقد ركزت على عدة أمراض وأسباب انتشارها .

لقب توفيق بالعرّاب ؛ كونه الكاتب العربي الأوّل والأشهر في مجال أدب الرعب والخيال العلمي و الفنتازيا ، وقد بدأت رحلته الأدبية بسلسلة ما وراء الطبيعة رغم عدم انتشار أدب الرعب آنذاك ؛ و نجاح سلسلة ما وراء الطبيعة لدى القراء و النقاد عام ١٩٩٣م شجعه على كتابة سلسلة (فانتازيا) ١٩٩٥م و سلسلة (سفاري) ١٩٩٦م.

ألّف أحمد خالد توفيق روايات عديدة حققت نجاحا كبيرا أشهرها :

- رواية (يوتوبيا) عام ٢٠٠٨م وقد ترجمت إلى عدة لغات .
- رواية (السنجة) عام ٢٠١٢م .
- رواية (مثل إيكاروس) عام ٢٠١٥م
- رواية (في ممر الفئران) عام ٢٠١٦م .

وكذلك (قصاصات قابلة للحرق) و (عقل بلا جسد) و(الآن نفتح الصندوق) التي صدرت على ثلاثة أجزاء .

لم يكن أحمد خالد توفيق روائيا حسب ، إنما كان صحافيا ضليعا بكتابة المقالات الصحفية ، حيث انضم إلى مجلة (الشباب) عام ٢٠٠٤م الصادرة عن مؤسسة الأهرام ، و جريدة التحرير ومجلات أخرى ، وكان يكتب مقالات في عدة مواقع إلكترونية على شبكة المعلومات الدولية.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وليس هذا حسب ، إنما كان توفيق مترجما ، قام بترجمة رواية (نادي القتال) لتشاك بوانيك ، ورواية (ديرم فوريا) عام ٢٠١٠م ، و رواية (عداء الطائرة الورقية) عام ٢٠١٢م ، و كذلك قام بنشر سلسلة (رجفة الخوف) وهي روايات رعب مترجمة .

عبّر أحمد خالد توفيق عن رأيه الشخصي في سيرته قائلا : " لا أعتقد أن هناك كثيرين يريدون معرفة شيء عن المؤلف ، فأنا أعتبر نفسي بلا أي تواضع شخصا مملا إلى حد يثير الغيظ ، بالتأكيد لم أشارك في اغتيال (لتكاولن) ولم أضع خطة هزيمة المغول في (عين جالوت) ، لا أحتفظ بجثة في القبو أحاول تحريكها بالقوى الذهنية ، ولم ألتهم طفلا منذ زمن بعيد ، ولطالما تساءلت عن تلك المعجزة التي تجعل إنسانا ما يشعر بالفخر أو الغرور، ما الذي يعرفه هذا العبقري عن قوانين الميراث الشرعيّة ؟ هل يمكنه أن يعيد دون خطأ واحد تجربة قطرة الزيت لميليكان ؟ هل يمكنه أن يركّب دائرة كهربية على التوازي ؟ كم جزءا يحفظ من القرآن ؟ ما معلوماته عن قيادة الغواصات ؟ هل يستطيع إعراب (قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل) ؟ هل يمكنه أن يكسر ثمرة جوز الهند بين ساعده وعضده ؟ كم من الوقت يمكنه أن يظل تحت الماء ؟ الخلاصة أننا محظوظون لم نمت خجلا من زمن من فرط جهلنا أو ضعفنا " [١].

توفيّ أحمد خالد توفيق رحمه الله في ٢٠١٨/٤/٢م عن عمر ناهز خمسة وخمسين عاما في مستشفى الدمرداش التخصصي إثر وعكة صحية. وقد عبّرت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة المصرية عن رأيها فيه عند رحيله قائلة :" الثقافة المصرية والعربية فقدت روائيا عظيما طالما أثرى الحياة الثقافية في مصر و الوطن العربي . و أن الكاتب الراحل ترك للمكتبة العربية عدد من الروايات و الكتابات النقدية المهمة و كان أحد أبرز كتّاب قصص التشويق و الشباب في الوطن العربي ، وقد تميز بأسلوبه الممتع و المشوق مما أكسبه قاعدة كبيرة من الجمهور و القراء " [٢].

ثالثا : سلسلة ما وراء الطبيعة ورأي النقاد فيها

---

[1] – اليوم تشييع جنازة العراب أحمد خالد توفيق في طنطا ، مقال في جريدة الأهرام المسائي العدد (٩٨٣٧) الثلاثاء الثالث من شهر إبريل عام ٢٠١٨م : ٢.

[2] – وداعا .. أحمد خالد توفيق : محمد سيساوي ، مقال في جريدة الأخبار العدد (٢٠٥٨٩) في ٢٠١٨/٤/٣م ، ١٦ من شهر رجب ١٤٣٩هجري.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

هي روايات خيالية للروائي أحمد خالد توفيق ترتكز على خيال طبيب مصري متقاعد اسمه رفعت إسماعيل ، حيث تسرد عددا من الحوادث الخارقة للطبيعة بدءا من العام ١٩٥٩م أي قبل مولده ، و قد بدأت سلسلة ما وراء الطبيعة عام ١٩٩٣م و صدر منها حتى العام ٢٠١٤م العدد (٨٠) و هو أسطورة الأساطير الجزء الثاني ، الذي أنهى فيه الروائي حياة رفعت بمرض عضال ، مع وعد بصدور حكايات لم يحكها . وهو ما في مذكراته بعد وفاته .

قام إسماعيل ذياب برسم أغلفة السلسلة منذ البداية وحتى وفاته عام ٢٠٠٥م في العدد (٦٥) ، ومن وقتها وحتى اخر عدد يقوم أحمد شوقي برسم الأغلفة ، وقد قال أحمد خالد توفيق عن إسماعيل ذياب :" طبعا كان يقرأ القصة ، وكان رأيه ينم عن خبرة نقدية عتيدة ، فهو قد رسم أغلفة لكل شيء بدءا بكتاب المؤسسة وانتهاء بترجمات دوستويفسكي وبلزاك وموباسان .. إنه يحمل في ذهنه تراث ستين عاما من القراءة ؛ لهذا كان يحكم على القصة كلها بنظرة واحدة خبيرة ، و لم يكن يجامل كما أنه لم يتحفظ قط في إبداء إعجابه . إن الكاتب يقع دائما ما بين سندان النقد القاسي ومطرقة المجاملة الشبيهة بالكذب ؛ لذا لا أعلن سرا إذا أقول إنني كنت أكتب و أنا أتخيله يقرأ تلك السطور . نعم كان يقرأ الرواية كلها ثم يرسم الغلاف ، يضع خطوطه بقلم ملون خشبي ثم يبدأ التلوين بالألوان المائية و يختار بعض المواقف بالداخل ليرسمها بالحبر الصيني ، و لو رأيت الأغلفة الأصلية لشهقت انبهارا لأن المطبعة تسرق ٨٠% من جمال الغلاف و تألقه " [١].

ويرى بعض النقاد مثل أمجد جمال أنّ الأسباب التي جعلت مريدي أحمد خالد توفيق يمارسون العدوانية تجاه منتقديه أن رواياته تمثل ذكريات طفولتهم و صباهم ، و يستطرد بعضهم متسائلا : ألا ينطبق هذا على كاتب مثل نبيل فاروق و هو الذي قدّم سلسلة الرجل المستحيل و ملف المستقبل ، لكنه مستباح نقديا ، والسبب الحقيقي لتقديس العرّاب كما يطلق عليه مريدوه له بعد سياسي خاص بآراء و فكر أحمد خالد توفيق

[1] – سلسلة ما وراء الطبيعة: أحمد خالد توفيق ويكيبديا **ar.m.wikipedia.org**.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التي لحقت السلاسل التي كتبها و تلك الكتابات في معظمها تميل للاسلام السياسي و اليسار ، لذلك تجد نبيل فاروق مستباحا و العراب مقدسا [١].

وقال جمال أيضا :" لا أنكر أن قصص المراهقين التي كتبها أثارت فضولي في سن معين ، لكن بعد ذلك ننضج و نفهم أن ما قرأناه مجرد مرحلة صبيانية في حياة القارئ ، وهي مجرد قصص مسلية و جزء كبير منها منقول من قصص و أفلام أجنبية بالأساس ، نعم أمتن لها مثلما أمتن لقصص ميكي و بطوط ، لكن ليس لديّ استعداد بدخول مهاترات مع أحدهم لو انتقد ميكي و بطوط " [٢].

و يعلن أمجد جمال أن أزمته ليس مع كتابات أحمد خالد توفيق الخاصة بأدب المراهقين لكن الاختلاف يكمن في المواقف الفكرية التي أعلنها العرّاب و اتسمت بالرجعية – على حد قوله – كموقفه من اليهود بوصفهم سلالة و قومية و موقفه من المثليين جنسيا ، الذي لم يكن علميا بل و غير متسامح معهم ، و كذلك قد استاء جمال من كتابات توفيق التي قال عنها :"أنها متشبعة بنظريات المؤامرة داخليا و خارجيا و تحتوي على العداء للغرب الذي طالما استفاد منه أحمد خالد توفيق نفسه قصاصا و مترجما ، مشيرا إلى رواية (نادي القتال) التي ترجمها و كانت ناقصة و انتقائية"[٣].

أمّا الناقد أحمد متاري فيرى أن سلسلة (ما وراء الطبيعة) هي نص أدبي للأطفال من سن ١٠إلى ١٨عاما ، و هو ما يجب ألا ننساه في تقييمنا للأمر ، و هو ما جعل الأطفال في هذا السن يذهبون إلى القراءة و من هنا أيضا ازدادت شعبية العراب لدى محبيه ، و كذلك يرى متاريك أن أحمد خالد توفيق ما دام صاحب رؤية أدبية خرجت للنور فلابد من تقبل النقد الموجه لهذه الرؤية دون التسخيف من الفكرة و ما قدمه بشكل إجمالي ، موضحا أنه لابد من احترام التجربة التي قدمها و التي كانت رائدة و ناجحة جدا جذب لها الشباب بالقراءة ، فاستطاع أن يحيل ما لم تفعله وزارة الثقافة "[٤]

١- العراب المختلف عليه .. أحمد خالد توفيق بعيدا عن (ما وراء الطبيعة) : عزة عبد الحميد ، ثقافة وفنون ٣٦٠ ، ١٣ نوفمبر ٢٠٢٠.

[2] – م . ن

[3] – م . ن .

[4] – م . ن .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التمهيد

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

الفصل الاول

تمظهرات الرعب في روايات السلسلة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الفصل الأول: تمظهرات الرعب في روايات السلسلة : المدخل :

لاشك أن الأدب العربي الحديث قد تعددت ألوانه وأشكاله الفنيّة على نحو مغاير ممّا كان عليه قديماً، فأصبح لكل لون من ألوانه تجليات و سمات خاصة به تتجسد بشكلٍ ملموس وواضح في تقوية مرتكزات الأدب لاسيّما النثر، وتعتبر الرواية في عصرنا الحاضر الأكثر تأثيرا على صعيد المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ويعتبر محاكاة الروائي لأحداث حقيقيّة حدثت في وقتٍ ما وتجسيدها في رواياته عين الإبداع السردي ، و من المنظور الأدبي إنّ الرواية " جنس أدبي راق ، ذات بنية شديدة التعقيد ، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف، شكلاً أدبياً جميلاً "[1].

ويعد البناء الفني في الرواية المقام الأساس الذي يبني عليه الروائي خياله وتجسيده للشخصيات وفق الأغراض التي يحددها، وفور بدئه في ذلك البناء يعيش حالة مميزة من الخيال السردي ؛ لكي يتمكن من رصد المشهد بخطوط محبوكة وأحداث موزونة وتأثيرات رصينة ، ورغم أنّ " الأعمال الأدبية التي تحمل رسائل مباشرة تضمر في منظور القراء وتفقد سحرها ووصفها الجمالي ، غير أن الكاتب ينجح في توليد الدلالة وبلورة الرؤية هنا "[2] ، و ذلك الخيال جعل أحمد خالد توفيق يعلو إلى مشارف السرد ليتمكن من العبور إلى خيال آخر ما يُسمى (ما وراء الطبيعة) فجعله يعيش التصورات كأنها حقيقيّة ، فما وراء الطبيعة أو الميتافيزيقية تشمل كل ما لا تألفه الحواس أو ما للعقل تأويل مناسب له ، على وفق ما عرفه من قوانين فيزيائية وتجريبية ، ما يعني أن ما وراء الطبيعة ليست الوهم والخيال إنما هي ما عجز الإنسان عن بلوغ كنهه في وقتنا الحاضر ، لقصور أدواته العلمية والتجريبية ،إنها عوالم موازية لعوالمنا فاعلة ومؤثرة لكنها غير مدركة بالحواس .

ومن هنا تمكّن توفيق من توظيف وإنتاج معالم الرعب التي تجلّت – على سبيل المثال لا الحصر – في الشخصيات الشريرة و أدوار الزومبي و عالم الجن و الأساطير وغيرها ، غير غافل عن دور القارئ في هذا؛ لأن أحمد توفيق إذا ما استطاع أن يؤثر في المتلقي ويدخله في شرك الرعب الذي نصبه أصبح تخيّله هباءً منثوراً ، إنه يسعى في بنائه السردي إلى الوصول إلى حد الواقعيّة ، وهي المنطقة التي تحاكي واقعية القارئ، فحين يتصور القارئ شخصية عادية تحولت بفعلٍ ما إلى شخصية مخيفة ، وقد تغيرت ملامحها وسلوكها ، فإن هذا يساعده على البقاء داخل النّص السردي ، الذي يعبر عن المشاهد كأنها قصة متناغمة الأحداث بنسق إيقاعي تعبيري.

---

[1] – في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد ، عبد الملك مرتاض : ٢٩.

[2] – أنساق التخييل الروائي ، صلاح فضل : ١٥٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

إن الرعب الذي تمظهر في سلسلة (ما وراء الطبيعة) رعب شيّق ، يدفع القارئ إلى تبني أفكار الروائي والولوج معه إلى مسرح الأحداث ، بفكر عميق وتدقيق شديد، وما يشوب عن تزاحم المشاهد وترادفها هو الخيال المرعب الذي انبثق إلى نفس الروائي، حيث إنّ صياغة تجليّات الرعب في فن راقٍ ذي مستوى عالٍ ولغة معاصرة سهلة التعبير ورصينة الأوصاف يجعل القارئ منسجماً في محور ذلك الرعب ، ومتجانساً مع أفكاره كأنه مشارك فيه.

وعند توفيق يبدو البناء السردي المرعب قويّا ومتينا من خلال اتّحاد (البناء اللّغوي و أُفق الخيال و طبيعة الرعب) مع بعضهم البعض، وبهذا يمكنه التحكم في مجريات الأحداث الروائية من تقديم وتأخير ، وتدمير وبناء للشخصيات على نحو فعّال ومميز. فمن خلال وعيّه استطاع توظيف الرعب بتقنيّة عاليّة مستعيناً بعناصر الرواية التي بدورها تسمح للروائي بالتنقل عبرها ونصب شراك الرعب في طيّاتها، فتارة يدخل في الشخوص وتارة أخرى في الأصوات أو الأحداث أو المكان و الزمان ، ومن منطلق أنّ القارئ هو المستهدف دائما في الروايات والنصوص السردية يتوجب على الباحث أن يبدأ في تحليل بعض تمظهرات الرعب الأكثر بروزا التي وظّفها أحمد توفيق في سلسلته (ما وراء الطبيعة) على النحو الآتي:

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الاول

بناء الشخصية

أولاً: الشخصيات الإنسانيـــــــة

ثانياً: الشخصيات الروحية الشريرة

١- المسوخ والزومبيّات

٢- عالم الجن والأموات

ثالثاً: الشخصيّات الشاحبـــــــة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة:.

أثارت الشخصية وكيانها الوظيفي الجدل عند علماء النفس والفلاسفة ، في صياغة مفهوم واضح وعملي عنها يتفق عليه العلماء جميعاً ، فقد تعددت المفاهيم التي تكشف عن آفاقها المتعددة ، فقد قال عنها (وردزورث) " الشخصية هي الإجابة المتوقعة عن السؤال: كيف يتصرف الإنسان؟ "[١] ، ويتضح من ذلك المفهوم أنها تعبر عن سلوكات متجسدة في سمات الشخص ويقوم بها.

ولابد للشخصية أن تكون منسجمة مع دورها الأحادي ومتوافقة مع سماتها المكنونة فيها، وهذا ما يُطلق عليه بالتوافق الشخصي ، الذي عرّفه مصطفى فهمي بقوله " أن يكون الفرد راضياً عن نفسه ، غير كاره لها، أو نافر منها أو ساخط عليها ، أو غير واثق فيها "[٢] . ويرى بعضهم : " أنها اصطلاح يستخدم بمعانٍ مختلفة بعضها سيكولوجي . وأفضل معنى للشخصية شمولاً، وقبولاً هو التنظيم المتكامل الدينامي للخصائص العقلية، والخلقية والاجتماعية للفرد، كما يعبر عن نفسه أمام الآخرين في مظاهر الأخذ والعطاء في الحياة الاجتماعية "[٣]. ويذهب آخرون إلى أنها " ذلك التنظيم الدينامي في نفس الفرد لتلك الاستعدادات الجسمية والنفسية التي تحدد طريقته الخاصة للتكيف مع البيئة "[٤] . وقد قيل عنها إنها " تعد بنية الأداة الذهبية ، تشكلت لضمان التعبير عن الحوافز الأساسية ، وتشكل أسلوب الفرد لتقوية هذه البنية ، شخصيته الخاصة به "[٥].

أما الشخصيات المرعبة فهي الشخصيات التي تشكل لنا تهديدا ، سواء أكانت إنسانية بحتة أم غير ذلك . فنواياها وردود أفعالنا تجاهها هو ما يجعلها مرعبة . وليس للأمر علاقة بطبيعتها الجسدية ، أو تكوينها المادي ، على الرغم مما تبثه بعض الثقافات من عدم قبول الآخر وتمييز الأعراق ، الذي يصنع شكلا نموذجيا تتقبله الذات ، سواء ألفته العين أم لا . وفي الروايات فإننا نخشى شيئًا لا نعرفه كالوحوش مثلا التي قد لا تضمر سوءا بقدر ما يفعل البشر ، وهذا مثال من القصص الخيالية الكلاسيكية ، فوحش فرانكشتاين هو كائن آخر ، مخلوق يبدو مرعبًا ولكنه متعدد الطبقات ، وعاطفي ، ويتوق إلى الفهم وقد لا ينتقم بالضرورة أو أنه ينتقم لاحقا[٦].

---

[1] – الشخصية – كيف تطلق قواك الخفية ، روب يونج : ١٣.

[2] – التوافق الشخصي الاجتماعي ، مصطفى فهمي : ٢٣.

[3] – الأبعاد الأساسية للشخصية ، أحمد عبد الخالق : ١٣.

[4] – https://open.baypath.edu/psy321book/chapter/c16p2/

[5] – Cartwright, D. S. (1978). *Introduction to Personality*. Chicago: Rand McNally. p. 42

[6] – https://www.writersdigest.com/write-better-fiction/writing-monsters-scary-qualities

Remove Watermark Wondershare PDFelement

والشخصيات المرعبة هي شخصيات عادية دون أن تدرك نفسها أنها مخيفة ، وإن أدركت فستصبح أكثر شراً وإخافةً ، إذ " قد تبدو المخلوقات غير ضارة لأنها تستهوي الجانب الأكثر ليونة وودًا من خيالنا، لكنها تصبح وحشية عندما تتكشف طبيعتها الحقيقية ، واللعب بافتراضات شخصياتك بهذه الطريقة ، وستلعب مع افتراضات قرّائك مباشرة معهم . ولكن يمكن أن تكون الوحوش مخيفة بشكل خاص عندما يبدو أنها تفتقر إلى هذه الأخلاق المفترضة "[1] . وبذلك تتبدد الشخصية المرعبة ، لتصبح ذات مظهر ناصع وجذّاب ، تجذب انتباه القارئ بأخلاقها الوحشية النبيلة كما يصورّها الكاتب.

يجسد الكاتب الشخصيّات الروائيّة من أطياف خياله الذي تمظهر في حييثات بنائه السردي ، إذ أنه اعتمد على جسور تأويلات المتلقي في توطين تلك الشخصيّات وكيفية تحرّكها بين آطام النصوص السرديّة وتوابعها ، من أجل التقوقع في آفاقٍ فكريّة أو اجتماعيّة ، وبذلك يكون للشخصيّة في الرواية دورها الأمثل ومفعولها الأبرز وتجليّاتها الأفضل التي تحسم الأمر ، ذلك بأن " تطور فن الرواية عبر المذاهب الأدبيّة المختلفة تجلّى من خلال رسم الشخصيّات الروائيّة ، وبيان دورها في الحياة ومنظورها له ، والذي يعكس رؤية الكاتب وانتمائه لهذا المذهب أو ذلك "[2] ، فالشخصيّة توحد العناصر وتنتج التفاعل الحاصل بينها و بين باقي عناصر السرد ، وكذلك تضيف النكهة المميّزة التي يريدها الروائي في جميع نواحي الرواية .

وتعد الشخصيّة الخط الأوثق والمحور الأعظم في الرواية ، ولاسيّما في تجسيداتها الأولى وهيكلتها الاعتباريّة ، حيث تتشكل بتشكل النص وتتلون بتلونه ، وتسود في معالم الروايّة كالغيث الذي يملأ الأرض . فهي تتوارى أحياناً بشكل الحكاية وأحياناً بشكل السيرة وأحياناً بشكل الأحداث التلاحميّة الناتجة من تفاعل عناصر الرواية مع بعضها البعض ، فهي المنطلق الأول الذي يتوهج عند الروائي حين البدء في تنشيط خياله السردي ، إذ هي منبع الاستفسارات التي تبرز جمال الرواية وتكشف النقاب عن أفكارها و مواضيعها المتنوعة .

أولاً : الشخصيّات الإنسانيّة

استهلّت الشخصيّات الإنسانيّة مطالع الروايات المتعلقة في سلسلة ما وراء الطبيعة ، حيث أنها المفتاح لتلك الروايات لعبور باب الانسجام والتفاعل بين النص والقارئ ، فهي الورقة الأولى في يد الروائي كي يُغري القارئ بمحتوى الرواية ويبث فيه التساؤل وحب الفضول ، إذ أن ما يثير القارئ هو الرضوخ إلى مستوى خيال قادر على تجسيد الشخصيّات على الصعيد الواقعي كالذي عند أحمد توفيق ، لاسيّما أنّ الروائي إنسان ذو مشاعر وكيان

[1] – https://www.writersdigest.com/write-better-fiction/writing-monsters-scary-qualities

[2] – الشخصيّة الثانويّة ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ ، محمد سلامة : ١٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

عاطفي . وتبعا لما سبق يستطيع الروائي إنتاج أدب من نوع خاص يتميّز بالواقعيّة المتشكلة من بناء أدبي سردي ، حتى " يجعلنا نتوهم أنه ليس هو الذي يتحدث ، بل هذه الشخصيّة أو تلك "[1] . ويُعد واقع توفيق الجذر الذي أنبت خبرته و صقلها وأودعه القدرة على الغوص في التفاصيل ومراقبة الحركات والسكنات ، لكل شخصية على حدة .

إن شخصيات ماوراء الطبيعة أيقونات ، يستطيع القارئ التمييز بينها من حيث الأداء وتوافق المشهد من ناحيتين الذهنيّة والبصريّة ، وقد أنار توفيق للقارئ معالم شخصياته الروائيّة التي برزت في الصفحات السردية الممزوجة بتقنيّات خياله ، والتي منها تخلّق الشعور بتأثّرات الشخصيّة في سلسلته عن طريق مقاطع سرديّة تنتج صورة تلو الأخرى ، حيث " إنّ الشعور في سياق هذه العمليّات ليُجري تعديلاً على الواقع المدرك ، وهو في كل نسق منها يُفرز الصورة ، متجاوزاً في إفرازها علاقات الزمان والمكان "[2].

ومن منطلق أنّ الشخصيّة هي المحرّك الديناميكي لعناصر الرواية ، التي تربط مضمون المشاهد ببعضها ، و تحفظ المضمون وفق نسق متأجج الانبعاثات ، فإن " الكاتب لا ينسخ نماذجه من الحياة ، ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة إليه بصنع ملامح استرعت انتباهه هنا، أو لفتة ذهنية أثارت خياله ، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته ولا يعنيه أن تكون الصورة طبق الأصل "[3] ، إنما خلق منظومة متكاملة الأركان في الشخصيّة ذاتها ، تتفق مع الفكرة والغرض المطلوبين. ومن منطلق ذلك أصبحت الشخصيّة هي الدفة التي توجه توفيق إلى أين يسير وعلى أين يسير؟ والتحكم في معيار درجات إظهار أو إخفاء الاستجابات المرعبة المنبثقة من خلالها.

والمألوف أنّ الشخصيّة تتحكم في طبقات التحليل للنص السردي من جهة القارئ ، أمّا من جهة الكاتب فهي تتحكم في تنظيم ما يجيش في خياله من تجسيدها على نحو مرغوب مثير للانتباه وشديد الموقف . وبناءً على ذلك يجب ألّا تستند على " رؤية ساذجة لا تميز عادة بين كائنات محكوم عليها أن تعيش في الورق وحده ، وبين كائنات فانية من لحم ودم "[4] ، وأية شخصيّة إنسانيّة يوظّفها توفيق تجسّد إدراك السلوك البشري الطبيعي لها ، كي يعزز المشهد ويرسخ المعنى. وهذا ما نجده في رواية (الكاهن الأخير) التي أوردت الشخصيّة الإنسانيّة في دور (هن – تشو – كان) الذي نشأ في بيئة يتخللها جميل القيم وعجيب الديانات ، وما يعبر عن ذلك هو قول الكاهن

---

[1] – بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل : ٣٠٦.

[2] – الخيال – مفهوماته ووظائفه ، عاطف نصر: ٨٥.

[3] – فن القصة ، محمد نجم : ٧٧.

[4] – سميولوجية الشخصيّات الروائيّة ، فيليب هامون ، تر: سعيد بنكراد : ١٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الأكبر : " أنت يا (هن – تشو – كان) زهرة زرقاء بين ثلوج (التبت) .. إن الزهور الزرقاء ساحرة الجمال نادرة كالياقوت."[1]

هنا افتتح الكاتب روايته بشخصية إنسانية طبيعية ، كي يلفت انتباه القارئ إلى مدى أهمية هذه الشخصية ، راصدا تحولاتها خلال مجريات أحداث الرواية ، ومن خلال المعنى الإجمالي الذي ظهر للروائي ، حيث حرية الإبداع الفني في التحرك وتجسيدها على النحو الذي يريد، وفي تلك المقولة دليلٌ واضح على إنسانيّة (هن – تشو – كان) وجمال سلوكه الذي جعله مميزاً لهذا الحد ، إذ أن الزهور الزرقاء لقبٌ مميز يؤهل الشخصيّة لأن تتقمص دوراً آخرا وهو الوارد في النص : " أنت لم تعد (هن – تشو – كان) .. بل أنت الزهرة الزرقاء .. غريب مثلها .. نادر مثلها .. حزين مثلها .."[2] ، وتلك نظرة الكاهن الأعظم له ، التي تولدت لديه حيث يشعر أن كينونة هذا الإنسان بها شيءٌ عجيب ونادر يرفض المستحيل ويحقق المفيد . وتوفيق هنا أراد أن يتجلى عند القارئ شعاع التشويق الذي يجعله مندفعاً إلى استكمال القراءة ومتابعتها، وأيضاً لإبراز تلك الشخصيّة ليبقي الضوء مسلطا عليها ، وتبقى حاضرة في ذهن القارئ على مدى القراءة .

وعلى الرغم من التجليّات المتباينة في هذه الرواية (الكاهن الأخير) إلا أنّ صناعة الشخصية كانت شيئا مميّزاً ، حيث أنه أخذ يغدو عنها ويروح إليها عبر أمواج الخيال التي تجوش في خاطره ، متمثلة في عمله السردي الروائي ، ومن ثم هو " يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها ويعقب على بعض تصرفاتها، ويفسر البعض الآخر أو يترك لها حرية التعبير عن نفسها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة ، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها وتعليقها على أعمالها "[3].

وهذا ما يتضح لنا في موقف (هن – تشو – كان) ، عندما انتقل إلى عالم آخر غير عالمه ، فأخذ الكاتب يصف حاله قائلاً : " أخذ عقل (هن – تشو – كان) يعمل بأسرع ما يمكن ، لن يلبث أن يكتشف أمره ، وعندئذ ، وحتى لا يبدو شاذّاً ، عليه أن يبدو مثل هؤلاء أو على الأقل قريباً منهم "[4]. إنه تحول في مسار الشخصية الإنسانية ، حيث أضحت مدعاة للتردد والرعب ، بعد أن كانت مثالا للجمال والجلال .

---

[1] – أسطورة الكاهن الأخير، أحمد توفيق : ٧.

[2] – أسطورة الكاهن الأخير: ٨.

[3] – فن القصة : ٨١.

[4] – أسطورة الكاهن الأخير: ٤٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وقد عكف الكاتب على تحديد فكر الشخصيّة وبيان مواقفها التي انبثقت من تعبيراته الأدبيّة ، التي تتلون وتتشكل وفق مخطط سردي أسسه منذ بداية الرواية ، فهو يشرح لنا مدى اختلاف الزمان وتأثر الشخصيّة بذلك الحال ، وكذلك تقمص الدور الذي يُطلب منها في موقف معين ، حيث لا يجب عليها اقتناء شخصية واحدة تسير فيها بوتيرة واحدة ، إذ أن تلك التداعيّات تضعف الاتّصال بين النص والقارئ على حدٍ سواء.

إنّ الشخصيّات هي المحور الأم الذي تقوم عليه الرواية ، ذلك بأنها " ليست سوى خلق نصي من المؤلف، لا يمكن فهمه ودراسته إلا داخل النص ومن خلال المعطيات التي يقدمها "[1]، ومن ثم فإن فهم الشخصيات ودورها يتم من خلال الاندماج في الخيال النصّي الذي عزّز الروائي به رواياته . ولقد كان أحمد توفيق مطّلعاً على ذلك جيداً ، حيث أنه نفّذ ذلك بعبقرية سرديّة منه ، تجعله يتحكم في خيال القارئ ويوجهه حيثما أراد ، وهذا يتضح مليّاً في روايته (آكل البشر) ، التي أورد فيها شخصية (عزت شريف) الذي ظهرت عليه علامات الغموض في بداية الأمر، وشخصية (رفعت إسماعيل) الشخص الأساس الذي أثار الشك لديه ، ويتضح ذلك فيما جاء في الرسائل المتبادلة بين رفعت إسماعيل وصاحبه عادل توفيق ونقتبس منها التالي – على سبيل المثال لا الحصر –: " ما إن دس بقطعة الجاتوه الأولى في فمه ، حتى بدت عليه أعتى علامات الاشمئزاز، وتقلصت ملامح وجهه، وأشار – في تشنج – إلى فمه المليء ، ففهمت ، قدته بسرعة إلى الحمام وهو يكتم بيده على شفتيه ، وحشرجة محمومة تسبقه ، وسمعته خلف الباب يتقيأ ."[2]

وهنا أرسل رفعت ما رأى إلى صاحبه عادل بأسلوب الوصف الدقيق حتى يتسنى لصاحبه تفسير الأحوال والخروج بقرار يناسب الحال ، وتلك الرسالة احتوت على شيفرة يستطيع صاحبه عادل فكّها تبعا لطبيعة عمله في القسم الجنائي في الشرطة . وقد تمكن توفيق من توظيف ذلك ؛ لأنّ الظاهرة " واضحة بطريقة ملموسة في مستوى آخر، عندما يتم استخدام الشيفرة اللّغويّة المميزة للمنقول عنه في التعبير "[3] . لكنّ الكاتب تعمّد عدم تفسيرها للقارئ في هذه الجزئيّة ؛ كي يجعل فجوة بينه وبين النص تملأها باقي الرواية ، ويبقى القارئ مستفسراً ومتسائلاً عن عزت شريف ، كيف؟ ومتى؟ ، وقد دبّ الرعب في قلب رفعت لما رأى من حال عزت وهي حال غريبة ولا تحصل إلا نادرا، ولم يستطع تفسير ذلك لنقص الأدلة والبراهين في بادئ الأمر.

ثم انتقل الروائي من خلال نصوصه السردية إلى معالم أوضح وأجلى ينقل معه القارئ ممسكاً ذهنه برفق ، مستثمرا الخواص الذاتيّة لكل الشخصيّات في الرواية ، حيث استطاع تجسيد ذلك على نحو إبداعي عزز صورته

---

[1] – مبادئ تحليل النصوص الأدبية ، بسام بركة وآخرون : ٨٥.

[2] – أسطورة آكل البشر، أحمد توفيق : ٢٢.

[3] – بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٠١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

عند القارئ ، متحدّياً صعوبات البناء السردي ، ومظهرا المدى الذي توصل إليه في درب سلسلة ما وراء الطبيعة ، فكان ذلك واضحاً للعيان عندما حوّل الشكوك من عزت شريف إلى رفعت إسماعيل ، بعدما كان رفعت مدّعٍي أصبح مُدّعًى عليه ، حسبما توضح خطى السرد ذلك في بناء الشخصية من البداية ، وما يؤكد ذلك ما جرت من محادثات كتابيّة بين البروفسور (كاثريل) و البروفسور (محمد شاهين) ، اللذين كانا على علم بقصة الرجل – آكل البشر – من أولها وحقيقته ، ولكنهما يجهلان مكانه ، ويعتقدان أنه حيٌّ يُرزق فأخذوا البحث عنه ، وقد أُلقيت التُهم على رفعت بسبب سوء تفاهم في الاسم وتفسير الموقف ، فجاء على النحو التالي ضمن محادثاتهم، كاثريل يخبر شاهين: " وللمزيد من العلم ، أخبرك بأنه قد غيّر اسمه إلى (وحدت) أو (همت) أو شيء كهذا، وهو يقيم في أحيائكم المسمى بالدقي، وعنوانه هو ٤ – أ شارع الترعة "...[1] ، شاهين يرد على كاثريل:" قلت لي إن اسمه (همت) أو (وحدت) ، و (همت) لا يستعمل في مصر إلا للفتيات أما (وحدت) فيستعمله الأتراك فقط ، ولا نستعمله نحن المصريين أبداً . لهذا سألت بواب العمارة – بعد إعطائه جنيهاً وسيجارة – عن صاحب الاسم الذي له هذا الرنين (ثروت) أو (طلعت) أو (رأفت) ، قال لي أن هناك رجلاً مريباً في الطابق الرابع اسمه (رفعت) (رفعت إسماعيل)! وهو يعيش وحده وليس له أصدقاء ، ويمضي طيلة ما بعد الظهر منفرداً في شقته ، وهو يزعم أنه أستاذ في الطب ، ولكني لا أعرف له عيادة ولم أسمع عنه أبداً، برغم أنه من نفس الجامعة التي تضم كليتي وكليته" [2]

وفي محادثة كاثريل الأولى عمد الكاتب إلى أن تكون هناك شخصيّات أخرى لصناعة النص السردي وبناء الحوار القصصي ، وكما أنه جعل الشخصيات تتفاعل فيما بينها بالفكرة والمعنى وليس بالتضارب اللّغوي بينهم فحسب ، وإنما أراد بشخصية عزت أن تكون بجوار شخصية رفعت ، مع أن رفعت هو الشخصية الرئيسة في الرواية ، ولكن هذه عبقرية منه حتى يضع الحبكة المطلوبة في المكان المناسب ، فعدّد أسماء غير اسم رفعت وذلك لكي يضع القارئ أمام خيارات عديدة ، تشعره بالحيرة وتثير تشويقه إلى معرفة المزيد ، والبقاء على التيقظ الذهني من خلال تجلّي نسق الرعب بين الشخصيتين.

وقد ردّ عليه شاهين بشكلٍ يجعل القارئ يلتقط " خيوط السرد ، فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون اقتطاع مبتسر أو توقف متعسف . فلا تغيب عنه أولوية الكل على الأجزاء ، ولا مرحلية المواقف والعناصر المكونة

[1] – أسطورة آكل البشر: ٤٤.

[2] – أسطورة آكل البشر : ٤٥ – ٤٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

للنص "[1] السردي . وإخفاء تفاصيل هامة عن شخصية عزت ، جعلت القارئ يقع في خيوط الحبكة الأدبيّة التي نسجها توفيق.

يبدو ممّا سبق أنّ الشخصيّات الإنسانيّة قد تعددت في روايات سلسلة ما وراء الطبيعة ، إذ أنها تنبع من منهل واحد ، مخطط ومصمم بعناية فنيّة تعالج ظواهر أدبيّة قد حالت بين النص والقارئ ، فوجود هذه الشخصيات في أدب الرعب أثارت المشاعر وهيّجت العواطف وقرعت القلوب ورسخّت العلاقة بين المحاور الثلاثة (الكاتب – النص السردي – القارئ)، كما أنّ دور الشخصيّات أضاف ألواناً جميلة وأطيافاً متعددة استطاع المتلقي أن يتحسّسها بفكره الواسع وذهنه الناصع.

ثانياً : الشخصيّات الروحيّة الشريرة

الأرواح أمرٌ حسيّ لا تشاهد بالعين المجردة ، إنما يتم الشعور بها والتعايش معها ، فقد أجمع العلماء على " إمكان التخاطب والاتصال بين أرواح الموتى وأرواح الأحياء "[2]، حيث إنّ الروح والنفس مسميان لمعنى واحد ، وعالم الروح وبيته هو جسد الإنسان الذي يعيش فيه ويتخلله ، ذلك بأنّ الروح هي التي تعطي للجسد قيمته المادية والحسية والشعورية ، فهي المحركة والداعمة له ، وكما أنها ترى الأمور والحوادث على نحو أوضح في إحساسها الصادق ، فإنها تكون " ذاتٌ قائمة بنفسها تصعد وتنزل ، وتتصل وتنفصل ، وتخرج وتذهب وتجيء، وتتحرك وتسكن "[3]. إنّها تتفاعل مع بعضها عندما تكون في بيئتها الأصل حتى " إذا ما قدم عليها العهد، شعرت الروح بالأقارب والأصدقاء الأعزاء يحوطونها "[4] ، خرجت بشكل نهائي لا تعود إلى موطنها الجسدي الذي خرجت منه ، وهذا ما يؤكده القرآن العزيز في قوله سبحانه وتعالى " اللَّهُ يَتَوَفَّى الأَنْفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَى عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الأُخْرَى إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ.[5]"

---

[1] – بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢٧٥.

[2] – عالم السحر والأرواح والأشباح ، خليل حنا تادرس : ٥٦.

[3] – الروح ، ابن القيم الجوزية ، تحق : محمد الإصلاحي : ١٠٨.

[4] – نفسه : ٥٧.

[5] – الزمر: ٤٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وطالما كانت الروح هي المحرك الأساس للجسد ، فهي التي تتحكم في شخصيته الخارجية وتحكم تصرفاته ، فهي " طوائف متباينة فيها الخير والشر، والطيب والخبيث، والعالم والجاهل، والأمين والخائن، والصادق والمنافق، والمحب للثأر والمتسامح ، ... إلخ "[1].

وعلى الرغم من تلك التداعيّات وتعدد الأقاويل فيها بين الفلاسفة وعلم النفس ، فإن مفهومها كاد أن ينحصر تحت معنى لغوي واحد ، فقد وصفها أفلاطون قائلا: " أن النفس مزيج من العقل والقلب والبدن "[2] ، وقال عنها أرسطو بأنها صورة للجسد فهي حادثة له ، وتبعه بذلك الفارابي ومن ثم ابن سينا [3] . وقال الغزالي: " النفس تحدث عند استعداد النطفة لقبول النفس من واهبها "[4]. أما ابن القيم فقد قال عنها إنها النفث : " النفث فعل السحر، والنفاثات هي الأرواح والأنفس ، لأن تأثير السحر إنما هو من جهة الأنفس الخبيثة والأرواح الشريرة "[5]. أما الروح فهي : " النفس الجاري الداخل والخارج ولا حياة للنفس إلا به ، فالنفس هي التي تلذ وتفرح وتألم وتحزن وتعقل وتسمع وتبصر وتتكلم، والروح لا تلذ وتألم ولا تعرف شيئاً ، وثم تصير الأرواح والأنفس بعد الموت شيئاً واحداً "[6] . وبذلك تكون التعريفات قد تعددت في النفس والروح ، إلا أنها تصب كلها في قناة واحدة ، فالروح والنفس في جسم الإنسان ولا تنفكان عنه ، وإذا انفكّتا فلا تعودان إليه بل تذهبان إلى عالمها.

وتعد الشخصية الروحية الشريرة في الأدب الروائي غير واقعيّة ، فهي شخصية لها صفات ووظائف تقوم بها ، فالروائي يجيد تحريك تلك الشخصية بين نصوص سرده بنسق يعزز البناء القصصي الخيالي المرعب لإنتاج المعنى والوصول إلى الغاية التي من أجلها صممت الشخصية ، وعليه فهي تحتل المنطقة الخالية في ذهن القارئ ، ثم تسعى إلى الاستحواذ عليها ، من خلال تجليّات الأحداث التي تُنتجها الشخصية الشريرة ، التي تتفاعل معها بأسلوب مرعب يثير القلق الذهني ، إذ أن الشخصية التي تُبنى وفق منظور الرعب تنشره في معالم الرواية ، ولا تخرج عن " أنها كائن لغوي لا وجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللغوية المكونة من دال ومدلول، وإن

---

[1] – الروح : ٥٧.

[2] – نفسه : ١٠.

[3] – الشخصية الإنسانية في التراث الإسلامي ، نزار العاني : ١٤.

[4] – نفسه : ١٤.

[5] – توضيح الأحكام من بلوغ المرام ، عبد الله البسام :١٦٩/٢.

[6] – الجامع لمسائل المدونة ، ابن يونس الصقلي :١٠٦٨/٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وجودها ليس منجزاً بشكل مسبق، بل هو مرتبط بالتحليل وآلياته، وبالقارئ من خلال فمهمه وتأويله للعمل الروائي ."[1]

ومن الواضح أنّ الشخصيّة الشريرة التي يقف خلفها الروائي _مستنداً عليها ومتنكراً بالزّي القصصي_ تُحفزه لتكوين سلوكات تناسب مكانتها في البناء السردي ، حيث أنها تعزز عقل القارئ بالمعرفة اللازمة في التعامل مع الشخصية ، في إطار الرواية الأدبيّة ، بجانب اكتساب لذة ومتعة قراءة السطور القصصيّة السرديّة ، فقد أعطى الروائي هذه الشخصية مميزات وخصائص تميزها عن غيرها من الشخصيّات حين يخرجها عن المألوف فتثير الشكوك وتغيّر المزاج الأدبي عند القارئ . إنها علامات موجودة في الواقع ؛ ولكن تكاد لا تخرج من مجرد خيال انبثق في ذهنه وتجسّد في روايته.

وتبعا لأهمية هذه الشخصيّة في توليد الرعب الخيالي والأدبي ، بوصفها " ليست ضميرا ثالثا مجهولا مجردا ، إنها ليست فاعلاً بسيطاً لفعل وقع "[2] ، إنما لها تجليّات الشخصيّة الحقيقية (تعشق و تحب و تكره و تغضب) فهذه التجليّات تعكس الصورة الفعليّة والفعّالة لشخصيّة الأرواح الشريرة التي أبرزها أحمد توفيق.

وقد تناثرت شخصيّات الأرواح الشريرة في (سلسلة ما وراء الطبيعة) وتباينت أدوارها وتعددت محاورها وتنوعت مكوناتها القصصيّة وتضافرت مواقفها البنائيّة ، لكن تجلياتها في السلسلة جاءت على شكلين :

الأول : المسوخ و الزومبيّات

أضحى مصطلح الزومبي دارجا على الألسن للنكاية بمن يخرج عن حدود الآدمية ، فلا يشترك مع البشر بغير هيأته الجسدية ، أما سلوكه فيبدو مضطربا ومتخبطا كأن لا عقل يأمره بفعل هذا وترك ذاك . وقد " استُخدمت كلمة (زومبي) لوصف الجثث التي أُعيد إحياؤها في منطقة البحر الكاريبي ، (إنه) إحياء شخص مات فجأة بسبب مرض حاد أو تسمم عن قصد "[3]. ومعنى هذا أن الزومبي جثة لا حياة فيها ، لكنها تسير بيننا لقوة خفية تسكنها ، فتبدو مضطربة أو موجهة من قوة أخرى . وفي ذلك تجن كبير على شخصية زومبي الحقيقية ، القائد البرازيلي المسلم جانجا زومبي الذي أسس دولة إسلامية في البرازيل ، والذي وقف ضد الاحتلال البرتغالي لبلاده حين استعبد نصف مليون أفريقي لبناء مستعمراته هناك في القرن السابع عشر ، منتهكا في معاملتهم كل

[1] – من قضايا الأدب الإسلامي ، وليد القصاب : ١٧٩.

[2] – نحو رواية جديدة ، آلان جرييه ، تر: مصطفى مصطفى : ٣٥.

[3] – Nugent, C., Berdine, G., & Nugent, K. (2018). The *undead* in culture and science. *Proceedings (Baylor University. Medical Center)*, *31*(2), 244–249

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المواثيق الإنسانية ، فكان أن عمد زومبي إلى بث روح القوة في شعبه وحثهم على الزراعة وتدجين الحيوانات وبناء المنازل والتعليم بعيدا عن ذل المستعمر ، الأمر الذي أدى إلى قيام معارك بينه وبين البرتغاليين امتدت قرابة عقدين من الزمان ، توسعت فيها دولته وانتشر فيها الإسلام إلى ولايات برازيلية بعيدة ، لكن البرتغاليين تمكنوا من اعتقاله وقطع رأسه وأعضائه التناسلية ، تخويفا لكل من تسول له نفسه الاستمرار بالثورة .

تلك الشخصية الفذة التي بقيت عالقة في أذهان الشعب البرازيلي ، فاحتفى بها بمجموعة من النصب الخالدة تذكر الناس بعظمة ثورته ، لم تسلم من تنكيل السينما الأمريكية ، التي تمكنت من تنميط شخصيته وإظهارها بالشكل الذي أضحت عليه اليوم ، بشعة مسلوبة الإرادة يملؤها الشر والبشاعة .

إنّ شخصيات الزومبي مستوحاة من الشخصيات الإنسانية بكامل أوصافها ، باستثناء حاسة الشعور الداخلية ، إذ أنّ الزومبي يشبهون الإنسان بهيئته وحركاته وكلامه ولكنهم يفتقدون إلى المشاعر الإنسانية المتمثلة بالخوف والألم والجوع والعطش ، كما يفتقدون إلى الوعي الذاتي والإدراك الحسي ، اللذين يمثلان الركيزة الأساس في حياة الإنسان . وعلى الرغم من أنهم يتواجدون في مجموعات ، تبيح لبعضهم إطلاق كلمة شعب عليهم فإن " هذه الشعوب لا تستشعر القيمة الذاتية في الأمور. ولا يهمها المبدئية في السلوك وفي حركاتها ، ولا البحث عن الحق والحقيقة ، أو عمّا هو صالح أو طالح ، وحسن أو قبيح ، بل تتحرك بدوافع السلب فيما منيت به من خواء وفراغ ، بإرادات تقرّب لها البعيد، وتبعّد لرؤيتها القريب، وتجمّل لها القبيح، كما تقبّح لها الجميل ".[1]

إن قليلا من البشر يعتقدون أن الزومبي أساطير حيّة يمكن أن يروها في الطبيعة العادية ، وكثير يظنون أنها مجرد ترهُلات جاءت من الخيال العميق ومن بعيد الزمن ، فالزومبي ليس إنساناً حقيقياً كونه " لا يملك وعياً ، أي أنه لا يستطيع أن يستخلص من المواقف تجربةً واعيةً شخصيةً ، حيث تحدث كلُّ تصرفاته دونَ وعيٍ منه "[2] ، من هنا تم ترحيل المصطلح من استعماله الخيالي ليطلق على كل إنسان غير قادر على تمثيل هويته بشكل لائق ، فتغدو ملامحها باهتة ، ويغدو سلوكه مضطربا ومتخبطا يعتمد في جل قراراته على غيره ، مادامت القرارات تقتضي " التجارب الفكرية التي تختبر طرق الفحص والتفكّر لدينا تجاه أمور فكرية مفترضة في الواقع ، من خلال دراسة مخرجاتها الفكرية الافتراضية المتوقَّعة ، الواقعية منها والخيالية اللاواقعية "[3] ، وليس شخصية الزومبي على

---

[1] – خوض الصّراعات بشعوب "الزومبي": حيدر الجعفري ، مقال في صحيفة الميادين نت ، ٧ شباط ٢٠٢٠. رابط المقال: https://shortest.link/1UqL

[2] – كتاب الوعي – قراءة في فلسفة العقل ، عمرو مهدي ، مقال على موقع إضاءات، ٢٠٢٠/٢/٣. رابط المقال: https://www.ida2at.com/consciousness-book-overview

[3] – خوض الصّراعات بشعوب "الزومبي": حيدر الجعفري ، مرجع سابق.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

دراية بتلك المدخلات بأية حال من الأحوال . والغاية التي جعلتهم يخوضون في ذاك المفهوم هي " الوقوف على حقيقة أنّ الفرد مع تعطّل حواسه، لا يتعطّل بشخصه كهُوية وجودية قائمة متواصلة بالعلم الحضوري والتفكير والإحساس الداخلي المنبثق من الأصقاع الغيبية للنفس "[١].

إن الزومبي كما ترى (أليسون إلدريدج) " جثة متحركة لكائن واحد، عادة ما يكون بشرًا. كثيرًا ما تُصوَّر الزومبي على أنها خربشة ومتعفنة ، على الرغم من أنه في بعض الحالات قد يتم الحفاظ على أجسادهم ، خاصةً عندما يتعلق الأمر بالسحر، وقد تظهر أحيانًا خصائص خارقة، مثل القوة والسرعة المتزايدة "[٢]. وهي تشير أيضاً إلى إمكانية خلق الزومبي من خلال عدة طرق ، التي منها " السحر كوسيلة لإحياء الجثث . يقال إن الزومبي الهايتي تم إنشاؤه من قبل كهنة أو سحرة أشرار لغرض القيام بأمرهم ، هناك جزآن محتملان لعملية الفودو: أولاً يتم إنشاء نجم الزومبي عن طريق إزالة جزء من روح الشخص ، ثم يمكن استخدام هذا الجزء من الروح لمزيد من السحر، بما في ذلك إحياء جثة الشخص، أو جثة الزومبي . طرق الزومبي المطورة في الخيال تشمل الإشعاع التعرض والعدوى . وغالبًا ما يتم تصوير الزومبي على أنهم يتكاثرون بقتل أو نقل العدوى للآخرين – عادةً عن طريق العض – والذين يصبحون هم أنفسهم كائنات زومبي "[٣].

وعلى الرغم من تلك التجليّات فإن مصطلح الزومبي كان وما يزال يثير الشك حول حقيقته ، أهي خيال أدبي أم نسخة من الواقع الحقيقي؟!، ولذلك " يعتقد الكثير من الأشخاص الذين يتبعون ديانة الفودو اليوم أن الزومبي هم أساطير، لكن البعض يعتقد أن الزومبي هم أناس أعادهم ممارس الشعوذة المعروف باسم بوكور "[٤].

وفي الأدب فإن الزومبي معيار خاصّ لسلوك الكاتب في سير عمليته الأدبيّة الروائيّة ، حيث يتضمن الزومبي في الأدب " قصتين متعارضتين تمامًا ، في بعض الحالات ، يتم استخدام الزومبي لإحداث ضرر أو لتحقيق ربح لمنشئه ؛ في مواقف أخرى ، يصبح الموتى الأحياء كاملين تمامًا ، وينضمون في النهاية إلى صانعهم في الجنة "[٥]، وبذلك الحال يصبح الزومبي محاصراً في خيال الأدب ، ذا متاهات واسعة المعالم حتى لا يخرج عن أدائه الأدبي الموكل إليه. وما صياغة الكاتب لشخصيّات مرعبة قادمة من الموت إلا للوقوف على

---

[1] – المرجع نفسه. وللمزيد انظر على المقال عبر الرابط المرفق آنفاً.

[2] – Eldridge, Alison. "zombie". *Encyclopedia Britannica*, 12 Nov. 2021, https://www.britannica.com/topic/zombie-fictional-creature. Accessed 29 November 2021.

[3] – المرجع نفسه.

[4] – History.com (ed), September 13, 2017, Zombies, *HISTORY* , https://www.history.com/topics/folklore/history-of-zombies

[5] – مرجع سابق.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أطلالها ، ليبرز تجليّات أدبيّة من العالم الآخر ، بوصفه نظيرا للعالم البشري ، ففي ذلك العالم تسير الحياة بصورة عكسيّة لحياة البشر ، حيث أنّ البشري تنتهي حياته عندما يموت ، أمّا الزومبي فإنها تبدأ لحظتئذ ، وتلك الطبيعة الغريبة أشبه ما تكون مثل حلم يراه الإنسان في منامه " إذ تتولد الصور لا شعورياً في مخيلة الحالم، ويمتد نشاطها إلى تركيب إحساسات تكشف تضايف الواقع الخارجي والواقع الداخلي ".[1]

وليس الزومبي وأقرانه من المسوخ من وجهة نظر الروائي نصّا سرديا أو دراميا فقط بل هي تجربة خياليّة كاملة الأركان وصحيحة في التجسيد القصصي ، وقد أفرد توفيق في سلسلة ما وراء الطبيعة قام محورها الرئيس على المسوخ والمتحولين إلى الزومبي ، الذي يبدو في الروايات أنه " عاش مهموماً بما في العالم الآخر طيلة حياته القصيرة على الأرض ، لذا أفرد له صفحات وصفحات في إنتاجه الادبي لكنه لم يعترف بالموت كنهاية للحياة ونقيض لها، بل كجزء من صيرورتها، ورفض أن يكون الموت موتاً ".[2]

ومن الجدير بالذكر أنّ مفهوم الزومبي الذي يشير إلى من عاد من الموت بهيئة أخرى مشوّهة الجسد ولم يكن أمرا يسهل على الروائي نسج خيوطه السرديّة متينة القوام ؛ ومن ثَمّ تجسيدها على هيئة مشاهد دراميّة مرعبة إلا من خلال أنه استطاع التحليق في آفاق الخيال العملي والتوحد مع الأفكار التي تتدفق من ذلك الخيال . و" ليس من همنا – هنا – الدخول في جدل حول الحدود المعرفية لمفهوم الراوي ، لأن كل قارئ للنص الروائي يدرك هذا المفهوم على نحو من الأنحاء ".[3]

لقد ركّز الباحث على منبع الشخصيات المسخيّة التي تناسب الحال والموقف البحثي ، التي قد تجلّت بوضوح في رواية (الموتى الأحياء) ، التي سعى توفيق فيها إلى تجسيد الأرواح الشريرة في هيئة الزومبي لإثارة الرعب وتفعيل الدور النصي للأحداث المتعاقبة فيها، ثم أتقن الدخول والخروج في تلك الشخصيّات عبر النصوص الروائية ، معتمدا في تصميم روايته على مدارك القارئ وقدرته على التخيّل السردي الذي أنتجه والذي أشعل فتيل التشويق إلى معرفة المزيد ، ليدخل الرعب في كيان القارئ بطريقة سَلِسَة لا يشعر بها من خلال مقاطع سرديّة ثم يطفأ تلك النار التأويليّة بنفس الطريقة من خلال ما جاء في نصوص الرواية على النحو الآتي:

" وفجأة .. تصلب جسد (هاري) واتسعت عيناه .. ويصرخ:

– رفعت ! .. أغلق زجاج النافذة جوارك .. اضغط زر تأمين الباب ..!

---

[1] – الخيال – مفهوماته ووظائفه: ١١٢.

[2] – الخروج للنهار، شريف الصيفي : ٧.

[3] – بلاغة السرد ، محمد عبد المطلب : ٧٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ولكن .. صاح وهو يغلق النافذة المجاورة له:

– هل ترى يديه ؟ .. إنهما متآكلتان باديتا العظام ... إنه ليس مخلوقاً حياً ..

كان ذلك الشيء يقترب بنفس السرعة الوئيدة .. حين أردف (هاري):

– إنه من الزومبي ..!!."[1]

تعمّد الروائي تغيير أسلوب السرد هنا عن باقي الروايات ، حيث افتتح عتبة الرواية بجزء هام موجود في أحداث الرواية أي أنه قدّم الأحداث للقارئ من البداية ، وذلك لم يكن عبثاً أو مجرد سرد خيالي ؛ إنما هو تدبير لجذب ذهن المتلقي والولوج به إلى منصة الرعب ، التي تطلعه على أحداث هذه القصة المخيفة ، ولاسيمّا أنّ الزومبي أساسه بشري ، لكنّه فقد روحه الأصلية وامتلك روحا خياليّة.

وبعد أن وزّع توفيق أشعة الرعب لدى المتلقي خلال بدئه في سرد الأحداث منذ بداية الرواية عاد ليكمل : " وبشكل غريزي نظرنا نحو المدخل لنرى ما هنالك .. كان ذلك الشيء رجلاً نحيلاً ضئيل البنية يسير ببطء بين الموائد .. رأسه مضمدة منديل قذر .. ويرتدي قميصاً حال لونه و سروالاً واسعاً ممزقاً في أكثر من موضع ... وكان أضعف من أن يثير كل هذا الرعب في نفس طفل صغير ... كانت يداه بلا أصابع تقريباً وما بقي منها كان مجرد عظام عارية بيضاء ... حتى قدماه الحافيتان كانتا واضحتين تماماً .. يمكنك أن ترى الأوتار والعظام وكل شيء فيها .. روفع رأسه فرأيت وجهه .. اللون الرمادي الغريب .. الأنف المجدوع والأسنان النخرة المتساقطة ."[2].

وقد أزمع الكاتب سرد أوصاف الزومبي كونه مصدرا للذعر في نص الرواية إذ أنه مزج ذلك بالخيال " بحيث يكون التخيّل تبعاً للإدراك ، فإن لم يكن الموضوع المتخيّل أدرك من قبل ، يخيّل بأحواله اللازمة من حيث هي حسيّة مشهودة "[3]، وشخصيّة الزومبي كما تظهر هنا هي مشابهة لجسم إنسان متحلل يطارد البشر أو يتعايش معهم حيث كان ذلك التجسيد لتقريب الصورة وتوضيح المفهوم ، كما أنه أطنب في وصف هذه الشخصيّة ليعطي القارئ لذة تصور المشهد ، لأن " المعنى إذا ألقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوّقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح ، فتتوجه إلى ما يرد بعد ذلك ، فإذا ألقي كذلك تمكّن فيها فضل تمكّن ، وكان

[1] – أسطورة الموتى الأحياء ، أحمد توفيق: ٨.

[2] – نفسه : ١٩ – ٢٠.

[3] – الخيال – مفهوماته ووظائفه : ٢٣١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

شعورها به أتم "[1]. من هنا جعل الكاتب شخصية الزومبي (دالماس) تتشابه مع الشخصية الإنسانيّة الحقيقية ؛ حتى يعتقد بعضهم أن الزومبي يشعر بالآخر ولديه عادات كان يكتنفها قبل تحوله إلى مسخ ، وهذا ما تجلّى في النص الآتي :

" لكن (دالماس) هذا كان يشرب كالإسفنجة ..
– بالطبع تظل هناك عادات راسخة في نفسه منذ كان حيّاً يرزق .. لقد كان (دالماس) سكيراً في حياته .. لهذا يكرر نفس ما كان يفعله .. "[2]

إنه يسرد حكايته ويقفز على مشارف أغصان الرعب التي نبتت مع أحداث الرواية ، وقد اتخذّ أسلوب تخدير القارئ وتهيئة ذهنه إلى ما كان عليه قبل القراءة ، من خلال تجلّي الشخصيّة – الزومبي – وإبرازها على نحو لم يتوقعه القارئ ، ليعزز التفاعل بين النص والمتلقي ويتضح ذلك مليّاً في النص الآتي:

– "رأيي أن هذه الطقوس مزيفة .. كلها مزيفة! ..هؤلاء القوم (يمثلون) طقوس (الزومبي) لكنهم لا يمارسونها حقّاً ..، إنهم يعرفون كيف يبدو الأمر كله لكنهم يجهلون تفاصيله ..."[3]

وسرعان ما يكشف توفيق الستار عن الغموض الذي أحاط شخصية الزومبي ، من خلال تجليّات واضحة البيان أهمها ؛ أنّ الزومبي ما هو إلا اختلاق من شخصيّات أخرى من داخل النص السردي ، واختلاق أكبر من الروائي نفسه الذي أشرق بهذه الشخصية في آفاق روايته لهدف وغرض يثيرهما المبدع في نفس المتلقي ؛ كون تلك الشخصية / الزومبي معتقد ذهني ، يتولد في خيال الروائي ليثير شغب القارئ والجمهور على نحو ينتج " العلاقة التفاعلية المثمرة بين الكاتب والجمهور أو بين النص والغرض ".[4]

ثانيا : عالم الجن والأموات

عالم الجن هو العالم المقابل لعالم البشر ، حيث مخلوقات لا تدركها الحواس البشرية ؛ وذلك لأن الله سبحانه وتعالى وضع حجابا بيننا وبينهم ، قال تعالى " إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ "[5] ، وترى بعض الطوائف أن العالم الآخر يهدد وجودهم ومصالحهم الدنيوية ، ومن بنية ذلك يبقى الصراع قائماً بين الإنسان البشري وبين الجنّ ما دامت السماوات والأرضين.

---

[1] – الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، الخطيب القزويني : ١٥١.
[2] – أسطورة الموتى الأحياء: ٣٦.
[3] – نفسه : ٩١.
[4] – البحث عن المغزى " تجارب في قراءة الصورة " ، محمد العبد : ٤٢.
[5] – الأعراف : ٢٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

والجن مثله مثل البشر تماماً " إذ لديهم نفس ملكات البشر وعاداتهم من أكل وشرب ونوم وشعور وتكاثر وتزاوج و ، كما أنهم " سموا جناً لاجتنابهم أي استتارهم عن العيون "[1]، ولم يتوقف ذلك على ما سبق ذكره بل لديهم أسماء وكنيات ينادون بعضهم بعضا بها ومنها ما جاء في لغة العرب (عامر وجني وأرواح وشيطان وعفريت). ولأنهم غير مرئيين لنا فقد وقع البعض في تكذيب أحوالهم وأخبارهم وإنكار وجودهم كما قال ابن تيمية في (مجموع الفتاوى) : " وأنكروا دخول الجنّ في أبدان الإنس وحضورها بما يستحضرون به من العزائم والأقسام "[2]، وكانت نظرة الفلاسفة عن الجنّ أنهم " نوازع الشر في النفس الإنسانية وقواها الخبيثة، كما أن المراد بالملائكة نوازع الخير فيهم ".[3]

ورغم الخلافات التي حدثت حول فهم عالم الجن بين جاؤوا على ذكرهم من ما وصل إلينا فإن " القول الصحيح أن عالم الجن عالم ثالث غير عالم الملائكة والبشر، وأنهم مخلوقات عاقلة واعية مدركة ليسوا بأعراض ولا جراثيم، وأنهم مكلفون مأمورون منهيّون ".[4]

أجاد توفيق في إنتاج حلقات من شخصيات الأرواح الشريرة التي تسعى إلى تحقيق نفس الغاية التي خُلقت من أجلها ، حيث أنه طوّر كل شخصيّة في البنيّة السردية من خلال خواص مميزة تصاحبها من بداية الظهور إلى نهاية الاختفاء من الجذور، وتلك التداعيّات انبثقت لتحقيق التفاعل بين القارئ والنص والانسجام الذهني الذي يتقوى من خلال متابعة الأحداث والبقاء داخل جو الرواية المرعبة ، إذ أنّ مجريات الأحداث في النصوص السردية في الرواية تتحكم بالشخصيّات التي تولّد الرعب وتعزز المضمون ، ومن ثم فإنّ النصيّة " تستدعي شخوصاً بعينهم ، وتوظّفهم حسب احتياجاتها السرديّة ، ثم تستبعدهم النصية بعد أداء مجموع الوظائف ، حيث يحل شخوص آخرون في القصة التالية ".[5]

وقد أضحى توظيف الشخصيّات المرعبة شيئا ثابتاً في سلسلة ما وراء الطبيعة ، وذلك خلال توظيف شخصيّات حاضرة من عالم الجن والأموات ، وهذا النوع متعارف عليه في اضطراب القلب وتقليب الأحوال النفسيّة ، ممّا جعل توفيق يعكف على إعطاء استقلالية لكل من تلك الشخصيات ، كي يسلط الضوء عليها ويثير التفاعل المنشود الذي يتمثل في وقوع القارئ في شراك الرعب الذي نصبه له من خلال حبكة فنيّة في نصه

---

[1] – عالم الجن والشياطين ، عمر الأشقر: ١١.

[2] – مجموع الفتاوى ، ابن تيمية ، تح: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم :٢٤/ ٢٨٠.

[3] – نفسه : ٤/ ٣٤٦.

[4] – عالم الجن والشياطين : ١٣.

[5] – بلاغة السرد : ٧٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

السردي . وقد كان وصف المشاهد المرعبة الخاصة بالأشباح متباعد في النص السردي ، على شكل فصول ولقطات تتداخل فيما بينها شيئاً فشيئاً بإيقاعٍ فني ، حتى تصل إلى مرحلة التناغم والانسجام وتصبح الصورة أجلى وأوضح .

وبالنظر لروايات أحمد توفيق في (سلسلة ما وراء الطبيعة) المتعلقة بالتداعيات المذكورة آنفاً ، نجدها أن تلك الشخصيات قد تعددت وتباينت فيما بينها، ولعل أشهرها وأكثرها وضوحاً ما جاء في رواية (حارس الكهف) التي تمثلت فيها شخصية الشبح (العسّاس) على أنه حارس بوابة كهف يقود إلى عالم آخر ، ولربما إلى العالم السفلي – كما جاء في الرواية – وبذلك تحكّم توفيق في (تقديم وتأخير) و (إظهار وإخفاء) شخصية ذلك الشبح بما يناسب الموقف القصصي والتدرج في نسج الصورة في خيال القارئ.

وفي الرواية ذاتها كان توزيع شراك الرعب في حقل الصورة الفنيّة السرديّة على نحو فريد ومميز ، فتارة يضعنا في قلب الرعب وتارة يخرجنا منه ، وهذا ما يتضح مليّاً في المقطع الآتي: " وأضأنا بطاريتنا لأن الظلام كان دامساً .. دامساً ..

كانت رائحة العطن تملأ المكان ....، وفجأة همس (محمود) في عصبية:

– صه! .. هل سمعتم هذا؟

– ماذا؟.

تصلّب قليلاً .. ثم استرخت عضلاته .. وهمس:

– لا شيء ..

ومضينا نواصل جولتنا عبر الجدران ..

عجباً.. ! .. أكاد أقسم أنني سمعت صوتاً غريباً أنا الآخر .. لكن الهستيريا الجماعية حقيقة لا مراء فيها .. والايحاء قوة كاسحة .." [1]

في بداية الرواية أراد توفيق أن يفجّر الشرك الأول المرعب ، قبيل تعرّفهم على ما هو موجود في هذا الكهف ، ومن ثم يخرج القارئ إلى الأمان ثم يعود به إلى الشرك الثاني ثم ينقذه وهكذا، وبهذا يتضح جليّاً أنّ الكاتب

[1] – أسطورة حارس الكهف ، أحمد توفيق : ٨٦ – ٨٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

جعل نفسه المدرب للقارئ يتحكم به معنويّاً ، وأيضاً " لا يكتفي الكاتب بكل ما سبق ، بل إنه يرسم للقارئ خريطة الطريق إلى فهم النص والخروج برسالته إلى واقع الحياة اليومية "[1].

واستمر توفيق على الوتيرة السابقة نفسها ، وأخذ تدريجياً بإبراز شخصية الشبح (العسّاس) ، وحين وصلت إلى باب الظهور للقارئ والتفاعل مع الأحداث أمسك عنها ؛ ليثير الفضول ويزيد التشويق ، فظلّ يتحدث عن الشخصية وقوتها من دون أن يظهرها ، ولعل هذا الأمر يعطيها نسقا خاصا بها يتجلى في استقلاليتها عند الظهور، سيما وأنه استعان بشخصية أخرى تعزز شخصية الشبح وذلك يتمثل في المقطع التالي: " لقد صحا (العسّاس) .. ! .. غادر سجنه الطويل ..

– العسّاس ؟.

– حارس الكهف الذي لم يزعجه مخلوق منذ مائتي قرن ! .. هكذا أنذرنا آباؤنا وأباء آبائنا .. والويل كل الويل لمن يجرؤ .. وها أنتم أولاء قد جرؤتم ..."[2] !

ثم عمد الكاتب إلى الكشف عن أفعال الشبح وقدراته الخياليّة المتجسدة فيه ، دون إظهار معالم شكله وهيئته الحقيقيّة ؛ وذلك لأنّ الفعل أكثر دلالة على الشخصيّة ، وأقوى وأبين في إشعال الرعب في كيان القارئ وتحريك خياله في ضوء المجريات الحاصلة، فبدأ الشبح في قتل الشخصيات واحد تلو الآخر ، إلى أن وصل إلى الشخصيّة الرئيسة (رفعت إسماعيل) ، وحينها استقل الروائي بالشخصيتين ، ليصل إلى ذروة الحبكة الفنيّة الروائية ، ويؤثر في المتلقي ويكشف الستار عن الهيئة الغامضة لشخصيّة الشبح المتجليّة في النص الآتي:

"ها هو ذا قادم من أجلي .. في ضوء القمر أراه بوضوح تام .. وأتجاهل ذعر الجملين .. وعواء الذئاب المتزايد .. ودقات قلبي .. هل أصفه لك؟ .. إنّ هذا من حقك .. لكنه ليس في إمكاني ..إنك تتخيله غوريلّا ضخمة .. أو ذئباً عملاقاً .. أو شيئاً يشبه (العملاق الأخضر) الذي لم نكن نعرفه وقتها ..، بل ربما تتخيله شيئاً هلامياً .. أو كتلة من اللهب .. أو كياناً شفّافاً شبحيّاً ..

في الواقع لا .. أنت مخطئ ..لم يكن (العسّاس) يشبه أي وحش من الوحوش التي تحترم نفسها .. كان شيئاً يفوق قدرتي على التعبير .. نعم هو كيان ملموس .. لكنه لا يبدو من أي صورة مرعبة نعرفها .. إنه الوحش الذي لم يُخترع بعد .. ولهذا لا أجد صورة أقرّبه لك بها ..

---

[1] – البحث عن المغزى " تجارب في قراءة الصورة " : ١٧٠.

[2] – أسطورة حارس الكهف : ٩٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

كان مرعباً .. وثائراً .. ويريدني .. وهذا يكفيني ..."[1]

لقد تجلت مظاهر الرعب بصورة واضحة في النص السابق ، على نحو عظيم البلاغة ودقيق الوصف حيث أخرج الكاتب شخصية الشبح على هيئة لم يتوقعها القارئ ، وقد أتقن الكاتب كتابة لغة المحتوى التعبيري الذي يناسب الموقف الرهيب المرعب الذي تعرض له (رفعت) ، " ثم تأتي الصياغة بعد ذلك ليست من قبيل الإقناع بالحجة اللغوية الخالصة ، ولكن اللغة تأتي هنا وسيلة لتمكين الحقيقة من نفس المتلقي "[2] ، والاعتقاد بأنّ المشهد حقيقي ، حتى يثير هواجسه نحو النص السردي ، ويحدث التفاعل المنشود من خلال تحريك وتفجير انفعالات القارئ.

ويمكن القول بعد قراءة روايات الأرواح الشريرة أنّ الأرواح نفسها المتمثلة في المسوخ والزومبيات تلاحق الأشخاص – الضحايا – الذين يؤذوها أو يضايقونها ، أمّا الأشباح هي التي تكون في مكان واحد وتحافظ على حياتها وتقتل من يقترب منها وتحمي ما هو موجود في ذلك المكان ، ومن هذا المنطلق تم بناء الشخصيّة وتركيب أدوارها.

ثالثاً: الشخصيّات الشاحبة

من الجدير ذكره أن الشخصيات الشاحبة هي شخصية دراكولا وأتباعه من الرجال والنساء غريبي الأطوار. والشاحبة تعنى حدوث متغيرات على وجه الشخصية الطبيعي بحيث تبدو كأن لا حياة فيها . وتنسب شخصية دراكولا إلى شخص يدعى (فلاد المخوزق) وهو أمير على إحدى البلاد في رومانيا قديماً، وهو شخص يتمتع بقدرات ناشزة عن الطبيعة الأصلية ، كما يعد أيضاً من مصاصي الدماء الذين يعيشون على دماء الأحياء الأبرياء، ومن يمتص دمه يصبح تابعا له ، وعلى هذا النمط وبعد مدة من الزمن يكون دراكولا قد جهّز جيشاً كبيراً من مصاصي الدماء ، عن طرق عادتهم في ذلك ، " أنهم يشربون دم الإنسان وعادة ما يستنزفون دماء ضحيتهم باستخدام أنيابهم الحادة ، ويقتلونهم ويحولونهم إلى مصاصي دماء."[3].

إن شخصية الكونت دراكولا شخصية حقيقة من التاريخ ، يمثلها البربري فلاد الثالث ، المعروف باسم (فلاد المخوزق) ، الذي وُلِد في ترانسيلفانيا في القرن الخامس عشر ، وقد أُطلق على والده لقب (Dracul) بعد تعيينه

---

[1] – نفسه : ١٣٠ – ١٣١.

[2] – السياق وتوجيه دلالة النص – مقدمة في نظرية البلاغة النبوية ، عيد بلبع : ٢٢٠.

[3] – History.com ed, September 13, 2017, Vampire History, *History*, https://www.history.com/topics/folklore/vampire-history

Remove Watermark Wondershare PDFelement

في رتبة فارس تسمى (وسام التنين) ، فدراكو تعني التنين ، وهي أساس لقب فلاد الأكبر في اللغة الرومانية الحديثة ، ثم تطورت دلالتها لتعني الشيطان [١]. وقد زعمت إحدى الروايات أيضاً أنه بينما كان ضحاياه يموتون على الأوتاد ، كان فلاد يغمس الخبز في دمائهم ويأكله أمامهم ، وما ذاك إلا بسبب قلقه من احتمال غزو الأوروبيين الشرقيين لأوروبا الغربية [٢].

ولأن هذه الشخصية بهذا الوضوح في سماتها المرعبة وصفاتها المخيفة الخارجة عن خيال المشاهد أو المستمع كانت أحقّ أن تنفرد بنفسها في معالم الأدب الجميل ، حيث إنّ دراكولا وأتباعه يتمتعون بقدرات عالية على استقطاب المزيد من سلالتهم ، كما يتميّزون بأنهم " يصطادوا فريستاهم في الليل ؛ لأن ضوء الشمس يضعف قوتهم ، وقد يكون لدى البعض القدرة على التحول إلى خفاش أو ذئب ، وأيضاً يتمتع مصاصو الدماء بقوة خارقة وغالبًا ما يكون لهم تأثير منوم وحسي على ضحاياهم لا يمكنهم رؤية صورتهم في المرآة ولا يظهرون بظلالهم "[٣].

إننا حين نتحدث عن دراكولا فإننا نتحدث عن مصاصي الدماء ، ومصاص الدماء يعني الموت أولاً ، وبطبيعة الحال لابد أن يكون لهم أوقاتهم وطقوسهم الخاصة بهم ، ومما لا يخفى على أحد أنّ دراكولا ما دام يجهّز جيشاً ويعظّم قدراته فإنه مستخفياً ومتوارٍ عن الأنظار إلى حين موعد الاحتفال بعيدهم السنوي الذي يشربون فيه دما طاهرا صافيا ، ومن المرجح حسب الدراسات التي خاضت في هذا الشأن أن موعد عيدهم يكون آخر السنة.

وعلى الرغم من عِظم جيش دراكولا إلا أنه يظهر بهيئة الإنسان الرحيم الودود مع ضحاياه ، و" لكن هواء الود الذي يتغلغل فيه ما هو إلا قناع يخفي الحقد المظلم بداخله ، فهو شخص غاضب وعنيف ، ينظر إلى البشر بازدراء ويشعر بالاشمئزاز من ازدراء الإنسان للجوانب المظلمة من طبيعته ، حيث إنه يستمتع بالتباهي بقوته ويستمتع بالسيطرة على الآخرين ، كما أنه فخور للغاية بتراثه المحارب "[٤] ، ويشير " ماثيو بيريسفورد مؤلف كتاب (من الشياطين إلى دراكولا: إنشاء أسطورة مصاص الدماء الحديثة) ٢٠٠٨ إلى أن من المستحيل إثبات تلك

[1] – Lohnes, Kate. "Dracula". *Encyclopedia Britannica*, 8 Apr. 2021, https://www.britannica.com/topic/Dracula-novel. Accessed 30 November 2021.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – المرجع نفسه.

[4] – https://monster.fandom.com/wiki/Dracula

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الأسطورة ، فهناك اقتراحات بأن مصاص الدماء ولد من السحر في مصر القديمة ، وإنه شيطان تم استدعاؤه إلى هذا العالم من بعض الآخرين "[١].

وبناءً على تلك التجليّات والأفكار المتضاربة حول شخصية دراكولا إلّا أنه هناك إجماع على أنّ مثل هذه الشخصية لابد أن تحتوي على سمات وخصائص خالصة لها[٢] ، إذ يذكر التاريخ أنه " عاش في زمن حرب مستعرة ، كانت ترانسيلفانيا على حدود إمبراطوريتين عظيمتين: الأتراك العثمانين وهابسبورغ النمساويين ، حيث سادت الخيانة والانتقام . ألقي القبض عليه على يد الأتراك ، الذين اقتادوه مكبلاً بالسلاسل، وبعد ذلك من قبل المجريين حيث قُتل والد دراكولا، بينما أُصيب شقيقه الأكبر (ميرسيا) بالعمى بسبب حصص حديدية ملتهبة ودُفن حياً "[٣]. " من عام ١٤٤٨ حتى وفاته عام ١٤٧٦م حكم دراكولا (والاشيا وترانسيلفانيا) وكلاهما جزء من رومانيا اليوم، خسر مرتين واستعاد عرشه مرة واحدة من خلال قتال شقيقه (رادو)، على الرغم من أنّ الفاتيكان أشاد به ذات مرة لدفاعه عن المسيحية إلا أنه رفض أساليبه التي سرعان ما أصبحت سيئة السمعة " حيث كانت طريقة التعذيب المفضلة لدى دراكولا هي إهانة الناس وتركهم يتلوون من الألم وغالبًا لعدة أيام ؛ كتحذير للآخرين ، حيث تبقى الجثث على قضبان بينما تقضم النسور والطيور السوداء اللحم المتعفن "[٤].

وبعد موت دراكولا دفن " في دير سناجوف المعزول بالقرب من بوخارست . وفي عام ١٩٣١ فوجد علماء الآثار الذين يبحثون في سناجوف نعشاً مغطى جزئياً بكفن أرجواني مطرز بالذهب ، كان الهيكل العظمي بالداخل مغطى بقطع من الديباج الحريري الباهت على غرار القميص المصور في لوحة قديمة لدراكولا . ثم تم نقل المحتويات إلى متحف التاريخ في بوخارست ولكنها اختفت منذ ذلك الحين دون أن تترك أثراً ، تاركة ألغاز الأمير الحقيقي دراكولا دون إجابة "[٥].

---

[1] – https://www.livescience.com/24374-vampires-real-history.html

[2] – David, Johnson. " The Terrifying Truth About Dracula ". *Infoplease*. September 20, 2021. https://www.infoplease.com/culture-entertainment/mythology-folklore/terrifying-truth-about-dracula

[3] – David, Johnson. " The Terrifying Truth About Dracula ". *Infoplease*. September 20, 2021. https://www.infoplease.com/culture-entertainment/mythology-folklore/terrifying-truth-about-dracula

[4] – المرجع نفسه.

[5] – المرجع نفسه.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

يمتلك دراكولا طاقة الخلود والقدرة على الارتفاع ونغيير الشكل والرشاقة والقوة والقدرة على التلاعب بالطقس والانتقال الآني[1] ، أما نقاط ضعفه فهي نفوره من المياه وضوء الشمس والثوم والصليب فضلا عن عدم قدرته على التعدي على ممتلكات ضحاياه أو الاقتراب من القرابين المقدسة[2] ، ولاشك أنّ " هناك الكثير من الجدل حول موقع قبر فلاد الثالث وفقًا (لكونستانتين ريزاتشيفيسي) في دراسة نُشرت عام ٢٠٠٢ في مجلة دراسات دراكولا ، فيقال إنه دفن في كنيسة الدير في سناجوف على الحافة الشمالية لمدينة بوخارست الحديثة وفقًا لتقاليد عصره ، لكن المؤرخين تساءلوا مؤخرًا عما إذا كان قد يُدفن فلاد بالفعل في دير كومانا ، بين بوخارست والدانوب ، القريب من الموقع المفترض للمعركة التي قُتل فيها فلاد ، وفقًا لكورتا "[3] . وفي ختام الأمر " لا يمكن قتل دراكولا إلا بقطع رأسه متبوعًا بدفع وتد في قلبه عند الموت ، فيتحول جسده إلى غبار وأي مصاصي دماء كانوا تحت عبادته يعودون إلى ذواتهم البشرية "[4].

وقد تتشارك الشخصيّات الروائية المرعبة مع الشخصيات الإنسانية الواقعية ، التي جعلت الروائي يسعى أن تكون شخصية الرعب التي اختارها تحمل نفس معالم شخصية إنسان واقعي ؛ ليخلق الأثر التفاعلي والعملية التبادليّة بين النص والقارئ ؛ كي يولّد التشويق والإثارة ، على نحو يجعل القارئ مستمتعاً أثناء قراءة السرد الروائي حيث يقوم الكاتب بنسج " الشخصية النموذج التي تنفرد عن باقي الشخصيّات بسمات محددة تجعلها تتميز وتبرز، وربما هي التي تلفت نظر الفنان أو الروائي فيلتقطها ليبث من خلالها فكرة معينة أو رؤية خاصة في الواقع، فيأخذ في رسمها في رواياته "[5].

وقد اتخذ الكاتب الشخصيّات الشاحبة في إطار الرعب الأدبي الذي تجلّى في سلسلة (ما وراء الطبيعة) ، حيث يستعين بموقف الشخصيّات الشاحبة بوصفها شخصيات مريضة واقعيّاً / مرض الجذام ، وصحيحة روائيّاً / المتحولون ، وقد تجسدت تلك الشخصيات باحترافيّة عالية وأدوارٍ بهية تكسب القارئ لذة القراءة والتخيّل السردي المشع من إبداع أحمد توفيق ، الذي أوعز به إلى تقسيم الشخصيات في الرواية وتقديمها مجزئة ومن ثم يضع للقارئ علامة يتمكن من خلالها من ربط تلك الشخصيات ببعضها ومعرفة ما كانت عليه . ومعرفة ما

---

[1] – المرجع نفسه.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – Marc Lallanilla , Callum McKelvie. " Vlad the Impaler: The real Dracula ". *livescience.* https://www.livescience.com/40843-real-dracula-vlad-the-impaler.html

[4] – https://monster.fandom.com/wiki/Dracula

[5] – الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عد نجيب محفوظ : ٢٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أصبحت عليه ، وذلك الشحوب ليس صفة عامة فحسب بل اختيار مميز من وحي رؤية الروائي التي تجلّت خلال منابع الخيال الأدبي و الذي مكّنه من سرد روايات بكفاءة عاليّة من النسيج السردي.

إنّ دلالات الشخصيّات الشاحبة تنبع من ثلاثة مرتكزات أساسية : (الروائي و النص السردي والبناء اللّغوي و القارئ وثقافته) . و الغرض الأدبي الخاص بكل شخصيّة لا يكون ظاهرا في الأحداث السرديّة بل يتوجب لمعرفته الدخول إليه وتحليل كل شخصية عبر نسقها الخاص التي وِكّل إليها ، ومن خلال الخطاب الذي تتحدث به الشخصيّة نعرف كيانها ودلالتها ، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ " الخطاب الأدبي لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقي إلّا من خلال اللغة السردية "[1] التي تتضح وتبرز مع تقدم مجريات قصص الشاحبين ، فلكل شخصية من الشاحبين دور يجعل الروائي " يصور لنا الحياة ، كما تتصورها تلك الشخصية ، وأن يكشف لنا عن نظرة الشخصية إلى الشخصيات الأخرى ، وبالعكس ، وهكذا يرسم لنا معالم الشخصية ، من خلال عالمها الشعوري واللاشعوري الخاص ، ومن خلال الأضواء التي تلقيها الشخصيات الأخرى عليها "[2].

تعددت روايات الشاحبين (المتحولين) وتنوعت قصصها وأحداثها ، ولذلك قام الباحث بتسليط الضوء على روايتين أساسيتين تعيش شخصياتهما هذا الشحوب وهما رواية (الشاحبين) ورواية (دماء دراكيولا) حيث تدور الحكاية من بداية الأمر حول مجموعة يبدؤون بالتحول ، وإكثار عدد المتحولين لأجل خروج شخص يدعى (دراكيولا) و يكون لتلك المجموعة دستورا و طقوسا خاصة بهم ، و بديهيا هنا يتبادر إلى ذهن القارئ أنهم مصاصو دماء ، حيث تتم عملية التحول عندما يشرب الشخص مشروبهم الخاص الذي يسمى (الإكسير) ، ومن ثم عضه بالأنياب ومص دمه بالكامل ، وبعد ساعات قليلة يصبح فرداً من جماعة المتحولين.

وأمّا رواية (الشاحبين) فنجد فيها تعدد شخصيات الرعب ، ولكل شخصية قصة مستقلة عن الأخرى وتجمع بينهم أمور مشتركة . وقد عمد الكاتب في بداية الرواية إلى توظيف شخصيّة رئيسة تتحدث عن الشخصيات الثانوية الشاحبة ، التي ستصبح لاحقاً رئيسية ضمن متن الرواية ، إذ قامت الشخصية الرئيسيّة المتمثلة في الصيدلي (يوليان بودسكو) بسرد بعض الصفات الطفيفة المتعلقة بالشاحبين ، والأعراض التي تظهر عليهم ومنهم – على سبيل المثال لا الحصر – ما حدث مع التاجر (فيتور مازورسكو):

"كانت الحجرة مظلمة تماماً .. ولكني تعرّفت هيكل (فيتور) الجالس أمام المنضدة .. وشممت الرائحة العطنة إياها .. وفي اللحظة التالية كان (تيبور) يمسك بالتاجر من قفاه بينما هذا الأخير يصرخ في جنون محاولاً

[1] – بلاغة السرد : ٥٥٨.

[2] – فن القصة : ٨٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

التملص ..لحظة عرفت ورأيت فيها أشياء كثيرة .. ربما كان أول ما رأيت هو الشيء الأهم .. لقد كان يمسك في يده فأراً ميتاً ... ولقد تمكنّا من إخراج (فيتور) إلى النور وسط صراخه وهياجه .. الحق أنه كان شاحباً كالموتى .. لم أر قط هذا الشحوب على وجه إنسان حي.. "[1].

هنا أزمع توفيق على إبراز هذا المشهد ليكون أول ورقة يلعبها في تهييج مشاعر القارئ من الوهلة الأولى ، حيث تحكم فيه الروائي في تقديم وتأخير الأحداث ، وفي وقت ظهور تجسيدات الرعب المتجليّة في البنية السرديّة . وما يلفت الانتباه هنا استخدام الوصف بطريقة تنازلية تفصيلية من الكل للجزء في المقاطع السرديّة ، حيث ذكر المشهد مجملاً ثم فصّل بعد ذلك بما يتفق مع الأغراض التي وضعها سابقا.

أمّا الحالة الثانية التي شهد عليها الصيدلي (يوليان) هي والدة (إيرينا) وجاءت أعراضها على النحو الآتي:

" – ربما هو لوالدتك ؟

– نعم .. ولكني لا أريد ذيوع السر ..

– هل هي تتصرف بغرابة ؟

ازداد وجهها احمراراً كأنما يعلن لي أنها لا تعاني (الأنيميا) بشكل نهائي .. وقالت:

– بغرابة ؟ لا .. بل تتصرف بشذوذ إذا أردت الدقة !

– شذوذ ؟ كأن تخنق القطط وتأكل الزهور ؟

– بل أسوأ .. هي لا تفعل شيئاً من أي نوع ! "[2].

وهذا المشهد الذي يعرضه توفيق على القارئ كي تتجلَى في ذهنه معالم الرعب ويتفاعل مع النص كأنه حقيقي يتأثر به ، على الرغم من بقاء الشخصيات المعروضة ثانوية حتى هذه اللحظة ، هدفها تحقيق الهدف وتعزيز أقوال وأفعال الشخصية الرئيسية ، ومن ثم يبدأ الكاتب بتوضيح الأمر وصورته الأولية ، أي ماذا يفعل مصاصو الدماء حين يقتلون أحدهم : " أمسية كهذه هي التي وجدوا فيها جثة (إيرينا لاسكي) في الغابة .. كانت عيناها

[1] – أسطورة الشاحبين ، أحمد توفيق : ٣٠ – ٣١.

[2] – Hs',vm hgahpfdk : 36 – 37.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

شاخصتين للسماء في رعب .. ولم تكن ثمة آثار عنف في جسدها، إذا استثنينا التمزيق في عنقها والذي حدث بأنياب حادة .. "[1].

لقد ارتضى توفيق في رواية (الشاحبين) تعدد الشخصيات المرعبة ، التي هي حلقة وصل ما بين القارئ وشخصية (دراكيولا) ، وتعدد الشخصيات دلالة على شدة الموقف المرعب ، فكأن حياة مصاصين الدماء كاملة موازية لعالم البشر، حين أخذ يسرد القصص من النهاية إلى البداية و يعود بالشخصيات عكسيّاً ، كي يحافظ على نسق الموضوع وتناسقه ويحقق الغاية الروائية التي صمّمها الكاتب.

استأنف توفيق الأحداث في رواية (دماء دراكيولا) بنفس الوتيرة التي عرض بها الشخصيات وتحوّلها ، آخذا بالتدرج الذي أوصلنا إلى الشخصية الغامضة ، تلك الشخصية التي امسك صفاتها وهيأتها عن القارئ ، لتتجلى عنده آفاق التأويل التي توقعه في شراك الرعب المفخخ بين حقول النص السردي : " (هو) – الذي يمشي في الظلال – ينتظرك .. "[2] وذلك من أجل المحافظة على البناء السردي والقوام الخيالي الذي جسّده لا سيمّا أنها تعد بمثابة الإبرة التي يغزل بها نصوصه القائمة على إذعان الرعب وتهيج المشاعر وإيقاظ الهواجس الخياليّة.

وعند اقتراب الروائي من نهاية القفز على عتبات الشخصيات التي تتبني مفهوم الرعب في خيال القارئ ، سعى إلى توظيف الشخصية الغامضة بوصفٍ يشابه الصورة الخيالية عند الروائي والصورة الحقيقية عند القارئ على النحو الآتي:

" – من هو (هو) هذا؟
– إنه (فلاد الوالاشي) طبعاً !
– سمه كما تشاء .. (دراكيولا) .. (فلاد) .. (نوسفيراتو) .. كلها تدل على ذات الشخص، أو لنقل ذات الشيء؟!
– إن (جانب النجوم) هو العالم الموازي الذي يعيش فيه مصاصو الدماء، والمستذئبون، والشياطين والعفاريت .. إنه الجحيم بعينه ، ومن العسير على بشري أن يراه دون أن يجن ..
– في (جانب النجوم) يعيش (فلاد الوالاشي) في إقطاعية كبيرة، ويسمونه هناك باسم (هو الذي يعيش في الظلال)، وهي تسمية تناسبه حقاً إذا ما أردت رأيي ..
– الإكسير هو مزيج من دماء (دراكيولا) ونبات الـ (وولف بين) الذي تحيط به الأساطير في هذا البلد .. "[3].

---

[1] – نفسه : ٤١ – ٤٢.
[2] – أسطورة دماء دراكيولا ، أحمد توفيق : ٦٥.
[3] – دراكولا : ٧٧ – ٧٨ – ٧٩ – ٨١ – ٨٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وهنا يعتقد الباحث من خلال إطار التجليّات الواضحة البيان و الكاشفة عن معالم الشخصية المخيفة التي كانت تتوارى خلف شخصيّات ثانويّة ، تلبس ثياب النص الروائي ، إن جهلنا بالعالم الآخر وإيماننا بوجوده في الآن نفسه يهيئ لنا مداخل الخوف ، التي تشجع الروائي على استثماره في نصه ، ومن هذه النقطة بالذات _ الخوف من المجهول والإيمان به _ يتولّد أدب الرعب المتناثر في سجايا الروايات بشكلٍ عام ورواية (دماء دراكيولا) بشكلٍ خاص. سيما وأن النص قد أورد تجليّات أخرى ذهنية تتحكم في خيال القارئ وتوجهه إلى الانفعال العاطفي المشوب بالارتباك والحيرة .

وفي ضوء تلك الروايات المرعبة وأطياف الشخصيّات التي أردفها توفيق ، تغيرت الفكرة الأدبيّة تجاه بناء الشخصيّات و توظيفها الأدبي وأغراضها ، بنقلة نوعيّة تجلّت في كونه يستدعي القارئ للتشارك معه في بنائها من العدم ، إذ لم يقف المتلقي يوما على شبيه لها في حياته المعيشة _ اللهم إلا في الأحلام _ليقصر المسافة بينه وبين الروائي .

لقد دفع توفيق بقرائه إلى الخوف أولا ثم توفيز الذهن لردم ثغرات الوصف ، وبذلك تم " استدعاء مجموعة من الشخوص ، التي كانت تنتج الحدث حيناً، وتشارك فيه حيناً آخر، والراوي يصاحبها في الإنتاج ، كما يصاحبها في المشاركة ، مستبقياً منا ما يحتاجه ، ويستبعد منها ما استنفد طاقته الإنتاجية "[1] ، ومن ثم فإنّ تلك الشخصيات التي بثّها أحمد توفيق– لنفث الرعب في نفس القارئ – كانت جالبة لقوة خيال القارئ ؛ بغية بلوغ حالة الذروة التفاعلية مع النص المكتنز بالاضطراب والحيرة والمفاجآت والقلق ، وذلك لتقريب الصورة وتجسيد المعنى بلغة سردية فريدة النسيج.

[1] – بلاغة السرد : ٦٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الثاني

المكان

توطئة

أولاً: المعامل والمختبرات

ثانياً: المقابر

ثالثاً: الأماكن المفتوحة

رابعاً: الأماكن المهجورة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة

المكان هو الفضاء أو الحيز الذي يحتوي كل شيء يُرى ويُحس ، على أن يكون معنى هذا المصطلح جاريا في الخواء والفراغ ، فهو لا يعني في الرواية غير البعد الجغرافي على خلاف باقي العلوم التي ترى في الحيز أمرا أخرى[1]. وقد قال بهذا الرأي من وجد في الأمكنة مجموع " ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية ، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان ، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء "[2].

والمكان جزء أساس من جغرافيا الأرض التي تمثل البيئة المناسبة لحدث ما ، بل هو جوهرها الأعم وأصلها الأغر، وعندما نتكلم عن المكان فإننا نتكلم عن مساحة وحدود وقواطع وأقسام ، وبذلك يصبح المكان نواة الربط والعقد بين مواقع مختلفة أو حدود متصلة تكوّن الجغرافيا المتشكلة على وجه الأرض ، و يفسر لنا (وليام بنج) ذلك حين قال: " إن الجغرافيا : هي علم المواقع ، وإنها تنقسم إلى شقين ؛ أحدهما تطبيقي (إقليمي) والآخر تنبؤي (نظري) ، يجيب الأول منهما عن السؤال : ماذا يوجد في المكان من ظاهرات ، بينما يجيب الثاني عن سؤال آخر هو: لماذا يوجد ما يوجد في المكان من هذه الظاهرات؟"[3].

وبذلك الرأي يتضح أنّ المكان يحتوي على عناصر تتفاعل مع بعضها في نواته ، وتتمثل تلك العناصر بالطبيعة التي تترسخ وتنمو فيه ، إذ أنّ المكان هو الجزء الذي تحدث فيه الظواهر والمتغيرات البيئية الناتجة من ذلك التفاعل ، وهو التراث وما اكتسبته السلطات في صراعاتها المختلفة ، وهو مسرح رهانات بين قوى متصارعة ، فضلا عما يمثله من تجسّد لتجارب وتطلعات شعب ما ، حيث أنه يمثل أيضاً نقطة التقاء مفعمة بالحركة والسكون معاً، أمّا الحركة فتكون من تفاعل العناصر مع بعضها الموجودة فيه ، وأما السكون فينتج من نمو عناصر أخرى تستجلب قواها من الأرض التي تنمو فيها.

ويمثل المكان في الأدب موطن لقاء الشخصيات ووهج الأحداث ، التي بدورها تقوم بتحريك العناصر لحدوث الانفعال العاطفي بصورة سَلِسة من دون إلحاق أضرار به ، كما إنه الوعاء الذي يتم تعبئة السرد فيه وفق إحداثيّات روائيّة يصنعها ويحددها الكاتب ، وإذا أصبح المكان جاهزاً لاحتواء الأحداث اتخذ الروائي صورتين دفاعيّة وهجوميّة ، وتتمثل الصورة الدفاعيّة في إبقاء العناصر المكانية في محلها ، بينما الصورة الهجوميّة تتم " بتوزيع الحدث / حدث الهجوم من خلال تفتيته وإسناد الأدوار إلى من معه ، فيكون هو قائماً بدور الراوي الذي

---

[1] – ينظر: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبد المالك مرتاض :١٢١.

[2] – بنية النص السردي ، حميد الحمداني : ٦٤.

[3] – الفكر الجغرافي عند جمال حمدان ، أحمد محمد عبد العال : ١٣ – ١٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

يقدم حدثاً مشاركاً "[1] . ولأنّ المكان الوعاء الأصل في تأصيل الأحداث وتتابعها في النص السردي أو الشعري على حدٍ سواء نجد أنه برز بوصفه " وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني ، إلى جانب الشخصيّة والزمن "[2].

وبناءً على التجليّات السابقة ، يمكن تحديد المكان في صيغة عامة ، وهي الإبداع في تحريك العناصر وتوظيفها في مكانها الأصلي والصحيح الذي يخدم الرواية . والراوي عندما يقوم بصناعة المكان فإنه يقوم بتشغيل ذاكرته وخياله معا ؛ لأن المكان السردي يحتاج إلى خيال مبدع لحياكته وفق أدبيّة نادرة التصنيع ومنسجمة الأركان الفنية الخاصة بها ، حتى " يبدو المكان كما لو كان خزّاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر "[3] ، ومن ثم يجسّد المكان الدور الأساس لشخصيات الرواية ويعطيها رونقها الخاص بها.

ويرى علماء النفس أن للمكان حقيقة نفسية " تقول إنّ الصفات الموضوعيّة للمكان ليست إلا وسيلة من وسائل قياسية تسهّل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية "[4] . وقد قام بعض الباحثين بإيجاز المكان بمفهوم مجمل يوضح فيه الجانبين ، جانب القارئ وجانب النص ، حيث وجدوا أن : " المكان الروائي والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها ، ذلك أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات وتجعل منه شيئا خيالياً "[5].

وعلى أية حال فإننا نجد المكان قد جاء في أنماط تعبيرية متقاربة في الأدب الروائي ، فهو صيغة لفظية في الأصل يعتمد في تكونه على صيغ الكاتب اللغوية ، وثقافته التعبيرية ودقته في الرصد" المكان اللفظي المتخيل ، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته "[6]. والمكان في الرواية أشبه ما يكون بالماء الذي يستمد الكائن الحي منه الحياة والحركة ، أي أنّ الرواية تمثل الكائن الحي بعناصرها المتكاملة ومن ثم

---

[1] – استراتيجيّة المكان ، مصطفى الضبع : ١٦.

[2] – البنية السردية (الزمن – المكان – الشخصيات) في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي ، مهاجري ليندة ، مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي ، جامعة بجاية ، الجزائر ، ٢٠١٣ / ٢٠١٤ : ٣٠.

[3] – بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات) ، حسن بحراوي :٣١.

[4] – التفسير النفسي للأدب ، عز الدين إسماعيل : ٦٧.

[5] – بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ ، بدر عثمان : ٢٨ – ٢٩.

[6] – بناء الرواية العربية السورية ، سمير روحي الفيصل : ٢٥١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

فهو " ليس عنصرا زائدا في الرواية ، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة ، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله "[١].

أثارت تلك المفاهيم الرؤية الأدبيّة عند الكاتب (أحمد توفيق) ، فأخذ بتجسيد تلك التجليّات على نحو يثير غرائز الرعب الفطرية لدى القارئ ، مستمداً من الواقع الأمكنة اللازمة لتنفيذ مخططه الأدبي المرعب ، وكان يتجلى بنصوصه السردية إلى آفاق واسعة من الأمكنة التي تجاوزت الطبيعة التي يعرفها الإنسان ، إلى ما لا يعرفه وما لم تخط عليه قدماه ولم تبصره عيناه ، إلى (ما وراء الطبيعة) ، حيث كانت مفاهيم المكان وتجلياته السردية " مسخّرة إياها لما يمكن أن يقود إلى تحليل النص والغوص في أعماقه لاستكشاف خباياه وشفراته "[٢].

وقد قام الباحث باختيار عدة أماكن أثارت رعب ساكِنيها في النص السردي نفسه وفي فكر وذهن القارئ المُنغرس في وحلها الخفي ، وهي على النحو الآتي:

أولاً: المعامل والمختبرات

إنّ اختيار الكاتب المعامل البشرية بوصفها مكانا تنبثق منه النصوص والأفكار المرعبة ، دليل على وعيه الأدبي في إتقان السرد في عدة أماكن ، بنفس الوتيرة المرعبة التي يتسلسل لها إلى آفاق القارئ وذهنه ، حيث إنّ المعامل البشرية هي الأماكن التي تجرى فيها التجارب لإثبات الحقائق أو لبرهنة الفرضيات العلمية ، فهي " مبنى أو جزء من مبنى أو مكان مجهز لإجراء التجارب العلمية والاختبارات والتحقيقات وما إلى ذلك ، أو لتصنيع المواد الكيميائية والأدوية أو ما شابه ذلك "[٣]. وقيل عنها أنها " أي مكان أو موقف أو مجموعة شروط أو ما شابه ، تساعد على التجريب والاستقصاء والملاحظة وما إلى ذلك "[٤] . وتتساوى في ذلك لفظة مختبر ومعمل ، فكلاهما " مكان مجهز للدراسة التجريبية في علم أو للاختبار والتحليل ، وأما مفهوم معمل الأبحاث فيعني : مكان يوفر فرصة للتجريب أو الملاحظة أو الممارسة في مجال الدراسة "[٥].

---

[1] – بنية الشكل الروائي : ٣٣.

[2] – المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتيّة ، غيداء أحمد سعدون شلاش، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد ١١، ع/ ٢ : ٨.

[3] – https://www.dictionary.com/browse/laboratories

[4] – نفسه.

[5] – https://www.merriam-webster.com/dictionary/laboratory

Remove Watermark Wondershare PDFelement

اختلطت هذه الأماكن في روايات توفيق بطعم الفن الأدبي ورائحته ، فقد نقل المكان من موطن عناصر جامدة وساكنة إلى موطن عناصر حيّة ، تتفاعل مع بعضها وتتآزر بما يكفي لتجسّد الصورة الأدبية المكانية حيث إنّ الروائي يحول أن " أن يجعل المكان – على الرغم من محدوديته – فضاءً واسعاً يتحرك فيه كيفما يشاء "[1] ، فالمكان في النص السردي يكون تحت حكم الشخصية الروائية وسلطتها ، وبهذا الحال يصبح الكاتب هو الصانع والموجد للمكان ، بينما الشخصية الروائية تصبح المالكة له وتتحكم في استخدامه والانفراد به من خلال البنية السردية . وطالما إنّ " كل فرد يكوّن – إرادياً أو عفوياً – المكان الذي يستخدمه حرماً ، معبراً بذلك عن إحساسه بفرديته "[2]، فإن للمكان ملامح ساكنيه ، وهو البؤرة الأولى للصورة الجمالية المنبثقة من إحساس الفرد الذي بطبعه يعشق الجمال بكل حالاته .

وبالنظر إلى روايات (سلسلة ما وراء الطبيعة) نجد أنها نصعت بتلك التجليّات بالشكل الذي يجذب انتباه القارئ ويستحوذ على خياله ، ومن أبرز تلك الروايات التي هي رواية (فرانكنشتاين) التي دارت أحداثها حول معمل أبحاث على هيئة قلعة تاريخية بعيدة عن الأحياء الحيوية ، حيث يقوم (بيتر فرانكنشتاين) بمساعدة أخته (أجاثا) بتجميع أجزاء مختلفة من الجثث الميتة وخياطتها بشكلٍ ما لاستنساخ صورة أخرى من الآدميين يكونون تحت تصرف صانعهم ، ومن ثم يحاول أن يبث فيها الروح من خلال عمليات حثيثة باستخدام أشعة الليزر، وفي نهاية الأمر يتضح أن ذلك كله كان مجرد أكاذيب وفرائض وهمية لا يمكن تحقيقها.

لعب الكاتب في هذه الرواية دور الفنان المبدع في حياكة المكان ، بما يتناسب مع الكيان الأدبي المرعب الذي هو أصل البنية السردية ، حيث اتضحت معالم المكان ودور صاحبه في حرية استخدامه وتوظيفه فيما يشاء ، قال " وهو يحمل في يده ما يشبه المرطبان الزجاجي الضخم .. كان مليئاً بسائل أصفر أهو الفورمالين – وبه أنسجة عضوية لم أتبين كنهها ... ودون كلمة أخرى طوح بالمرطبان في وجه الفتاة ، ليستقر ويتهشم على الحائط ، على بعد ثلاثين سنتيمتراً من وجهها ، ويتناثر السائل على ثيابها وبشرتها ... المخيف أن الفتاة لم تصرخ أو تثب فارة .. بالأحرى لم تبدل وضع وجهها لحظة "[3]

فتلك الصورة الفنية المرعبة تقدم المكان بوصفه حيزا مبهما ، على الرغم من معرفة كنهه (مختبر) ، فقد كان مدججا بالرعب ، لما يحتويه من (أنسجة عضوية لم يتبين كنهها) ، لكن انسجامه مع فحوى الشخصية

---

[1] – استراتيجية المكان ، مصطفى الضبع : ٣٨.

[2] – لغة المكان ، محمد مصطفى ، مجلة الفيصل ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات ، الرياض، ع/ ٢٢٨، أكتوبر ١٩٩٥: ٤٠.

[3] – أسطورة فرانكنشتاين ، أحمد توفيق : ٥٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وارتباطه بعملها يخفف من غلواء الشعور بالخوف ، لأن معرفة الشخصيات بكنه المكان يجعل القارئ يندمج مع ردود أفعالها ويتبناها ، فكون الفتاة لم تهب فارّة يعني أن على القارئ أن لا يصاب بالذعر لأن أبطال القصة لديهم مسوغ ما ومعرفة يجعلان من ردود أفعالهم بسيطة ومتواضعة .

لقد انتُشلت تلك الرؤيا من خيال أدبي رفيع المستوى ، ممزوجاً بالمعاني اللونية التي تعطي انطباعاً ملموساً حول المكان السردي ، كما يؤكد ذلك حازم القرطاجني في قوله " التخاييل في المعاني ؛ منها محاكيات تقع في أمور من جهة ما ترتبت في مكان ، وحصل لبعضها وضع ونسبة من بعض ، فتحاكي على ما وقعت عليه من ذلك "[1] ، وذلك يتضح في النص: " دعنا نصحبه إلى القبو يا (بيتر) وهناك سيرى .. ولسوف يصدق ...، غرفة طولها أربعة أمتار وعرضها ثلاثة أمتار، بها إفريز مجاور للحائط ارتفاعه ربع بوصة ..كانت هذه الغرفة الصغيرة الضيقة هي مصدر الرائحة .. وعرفت هذا .. شممته .. البرد في كل مكان .. برد يجمد الدم في عروقك ...، ولم أر شيئاً في البداية ثم تزايد النور ببطء، وبدأ يخترق الغمامة السوداء على العوينات، الإشعاع يتزايد أكثر فأكثر وشممت رائحة شيء عضوي يحترق (أشعر رأسه يحترق أم جلد صلعتي؟) .. أخيراً أرى حدود الجسد المسجى تحت الملاءة ..المشكلة هنا هي أن الجسد كان مليئاً بالخياطات التي توحي بمروره بعدد من الجراحات البدائية.. لكني أدركت أن جو الغرفة شديد البرودة قد صمم خصيصاً لمنعه من مزيد من التحلل."[2]

أثار المكان حفيظة الكاتب هنا ، حين جعل الشخصية تنفرد به فيتركها تنشئ التخيّل السردي المرعب، فيصبح القارئ في " فضاء متخيل يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة أحداثاً وشخصيات "[3]، وما يثير هنا هو طبيعة السرد في وصف المكان وإبرازه محفوفاً بالرعب أبان القبو الذي هو أسفل القلعة ، فالمكان أكثر إخافة لندرة القدوم إليه إلا وقت الحاجة ، فالانفراد في مكان صغير داخل القبو يوجّه خيال القارئ وفكره نحو مكان واحد منعزل من غير تشتيت ؛ ما يخلق تفاعلاً مرعباً يؤثر في نفسه وينسجم معه.

ثانياً: المقابر

إنّ الحديث عن المقابر أمرٌ عظيم يدفق الرعب إلى النفوس ، فالمقابر تعني الموت ؛ والموت من أشد وأعظم الأحوال على الإطلاق ؛ لأن النفس تفارق الجسد ومن ثم تحاسب بما كانت تسعى ، قال الله تعالى " يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ

[1] – منهاج البلغاء : ٩٥.

[2] – أسطورة فرانكنشتاين : ٨٦ – ٦٩ – ٧٢ – ٧٤ – ٧٦.

[3] – تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) ، محمد بوعزة : ١٠٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

نَفْسٍ مَا عَمِلَتْ مِنْ خَيْرٍ مُحْضَرًا وَمَا عَمِلَتْ مِنْ سُوءٍ تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ أَمَدًا بَعِيدًا وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ وَاللَّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ . [1] "

والقبر كما يرى ابن فارس " يدل على غموض في شيء وتطامن ، ومن ذلك: القبر قبر الميت "[2]. وجمعه قبور ، والمكان مقبرة وجمعها مقابر ، وأطلق عليها القرافة ، والكدى (أي القبور) ، والتربة والجبّانة [3] . ويقال : " أقبر الميت إذا أُمر بدفنه "[4] ، وكذا فسر أهل العلم قوله تعالى : " ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَه ُ"[5] أي : " جعله مقبورة ولم يجعله مما يلقى على وجه الأرض للطير والسباع ، ولم يقل: فقبره ؛ لأن القابر هو الدافن لأنه صيّره ذا قبر "[6].

وقد ركّز الكاتب على تنوع الأماكن التي ينتقيها في رواياته ، متعمّدا القرب من الواقع ؛ لأنه لو امتزج الخيال بالواقع صار التجسيد أقوى والصورة أوضح من دون ضباب يحول بين ذهن القارئ والنص السردي، وأدب الرعب المكاني الذي تكتنزه (سلسلة ما وراء الطبيعة) مثّل البوتقة الفضفاضة التي تحتوي عناصر العمل الروائي من أحداث وشخصيات وأزمنة.

ومن ذلك نرى أن القارئّ مهما حاول أن يروح ويغدو بخياله من أجل تخيّل صورة عن مكان مرعب دون قراءة معالمه فهو صعب جداً ؛ وذلك لارتباط الخيال بالرؤية المكانية للأحداث ودور الشخصيات ، وهذا ما يتفق مع رأي ميشال بوتور الذي قال فيه أنّ هناك " أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويجسدها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه "[7].

ومن أجل إيضاح الصورة أكثر لابد من الخوض في بحر روايات (ما وراء الطبيعة) ومعرفة طبيعة المقبرة فيها ، حيث كانت رواية (المقبرة) من أكثر الروايات شبهاً بالتداعيات الآنف ذكرها. كما تتضمن الرواية قصة الساحرة (هيلين) أو (رونيل السوداء) ، التي يحرقها حاكم البلدة من أجل مصلحة البلاد ، ومن ثم تدفن في المقبرة التي بجوارها وتبدأ روحها الشريرة –بعد مدة من الزمن– بمطاردة القتلة الذين تآمروا عليها وأحرقوها أمام الجميع ، ثم ينكشف الستار وتعالج قصتها بتفجير مكانها المخيف ، وعلى ذلك تبقى روحها مستحوذة على بنت صغيرة تدعى (إليانور ماكدوجلاس).

---

[1] – آل عمران : ٣٠.

[2] – معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس الرازي ، تحق : عبد السلام محمد هارون :٥/ ٤٧.

[3] – ينظر: أحكام المقابر في الشريعة الإسلامية ، عبد الله بن عمر السحيباني : ١٥.

[4] – تهذيب اللغة :٩/ ١٣٨.

[5] – عبس: ٢١.

[6] – تهذيب اللغة : ٩/ ١٣٨.

[7] – بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس : ٥٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وبالنظر إلى الحال المكاني للمقبرة نرى أنه بدأت تتصاعد الأمور تدريجياً بتوجيه الذوق الأدبي نحوه خطوة بخطوة . ومن عيان ذلك: " إنهن يمشين وسط المقابر .. النسوة يتجهن إلى مكان معين في المقبرة .. يقفن فيما يشبه الدائرة .. إنهن يرسمن شيئاً على الأرض .. النسوة يقمن الآن بإخراج أقفاص صغيرة .. يخرجن ما بها .. الآن تفهم (ماجي) أن هذه طقوس سحرية ."[1]

إنها الخطوة الأولى في رسم المكان الذي سيكون مصدر الرعب ، من خلال انتقاء الشخصيات التي تفتعل الأحداث ، التي بدورها تثير غرائز القلق عند القارئ . وقد برز المكان هنا في الأحداث نفسها دون الإفصاح عن حقيقة القبر. ثم وفي الخطوة الثانية استدرج ذهن القارئ إلى قعر الأحداث ؛ لكي يبصّره بالخيال المرعب الذي يفوق قدرة الإنسان على التصور : " الطفلة في خطر داهم .. لماذا ؟ لأن (رونيل السوداء) كانت تلتهم الأطفال .. ألم يخبرك أحد بهذا؟" [2]

وهكذا يستفز توفيق في قارئه شيئا حبيسا ، وهو القدرة على تصور المكان المرسوم والتعاطي معه ، والقبول بالأحداث التي تجري فيها ، ليس قبولا أخلاقيا إنما قبولا تاريخيا ، يجعل من المقبرة مكانا حافلا بأحداث خفية ، تستقطب بعض العناصر والأفعال المكروهة ، فتكون محطا للجريمة وجالبة للشعوذة والجهل والعنف ، وبذلك تخرج من كونها مضجعا للموتى إلى كونها موئلا للشر والجريمة . فيفسد الكاتب بذلك روح قارئه وهو يضطرب بين التصديق وبين التخيل ، ما يضرب لديه منظومة الأخلاق والقيم القارة ، فيتشكل الرعب هنا ، في أنه يعيش في عالم يملؤه الشر والجريمة والعنف والفوضى ، بطريقة سرية ومنظمة .

ولم يكتف توفيق بذلك ، إنما أضاف عنصرا آخر ، له هيئة القبر وطابعه السري ، وهو الكهف المجاور للمقبرة : " لحظة .. هناك كهف في المقابر.. قربها لا أدري .. الكهف الذي وجدوا فيه حاجيات تلك الفتاة (لورين السوداء) ، كما حكى لنا السيد بارنيل ..المقابر جاثمة في الظلام كالكابوس ، ومن بعيد شبح الكنيسة .. لا يوجد قمر هذه المرة ..، وهكذا مشى الرجل ونحن خلفه بين شواهد المقبرة ..، ومشينا فيه .. ولم يقتنا أن نرى بعض قطع العظام مدفونة على الأرض .. عظام أطفال على الأرجح."[3]

وعندما يضيف الكاتب مكانين لِجُل الأحداث ، يتردد عليهما في نصوصه بنفس المشهد المخيف في الرواية الواحدة ، يكون قد بلغ بذلك درجة السمو في الإبداع الروائي . ففي المقطع الأول من الاقتباس السابق لاسيما (الكهف الذي وجدوا فيه حاجيات تلك الفتاة) ، نجد أنّ قلة الأحداث ، وغلبة المواقف والمشاهد قد تنعكس على

---

[1] – أسطورة المقبرة ، أحمد توفيق : ٣٠ – ٣١.

[2] – أسطورة المقبرة : ١٤٠.

[3] – نفسه: ١٤٧ – ١٤٩ – ١٥٠ – ١٥٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

البناء اللغوي السردي[1] ، فالكهف مسمى لعالم سحيق ، قد يكفي دالّه اللفظي لبناء معمار الرعب في الرواية ، من قبل أن نتوغل في الأحداث وتفاصيلها . إنه دال يضغط على أفق المجهول فيستدرجه إلى النص ، ويجعل اللحظات المناطة به موحشة ثقيلة ، ففيه من الخفاء وقوة الطبيعة ووحشتها وجبروتها ما يجعلنا ننصاع لهيبته ، فما بالك إذا كان الذي يجري فيه حدثا إجراميا ، يكشف عن عنف الذات البشرية وسوداويتها وجبروتها ؟.

أمّا في المقطع الثاني من الاقتباس السابق اعتنق النص الصيغة الوصفية في بيان الأحوال وإنتاج الأفكار الروائية، وانتقل إلى معالم الكهف (ولم يفتنا أن نرى بعض قطع العظام مدفونة على الأرض) . فالدفن لا يكون إلا في القبر ، أو بالأحرى في جوف الأرض ، وهنا حلّ القبر في الكهف ، فتضاعفت الوحشة وازداد الخفاء والقتامة . وتمكنت الأمكنة منا من دون أن نعرف أصل الحدث وبواعثه . هذا الأسلوب من أبهى فنون بلاغة الخطاب السردي وفيه يقول صلاح فضل : " وكان (بالي) – رائد الأسلوبيات – يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطي للغة في السياق ، لتجعلنا نتلقى في الوقت ذاته حضور دال – وهو (شراع) مثلاً – وغياب دال آخر وهو (سفينة) "[2].

وبناءً على تلك التداعيات كان المكان وما زال المؤثر الأكبر في صناعة الرواية على مستوياتها الأدبية ، فهو موطن الأحداث ووهج المشاعر ونبع الماء الذي تشرب منه النصوص السردية والأفكار الأدبيّة.

ثالثاً: الأماكن المفتوحة

لا شك أنّ الأماكن المفتوحة لا تحتوي على سقف يحول بينها وبين مشاهدة السماء والتمتع بالنظر لها، إذ أنها غير محدودة النطاق وغير منحصرة في جغرافيّة معينة يمكن تحديدها ، وقد تحتوي على عناصر طبيعية وصناعية كثيرة وعديدة ما امتدت مساحتها ، ومن ثم فهي تشكل المساحة الأكبر على سطع الأرض ، وهو ما يطلق عليه بـ(الفضاء الخارجي) . فهي قطعة أرض مفتوحة تحتفظ بشكلها الخام من دون أن تعالجه يد البشر ، وهي الحيز المكاني الذي من شأنه " احتضان نوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية ، وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور ، وهي بدورها توحي بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات "[3].

---

[1] – بلاغة السرد : ٤٨٤.

[2] – بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل : ١٦٩.

[3] – منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، عبد الحميد بورايو: ١٤٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي السرد تحوي الأماكن المفتوحة التجمع الأكبر للأحدث والرؤيا الأشمل لعناصر الرواية ، كما أنها تمثل الفضاء الأمثل للكاتب ، الذي لا يقيّد خياله الفني عند حياكة النصوص السردية المكانية . ولا شك أنها تحتوي على دلالات لغوية تثير ذهن القارئ نحوها ، للكشف عن عوالمها السردية والأحداث المتواكبة ؛ ذلك بأن " تلك العوالم غير موجودة ، إلا في ذهن القارئ . وقد قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص يوحي أو يقرّب أو يسهّل ولادة العالم المتخيل في ذهن القارئ ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لانشاء مدينة التخييل العجيبة ".[1]

وبنظام أدبي خاص جسّد أحمد توفيق فن تصميم المكان المناسب في فضائه السردي ؛ كي تنتج الشخصيات السردية أحداثاً مرعبة تخرق الانتباه ، ومن أبرز تلك الأمكنة المفتوحة ما جاء في رواية (النداهة[2]): " تلك الشابة الحسناء التي تسير في الحقول ليلاً تنادي الشباب – الذكور طبعاً – كي يلحقوا بها . ويهرع الشاب إلى أحضانها ، وهنا تتحول إلى حقيقتها .. غول مرعب شرس يفترس الفتى فلا يسمع عنه أحد بعدها . "[3]

هنا قدم الكاتب المكان لنا من زاوية بعيدة ، كأنه مهندس معماري يجسد الشكل الخارجي ثم ينحدر نحو العمق تدريجياً ، وهو هنا حقل في جغرافية القرية . وعلى الرغم من أن الحقل مكان حيوي مفعم بالحياة والحرة ، فإن هذه الخاصية لم تعق الكاتب عن تجسيد الرعب المكنون في سر فتاة الليل التي (تسير في الحقول ليلاً تنادي الشباب) ، ومن الملاحظ أن الكاتب أخفى طبيعتها الفنية في ذلك (غول مرعب شرس يفترس الفتى) وترك خيطاً واحداً للقارئ ليحفز خياله ، ويُزين الصورة بقوة المعنى ورهبة الألفاظ : " انتابني شعور غريب بأنني لست وحدي ، في مجال بصري لمحت شيئاً ما .. أدرت وجهي في بطء في اتجاه هذا الشيء .. فلمحت ما يشبه فتاة طويلة مسربلة ، بثوب طويل أسود تسير في تؤدة على بعد خمسة أمتار مني في خفة ، أما ما جعلني أدرك أن الأمر كله ليس

---

[1] – المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، عبد الله إبراهيم : ٩.

[2] النداهة هي أسطورة من الأساطير الريفية المصرية ، حيث يزعم الفلاحون أنها امرأة جميلة جدا وغريبة تظهر في الليالي الظلماء في الحقول لتنادي باسم شخص معين فيقوم هذا الشخص مسحورا ويتبع النداء إلى أن يصل إليها ثم يجدونه ميتا في اليوم التالي. كما تدور الروايات انه يمكن ان يقتصر ضرر النداهة على الجنون حين انها يمكنها التشكل باكثر من شكل واكثر من حجم لنفس الشكل ومن الطرق التى يمكن قتلها بها هى ذكر الله ورش الملح عليها مع عدم النظر إلى وجهها وعدم الرد على ندائها ولقد ظهرت العديد من القصص والحكايات حول موضوع النداهة بالإضافة إلى أحد الأفلام العربية الشهيرة. ليس بالضرورة أن يموت الشخص في اليوم التالي أو يصاب بالجنون بشكل كامل ، فقط يحدث ما يمكن أن نقول عليه بعض الهلاوس النفسية كأن تجد الشخص يتحدث مع نفسه ويبدأ بالتردد كثيرا علي التجول داخل الأراضي الزراعية ومن الصعب عليك تعقبه ومعرفة أي الأماكن التي يذهب اليها بالتحديد يقال أيضا عن تلك الاسطورة أن النداهة أحيانا تقع في حب أحدهم وتأخذه معها الي العالم السفلي وتتزوج منه وفي هذه الحالة يختفي الشخص كليا ويظهر بعدها فجأة الا أنه يتوفي بعد ذلك ويقول البعض أن وفاته هي بسبب أنه تخلي عن عالمها السفلي وعنها وتنتقم هي منه بقتله وخوفا من فتش أسرار عالمها لذلك يموت البعض في اليوم التالي أو يصاب بالجنون أو يختفي تماما .

[3] – أسطورة النداهة ، أحمد توفيق : ١٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وهماً ، فهو هالة الضوء الأخضر العجيبة المحيطة بها ، لا أجرؤ على ترك المكان قبل فهم ما يحدث ، حين صرت خلفها تماماً تنحنحت لأبدأ بالكلام ، ولم أتخيل قط وجهاً مريعاً كهذا الوجه ، وجها شاحبا كالموت.

– إلى هذا الحد كان المشهد مرعباً ..؟

– مريعاً ..

– وأين تظنها ذهبت؟!

إلى المكان الذي منه جاءت بالطبع .." [1]

تعمّق الكاتب في البناء السردي للمكان ، حيث دخل إلى عمق الأحداث التي توالت وتضخمت فنياً، وبدأ يسلط الضوء على المشهد الأصلي لكيان الرعب المتغطرس في طيات شخصية الفتاة الحسناء ، (فلمحت ما يشبه فتاة طويلة مسربلة) ، كانت لمسة خاصة من الكاتب ليدخل الأحداث في جو الرعب بتفاعل الشخصيات ، التي كانت تستجيب لدواعي الغرابة في موقف مختلط : (لا أجرؤ على ترك المكان قبل فهم ما يحدث) ، فمع الرعب الشديد يبقى فضول الإنسان دافعا لمزيد من الرؤى والأحداث . ومن هنا رسم توفيق المكان وسعى إلى التلاعب به حسبما يتطلب الموقف من تشييد الرعب من دون أن تفقد الصياغة المكانية رونقها ، فهذا جليل ذوق الروائي الفني . وما يدلل على ذلك إبداعه في العودة المكانية ، كما يتضح في قوله (إلى المكان الذي منه جاءت بالطبع) ، فأين هو هذا المكان وكيف هو ؟ .

إن الحقل الذي هو بقعة مفعمة بالحياة والأمل ، حيث تتعاون العناصر الأربعة (التراب ، الماء ، الهواء ، الشمس) على صناعة ما فيه ، يكفّ لوهلة عن أن يكون كما ألفناه ، حين يستقطب روحا سقيمة وملعونة تطيح بشباب القرية واحدا تلو الآخر . إنه يتشكل مرة أخرى فتغدو ألوانه باهتة وريحه عفنة ، حين تحل به لعنة أنثى من عالم آخر ، أنثى مشوهة متسلطة تسلب ألباب الناس وتتركهم للموت ، و بذلك تتشوه صورة الحقل الذي يفترض به أن يشبه الأنثى بحق . إنه ليس رعبا متخيلا إنما رعب اجتماعي ، تخلقه القرى التي يؤمن أهلها بالنذّاهة ، حين يشيع بينهم كثير من العادات غير المحببة كالحسد والنفاق والكراهية والفضول والسحر ، فتغدو تلك المجتمعات مفتوحة الأرض ورحبة الطبيعة منغلقة ومنكسرة وغير متنامية ذهنيا وعاطفيا ، ولا يقع أكثر ذلك إلا على المرأة ، التي هي ضحية السلطة الأبوية بأية حال من الحوال ، فتتحول بسلوكها من أنثى كاملة الوجود

[1] – نفسه : ٧٠ – ٧٢ – ٧٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

إلى كائن لا يحمل من الأنوثة غير هيأتها ، ليخفي عالما شاحبا من الانكسار والوحدة ، يكون الرجل ضحيته بالدرجة الأساس ، فما الحياة في النهاية غير تكامل بين الاثنين.

رابعاً: الأماكن المهجورة

هي أماكن تنبعث منها إرهاصات طبيعية وغير طبيعة ، أما الطبيعية فتتمثل في جمال تكوينها ، مهما عفا عليها الزمن وغيرت ملامحها الأيام ، ففي جنباتها ذكريات ساكنيها وماضي أفراحهم وأتراحهم . وأما غير الطبيعية فذلك الإحساس الذي يتسلل إلى من يراها فيعود منها حزينا خائفا ، إذ توفرت على أسباب الوحدة والانفراد . وفي هذين الأمرين تحول في الهوية الجغرافية والدلالة النفسية ، اللتان يمتلكهما المكان حين يغدو غير مستقر على معنى واحد . إنها المحاجر المهجورة والمستشفيات والسجون والديار ، وكل ما كان صاخبا في حينه بحضور ساكنيه ، ثم لفه الصمت بعد رحيلهم عنه . وفي ضوء ذلك تكون الأماكن المهجورة في أصلها أماكن مفعمة بالحيوية ، بغض النظر عن الغاية منها ، سوى أن فقدان الرعاية لها والعناية بممتلكاتها كان سبباً وجيهاً في تحولها إلى أماكن مهجورة مع مرور الزمن عليها ، إنها لحظات من التاريخ الساكن والمجمد .

ولا شك في أن تلك الأماكن قد أضافت الأدب لوناً برّاقاً ، وللسرد منه على وجه الخصوص ، حيث أنها تتحول إلى صورة فنية من خلال احتضانها أطلال ذكريات ساكنيها ومشاعرهم من خوف ورهبة وحب وسعادة ، ولا يأتي كل ذاك بغير خيال أدبي يواجه الواقع بالعبث والعنف والموت .

وقد اعتنقت (سلسلة ما وراء الطبيعة) تلك الرؤى الأدبية ، ورفعت من مستواها في مضمون النصوص المرعبة ، حتى تأسس اتصال فكري بين الكاتب والنص من جهة ، وبين النص والقارئ من جهة أخرى . وقد تعددت الأماكن المهجورة في روايات أحمد توفيق ؛ نظراً لأنها مصدر الرعب والخوف ، اللذين يتولدان حينما تخلو من ساكنيها فيقطنها سكان العالم الآخر (عالم ما وراء الطبيعة) . ومن أبرز تلك الروايات رواية (رعب المستنقعات) التي تضمنت مشاهد مكانية –كعادة أحمد توفيق– من بلدان أخرى ، وما ذاك في ظني إلا إمعانا في الصمت ، فبيئة مصر بيئة صاخبة بتعدادها السكاني الكبير ، وبطبيعة شعبها الاجتماعية الحميمة ، وبأسلوب هندسة المدن ، وبطبيعة مناخها المشمسة التي تهب الحياة مزيدا من الضوء ، وكل هذا لا يسمح بنشوء فكرة مكانية مرعبة كما لو كان الأمر في اسكوتلندا مثلا ، المكان الذي جرت فيه أحداث الرواية : " هناك – لمن يعرفون (أسكتلندا) – يوجد ممر يدعى (ممر سبتال أوف جلنشي) .. تتفرع بقرب هذا الممر ألعن شبكة مستنقعات في (إنجلترا) .. هي عبارة عن مساحة شاسعة من المياه الراكدة شيطانية الرائحة ، تنعقد فوقها شبكة من الضباب

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وسحب غاز (الميثان) التي تحيل المكان جحيماً حقيقياً..لم يكن واحد من الأقدمين يقصد هذه المستنقعات قط ..، فهي لا تبدو مكاناً محبباً للنزهة "[1].

في هذا المقطع أوجد الكتاب اللحظة الوصفية للمكان المهجور ، في أسلوب يبعث القلق حولها ، وجعل فضاءها مطلقا غير مقيد ، ضمن قوله : (مساحة شاسعة من المياه الراكدة شيطانية الرائحة) ، ما أعطى المشهد حقه في قوة الصورة : (لم يكن واحد من الأقدمين يقصد هذه المستنقعات قط) ، وهنا تجسيد للفكرة في ذهن القارئ بوصف يعد ضمن انبثاقات فنية تطرأ على النص المكاني فتجعله في صورةٍ أوضح . سيما وأن الهدف من هذا الوصف ليس المكان نفسه إنما ما يجري فيه من أحداث . فالكاتب هنا يمهد لنا حين يأخذنا في رحلة لغوية لاستكشاف أصقاع المجهول عن طريق الخيال ، فيتركنا نتبنى ردود فعل قاسية وظلامية . ولا شك في ذلك ما دمنا قد وطأنا أرضا لم يطأها أحد سوانا ، فذلك المكان لم يقصده أحد ، فلماذا جرنا إليه توفيق ؟.

قال : " ثمة أسطورة تقول : إنك إذا غمرت جثة في مياه المستنقعات ؛ فإنها تعود للحياة بعد أسبوع!" [2]، هنا نعرف ماذا تعني زيارة المستنقعات ، ومن من البشر يأتون إليها ولماذا . إنه يورطنا في تعويذة مكانية تجعلنا وعلى الرغم من رعبنا نرغب بوجود تلك الأمكنة ، إذ أن فيها من رغباتنا في البقاء جزء دفين . ومن الجلي أنّ تعدد الأوصاف في الرواية يبنى المشاهد المكانية بقنواتها المعطرة بروائح الرعب على هدير الأرض المهجورة .

ولم يكتفِ الكاتب بتلك التداعيات ، بل أخذ يتمعن في الصورة المكانية لتلك البقعة المهجورة في روايته ، حيث قال: " كان يعرف جيداً أن السقوط في هذا المستنقع يعنى النهاية ، لأن الأوحال تنزلق تحت قدميك إلى ما لا نهاية ، وتعد الوقوف فيها مستحيلة .. إنّ للأوحال قوة تفريغ غير عادية ، حتى لتشعر أن وحشاً عملاقاً يبتلعك إلى أحشائه .. ومهما تشبثت فلا جدوى" [3]

إنه ينحت الصورة بمبرده الوصفي التشخيصي للمكان المهجور، مشخصا للقارئ معالم المكان وسعة بوتقته الخياليّة، وهو لم يُظهر ذلك في أول الراوية بل تحفظ عليه للثلث الأخير ، جاعلا من قوة الوصف جوف الرواية وقوتها ، ليتوليد إشعاع الجمال الأدبي فيها.

وفي ختام الأمر فإن من المناسب أن نقول إنه لا رواية بدون مكان – خيالي أو حقيقي – ولا مكان بدون رواية تحتضنه بأحداثها، لذلك قالوا " إنّ العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته ، وبالتالي أصالته

---

[1] – أسطورة رعب المستنقعات ، أحمد توفيق : ١٧.

[2] – نفسه : ٣٣.

[3] – اسطورة رعب المستنقعات : ٩١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

"[1]، والمكان هو بيت الروائي الذي يعيش فيه بخياله ليتمكن من معايشة الأحداث خطوة بخطوة ، ومعرفة نقاط القوة وتوكيدها ومعرفة نقاط الضعف ومعالجتها ، لذلك كان حُري بأي " كاتب قصصي يريد أن يعيش بيئة قصته "[2] أن يغلق على نفسه باب البيت المكاني ويستمتع بالمشاهد الروائية.

Wondershare PDFelement

[1] – جماليات المكان ، جاستون باشلار ، تر : غالب هلسا : ٦.

[2] – أسطورة المقبرة : ٥٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الثالث

الزمان

توطئة

أولاً: الليل

ثانياً: الماضي

ثالثاً: المستقبل

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة :.

الحديث عن الزمان أمرٌ مهيب والدخول في طياته فعلٌ جليل ، فالإنسان خلق من كيان الزمان لكي يؤدي دوره ثم ينقضي . والزمان هو الوقت الذي حدده الله سبحانه وتعالى للأشياء ، وإنّ خسران الإنسان يكون بفقده الزمن والإحساس به ، مصداقاً لقوله تعالى: " والْعَصْرِ *إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ "[1] ، إنه سبحانه يقسم بالعصر وهو الزمن ، وما أقسم الله عز وجل بذلك إلا لعظيم منزلة الزمان ، فكان حقا علينا أن نضعه تحت مجهر عيوننا ونحتسي من جليل مكنوناته الطبيعية والأدبية.

ولا شك أن الدخول إلى عالم الزمان يفتح أبوابه المؤصدة والمتينة التي تُخفي وراءها جماليّات تلاطف العقل وتؤنسه ، لكن تلك المحاولة إلى مفاتيح لا تصدأ ومصابيح لا تنطفئ لكي لا يحصل اضطراب في التصور الصحيح لمفهوم الزمان . ولا يمكن الفصل بين مكنونات الزمان الأساسية الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) وهو كما أكّدَه (أوغسطين) بنظرته الفلسفية ، حيث تناول قضية الزمن مشيرا إلى أنه" في صورته الكونية الطبيعية ذو أبعاد ثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل ، أما في ذهن الإنسان – وهو الزمن الأهم حسبه – فـ: تذكر، وتأمل ، وتوقع ، وهو ما يعنى حين تشاكلهما ؛ تذكر الماضي وتأمل الحاضر وتوقع المستقبل "[2].

ومن الجيد ألا يغيب عن ناظرنا أن الزمان ليس له موضع معين يظهر فيه ، ولا هيئة يتقمص بها ولا يتحرك وفق تحرك الأشياء ، فهو " ليس هو في المتحرك ، ولا في المكان الذي يتحرك إليه المتحرك ، بل هو في كل مكان "[3] يسير بطبيعةٍ واحدة ونظامٍ مفصّل رسمه تبارك وتعالى . وهو لا ينتهى بانتهاء الأشياء أو الأحداث بل يبقى في حركة ديموميّة تتلون في شقين (ليل ونهار) ، ولكل من الشقين سيميائيّة خاصة بين عناصرها، وهنا نستطيع أن نستخلص من تلك التداعيات أنه لا أحداث من دون زمان ، ويجوز أن يسير الزمان بدون أحداث.

---

[1] – العصر: ١ – ٢.

[2] – الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم ، حسام الآلوسي : ١٧٨.

[3] – الأزمنة والأمكنة ، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني : ١٠٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وقد كثرت المفاهيم والتعريفات التي تدور حوله وتصفه ، أملا في إيجاد مصطلح يناسب مقامه وكيانه ، غير أن بعض العلماء والفلاسفة قد اقتربوا كثيراً من الكشف علن آثاره العميقة والجليلة ، فالزمن والزمان " اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم : الزمن والزمانُ العصرُ، ويكون الزمانُ شهرين إلى ستة أشهر... والدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الزمنة وعلى مدة الدنيا كلها "[1] . وهو الزمن عند صاحب المحيط ، قال : " الزمن والجمع أزمان وأزمنة ، وأزمن بالدكان أقام به زماناً والشيء، أطال عليه الزمن "[2]

ويرى علماء الفلك أنه " ساعات الليل والنهار، ويشكل ذلك الطويل من المدة والقصير منها "[3]. وهو عند الفقهاء " مقدار من الدهر، وكذلك هو مقدار من الزمن المفروض لأمر ما، وقيل للعمل "[4]. ويرى ابن كثير أن : " الزمان الذي يقع فيه حركات بني آدم ، من خير أو شر"[5].

ولا شك أن للأدباء نظرة خاصة في هذا الأمر ، فعند هانز ميرهوف نظرة للزمن أوسع نطاقاً من غيره إذ عرّفه بقوله " الصورة المميزة لخبرتنا ، إنه أعم وأشمل من المسافة للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفر عليها نظاماً مكانياً، والزمان كذلك معطى بصورة أكثر حواراً من المكان "[6] ، وقد أضاف بعض النقاد رونقاً على مفهوم الزمن حين قال إنه " أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الروائي ، وهو يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية ويمنحها طابع المصداقية "[7]. وهو يمثل عند آخرين " محور الرواية وعمودها الفقري الذي يمتد أجزاءها ، كما هو محور الحياة ونسيجها ، والرواية فن الحياة ، فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زماني ، لأن الزمان وسيط الرواية ، كما هو وسيط الحياة "[8]. إنه

---

[1] – لسان العرب ، ابن منظور ، مادة زمن :١٣/ ١٩٩.

[2] – القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز أبادي : ٣/ ٢٣٣ – ٢٣٤.

[3] – مجلة البحوث الإسلامية ، الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد ، السعودية ، ١٤٢٥ هـ – ١٤٢٦ هـ :٧٤/ ٣٢٥.

[4] – الموسوعة الفقهية الكويتية ، وزارة الأوقاف الشؤون الإسلامية : ٤٤/ ١٠٢.

[5] – تفسير القرآن العظيم ، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي ، تح : سامي بن محمد سلامة : ٨/٤٨٠.

[6] – مكونات الخطاب السردي – مفاهيم نظرية ، الشريف حبيلة : ٢٢.

[7] – البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، مرشد أحمد : ٢٣٣.

[8] – الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي : ٣٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

منقضٍ بوجود الأحداث أو عدمها، ولكن ما يفعله هو أنه يحدد للأحداث مواقيتها وأزمنتها التاريخية والفلكية وغيرها ، كما يشبه في حالته النار المتأججة التي تأكل كل شيء أمامها دون توقف.

بات الزمان في الأدب شيئاً رئيسيّاً يعتمد عليه الأديب في صياغة أدبه سواء في الشعر أم النثر، إذ يحتاج كلاهما إلى زمانٍ يعكس الصورة الفنية بمكنونها الفذ ، من خلال تجارب الأدباء والبلغاء ، الذين وجدوا أن الزمان لا ينفكَّ عن المكان ، والمكان لا ينفكَّ عن الزمان ، لذا لابد من وجود الزمان والمكان معاً في كل الأحوال ، ومن منطلق ذلك قد وِلِدَ في الأدب مصطلحٌ جديد يسمى (الزمكان) والذي يُعرف بـ " انصهار علاقات المكان والزمان في كل مُدرك ومشخص ، وعلاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يُدرك ويقاس بالزمان "[١].

ونستطيع القول أن الزمان هو الركيزة والقاعدة الأم التي يفرد عليها الكاتب سرديّاته الأدبية بشكلٍ مريح ، إذ أنه يتخلل في جميع لبنات المكونة للرواية ، لذلك هو " محور الرواية وعمودها الفقري في تقنياتها الفنية، حيث إنّ جميع تحركات عناصر السرد تتم في وقتية محددة ، في إطار زمني مرسوم بإحكام من قِبل الكاتب ، فهو الذي يعيش بخياله زمان رواياته بشكلٍ أولي ، ويظفر بجمالياتها ومن ثم يمثّلها أمام القارئ ليعيش نفس التجربة.[٢]"

وبتدارك الزمان في الرواية وترقب أحواله المتغيرة بين نص سردي وآخر ، نتمكن من " فهم السرد الذي يظهر الكيفية التي أفضى بها حدث إلى غيره "[٣] في بنية زمنية صُممت بتقنية عالية، وعندما يدرك الكاتب أن للزمان أولوية خاصة في الرواية فإن مشاعره تتحرك وفق الزمن الذي يرسم له ، من خلال انفعالات نفسية تتجسد في معالم البناء السردي . ويمكن أن نتصور الزمان يتشكل من اللبنة الكبرى المتمثلة في الشخصية والتي تعد منبع الأحداث وفسيفسائها، وبفعل ذلك يتولد الزمن الروائي بشكل فعلي وصريح تتجسّد به التجربة الشعورية للكاتب.

---

[1] – أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل بختين ، تر: يوسف حلاق : ٦.

[2] – المكان والزمان في النص الأدبي (الجماليات والرؤيا) ، وليد شاكر النعاس : ٨٢.

[3] – زمن الرواية ، جابر عصفور: ٨٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وبالنظر إلى الطبيعة الأدبية الزمانية التي عاشها الكاتب أحمد توفيق في سلسلته (ما وراء الطبيعة) نجدها قد برزت وتكاثفت في غالب أمرها عبر الزمن الليلي للأحداث ؛ نظراً لأن الفطرة البشرية تنفر من الظلام وفيه تختفي معالم الأشياء ، وبصورة أخرى يبدأ فيه عمل العالم الآخر و ينتهي عمل العالم البشري ، فالإنسان يريد من الليل الهدوء والسكينة وإراحة الأبدان والعقول ، بينما أقفل الكاتب ذلك الباب أمام القارئ بتجلياته السردية المنبثقة من خياله الزمني .

أحسن أحمد توفيق التنقل بين معالم الزمن الثلاثة ، وهذا ما قصده عندما قال " أعتقد أن زمن (الكشوف) قد ولّى وبدأ زمن (التطوير) "[1] ، حيث أجاد الانتقال من الحاضر إلى المستقبل ، ومن المستقبل إلى الماضي، ومن الماضي إلى الحاضر وهكذا تدور عجلة الزمن في الرواية عنده. ومن الجدير ذكره هنا أن " الراوي قد يحوّل الزمن إلى أداة للتعبير عن موقف الحياة الشخصية الروائية من العالم ، فيمكّنها من الكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي والمجتمعي "[2].

إن الكشف عن الستار الزمني الذي انعزل الكاتب وراءه في صياغة أدب الرعب وتهيج المشاعر والانفعالات النفسية ، يتطلب منا العيش فى العالم الزمني لرواياته المخيفة والدخول في طيّاته المقلقة وفي تعبيراته الغامضة في نسج الرواية المرعب ، التي تشكلت أحداث الرعب فيها بثلاثة أزمنة :

أولاً: الليل

لا شك أن الليل حين يرخي سدوله وتنزلق ستائره يتولد خيالٌ فريد ، يمكّن الروائي من استجلاب مشاعر إنسانية باذخة ومفعمة بالتطور ، إذ يحمل الليل في طياته مكنونات تجذب الكاتب إلى تجسيد معالم الرعب بشكل جلي وواضح ، إذ يحتوي ذاك الزمن على عناصر تتفاعل مع بعضها لتنتج تلك الصورة بطريقة سيميائية يستوحي الكاتب منها أنساقه الدلالية في أدب الرعب.

ومن الجلي أن مفهوم أدب الرعب ناتج من اختلال الطبيعة الأساسية للإنسان ، أي من تحول طبيعة الهدوء والسكينة إلى الحركة المثيرة ، التي تنشأ من مواقف ينسجها الكاتب في خياله ، ما ينتج أبعادا ثلاثة

[1] – أسطورة الرجل الذئب ، أحمد توفيق : ١٠.

[2] – البنية والدلالة : ٢٣٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

(دلالة الليل ومدلوله والغاية منه) من خلال توظيف ما هو محسوس ، والإبداع في إنتاج ما هو غير محسوس وغزله بخيوط الخوف والظلام السادل في الفضائين النفسي والفيزياوي . والليل في روايات أحمد توفيق يسير بخُطى موزونة ليفتح غرف الأحداث الوقتية والدائمة ، فلكل غرفة دلالة خاصة من الرعب الأدبي الذي يثير غرائز الخوف الفطرية عند القارئ ، حيث إنّ الخوف يرتبط كثيراً بالمجهول الذي تأتي به الظلمة الحالكة والهدوء وتداعياتهما فيحدِث الرعب نظراً لانعدام التبصر بالأشياء ومعرفة كنهها ، وفيه تفقد الذاكرة الشعور بمقاييس الأشياء وطبيعة تحركاتها.

وقد قام الكاتب أحمد توفيق باستثمار هذه الفجوة وإغلاقها برؤى وسرديات ليلة مرعبة تنشط الذاكرة وتوضح المبهم وتنسج التفاعل المنشود بين النص والقارئ ، وبمجرد أن خاض الكاتب في بحر الليل ونقب فيه عن صور الرعب فإنه يكون قد تحدى الظلام ، حين أخضعه لرواياته فنشأت الأحداث في ساحته المظلمة ، علما أن الرعب فيه قد لا يكون واقعا بالضرورة ، فللحلم طاقة إحداث الرعب ، بما يحدث من هيمنة على الوعي وتشويش للذات وسكون للجسد ، فالليل " يفتح الحدث على عالم الأحلام "[1] وفق بنية زمنية قصيرة وطويلة يحددها الكاتب.

ومن الواضح أنّ الليل وحده لا يمكن أن ينتج الرواية بكاملها ، من دون شخصيات تناسب الموقف السردي ، فمثلاً كثيراً ما يحاول أحمد توفيق في رواياته إنشاء شخصية سردية غريبة الأطوار ومجهولة المعالم ونادرة الهيئة ومخيفة الشكل مثل: الأشباح والمومياء ومصاصي الدماء ، وعلى ضوء ذلك تدخل زمانية الليل " في علاقات نصية مع مدركات تحيل كلها إلى الوحشي والفظيع والمروّع "[2]، وعندما تلامس تلك الأيديولوجيات المرعبة المتخللة في النصوص السردية ذهن القارئ ، فإنها تعكس في نفسه الصورة كاملة ، تل التي عنى الكاتب بتوظيفها على هذا النحو، ومن ثم لا يتوقف عند القراءة بل يكمل المشاهد بانسجامه وتفاعله العاطفي مع الزمانية الليلية.

وتتميز رمزية الليل بقدرتها على المحافظة على نظام توفير الدلالات ، التي تؤثر في الكيان النفسي للقارئ ، وفي سلسلة (ما وراء الطبيعة) قامت تلك الرمزية على شكلين ؛ الأول على لسان الشخصيات ،

[1] – جدلية الحلم والواقع في رواية شمس القراميد لمحمد علي اليوسفي ، الأزهري : ٧٩.

[2] – المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، محمد لطفي اليوسفي : ١٥١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

والآخر يجول فيه القارئ باحثاً عن هويّات الأشياء وتفسيرات الأحداث ، إذ يتجلى لنا ذلك لا في إيلاء الدليل عناية الدليل ما ولا النظر في العلاقة الممتدة من الدل إلى المدلول ، بل في الارتكاز على التمييز الأساس في إبراز شكل المضمون أي تنظيم المدلول بشكل مرعب يخيف النفوس [1].

وبالنظر إلى أحوال الليل في روايات (ما وراء الطبيعة) نجدها انتشرت في سكناتها ميتافيزيقا الرعب التي أجج الخوف في حقول القراءة ، لا سيما أنّ " أقدم وأقوى عاطفة للبشرية هي الخوف ، وأقدم وأقوى نوع من الخوف هو الخوف من المجهول ، وبناءً على ذلك فإنّ الرعب مهم لأنه يكشف عن أعمق كوابيس وقلق الجمهور ويدفع حقًا حدود المشاعر والخوف البشري "[2] إذ اتخذ الكاتب السلوك المناسب لزمانية الليل ، فأطنب في إنتاج الدلالات وتوزيع المدلولات وتوفير الأجواء السردية المدججة بحقول الرعب ، على بنية ونسق يروقها القارئ ، التي يستطيع من خلالها تحقيق التفاعل النصي وإثراء الانفعالات نحو أدبية سامية.

ولأن زمن الليل كان وارداً في كثير من لحظات الروايات فإنه كان يتجسّد بشدة في مواطن ويتراخى في مواطن أخرى ، ومن تلك الروايات رواية (أسطورة الجاثوم) ، التي جاء الليل فيها على درجاتٍ متصاعدة أولها درجة الخيال ، والمقصود بها أنه يُدخل نفسه في الخيال ليستطيع رسم الطبيعة المرعبة في النص. ومنها قوله : " ومشكلته فريدة من نوعها حقاً .. المشكلة هي سلسلة من الكوابيس تطارده في آخر الليل، أو – كما قال هو – في ساعة الذئب ، أي الساعة التي يكون المرء فيها في أوهن حالاته البدنية والعقلية (...) ليجد في كل مرة جسماً من مخلفات الكابوس في فراشه ، مشعلاً أو مفتاحاً أو قطعة عظم . "[3]

وينتج لنا الكاتب في النص السابق الدرجة الأولى التي اعتنقها في رسم روايته المرعبة خلال الزمن الليلي، وفي هذا دلالة أن أصل الوحي السردي الذي صممه نتج من حقل الخيال الأدبي المخيف ، إذ أن الأحلام هي صور وأحداث حسنة طيبة أو مخيفة ومفزعة وفظيعة ، تأتي للإنسان في منامه ليلاً وتكون عابرةً وليست حقيقة . وعندما نتكلم عن الأحلام فإننا نتكلم عن الكوابيس و الرعب الخيالي الذي يعيشه الإنسان في حالة نومه ، فالأحلام " رموز تخيُّلية تفتقر إلى التعبير الذي بواسطته تمتلئ الصورة بالدلالة ،

---

[1] – السيميائية أصولها وقواعدها ، ميشال آريفيه وآخرون ، تر: رشيد بن مالك : ١٠٥ – ١٠٦.

[2] – Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/

[3] – أسطورة الجاثوم ، أحمد توفيق : ٧ –٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وتعبير الرؤى . والأحلام على هذا النحو لا تعدو أن تكون كشفاً عن المضمون الرمزي للصورة ؛ وذلك لأن الصورة ليست مقصودة لذاتها في الحلم ، وإنما تركيب تخيُّلي للدلالة الرمزية "[1].

أما الثانية فدرجة الحقيقة ، والمقصود بها أنه خرج من الخيال بطبيعة نصية تنقصها اللمسة الحقيقة التي تسمى الحبكة السردية المؤثرة في كيان القارئ . وقد تمثلت بصورة محسوسة نقلتها اللغة إلى الصورة الخيالية ، التي ارتسمت في صورة قصرٍ غامض يحوي في طياته معالم ما وراء الطبيعة ، حيث نجد ذلك بوضوح في قوله:" إن العزبة جميلة حقاً .. وبها قصر جدير بالملوك .. لكن الحقيقة المروّعة التي تصدم (هـ) هي أن هذا هو القصر الذي يراه في كوابيس كل ليلة .. وحقول القمح هذه هي ذات الحقول (...) يحاول (هـ) فتح الباب المغلق الذي فتحه في كوابيسه (...) حين حاول (هـ) أن يجرب الرواق المظلم إلى اليمين .. فالكوة التي نهايته – الكوة التي تقود إلى وكر (النكرومانسر[2]) – ويجتازها .. ثمة ما يوحي بأن (النكرومانسر) كان حقاً هنا ."[3]

وفي النص السابق يجسد لنا الكاتب الكوابيس الخيالية بوصفا أمرا معاينا يشابه الحقيقة من دون اختلال سمات الرعب وبنيتها ، والفارق هنا أنه في الكوابيس لم يذكر لنا القصر بمعالمه كما في الصورة الحقيقية ، وإنما اكتفى بسرد الأحداث المروّعة التي تجذب انتباه القارئ ، وأساس بنيان ذلك الزمن السردي هو أنه أراد بث التشويق والاحتفاظ بسلاسة النصوص وتوشجها فيما بينهما لتحقيق الغاية الأدبية .

وفي الشق الآخر من ذلك النص الذي يبدأ من قوله (يحاول (هـ) فتح الباب المغلق الذي فتحه في كوابيسه) نجد تفسيراً للأحداث الخيالية التي كان يراها ، لاسيما أنّ سردها في هذا الجانب بالتحديد وبذلك الغموض يعطى القارئ لذة القراءة وفقه التعامل مع الأحداث النصية السردية المخيفة.

وأما الدرجة الثالثة فدرجة المزج ، وهي أسمى الدرجات ، التي بها بنى خليطاً من بنية الخيال والحقيقة في ذات النص ، المحبوك بصياغة فنية يتسلل من جنباتها رعب مقصود . وهي الدرجة المتمثلة بحضور كلٍّ من الخيال والحقيقي في زمن ومشهد واحد ، ويتمثل ذلك في النص الآتي:" قالت أنهم وجدوا (مها) في

---

[1] – الخيال مفهوماته ووظائفه : ١١٢.

[2] – النكرومانسر: حسب الرواية هو شخص يمزق جثث الموتى ومعرفة أسرارهم.

[3] – أسطورة الجاثوم : ١١ – ١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الفراش .. كانت منبطحة على وجهها ترتجف .. ومن فمها المدفون في الوسادة تصاعد صوت نشيج (...) قالت (مها) إنها رأت كابوساً .. كان هناك شيئ يخنقها ويمنع الهواء من دخول رئتيها .. وحين فتحت عينيها وجدت كائناً مريعاً يجثم على صدرها" [1] ، ثم قال بعد برهة : " لكن ظلاً كبيراً كان يعلو جسدها .. ظلاً لم تتبين (إيناس) كنهه ، لكنه لم يكن ذا شكل آدمي .. كان شيء ما يجثم فوق صدر (غادة) في هذه اللحظة! مرت ثوانٍ من محاولة فهم الموقف .. ثم البحث عن الصوت .. فالصراخ .. الصراخ الذي يمكنه إيقاظ قتلى حرب (قادش) جميعاً" [2]

هنا اقترنت الصورتان الخيال والحقيقة في زمن ليلي واحد في النصين السابقين ، وهذا الاقتران الزمني ما جاء إلا ليبرهن قدرة الكاتب على الانسجام مع أزمانه السردية بصورة عاتية ، وأيضاً قدرته على الإبداع في توثيق الأزمان واختار أفضلها وفق الخطاب السردي الذي ينشئُه في النص الأول ، إذ كان الرعب متجلياً بشكل جليّ ومنفرد في شخصية (مها) ، وهذا الانفراد يتباين من نص إلى آخر حسبما يتطلب إيقاع الرعب الذي يعتزمه الكاتب .

وأما في النص الثاني فنجد الاقتران الزمني نفسه وقد تجسّد بصورة مخيفة ومروّعة، ولكن ما يميزه عن النص الأول هو أن في الأول أتمّ حياكة الرعب خلال زمن الليل في شخصية واحدة ، بينما في الثاني حاكى الرعب في شخصيتين : الأولى متضررة من دون شعور ؛ والثانية غير متضررة ولكن مع شعور الرعب . ويجد الباحث أن الكاتب من دون ذلك ما كان ليكسر الروتين السردي الذي يتمفصل في كل فصل من فصول الرواية الأدبية ، فالليل وسيلة الأدباء يجْلون به عن كثير من مشاعر شخصياتهم ؛ حزنا وخوفا وشوقا في رفعة وسمو، فعندما يسكن الليل وتهدأ الأصوات وتنزلق الستار تُفتح لهم الآفاق التي يتحركون فيها بسردياتهم الجميلة.

ثانياً: الماضي

---

[1] – نفسه: ٤٨.

[2] – أسطورة الجاثوم : ٥٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الماضي هو العتبة التي يتكيء عليها الحاضر والمستقبل ، وهو يمثل الجزء المنقضي من التاريخ ، حيث تتدرج تحت لوائه الأحداث التي حدثت بالفعل وانتهت وتراكمت في حوض الذاكرة . ومن الماضي ما هو ميت ومنه ما زال حياً بصورة ذكريات يومية أو أسبوعية أو شهرية أو سنوية ، وهو لا يرتبط ببيئة أو أشخاص أو حضارات بعينها بل يشمل كل شيء من دون استثناء ، وحتى هذه الكتابة التي أكتبها الآن أصبحت من الماضي.

يحتوي الماضي على مواقف ومشاهد محزنة ومفرحة ، وعلى أحداث تامة وناقصة ، وعلى ذكريات مؤلمة ومبهجة ، حيث إنه يأتي للإنسان دوماً بصورته الكاملة أو الناقصة ، ليقوم التاريخ بدوره في مراجعته وفق نظرة جديدة وأسلوب استذكاري . و يشير التاريخ " إلى كيفية محاولة شخص ما إعادة بناء الماضي بطريقة يمكننا فهمها ، ويقدم الماضي بطريقة ترتيب زمني ، من البداية إلى النهاية ، تأخذك في رحلة عبر النقاط البارزة في السرد "[1] ، وبناءً على هذا يصبح الماضي الممّول النهائي للتاريخ الزمني.

وإذا كان الارتباط بالماضي والتاريخ وثيقا جداً ، فإنه سيدفع السارد إلى معالجة تشوهات الذكريات وسد الثغور في القصص والأحداث ؛ لإنتاج النص بصورة متكاملة البناء ، على وفق تجليات تحليلية تفسر الأسباب وتوضح المبهم ، ومن منطلق ذلك اكتمل الماضي ولا يمكن تغييره أبدًا ، لكن التاريخ هو المناقشة المستمرة لمحاولة شرح الماضي ، وهو مفتوح للتغيير والمراجعة ، ومن تداعيات ذلك يدفع الإنسان إلى التفكر والتبصر بحاله ونفسه على وفق فقه الواقع ، في إطار المقارنات في الثقافات والهيكلية المجتمعية.

ومن نطاق الماضي تحصل التجارب التي هي استخلاصاته الزمنية ، حيث يسعى المفكر في الماضي إلى إزالة الغبار حول آثار تلك التجارب والانتفاع بها في الحاضر وتوظيفها في المستقبل ، على نحو يوافق حضارة الواقع ، ومن ثم " فإنّ العقيدة التي نعرفها بالماضي من خلال إعادة تفعيلها ليست سوى نسخة من نظرية النسخ المألوفة والمفقودة للمعرفة "[2].

[1] –https://www.historyskills.com/2020/12/10/the-difference-between-history-and-the-past/

[2] – R. G. Collingwood. "History as Re-enactment of Past Experience." Pp. 282-302 in The Idea of History. Oxford: Oxford University Press (1946).

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ومن المعلوم أنّ الأحداث لا تتطابق بنفس معاييرها ومجرياتها ، بل تختلف فيما بينها ، لتنتج في ذهن صاحبها صمام الفكر الذي يسمح بتنقية الأحداث وفرزها ، على وفق ما يجانس عاطفته وما يُهيجها ، ومن أجل الولوج إلى منصات الماضي واستكشاف معالمه لابد من التحضير للتجربة معرفيّاً ، من خلال الوعي والإدراك الفكري والذهني المصحوب بالمشاعر والعواطف الجيّاشة الإنسانية.

وقد عالج الماضي في الأدب عند الروائيين ركاكة التجربة في تأليف النصوص السردية من منظور زمن الحكاية المروّع ، والذي يعد " أول مستوى زمني يشد إليه اهتمام القارئ ، باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية من ماضٍ لحاضر فمستقبل "[1]، حيث إنّ الماضي يتحد بمكنوناته مع الحاضر لينتج مستقبل الأحداث والأفكار الروائية . إذ يقوم الروائي بانتقاء نقطة بداية لروايته من خلال الحاضر ، وحشوها بتجربة الماضي لإنتاج صور سردية مستقبلية ، وعزم الكاتب الرجوع إلى أحداث الماضي بأسلوب فريد مرعب يعطي القارئ الوعي اللازم بتاريخه وإبصاره بالكيفية التي سيتحرك بها إلى ماضيه، وبشكلٍ آخر يكون قد سرد التاريخ ومعالجته بأيديولوجية شذية الرائحة وجميلة الشكل.

اقتنى الكاتب أحمد توفيق تلك التجليات راسماً هيكليّة روايات (ما وراء الطبيعة) بريشته الفنية التاريخية ، مؤلفا بين الرعب و أحداث الماضي لإنتاج سيمفونية خاصة من الزمان السردي ، تجوبها جماليّات ثقافة لغة التحاور . ومن تلك الروايات التي جذبت انتباه الباحث وأودت به إلى معالم الماضي وكيانه الزمني رواية (أسطورة المومياء) ، التي جاءت في سلسلة (ما وراء الطبيعة) لتقسم الماضي إلى قسمين رئيسيين :

١. من حيث العددية ، أي ذكر أكثر من حدث حاصل في وقتٍ واحدٍ تقريباً، خلال ساعة واحدة ، أو خلال ليلة ، وهي قمة هرم الماضي عنده.

٢. من حيث الترتيب ، أي ترتيب المشاهد الحاصلة في الماضي ، من خلال مبدأ التقديم والتأخير، ومن إضمار وإظهار، اعتماداً على الدور المؤثر على الشخصية الروائية أولاً ؛ لأنها مصدر الإثارة المباشرة ، ثم على القارئ ثانيةً.

[1] – إشكالية الزمن في النص السردي ، عبد العالي بوطيب : ١٣٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ومن ذلك ما يمكن أن نشير إليه فيما يتعلق بتلك التداعيات قوله : " مشى وراء الموكب الثنائي لأنه كان يقطع نفس الطريق .. غريب هذا! حريق في نفس المنطقة، وربما نفس الشارع .. بل نفس البناية (...) وكانت النار تندلع كأنها وحش غاضب لا يسكته شيء (...) كنا سنحترق أحياء لو لم تشم (سيبيل) رائحة الشياط."[1]

"لم تكن اليد في الكيس !

كانت خارجه وعلى المقعد الخلفي، وهو متأكد تماماً من أنه تركها في الكيس، وداري الكيس تحت المقعد الأمامي الجانبي .. أشياء كهذه لا يخطئ المرء فيها خاصة إذا فعلها وهو متيقظ نشط ، وقد كان متيقظاً نشطاً أمس ..."[2]

"عند الظهيرة احترقت السيارة .. نعم .. احترقت وهي في موقف سيارات بالساعة وسط المدينة، ولا داعي لذكر أن اليد لم تكن فيها وقتها، لأنه أخفاها في خزانة أمانات المحطة .. بم يجد رجال الشرطة ما يريب في الحادث، فلم ير أحدهم شخصاً يدنو من السيارة طيلة ثلاث ساعات كاملة .. ."[3]

"في المساء أصيبت زوجته السابقة بانفجار في الزائدة الدودية .. واتصلت به والدتها لأنه لا بد أن يساعدها في أمور كهذه .. لا يوجد معها أحد وعليه أن يتصرف .."[4]

فمن خلال النصوص السابقة يعود بنا إلى الماضي عبر تجليات سرديّة أفردها بشكل محكم من اصطفاف أحداث سابقة تميّزت بحدوثها المقلق والمخيف إلى حدٍ ما، ففي المقطع النصي الأول وقعت أحداث زمن ماض خلال أحداث حاضرة للشخصية نفسها في التوقيت نفسه ، حيث كانت هذه نقطة البداية للماضي المخيف في الرواية ، والرعب الذي تجلى في ذلك النص هو قوله (وكانت النار تندلع كأنها وحش غاضب لا يسكته شيء) فكأنه يريد من القارئ أن يتخيل معه اللحظة التي عاشها عند كتابته للرواية ، إذ أن

---

[1] – أسطورة المومياء : ٤١.

[2] – نفسه : ٤٥.

[3] – نفسه: ٤٦.

[4] – نفسه : ٤٦ – ٤٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

مثل هذه الافتتاحيات تدل على سعة خيال الكاتب وقوة تآلفه مع حكايته السردية ، وحياكة أحداثها بمتون الزمان المروّع والفظيع.

وأما في النص الثاني فقد ترك سرد الأحداث بصورة منفردة و لجأ إلى التزاوج بينها ، حين ربط حدثا مرعبا في الماضي مع حدث آخر يتشابه مع فكرته التي تبث الرعب ويختلف في توقيته وترتيبه ، و من الجلي " إن الحكاية تتجسد ناضجة مستوية وواضحة متبلورة في شريط الذاكرة الناطقة ، إلا بعد مرورها بشبكة من المراحل قد تتعدد وتطول ، وقد تتعدد وتقصر "[1] وفق البناء الخيالي لمحطات الرعب التي يصممها الكاتب ، وقد تجلى قوله (كانت خارجه وعلى المقعد الخلفي) معالم رعب تثير قلق القارئ متسائلاً من الفاعل؟!، فكان ذكر الماضي مخيفاً بأحداثه كاملة من دون ذكر الفاعل ، الذي هو اللبنة الأهم في ذلك كله ، وبينة ذلك أنّ الكاتب أعطى القارئ حيزا يسيرا للانخراط الذهني في سجيّات ماضي الرواية واستخلاص القيم الفنيّة الخاصة بالكاتب المنبثقة من وحيه السردي.

وفي النص الثالث أدخل الكاتب لونا آخر من الماضي مميزا بأحداثه ، حيث كان الماضي المرعب يحدث بالليل كعادته ، أما هنا فقد كان النهار (عند الظهيرة احترقت السيارة) ، حيث الانتقال بين معالم زمن الماضي من خلال نصوص متقاربة البناء السردي ، ومن خلال البنية المرعبة التي تأرجحت فيه يظهر لنا الأفق الواسع لانسجام الكاتب ومعايشته لأحداث قصته ، ومن فائدة ذلك أيضاً هو كسر الروتين السردي الذي ابتدأ به في سرد الماضي جملةً وتفصيلاً.

أمّا النص الرابع فعاد بنا إلى ماضي الليل مرة أخرى ، كي يثير عند الشخصية الروائية غرائز الخوف والقلق المرعب ، حيث تمثل زمن القصة (في المساء أصيبت زوجته) ضمن جملة أحداث حدثت في الليلة نفسها ولربما في التوقيت الزمني نفسه . ما يعني أن تسلسل الأحداث بموجب زمن الخطاب هو (حريق البيت) أولاً ثم (اليد) ثم (حريق السيارة) ثم (إصابة الزوجة بالزائدة) ، فكأنه يرسم بيتاً روائياً من خلال زمانية الماضي . وهذا ما أكّده تودوروف عندما فصل القول في الأزمنة السردية فقال " زمن الخطاب هو بمعنى من

[1] – في نظرية الرواية : ٢١١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المعاني زمن خطي في أنّ زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها متتالياً يأتي الواحد فيها بعد الآخر "[1].

وعلى الرغم من فقه الكاتب في صياغة زمانية الماضي في تأسيس أحداث الرواية وهيمنتها بالشواهد السردية التي تعزز الترابط السردي للأحداث مع الشخصيات الصانعة لتلك الأحداث ، فإن الماضي ما زال واسع الرؤية ، وعميق السرد ، وبعيد صدى الصوت ، وخفاياه جليلةٌ لا يستطيع أيُّ كاتب الوصول إلى فؤاده إلا بالتجرد من الحاضر.

ثالثاً: المستقبل

ما زال المستقبل زمنا يحمل قدرا كبيرا من التفاؤل فهو تارة يمثل الجانب المشرق في حياة الإنسان ، كونه آتيا مأمولا ، يناط به الأمل وتحقيق الرغبات ، وينظر إليه بروح التفاؤل بغية تحسين الحياة المعيشة ونيل المراد المطلوب . وتارة أخرى هو تجربة مجهولة المبنى والمعنى ، حيث لا يستطيع أحد ضمان حدوث ما يرغب به أو لا يرغب ، فيصبح في كثير من الأحيان العدو الأكبر والمثير المقلق للحالة النفسية التي يتجسّد بها عبر تجليّاته الغامضة.

والمستقبل من أعلى محددات الزمان التي تعتلي منصات الفكر لدى العلماء والأدباء والحكماء ، وبه يرسمون مدارات أفكارهم من مكونات الحاضر والماضي ، فهو بهجتهم ورونق كتاباتهم وريحانة تعبيراتهم الأدبية ، لذا ينكر بعضهم كون النظر فيه يقع في باب العلم ويعمدون إلى النظر إليه بوصفه مبدأ زمنيا جماليا، فقد ذهب برتراند دي جوفنال في كتابه (فن التكهن) إلى " أن الدراسة العلمية للمستقبل فن من الفنون ، ولا يمكن أن تكون علماً، بل وينفي دي جوفنال ظهور علم المستقبل . فالمستقبل حسبه ليس عالم اليقين ، وإنما عالم الاحتمالات ، والمستقبل ليس محددا يقيناً، فكيف يكون موضوع علم من العلوم "[2]. وهذا الرأي يقع على النقيض مما يراه بعض الباحثين من كون المستقبل " علما جديدا يحاول وضع احتمالات محتملة

[1] – مقولات السرد الأدبي ، تزفيتان تودوروف ، تر : الحسين سحبان وفؤاد صفا : ٤١.

[2] – مفاتيح القرن الحادي والعشرين ، جيروم بندي وآخرون ، تر : حمادي الساحل : ٤٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الحدوث ، كما يهتم بدراسة المتغيرات التي تؤدى إلى حدوث هذه الاحتمالات وتحقيقها ، فعلم المستقبل يهدف إلى رسم صور تقريبية محتملة للمستقبل بقدر المستطاع "[١].

وقد أخذ المستقبل اهتماما كبيرا حيث أصبح مصطلح الدراسات المستقبلية شائعا وحيويا ، فقد عرفته مجلة " World Future Society" بأنه " دراسات تستهدف تحديد وتحليل وتقويم كل التطورات المستقبلية في حياة البشر في العالم أجمع بطريقة عقلانية موضوعية...وإن كانت تفسح مجالا للخلق والإبداع الإنساني وللتجارب العلمية ما دامت هذه الأنشطة تسهم في تحقيق هذه الأهداف "[٢].

أمّا في دائرة الأدب فقد كان للمستقبل شأنٌ خاص عند الأدباء ، حيث أطلقوا عليه مسمى استشراف المستقبل الذي يعبر عن " رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل ، رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة . فالاستشراف قفزة فوق المسلمات السائدة ، قفزة تكشفها رؤيا الأديب ، الفنان وترصدها قبل وقوعها لتسكب ضوءاً فوق جسد الأحداث والتحولات "[٣] ، فالاستشراف : " تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق "[٤].

وبناءً على تلك الأيديولوجيّات التعريفية عن المستقبل وشأنه في العالم الإنساني الفكري والأدبي، ما يسعنا إلا أن نقول إن المستقبل هو علم وفن في آنٍ معا ، علم يدرس المستقبل بطريقة علمية منظمة وفق أهداف محددة ، وفن يتكون من المعرفة الممزوجة من الماضي والحاضر.

وفي الرواية الأدبية يكون للزمن المستقبل سيميائية ناضحة وفكرية خاصة ، يعتنقها الأديب بخياله السرمدي الذي يتراقص في ذهنه السردي . وقد أخذ المستقبل مسالك عديدة عند الروائيين ؛ ومن تلك المسالك ما نعته الأدباء بالتخيّل التاريخي الذي يتواجد " في منطقة التخوم الفاصلة / الواصلة بين التاريخي

---

[1] – الدراسات المستقبلية (نشأتها – مفهومها – أهميتها) ، محمد نصحي إبراهيم ، موقع كنانة أونلاين، ٣١ مايو ٢٠١١. الرابط: https://kenanaonline.com/users/drnoshy/posts/269417

[2] – Edward Cornish,the Study of the Future,World future Society,Washington,1977 Op.Cit.,P.85

[3] – الاستشراف في النص ، عبد الرحمن العكيمي : ١٧ – ١٨.

[4] – غائب طعمة فرمان روائيا ، فاطمة عيسى جاسم : ١٣٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

والخيالي "[1] حيث يتشابك ذلك التخيّل في بوتقة واحدة تجمع محورين أساسيين هما ذاتية الكاتب وواقعه ، وهذا ما يجعله قادراً على حياكة حبكة زمانية مستقبلية في أنساق منفّذة إلى تجليات جديدة متوقعة ، وذلك لأنّ " ابتكار حبكة للمادة التاريخيّة هو الذي يحيلها إلى مادة سردية ، وما الحبكة إلا استنباط مركّز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدد المعالم "[2].

وفي إطار حبكة الأحداث يسافر الكاتب إلى المستقبل بخياله الروائي ليعود بالمتخيّل السردي، ومن ثم يعود مرة أخرى إلى المستقبل ، لينظر من محطة المستقبل إلى محطة الحاضر ويسأل نفسه سؤالاً هل ينسجم ذلك التخيل المستقبلي مع الحاضر؟ ، إن كانت الإجابة نعم فإنه يعود أدراجه ليوثّق الترابط القصصي بين الأحداث في نصوص سردية ، وإن كانت الإجابة لا فإنه يبحث عن منافذ أخرى في مقتنيات المستقبل الغائبة عن دائرة الحاضر، وكل ذلك لينتج فصولا سردية فوّاحة التعبير منبثقة من فلذات الرواية الأدبية ، حيث إنّ تمكّن الكاتب من إنتاج حبكات " ديناميّة دمجيّة تشكل قصة موحدة وتامة من أحداث متنوعة "[3] جعل القارئ يذوق الطعم الفني الذي خلطه الكاتب في دائرة روايته السردية، واللون الجمالي في توزيع ورقات أدبه التوقّعي المستقبلي.

واتخذ أحمد توفيق مسلكاً جميلاً في توظيف زمانية المستقبل ، فاقتبس من أنوارها الوضّاءة في أنساق سردياته ، ووجه أشعتها إلى الرعب الأسطوري الذي تمفصل في جميع رواياته (ما وراء الطبيعة) ، حيث امتشق آيديولوجية سردية ترسم المستقبل على لسان شخصيات الرواية ، إذ أنّ " السرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلاً من تاريخ الحياة قصة خيالية، أو قصة تاريخية، شابكاً أسلوب العمل التاريخي الحقيقي للسير بالأسلوب الروائي للسير الذاتية الخيالية "[4] ، وعندما نتكلم عن التاريخ هنا نقصد به هو التاريخ المستقبلي الذي يتردد على الكاتب بخياله كما أوضحنا ذلك في الفقرة السابقة.

---

[1] – التخيل التاريخي (السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية) ، عبد الله إبراهيم : ٦.

[2] – نفسه.

[3] – الزمان والسرد ، بول ريكور، تر: فلاح رحيم وسعيد الغانمي : ٢٨.

[4] – الذات عينها كآخر ، بول ريكور، تر : جورج زيناتي : ٢٥١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وقد كان نهج أحمد توفيق في سلسلته (ما وراء الطبيعة) أن يسرد أحداثاً مستقبلية تتوافق مع المشهد الحاضر ، مستنداً على كنوز المعرفة التي تراكمت من أحداث الماضي ، وكانت تمظهرات الرعب تترسخ في السرد المستقبلي للأحداث كما كانت تترسخ في أحداث الحاضر، حيث إنّ لبنات الرعب المستقبلي كانت تأتي على لسان الشخصيات في كثير من الأحيان ، كما في النص الآتي: " إنك أثرت فضولنا يا د. (لوسيفر) .. هل تعني أنّ كل الجالسين هنا مستقبلهم قاتم؟ .. ما سر هذه المصادفة؟ (...) أنت تثير رعبي بكل هذا .. ولا يسعني إلا أن أطلب منك أن أكون الأولى .. ."[1]

فذلك المقطع يصف بدقة تجليات المستقبل التي ستحصل في فضاء الرواية الوارد فيه ذلك المقطع النصي المرعب ، فالمستقبل هنا ليس مستقبلا واضحا ومأمولا وزاهرا ، إنما مستقبل قاتم ومخيف ، فيه ما يقلق القارئ والشخصيات الروائية على حدٍ سواء . بينما يمكننا أن نتعمق أكثر عندما نسلط الضوء على رواية (مصاص الدماء وأسطورة الرجل الذئب) التي احتوت في طيّاتها على مستقبل مرعب ومقلق من الناحيتين النفسية / الانفعالية ، " وقد فتحنا التوابيت كلها حتى وجدنا مومياء الكونت وعلى صدرها وجدنا صندوقاً عاجياً فيه رسالة كتبها خادم الكونت للأجيال القادمة:

– اكتب هذه الرسالة لمن يأتون بعدي كي أحذرهم من خطر داهم شنيع، لقد اختار الشيطان هذه المنطقة التعسة مهداً له ."[2]

في هذا النص يستخدم الكاتب أسلوب الاستشراف في بنيته السرديّة ، حيث مزج بين الماضي والمستقبل في بوتقة الحاضر عندما ذكر ما كان في الماضي وما سيكون في المستقبل ، وهنا يتحقق الرعب في الكشف عن تأريخ عريض بني على العنف والدماء ، جسدته شخصية الكونت الذي هو الآن مومياء صامتة . كما يتحقق في الاحتمالات الواردة مما قد يأتي به المستقبل من ألم ونكبات ، تشير لها تلك الرسالة المكتوبة بنفس سحري خانق . ولربما تشير الحالتان إلى لعنة ما قد تتحقق أن أساءت الأجيال التعامل مع تراثها ، أو حين تبعثه من جديد غير آبهة بالحكمة التي يمكن أن تأخذها منه ، ومن تجاربه القاسية .

[1] – أسطورة حكايات التاروت ، أحمد توفيق : ٣٤.

[2] – مصاص الدماء وأسطورة الرجل الذئب ، أحمد توفيق : ١٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

إن الرعب المتجلي في ذاك النص كان من مقدمات رواية الرعب ، التي استؤصلت من خيال الكاتب أحمد توفيق ، وهو نص افتتاحي يجعل القارئ يتوقع أحداثا غامضة تُروى في أحشاء الرواية الأدبية المرعبة. ثم نراه يقول : " سأقتله اليوم ، كتب السحر قالت إنه سيموت على يدي رجل لم يتلوث .. وأنا هو ذلك الرجل ، أنا القاضي والمدعي والجلاد معاً، سأنزل إليه بالخنجر الفضي والشوم وقبل كل شيء .. بإيماني ..."[1]

قام الروائي هنا بتحديد شخصية أساسية واحدة ، لها صفات خاصة يسري عليها مدار السرد الروائي المروّع ، وكّلَت لها أعمال خاصة تقوم بها في المستقبل القريب وبمجرد انتهاء الشخصية من تنفيذها تنتهي الراوية ، سوى أن الروائي ملأها بالقوة اللازمة لمواجهة تلك الأعمال مستقبلا . إنها تتوعد وتهدد وتتجه بكل ثقلها للمناورة والرد (سأقتله ، سأنزل) ، إنه ينوي القيام بعمل بطولي يحسم به أمر عدوه ، لكن الرعب سينشأ من احتمال نهاية مأساوية له وهو يواجه شخصية مرعبة .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا ربط ذلك الرعب وتلك الأعمال بشخصية واحدة ، وبصفات خاصة تتجسد بها؟، فإن الجواب مرتبط بالقارئ ومتابعته للعمل السردي من جهة، وخيال الكاتب في تصميم المضمون السردي وتوزيعه من جهة أخرى، وبذلك يكون دور تلك الشخصية في مواجهة الرعب الموثق بسلسال الزمن المستقبلي المكنون في الأحداث.

لقد كان للوثائق والمخطوطات فعل توكيدي مميز ، يوثق الماضي ويفتح بوابات المستقبل ، قال: " تقول المستندات إن مصاص الدماء يعود للعالم كل مائة عام لنشر الفساد والشر، ثم يموت على يد شخص لم يتلوث (...) كلا .. بل بمعونة بعض الأوغاد الذين يؤدون بعض الطقوس اللازمة للبعث .[2]

[1] – مصاص الدماء وأسطورة الرجل الذئب : ١٩.

[2] – نفسه : ٢٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وهنا أورد الكاتب المستقبل بلون آخر ورسم مغاير لما كان عليه سابقاً ، حيث لم يذكر المستقبل على لسان الشخصية بل ذكره عن طريق مضمون مستند كُتب قديماً ، وعندما يتخلى الكاتب عند الشخصية في إيراد أحداث المستقبل يكون قد فُتحت له آفاق طاقات أخرى تنشط في خياله السردي. إن هذه الوثائق تبث مقدارا من الرعب كالذي تبثه شخصية دراكولا نفسها ، كونها غير معروفة الأصل ، فلا يُدرى من كاتبها ، وكونها تتوقع ما بعد قرن من الزمان ، وكونها تتوقع شرا وتشترط لمحوه آية عظمى ، والشرط هو أن يكون قاتل دراكولا غير ملوث ، فمن هو ذلك النقي الذي لم تعبث به الأيام ولا الحضارة ؟ . وهنا يكشف توفيق عن عظمة دواله حين تلقي بنا إلى هدف كبير نابض بالتوجيه ، فنحن جميعا ملوثون ، وما جنيناه من مآس ولعنات وحروب وتطاحن إنما لأننا لم نكن أهلا لحياة نقية صافية . إن دراكولا فينا جميعا ومن لم يحرص على حياة حاضره وسلامة ماضيه فإن مستقبله هالك لا محالة .

وفي نص رابع نراه يقول :" الشرط الثاني أو الثالث سيتحققان بعد أسبوع . ليلة الأربعاء .. الشراط الرابع هو شرط الوطواط .. يجب أن يوضع على صدر الجثة مومياء وطواط وهذا ليس صعباً" [1]. إنه وعد مستقبلي بالخلاص مع ترقب والتزام ، فالرعب هنا ينشأ من انعدام اليقين في كفاية المشروط عليه لا الشرط ذاته ، وهنا تتجلى أعلى مراتب الخيال في تجسيد زمانية المستقبل ، فقد عكف أحمد توفيق إلى تحديد أحداث خاصة في تاريخ مستقبلي دقيق ، ومن جماليّات ذلك أن يُذيق القارئ لذة السرد الأدبي حينما يخالط أزهار المستقبل المنبثق من الرعب الخيالي الذي يعكس شخصية صاحبه.

[1] – مصاص الدماء : ٢٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي نهاية الفصل يمكن القول إن تمظهرات الرعب لا تقف عند الشخصيات أو الزمان والمكان للأحداث، بل تتعدى إلى أوسع من ذلك حين يجول الكاتب بخياله في قصر أدب الرعب الذي حدّد مفاتيحه وأوصد أبوابه بمفاتيح الفن الروائي . ولكن العجيب في هذا أنه لم يوفّق بين زمن الكتابة وزمن القصة ؛ نظراً لأنّ " عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق ، يتمظهر في ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التي كان هذا السر نتيجتها "[1] . وبذلك المنوال استطاع الكاتب أن يؤسس في بنيانه السردي لبنات التشويق والإثارة حسبما يتطلب الموقف القصصي للأحداث بزمانيّتها، وحين ينادي الكاتب القارئ بحثيثات السرد الروائي والتذوق الفني المتواكب فيها ، يكون من السهل إيقاعه في شِراك الرعب الفني الذي ينفجر في لحظة ملامسة القارئ لتلك الفنيّات الأدبية.

[1] – الألسنية في النقد الأدبي ، موريس أبو ناضر : ٩٢.

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

الفصل الثاني

الرعب على وفق التلقي

المبحث الأول: رعب التاريخ وإعادة الأسطورة

مفهوم الأسطورة

أولاً: تنميط الأسطورة

ثانياً: تأويل الأسطورة

ثالثاً: عصرنة الأسطورة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

مدخل :

يعد التلقي منهجية مكتملة الأركان ، يحمل في طيّاته آفاقا واسعة ، يستدل بها القارئ على معالم النصوص ، فهو أضاف الى النقد طابعاً جديداً ، فالقارئ يضيء به دروب الغموض التي تستحوذ على الرواية بنصوصها وأشكال تطورها الأدبي المستمر " اذ حرصت نظرية التلقي على استثمار جوانب القوة في النظريات والمناهج السابقة والمعاصرة لها، بحيث استثمرت الإنجازات التي حققتها السيمائيات فيما يخص القوة الإجرائية للتأويل "[١] ، اذٍ شكّل النقد القديم أُسُسا خاصة لدراسة النص الأدبي عن طريق العناية بالكاتب ، بينما أسهم النقد الحديث بكسر تلك الحلقة وأنتج حلقة جديدة تعنى بالقارئ ودوره في صياغة النص. بعد ان نضجت عند الغربيين وسط مناهج تخللها الضعف التواصلي بين النص والقارئ ، ومن ثم كان الأولى إنتاج نظرية جديدة تعمل على " تلبية الذوق ، وإشباع الرغبة لدى المتلقين "[٢] وسط مناهج تفتقد إلى اكتشاف جوهر الدلالة النصية السردية.

نضح مفهوم التأويل خلال القرن العشرين ؛ ليجذب انتباه كلاً من الفلاسفة والأدباء ، وليصبح محط أنظارهم وأولى اهتماماتهم البحثية ، حيث " كان يوهان كونراد دانهاور أول من قدم كتابًا منهجيًا عن التأويل العام (" **Jaeger (1974)**[٣]، إذ أنّ هذا المصطلح تبنى دراسة تحليلية لمقاصد الكُتّاب في إنتاج نصوصهم الأدبية من خلال منهجية خاصة وأدوات محددة تكشف ما يسمى " ما وراء النص "، وظل هذا المصطلح عُرضة للتغيير بسبب تغيّر نظريات الفلاسفة إلى أن جاء (هانس جورج كادامير **Hans George Gadamer**)، حيث قام " بوضع قواعد جديدة بهدف بلورة هيرمينوطيقا فلسفية تساير التطور الذي عرفته

[1] – الرواية من منظور نظرية التلقي ، سعيد عمري : ١٣.

[2] – جماليات تلقي لغة الشعر الشواهد الشعرية في شروح المعلقات ، نهى فؤاد السيد : ٢٥.

[3] – **Mantzavinos, C., "Hermeneutics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/hermeneutics/**

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الهيرمنوطيقا القانونية واللاهوتية ... وهي (الفهم، والتأويل، والتطبيق) "[1]، ويعني بالفهم هو الإدراك المعرفي للنصوص وبينما التأويل دراسة محتويات النص وأسباب إنتاجه، وأمّا التطبيق فهو استخلاص النتائج من خلال الفهم والتأويل.

وقد باتت الهيرمينوطيقيا في وعائها الفلسفي والديني ، حتى (ياوس) وهو " أحد تلامذة (كادامير) ليعيد الاعتبار إلى الهيرمينوطيقيا الأدبيّة ، من خلال تقديم بديل منهجي يخص تأويل النصوص الجمالية "[2]، اذ نظر إليها من زاوية أخرى عبر دراسة المناهج التي أُسست فيها، وانتقاد البنيويّة والشكلانيّة اللّتين أغلقتا التأويل وقيّدتا نهوضه وانفتاح آفاقه ، فضلا عن قيامه بتطوير قواعد أستاذه بالإستناد إلى طرائق نوعية في تفسير وتوضيح تلك القواعد ، وهذا ما أشار إليه في كتابه (نحو هيرمينوطيقا أدبية) ، حيث أوجز ذلك في أطلاقه على قاعدة الفهم " القراءة الجمالية أو أفق الإدراك الجمالي، ويقوم القارئ فيها بإنجاز فهم متدرج لشكل العمل المدروس أو بنيته "[3]. فضلا عن كونه أطلق على قاعدة التأويل " القراءة التأويلية أو أفق التأويل الاسترجاعي ، ويبرر القارئ فيها الأفق السابق عن بناء أحد المعاني الممكنة "[4]. بينما أطلق على قاعدة التطبيق " القراءة التأريخية أو أفق التطبيق ، ويعيد القارئ فيها كمؤرخ أدبي بناء أفق انتظار القراء الأوائل ومراجعة آفاق القراءة القراء المتعاقبين "[5].

ونلاحظ أن (ياوس) اعتنى كثيراً بمصطلح الأفق ، الذي يعني بها أن يدرس النص بما يتسع للذهن معرفته والتبصير بكواليسه ، وبأن يعرف سبب تكوين النص وإخراجه على هذا النسق الأدبي، حيث يتم ذلك

---

[1] – **H. G Gadamer, Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une hermneutique philosophique. L'ordre philosophique, collection dirigé par François Whl. ED,seuil, Paris, 1976, P107, P140.**

[2] – الرواية من منظور نظرية التلقي : ١٨.

[3] – **Hans Robert Jauss, pour une herméneutique litteraire. Traduit de l'Allemand par Maurice Jacob, Editions, Gallimard, 1988, p.357 au p.416.**

[4] – م . ن.

[5] – م . ن.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

من التنقل بين ركيزتين ؛ الأولى جمالية النص الذي يظهر أمام المتلقي، والأخرى جمالية أدب المتلقي في تأويله للنص من خبرته في دراسة النصوص الأخرى.

ويبدو أن الجانب الفلسفي لنظرية التلقي يقوم على إضمار دور المتلقي في ربط نصوص الموضوع المطروح أو المعروض من خلال وعي أدبي، وعليه فإن هذه الفلسفة تقوم على إعادة النظر في " العلاقة القائمة بين الذات والموضوع ، وأن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلا على نحو ما يعينه في أفعال وعيها "[١] ، حيث قام (رومان انجاردن) بالتركيز على هذا المبدأ وقام بوضع أساس له ، حتى يتم وضعه بعين الاعتبار عند كل تلقي يحصل في العملية الأدبية التي تتم بين ذات المتلقي والموضوع الأدبي.

ويرى (انجاردن) أن " العلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي ، تؤدي إلى إنتاج الموضوع الجمالي "[٢] ، وأغلب الظن أن انجاردن قد ربط الجمالية الفنية بقدرة المتلقي على الانسجام والارتباط الذهني والعاطفي مع النص ، هذا التفاعل يؤدي إلى مصارع الجمال الأدبي دون حدوث فجوات فراغية تؤثر في إنتاج تلك الجماليّة.

ويرى (إيكو) من خلال دراسته لمنهج (سارتر، وهوسرل ، وميرلوبونتي) الذين ينادون بالنص عالم واسع لا يمكن أن ينحصر تحت نظام محدد يُدرّس يفيد المتلقي ، أنهم يعتمدون على القارئ في إنتاج تلك الجمالية المرتبطة بالمعنى ، وأنه لا يمكن تحديد نظرية خاصة بتلك الجماليّة بسبب تعدد أنماط المتلقين . وهذا ما فسره (إيكو) بقوله : " إن العالم (الموجود) لا يمكن اختزاله إلى متوالية نهائية من التمظهرات ، ما دامت هناك ذات Sujet تتغير باستمرار "[٣] و هكذا ترتبط نظرية التلقي ارتباطاً وثيقاً بالقارئ بل هو محور نشأتها.

---

[1] – **Paul Ricoeur, du texte à l'action, Essais d'herméneutiquell, Edition, seuil, Novembre 1986, P.25.P.26.P27.P.40.**

[2] – الخبرة الجمالية – دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (هايدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، انجاردن) ، سعيد توفيق: ٣٣٨ – ٣٣٩.

[3] – **Eco, l'oeuvre ouverte, traduit de l'italien par Chautal Roux de bezieux, edition seul, 1965, P.31, P.32.**

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وقد ارتقت نظرة الفلاسفة للمتلقي ، بأن جعلوه منتجا المعنى نيابةً عن الكاتب ، الذي يمضي ليله في حياكة نص ذي جودة خاصة من الفنية الأدبية ، حيث قام (هوسرل) بإنتاج قاعدتين يدلّلان على النظرية الجمالية التي تبناها ، ومن ثم أخذت بالتطور بعد ذلك من قِبل فلاسفة آخرين ، فكان يطلق على القاعدة الأولى (التعالي) والتي تقوم على " بنيتين: بنية ثابتة وهي أساس الفهم ، وأخرى مادية متغيرة وهي بنية النص والأساس الأسلوبي للعمل الأدبي. فالمعنى بذلك هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم "[1]، والقاعدة الثانية هي (القصدية) التي ترتبط بآنية القراءة – التلقي – " التي يتعامل فيها المتلقي مع النص الأدبي فتتفاعل الذات المتلقية مع البنية النصية ، دون النظر إلى المعطيات السابقة أو التجارب الماضية "[2]، ومن ثم تتكون جمالية التلقي بالبحث في خفايا الذات القارئة والنص الأدبي.

وخلاصة هذا المذهب إنّ المعنى الجمالي أو جمالية التلقي تكمن في شيئين رئيسين ؛ الأول هو محور الذات القارئة وقدرتها على استخراج المعنى من شبكة النصوص الأدبية ذات الطابع البنائي المعقد ، والآخر هو الموضوع الأدبي الذي يحوي كثير من المعاني في صناديق مغلقة ، لا يفتحها إلا متلقٍ واعٍ بداخله شغف القراءة واكتشاف المعالم.

ولأن النصوص ملغمة بشفرات الدلالة ، فقد أصبحت السيمياء " أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة مروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى "[3]، إذ أن اختلاق هذا المصطلح كان سببه إيجاد تفسير خاص بالنصوص الأدبية –النثر والشعر معاً– من خلال وجهة نظر المتلقي في كيفية استقباله لهذا النص وكيف أثّر فيه في مختلف جوانبه الإنسانية.

إنّ السميائيات تنادي بالخروج عن المألوف في تجسيد العواطف والمشاعر ، واستبدالها بعلامات دالّة ، يرمز أو يشير إليها الكاتب في جوهر نصه الأدبي توصل إلى المدلول ، وقد رسمت تلك السميائيات المدارات الدالة على المعنى وتعدد أطيافه .

---

[1] – نظرية التلقي أصول ومرجعيات ، بشرى موسى صالح : ٣٥.

[2] – نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر ، أسامة عميرات ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١١: ٤١.

[3] – السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها ، سعيد بنكراد : ٢٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أنّ " السميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها ، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءاً من سيرورة دلالية "[1]، والتجربة لا تكون إلّا من خلال مجتمع يعاصره الكاتب ويتأثر فيه لأن " وجود المجتمع ذاته رهين بوجود تجارة للعلامات. فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام ، وأن يتخلص من التجربة الصافية ، وينفلت من ربقة الزمان والمكان "[2] اللذين يتحكّمان في تضييق وتوسيع نطاق تصوير المعنى الدلالي.

وبالنظر إلى حال السميائيات وحال الفلاسفة الذين خاضوا في طيّاتها ، نجد أنهم خرجوا بمصطلح جديد تحت بند السيمائيات – العلامات – كلاً يعبر عن وجهة نظرته الفلسفية ، حيث حمل (سوسير ١٨٥٧ – ١٩١٣) على أكتافه خلق تشريعات جديدة ، تندرج تحت السميائيات ، بدءاً بعلم (السيمولوجيا / علم العلامات) ، الذي عد اللغة الموصوفة للعلامات نشاطا لسانيا، واللسان من وجهة نظره " مؤول كل الأنساق ، فمن خلاله نتعرف على مكونات الأنساق الأخرى ، فهو أداتنا في فهم دلالات الإيماءات وشرح معاني الصورة واللوحة والرقص ... إلخ "[3]، وأيضاً اللسان عنده يشبه الإنسان الذي لا يتكلم عن الأفكار بصوتٍ ما ، بل يكتفِ بإيراد الأفكار الذي تنبثق في ذهنه على أسلوب رمزية العلامات المعبرة عن تلك الأفكار الأدبية.

أمّا (بورس ١٨٣٩ – ١٩١٤) فيرى السميائيات بأنها مولودة من اتحاد علمين مستقلّين (علم المنطق وعلم الظواهر) ، فالمنطق ينبع من آليات التفكير وقدرة العقل على استنباط الدلالة لكل علامة يذكرها الأديب، بينما الظواهر هي البيئة التي تسمح للمنطق بتنفيذ عمله ، والعلامة عنده كل شيء يتصوره الإنسان ويستدل به من مكنونات هذا الكون، إذ أنها " ماثول (repesentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interpretant) وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه السميوز "[4] ، والموضوع الذي يطرحه النص هو علامة بحد ذاته ، له مقومات كبقية العلامات المادية الموجودة في هذا الكون ، حيث فسّر بورس ذلك عن طريق خاصيتين ؛ الأولى هي " أن التجربة الإنسانية (واللسان جزء منها)

---

[1] – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٨.

[2] – **Umberto Eco: Le Signe, ed Labor, 1984, p151**

[3] – **Emile Benveniste: Problemes de linguisyique generale, 2, ed Gallimard, 1974, p 60 – 61.**

[4] – السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها: ٩١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

هي موضوع السيمائيات البورسية . والثانية تعود إلى نمط التصور ، الذي يحكم العلاقة الرابطة بين الإنسان ومحيطه "[١] ، وبذلك اتخذت السميائيات عند بورس منحى آخر ، أثرى حقلها بنظرية جديدة.

كان إيكو على وفاق غير عميق مع نظرية بورس في تفسير النصوص الأدبية واستخراج دلالة كل علامة، اذ " اعتبر كل معنى Semem مثل جملة ، عبارة ، نص افتراضي، وكل نص معنماً ممدداً en expansion "[٢]، كما عد السميوزيس المادة الجامدة التي تحتاج إلى مجموعة من التصورات الذهنية – المؤول – في النص الأدبي ، وذلك من أجل إحياء مادة السميوزيس ، التي تعمل على كشف الكثير من خفايا النص السردي واكتشاف أسراره الفنيّة.

ولا تزال السميائيات عرضة للاكتشافات التي قد تغيّر منحاها إلى الأفضل ، إذ أنّ ذلك مرتبط بقدرة الأديب على استخلاص عصارتها ، من حقول تتشابك مع بعضها لتشكل نسيجا قويا من الدلالات ، بواسطة علامات تحدد وجهة الأديب ، إذاً " فالسميائيات حقل شاسع وثري ، وهي بذلك قادرة على استيعاب كل معطيات التجربة الإنسانية وتحليلها وتصنيفها وتحديد مناطق التدليل داخلها "[٣]، لا نص بدون سميائيات تبرز دلالته ، ولا سيمائيات بدون نص المحتوى على كل العلامات.

وتساعد نظرية التلقي في اكتشاف آليات تأليف النصوص عند الكاتب ، فهي تمثل مختبر الفحوصات الأدبية ، التي تظهر النتائج بشكلٍ جلي أمام القارئ ؛ ليستطيع أن يفهم لغة النصوص الذي نُسجت من وحي وخيال صاحبها . فالتلقي " أن يستقبل القارئ النص الأدبي بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وإفهامه ، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النص"[٤].

---

[1] السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها : ٩٣.

[2] – **Umberto Eco, Lector in fabula ou la cooperation interpretative dans les textes narratifs, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1985, p 60.**

٣– السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها: ٩٠.

٤– نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٢ :٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ومن الواضح هنا أن الرعب مقام شعوري ، لا يتحقق من دون وجود منفعل بحادثة ما ، أي شخص يستجيب لمجموعة مؤثرات تؤدي إلى اضطرابات سلوكية وردود فعل جسدية . ومعنى هذا إن زرع تلك الظاهرة في الأدب يحتاج إلى كاتب محترف يتمكن من استفزاز قارئه ، وتحشيد أدوات النص لخلق لحظة قلق لغوية واضطراب دلالية ، لا تكتفي بجعله متلقيا للخطابات ومؤولا لها ، إنما مشاركا في الاستجابة الانفعالية التي يضطلع بها أبطال العمل السردي . أي أننا بأزاء ما قال به آيزر من أن التلقي هو " القراءة النقدية الإدراكية التي تستكشف الرموز بشكلٍ جيد وواعٍ ، وبطريقة عميقة تتوافق مع معنى النص ، وتحترم تماسكه واتساقه وانسجامه "[1].

وهكذا يكون الكاتب بأزاء مهمة جليلة تدفعه لصناعة نص لغوي ينوب مناب الصورة في بلاغته السردية ، لكي يمسك بجلابيب الانفعال الذي يهيمن على القراء جميعا من دون استثناء ، فهو لا يبني معمار نصه فحسب إنما يهتم " بكيفية تلقي النصوص والخطابات ، وتبيان الوسائل والطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية "[2].

ومن خلال العرض السابق يعتقد الباحث أن التلقي هو استقبال القارئ محسوسات فنية تحتوي عالم الكاتب ومقاصده تتخلل النصوص الأدبية ، وأن القارئ هو محرك تلك المحسوسات وهو المثير لها والتي يجعلها قادرة على الخروج من بوتقة النص إلى ذهن المتلقي. ولولا قدرته على ذلك لما أضحى للرعب وجود في ذاكرة الأدب . ولا شك عند حديثنا عن جمالية التلقي فإننا نتحدث عن نصوص متداخلة تتوارى خلف بعضها بعض، حيث إن هذا الأسلوب يورث المتلقي لذة ومتعة القراءة من خلال رحلة استكشافية في بيئة النصوص السردية، وبناءً على ذلك قد عنى الباحث في ذلك وقام باختيار عدة عناوين لمباحث هذا الفصل تناسب طبيعة البحث الأدبي وتحقق أهدافه.

[1] – نظرية التلقي بين ياوس وآيزر : ٢٥.

[2] – نظريات القراءة في النقد الأدبي ، جميل حمداوي : ٢٣.

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

المبحث الاول

رعب التاريخ وإعادة الأسطورة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة :

انشغلت البشرية بقصص التاريخ وأساطير العوالم السابقة وما انتابها من آراء وجدال وتوافق فكري أو فلسفي أو عقائدي ، والهدف من ذلك هو أن يرقى الإنسان بنفسه حضارياً ونفسياً . وليست الأسطورة شيئاً حقيقياً حدث في الواقع ، فربما تكون منسوجة من قِبل الكاتب ، ويقوم بتخزينها في عقول الناس عن طريق الترويج لها وتطوير فكرتها وتحسين صورتها ، بما يتآلف مع معتقداتهم ، اذ ارتباط الكاتب بالأسطورة يكون ارتباطا وثيقا من ناحيتين فالناحية الأولى تكون من الخيال والثانية تكون من الواقع الثقافي الذي يعاصره الكاتب. لذا قالوا " إن علاقة الفنان بالأسطورة ليس له أن يرسمها أو ينحتها بكليتها أو بتفاصيلها فقط ، ولكن العلاقة تشمل دور الفنان في الحضارة بكل تجلياته ، وأيا كان موضوع تعبيره أو أسلوب أو خامة هذا التعبير "[١].

اختلف الباحثون والفلاسفة والمفكرون في حصر مفهوم موحد لمعنى الأسطورة ، فمنهم من يرى أنها حكايات لا حقيقة لها، ومنهم من يرى أنه خيال ذهني يتخيله صانعها، فهي بحسب ميرسيا إيلياد " تروي تاريخاً مقدساً ، تروي حدثاً جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، وهو زمن البدايات، وبعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا "[٢]. وهي بحسب مالينوفسكي لا فرق بينها وبين الحكاية ، فهي ليست " تفسيراً يراد منه تلبية فضول علمي بل هي حكاية تعيد الحياة إلى حقيقة أصلية، وتستجيب لحاجة دينية عميقة ... ، بل حتى متطلبات عملية في الحياة البدائية، الأسطورة وظيفة لا غنى عنها تفسر وتبرر وتقنن المعتقدات "[٣].

وقد وجد فرويد أنها تقترب من الحلم في خصائصها إلا أنه هناك تشابه كبير بين رموزهما " ففي الأسطورة – كما في الحلم – نجد الاحداث تقع خارج حدود الزمان والمكان ، والبطل (كذلك صاحب الحلم) يخضع لتحولات سحرية ويقوم بأفعال خارقة . إن مفهوم الرمز ليس خاصية من خواص الأحلام، بل من خواص التفكير اللاشعوري، ونجدها في أغاني الشعب وأساطيره ورواياته المتوارثة "[٤].

وأمّا الفيلسوف الألماني (أرنست كاسيرر) فيؤكد أن الأسطورة تمثل قوة أساسية في تطور الحضارة الإنسانية، عبر الإنسان من خلال رموزها عن اهتماماته وتطلعاته ، وقد وجد أنها تكون مع اللغة والفن والدين صورا

---

[1] – الأسطورة ، محمد عبد الغني وآخرون، عالم الفكر، الكويت، ع/ ٤، المجلد ٤٠، أبريل – يونيو ٢٠١٢: ١٤٥.

[2] – مظاهر الأسطورة ، مرسيا الياد ، تر: نهاد خياطة : ١٠.

[3] – **Jean-Pierre Rosa, Encyclopedie des religions, Bayard editions, 1997, p1525**

[4] – الأسطورة والتحليل النفسي ، أمل مبروك، مقال منشور على موقع البوابة نيوز، السبت / ٧ أبريل ٢٠١٨. الرابط: https://www.albawabhnews.com/3036637

Remove Watermark Wondershare PDFelement

حضارية ، تبدعها طاقة الإنسان الرمزية "([1]). وهي بحسب فراس السواح " حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنساني "[2].

وبناءً على التعريفات السابقة يميل الباحث إلى أن الأسطورة رمز حضاري مقدّس ، تتخللها أحداث متعددة معظمها بدائي لكنه يتسم بالواقعية ، أي أن جزءًا كبيرًا منها حقيقي ، وأنها ليست محض الخيال فحسب . وهي ترتبط مع مفهوم الرعب كونها تقوم على شخصيات تمتلك قدرات خارقة وتتصارع فيما بينها ، فضلا عن كون الحيز الذي تحدث فيه مختلفا عن الأفضية المعقولة ، ففيه من الخيال الجامح الذي يستهجنه العقل شيء كثير .

وقد عمد الكاتب أحمد توفيق إلى خلق أسطورة خارجة عن المألوف ، يحملها دلالات رمزية ، تشير إلى أمر مرعب ، يفضي إلى ما يُسمى (ما وراء الطبيعة) ، حيث كان ذلك في ظل إنشاء سرد إبداعي تتجلى فيه الأسطورة بكامل مقوماتها ، من دون قيود دينية تحكمها أو تداعيات سياسية تقلل من قيمتها ومكانتها في الأدب . وكما أن الكاتب عمد إلى توظيفها من خلال خياله وخيال شخصياته المشاركة في العمل الروائي ، سواءً أكانت شخصيات حقيقة أم وهمية خُلقت من خيال آخر أيضاً ، فإن الأسطورة ما دامت تنشأ من الخيال فإنها تتولد مع عاطفة ما من العواطف الإنسانية ، لكي يكون لها أثر بالغ في المتلقي عند تعرّضه للنص الروائي . وعلى كلٍّ حال قام الباحث بتسليط الضوء على أبرز الوسائل التي تجلت من خلالها حكايات توفيق ، وهي كالآتي :

أولاً: تنميط الأسطورة :

حيث يقوم الكانب بإنشاء الأسطورة من خلال نمط خاص من الشعور والعواطف ، اللذين يترددان على كيانه النفسي ، وتلك الأسطورة تكون وليدة غرائز الخوف والرعب ؛ ذلك بأنه إذا خاف الإنسان من شيء عظم من شأنه وجعل منه شيئاً أسطورياً ، ومن ناحية أخرى لا يمكن للأسطورة أن تتخذ أنماطا عديدة في النص الروائي سواءً أكانت حقيقية أم خيالية.

إنّ توظيف الأسطورة في العمل الروائي بنمطية خاصة يعطي المتلقي سهولة في تفسيرها والكشف عن مدارات السرد الأدبي التي خلقتها الأسطورة ، ومن ثم حولتها إلى نصوص تبث الرعب وتقلق نفس المتلقي، المتلقي لا يستطيع فتح تلك الآفاق والكشف عن تلك المدارات إلا من خلال التنقيب الحثيث في حقول السرد

[1] – من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري ، عبد الباسط سيدا : ١٩.

[2] – الأسطورة والمعنى ، فراس السواح : ١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المحتوية للأسطورة ، وفي إطار النمطية يذهب علماء النفس إلى " أن الأسطورة Myth والأسطورية Legend والخرافة Falile قد تدل على حقائق أخرى ، فتكون رموزاً لظواهر نفسية لا شعورية تمثل قوى تتحكم في مسيرة الفرد وسلوكه الاجتماعي "[1] ، وتلك الأعراض تحدد الهيئة التي يجب أن تكون عليها الأسطورة.

وتعتني الأسطورة في تحديد هويتها في ما يتعارفه الناس في ثقافتهم وما يستطيعون تخيّله وتصوره ، و أنها لا تمارس إلا من خلال أحاديث متبادلة وأجيال متعاقبة ، لذلك قال بعض المفكرين إن " الأسطورة لا تمارس تأثيرها فقط من خلال النصوص المتداولة بين الناس، وإنما من خلال ذلك النزوع الأسطوري المتجذر في السيكولوجية الفردية والجمعية "[2]، وتلك النزعة تشترك بصورة مباشرة مع النص في إظهار جمالية السرد الروائي ، اذ تمتزج الأسطورة بشخصية الكاتب بعزلها عن نفسه ، ونجد تفسير ذلك فيما قاله أحمد أزكي حول علم النفس اللاوعي الخاص بالأسطورة والشخصية ، من كون الأساطير " تبدو من هنا مكملاً لشخصية الأديب الكبير – شاء أم لم يشأ – من حيث هي واقعُ تاريخيٌّ ، يمتص كل ما حوله من مظاهر ثقافية أو اجتماعية "[3] تعترض طريقها في تثبيت نفسها في الرواية.

ويستطيع المتلقي معرفة نمط الأسطورة في النص ، من خلال البحث في أحشائه والكشف عن المعالم التي يرسمها ويُنتجها الكاتب المبدع ، إذ أن الأسطورة الناتجة عن تجربة الكاتب أحمد توفيق الجمالية قد شكّلت المعنى المطلوب ، الذي يثير انتباه المتلقي حول الكيفية التي تمت صياغة الأسطورة منها ، وإيجاد نمط خاص برونق مميز يعتليها الجمال الروائي في سجايا الرواية .

وقد ظهر بعض ذاك أو كله في رواية (أسطورة الأساطير / ج١) في فصل (ف/ في المثلث " : (نظر إدموندو لما يشير له الفتى وهو مستعد لأنه يلعنه لعناً لو كان هذا شيئاً تافهاً ، لكن الكلام احتبس في حلقه . لا يمكن الكلام وأنت ترى هذه الوحش الجاثم على الشط . هذا هو العام ١٨٧٢. وهذا هو ساحل البرتغال قرب جبل طارق (...) ، في العام ١٩٤٥ حدثت الحادثة الأشهر عندما اختفى سرب طائرات أمريكية يعبر مثلث برمودا.

---

[1] – منعطف المخيلة البشرية ، صموئيل هنري هووك ، تر: صبحي حديدي : ٩.

[2] – الأسطورة والمعنى : ٢٩.

[3] – الأساطير ، أحمد كمال زكي : ٢٦٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

خمس طائرات اختفت ثم اختفت طائرة ذهبت للبحث عنهم .. وانفجرت طائرة أخرى ذهبت للبحث عن كل هذه الطائرات."[1]

في النص السابق نجد نمطية الأسطورة الماثلة بين أيدينا عن قصة مثلث برمودا[2] ، الذي أصبح أسطورة عالمية ، لغموضه وتبعثر تفاصيله ولما نسج حوله من قصص مخيفة لا تفسير لها . فكان تجسيد أحمد توفيق لتلك القضية يحاكي ما جاء عنها في الحقيقة ، من دون زيادة أو نقصان . وما ذاك إلا لأن حكاية برمودا بحد ذاتها تحتوي على خفاء مرعب ، لا يحتاج الأمر معه إلى التهويل أو الإضافة ، فلا يفعل الكاتب أكثر من إعادة رواية الحكاية ليبث الرعب في قلوب القراء ، لكنه مع ذلك صورها كما يراها من منظوره الأدبي ، فقد اختار الزمان والمكان اللذين يؤثران على المتلقي ويثريان عنونة روايته (الأساطير) .

وفي نص لاحق ألحق توفيق نفسه بتلك الأسطورة كأنه يعيشها ومن ثم يمثلها أمام القارئ ، فبلوغ الغاية لا يأتي إلا من خلال المحاكاة لقصةٍ حدثت أو أمرٍ مريب حصل أو حادثة مروّعة وقعت ، ويتضح ذلك في النص الآتي :" وجدنا هرمين! .. هرمين من زجاج! .. وهما على عمق كيلومترين! (...) في ذلك لم أكن قد سمعت عن د .(مايرفيرلاج) عالم أمريكي خبير في أعماق المحيطات ، ظهر وأعلن أنه وجد هرمين من الكريستال في قاع المحيط. البعض صدقه والبعض قال إن القصة كلها هذيان"[3] ، وفي النص : " لا.. هناك أشياء تبدو كبشر .. بشر فارعي القامة يخرجون من القاع! .. هل عدنا لخرافة أطلنطيس إذن؟ ..

لا أعرف .. أنا أصف ما أراه ..

يخرجون من القاع؟؟؟؟ (...) رأينا جميعاً في ضوء الغرفة الخافت أشنع وجه يمكن أن تراه .. وجهاً يذكرك بالأسد .. بالجمجمة .. بالثور الهائج .. بالغيلان"[4]

أخذ أحمد توفيق يعيش تلك اللحظات مستطرقاً إلى تفاصيل حوادثها، فالنمطية عنده كانت محاكاة لسيناريو قد وقع ولكن وفق نظرة أدبية ، ومن إبداع الكاتب أنه لم يأخذ القارئ إلى المجهول من خلال نصوص مؤلفة من وحي الخيال ؛ إنما جلب نصا مطروقا بحُلة واقعية ضمن أشياء يتفهّمها المتلقي ويحاورها بذهنه وخياله ، وهذا ما

---

[1] – أسطورة الأساطير ، أحمد خالد توفيق : ٤٩، ٥٢.

[2] – مثلث برمودا: اختلفت فيه الأقاويل والتفسيرات حيث إنه أودى بكثير من الطائرات والسفن البحرية وطواقم البحث وأجهزتها الفنية، لذلك جال الغموض حوله فالبعض يعتبره أسطورة لخفاياه العميقة.

[3] – أسطورة الأساطير: ٦٠

[4] – م . ن : ٦٦ – ٦٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

نجده في (وجدنا هرمين ، خبير في أعماق المحيطات ، أشياء تبدو كبشر، يذكرك بالأسد) . و يعتقد الباحث أنّ الدلالات كلها تدل على تمكن الكاتب من تنميط الأساطير على وفق أدب معاصر يختزن كثير من الحقيقية والخيال .

والجميل هنا أن توفيق مزج بين أسطورة وأسطورة و أفرد سارداً: " ورأيت كائناً من تلك الكائنات يرتفع إلى السماء بجناحين كجناحي وطواط (...) الهرم! .. هذه الفتحة لجانب النجوم ..!.. الهرم فتحة تخرج منها كائنات جانب النجوم لعالمنا !.. عندما تمر سفينة فوق مركز المثلث في لحظة بعينها تهاجمها هذ الكائنات .. بعضها يحلق فلا غرابة في أنها تسقط الطائرات أو تعطل محركاتها !.. ما نراه أمامنا هو إعادة تمثيل لما حدث للسفينة (ماري سلستي)" [1]

إنه يُعيد البناء الأسطوري من خلال عرض صور قد رآها من قبل ؛ لأن تكرار المشهد المرعب يعزز المعنى الحقيقي الذي اقتضاه النص السردي في البنية الروائية ، فالكاتب يمثل هنا دور الحكائي الذي يبرمج حكايته على وفق تلقي المستمع / القارئ ، وكما قال تودوروف أن الحكي الأدبي له سجيّتان " قصة (Histoire) من حيث إنه يذكّر بحقيقة ما، لأحداث يفترض أنها وقعت ، ولشخصيات تتماثل مع شخصيات الحياة الحقيقية ، وخطاب (Discours): حيث يوجد سارد يسرد الحكاية، يقابله قارئ يتلقى هذه الحكاية "[2]، وذلك النص يطابق ما أكدّه تودوروف من جهة ، ويطابق الحقيقة أن الكاتب ما هو إلا شارح ومفسر لأدبه الروائي.

ومن عموم ذلك يتضح أنّ النمطية تُصاغ حين يعيد المؤلف بعث الأساطير المعروفة في نصه ، ويدمجها في أفق روايته ، من دون أن يخرب المواثيق السردية فيها ، فكأنه يوثق ما فيها تاريخيا ، ولكن بضمن نسق الحكي الذي تسير فيه روايته . ولا يحدث ذاك الا لأغراض لعل ؛ أهمها الإشارة والتذكير بأساطير سابقة بغض النظر عما إذا كانت حقيقة أو خيالية ، وإيجاد حلول أو مقترحات لبعض القضايا الشائكة والتي يُصعب التعامل معها أو إيصال فكرتها للجمهور المتلقي.

ثانياً: تأويل الأسطورة

يرتكز التأويل بصفةٍ عامة على دراسة وتحليل البنية السردية التي جاءت محملة بالرموز والشيفرة السردية، ويرتكز بصفةٍ خاصة على تفسير معالم الأسطورة التي يُشّيدها النص بخيوطه الأدبية المتينة، ومن الجلي أن

---

[1] – اسطورة الاساطير : ٦٩.

[2] – **Todorov (Tzvetan), Catégories du récit littéraire, in Communications, nº: 8.Paris, Seuil, 1981, p. 132.**

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الخطاب الروائي أو النص السردي ما جاء إلا إثر تخيّلات وتحاورات بين الكاتب وخياله ، فإذاً فما دور القارئ / المتلقي هنا؟، هذا ما سنكشف عنه في هذا العنونة المميزة على وفق خُطى وقواعد أدبية تدفعنا إلى جوهر المحتوى السردي.

يعد النص السردي من ضمن الأعمال الروائية الخطابية ، الذي يظهرها الكاتب كأنما يتحدث مع نفسه ، و يعد سرد الروائي وقراءة المتلقي محورين أساسيين في تأويل الأسطورة في الرواية العربية ، وما قد يلتبس على المتلقي ، في "محاولة فرض مطابقة آليّة بين البنية الداخلية للنص بوصفه خطاب الكاتب ، وعملية التأويل بوصفها خطاب القارئ "[1] ، اذ نعني بالبنية الداخلية للنص ، فهم المحتوى وربطه وإيجاد العلاقة بينه وبين الكاتب ، وأمّا التأويل فهو الوصول إلى المعنى من خلال الانفراد بالخطاب الروائي أو النص السردي.

يتشابك كلّ من الفهم والتأويل في منظومتهما الأدبية وطبيعتهما الروائية ؛ وببساطة إننا نحتاج الفهم للتأويل واستنباط المعنى واستخلاصه . وعلى ذلك أصبحت الرواية فناً قائماً بذاتها ، ضمن أعمال فنية جمالية تتسم بالحيوية السردية ، وترتبط الأسطورة بذلك الفن ارتباطاً وثيقاً ، فهناك تسلسل مترابط – كما أطلق عليه "سوسير" – بين النص السردي الذي هو بمثابة العمل الفني وبين الأسطورة التي هي أصل ذلك العمل، فهنا يصبح النص دالٌّ على المدلول وهو الأسطورة.

وبذلك الحال فإن " العمل الفني لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقي المعنى الكلي ، وإن كل مكون من مكونات العمل يحمل معاني جزئية ويتحقق المعنى الكلي للعمل بتتابع هذه الجزئية "[2] . ويعتقد الباحث أنّ المتلقي لابد أن يعيش التجربة الجماليّة للتلقي برونقه الخاص وأسلوبه في التأويل ، لكي يستحضر تلك المعاني ويستخرجها من قلب النص السردي الإبداعي ، ومناط ذلك أن يحدث تواصل فكريا وذهنيا عند المتلقي الذي يعبّر عن حاضره ، وبين النص الذي يعبر عن ماضيه.

تلقي نظرية التأويل بالرهان على المتلقي في فك السلاسل والقيود المكبّلة للنصوص ؛ لأنه كما أشرنا سابقاً أن العمل الفني يحمل معاني جزئية ، وهي وحدها لا تستطيع أن تبرز معنى تلك النصوص السردية في الرواية إلا بمساعدة حثيثة من المتلقي ، الذي يمثل أساس نظرية التأويل ومحورها ؛ لأن النص ما فُطِرَ إلا من أجل المتلقي ، فالمتلقي هو مفتاح النصوص هنا ، وهو العالِم المكتشف لحقائق النصوص وآفاقها

[1] – نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى ، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي : ١١٨.

[2] – في عالم النص والقراءة ، عبد الجليل مرتاض : ٣٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الروائية ، وعلى غرار ذلك يخبرنا آيزر بجُلِّ الأمر أن " المعنى لم يعد للشرح وإنما للعيش "[1]، فالنص يصبح مُجَسّداً وصورة للقارئ.

وقد صوّر الكاتب أحمد توفيق الأسطورة بأسلوب مشّوق ، وبصورة تجعل القارئ ملتصّقاً بالنص السردي ومحفزاً له ، وكان ذلك واضحاً حين أعاد قراءة بعض الأساطير فدمجها بالوعي الكلي لرواياته ، بمعنى انصهار الأسطورة الموروثة بأفق الحدث الآني الذي رسم به ملامح روايته ، ومن ذلك ما جاء في رواية (أسطورة الأساطير / ج١) في فصل (ع/ عزت والنحال:

"في الغرفة المجاورة وجدت مشهداً غريباً بعض الشيء .. عدداً من الجماجم على منضدة .. سبع جماجم على وجه التحديد (...) هذا مفهوم .. لكن سبع جماجم؟ .. ولماذا الشموع؟ .. الأمر هو أقرب للسحر الأسود بالنسبة لي .. لكن سأظل صامتاً .. ازداد الشك عندما رأيت مجموعة من الدمى القماشية متقنة الصنع معلقة فوق مشجب .. لو لم تكن دمى (فتيش) فماذا تكون؟."[2]

هنا يترك الكاتب الأسطورة في شكلٍ غامض ، لم يصّرح عن ماهيتها والفكرة التي تدور حولها فقد عمد ذلك إلى المتلقي وجعله في مرتبة الكاتب المصوّغ لها، وهذا النسق الجديد أضافه الكاتب في رواياته بعد أن اعتاد أن يعرض ويفسّر الأسطورة من تلقاء نفسه، ومشاركة الكاتب للمتلقي في هذا التفسير الأسطوري ما هو إلا أدب رفيع ، ينم عن معرفة الكاتب بالمتلقي وأيديولوجيات تلقّيه، والدليل الصارم هنا أنه اختار أسلوب السرد الاستفهامي (لكن سبع جماجم؟، ولماذا الشموع؟، فماذا تكون؟) الذي يدلل للمتلقي أن الكاتب أحمد توفيق لا يريد أن يدفع الأسطورة أمامه ، بل ترك الباب مفتوحاً ليستطيع المتلقي المثول أمام تلك النصوص والتنبؤ بالأسطورة وتأويلها على وفق التداعيات التي يسردها الفنان المبدع.

قال :" ما فعلته أنا هو أن هشمت الكف ، فوجدت ما تعرفه أنت .. هذه كف بشرية مقطوعة تغطت بطبقة حجرية (...) لكني أعتقد أن هناك نوعاً من اقتناص الأرواح .. نوعاً من السحر الأسود؟ (...) وقبل أن يفهم ما فعلته هويت بالمطرقة على تمثال مستحمة عارية تداري عورتها بأوراق اللوتس .. تهشم الحجر .. واستطعت أن

---

[1] – **Izer (wolfgang), L'acte de lecture, theorie de l'effet esthetique, traduit par: Evelyne Sznycer, Pierre Mardaza editeur,1976.p 49.**

[2] – أسطورة الأساطير: ٩٠ – ٩١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أرى لحماً بشرياً . لحماً أسوداً وتحلل منذ زمن .. كأنه جسم مومياء (...) كان يغرس الإبرة في دمية قماشية معلقة على المشجب (...) كان يغرس الإبرة .. بالضبط الذي كانت فيه حنجرة الدمية.[1]"

اعتمد الكاتب في سرده على تكثيف الدوال الأسطورية في مبناه اللغوي ؛ لأنها الأقدر على إيضاح الصورة والمُعينة على تكوين رابطة التأويل ، التي تقوم على متابعة العلامات الدالة ، التي ينبغي على القارئ تأويلها وإظهارها بثقافته الأدبية ، ومن خلال النص السابق استدرج توفيق المتلقي من بنية تلك العلامات التي تشبه الطُعم الذي يرميه الصياد للأسماك للإمساك بها ، فألفاظ من مثل (الدمية ، السحر الأسود ، المومياء ، عارية تداري عورتها بأوراق) ، إنما تحيلنا على جملة من الأساطير ، منها الكابال وأسطورة حواء والمومياوات ، إنه خليط من الحكايات التاريخية التي ليس لبعضها مصدر واضح ، لكن الناس تناقلتها واستقرت في وعيها الجمعي ، ومن الواضح أن مثل هذا الخليط لا يمكن أن يلتحم لو لم يكن الكاتب على قدر من الثقافة والقدرة على صناعة حبكة كولاجية ، تجمع شتات الأشياء في بوتقة واحدة . إنه يعيد صياغة الأساطير بعد فهمها وتأويله لها ، فينسف محتواها الأصل ليرضخها لفهمه وأنساقه السرية . ليس من أجل استكمال القصة واستلطاف معانيها في الجو السردي إنما كان جُلَّ ذلك ليعرض على خيال المتلقي صورا مرعبة خاصة بأسطورة ما، ومن خلالها يستطيع المتلقي ربط العلامات الدالة على تلك المعاني التي يرمي إليها الكاتب أحمد توفيق.

إن إعادة رصف الأسطورة بعد تمزيقها يكثف الرعب في الذهن ، ذلك بأن كاتبا معاصرا تمكن من هدم نص وبنائه يجعلنا على قلق بالغ من التاريخ كله ، عسى أن يكون قد تم رصفه بموجب الفهم لا بموجب الأحداث ، وهنا يتحقق الرعب الثقافي الذي لا يستجلب الخيال إنما يستجلب ذاكرة يمكن هتكها ومحوها وإعادة بنائها ، ما يؤدي إلى هتك هوية ثقافية كاملة . ومن منظور ذلك يعتقد الباحث أن الغاية التي يرمي إليها أحمد توفيق ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة كل متلقٍ على حدة ، تلك الثقافة التي تعلمها عبر مراحل متباينة ؛ فقد أزمع الكاتب على نسج خيوط سردية أسطورية ، تناسب طبقات القرّاء وجعل المتلقي المؤول الأول للأسطورة ، والذي ظهر ذلك له من خلال خبراته بوصفه روائيّا مبدعا و له جمهور خاص معجب بأعماله وواثق بإبداعه.

[1] – اسطورة الاساطير: ١٠٠ – ١٠١ – ١٠٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ثالثاً: عصرنة الأسطورة :

بعد ما تمّت مقومات الأسطورة في العالم الروائي أخذت تبحث عن نفسها بين العصور، فتارة تتواجد في عصرها الأم الذي خُلقت فيه وهو الماضي، وتارة نجدها في العصر الحديث وهو الحاضر، وتارة تُمهد نفسها لتعيش المستقبل ، فهي تعيش بين تلك الأزمنة محاولةً الاستقرار في أحدها أو بناء ذكرى لها أزلية تتوارثها الأجيال في كل زمانٍ ومكان ، وهنا سنتحدث عن الحاضر والماضي؛ لأنهما أكثر الأزمنة الذي أفردهما الفنان أحمد توفيق في رواياته الأدبية الغراء.

وكلمة عصرنة تأتي في نطاق استحداث وتطوير ومواكبة العصر بروحه وحيثياته الواقعية، وعند اقتران العصرنة بالأسطورة فإننا نعني بها إعادة تأهيل للأسطورة واستحداثها هيمنتها الأدبية بما يتناسب مع طبيعة العصر الحديث . وبمعنى آخر تحويل الأسطورة من حالة الجمود والركود إلى الديمومة والحيوية ، اذ يقوم الكاتب هنا – كما يقول (عبد الحسين ماهود) – بعدم العودة " إلى زمن الأسطورة ليغرق في معطياتها وإيحاءاتها القديمة ، بل هو يأتي بها ليزاوج بين شكلها الذي يمرر تحت أغطيت أفكاره ورؤاه ، ويحمّل موضوعاتها المركزية إيحاءات معاصرة جديدة تتعلق بمأساة الإنسان في حاله الراهن الموغل في التمزقات والمهانة والانحطاط "[1] ، وهو بهذه الحالة يكون قد وطّن الأسطورة في رواياته.

ولأن الكاتب لم يستطع أن يحيا في عصر الأسطورة ، فإنه يجهد في تحديد تداعياتها الدقيقة التي ساعدتها في النشأة ، ويلجأ إلى أن يعيشها بتجربة خيالية ومن ثم يعيد رصفها ، وبهذا الحال تكون الأسطورة نصّا خياليّا جماليّا يثري الرواية ويحسّن قوامها.

ويعتقد الباحث حينما نتلقى الأسطورة المصحوبة بحيثيات الواقع في الزمن الحاضر، يكون التوصيل أبلغ والشرح أوفى والقصة أكمّل واللفظ أقوى والمعنى أبرز؛ وذلك نظراً لتشابه واقع الكاتب مع واقع المتلقي فيكون التجسيد متشابهاً عند كليهما، ولكن الفارق هنا أن الأسطورة تحتل مكانين في الزمن الحاضر، فالأول أسطورة تجديدية والثاني أسطورة إنشائية.

---

[1] – العصرنة الخلاقة للأسطورة ، عبد الحسين ماهود ، قراءة : حسين سرمك حسن، مقال في موقع الناقد العراقي، ٢٠٠٩/١٠/١٠. الرابط: https://www.alnaked-aliraqi.net/article/2613.php

Remove Watermark Wondershare PDFelement

- الأسطورة التجديدية تقوم على سرد أسطورة سابقة الحدوث، حصلت منذ زمنٍ بعيد بأيديولوجية خاصة وتداعيات محددة، في النص الروائي الحديث مع إجراء بعض التعديلات عليها لتناسب الحال والفكر والمقام والذوق الفني للمتلقي؛ لأن الأسطورة سابقاً كانت تُسرد على هيئة تناسب ثقافة المتلقين وفكرهم، وأمّا اليوم فقد اختلفت الأذواق وتطورت الأفكار ونضجت الثقافات فكان حُليٌّ على الأدباء مواكبة ذلك التطور باستبدال تفاصيل وأثاث بيت الأسطورة القديم مع الحفاظ على كيانها وقوامها بتفاصيل وأثاث جديد من ولادة العصر الذي تُروى فيها الأسطورة ليتم التلقي وبلوغ السرد غايته.

- الأسطورة الإنشائية تقوم على سرد الأسطورة بأحداثها وتفاصيلها بلغة العصر من وحي خيال صاحبها الذي تبنى فكرة بزوغها، إما أن تكون فكرتها منسوجة لتحاكي ظروفا أو أحداثا حصلت أو ستحصل، أو تكون فكرتها بث الدلالات عبرها بأسلوب قصصي من منطلق أن القصة بمعناها الأدبي " تصور حدثاً وقع في زمن، وتدور الألفاظ حول تصويره، ويعطي اللفظ إيحاءات تخدم الموقف "[1]، وكما أنها تعبر عن تجربة خيالية عاشها الكاتب وشعر بها فتكون الأسطورة هنا بمثابة " عرض لفكرة مرّت بخاطر الكاتب، أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره، فأراد أن يعبر عنها بالكلام؛ ليصل إلى أذهان القرّاء، محاولاً أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه "[2] ضمن سلسلة من النصوص السردية المُطلة على بعضها البعض في عالم الرواية.

تجلت الأسطورة بحُلتها الجديدة في عالم أحمد توفيق الروائي حيث ارتكزت الأسطورة على دوال جماليّة توضح آثارها وتكشف معانيها الفنية ، وتلك المظاهر مصوغة من " مظاهر الوجود اليومي للإنسان ، وبعبارة أخرى فإن كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها ، وتحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها "[3] ، والعلامات الدالة على الأسطورة هي بمثابة رموز لحل شيفرتها المتوارية خلف النصوص.

---

[1] – أهداف القصة في القرآن الكريم ، منصور الرفاعي عبيد : ١٤ – ١٥.

[2] – دراسات في القصة والمسرح ، محمود تيمور: ٣٩.

[3] – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها: ٢٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي سلسلة (ما وراء الطبيعة) ظهرت الأسطورة بنسقها العصري وجمالها التصويري المعبر عن التاريخ وسماته ، في محاولةً من الكاتب لإبراز صورتها بالشكل المرغوب أمام المتلقي ليتم الاتصال والتواصل بينه وبين النص السردي ، ومن أبرز ما ورد في هذا الشأن ، قوله من رواية (أسطورة الأساطير / ج١) في فصل (ر/ رسالة من الكينونة) الذي جاء فيها من النصوص المخيفة والمروّعة للنفوس:

"كان هناك في القرون الوسطى أمة من الوحوش تحيا في جزيرة في المحيط ، ثم بادت فلم يبقَ منها إلا عشرة مخلوقات أو أكثر قليلاً . هذه الكائنات تبدو كقطط أو أفاعٍ أو كلاب أو وطاويط ، لا يهم . هذه المسوخ تدعى (مولوخات) ، ولديها قدرة مذهلة على تغيير الشكل . ما لا تعرفه ولا يعرفه البشر هو أن هناك مخلوقاً منها في مصر الآن . هذا المخلوق يتغذى بالدم واللحم البشري" [١]

يرى الباحث استخدام الروائي أحمد توفيق الأسطورة التجديدية يرمز إلى إحياء أسطورة دُفنت في وقتٍ سابق سواء في الواقع أم السرد ، فهو يُحيي الأسطورة في زمنه ، متقمصاً رداءها المرعب والمخيف ، عندما ينسجم بخياله مع خيال المتلقي ، اذ بدأ القصة (في القرون الوسطى أمة من الوحوش) ليدلل على أن الأسطورة المستوحاة في النصوص تعتمد على إحياء ذكرى أسطورية أنشبت الرعب في قلب كل من تلقّاها، وقد استخدم الجملة (ولديها قدرة مذهلة على تغيير الشكل) ليحلق بالمتلقي إلى آفاق جديدة مرعبة عصرية، ولو فرضنا أنه حدد هيئة عمل الأسطورة لكان النص مألوفاً عند المتلقين وهذا يضعف الانسجام الأدبي والانخراط الذهني بين النص والقارئ ، لذلك كان من الضروري أن يسرد الروائي حكايته بما يتفق مع محددات الأدب العصري والاحتفاظ بالشكل الحقيقي للأسطورة وإبراز شكل موازٍ يحقق الفائدة المرجوة ، " دققت النظر في الجثة فرأيت أن لحم الوجه ممزق .. وأدركت أن هناك من أفرغها من الدم (...) الجثة على بعد خطوات من جذور الشجرة العتيقة .. بالفعل كانت الشجرة والرائحة الكريهة هما من قاداني إلى هنا كما قالت الكينونة" [٢]

[1] – أسطورة الأساطير: ٢٣ – ٢٤.

[2] – م . ن : ٣١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

"وسرعان ما انسلت مبتعدة .. هل هذه هي؟ أعتقد هذا . هذا أقرب الاحتمالات الممكنة .. ربما هي أو الكلب المذعور الذي رأيته (...) يذكرني هذا باختبار الساحرات الأحمق في القرون الوسطى ..ارمِ المرأة في الماء .. لو ماتت فهي بريئة .. لو طفت فهي ساحرة وعليك أن تحرقها" [1]

إن ما يدعو إلى عصرنة الأسطورة هنا ليس الاحتفاء بالنسيج السردي الباذخ لها وللرواية المتناصة معها ، إنما هو البحث عن التشابهات الرمزية التي يحيل عليها توفيق عامدا ، إنه يرى أن من تلك الوحوش من يعيش في مصر الآن ، تلك الوحوش التي تغير من أشكالها ، والتي تعتاش على دماء البش ما زالت موجودة في مصر ، وما ذاك إلا تقريب للصورة التي غدت عليها الحياة المعاصرة ، فبيننا من هو أكثر شراسة من الوحش ، ومن لديه القدرة على تغيير شكله والتلاعب بمدركاتنا وتوطين وعينا على ما يريد ، فنغدوا ضحاياه .

و خلاصة القول أن الأسطورة تُنتج في أي عصر من العصور ، ولكن لابد من مراعاة الثقافة الأدبية السائدة بين طبقات المجتمع ، والأدوات المحرّكة للأسطورة ورمزيّتها . إن المتلقي يعد أساسا لنشأة النص وكذلك القاعدة الراسخة التي يتطلع إليها أي مبدع بفنّه الأدبي ، ويرتبطان مع بعضها في مدار نظرية التلقي ، التي تدفع القارئ إلى استيعاب أكبر قدر من السرد الروائي المكتنز بأدبيات أسطورية ذات جودة عالية ، والمتلقي في حد ذاته يمثّل الوعاء الذي يسكب فيه المبدع نصه ، وإذا كان المتلقي ذا ثقافة عالية فإن ذلك يؤثر بصورة خفيّة في النص ، وذلك من خلال الدائرة الثلاثية (المبدع – النص – المتلقي).

[1] – المصدر نفسه: ٣٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الثاني

الخيال العلمي

Wondershare PDFelement

توطئة

الإطار الزمني

المستقبل – العودة بالزمن

الإطار المكاني

الفضاء – الأبعاد الموازية

ركائز الخيال العلمي في الإطارين (الزمان والمكان)

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة :

دخلت البلاد العربية في العقود الأخيرة آفاقا جديدة من التطور التكنولوجي والحضاري والثقافي والتقني ، حيث يرتبط التطور الحضاري والثقافي بمستوى التقدم العلمي الذي ينتجه عالم الخيال العلمي ، الذي يبحث بشكل مستدام في خفايا المستقبل وجوهر أحداثه التي ستصطدم بواقع الحضارات الحاليّة ، ومن ثم توظيف ذلك التطور في خدمة البشرية للنهوض بها على مبدأ كل حضارة تنهض بنفسها ، بما يتناسب مع مقدراتها وسعة فكرها العلمي.

وفي ذات السياق يتأثر الأدب الذي هو واقعة ثقافية تمتاح معينها من الوسط الذي نشأت فيه ، ما أكسبها صبغة خيالية نادرة حينئذٍ . ومنذ تطور الأدب العربي الحاصل من تلك الصبغة ، أصبح المناخ مهيأ للأديب في أن يستمد خياله من المستقبل بجانب خياله الواقعي ، يدور حول محاور ومشاهد حقيقية ، وذاك الخيال الذي أثرى الأدب وأُطلق عليه مصطلح (الخيال العلمي) أصبح منهجاً ونظاماً مستقلاً بذاته ، حتى إذا أراد الأدباء انتخابه وطرق أبوابه تلزمهم مقومات يتسلحون بها ليواكبوا تأثيره العميق في نفس الأديب والمتلقي معاً.

نهض الخيال العلمي في بادئ أمره على نمط التنبؤ والتخمين لمحتويات المستقبل القادم ، مستثمرا التطورات العلمية والنظريات العرفية والممارسات التجريبية ، مرحلا إياها من حقولها العلمية البحتة إلى حقل الأدب الوجداني الذاتي ، ومن ثم اتخذ نمطية أخرى يمارسها في ميدان الأدب ، ليُحسن التلقي عند القارئ ويثري خياله بمعيطات مستقبلية تحسن نظرته نحو المستقبل ، وتكوين صورة عما هو متوقع حدوثه ، ولكن سرعان ما تضاربت الأفكار وكثرت المفترقات التي جعلت الأديب حائراً فيها ، " كل ابتكار تكنولوجي يؤثّر على بنية مجتمعنا وطبيعة سلوكنا "[1]، ولكن الخيال العلمي لا يرتبط بمفهوم المستقبل فقط بل بالحالة التي يعيشها الأديب والكيفية التي ينحدر منها إلى ذلك الخيال.

يعد واقع الكاتب وثقافته المحور الذي يرتكز عليه الأدب السردي غالباً ، اذ أنه يحتاج إلى إبداع مشع وتجسيد راقٍ للمتخيل يتمفصل في العمل الأدبي ، والكاتب حينما يستنجد بذلك الخيال فإنه يستوفيه بوصفه "

[1] – الخيال العلمي ، ديفيد سيد، تر: نيفين عبد الرؤوف : ٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

لحظة تاريخية ستتضمن منظومتها الخاصة من التوقعات والميول الملموسة. أما العوالم المستقبلية التي يقدمها الخيال العلمي فهي تجسّد بعده التخميني "[1]، وبالتالي يكون الكاتب متمركزا على منطقة حسّاسة بين الحاضر والمستقبل ومتسلحا بخيالٍ علميٍ يتراءى له بين الفنية والأخرى.

والخيال العلمي في النص السردي وإن كان يتسم بالطابع القصصي المليء بالإثارة والتشويق فإنه يعالج عدة محاور ؛ أهمها المحاور الاجتماعية . وإلى ذلك أشار رؤوف وصفي عندما نظر إلى الخيال من زاوية أخرى فقال إنه " يعالج أيضاً الأفكار الاجتماعية والعلمية بشكلها الصرف الخالص، وليس هدف أدب الخيال العلمي التنبؤ بالمستقبل ، بل إنه يقوم بشيء أهم من ذلك بكثير، فهو يحاول أن يصور لنا المستقبل الممكن "[2]، وفق رؤى أدبية سردية تُغلفها.

وقد ظلّت الرواية موطن الإبداع السردي ؛ لانبثاقها من النثر الأدبي الذي يحوي عدد من الألوان الأدبية ذات الآفاق الواسعة . ففيها يتحرك الأديب بحرية ويقوم بتشكيل أنساق روائية خيالية وتداخلات تصويرية متآلفة في عناصرها ، مكونةً منها طيف جديد من العمل الأدبي يؤثر في القارئ على المستويين الانفعالي والفكري . وهو ما نحن بصدده ، فيما أطلق عليه ب(الرواية العلمية) ، حيث تعتني بكل ما هو مُستحدث في عصر كاتب الرواية ، الذي يقوم بدوره طبيبا أدبيا يعالج قضايا اجتماعية من خلال تقريب الصورة المتوهجة من الإطار الزماني والمكاني في الخيال العلمي.

ويسعى الأديب إلى تحقيق التوافق السردي بين عناصر العمل الروائي في روايته ، اذ إنه في الرواية العلمية يسعى إلى كتابة سيناريو جديد عبر تنبؤ مستقبل الظروف الاجتماعية الخاصة بزمنه ، ويعتمد ذلك التنبؤ على الظروف الحالية التي يمر بها ، فتتفتح بذلك له أبواب الخيال العلمي التي يدخل فيها وقتما شاء وبأي شكلٍ أراد ، وعندما يقيس الكاتب ذلك الخيال وينظر في مضمونه الذي يكون غريباً عن الطبيعة والبيئة التي تختزله ، نجد أنها تبث في نفسه القلق والرعب والصور المروّعة للنفوس والشعور بالخطر القريب ؛ فهذ النقطة الفارقة والمفصل الوتين هي التي اعتمد عليها الكاتب أحمد توفيق في بناء رواياته المُنشطِرة من أدب الرعب.

---

[1] – الخيال العلمي ، ديفيد سيد : ٧ .

[2] – الخيال العملي أدب القرن العشرين ، محمود قاسم : ٢٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

في مصطلح الخيال العلمي :

هو " نوع من الأدب الخيالي يكون محتواه تخيليًا ولكنه يرتكز على العلوم. يعتمد بشكل كبير على الحقائق والنظريات والمبادئ العلمية التي تكون داعمة لإعداداته وشخصياته وموضوعاته وخطوطه ، وهو ما يجعله مختلفًا عن الخيال "[١] . ربط بروس ستيرلنج الخيال العلمي بالعلم الأصلي فعرّفه بأنه " شكل من أشكال الخيال يتعامل بشكل أساسي مع تأثير العلم الفعلي أو المتخيل على المجتمع أو الأفراد "[٢]. وقد عرّفه معجم أكسفورد بأنه " خيالٌ يتعامل مع مكتشفات ومخترعات علمية حديثة بطريقة مُتخيلة" [٣].

وهناك بعض المعاجم أطلقت على الخيال العلمي مُسمّى " القصص العلمي التصوري " والذي عُرِّف بأنه " فرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا، ويعتبر هذا النوع ضرباً من المغامرات، إلا أنّ أحداثه تدور عادةً في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض، وفيه تجسيد لتأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة أخرى في الأجرام السماوية."[٤]

وهناك من عرّفه على أنه غير حقيقي وله أدوات خاصة لإنتاجه بوصفه نوعا " من الخيال التأملي يحتوي على عناصر متخيلة غير موجودة في العالم الحقيقي. يمتد الخيال العلمي إلى مجموعة واسعة من الموضوعات التي غالبًا ما تستكشف السفر عبر الزمن والسفر إلى الفضاء ويتم وضعها في المستقبل وتتعامل مع عواقب التطورات التكنولوجية والعلمية "[٥].

---

[1] – **Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/**

[2] – **Sterling, B. (2021, December 14). *science fiction*. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/science-fiction**

[3] – **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Hornby with A P Cowie Oxford University. Press 1974. P 760.**

[4] – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس : ١٠٥.

[5] – **Master Class staff. (2021, Sep 1). What Is Science Fiction Writing? Definition and Characteristics of Science Fiction Literature.**

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وقد قام كودون بربط الخيال العلمي بالأساطير والخرافات التي لا تزال بين التأكيد والنفي حيث وصفه بـ " الأدب الذي يتعامل جزئياً أو كلياً مع موضوعات الغرائب والخوارق والمخاطر ، وهو في الأساس شكل حديث وشائع يتصل بعدد من الأعمال العظيمة القديمة منذ ثلاثة آلاف عام " [1].

وبناءً على تلك التعريفات المتعددة من أدب الخيال يذهب الباحث إلى أن الخيال العلمي هو تخيّلات علميّة مبتكرة ومميزة عن العصر الذي يعيشه الكاتب ، وفيه يجسّد الكاتب دلالات التطور التكنولوجي عبر اتخاذ وجوهٍ عدة من إمكانيات (آلة السفر عبر الزمن ، خلق بيئة زمنية وشخصيات (فضائيين ، غرباء ، مستنسخين) وتغيرات كونية (الأبعاد الموازية ، الفضاء الزمني) ، وقد يرتبط ذلك الخيال بالعلمي بالأساطير الرمزية التي يعتقد بها الأديب أو الناس على حدٍ سواء.

ويُعد الخيال العلمي تجسيدا إبداعيا من الكاتب لبيان صورة ثقافته وقدرته على التعامل مع النص السردي ومعالجة الخلل الحاصل فيها من جهة ، وقدرته على تكوين عناصر العمل الروائي من أحداث زمانية ومكانية وتوظيف شخصيات خيالية علمية من جهة أخرى ، فهو رحلة للأديب يصحُبه فيها المتلقي ، ومغامرة يتعرض فيها إلى الإيذاء على المستوى الانفعالي والنفسي ، ولا سيّما حين تكوين الرواية مصممة لتوّلد الرعب وتدفق مشاعر الخوف والقلق إلى نفس المتلقي.

إذ يستطيع الخيال العلمي التلوّن في العمل الروائي على خمسةِ وجوهٍ ، و لا يُشترط أن تجمع الرواية الواحدة تلك الوجوه جميعها ، فإن اعتنى الكاتب بوجه واحدٍ فإنه يكفي للتأثير على المتلقي بالكيفية التي يرسمها الأديب ، وأيضاً قد تجمع الرواية الواحدة وجهين أو أكثر ، وذلك يعتمد على الأغراض الأدبية التي يبنيها السارد في رواياته ، وهنا سنعرض بشيءٍ من التفصيل وجوه الخيال العلمي التي قد تتشكل في النصوص السردية وهي:

١. الخيال العلمي / القصة العلمية

---

https://www.masterclass.com/articles/what-is-science-fiction-writing-definition-and-characteristics-of-science-fiction-literature#hard-science-fiction-versus-soft-science-fiction-whats-the-difference

[1] – Cuddon¸ J .A – Dictionary of Literary Terms. London. Penguin Books. 1979, p 609

Remove Watermark Wondershare PDFelement

القصة العلمية والخيال العلمي وجهان لعملة واحدة ،اذ يعرض كلٌّ منهما الابتكارات والإبداعات العلمية المستحدثة والفريدة من نوعها، ولكن يفترقان ويختلفان في النظام الذي يسري في جسدهما الاصطلاحي ، فالقصة تقوم على حقائق علمية ثابتة يغطيها ثوب السرد الأدبي؛ وحاصل ذلك أنها تخلق نوعاً من التفاعل الإيجابي بين الحقائق العلمية والمتلقي ، ليستطيع المتلقي فهمها على نحو بسيط عبر سرد مرغوب ، بينما الخيال العلمي يقوم على استثمار خلاصة العلم في إنتاج آلات وأدوات مستقبلية ، على وفق تقديرات دقيقة كماً وكيفاً قد تُبتكر في المستقبل وقد لا.

٢. الخيال العلمي / قصص الرعب

يرتبط الخيال العلمي بالرعب ارتباطاً مستديماً ، اذ إنّ الخيال العلمي يمثل القاعدة الأشمل والأوسع والأساس لبناء قصص الرعب ، على وفق نظريات مبتكرة خارجة عن المألوفة تتمتع بنسيجها السردي المتين، ويشترك الخيال العلمي والرعب في نفس الغاية عندما يكون الهدف هو المتلقي ، فالخيال هو الشرارة الأوهج في صناعة الرعب ؛ وذلك لأنّ الخيال العلمي يخلق أشياء غريبة غير مألوفة بوصفها فكرة أوليّة ومن ثم يأتي الرعب ليجسّد تلك الفكرة ويشكلها بشكل أدبي تُحرّك مشاعر الخوف والرعب في نفس المتلقي ، إذ أنّ " أساس الأدب العجيب هو الرعب ، ويُستبدل به في الخيال العلمي المفاجأة والإدهاش"[1]، فيصبح هنا الخيال العلمي وسيلة لبث هواجس الرعب التي غايتها دَبْ القلق وإثارة الخوف.

٣. الخيال العلمي / الفنتازيا

تهتم الفنتازيا بإنشاء حقول مذهلة وبرّاقة ، تفتقر إلى واقع أوحقيقة يجول فيهما المتلقي بحس واقعي كأنها حقيقة بالنسبة له ، فلذلك احتلّت الفنتازيا في الأدب سمة وطابع أصيل في التأثير على المتلقي، وتكاد تُشبه الخيال العلمي في نظامها وأهدافها ، إذ أن الخيال العلمي والفنتازيا يمثلان الجسد والروح ، فإيقاع المتلقي في شراك الخيال هو المفصل لكلٍّ من الخيال العلمي والفنتازيا ، لتي عرفت بأنها " عمل أدبي يتحرر من

[1] – أدب الخيال العلمي ، جان غاتينيو ، تر: ميشيل خوري : ١٤٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المنطق والحقيقة في سرده ، مبالغاً في افتتان خيال القرّاء "[1] . إذاً هي الصورة المماثلة والنسخة المشابهة للخيال العلمي.

٤. الخيال العلمي / الخرافات

تنتحل الخرافة في أزقة بيوت الأدب وجه الموعظة والعبرة ، إذ تختفي خلف حكايات اجتماعية تتصدر في المجالس والموائد الشعبية ، والخرافة تتمثل في " عبرة حكائية ، تتستر وراء مواقفٍ بسيطة "[2] و تروى بشكل شفوي ، لتنقل صفات البطل الشعبي وحكايات الحيوانات ، بينما الخيال العلمي يرتكز على قوانين مكتوبة وقواعد ومسارات مرسومة تُصدر بطلا علميا صاحب مكانة علمية في قصته الأدبية . وما يميز الخرافة بشكلٍ جلي هو حيويتها وديمومة أخبارها وتناثرها بين الأجيال ، وبالمقابل فإنّ الخيال العلمي ينتهي بمجرد تحقيق غرض الورشة الأدبية . وقد يُذكر وقت الحاجة إليه من أجل الاستشهاد بعناصره العلمية.

٥. الخيال العلمي / الأساطير

تتحرك الأسطورة بأسلوب قصصي غريب ، اذ يبث التعجب والاستغراب عند المتلقين، و تلبس الأسطورة الثوب الأدبي ، وتعرض نفسها بأسلوب فني تعطي جمالية للرواية العربية . والأسطورة غالباً ما ترتبط بالوجود الحي للكائنات في عصرٍ من العصور التي تُكسب نفسها سمة خارقة فوق الطبيعة العادية، وهي لا تتموضع في وعاء واحد بشكلٍ واحد بل تتعدد وجوهها وتختلف وظائفها ، لذلك فهي " الدين وشعائره ، والتاريخ وحوادثه، والفلسفة ومجالاتها، والكون جميعه عند القدماء "[3] ، والخيال العلمي يتخذ من الأسطورة سبيلاً لتحقيق الغاية العلمية ؛ وذلك عن طريق توظيف الكائنات النادرة ، التي تمتلك خصائصا غير طبيعية بل وقد يبتدع الخيال العلمي تلك الكائنات لتحقيق الوظيفة العلمية وإثبات تنبؤات وإبراز ثقافات مستحدثة عن الماضي ، فالخيال العلمي والأسطورة بينهما جسر لا يسير عليه الاثنين معاً ، إنما يمضي كل واحد منهما منفرداً إلى الآخر.

---

[1] – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش : ١٧٠.

[2] – م . ن : ٨٢ .

[3] – الأسطورة عند العرب في الجاهلية ، حسين الحاج حسن : ٢٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ويتعامل الخيال العلمي في الأدب السردي مع الظواهر الحديثة وتقنيات متطورة في زمنٍ من الأزمان، التي تُنتج من وحي خيال مؤلفها المبدع ، الذي يدور بخياله في مدارات علمية تُجيد فتح بويصلات الأدب الميتة ، ومن منطلق المُعضلات التي تواجه العصر ؛ بسبب الزخم التطور التكنولوجي والبحث عن سُبل لتخفيف تلك الضغوطات ، وقد سعى الأدباء إلى أداء مهمتهم الأدبية بدءا ببناء مشيد لرواياتهم عبر آفاق علمية تخدم الصالح العام . إذاً فالأديب لا يتوقف دوره عند كونه أديباً يُحيك الأدب الروائي بلغة عصرية يتشرّبها المتلقي عبر قنوات الخطاب السردي.

أقسام الخيال العملي

وعلى كلٍّ حال فإن أدب الخيال ينسجم مع محاور أدب الرعب ، من حيث الشخصيات والزمكان والأدوات المستخدمة في ذلك النوع من الأدب ، فالرعب يمثل الشكل الداخلي الذي يغوص في القارئ / المستمع ، والخيال العلمي هو الشكل الخارجي الذي يجذب القارئ / المستمع إلى بوابات الأدب ، بينما الأسلوب الخطابي الذي يُحيكه الكاتب يمثل الخليط الصلب والجسر الأغر الذي يربط الشكل الداخلي والخارجي معاً. أنّه يعتمد بشكلٍ أساس في جميع رواياته المرعبة والأساطير المخيفة على الزمكان لتلك الأساطير، وعلى ذلك قد قام الباحث بتقسيم هذا المبحث على ثلاثةِ أقسام وهي:

١. الإطار الزمني :

يتآلف مفهوم الخيال العلمي مع مفهوم الزمن بشكل رئيس ، الذي يتجسد في الأدب بوصفه طيفا من أطيافه ، والخيال العلمي يقود الأديب إلى إحداث تغيّرات فكرية ونمطيّة في مصفوفات السرد الروائي ، عبر إدراك الماضي بمحتواه الزهيد وخلق أفق جديد من التقديرات المستقبلية المتوقعة. ونظرية الزمن في الرواية تمثل بؤرة الأديب ومركزية فكره طالما اعتنى بقضية الخيال العلمي؛ وذلك نظراً لأنها الثقب الذي يعبر من خلاله من الماضي إلى المستقبل ، ومن المستقبل إلى الماضي ؛ ليُصبح الأديب حينها المؤرخ الذي يكوّن طبقات رواياته الزمنية بين عناصر الزمن الثلاثة.

وفي ضوء ذلك يتمكن الخيال العلمي من ضبط الزمن الذي سيسرِ فيه ، فحينها يصبح الزمن " إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية ، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الزمني "[1]، وهذا ما يساعد السارد على إنشاء حبكة سردية علمية من طور الخيال العلمي ، تقع على ضفاف مشاعر المتلقي وانفعالاته . ومنذ أن فُتِحت بوابة الزمن في الخيال العلمي انقشعت وارتقعت سِتائر كثيرة عن آفاق كانت تضمر جمالية الزمن في ذاك الخيال ، وتلك البيئة مهّدت للمبدع أن يمضي قدماً على تلك الآفاق مستكشفاً طياتها .

ومما سبق يعد الرعب والخيال العلمي والزمن محاورا ترتبط ببعضها في عقدة الموضوع العلمي ، الذي يسخّره الكاتب في أدبه المدهش والمروّع للنفس القارئة . ومن منطلق أنّ الزمن يمتاز بالمرونة السردية فقد جعلت منه العنصر الأبرز في تحديد الأحداث واختلاق الشخصيات وتواجدها في المكان المناسب لها علميّاً وأدبياً ، اذ استوفت الرواية الحديثة المُنتَجة على صليل الخيال العلمي مدارات الزمن الثلاثة ، والزمن يعتمد على مدى سعة الخيال العلمي في تكوين نفسه فقد تتأتى أحداث لا يعرف المتلقي كنهها على هيئة زمن مجهول تاريخه ، وقد تتأتى أحداث تُعرّف المتلقي سبب ذلك الغموض في ذلك الزمان.

فالحقيقة أن الزمن في الخيال العلمي يعتمد على " زمن يفرضه ترتيب الأحداث والوقائع ، وزمن آخر يكشف ترتيب الأحداث كما وردت في السرد دون النظر إلى ترتيب زمن حدوثها في الواقع "[2]، إذ أن الخيال العلمي الزمني يؤثر في بنية النص السردي من جانب التلاشي وانتشار الأحداث ، فالمتلقي حينما يبدأ بتحليل البناء السردي الذي شيّده الكاتب بلبنات الخيال العلمي ليدخل في الزمن الفعلي للرواية بعيداً عن زمن كتابته ، وهذا يعطينا إشارة إلى أن الزمن المتموضع في رواية الخيال العلمي له بُعدان : أما الأول هو الزمن الرئيس الذي تدور الرواية في عجلته ، وأمّا الآخر فهو الزمن الذي يتفاعل مع المتلقي فيُحي ما تُحيه الرواية ويميت ما تُميته الرواية.

وقد أبدع الكاتب أحمد توفيق في استقطاب تذبذبات ذلك الزمن الخيالي العلمي في رواياته ، فقد أثرى به سلسلته (ما وراء الطبيعة) على نحو أدبي يجذب المتلقي ويستحوذ على خياله ويقود حيثما أراد ، فهو يحاول أن ينثر إبداعه ويصقل أدبه الخاص المصحوب بالرعب أمام جمهور يستمتع في التعامل مع مشاعر الخوف وهواجس القلق الفكري والعاطفي ، ومن خلال دراسة روايات تلك السلسلة نجد الجانب الزمني المتمحور فيها

[1] – الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي ، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم : ٩٥.

[2] – مكونات السرد في الرواية الفلسطينية ، يوسف حطيني : ١٣٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تشكّل عبر قناتين : الأولى هي المستقبل والانتقال إليه روحاً وجسداً ، والأخرى هي العودة إلى الماضي ، فهنا سنعرض بعض ما يثري موضوعنا في الزمن الخيالي العلمي.

المستقبل :

قام أحمد توفيق بإشغال رواياته العلمية بزمنية قريبة من الواقع ، وهذا جاء لسد الفجوة بين ثقافات عقول المتلقين في التعامل مع هذا النوع من الزمن ، فالمستقبل هو أمر عجيب نظراً لجهل الناس بمكنونه ، فبلاغة السرد التي وظّفها الأديب كانت بمثابة الجهاز المحول والمنظم ما بين القارئ / المستمع وبين الرواية العلمية، ولو أفرد الانتقال إلى المستقبل بالهيئة العلمية المجردة لِما وِجد التفاعل النصي بين النصوص نفسها من ناحية وبين النص والمتلقي من ناحية أخرى.

ولا شك أنّ بلاغة السرد هي الركن الأكبر للكاتب حين يريد تقديم تفسيرات لقوانين ونظريات علمية – سواءً الحقيقي منها أو الافتراضي – ، كونها قادرة على خلق إحداثيات أدبية فنية دقيقة المحتوى والمعنى ، فالمستقبل حينما يظهر وسط أدب مرعب ومقلق من حيث الشعور الانفعالي والذهني ، فإنه يتجسد بالشكل الذي يفرضه عليه سرد الروائي، والزمن المستقبلي هو زمن مجهول المعالم ومدفون الآثار ، لا يُعلم خفاياه ولا تُدرك ظواهره ، فهذه البيئة هي المساحة التي تجعل من الأديب مبدعاً في تشكيل المستقبل في الرواية الأدبية.

وبناء المستقبل يتوقف على مدى ثقافة الأديب والمبدع في نسج تلك الخيوط بشكلٍ مخيف ومرعب، وقلما نجد أن المستقبل لا يتأتى منه فائدة؛ لأنه زُبدة الخبرات وتراكم المعارف . إذاً المستقبل هو الرؤية الخيالية التي تنمو في ذهن الكاتب المصور لذلك المستقبل من الجانب الروائي العلمي ، حيث يظهر لنا تأثير الخيال العلمي المستقبلي بشكل ساطع في رواية (الكاهن الأخير) ، الذي ينتقل فيها (هن – تشو – كان) من الماضي القديم إلى المستقبل الحديث عبر آلة زمنية علمية تسمى (كتاب الشوكارا)، ولأهمية التجسيد السردي الذي تطرق إليه أحمد توفيق في إحداث نقطة فارقة بين الماضي والمستقبل ، لفتت عناية الباحث في توضيح أبرز معالم الخيال العلمي المتموضع في السفر إلى المستقبل ، والتي يمكن إيجازها في المقاطع السردية التالية:

Remove Watermark Wondershare PDFelement

" نعم .. نعم .. لم يحسن التعبير لكن المعنى مفهوم .. إنّ إنقاذ الكتاب أهم من خوض قتال لا تعرف نتائجه لمجرد إشباع غريزة الانتقام .

– إذن أهرب .. سـ .. سيجدونك .

– وما الحل؟

– (شانكين) ..!

(شانكين)؟ .. نعم .. نعم .. الوسيلة التي تتحدث عن السفر عبر الزمان والمكان ، التي وجداها في الكتاب منذ أيام .. لكنها خطرة كما قال المعلم .. ولكن (...)

وفي الحجرة المجاورة شرع يقرأ .. كان ضوء الفجر الوردي يتسرب من النافذة المنحوتة في الصخر، وآلام اللحظات الماضية التي مرت كحلم كابوسي غريب لم يتخيله، وزلزلة عالمه فجأة وحيل أصدقائه الوحيدين والمسئولية الثقيلة الملقاة فوق كتفيه "[1].

استغرق الكاتب في التصوير اللحظي لمنهج السفر عبر الزمن ، بواسطة ورقة من كتاب يستطيع منها التحكم بالعالم، بوصفها تكنولوجيا عصرية في وقتها آنذاك ، بل تكنولوجيا صالحة لكل زمانٍ ومكان ، ما دامت تستطيع أن تنقل صاحبها من زمكان إلى زمكان آخر ، اذ تقوم هذه التكنولوجيا بالارتباط العصري الحضاري الذي نُشأت فيه وإن توارثت الحضارات وتلونت العوالم واختلف الثقافات ، كما تتطلب المعطيات لامتلاكها تلك القوة – حسب الرواية – هو التأمل الفعلي والسليم لمعنى الحياة.

"لبضع ثواني ملأت المفردات الثلاثة حواسه فلم يستطع أن يفهم أين هو .. لكنه كان واثقاً من شيءٍ واحد .. أن القاعة التي كان يتأمل فيها منذ ثوانٍ قد اختفت .. بدأت عيناه تعتادان الظلام .. فاستطاع أن يرى أجولة من الخيش مكومة فوق بعضها، وحيوانات صغيرة مكسوة بالفراء تجري هنا وهناك بسرعة لا تصدق (لم تكن الفئران من الحيوانات المألوفة في الدير) (...)

أخذ عقل (هن – تشو – كان) يعمل بأسرع ما يمكن .. لن يلبث أن يكتشف أمره .. وعندئذٍ .. وحتى لا يبدو شاذّاً .. عليه أن يبدو مثل هؤلاء أو على الأقل قريباً منهم (...)

التقت العينان .. ولمح عينيها تتسعان في هلع .. وشفتيها تهمسان بلفظة ما .. ثم أنها ضربت بكفها المفتوح صدرها (ولم يكن قد رأى هذا الأسلوب في إظهار الذعر من قبل "[1].

[1] – الكاهن الأخير ، أحمد توفيق : ٤٣ – ٤٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

يوضح النص السابق السفر الآني عبر الزمن ، محدثاً تغيرات كليّة تتعلق بالبيئة مع بقاء الجنس الأساسي للمسافر، هبت حضارته وتبدلت بحضارة أخرى لوهلة من الزمن، وعادةً لا توجد هذه الأداة الخارقة في الطبيعة الجامدة ، بل يتم صنعها في مفردات خيالية يروّج لها الأديب عبر قنوات الخيال العلمي بنظرياته وقوانين شبه مستحيلة، والأدب هنا حَكمَ الروائي في الحفاظ على شخصية المسافر وقدراته وآلة السفر، وهذا يخلق نوعاً من الانسجام الخيالي الذي يستحضره المتلقي في فهم النصوص بناء على المعطيات السردية المذكورة ، إذ إنه كلما كانت الأحداث أغرب عن المسافر عبر الزمن كلما زاد الرصيد والوصف السردي.

إن هذا الانتقال مرعب حتما ، وإن كان بحسب الرواية وسيلة يتخلص بها الكاهن من مخاطر آنية ، بيد أن الرحلة إلى أزمنة غير التي نعرف تفاصيل الحياة فيها وأمكنة لا أحد فيها من أبناء عصرنا أمر يدعو للغرابة والقلقومن ثم الخوف مما يحتمل مواجهته هناك ، بغض النظر عن حقيقة الانتال من عدمها وبإيمان القارئ بها أو لا . فالمستقبل ضوء خافت لا يُعلم كنهه إلا بالاقتراب والتعرض إلى إشعاعاته الوضّاءة ، فهي إما تعالج أو تُمرض صاحبها عبر فكرٍ واسع وثقيل يتيه فيها العالم المبحر، فكلما كان الخيال العلمي محدود السقف في أدب الرعب، كانت الغاية أوضح وأسمى؛ لأن ترك العنان للخيال العلمي يودي بصاحبه إلى مصارع الضياع والانفلات الأدبي الذي يحقق فائدة ولا منفعة من بثها في حقول روايات الفنان الأديب.

العودة بالزمن

تتمتع رواية الخيال العلمي بالتشكّل المستمر في صورة السرد الروائي ، عازمة على اختيار شكلها على وفق بنية الفكرة المستوحاة من أحدث علوم العصر ، التي تستند إلى قوانين وتداعيات تكنولوجية ، وقد تستند إلى نظريات افتراضية ، من وحي الخيال الخاص بمنطق العلوم والتحليلات النفسية ، إذ تمتع رواية الخيال العلمي بإظهار المستقبل وإبراز جواهره العلمية ، بوصفه بندا أساسيا ، ولكن حتى يتم التناغم العلمي والسرد القصصي في الرواية عامةً وفي السلسلة الروائية خاصةً ، لابد من تواجد أفق العودة بالزمان إلى الوراء روحاً أو جسداً.

[1] – الكاهن الاخير : ٤٦ – ٤٨ – ٤٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أما الناظر في سلسلة (ما وراء الطبيعة) تحت بند آفاق العودة الزمانية إلى الماضي وفاعلية المشاعر الكامنة فيه ، فإنه سيجد أن الموقف الزمني الخاص بالعودة إلى الماضي يبدو بشكلٍ جلي في رواية (أسطورة النافاراي) ، التي هي امتداد لرواية (الكاهن الأخير) ، أو نصفه الآخر من حيث الإطار الزمني ، والفارق بينهما أن (الكاهن الأخير) تتحدث عن السفر إلى المستقبل ، وأما (النافاراي) فتتحدث عن العودة إلى الماضي.

رسم الكاتب العودة إلى الماضي على لوحة جديدة وبيان علمي حديث ، يقوم على فرضيات ونظريات لا زالت تحت الاختبار والتجربة ، ولكن الكاتب هنا قام بعرض ذلك بأسلوبه الروائي المُشيد لتلك النظريات ، حيث اعتمدت روايته (النافاراي) على العودة إلى الماضي روحاً لا جسداً ، عبر كتابٍ يشبه آلة السفر عبر الزمن ، يحتوي على برمجة خيالية من حقول العلم الافتراضي ، كما يحيا الإنسان بمشاعره الإنسانية في عالم موازٍ للعالم الحقيقي ، من حيث الشعور والشخصيات .

اعتمد الكاتب على المشاعر المكبوتة داخل الإنسان في تحقيق غايته الأدبية وإنشاء سرده الروائي في إطار زماني يختلف عن واقع الرواية ، ولم يجعل الزمن في دائرة مفتوحة كما في الأبعاد الموازية التي تعتليها تغيرات زمانية، بل جعل الدائرة مغلقة ومحصورة بين قرنين من الزمن (القرن الخامس عشر، والقرن العشرين)، فكأن الكاتب أحمد توفيق يريد أن يثير انتباه المتلقي إلى الواقع الذي يعيشه ، والخيال العلمي الموجود منذ قرون ليست ببعيدة ، وقدرة أبناء ذلك العصر على توليد مثل هذه الأشياء ، و ذلك الخيال المتوسّد في ثقافة الكاتب الأدبية انشطر منه فنتازيا أدبية تبثّ الرعب والقلق موزعة على المدارات في الرواية . فعلى سبيل المثال في رواية (النافاراي) قام الكاتب ببناء هيكل الأحداث على النحو الآتي :

- كتاب (شوكارا) هو آلة النقل الزمنية – وسيلة رئيسة –.
- ثلاث شخصيات رئيسية (د. رفعت إسماعيل، هن – تشو – كان، جينغ – تشا).
- الكرة الدوّارة – وسيلة ثانوية –.
- الزمان: القرن الخامس عشر

Remove Watermark Wondershare PDFelement

- المكان: العقل الباطني أو ما يسمى بالعقل اللاوعي / اللاشعور لـ (هن – تشو – كان).

بدأ الكاتب الفنتازيا العلمية بصناعة كرة مؤثرة تعمل عمل المعدات الطبية الحديثة كأجهزة التخدير مثلاً، والتي تمثّل نوعاً من التكنولوجيا العصرية ، وهذا ما نجده في النص التالي:

"إذ رفع (جينغ – تشا) رأسه بمجرد أن أدار (هن – تشو – كان) ظهره له – إن هذا المتعصب لا يهلك أبداً! .. ورأيته يمسك بأداة هي عبارة عن كرة دوّارة تبرز منها الأشواك، كتلك التي يظهر محاربو (النينجا) وهم يقاتلون بها دائماً في أفلام (هونج – كونج) الرديئة (...) ، قذف الكرة التي دارت في الهواء بسرعة جنونية .. ثم استقرّت في مؤخرة عنق (هن – تشو – كان) .. تقلص وجه الفتى وارتسمت عليه أعتى إمارات الألـ ..... "[1].

ومن ثم توجّه الكاتب إلى إحداث تفاعل خيالي بين الشخصيات المحورية في الرواية ، عبر قنوات الفنتازيا المصحوبة بأشكالٍ واسعة من الرعب والقلق النفسي والتوتر الذهني ، اذ تمكّن من خلق قدرات تنافي الطبيعة أو ما يُطلق عليها (القدرات الخارقة) في العقل الباطني لـ (هن – تشو – كان) ، والمصباح الأشد وهجا هنا أن الكاتب سرد الأحداث كأنها واقعية على أرض حقيقية ، لها بُعد خاص من عناصر الطبيعة التي تسمح بوجود تلك القدرات الخارقة على أرضها ، وهذا يتضح جلياً في المقطع الآتي: " إذن أنت قد مُتّ يا (هن – تشو – كان) .. وهذا هو العالم الآخر .. أرض الأجداد التي سمعت عنها مراراً (...) وهنا يتصاعد الغبار الأحمر في الأفق .. وبعين مذعورة ترى شيئاً يقترب .. ثلاثة أشياء في الواقع (...) ،فرساناً نعم .. يركبون خيولاً نعم .. لكنهم كانوا بلا وجوه .. مجرد أجساد تمتطي أشياء أقرب إلى الزواحف واللهيب يتصاعد من مناخرها .. لهيب أزرق مضيء .. وكان كل (شيء) من هذه الأشياء الراكبة يلوح بلسان من النار .. لسان طويل أخضر اللون تتناثر منه الشعلات في كل صوب ..."[2]

والصورة الأخرى التي لمعت في الخيال العلمي في هذه الرواية ، أن كتاب (شوكارا) احتوى على إحداثيات عالية الدقة في تحديد وظائف عناصر العمل الروائي ، فالمشاعر المكبوتة مثلاً جسّدها على صورة

[1] – أسطورة النافاراي : أحمد توفيق : ٢٩.

[2] – م . ن : ٤٠ – ٤١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

رجل ، التي هي أصلاً شخصية أساسية في إحداث التفاعل الأدبي بشقيّه ، إذ أنّ ذلك الكتاب يربط الجسد المُتكوّن في عقل اللاوعي في جسد (هن – تشو – كان) بالجسد الحقيقي الذي هو في غيبوبة زمنية ذهنية ، والحاصل أنّ تلك التكنولوجيا العلمية التي أثرت النصوص السردية الناشئة في حضرة الخيال العلمي ، جسّدت تفاعلا كبيرا بين النص والقارئ :" وعبر المساحات الشاسعة يرى جنود الخان على زواحفهم الشرسة، يلوحون بأسنة اللهب .. وينتظرون نتيجة المباراة (...) ، ولكن – حين حدث الصدام الأول – التمعت السماء بضوء البرق .. ودوى هزيم الرعد .. ثم بدأ مطر من الجليد القرمزي فوق الرجلين (...) ، هو ذا (جينغ – تشا) واقفاً على قمة الجبل يرمق المشهد في ثقة وسخرية، مستمتعاً بكل هذا:

– أنت بارع يا (هن – تشو – كان) .. لكنك كنت تقاتل سراباً صنعه لك الخان العظيم !.. لم يكن ثمة ما يدعو لإضاعة جهدك بينما أنا هنا طيلة الوقت !

رفع إصبعه أمام عيني (هن – تشو – كان) الذاهلتين ..

– يسمونه أسلوب (المرآة) .. ويهدف إلى استنزاف قدرات الخصم في معارك وهمية مع أطياف .. إنه مأخوذ من (الشوكارا)" [1].

وفي النص التالي بان لنا أن آلة الزمن – كتاب الشوكارا – مرتبطة بالواقع المادي للشخصية المتأثرة ، مادة تلك الآلة : " على الشاشة الخاصة بجهاز (المونيتور) أخذت النبضات الكهربية كالبراغيث الخضراء، في حين يشير مؤشر النبض إلى نبضة في الدقيقة (...)

– إن الضغط يتزايد كذلك .. وحركة الحدقة سريعة حقاً [2]"

وهذه دلالة واضحة على قدرة الخيال العلمي في التجسيد المعنوي والمادي للأشياء ، على وفق مسارات أدبية تضبط الأشياء عن الانحرافات السردية / الخيالية . ويبقى الإطار الزمني عرضة للتغيرات المادية والروائية ، فهو يمثّل العجينة المميزة المضاف إليها صبغة جمالية من الكاتب ، فهو يستطيع أن يشكّلها بناءً

[1] – نفسه: ١١٠ – ١١١ – ١١٢ – ١١٤.

[2] – نفسه: ٥٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

على رؤيته العلمية التي يتبنى تصويرها للمتلقي، فإحداث ذلك الخيال العلمي بإطاره الزمني في أدب الرعب يعد تمايزا شديد الأهمية عند الكاتب يستحق المغامرة في التنقيب عن أسراره.

٢. الإطار المكاني :

يوصف العلم أحيانا بالخيال ، ليس لأنه غير متحقق أو محال ، إنما لأن الشروط التي تحققه ما زالت غير متاحة ، فهو خيال لأنه مأمول وليس بواقع في الأعم الأغلب ، ولأن القارئ لا يحيط بنظرياته علما فتظل بعيدة عن قبوله على الرغم مما يبذله الكاتب في تقريبها وتوظيفها بضمن النسيج السردي للرواية . إذ يبني الخيال العلمي أفقه على حقائق العلم ونظرياته وعلى ما ينبغي ان يكون في أحوال معينة ، ولخلق ذلك الترابط لابد من وجود وعاء يحتوي التداخلات اللامتناهية بين العلم والخيال العلمي ، وهو ما نسميه (المكان) ، الذي يكون بمثابة القاعدة العريضة التي تنصّب فيها معالم الرواية ومحتوياتها ، فلا يمكن للكاتب ان يبدع في خلق خيال علمي مؤثر ومشوّق وأدب رعب وسط أزمنة متناقلة دون تصميم المكان الذي سيُقام عليه ذلك الأدب ، يُحِدث اختلالا في أنظمة حياة الرواية وتفاعلها ، اذ ارتباطه بالزمن ارتباطا توأميّا لا ينفكانِ عن بعضهما ، فالخيال العلمي قائم على البنية المكانية في الرواية العلمية .

ولإحداث تغيّرات فكرية وتقلّبات أدبية روائية لابد من الاعتماد على المكان بالدرجة الأولى ، المكان " اللفظي المتخيل ، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته "[1] ، والإنسان بطبيعة الحال كلما انتقل من مكان إلى آخر وجد تغيّرات عديدة ، تتطلب منه التكيّف معه واستكشاف أبرز معالمه.

والمكان السردي يؤثّر بشكل ملحوظ وملموس في البنية الروائية ، إذ أنه موطن الإبداع الأدبي للأديب ، والحقل الفسيح لبناء آليّاته العلمية ، والتنقل بين الآفاق الخيالية ، التي باتت مصدر قوة للرواية العربية . والمكان بمفهومه العام هو الأرض التي تقام عليها عناصر الطبيعة ، وبمفهومها الخاص الروائي فإننا نعني به الأرض التي تقام عليها عناصر العمل الروائي من أحداث وصراعات وشخصيات و... إلخ . ولأن

[1] – الرواية العربية – البناء والرؤيا – مقاربات نقدية ، سمير روحي الفيصل : ٢٥١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الإنسان بطبيعته الفطرية " أدرك منذ القدم الدور المتميز للمكان وعلاقته بوجوده وأصبح من أهم العوالم المؤثرة في حياته "[1] غدا لزاما على روائيي الأدب استثمار تلك الطبيعة في خلق أدبٍ جديد.

وبالنظر للمكان من الجانب الروائي ودوره في إحياء الخيال العلمي ، نجد أنه اعتلى منصات الصورة الفنية بواسطة خيال المُبدع ، ومن ثم تفاعل معها بواسطة الخيال العلمي الذي استحضره المُبدع في المكان الذي وطِأته قدمه ، وهذه النقطة وهذا المفصل كان محط اهتمام غاستون باشلار ، حيث قال عن المكان المتخيل " لا يمكن أن يبقى مكان مبالياً ، ذا أبعاد هندسية وحسب ، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز "[2] . إذا هو ليس مجرد رمز فني في الرواية ، إنما هو بؤرة الرواية وكيانها ، فالرواية تنهار بانهياره وتحيا بحياته.

ويُنتَجْ المكان من طور الخيال العلمي على مرحلتين : الأولى تكون في العالم الذهني للكاتب وهي مرحلة استباقية يقوم فيها الكاتب بوضع نفسه في هذا المكان فيعيش أحداثه ويشعر بالبواعث التي تصدر من ذلك المكان ، فإن كان منسجماً أثبته في روايته وإن كان غير ذلك غيّره . والمرحلة الثانية تكون في العالم الذهني للقارئ ، وهي مرحلة التحقيق والاصطدام ، فالمكان إما يؤثّر أو يتأثّر، فإذا تأثّر فحينها تتكون فجوة بين القارئ ورواية الخيال العلمي ، فغاية المكان أن يؤثر في المتلقي بإرسال بواعثه المرعبة والتقنيات المتقدمة في المجال العلمي ، التي تُحدث القلق والدهشة والخوف في مشاعر المتلقي.

وقد أفاد أحمد توفيق من ذاك الأفق الواسع في تأصّل المكان الروائي لديه ، حتى أتقن فنون استخدامه في مجريات الأحداث الأدبية التي كان الخيال العلمي أصل نشأتها ، إذ جعل التنظيم الخيالي العلمي لتلك الأحداث مواتيا ، لإحداث تغيّرات ذهنية مع المتلقي وللانتقال بين أمكنة الرواية أو الانخراط الذهني في الأفق السردي الجديد . وهكذا ألزم الباحث بعمل جولة استقصاء روائي عن الخيال العلمي في سلسلة (ما وراء الطبيعة) من خلال عنصرين أساسيين سنوضحهما مع أمثلتهما على النحو التالي:

---

[1] – جماليات المكان ، غاستون باشلار، تر: غالب هالسا: ٦٨.

[2] – م . ن : ٢٩٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أولا : الفضاء

عني توفيق بكل ما من شأنه أن يحدث اختلافاً وفارقاً في الحياة البشرية في نصه الروائي ، ومن تلك الجزئيات التي لفتت انتباهه بها هو الفضاء وما يحويه من أبعاد ومجرات وما يجول فيه ويقنطه من كائنات غريبة ، وكان أكثر ما في الفضاء جدلا هو تلك المخلوقات العاقلة التي يشار إلى قدراتها على أنها تتجاوزنا بعدد من السنوات الضوئية ، فـ(الكائن الفضائي) هو ذلك المخلوق الذي يستعمر الفضاء الخارجي ، ويجوبه بحرية ومعرفة غير متاحة للبشر ، والذي يختلف بشكله ولوازم حياته عن المخلوقات الأرضية بشكل بيّن .

والناظر لمصطلح (كائن فضائي) سيجد أنه يمثل بعدا آخر في الفضاء موازيا للأرض ،اذ يتجسّد في عالم غريب الأطوار و حياة لا تمت إلى البشرية بصلة ، كما يمكن تحليل مصطلح (كائن فضائي) من ثلاثة وجوه مترادفة " فقد يشير إلى مخلوقات مختلفة اختلافاً مذهلاً ، تنتمي في بعض الأحيان إلى كواكب أخرى، وقد يشير إلى الاغتراب الجماعي مثل التناقض الطبقي الكامل بين العمال الذين يعيشون في أدنى المستويات ، وقد يشير كذلك إلى نوع السرد ذاته ، الذي كان غالباً ما يُقدم إلى القارئ حتى بداية القرن العشرين في إطار شبه تحريري .

ويتم توظيف الكائنات الفضائية في الرواية العربية بشكلٍ عام على حدين لا ثالث لهما : فالأول قائم على السفر إلى الفضاء ولقاء الكائنات الغريبة ، والآخر هو غزو الفضائيين للأرض . ويعد توظيف أحمد توفيق لتلك الكائنات في رواية (أسطورة الغرباء) على وفق الحد الثاني ، حيث غزت مجموعة من الفضائيين الأرض ، وكانت تلك المخلوقات كأنها أرواح لا أجساد لها ، قدِموا من الفضاء عبر سفينتهم الفضائية التي أطلق عليها البشر (نيزك) – كما في الرواية – ومن ثم تلبسوا بأشخاص واقعيين ، محدثين اختلافات جسدية وذهنية تسمى (علامات الغرباء) ، وهنا نستطيع أن نرى تداعيات نزول (الغرباء) إلى الأرض واختفاؤهم وسط البشر دون ترك أي أثر، وفعليّاً قد تم تجسيد ذلك في موطن الرواية وخيال الكاتب :

" يصل اليوم إلى قرية (موندهاوزه) فريق من علماء الفضاء السوفييت والأمريكيين لدراسة الآثار المحتملة السقوط النيزك – الذي اصطلحوا على تسميته (نيزك موندهاوزه) – والذي دخل المجال الجوي في ١٤ فبراير، ويؤكد الأهالي بالقرية أنهم شاهدوا ضوءاً ساطعاً يعمي الأبصار، وسمعوا دوياً مرعباً اهتزت له النوافذ

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وتحطم زجاج الكثير منها. لكن لا توجد آثار مادية ملموسة للنيزك ، ولم يره أحد يسقط ، ولم تتناثر منه شظايا أو مخلفات ، مما يجعل الأمر مثيرا لجدل علمي واسع ، وقد التقينا بالبروفسير (نيكفور أنسيمفتش) من معمل (لينينجراد) لأبحاث الفضاء ، وسألناه عن رأيه فيما حدث .. فقال لنا :إن الأمر كله غريب .. ولقد قمنا بفحص دائرة قطرها ثلاثون كيلو متراً دون أن نجد أثرا لهذا النيزك .. لا شيء سوى زجاج النوافذ المحطم وحكايات الأهالي. لقد حدثت الظاهرة ليلاً ولم تستغرق سوى عشر دقائق لكن الجميع رأوها هنا."[1]

إن ما تبثّه النصوص السردية من انفعالات ونزعات خوف وقلق يحيط بالقارئ المنغمس في سجايا الرعب الأدبي ، هو برهان على مدى انسجام أدب الرعب والخيال العلمي في نطاق الرواية ، إذ لم يتوقف الكاتب على التجسيد المرعب والمفزع ، بل أخذ يلوّن روايته بإضفاء سمات لهؤلاء (الغرباء) ، حتى يتم إبرازهم للقارئ ، وجعلهم المدار المحوري في الرواية ، ومنبع الخوف والقلق الذي يثير المتلقي، وهذا ما نستدل عليه من النص التالي:

"الشكوى: نقص في الوزن – تساقط شعر الرأس – توتر عام .

الفحص: يعاني الشاب من نقص مطرد في الوزن (حوالي ٣ كجم) في الأسبوع مع شهية طيبة للطعام . يوجد تساقط الشعر في مؤخرة الرأس – الجلد سليم تماما فلا ندوب ولا التهابات ولا قشور (فقدان شعر منطقي؟) – الجزء الذي تساقط عنه الشعر يشبه دائرة كاملة الاستدارة .

الفحص المخبري: لا فطريات في فروة الرأس – تحليل السكر سلبي – هرمونات الغدة الدرقية عادية – لا طفيليات."[2]

يبيّن لنا النص السابق سمات (الغرباء) وكيف يتخذون أشكالهم الجديدة عن طريق التماهي مع أجساد البشر، فالقارئ يستطيع أن يميز ذلك من آثار اختلاف الهوية بين الجنسين (الغرباء والبشر) ، فهي عملية نقل شبة تامة للكائنات الفضائية من الفضاء إلى الأرض وحلولهم في أجساد البشر. والكاتب هنا أوجد ذلك بمنتهى التفصيل في التصوير ، حيث منحهم حس القيادة لحكم العالم البشري ومدى التزامهم بخطط الحُكم

[1] – أسطورة الغرباء ، أحمد توفيق : ٢١.

[2] – م . ن : ٣٤ .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

القائم على التمويه غير المدرك ، حيث لم يتمكن الطب وعلى الرغم من قياساته الدقيقة من معرفة الأسباب الكامنة خلف الآثار السلبية الظاهرة على الأجساد ، إنهم يتحولون حين يقطنون في كيان بايلوجي مخالف لهم ، فيؤثرون في مساراته الحيوية ويمسخون وجوده الطبيعي ، وهذا يتضح من النص الآتي :

"وعلى الثلوج شعرت به يمسك يدي ويقودني في الظلام إلى .. إلى الغابة المظلمة الباردة حيث تقف أشجار (اللارك) كنواطير أسطورية تراقب المكان، وتخيف من تسول له نفسه الاقتراب .. سرنا بضع دقائق وهو صامت .. صامت (...).. قال لي إن له عدداً من الأصدقاء يريد مني أن أتعرفهم ، وإن هناك الكثير مما يمكن أن نقوم به معاً لو أنني صرت واحدة منهم ، وهنا رأيت ظلالاً وأشخاصاً يدنون منا فوق الجليد . إنني أعرف هؤلاء .. كلهم من قريتي، كانوا يبتسمون .. أربعة شبان وفتاتان (...) . هلمي يا (إنريكه) .. كوني واحدة منا .. وابتسمت أكثر، سألتها في حيرة وأنا أتخذ من إحدى الأشجار واقياً لظهري:

– أنتم؟ .. من أنتم؟

– نحن .. الغرباء! "[1]

في هذا النص تتضح الآيديولوجية التي رسمها الكاتب لأولئك الفضائيين ، فهي تقوم على تأملات عصرية لإقامة دولة ما ، ولكن الوارد هنا يوضح للمتلقي أن الفضائيين يتكاثرون عن طريق طقوس فضائية تشابه الرقص وطرائق السحر وليس عن طريق الولادة ، ومن الجلي أن المتلقي عندما يتمعن في ذلك الإسناد الذي يوظّفه الأديب في روايته سيشعر بالرعب ، كونه لم يسمع تعليلا منطقيا لما يجري حوله ، فكل شيء يجري بقوى خارقة على الرغم من كونه يجري على وفق نظريات دأب أصحاب الفلك على طرحها ، فهو هنا لا يستأنس بالعلم الذي شأنه أن يبين الأسباب ويسهل الحياة ويخفف من قسوة الطبيعة ، إنه هنا يمنح الغرابة بعدا جنونيا ، ويبارك القسوة ويكشف عن ضعف البشرية وبساطتها ، فيصبح التعليل العلمي رماداً ، والطبيعة ماردا ، ما دام النيزك الذي هو بمثابة المصدر غير المرئي الذي يمُد الغرباء بالطاقة هو موطن الرعب الذي يتبادر إلى الذهن عبر سيمائيّة الخيال المتشكل عبر الفضاء.

[1] – أسطورة الغرباء : ٥٣ – ٥٤ – ٥٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وعلى العموم فإن الفضاء يظل محض مجهول لا يسبر الإنسان غوره ، فهو خارج عن المألوف ، يخلق الحديث عنه نوعاً من التشويق والإثارة المصحوبة بخطفات مرعبة تحرّك سكون القارئ / المستمع ، وأهم ما يجعل العالم الفضائي مؤثّراً ولا سيما الغزو الفضائي من الناحية الأدبية هو براعته المُضمرة " في الاستراتيجيات المستخدمة لتأجيل لحظة الكشف عن المخلوقات الفضائية ، باستحضار تلك التهديدات المتنوعة التي تواجه البشر "[1] ، وعلى مطية ذلك يعلو الرعب درجة فوق درجة كلما كان مندمجاً مع الخيال الواسع.

ثانيا : الأبعاد الموازية :

يقوم مصطلح (الأبعاد الموازية) على التفكير العميق و التحليل القويم لوجود الكون ، فإذا انكشفت خفاياه واتضحت حركاته وفتحت ستائره يصبح من السهل إنشاء كون موازٍ للكون الأصلي ، فيصبح الكون الموازي الجديد مشابها للكون الحقيقي من حيث المخلوقات وجنسها ، ويختلف من حيث ترتيب الأدوار.

وفي الأدب الروائي يُعزى ذلك إلى ما يريد الكاتب إحياؤه وإماتته ، فغرض الرواية هو الذي يتحكم بموجودات الكون الموازي ، عبر استراتيجيات يُدرسها الأديب خيالياً مستنداً على قواعد علميّة ، يقوم على المعرفة العامة أو السطحية لفيزياء الكون.

وفي (سلسلة ما وراء الطبيعة) التقطت بعض التوهجات العلمية التي أثّرت في رواياتها ، وغيّرت مسارها الأدبي من الرواية المرعبة الاعتيادية إلى رواية مرعبة خيالية علمية . مانحة الزمن أهمية بالغة من حيث المرونة وخلق أحداث افتراضية ، وأبرز صورة لذلك ما جاء في رواية (أسطورة أرض أخرى) ، التي قام أحمد توفيق بإنشاء كون موازٍ للأرض ، يشبه الأرض الحقيقية من حيث المكنونات الوجوديّة ، حيث لكل بعد من الأبعاد الموازية زمنه وعلومه الخاصة به ، ويتم السفر الآني للبشر عبر آلة سفر تتمثل في (الآلة الحاسبة) المثيرة للانتباه.

[1] – الخيال العلمي ، ديفيد سيد : ٢٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ويمكن معرفة الطبيعة الفيزيائية السردية للأبعاد الموازية وفق أدب الرعب ، بالتشابه الجيني بين الأفراد واختلاف جنسهم بين تلك العوالم : " الباب يدق .. ويدخل (سيد) عامل المكتب ، يبلغني برسالة عجيبة:

– أختك تنتظرك بالخارج ..

– همم! .. وهل قالت إنها أختي؟ ..

– كلّا .. لكنها تشبهك بشدة ..

– هكذا .. الواقع أنه ليس لي أخوات ولا إخوة! ؟ (...) والعجيب حقاً أنها كانت تحمل ذات ملامحي .. مع مسحة من الرقة الأنثوية طبعاً (...)

_إنك تحتاج إليّ هذه الأيام بالذات ، لأنك ستطرد من العمل بعد أسبوع، ما لم تجد فكرة جيدة! .. نهضت كالملسوع .. وسألتها:

– من قال هذا؟

– لأنني أنا نفسي طردت في نفس هذا التاريخ ، منذ عشر سنوات (...).

– هل تعنين أنك كنت تعملين هنا منذ عشر سنوات ؟، قالت في هدوء مستفز:

– كلا .. كنت أعمل هنا ولكن في عالمي ..! "[1]

في المقطع السابق نرى حنكة الكاتب في تصميم البيت الروائي المحفوف بأطياف الخيال العلمي على وفق نظرية الأبعاد الموازية ، فقد ذهب بخياله إلى خلق بُعد موازٍ للأرض يحوي نفس مكنوناته الفيزيائية ، ولكسر الروتين السردي قام بإنشاء تشابه جيني مختلف الجنس ، وهذا بحد ذاته يُبث مشاعر مقلقة وتوترا ليس بسيطاً بين القارئ والنص ؛ ولأنّ الإتيان بنمط يخالف التصور البشري يعد من الأمور المقلقة التي ترهب متلقيها ، عزّز توفيق روايته بالبُعد الزمكاني ، فلكل بعد موازٍ للأرض زمنه الخاص ، وقد ابتدأ الكاتب بإظهار شخصية فتاة قادمة من المستقبل تحمل نفس الاسم ونفس الطور الجيني الكروموسوماتي للشخصية

[1] – أسطورة أرض أخرى ، أحمد توفيق : ١٥ – ١٦ – ١٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الحقيقية المُدعى (سالم) ، لتعيش الأحداث التي قد مرّت بها في عالمها الأصلي الذي قِدمت منه ، وتنقذ (سالما) من فقدان وظيفته :

"إذن ثمة معجزة في الأمر .. إن البصمتين تتطابقان تماماً .. أول بصمتين تتطابقان في تاريخ الطب الشرعي كله، والأدهى أن كروموسومات الدم متماثلة تماما .. فقط عينة بها جسيم (بار) بمعنى أنها عينة أنني .. لقد أصابني الذهول ، فطلبت إجراء اختبار توافق الأنسجة، على ما نسميه (المستضد البشري للخلايا البيضاء) ..

–هل عندك فكرة عن الموضوع ؟

– بتاتاً .. اعتبر أنك تحدث حماراً ..

– حسن .. هذا أنسب .. بدون تفاصيل يوجد تطابق نسيجي بنسبة ١٠٠٪ بين العينتين .

– ومعنى هذا؟.. قال وقد اكتسب صوته رنيناً مرعباً:

– معناه أنك – أنت وتلك الفتاة – شخص واحد!!" [1]

تطرق الكاتب إلى كيفية الانتقال من عالم إلى عالم آخر موازِ باللجوء الكلي إلى تقنيات السرد الروائي والذي يُعد سلاحه الأدبي ، إذ أنّ إظهار الأداة – آلة السفر – في مواطن معينة من الرواية وإضمارها ، له سر من أسرار الاندماج الخيالي والترابط الذهني بين النص والمتلقي ، إذ يعدها الكاتب مفتاح هذه الرواية ، من حيث قدرتها على خلق أغراض متعددة أمام القارئ / المستمع ، عندما يجول في الأكوان الموازية مع شخصيات الرواية نفسها ، وهذا يتضح في المقاطع النصية التالية التي نستشهد بها في هذا الموقف :

"والآن.. أريد تفسيراً..

قالت (سلمى) في كياسة : عن أي شيء؟ ..

[1] – أسطورة الغرباء : ٢٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– عن كل هذا .. يبدو لي أنك قادمة من عالم آخر، له قوانينه وعملاته ورخص قيادته وبطاقاته الشخصية

– سيدي .. هذه الآلة آلة ترجمة وأستطيع إثبات ذلك

– إذن أريني (...)

– مثلاً .. دعني أطلب رقماً ٣٠٠٢٠٠٢٠٠

يا إلهي! .. فهمت! .. إنها تحاول الهرب أمام عيونهم .. ستشغل الجهاز لتقذف جزيئاتها إلى أرض أخرى

– هذا يكفي يا مدام .. هاتي الجهاز ..

– لحظة يا حضرة الضابط .. (ب – ٣) .. ثم زر الإدخال (...)

الكون .. الفضاء .. النجوم ..

– هل أنا أحلم؟ ..

كلا .. أنت لا تحلم .. جزيئاتي وجزيئاتي تمتزج بلكون ذاته .. لم يعد ثمة كيان مادي لنا .. نحن طاقة .. روحان تبحران عبر الأبعاد الأربعة [1]".

إذا – وبحسب الحكاية – لكل كون من الأكوان الموازية رقم يتم طلبه عبر آلة الزمن ، وكان من الممكن أن يختلق الكاتب نظرية أخرى تنتقل بها الشخصيات عبر الفضاء إلى الأكوان الموازية ، ولكن هذا السرد وتقنياته هي الضابط لمعايير الخيال العلمي ؛ لأن المتلقي يتلقى سرداً لقصة ما ، لا لحقائق علمية مجردة مبنية على الظنون والتنبؤات ، فوجود تلك الحبكة في تجسيد الخيال العلمي في صفحات السرد ، جعلت المتلقي يعيش لحظةً بلحظة تلك التفاصيل ، من خلال تقريب الخيال للواقع الذي يقدم حلولا سردية بيانية للاستفهامات التي تتولد في ذهن المتلقي حول استراتيجيات الخيال العلمي المنسجم مع فنيّات الرعب الأدبي.

وفي نص آخر يسرد الكاتب تفاصيل أخرى حول آلية عمل آلة الزمن ، قال :

"هناك! .. الكوكب (٣٢٢– ب –٣) .. أرضنا الجديدة .. هل تراها؟ ..

[1] – أسطورة الغرباء : ٥٠ – ٥١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– نعم .. نفس القارات والمحيطات وكل شيء .. كأنها صورة بالقمر الصناعي لكوكب الأرض .. هل هذا حقيقي؟ .. هل أنا بالفعل وسط كل هذا الجمال؟ .. أنا بالذات؟ ..

– اصمت .. واستعد للتجسد ، كان أول ما شاهدناه – عند التجسد – هو حجرة رئيس المباحث مرة أخرى

– يا للهول .. ! .. لم يكن الضباط موجودين ، وكان هو يرتدي سترته الكاملة .. وما إن رانا حتى اكفهر وجهه .. وصرخ:

– من أنتما؟ .. كيف دخلتما ها هنا؟ .. (نصار) .. (نصار)!" [1].

نلاحظ اعتناء الكتاب بلغة الترميز ، فقد جعل لكل كوكب رمز إدخال يتم السفر عبره من وإلى الكواكب ، كما يقرّب الكاتب الصورة الجمالية لتلك المرحلة المهمة ببلاغة السرد التعبيري ؛ لِما يخلّفه ذلك الخيال ، وبالنظر من زاوية أخرى لآلية الانتقال الآني للأجسام عبر مجرات فضائية ، تجبر جزيئات الأجسام على التحلل ليسهل انتقالها عبر تلك المجرات ، والفريد هنا إنتاج إطار مكاني معدّل للأدوار القائمة فيه ، فعندما خرج (سالم) و(سلمى) من مكتب الضابط في الأرض الأولى إلى الأرض في البعد الموازي ، وعادا بالإحداثيات نفسها للمكان الذي خرجا منه ، كانا يتحركان في دائرة مغلقة / لا متناهية ، وقد أدخلا القارئ معهما فيها ، إذ خلق توفيق إحداثيات متعددة تهوي ببلاغة السرد إلى قيعان الأدب ونفور المتلقي من التشكل الانسيابي للنص والأجساد على حد سواء ، فإذا كان ما جرى محتمل الوقوع فأين نحن من كل هذا ؟ إنها دوامة معرفية وسردية تتآكل معها الأزمنة المعيشة والأمكنة ، فينحصر القارئ معها في الأماكن المتخيلة .

وهكذا يصح لنا القول إن للخيال العلمي" قدرة تحفيز الأفراد على التفكير المنفتح بالمشاهد البديلة للمستقبل ، ولا سيما وإنه يعد أداة مهمة لنمذجة مستقبلات عديدة ، وبيان ماذا سيحدث إذا استمرت معطيات الحاضر على وتيرتها "[2] ، فالأبعاد الموازية والفضاء طورانِ من أطوار عديدة ، يستطيع الخيال العلمي تشكِيلها في بنية سردية متحدة الخواص بين فيزياء الخيال وفيزياء الرواية الأدبية.

٣. ركائز الخيال العلمي في الإطارين (الزمان والمكان)

[1] – أسطورة الغرباء : ٥٥.

[2] – دراسات المستقبلات واستشراف مشاهد المستقبل ، مازن إسماعيل الرمضاني :٦١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

يحسب لأي كاتب أدبي في بناء هيكل سردي متجسّد عن طريق الخيال العلمي قدرة خاصة على التعاطي مع الوقائع العلمية وفهمها ، فتلك مقومات تعطي النصوص زخما خياليا حقيقيا ، يثير هواجس الرعب عند المتلقي ويشعره بقيمة الأدب الذي يقسر الموارد للغته الجمالية . والجلي هنا أنّ للخيال العلمي دلالة قوية على سعة ثقافة الأديب في التعامل مع متغيرات العصر أو تكنولوجيا المستقبل ، إذ استطاع أن يطلق العنان لخياله لاختراق حواجز التخيّل التقني ، والإتيان بتصورات جديدة مستعيناً بعتبات العلوم التي تستشرف المستقبل القريب.

وعلى ذلك الحال أخذ الكاتب أحمد توفيق عهد الاستباق إلى أعالي هذا الأدب الفريد والعصري ، بينما يتحرك خياله من أفقٍ إلى أفق ، فالخيال العلمي الذي قدمه الكاتب أخذ منحيين أساسيين:

– الأول كان منبثقا من الخيال الأصلي للكاتب ، أي أن الخيال العلمي كان منبثقا من أوج تخيلات الروائي نفسه.

– أما الثاني فكان متصدرا أكثر عن الأول ، فكان الخيال العلمي عليه صبغة الباحث والمستكشف ، أي أن الكاتب كان يتسلح بأدوات الأدب ، التي تساعد على استكشاف منابع الخيال العلمي وجعله مورداً له في كل الروايات العلمية.

تبحث ركائز الخيال العلمي في أصل الخيال ونشأته وولادته عند الفنان الأديب ، فهي مساره نحو خوض مغامرة أدبية ينصب ربيعُها في بوتقة السرد التقني، إذ لكل ركيزة ميزانها وكيانها الخاص بها في إفادة الكاتب فيما يبحث عنه ، وفن استخدام تلك الركائز وتوظيفها في الرواية العربية يُنتج أحداثا فاعلة

تقوي بنية الخطاب القصصي الروائي ، وتُنتج تفاعلاً حادّاً مع القارئ ، ولا سيما إذا كان متعطشا للتعرض لها.

وفي ظل الإطارين الزماني والمكاني الخاصين بالخيال العلمي ، ودورهما في تحديد أنساق السرد القصصي للأحداث ، يتم إنتاج دلالات متعددة ، وفقا لاستراتيجيات خاصة ، معتمدة على مدى ثقافة القارئ وفهمه للنصوص السردية .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وبعيداً عن الشخصية الخيالية التي تعد " شخصية غير خرافية تمثل الإنسان العادي الذي لا يواجه سحراً، وإنما يواجه عالماً حقيقياً مقبولاً منطقياً وعقلياً "[1] فقد قام الباحث بتحديد ركائز الخيال العلمي في بعض الروايات التي اختارها وفق الزمان والمكان الخيالي السردي.

فيما يتعلق بالإطار الزماني فقد تعرضنا إلى بعض موارد الزمان فيها مثل (المستقبل والرجوع إلى الماضي) ، أما هنا فسنتطرق إلى ركائز العلم ومنابع الخيال فيه ، وسنتعرف على منهج الكاتب واستقصائه له في ظل خلق أحداث مرعبة تتجانس وتتآلف مع الأدب .– فعلى سبيل المثال لا الحصر – رواية (أسطورة الكاهن الأخير) جسدت جماليّات الإبداع والاكتشاف السردي ، كما هو الحال في النص " كان (هن – تشو – كان) زهرة زرقاء .. هل رأى أحدكم زهرة زرقاء ؟! .. هناك زهور حمراء وبيضاء وبنفسجية .. ولكن (هن – تشو – كان) زهرة زرقاء (...).

– أنت يا (هن – تشو – كان) زهرة زرقاء بين ثلوج (التبت) .. إن الزهور الزرقاء ساحرة الجمال نادرة كالياقوت، لكن أحداً لا يفهمها .. والزهور الأخرى تحسدها (...).

– أنت لم تعد (هن – تشو – كان) .. بل أنت الزهرة الزرقاء .. غريب مثلها .. نادر مثلها .. جميل مثلها .. حزين مثلها "[2]

يوضح لنا الكاتب بشكلٍ جلي مرتكزا مهما في صناعة الشخصية الخيالية (هن – تشو – كان) ، التي نبعت من أصل التأمّل الخيالي في مخلوقات الطبيعة ، والتي أشار إليها بـ(الزهور) . فقد عزم التنقيب عن غرائبيتها ، ومن ثم تحويل الصورة الخيالية الذهنية من أصلها المادي إلى صورة سردية ، تتمثل في شخصية روائية (هن – تشو – كان / الزهرة الزرقاء) تحمل نفس خصائص الزهرة الزرقاء ، فأصبحت لدينا رؤية مفادها أن الطبيعة التي جال فيها الكاتب بخياله للتنقيب عن شيء مختلف ، يشابه تماماً الخيال العلمي في وظائفه ، وهنا عندما حصل التجانس الخيالي بين خيال الكاتب الأصلي والخيال العلمي ، فنشأت سرديات

[1] – مسارات الرواية العربية المعاصرة ، الكبير الداديسي : ٣٨.

[2] – أسطورة الكاهن الأخير: ٧ – ٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

جديدة تتمحور حول الطبيعة الجميلة ، " هذا هو كتابنا .. حاضرنا ومستقبلنا .. الـ (شوكارا) .. الكتاب الذي يحوي أسرارنا وفلسفتنا وأسلوب عملنا .. ونظر إلى الفتى نظرة لا مزح فيها:

– أنت اليوم تعرف موضعه .. قليلون من هذا الدير يعرفون .. والمعرفة عبء لا يفهمه سوى الرجال .. المعرفة ألم دائم وعذاب مقيم .. لأنك لم تكن تخشى شيئاً وأنت جاهل .. أما اليوم .. ."[1]

إن كتاب (شوكارا) يشبه كتاباً يحوي في طيّاته ثقافة وحضارة أمة من الأمم ، وهنا يرد على أذهاننا سؤال ما سر الربط بين (الزهرة الزرقاء) وكتاب (الشوكارا) ؟ ولماذا جعل (الزهرة الزرقاء) فقط أو من بين القليلين من يعرف موضع الكتاب ؟، والإجابة تكمن فيما كان يتحتم على الكاتب خلقه ، أو خلق نوع من التكامل السردي في حكايته بين عناصر العمل الروائي ، بحيث تصبح الرواية من الأدب الخالص ، لا ضرباً من الخيال العلمي ، فكان الكتاب أساسيّا هنا لجعل الرواية في طور الخيال العلمي ، والزهرة الفريدة النادرة إذا وجدت في بستان من بساتين الأزهار لابد أن تحتمي بشيءٍ أو تحمي شيئا خفيا أجمل .

وأما فيما يتعلق بالإطار المكاني الذي هو جوهر الموضوع وأساس بنية الخيال العلمي ، نجد الكاتب أحمد توفيق قد عزز تقنياته الروائية العلمية عن طريق التجول عبر الفضاء ، ولماذا الفضاء عينه ؟ ؛ بكل بساطة لأنه التصور اللامحدود والأفق العريض اللامتناهي والمدى غير المعلوم ، للذهاب بالمتلقي إلى عوالم لم يألفها ولا يتخيلها ، ولأنه يوفّر " انتقالاً مريحاً إلى عوالم أخرى ، ويقدم مواقع صالحة للتأمل الثقافي والميتافيزيقي "[2] بين عوالم الكون .

وفي رواية (أسطورة أرض أخرى) نجد تداعيات جديدة في حياكة الخيال العلمي بخيوط السرد البلاغية المتينة : " مثلي تماما .. وطبعاً تحب موسيقا (فيروز)، وتحب النوم حتى ساعة متأخرة ، وقراءة الجريدة في الحمام؟ .. ! .. ملت نحوها برأسي في ذهول .. موضوع الجريدة هذا .. هناك شيء غامض يحيط بهذه الفتاة .. شعور غريب يتملكني .

– وكذلك أنت جاف القريحة وعاجز عن الإبداع .. أليس كذلك؟

---

[1] – نفسه: ٣٢.

[2] – الخيال العلمي: ١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

_لحظة يا آنسة .. لو كنت قد جئت لإهانتي ..

– كذلك أنت تحب الأكل المتبل .. وتفرط في شرب القهوة .. وعندك قرحة معدية مزمنة.

– ..... !

كنت هنا قد وصلت لمرحلة انعدام الوزن .. هذه الفتاة تعرف أدق خصوصياتي .. وتشبهني إلى حد مرعب .. ولها عاداتي (...) ، وأن هذا الكوكب يشبه الأرض في كل شيء، فيما عدا اختلافات طفيفة ..

– لقد فهمتني ..

– وأنك أنت صورتي الكروموسومية على كوكبكم .. يعني أنني على كوكبكم أنثى، وعلى الأرض ذكر .. ولهذا اسمي (سالم) واسمك (سلمى)."[1] ..

جاءت فكرة تناسخ العادات وممارسة الحياة اليومية بوصفها فكرة مضادة للواقع ، فهي لا تحدث إلا من وحي الخيال ، وما دام الحديث عن الجينات البشرية فإنه لابد من تدخل العلم هنا . وبذلك يصبح خيالا علميا عبر نظريات طبية مستحدثة . وما ساعد الكاتب على إنتاج هذا الدور من الخيال هو أن (رفعت إسماعيل) الشخصية الرئيسية لسلسلة (ما وراء الطبيعة) يمثل دور دكتور أمراض الدم ، وبهذا يكون إبداع الخيالي العلمي منشقا من تخصص راوي القصص – (رفعت إسماعيل) –، فيكون افتعال الأحداث وخلق أكوان موازية أكثر إثارةً وأكثر رعباً من الرواية الأدبية الخالصة.

وفي نص آخر " د. (محمود بكر) وهو عالم فيزياء في كوكبي، توصل إلى اختراع جهاز اسمه (ناقل الجزئيات) (...) يقوم هذا الجهاز بتحويل جزيئات الجسم إلى طاقة يتم إرسالها بسرعة تفوق سرعة الضوء، إلى أي مكان، لتعود لحالتها هناك ..، وهذا هو الحل الوحيد والممكن لارتياد المجرات الأخرى بالنسبة لكائنات فانية مثلنا ..، أبداً لن توجد سفينة فضاء قادرة على هذه المهمة .. لكن هناك مشكلة .. يجب أن يشابه الجو الأيوني للكوكب (المستقبل) ، نفس الجو الأيوني للكوكب (المرسل)، حتى نضمن ألا يتغير شكل الجزيئات بعد الرحلة المريعة (...) ، الأكثر إثارة هو أن الكواكب المتماثلة في الظروف ليس لها نفس العمر

[1] – أسطورة أرض أخرى : ١٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

.. فكما قلت لك هناك أرض تسبقكم بعشر سنوات هي أرضي .. هناك أرض أخرى لم تزل في ، عصر الرومان .. وأرض في عصر العباسيين .. وأرض في العصر الباليوزى .. كل شيء ممكن ..

– مثل آلة الزمن

– كلا .. ليس هذا هو مفهوم آلة الزمن .. قد تجد ماضيا يختلف تماما عن أي ماض طالعته في كتب

التاريخ (...) ، تأملت الجهاز في خيبة أمل :

– فقط هذا؟ .. إن أفلام الخيال العلمي تظهر (التيليترانسبورتر) دائما في صورة كابينة تليفونات .. لهذا ارتبطت في ذهني بهذا الشكل، مثلما ارتبطت آلة الزمن – للأبد – بمنظر كرسي الحلاق [1]".

فهذا النص خليط متجانس و فريد ، يرد إلينا من عدة محاور وهي: الفيزياء والرياضيات وعلم الوراثة ، علم السلوك ، الثقافة وغيرها . وبتلك المحاور استطاع أن ينتج تصويراً رائعاً للخيال العلمي ، الذي يبث الذعر النفسي في المتلقي عندما يعيش لحظات الرواية وأحداثها حدثاً بحدث ، كما ارتكز في هذه الرواية – بناءً على النصوص المذكورة آنفاً – على ثقافة الكاتب حول الخيال العلمي ، المأخوذة من مشاهدته لأفلام جسّدت تلك الأحداث ، أو دراسته الأدبية التي رسّخت فيه أدب الخيال العلمي ، وكلاهما مؤثر جداً لإنتاج هذا النوع من الخيال . ويرى الباحث أن الكاتب قد صمم سيناريو سرديا ينافس به سواه ، ولا سيما إذا كان محفوفاً بهواجس الرعب والقلق النفسي الذي يفتعله عند المتلقي.

نستنتج مما سبق أن أدب الخيال العلمي أحد أنواع الأدب ، إذ أنه يقوم على اتخاذ شكله الفني والأدبي وفقاً لثقافة الأديب وبراعته في استحضار شخصيات وتقنيات علمية وتخيّلها ، تساعد في عملية السرد الروائي ، وهو ينادي بالتجديد التعبيري والإتيان بأفكار مختلفة عمّا هو سائد ، إلا أن معظم الأدباء يميلون إلى تكرار موضوعات أدب الخيال العلمي بموجب استراتيجية توظيف جديدة . وهذا ما علّق عليه عصام بهي حين قال: " إن أدب الخيال العلمي ، على الرغم من خوضه في موضوعات غير تقليدية في كثير من

[1] – اسطورة ارض اخرى : ٣١ – ٣٢ – ٣٣ – ٣٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الأحيان، يقع في التناقض حينما يتمسّك بالأبنية الأدبية والفنية التقليدية، والتي لا تتفق – بل ربما تتناقض في كثير من الأحيان كذلك – مع الموضوعات والأفكار الجديدة والقضايا التي يخوض فيها ويعالجها "[1].

لقد اهتم الأدباء بشكلٍ عام في أحداث الرواية ، وسعوا إلى عقد تشابكات قوية بين الحدث والعلم ، لأجل خلق قصة تثير دهشة المتلقي ، حينما يستعد لتغيّر الأحداث وتصرفات بطل الرواية الأدبية. فكانت روايات الخيال العلمي عند أحمد توفيق في سلسلته (ما وراء الطبيعة) ذات طابع تقليدي أكثر من التجديدي في سرد الأحداث ، وفي كل مرة يحاول فيها الخروج من ذلك الإطار تعود به الرواية إلى الجزء التقليدي ؛ ولعل هذا سببه أن الكاتب أحمد توفيق طغى عليه جانب الرعب القصصي أكثر من الرعب الخيالي العلمي.

Wondershare PDFelement

[1] – الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم ، عصام بهي : ٨٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الثالث

الاحلام والكوابيس

الأحلام والكوابيس

أو الفرق بين الحلم والكابوس

محاور الأحلام والكوابيس

١. الهذيان / الهلوسة

٢. الوهم

٣. العقل الباطني / اللاوعي

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة

يتميز الأدب العربي بتنوع فنونه وتعدد آفاقه السردية ، وقد اعتنى الأدباء جيداً بمضمون الرواية العربية وتنقيح عناصر العمل الروائي ، فدائماً ما يسعى الأديب إلى إضاءة شموع الرواية في كل حدب و زاوية ، اذ يعد الأديب روايته صندوق أسراره ، أو بالأحرى صندوق أسرار شخصيات العمل الروائي ، وهذا يعطي التلقي أهمية واسعة عند القارئ / المستمع ممّا يجعله يعيد النظر مراراً وتكراراً إلى تفاصيل النصوص ودقائقها ، إذ أن هذا بحد ذاته يعمل على إجلاء رؤية جديدة ونمط تفاعلي أحدث نابع من المتلقي نفسه.

ولطالما كان الأدب بالغ الجمال لهذا المستوى ولاسيمّا في أدب الرعب الذي هو من سماته أن يزرع الخوف عند المتلقي ويثير هواجسه الخفية ، وقد خلق بُعداً جديداً في تضاريس الرعب الأدبي ومناخه ، ويتأصل هذا البعد من أمرين رئيسين : هما (الأحلام) و(الكوابيس) ، فأحلام شخصيات العمل الروائي يساعد على فهم التركيب الخيالي والتصوير السردي للرواية ومعرفة مكنوناتها الجماليّة.

يمثل الحلم أحد المحفزات المهمة في إنتاج الدلالات ، والسبب في ذلك أن الحلم لا يتأتى إلا من أعماق النفس البشرية التي تحوي فيه ما لا تحتمله نصوص ولا روايات خيالية ، إذ " لا تتعلق الأحلام فقط بتلك الحالة الجسمية الخاصة بالنوم ، لكنها تتعلق أكثر بذلك البعد الرمزي من الخبرة الإنسانية الكلية "[1] ، وعليه فإننا نجد الأحلام تنبثق من النفس البشرية بشكل رئيس على هيئة إيحاءات رمزية لها دلالاتها الخاصة.

وفي ظل ذلك تُبنى الأحلام على التصور الباطني والتخيل الذهني والمشاعر المكبوتة داخل الإنسان ، إذ إنها " تحدث في حالة اليقظة ،اذ يوجد الجانب الرمزي التخييلي التهويمي من حياتنا، أو في حالة الخدار Twilight التي تقع بين اليقظة والنوم "[2]، إذاً فالأحلام تنضج على أرضِ خصبة تتوفر فيها حيثيات التفاعل النفسي التي تبزر تجسيدا دلاليا لمكنون وحالة الإنسان.

ويساعد الحلم على تقديم تفسيرات متعددة كاشفا عن حالة الإنسان في الصحو ، فهو يعد مركز التصوير الحسي لمدركات يتخيلها الإنسان أو يخشى التعرض لها – وهذا يحصل عندما يفقد وعيه غالباً –، فيُنسج

[1] – مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب ، شاكر عبد الحميد : ١١٧.

[2] – م . ن : ١١٧ .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الحلم من تشابكات تصويرية ذات علاقات متداخلة في الشكل الروائي ، إضافةً إلى قدرتها الإيحائية عبر مجسّدات مؤثرة في المتلقي.

وينفرد الحلم في البنية الروائية ، فكلما كانت المشاعر والانفعالات الصادرة في الأحداث أكثر ، تمكن من اضفاء يضفي تجليات روائية جديدة أمام المتلقي ، وبناءً على تلك البينة " فإن الأحلام بطابعها الحي وغرابة أحداثها تصلح كأساس لرواية أو قصيدة أو مسرحية "[1] باستخدام تقنية الرموز والدلالات التي هي شواهد على الشخصية.

يُعرّف قاموس اكسفورد الحلم بأنه " رؤيا، تمثل سلسلة من الصور أو الأحداث ، تظهر للشخص النائم "[2] ، وهو " تتابع من الإحساسات ، والصور العقلية، والأفكار وسواها، تمر عبر عقل الشخص النائم "[3]. وهو من الناحية الفسيولوجية الطبيعية كما ترى شمسي باشا " حالة طبيعية متكررة ، يتوقف فيها الكائن الحي عن اليقظة ، وتصبح حواسه معزولة نسبيّاً عما يحيط به من أحداث[4]" وقد عدّه أحمد وجدي ظاهرة تعكس نوعاً آخر من التفريغ النفسي ، أو " تنفيساً عما يدور في العقل الباطن من صور وآمال ، تشغل بال من يفكر فيها وتحول ظروفه المادية أو الاجتماعية دون تحقيقها في عالم اليقظة ، وعندما يخلد الإنسان إلى النوم تتفاعل هذ الصورة في عقله الباطن فيترجمها إلى مشاعر وأحاسيس[5]"

ويذهب بعض من خاض في هذا الشأن إلى أنّ سبب الحلم انفعالات لها مؤثّرها وتأثيرها الخاص ، إذ " لابد أن يكون لها تأثيرها في إحداث أحلامنا .. وكل الرغبات الحسية وحركات النفور الغافية مستطيعة – إذا حرّكها محرّك – أن تثير حلماً ينبعث من الأفكار المرتبطة بها أو أن تجعل هذه الأفكار تتدخل في حلم دائرٍ بالفعل[6]"

---

[1] – الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، مصري عبد الحميد حنورة : ٢٠١.

[2] – الأحلام وقواها الخفية ، آن فراداي ، تر: عبد العلي الجسماني : ٥٣.

[3] – م . ن : ٥٣ .

[4] – النوم والأرق والأحلام بين الطب والقرآن ، شمسي باشا : ١٧.

[5] – أحلام الأنبياء والصالحين ، أحمد الصباحي عوض الله : ١٧ – ١٨.

[6] – تفسير الأحلام ، سيغموند فرويد ، تر: مصطفى صفوان : ٥٨ – ٥٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وظهر كالفِن هول **Calvin Hall** بتعريف قائم على كون الحلم صورا تتكون في العقل الباطني ، يراها الفرد أحيانا على هيئة صور متحركة ، قال مبيّناً : إن الحلم " تواتر من الصور العقلية وهي غالبيتها صور بصرية من حيث نوعيتها ، يتضمن سلسلة من الأنشطة والتفاعلات يشبه صوراً متحركة أو عرضاً درامياً يكون فيه دور الحالم مزدوجا ، إذ هو المشارك والمشاهد معاً رغم أنه هلوسة[١]"

تحدث سيجموند فرويد عن أصل الحلم ، ومن أين ينبع ؟، وما هي تجلياته ؟،اذ وقف بشكلٍ أولى على التعريف الآتي معلقاً على ما هو الحلم ، " أنه النشاط النفسي للنائم من حيث هو نائم[٢]" ، أي أنه " الطريق الملكي الذي يوصل إلى اللاشعور[٣]" وهو ما خالفه برجسون ، الذي يرى أن الحلم يأتي إلى الإنسان في حالة استيقاظ حواسي ، و أشار إلى ذلك قائلاً : " إننا في الحقيقة لا ننام .. وأن حواسنا في الحقيقة لا تنام ، وإنما هي تنعس وتسترخي بمعنى أننا نظل نحس، ونظل نرى، ونظل نسمع أثناء النوم[٤]" ، ويرى بعضهم أن الحلم الحلم قريب جداً من الواقع أو " إن الحلم لا يبعد عن الواقع بل هو العكس يعود بنا ونحن نيام على ما ابتعدنا عنه من شواغل اليقظة.[٥]"

في ضوء تلك المفاهيم يمكننا القول إن الحلم سلوك غير إرادي ينشق من النفس الإنسانية ، ويتجسد عبر مكنونات النفس الباطنية التي لا يظهرها الإنسان عادةً ، ويحمل في طيّاته المشاعر والأحاسيس والانفعالات متحدة في سجن اللاوعي ، اذ لا يستطيع الفرد دفعها ومنع حدوثها عند نضجها المتمحور في عقل الفرد عند فقدان وعيه .

ويندرج الحلم تحت راية الأدب منطلقا من بلاغة السرد الروائي الذي يستطيع أن يعرض الأحلام – والتي هي بمثابة رموز – بلغة ميسّرة أمام المتلقي ، لكي يحاول جاهداً تفسير الحلم واستخلاص المعنى المراد ، فالروائي يمثل أكثر من دورٍ في هذا الجانب ، فهو هنا يمثل دور الحالم ودور الراوي ودور المفسر معاً ، واستخدام الرمز للدلالة على مفردات الحلم يثير المعنى أمام المتلقي ويسقط تعقيداته السردية.

---

[1] – الأحلام وقواها الخفية : ٥٣.

[2] – تفسير الأحلام: ٥٤.

[3] – مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب ، شاكر عبد الحميد : ١٤١.

[4] – الأحلام ، مصطفى محمود : ١٣.

[5] – فرويد يفسر أحلامك ، نظمي لوقا : ٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ومن منظور آخر يتستّر الحلم خلف النصوص السردية ، ويتفلت من نص إلى نص ثم إلى نهاية الرواية ، وجُلّ ذلك أن الحلم يريد أن يسحب القارئ إلى قيعان المعنى وظواهر الأمور الحقيقة ، التي تجلت في هيئة النصوص الروائية وسمت بالعمل الروائي وتكامل عناصره ، لذلك أشار (يونج) إلى أن " العمل الفني أشبه بالحلم ... بل يعرض صوره بنفس الطريقة التي تتيح من خلالها الطبيعة للنبات أن ينمو "[١] ، وبذلك يتخذ الحلم شكله الجديد وتبرز وظائفه الأدبية.

وفي سياقٍ آخر يتحد الأدب والحلم ويتآلفان في العمل الأدبي، وهذه ضرورة من أجل إنتاج المعنى وتشييد سرد متين وجميل ومتفاعل للنصوص ، اذ يتم ذلك عن طريق بناء تأصيل وعلاقة قائمة على الحمية الأدبية بينهما، فالحلم بدون تقنيات السرد الأدبية يبقى مهمشاً فاقدا لجماليات النصوص . فالحلم يزيد من ذخيرة الأدب ويقوي فكرته ويكثر من مداراته العتيدة . فإذا ما أُدخِل الحلم إلى عناصر العمل الأدبي بواسطة مدخلات محوسبة على لوحات التحكم الروائي؛ فإنه تتيح للأديب تقديم الحلم فكرة أساسية نابعة من سجاياه الأدبية ، ذلك بأن الاحلام تمتلك " بنية سردية تجعلها تصل إلى مستوى الأدب ، فلقد ساعد تكوينها القائم على تتابعية الأحداث والوقائع في إمكانية تحولها إلى سرد ، لا يقل قيمة عن السرود الأدبي "[٢] عامةً ، وعلى تلك البينة تظهر الأحلام على هيئة جمالية معقدة التركيب في باطنها وبسيطة التعبير في ظاهرها.

وفي ذات السياق يتوجب علينا التفرقة بين الحلم والكابوس بغض النظر عن ترابطهما معاً في نفس الخاصية نفسها ، وهي أنهما يأتيان للإنسان من اللاوعي أو في حالة نومه ، فالكابوس " مجموعة من الأحلام السيئة التي تشعر الشخص الرائي بالقلق والفزع والخوف الدائم، كما أنها دائماً ما تحتوي على ذكريات أليمة للشخص الرائي من ذاكرة الماضي[٣]" ، ويعرّفه بعضهم على أنه " حلم مزعج يرتبط بمشاعر سلبية، مثل القلق أو الخوف الذي يوقظك(٤)" وقد وصفه آخرين بأنه " حالة حلمية تحدث في الشطر الأخير

---

[1] – شاكر عبد الحميد ، الحلم والرمز والأسطورة : ٧.

[2] – الحلم في الرواية الأردنية / دراسة تحليلية ، فاطمة الخزعلي :٦١.

[3] – https://tinyurl.com/2p8z5knh

[4] – https://www.mayoclinic.org/ar/diseases-conditions/nightmare-disorder/symptoms-causes/syc-20353515

Remove Watermark Wondershare PDFelement

من النوم، يرافقها شلل مؤقت للجسم بعد الاستيقاظ مباشرة (بعد الإفاقة = حالة ما بين النوم والصحو[1]" ، ومن وجهة نظر أحد المختصين يمثل الكابوس : " تجربة حلم محمل بالقلق والخوف، ويليه استرجاع تفصيلي شديد لمحتوى الحلم[2]" ، وأمّا جاي كان متفقاً على أنه " حلم مزعج قد يسبب اليأس والرعب والحزن والقلق لدى الإنسان" [3]

وفي ضوء تلك التعريفات يمكننا أن نُجمِل العلامات الفارقة بين الحلم والكابوس في النقاط التالية:

١. " الحلم: يمكن أن يكون تجربة عادية ، ويتفاعل الفرد معها بصورة طبيعية ، أما الكابوس: فدائما ما يكون تجربة سلبية تُحدث القلق وتثير الانفعالات.

٢. الحلم: لا يستيقظ الإنسان منه مذعوراً ومرعوباً ، أما الكابوس: فمن الطبيعي أن يستيقظ الإنسان فزعاً ومذعوراً منه.

٣. الحلم: مصدره معروف غالباً، الكابوس: مصدره غير معروف أو يُعزى إلى الإجهاد المتواجد في حياة الفرد .

٤. " الحلم: وسيلة لحل الصراعات أثناء النوم ، الكابوس: أحلام مؤلمة ترمز لفشل حل الصراع الحاصل في الحلم "[4].

وهكذا يكون دور الحلم في الرواية العربية قائم على الاتحاد الكلي مع عناصر العمل الأدبي ، من أجل إنتاج معنى ومضمون هادف . ومن منطلق آخر لا يستطيع الفرد توقع الأحلام وتحديد مدى سلبياتها وإيجابياتها ، ولكن لو أراد الكاتب تجلي الحلم في روايته فإن عليه أن يستمد سرده من حقل الإبداع الفني، وبذلك يصبح الحلم إبداعاً سرديّاً لا نظرية نفسية قائمة على قوانين مجردة من الأدب وفنونه.

ويحتل الحلم في روايات سلسلة (ما وراء الطبيعة) مكاناً مهماً ودوراً بارزاً ، إذ أنه يتوافق مع نسيج الأسطورة ، فالأسطورة – كما أشرنا سابقاً – هي ضرب من الخيال الأدبي ، والحلم ضرب من الإبداع الفني

---

[1] – https://tinyurl.com/yc6vfp8k

[2] – الطب النفسي المعاصر: أحمد عكاشة وطارق عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١٧، ٢٠١٩، ص ٦١٧.

[3] – https://www.differencebetween.com/difference-between-dream-and-vs-nightmare/

[4] – الأدب والجنون / دراسة نقدية ، شاكر عبد الحميد : ٤٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

في السرد ، ومن ثم يكون اتحاد الحلم والأسطورة وانصهارهما في بوتقة واحد شيئاً جديداً في روايات أحمد توفيق المتجلية في أدب الرعب. فطالما كانت الأسطورة منهجا تفسيريا لعدة ظواهر ، تجول في فكر الأديب، وعليه فإن الحلم منهج تبصري مبرمج في خيال الكاتب لاسيمّا إن كان هذا التأسيس نابعا من بؤرة أدب الرعب ،إنه " نوع من الصور العقلية شبه الحسية التي تعد بدورها نتاجاً من نتاجات الفنتازيا أو التخيل Phantasia، أو نوعاً من أنواع التمثيل العقلي أو الصور التي تحدث خلال النوم "[1].

وفي ظل تلك المعطيات والتداعيات الأدبية فقد قام الباحث بالتركيز على عدة محاور مهمة تتعلق بالأحلام والكوابيس ونسيجها الخاص، ودورها في النهوض بسلسلة (ما وراء الطبيعة) والسمو بها إلى درجة الإبداع السردي ، اذ نعرضها على الهيئة التالية:

١. الهذيان / الهلوسة

الهذيان ضرب من ضروب الاضطرابات العقلية التي تحصل في غياب الوعي ، فهو يقوم على مبدأ التخيّل ، وذلك عبر تصور شيء غير موجود فعليّاً ويكون الفرد في حالة اليقظة ، اذ تتكون مشاهد أمام الشخص يظن أنها موجودة ويحاول التفاعل معها ، وهي أن الهلوسة تجبر الشخص على إحداث انفعالات معينة خارجة عن إرادته ، بحيث لا يستطيع التحكم بها ولا منعها إلا بتفعيل الوعي الأصلي.

إنّ الهلوسة والهذيان يشتركان في البنية التعريفية ، ويجسدان اللاوعي بصورة أو بأخرى ، باعتبار آخر تقوم – الهلوسة أو الهذيان – بإنتاج آخر يصدُر من العالم الخارجي (الواقع) ، وإذا نظرنا من زاوية أخرى للهذيان في المجال الوجداني ، نجد أن " الإحساس بالواقع هو أيضاً _وفي نفس الوقت_ إحساس بما هو غير واقعي ، وما الإحساس بما هو غير واقعي إلا دليل على التواجد في الواقع "[2] ، ومدلول ذلك أن الإنسان يتعامل بما يتهيأ له عند التعرض للهلوسة ولا يتعامل مع ما هو منطقيٌّ أكثر.

[1] – مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب : ١٢١.

[2] – الذهانات ، جاك لاكان ، تر: عبد الهادي الفقير: ٧٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ويتخذ الهذيان شكلين عند بروزه ، الأول يتم عبر وجود الإنسان في حالة سُبات طبيعية وهو النوم ، وفي هذا الشكل ينبثق الهذيان من سجال الأحداث الدائرة في عقل الفرد اللاوعي إلى علامات واقعية ، تحدث في العالم الخارجي – الواقع – ولكن مع عدم إدراك الفرد لها، أما الشكل الآخر فيتم عبر حالة اليقظة ، فيحدث نتيجة مؤثرات خارجية تقوم بدورها في تفعيل اللاوعي الداخلي مع بقاء الحواس والجسم في حالة يقظة ، وأيضاً لا يدرك الفرد تفاصيل عمليتها.

من خلال ذلك السياق نجد أن الشكلين يتفقان في أنهما ينبثقان من جزء اللاوعي في العقل ، فالهذيان بمنطوقه العام يشير إلى " الخروج عن المسار أو الانحراف عن الحالة المعتادة أو الوضع المعتاد ، أو أنه حالة تشويش في الوعي "[1] ، إذ تتميز الهلوسات بفقدان المحور الإدراكي للأشياء ، فالمصاب بالهذيان أو الهلوسة يرى غير المألوف له على أنه مألوف ، وعلى هذا المناط تظهر الهلوسة في القسمين البصري والسمعي عند الإنسان.

وعندما يعيش الإنسان مرحلة الهذيان فإنه يكون في منطقة اختلال التوازن الذاتي فهو إمّا ينجح في استقرار حالته أو يفشل في منعها من السقوط في الهاوية – بالانتقال إلى مرحلة انفصام كاملة –، لذلك ينظر فرويد إلى الهذيان على إنه إحدى سبل العلاج لسد هذه الفجوة الحاصلة في منطقة الاختلال الذاتي ، ومن بنية ذلك لا يكون الهذيان طورا من أطوار المرض فقط ، إنما قد يكون حال يحدث بسبب إرهاق أو تعب شديد حصل للفرد المُهذي .

ومن زاوية الأدب يُلصق الروائي الهذيان بوصفه جزءا من الحلم ، الذي يتعذّر تأويله ومحاولة حصره ظنّاً منه أن هذا السبيل يُحدث سردا إبداعيا مميزاً وفارقاً بين الأديب وغيره من الأدباء ، وقد قام الكاتب أحمد توفيق بصياغة هذه الأيديولوجية في نسق سردي مغلف بجماليات أدبية ، تدل على إبداعه وفنّه المثير للرعب والذعر النفسي في النفس القارئة.

وعلى هذه السجية نعرض صورة من صور عديدة نكشف فيها عن الستار السردي الجمالي ، الذي يعبق بالهذيان ، والذي يفعّل دوره في بعض روايات (سلسلة ما وراء الطبيعة) التي جسّدت حالة الهذيان بمعناه

[1] – علم النفس المرضي ، شيريل جونسون وآخرون ، تر: أمثال هادي الحويلة وآخرون :٩٠٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

النفسي في رواية (أسطورة بو) ، التي تدور حكايتها حول الشاعر والأديب الأمريكي (إدجار آلان بو) ، الذي تعرض لجملة من الأحداث أدت إلى اختفاء أثره بسبب فقدانه لحبيبته ، كان الشغف والفضول يملآن (رفعت إسماعيل) لمعرفة الأحداث ، فما لبثت روح (إدجار آلان بو) إلا أن تلبست بروحه ، ليعيش حالة من الهذيان والهلاوس اسلوب من أساليب الخداع السحرية. وتذكر الرواية أهم معالم حالة الهذيان التي عاشها (رفعت إسماعيل) من خلال ما أطلق عليه توفيق بأسلوب المائدة :

"إذن .. ليكن أسلوب المائدة .. ليس لدينا وسطاء للأسف لهذا سنلجأ إلى هذا الأسلوب .. وأشار لكل منا كي نجلس إلى المائدة ، وانتزع الشمعدان السداسي والمفرش ، فوجدت أن الحروف الأبجدية كلها مسطرة على محيط المائدة الخارجي .. أنا أعرف هذه الطريقة من قراءاتي .. سيحتاج الأمر إلى كوب كذلك على ما أظن (...) أحضر لنا الرجل أداة تتحرك على ثلاث عجلات هي أقرب إلى مكواة حديدية – ولها ذات الحجم – لكن لها ثلاثة مقابض ، وكان طرفها المدبب هو المؤشر الذي سيشير إلى الحروف تباعاً" [1]

اختار الكاتب وسيلة قديمة خارجة عن المألوف العلمي في التمهيد للدخول إلى الصراع الباطني – الهذيان – لإحداث فارق بين الرواية العادية ورواية الرعب ، اذ ينبغي في الأدوات والوسائل المستخدمة في الرواية أن تثير ذعر القارئ وتحاكي مشاعره الحسّاسة ، فالمائدة بوابته للعبور إلى منطقة اللاشعور التي حوّلها إلى تعبيرات لغوية تجري على لسان (رفعت إسماعيل) ، وهذا ما أكده (لاكان) حين قال " أن اللاشعور مبني كاللغة ، ذلك أن الميكانيزمات اللاشعورية يمكن ان تعبر عن نفسها بواسطة اللغة أو التعبيرات اللغويّة "[2]، وبهذا المناط نراه أيضاً قد وظّف الحروف الأبجدية ، لتكون محركات للرعب ومقدمة للدخول في اللاشعور من خلال التعبيرية سردية.

ثم غاص (رفعت إسماعيل) في النوم ، لتتراءى له أشياء تبدو حقيقية ولكنها ليست من الواقع في شيء ، إنما من العقل اللاوعي : " وفجأة دوى صوت غريب أجفل له القوم .. نظرت إلى ركن القاعة فوجدت ساعة سوداء رهيبة عند الجدار الغربي .. كانت هي المسؤولة عن هذا الصوت الغريب ..نظرت لساعتي فلم أجدها .. وأدركت أنني ألبس كهؤلاء القوم .. ثيابا تمت إلى القرون الوسطى..

[1] – أسطورة بو، أحمد خالد توفيق : ٣٤ – ٣٥.

[2] – قاموس لاكان التمهيدى في التحليل النفسى ، محمد أحمد خطاب : ٢٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– تحية للأمير (بروسبرو)!.

دونت العبارة بالإيطالية لكني فهمتها .. أين أنا؟ .. كيف جئت ها هنا ؟.. من هؤلاء؟ ..

–أنا أعرف جيدا أن هذا حلم .. بالأحرى هو كابوس .. لكن كيف أصحو منه ؟.. كيف أنهيه ؟ (...) ولكنني لم أستطع أن أقسم .. ربما كان هذا ضربا من ظاهرة (ديجافو) اللعينة التي تجعل ما لم تره من قبل يبدو مألوفا (...) قصة مروعة لكنها لا تخلو من عظة ..المشكلة أنها تحدث أمامي الآن بكل تفاصيلها .. كيف؟ .. لماذا؟ .. لا أدري (...) إن قدمي تذوبان تحتي .. الظلام يدهمني ... إنني .....[1]"

لقد ذكَرت الرواية أن (رفعت إسماعيل) عاش أكثر من قصة ألّفها (إدجار آلان بو) ، وكانت أولها قصة (قناع الموت الأحمر) التي اقتبسنا منها هذا النص ، وعليه فإننا نجد تجسيداً واقعياً لجسد (رفعت إسماعيل) في القصة ، مع عِلمنا أنه لم يفارق المائدة ، الطريق إلى الهلوسة النفسية ، فيعيش القصة بحقيقتها ويتأثر بها في حالته الكابوسية ، من دون أن يمون لها أي أثر نفسي في حالة اليقظة .

إن قدرة الكاتب على معايشة بطل الرواية لأحداث وهمية يعيشها في عقله اللاشعوري ، بنفس سردية الأحداث الروائية المحفوفة بشرارات الرعب النفسي والقلق الذهني ، له دلالة على إبداع متعمد من الكاتب ، أراد عرضه على المتلقي ؛ لإجلائه من القراءة السردية العادية إلى القراءة السردية البنّاءة ، التي بواسطتها يستطيع تفسير مظاهر الرعب على وفق التحليل النفسي للرواية.

وفي نص آخر نجد أن للهلوسة سطوة كبيرة على الأحداث فالحالة التي يعيشها (رفعت إسماعيل) لها تجليات سردية ، توافق بين ما هو اقعي وبين ما هو وهمي :" هذه المرة كان الأفق كله قرصاً من الحروف العربية والإنجليزية مبعثرة في إهمال .. وكنت أنا أتدلى في الهواء .. رأسي يكاد ينفجر من الاحتقان بينما قدماى مربوطتان في حبل يصل إلى نقطة اللارؤية في عنان السماء القرمزية التي حاصرتها الغيوم .. وشعرت أن رأسي يتأرجح .. يتأرجح حول محيط دائرة .. كأنه مؤشر يتجه إلى الحروف لينقل رسالة ما .. ورأيت حرف (الهاء) يدنو من رأسي .. ثم حرف (الياء) .. إذن هو يمارس معي ذات لعبة المائدة والكوب،

[1] – أسطورة بو: ٤٤ – ٤٥ – ٤٦ – ٤٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ولكن على نطاق كونى هائل .. إن رأسى هو الكوب والسماء في المائدة .. ولمحت حرف (الألف) فبدأت أكون كلمات .. فجملاً ..

هـ . ي . ا، حـ . ا . و . ل، أ . ن، ت . ت خ . ل . ص، م . ن، هـ . ذ . ا، ا . ل . ك . ا . ب . و . س " هـ – ي – ا ، د – او – ل ، أن ، ت د. خ. ل. ص ، م – ن ، هـ – – ا، ا – ل – ك – ا – ب – و – س .[1] "

بتعبيرٍ صريح وسردٍ رشيد استطاع الكاتب ترجمة الهلوسة إلى مفهومها الصحيح ، عبر تقنيات السرد ، ودلالة ذلك أنه قام بتوظيف تخيّلات تكونت وتلاحمت في عقل (رفعت إسماعيل) ، حيث ظنَّ أن هناك تغيّرات جسدية ومكانية حصلت معه ، حين شعر أن رأسه يتأرجح في الوقت الذي كانت به يده تتحرك بقوة على المائدة ، وهذه التخييلات نضحت من تحفظه على أحداث أثارت ذعره من الوهلة الأولى حين وقع بصره على المائدة ، فبحسب فرويد تبدو التخيلات وكأنها " سيناريو بقى محفوظاً في المتخيل "[2] . وقد عزز لاكان هذا الموقف بقوله :" التخييلات تتحرك انطلاقاً من أحلام اليقظة الواعية ، لكي تطال التمثلات اللاواعية التي تنظم حياتنا النفسية "[3] ، وهذا ما أبدع به الكاتب حينما قرر تطوير بيئة أدبه المرعب والمروّع بإضفاء صبغة علم النفس على سردياته.

ومن الجلي أن الناظر لرواية (أسطورة بو) يظن أنها أسلوب منهجي من أساليب فوضى اللاوعي ، ولكن الحقيقة أن هذه الرواية لا تتعلق بفوضى اللاوعي إنما تتعلق بالهذيان والهلوسة ،اذ لم يُبقِ الكاتب ذهن المتلقي مشغولاً بحيوات الهذيان الحاصل لبطل الرواية فقط ، بل عمد إلى تقديم تفسير عن سبب تلك الأحداث والحالة التي استحوذت على بطل الرواية ، موضحاً في النص التالي تجليات أخرى عن حالة الهذيان أو الهلوسة وكيف حدثت: " وفتحت عيني .. كان رأسى ملقى على المائدة المستديرة ما بين الحروف ، وثمة خيط من اللعاب يسيل من فمي، وحين رفعت عيني أكثر رأيت وجهين مألوفين .. (جيري) و (كولبي) .. كانا واقفين وقد بدا عليها الذعر المصحوب بالأمل .. وشعرت بـ (جيري) يربت على كتفي ويقدم لي

[1] – نفسه: ٥٦ – ٥٧.

[2] – قاموس لاكان التمهيدى في التحليل النفسى : ٣٥.

[3] – المرجع نفسه.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

بعض الماء في كوب جرعته في نهم .. كان رأسي يتأرجح على منكبي لكني بدأت أشعر به أخيرا .. وبدأت أقيمه (...) قال (جيري) في اشمئزاز:

– لقد اعترف الرجل بكل شيء .. كانت خدعة حقيرة يا (رفعت) .. لقد دسّ لك جرعة من عقار الهلوسة في مشروب الشيكولاته! » .. ثم ناولني لفافة تبغ وأشعلها لي وأردف: لم تكن تجربة تحضير الأرواح هذه سوى خدعة .. كان هو من يتحكم في تحريك (الكاشف) موحياً لنا أن الروح تختار .. وكان يأمل أن ترى أنت رؤيا معينة بفعل عقار الهلوسة، من ثم يستغلك كبوق دعاية لمواهبه.[1]"

وهكذا وصف لنا الكاتب حقيقة ما حصل ، وبيّن لنا ذلك وفق أدبية رائعة منه ، وسرد بالغ الأهمية في جذب المتلقي وإثارة هواجسه وبث الذعر والخوف النفسي فيه ، وتسليط الضوء على مدى براعته في انتاج شخصية المُهلوس وكيفية إنتاجها والتحكم بها حسب مجريات القصة. لذا لا يشترط في الهذيان / الهلوسة أن يكونا " عرضاً من أعراض الاضطراب العقلي: لإن بعض الأفراد المرهقين جسدية أو نفسية قد يصابون أحياناً بنوع من الهلوسة ، أما أصحاب التحليل النفسي فيذهبون إلى أن الهلوسة لا تعدو أن تكون تعبيراً رمزياً عن بعض الرغبات المكبوتة "[2] ، ومن هنا نستطيع القول أن الهذيان تتعدد أسبابه وتتنوع صوره كلما نضجت المُسببات وتكاثرت الأحداث.

٢. الوهم

إحد الاضطرابات العقلية التي تؤثر على الحواس بشكلٍ أساس ، وتجعلها تتعاطى مع الأشياء من حول الشخص بشكل مختلف عما هي عليه ، فهو نوع من الاعتقاد الخاطئ ينبثق من الشخص غير السوي فيخالف ما يتفق عليه المجتمع ، ومن منظور آخر قد يُعزى الوهم إلى تقديم إيضاحات وبيّنات خاطئة لا أساس لها في أي علمٍ من العلوم بمختلف مجالاتها.

[1] – أسطورة بو: ١٠٨ – ١٠٩.

[2] –علم النفس الجنائي ، سلمان محمود عطا الله : ٢٧١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ويقوم الوهم على مبدأ العزل الذهني ، حيث لا يدري أحقيقة ما يرى ويسمع أم لا ، لذلك وصف بعضهم الوهم بأنه " إحساس مشوه أو مفسّر تفسيراً خاطئاً "[1] . وأكثر جزئيات الوهم قسوة هي تلك المرتبطة برغبة الواهمين في إثبات حقيقة ما يرون ويسمعون أمام الملأ ، إذ يحاولون إقناع غيرهم بأن هناك أحداثا تدور حولهم يرونها يشعرون بها ، وما ذاك إلا لأن الوهم ينقل الإنسان بصورةٍ ما إلى دائرة واسعة مليئة بالتصورات والاختلال الإدراكي ، حيث يقوم الوهم بتجسيد أشياء غير حقيقية تخالف الواقع ، لذلك قال فرويد " الوهم هو الاعتقاد أن في وسعنا الحصول من مكان ما على ما لا يستطيع (الوهم) أن يمنحنا إياه ، وحيثما كان (هو) ينبغي أن يصبح (أنا) "[2] ، وبهذا يتجلى في الكيان النفسي للإنسان.

وفي الموضوع نفسه نجد أن الفرويد قد فكّ شيفرة الوهم من خلال دراسة منظومة الكيان النفسي للإنسان (الهو – الأنا) ، فهو يرى أن الوهم يعيش حالة من المد والجزر داخل النفس أطلق عليها مصطلح (الانقسام النفسي) ، وهذا الانقسام – على حد قوله – يقوم على صراع بين الغرائز البشرية وبين الواقع ، فالاثنين قلّما يلتقيان بل نادراً ؛ لأن (الهو) تعمل عملا مخالفا لطبيعة (الأنا) . وهنا يؤكد فرويد أن الوهم يحتاج إلى مثيرات محفزة لظهوره ، وعندما يتبلور يعود من حيث أتى ، قال: " والذي يحدث في الواقع هو ارتداد الوهم فقط إلى اللاشعور ... وأن الوهم كان موجوداً بالفعل مدة طويلة قبل أن يظهر بشكلٍ واضح "[3].

لقد تفذلك الكاتب أحمد توفيق في إظهار الوهم بأطوار جديدة وأبنية قويمة تستحق البحث والتقصي والتحليل ، جاعلا منه أمرا مثيرا للرعب في تشكله داخل النفس البشرية ، وفي ردود الأفعال بأزائه ، فلأي شيء يبلغ المرء حدا يكاد فيه أن لا يميز بين الحقيقة وخلافها ؟ وكيف يفقد السيطرة على مدركاته هكذا ؟ وكيف لنا أن نتبين من صحة ما عليه العقل فنتثبت من أن ما نراه ونسمعه ونتعاطى معه هو الحقيقة الوحيدة . إن الرعب الذي يسببه الوهم ينبثق من تلك الحيرة التي يقع فيها المرء ، ومن عدم قدرته على حسم الخلاف حول أي الأشياء هو الذي يقع خارج وعينا وغير منبثق عنه .

---

[1] – سوسيولوجيا العنف والإرهاب ، إبراهيم الحيدري : ١٩٦.

[2] – ما وراء الأوهام ، إريش فروم ، تر: صلاح حاتم : ٥.

[3] – معالم التحليل النفسي ، سيجموند فرويد ، تر: محمد نجاتي : ١٤٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي سلسلته (ما وراء الطبيعة) المعبقة برائحة الرعب ، اختار توفيق حكايات يحمل بعضها في طيّاته الوهم ، فيخرج بصورة السرد المروّع للنفوس والمفزع للأذهان . ففي (أسطورة طفل آخر) نجد النص الآتي : " أريد أن أطعمه وأذهب إلى العمل .. لدي عمل مهم اليوم ، وإن كان علي أن أصحبه معي طبعا .. وهنا نهض من الفراش وراح يرمقني بأكثر نظرات الكراهية تجردا وقسوة، وشعرت بالدم يتجمع في رأسي فقلت له وأنا أتراجع للوراء:

_ ليكن .. واصل النوم .. أنا آسف وابتعدت وأنا أجاهد كي أسترد أنفاسي المبهورة .. هل الوهم أم أن هذا الصبي حقا قادر على ذلك؟ الحقيقة هي أنني لم أعد سيد داري، وصار هدفي الوحيد إرضاء هذا الغلام .. هو من يملى جدول أولوياته عليّ "[1]

يسوق الكاتب لنا أحد أوجه الوهم المتجسد في النص السابق ، وهو وهم فطري وغريزي في الإنسان، فقد توهم (رفعت إسماعيل) أن الطفل يُخرج منه إشعاعات توحي بالغضب والثوران وأن الطفل سيفعل شيئاً ما سيئا ، إلا إن هذ ليس حقيقياً ؛ لأن الطفل لم يفعل أي شيء من ذلك سوى أنه أرسل نظرة مفعمة بمشاعر الغضب الطفولي ، والواقع ماذا سيفعل الطفل لرجلٍ كبير؟ وكيف سيؤذيه؟!، فالوهم قد تمكن من ذهن (رفعت إسماعيل) ، وسبب ذلك – كما يظهر في النص – هو الإرسالات الشعورية المتبادلة بينه وبين الطفل والمُطابِقة لغرائزهما ، وإحدى هذه الإرسالات قد وصلت إلى منطقة خاصة في اللاشعور ، وأنتجت الوهم الذي تجلى في ذهن (رفعت إسماعيل) ، وحسب الرواية يمكننا أن نقول إن هذا وهم ابتدائي وتمهيدي ، برز ضوؤه المفعم بالإثارة والتشوق.

وأمّا في النص: " لم يكن المبنى ظاهراً من هنا، ولكني أدركت يقيناً أنني سأدخله، وهذا هو أسوأ جزء في الموضوع .. مبنى متسخ مظلم تفعمه العناكب والوطاويط ورائحة العطن .. هذا عمل قذر بالتأكيد ، لكن لابد من أن يقوم به أحمق ما (...) ، نهضت متثاقلاً ومشيت نحو البيت .. البيت الذي شعرت أنه كأنني ثابت وهو يقترب مني باستمرار[2]" ، فإنه يسقط عليه ما استنبطه فرويد من خلال دراسته لـ (الهو – الأنا) كما قدمّنا آنفاً، حيث يقصد الكاتب بقوله " مبنى متسخ مظلم تفعمه العناكب " أن هناك رؤية وهمية تكوّنت في

[1] – أسطورة طفل آخر، أحمد توفيق: ٩٠.

[2] م . ن : ١١٣ – ١١٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ذهن (رفعت إسماعيل) ، عند اقترابه من فيلا الرعب المليئة بالأوهام ، وهذه الرؤية تمثل (الهو) – كما وصفها فرويد – لأننا نعرف أن (رفعت إسماعيل) يعشق الرعب ويحب المخاطر المحفوفة بالذعر والقلق ، وهي بالنسبة له تمثل غريزة ما . وأمّا الشق الثاني وهو الأهم فأنه على الرغم من وجود تُوهُمات في ذهن (رفعت إسماعيل) تحتم عليه التوقف ؛ فإنه يُدرك أن ذاك غير حقيقي . وهذا الإدراك نابع من منصة (الأنا) الراشدة ، إلا أنه لم يصغِ إلى الحقيقة ، بل بقي في وهمه " نهضت متثاقلاً ومشيت نحو البيت " حتى أدركه لاحقاً كما في النص الآتي :

"ونظرت إلى الوراء لأجد أن فتحة الممر التي جئت منها لم تعد هناك .. لقد صار جدارا مصمتا مسدودا .. حمدا لله ! هذا يسرني .. معنى هذا أن كل ما أمر به هلوسة بصرية وسمعية .. – « أنت لا تهذي أيها القادم .. قلبك يعرف هذا وإن كان عقلك يأباه .. ألا فاتبع قلبك وتعلم منه "[1] " واصلت المشي جاهدا نحو ما تعتقد حواسي أنه باب الفيلا .. لكن لم يكن هذا هو الباب .. كان ممرا طويلاً مظلما .. مشيت فيه بضع ثوان لأجد نفسي من جديد أمام المائدة التي يجلس عليها (كراكوس) وأخوته! (...) مستحيل هذا! أنا متأكد من حاسة الاتجاهات عندي .. الفيلا ليست بهذا التعقيد على كل حال .. ليست متاهة المينوتور وليست أنفاق قصر أسكتلندي (...) كان ما توقعته صحيحا للأسف إنني أمشي في مسار وهمي لا وجود له يقود دائما إلى النقطة ذاتها، ومن الواضح أنني سأمشى فيه حتى أموت ..."[2]

وجهً آخر يظهره السرد بصورة جمالية يُجسّد فيها الوهم على محورين ، فالأول وهم المكان " لأجد أن فتحة الممر التي جئت منها لم تعد هناك " وهذ وهم خاص ، يحتاج إلى إبداع كبير لإخراجه بهيئةٍ تتجانس مع قواعد السرد الأدبي ، ففي هذه الجزئية قد مثّلَ الوهم بالعقدة التي تتجمع فيها أطراف حبالٍ كثيرة ومنها – على سبيل المثال لا الحصر– (الخيال ، والمكان ، والحدث ، وبلاغة السرد ، والصورة الجمالية ...).

---

[1] – اسطورة طفل اخر: ١٢٢.

[2] – م . ن : ١٤١ – ١٤٢.

40– م . ن : ١٤٢ .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أما المحور الثاني فهو وهم الذهن " قلبك يعرف هذا وإن كان عقلك يأباه " ، ونستطيع القول إن كل تلك الأوهام دارت في عقل (رفعت إسماعيل) ، فأدت إلى اضطراب الحواس وفقدان بعض خصائصها الطبيعية . حاول أن يطردها ولكن السرد قد أوقف هذه المحاولة وجعله في وهم دام إلى مدة أحكم السرد عنايتها.

وفي ذات السياق نجد أن الجولة السردية في الوهم – في النص السابق – قد انتهت بفوز (الأنا) كما يتضح في قوله " أنا متأكد من حاسة الاتجاهات عندي " وهذه إشارة تكافئ فرص السرد بين (الهو والأنا)، وهي أيضاً بمثابة إنذار على اقتراب نهاية الوهم وبروز شمس الحقيقة عبر تجليات سردية متينة الخيوط.

ومن خلال ما تمّ عرضه نستنتج أن الكاتب كان على دراية تامة بعلم النفس ، إذ أجاد توظيف أدواته في ، مّا يجعل المتلقي في تواصل دائم مع النص بشكل يثري ثقافه ، وعندما نجد أن الكاتب يطرح موضوعين في آنٍ واحد ، نجد أنه يشير إلى شيء ما، فمثلاً في الرواية السابقة قال " معنى هذا أن كل ما أمر به هلوسة بصرية وسمعية " و " إنني أمشي في مسار وهمي لا وجود له " ، والمتمعن في ذلك سيكون على يقين من أن الكاتب قد بلغ آفاق واسعة من (أدب الرعب وعلم النفس) لا تصل إليها الركاكة السردية والألفاظ المعنوية المجردة.

٣. العقل الباطني / اللاوعي

يحتل العقل الباطني مركزاً مهماً في حياة الإنسان ، وفيه يُرسم الكيان النفسي له . وقد ربطه بعض علماء النفس بالغريزة الجنسية ؛ لعدم انفصاله عن بنية النفس الإنسانية ، لكن فرويد نظر إليها على أنها أساس لإنتاج الأحلام وتحرير الخواطر ، قال: " إن أهم نوازع العقل الباطن التي تحدث لنا الخواطر والأحلام هو الغريزة الجنسية ، التي تتنكر فتبدو لنا بأشكالٍ مختلفة "[1] ، وهنا يصبح اللاوعي منسجماً مع الغرائز البشرية.

[1] – اسطورة طفل اخر : ١٤٣ .

41– العقل الباطن ، سلامة موسى : ٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

يقوم عقل اللاوعي على مبدأ التربص والترقب ، بمعنى أنه لا يظهر في حالة الوعي التي يكون فيها الإنسان يقظاً تماماً ، بل يتربص إلى فرصة يتلاشى فيها الوعي ولو كان جزءاً يسيراً ، وعلى هذا تظهر حالتان : تتمثل الأولى في غياب الوعي بالكامل ، وتتمثل الثانية في اليقظة غير التامّة.

ولأن الأحلام منبثقة من العقل الباطني ، فإن العقل الباطني ليس المصدر الأساس لها ، إنما تسهم ثقافة الفرد في ما لا يقل أهمية عن العقل الباطن في توريد الأحلام ، بحسب ما يرى يونج ، على أن التجارب الحقيقة تفعل ذلك أيضا ، لذا قال بعضهم إن " رموز الحلم تكتسب من تجارب الشخص فقط "[١].

وعلى أية حال فإن الأحلام تحتاج إلى محفز كبير ؛ لأنها تتجسد للشخص ولاسيمّا دور العقل الباطن الذي يُعد الشرارة الأولى لها ، فهو مخزون الذكريات الذي يربط الإنسان بالواقع الذي يعيشه، وهو أساس الخواطر والإبداع الفني ، إذ يعده بعض الفلاسفة قوة مطلقة متأصلة في الإنسان . ولعل أبرزهم جوزيف ميرفي حين قال: " تكمن في أعماق عقلك الباطن حكمة لا حدود لها وقوة مطلقة ومخزون نهائي من كل ما هو ضروري، وكل هذا ينتظر منك أن تنميه وتظهره "[٢].

ونستنتج من ذلك أن الإنسان يستطيع التحكم في عقله الباطني من خلال التدريب المستمر له. وغالباً ما يُعزى ظهور أدوار العقل الباطن إلى عوامل الكبت التي قد تكون متراكمة منذ الطفولة ، ولكن هذا ليس كافياً ليستطيع العقل الباطني التصرف والعمل بحرية ، بل يحتوي أيضاً على " كل العناصر التي لم تعد محفوظة بتوتر نفسي كافٍ في الوعي ، انزلقت من تلقاء نفسها من جديد تحت عتبته، وخاصة كل الإدراكات الحسية تحت عتبة الوعي "[٣]، وبهذا نستطيع القول أنّ العقل الباطن مرهون بعوامل تؤدي إلى تنشيطه وإخراج جواهره.

وفي أدب أحمد توفيق أخذ العقل الباطن منحى جماليا في مضمون السرد ، وظهر له دورٍ بارزٍ على ضفاف أدب الرعب ، اذ كانت الفكرة سديدة عندما ربط الكاتب العقل اللاوعي بالرعب والذعر؛ فغالباً ما يُصدر العقل اللاوعي انفعالات مرعبة بسبب الضغط الكبير والمتزايد داخله ، وعلى نفس الشاكلة نجد أن

---

[1] – العقل الباطن : ١٠.

[2] – قوة عقلك الباطن ، جوزيف ميرفي ، تح : إيان ماكماهان :١١.

[3] – جدلية الأنا واللاوعي ، ك. غ. يونغ ، تر: نبيل محسن : ١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

روايات سلسلة (ما وراء الطبيعة) قد أفادت في طيّاتها من تجليات العقل الباطن ، ولكن بأسلوبه الذي اعتدنا عليه مليئا بالرعب والقلق والذعر النفسي ، ففي (أسطورة بعد منتصف الليل) تفرد العقل الباطني في صناعة الحدث ، ووجهت إليه الأنظار : " لك أن تتصور مدى هلعي ورعبي .. لم أنم ليلتها ولا في الليالي التالية .. كنت هناك .. في قاعة مظلمة تفوح فيها رائحة (الفورمول) .. وعلى منضدة من مناضدها يرقد ذلك الرجل .. وعيناه لا تفارقان وجهي .. أينما ذهبت .. شرقا أو غربا .. شمالاً أو جنوبا دائما يرنو لي بتلك النظرة الحادة وعيناه لا تطرفان .. تقولان بصوت عال برغم كونه غير مسموع:

– أنت قتلتني ! ..

لن أحكى لك عن المرات العديدة التي اقتحم فيها حجرة نومي ليوقظني من النوم .. وفي كل مرة كنت أملأ الكون صراخا .. ثم أهدأ .. وأعرف أنه لم يأت قط .. إنه مازال ينتظرني هناك" [1]

أبدع الكاتب في رسم تصورات العقل الباطن للإنسان ، فكأنما يرسم لوحة فنية ذات إيقاع وتجانس جمالي بين الشكل والمضمون ، وقد أُنشأت بحبكة فنية من المستويات الرفيعة التي تتصدر للمتلقي وتجعله يعيش النص لحظة بلحظة ، إذ استطاع نبش صور سابقة ماتت في اللاوعي (وعيناه لا تفارقان وجهي)، ومن ثم بث الروح مرة أخرى في تلك الصور ، كما لو أن إنسانا مات ثم استيقظ مرة أخرى (أنت قتلتني !) ، وهذه إشارة إلى أن العقل الباطن إذا تملّك الإنسان تحكم في حواسه، حيث يرى ما يخاف ويُثبت ما يظن.

وفي سياق آخر نجد النص الآتي : " وكان الظلام قد توغل إلى حد جعل الرؤية مرهقة بالفعل .. لكن الهلع الذي استبد بي جعلني أرى آلاف الأشياء في هذا الظلام رأيت ذراعا مخلبية تتحرك على الأرض صوبي .. رأيت عينين حادتين ترمقاني في حقد وتحدٍ .. رأيت شاربا أسود يتحرك ذاتيا على الجدار انتهى التعقل وجاء وقت الجنون. ودون كلمة ولا صرخة اندفعت نحو النافذة ... كانت المشرحة في الطابق الثاني لكني لم أبال (...) رحت أجتاز الأزقة المظلمة نحو داري .. وأنا أرى الرجل في كل صوب من حولي ..

[1] – أسطورة بعد منتصف الليل ، أحمد توفيق : ٧٤ – ٧٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وأسمعه يقهقه في وحشية من ذعري ..هنا اصطدمت بعابر سبيل في الظلام .. كدت أواصل طريقي لكنه سبني في فظاظة .. وقال شيئا ما عن الحيوانات العمياء .. فتوقفت ونظرت إليه مشدوهاً "[1]

لم يعتمد الكاتب في هذه الفقرة السردية على الخصائص الذاتية للعقل الباطن ، من حيث آلية عمله ومحفزات إثارته ، بل أضاف إليه بيئة خارجية يمكنه أن يتفاعل معه – وإن لم تكن المحفزات الذاتية موجودة – ، ونقصد بالمحفزات الذاتية هي رؤية مشاهد واقعية تشابه مشاهد مكبوتة تسبب الخوف والذعر الشديد ، وهذه البيئة هي فقدان النور وسيادة الظلام (وكان الظلام قد توغل إلى حد جعل الرؤية مرهقة بالفعل) ، وبمجرد أن تآلف العقل الباطن مع البيئة الخارجية – والتي هي بمثل أرضه الخصبة – تملّك الجسد مرة أخرى ، وتحكم في وظائفه الرئيسة ، حيث يرفض ما يشاهد من المواقف الحية التي يعيشها الإنسان (رأيت شاربا أسود يتحرك ذاتيا على الجدار انتهى التعقل).

وغالباً ما تعزى قوة العقل الباطن في التحكم في الأنظمة الإنسانيّة الداخليّة ، إلى الكبت الذي يزداد وينقص حسبما يتطلب من الفرد ذلك ، فـ" الإنتاج النفسي اللاواعي يصبح مشلولاً بفعل أنه ما إن يُحذف الكبت يمكننا تسرب وهبوط مستوى محتويات واعية في اللاوعي"[2]، والأدب يراعي علم النفس ويتفق معه فيما يُساعد إنتاج الدلالات الموصلة للمدلول السردي الذي تضمه الرواية وتحتضنه.

إن الأحلام والكوابيس جزء من الحياة البشرية ، اذ لا سبيل لمنعها إذا حان حدوثها وتهيأت أسبابها ، ومهما نضجت الأفكار وتكاثرت فهي معبرة عن سلوك نفسي إنساني بدون إرادة ، تتمركز عند نقطة واحدة ، فاللاشعور بوصلة الحلم حيث يختلف عن الكلام في الواقع ، وأي موقفٍ لا يتقبله الإنسان ويفرض عليه فإنه يكبته في اللاوعي الذي هو مصدر الأحلام والكوابيس.

ثم يأتي الأدب وأيديولوجيات عالمه الروائي ليمتص الأحلام والكوابيس بين سطورها بالشكل الذي يثري مضمون نصوصها، ويعزز قوامها الجمالي، ويؤثر في مُتلقيها، وأيضاً فإنها ترسم صورة عن خيال صانعها

ومؤلفها المُبدع فكلما أضاءت الأحلام والكوابيس الزوايا المعتمة في علم نفس الرواية كلما ازداد خيال الكاتب وزاد جمال إبداعه في صناعة السرد الأدبي.

---

[1] – م . ن : ٨١ – ٨٢.

[2] – جدلية الأنا واللاوعي : ١٣.

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

الفصل الثالث

التشكيل السردي بين أدب الواقع والرعب

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

مدخل :

لا شك أنّ اللغة تعيش حياة أبدية في الحياة الإنسانية ، لها شأن خاص وهيمنة واضحة على ألسنة البشر ، ما جعل لها هوية معروفة الشكل والأداء في كل الحضارات الإنسانية ، فهي تحضر بشكل علني ومباشر بطريقة إبداعية ؛ لتخلق نوعاً من التواصل بين الأفراد – مرسل ومستقبل – بما يُسمى ارتباطا تواصليا خطابيا.

إن التواصل الخطابي يقوم بـ " اختزال وظيفة اللغة من خلال تلك الوظيفية التواصلية والتخاطبية التي تؤسس العلاقة بين التفكير والتبليغ . فتمنح المتكلم القدرة على إنتاج المعاني والتعبير "[1] ، ومن ثم فإن التواصل اللّغوي يُعزز العلاقة بين ما يفكّر به الإنسان وبين ما يريد إيصاله والتعبير عنه. إذ ترسم اللغة الإبداع الخطابي في أي نص يحمل معنى وفكرة متجسدة في محوره ، فما هي اللغة ؟ .

ينظر الفارابي إلى اللغة على أنها ضرب من الاجتماعيات فيقول عنها : " نظام اجتماعي ، تتكلمه جماعة معينة بعد أن تتلقاه عن المجتمع ، وتتحقق به وظائف معينة وتتشكل من جيل إلى جيل "[2]. وقريب منه ما جاء به فردينان دي سوسير ، على الرغم من بعد الأزمنة وتباين الثقافات ، فهي عنده نظام وعلامات ناتجة من اجتماعية الإنسان ، فعرّفها على إنها " نظام من العلامات ، يرتبط بعضها ببعض على نحو تكون فيه القيم الخاصة بكل علامة ، أو هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة "[3].

---

[1] – اللغة والمعنى / مقاربات في فلسفة اللغة ، محمد بوزيان وآخرون : ١٥٥.

[2] – اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين ، نادية رمضان النجار، مراجعة وتقديم : عبده الراجحي : ٤١.

[3] – دروس في الألسنية العامة ، فردينان دي سوسير، تر : صالح القرمادي وآخرون :١٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وعلى هذا الأساس عدها بعضهم احدى الوظائف اللازمة للتواصل الإنساني ، فقال عنها: " هي وظيفة تظهر أثناء الكلام الذي يجري بين متكلمين ، وتبرز أهميتها في ربط علاقة الفرد بالآخرين أثناء الحديث باعتبار الإنسان كائناً اجتماعياً قبل كل شيء "[١].

وهذا التعريف للغة لا يمنعنا من الاعتراف بأنها : " مجموعة من مفردات وتراكيب تخص مجالات معينة مشتقة من أصل واحد أو مستعارة من أصول مختلفة "[٢]. وبالمحصلة فإنها وسيلة تواصل اجتماعي بين شخصين على أقل تقدير، تحكمها ثقافة وتقاليد حضارية ، تنبثق من ألسنة الناس على هيئة ألفاظ وتراكيب ومفردات تحمل معانٍ عديدة.

واللّغة الروائية جزء من تلك المنظومة العملاقة ، وهي تقع في مدار علم الألسنية ، كونها جمعا من الدوال أو الملفوظات التي تدل على كفاية تعبيرية ، تكتنز بين دفتيها حشد من المدلولات فتصبح " أداة الكتابة ، ومن ثم أداة راقية من أدوات المعرفة "[٣]، إنها تحمل بين دفتيها تراكيب جمالية ونصوصا أدبية إبداعية وتجارب شعورية ومنسوجات روائية ، على وجهٍ معروف البنية ومعروف السلوك الخطابي.

إن لغة السرد كما يرى جيرار جينيت : " عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث ، حقيقية أو خيالية ، بواسطة اللغة "[٤]. فهي أداة نقل جمالية ، أي " نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية "[٥] . شريطة أن يكون المتلقي حاضرا لحظة رصف المنظومة السردية بتلك الأداة الجمالية ، فهي " أسلوب يلجأ إليه

---

[1] – فلسفة اللغة اللسانيات ، نور الدين النيفر: ١٤٩.

[2] – ثقافتنا في ضوء التاريخ ، عبد الله العروي : ٢١٠.

[3] – في نظرية النقد ، عبد المالك مرتاض : ٨٣.

[4] – حدود السرد ، جيرار جينيت ، تر: بنعيس بو حمالة، مجلة آفاق / اتحاد كتاب المغرب ، ع ٨ – ٩، ١٩٨٨ : ٥٥.

[5] – الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل : ١٨٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم به الحدث إلى المتلقي "[1]. فالمتلقي هو صاحب القدح المعلى في تأويل الملفوظات واقتناص المدلولات ، وبلوغ لحظة الكشف الإبداعي المقصودة .

ويرى لحميداني أن اللغة ليست ألفاظا فحسب ، هي " الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق الراوي والقصة المروي له ، الآخر متعلق بالقصة ذاتها "[2]. إذ تحمل اللغة حيثيات النتاج الإبداعي ، المنبثق من التجربة الشعورية التي يخوضها المبدع والفنان ، وحين نصفها بانها انتاجا إبداعيا ، فإنها تكون قد تجاوزت حدود التعبير والنطق اللساني المبعثر، بل تكون قد أسست عالما خاصا بها يُعرف طوره وصفاته عبر ارتباطها الوثيق بجوهر النفس.

وفي ضوء ذلك ، فإن لغة السرد معمار نظامي حكائي ، يتبعه الكاتب / الراوي في نقل الصورة وأحداثها من الفعل الوجودي لها إلى التصوير البلاغي ، مستعيناً بأدوات تجعل من السرد شريان الحياة للرواية . وفي هذا السياق نفسه ، فإن اللغة أضحت – في ظل تلك التداعيات المعرفية والجمالية – مرآةُ صاحبها ، ولا سيما إنها مرتبطة بالذات ارتباطاً أصيلاً ، فهي مترجمة للمشاعر ومصوّرة للتجارب وناطقة بالآلام ومجسّدة للحكايات ، و إنها دليلٌ حي ينبض خصالا إبداعية وتجارب شعورية وعاطفية تعلّقت بها.

[1] – ألف ليلة وليلة / دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد ، عبد الملك مرتاض : ١٠٣ – ١٠٤.

[2] – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، حميد الحمداني : ٤٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

إنّ خروج اللغة إلى محافل النص الأدبي عزز البنية الجمالية أمام المتلقي ، الذي يستقبل تلك التجليات ، فاللغة " ميراث بين القارئ والمؤلف ، وهي أداة التذوق الجمالي للقارئ ، إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كله "[1]، وعلى هذا أضحت اللغة ميدان التأليف الحكائي والإبداع السردي.

وإذا نظرنا إلى اللغة من منظور الرواية وجدنا أنها قلب الرواية ونبضه ، ولا يمكن أن تقام رواية من دون لغة ، بل ولا يمكن إنتاج أي عمل أدبي من دون لغة ، واللغة هي إثبات حضوري للرواية وارتداد لتجربة روائية وتجسيد خيالي لأطوار مختلفة من الإبداع الفني والتأليف القصصي . إذ تعد أحد أنظمة العمل الأدبي ، الذي يقوم باحتواء المعاني وتجسيد التخييلات في بوتقة سردية . وهذا النظام يلقي بظلاله على النص بشكل احترافي ، مرتكزاً على ثقافة الكاتب وأيديولوجيته في استخدام هذا النظام اللغوي لتوليد خطاب سردي ، وبذلك تكون اللغة قد استمدت قوتها وخصائصها الفنية من عذوبة فكر صاحبها.

ولا يعني هذا أن اللغة هي الوجه الآخر للخطاب تحديداً بل " لا تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمة له مرآة لبنيته الخاصة ، بل هي التي تشكل سماته الخاصة ، وتولد قيمته الفنية والجمالية "[2] ، وهي بذلك تكون قد استحوذت على مكانها ، وجعلت من نفسها عنصراً أساسا في تشييد الرواية وإبراز عوالمها الجمالية منها والفنية ، بجانب توسيع أفق فضاء الشخصيات والدلالات الزمكانية.

وتعتمد اللغة في الرواية على الكاتب بصورة لا جدال فيها ؛ لأنه المحك الرئيس الذي يصوّر الأحداث ويُضمّن التجارب الإبداعية ويجسّد الخيال المتناثر هنا وهناك في الفضاء الذهني له ، اذ يعد الكاتب لغة

[1] – نقص الصورة / تأويل بلاغة السرد ، ناظم عودة : ٢٦.

[2] – التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت ، تر: حسن بحراوي وزملائه : ١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

السرد مفاتيح لمغاليق كثيرة تتمحور حول رؤيته الأدبية وطبيعته الإنسانية ، فهو عبرها يقدم الشخصيات ويُنتج الحوار ويرسم الإطار الزمكاني ، وينشأ الصراع بين عناصر العمل الأدبي الإبداعي.

إذاً لابد من وجود علاقة وطيدة ومتبادلة الأقطاب بين الكاتب واللغة في سرد القصص والحكايات ؛ لأن " ذات الراوي تضفي على لغة السرد ظلالاً خاصة ، فتجعلها مرحة إذا كان الراوي مرحاً ، وحزينة إذا كان الراوي حزيناً ؛ لأن هذه اللغة نفسها هي جزء مهم من بنائه الفني "[1] ، فلابد أن يضبط الراوي ذاته وانفعالاته ؛ لتظهر اللغة بشكل فني وجمالي.

ومما يجب التنبيه إليه في هذا الموطن ، أن لغة السرد تنتج من ثلاثةِ أقطاب : القطب الأول : هو الكاتب ، والقطب الثاني : هو مساعد الكاتب – الشخصية الروائية داخل الرواية ، والقطب الثالث : لغة سرد مشتركة بين النوعين السابقين . ولا بد أن يكون هناك سارد رئيس لإنتاج النص اللغوي السردي في ضوء تلك الأقطاب ، مهمته تحريك عناصر العمل الروائي وتفعيل طاقاتها ، وهذا السارد الرئيس هو من نجده في شخصية (رفعت إسماعيل) الراوي في سلسلة (ما وراء الطبيعة) .

ونستطيع القول إن هذه الشخصية هي أصلاً شخصية الكاتب ، التي أراد أن يتقمصها في نصوص السلسلة ، وعليه فهي تحّرك ما يريد الكاتب تحريكه وتثبّت ما يريد الكاتب إثباته ، لذا كان ثمة تطابق بين لغة السارد (رفعت إسماعيل) ولغة (الكاتب) الأصلية .

وفي ضوء المؤشرات السابقة جاءت لغة (سلسلة ما وراء الطبيعة) ، لمعاني جسّدت الصور اللازمة لتحريك سكنات الرعب والفزع الموجودة في ذات القارئ ، وبها استطاع الكاتب (أحمد خالد توفيق)

[1] – تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين : ١٦١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الوصول إلى مبتغاه في توطين الرعب وإثارة الدهشة وبث القلق في النفوس . فنحن لسنا أما فيلم تحتشد فيه المؤثرات الصوتية والصورية لتمكين الرعب منا ، إنما نحن بأزاء نص صامت تتولى الألفاظ كل المهام المناطة بالصوت والصورة ، لكي تحل الأثر المطلوب فينا .

ومن هنا كانت المهمة في روايات السلسلة مضاعفة ، فالكاتب لا يريد منا أن نتعرف على الأحداث حسب ، ولا أن نندمج بانفعالات الأشخاص فيها ، إنما أراد أن نتبنى موقفا يعنينا نحن ، أراد أن يوصلنا إلى ردود الفعل العنيفة والقلقلة التي يسببها الخوف المبثوث في أثناء الألفاظ .

ومن منطلق ذلك قام الباحث بتقسيم الفصل على ثلاثة مباحث مهمة ، فصّلت المجمل وأوضحت المبهم في لغة السرد المرعبة ، وهي على النحو الآتي:

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

المبحث الاول

الصراع بين الخير والشر /البُعد الدرامي لذروة الصراع

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة :

يعد الصراع تقنية مهمة في خلق الدراما ، وتفعيل الموضوع الذي يُسيّره الكاتب ، من خلال تدفق الأحداث وتفاعل الشخصيات مع الأحداث من ناحية ، وتفاعلها فيما بينها من ناحية أخرى ، ويزيد الصراع من عقدة الموضوع وإبراز حدته بشكل درامي يعيشه المتلقي ، من خلال لغة سردية ، تحمل سجايا جمالية وفنية.

ويضمن الصراع سيرورة الأحداث وتفاعل الشخصيات وديمومتهما في النص السردي ، إذ يعد الشرارة الوضّاءة التي تخرج بواطن الإنسان وتكشف مكنونات الأحداث ، و يعد أداة نقل تقوم بنقل الوجدان وما يدور فيه إلى الواقع الحقيقي له ، ويتجلى ذلك النقل عبر تقنيات اللغة المستخدمة في السرد الأدبي.

ولو نظرنا للصراع من زوايا وظيفته لوجدنا أنه يعمل عمل الحركة النشطة ، التي توحّد عناصر العمل الدرامي عبر أنسجة التلاحم والانخراط بين عناصره ، فهو يأخذ بالارتفاع ثم ينحدر ثم يرتفع ثم ينحدر وهكذا ، إلى أن يصل النص لغايته عبر تلك التشابكات ، وبهذا يكون الصراع وقوداً لازماً لتفعيل الأحداث وتحريك الشخصيات على نمطية معينة ، حددها الأديب في جوهر السرد القصصي.

ويعد إدراك الكاتب لجوهر الصراع وإبداعه في تجسيده أمرا هاما ، لنسج الدراما في بوتقة اللغة ، التي تعمل بدورها على تحفيز وإثارة اهتمام المتلقي نحوها ، والسعي في تفكيك رموزها وتحليل مشاهدها الصراعية ، وبناءً على ذلك يكون المتلقي قد شارك الكاتب في تجربته ، وأسهم في نجاح سرده الأدبي عامةً ومشاهده الدرامية خاصةً.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ولا ريب أن الصراع يتصل بذات الكاتب الأديب ، التي يتولّد عنها كل تلك الانبعاثات الدرامية ، لذلك نصيب " السيرة الذاتية من البقاء منوط بحظ صاحبها نفسه ، من عمق الصراع الداخلي أو شدة الصراع الخارجي "[1] ، وفي الحالتين كليهما يكون لذات الكاتب طباع خاصة للتعامل مع كليهما بصورة منفردة.

وعادةً تكون تأويلات المتلقي لمحاور الصراع ومجريات الأحداث –التي تعرضها لغة السرد– ناجمة عن تذوق المتلقي لذلك الفن الدرامي ، وإحساسه بجوهرها عبر اقتحام مشاعره لتلك الصراعات ، ومشاركتها العاطفية له ، حيث يظهر الصراع في صورته الأولى لهيئة غامضة ، ومن ثم يأخذ بالتشكل الذاتي ، إلى أن يصل للصورة النهائية ، متبلور في كيان اللغة السردية.

وطالما كان الصراع العصب المتين لأية رواية احتوت على أطياف الدراما وعناصرها ، إذاً يصبح الصراع ضرورة ملحة وخيطا أساسيا في البنية الدرامية ، فهذه المؤشرات تحكم المتلقي بعدم المرور بمشاهد الصراع مرور الضيف ، بل لابد من تشرّب ذلك الصراع وتعايشه ، لمعرفة آفاقه وأسباب انبثاقه.

وبالنظر لعامية مفهوم الصراع نجده " يعني وجود قوى أخرى تقف موقف الضد تتجلى هذه القوى في المسرح بالشخصيات "[2] وتتجلى في داخل الكاتب بالذات ، فيرتبط الصراع بالشخصيات ارتباطاً أصيلاً من جهة ، وارتباطاً آخر بالحدث من جهة أخرى ، فهي معادلة ثلاثية لا تقبل التجزئة أبداً ؛ لأن الشخصية منشئة للصراع والصراع مُنْشىء الحدث ، وهذا التسلسل لا يأتي من محض الصدفة ، بل يُنتج من خلال تعارض قوى مختلفة متشابهة في الطراز والجنس ومضادة في الاتجاه.

---

[1] – فن السيرة ، إحسان عباس : ٩٥.

[2] – دراسات في الأدب المسرحي ، سمير سرحان : ٢٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ويتجلى الصراع في أدب الرعب بشكل لافت ، أولى المتلقي له اهتماما خاصا لِما له من قدرة على تحفيز غريزة الخوف والقلق وبث الذعر النفسي داخله . فالصراع المرعب يدور عادةً بين شخصية البطل الذي يمثل النور وشخصية الشرير الذي يمثل الظلام ، ولكن السمة الجمالية في هذا الصراع المرعب هو ولادته في أحشاء الليل ، فالليل هو وطن الصراع الدرامي في أدب الرعب.

ويتحد الصراع والرعب في كيان الرواية عبر قناتين ، هما: التبلور والتلاشي ، ونقصد بالتبلور هنا الظروف الخاصة التي تفتعل الصراع وسط بيئة الرعب ، وأما التلاشي فهو بيئة العمليات النهائية ونهاية انحصار تلك الظروف ، أي أن الصراع يتدرج عبر لغة السرد في الرواية ، وهنا يبرز إبداع الكاتب في توزيع مواطن السرد وانتقائها ، بما يؤثر بالكلية على المتلقي ويثير هواجسه ويحرّك غريزة الخوف بداخله.

أما روايات الكاتب أحمد توفيق في سلسلته (ما وراء الطبيعة) فقد كانت ثرية بالصراعات الدامية والمرعبة ، التي تقلق المرء وترهبه بصورة فنية وجمالية في نطاق أدبي بديع التصوير وبليغ السرد ، وفي خضم ذلك أنُتج الصراع في أدب أحمد توفيق من خلال تآزر قطبين رئيسين سنبينهما على النحو الآتي:

أولاً: مسرحة الحدث

يمتاز الحدث الدرامي بالطابع الديناميكي والسمة الجمالية في نسيج السرد وإدارة الصراع ، ومن ثم فهو يعد نبض الرواية ومن دونه تذبل وتموت ، إذ يتشابك ويتعالق مع عناصر العمل الروائي من جهة ، وعناصر العمل الدرامي الروائي من جهة أخرى ، و إنه يخلق جواً تفاعلياً ينساب في معالم الرواية ، ليؤثر بالقارئ ويجعله جزءاً منه.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وينجلي الحدث من خلال دائرتين لكل منها شأنٌ خاص ، إذ أن الدائرة الأولى تقوم على الحركة الداخلية للحدث ، أي إنها أحداث تحصل في بواطن النصوص ، وأمّا الدائرة الثانية فقائمة على الحركة الخارجية ، وهي أحداث يستشفّها المتلقي من خلال تجميع النص لعناصر العمل الدرامي في الرواية.

ومما لا شك فيه أن الحدث لا يتكون من تلقاء نفسه ، فمن الممكن أن نقول عنه إنه ذاتي الصُنع ، يتمفصل في بروزه من الخيال إلى الواقع أو من الخفاء إلى الظهور، وهذا التمفصل هو الشخصية الروائية التي تُبرز الحدث على نسق جميل التركيب وبديع الوصف ، بصيغة فنية أدبية.

إن كل عناصر العمل الروائي تقوم على إثارة النص السردي وخدمته ، فالحدث الذي تصنعه الشخصية يخدم النص ، والشخصية التي تفتعل الأحداث وتحرّك العناصر الأخرى هي أيضاً تخدم النص ، إذاً الأحداث لها أسباب وغايات ، ولكن لظهور الأحداث وإتمام خدمتها للنص لابد من توافر وسيط يؤهلها للتشكيل والتموضع في أنساق الرواية ، وهذا الوسيط هو ما نطلق عليه الوسيط اللّغوي / لغة السرد .

في ظل ذلك يمكننا أن نصف الحدث على أنه " الحركة التي تقوم بها الشخصية داخل العمل الفني ، من أجل خلق موقف يمكّن العمل الفني من بلوغ غايته الإبداعية "[1] ، فدراما الصراع في الرواية تُبني من حدث درامي تنتجه الرواية ، وفقاً لمعايير خاصة تشيّد بها نصوصها.

ويختلف الحدث الدرامي عن الحدث الاعتيادي المُسيّر في الرواية ، كونه " أداة حركية داخلية للأحداث ، وعنصر تشويق مقصود بذاته في التشكيل الإبداعي ، يعد محاولة لفض الاشتباك المتوقع بين مفهوم

[1] – البنية الدرامية في شعر محمود درويش ، رمضان عطا عمر، رسالة دكتوراه ، جامعة العلوم الإسلامية العالمية ، عمّان، ٢٠١١ : ١٠٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

(الحدوتة) و(الحدث) "[1] ، ونعني بالحدوتة الأحداث الاعتيادية التي تتشابك لتنسج القصة ، ومن ثم يُبنى الحدث الدرامي على الأحداث الاعتيادية وينبثق منها.

ويتمحور الحدث من زاوية الصراع حول مفهوم التوتر ، أي أن الأحداث تبدأ تتصارع ثم تخلق نوعاً من التوتر ، الذي يجعل الصراع يصل إلى ذروته ومن ثم تكون الفرصة مهيأة للإيقاع بالمتلقي ذهنياً وعاطفياً وفكرياً في شباك النص السردي ، عبر تقنيات درامية . وهذا ما نعنيه بالحبكة السردية الدرامية ، التي تشير إلى تأزّم الأحداث وتكوّن الصراع الدرامي.

أمّا في سلسلة (ما وراء الطبيعة) فكانت الأحداث متصارعة ، وكان السرد حاويا للصراعات الدرامية بأحداثها وأسلوب عرض الأحداث وإبراز الصراع ، بلغة جعلت الرواية من نفسها موضع عناية المتلقي ، ومن ثم كان الأديب أحمد توفيق مبدعاً في التحكم بمستويات الصراعات وتوالد الأحداث وإنتاج جماليات سردية تلفت نظر القارئ إليها.

ومن تلك الروايات التي جاءت في السلسلة رواية (أسطورتها) ، التي تتحدث عن قاتل غامض يتبع تسلسلا معينا غريبا في القضاء على ضحاياه ، والتي استخدم فيها الكاتب استراتيجية خاصة في مسرحة أحداث هذه القصة ، اذ خيّل إلينا أنه جالس خلف كواليس المسرح ليحرّك الأحداث بالكيفية التي يراها مناسبةً ، فهو يتعامل مع هذه الرواية بوصفه مخرجا ومتلقيا لها ، وكان هذا واضحاً في نصوصه ، قال : " كنت أقول لك إنني تلقيت المكالمة الأولى في الحادية عشرة مساءً أحد أيام (مايو) (...) كان يقول بلهجة عادية جداً: إنهم سبعة (..) لا ثامن لهم (..) تعرفين عن أولهم في اليوم السابع .. بعد هذا بأسبوع – أي في اليوم

[1] – البنية الدرامية : ١٠٠ .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

السابع – وجدوا جثة (جون مكارثر) وراء مقود سيارته" ([1]). وقال : " وبالطبع لم أجد شيئاً مريباً يربط بين ما حدث وبين المكالمة .. لكنني تلقيت بعد هذا مكالمة هاتفية مماثلة .. قال لي المتحدث الرزين : إنهم ستة لا سابع لهم .. تعرفين ثانيهم بعد ستة أيام! (...) وبعد ستة أيام وجدوا جثة (هيلين بلاكلي) ، ثم جاءت المكالمة الثالثة بعد شهر ...

– خمسة لا سادس لهم .. تعرفين ثالثهم بعد خمسة أيام (...) إلا إنني قرأت في (التيمز) خبراً قصيراً عن موت (تابيثا) في سجنها باليونان ..

(...) بعد هذا جاءت المكالمة الثالثة .. الثالثة؟ لا .. الرابعة .. كانت تقول ذات الكلام .. أربعة بلا خامس .. سأعرف الرابع بعد أربعة أيام (...)

– كان هو (ألفرد) حقاً .. مات غرقاً في حمام السباحة في داره (...) وحين تلقيت المكالمة الخامسة : ثلاثة لا رابع لهم .. تعرفين الخامس بعد ثلاثة أيام (...) لم يكن (ماكنزي) موجوداً ، لأنه كان في اليابان يجري صفقات تجارية معينة ،على كل حال لقد وجده اليابانيون مشنوقاً في غرفته" [2]

"– نعم! قال لي: اثنان لا ثالث لهما .. تعرفين عن السادس بعد يومين!" [3]

يعرض الكاتب تسلسل الأحداث ووقت وفاة الأشخاص والطريقة التي قتلوا بها ، وهذا التسلسل قد أعطى الكاتب مساحة واسعة ليشعل فتيل القلق السردي عن المتلقي ، اذ يظن المتلقي أن خلف ضراوة الأحداث ثمة أملا في انفراجها ، وأنها ستنتهي لتبدأ قصة أخرى خلال الرواية ، ولكن لغة السرد وحنكة الكاتب منعتا تحقق

[1] – أسطورتها ، أحمد خالد توفيق : ٣٢ – ٣٣.
[2] – م . ن : ٣٤، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠ .
[3] – م . ن : ٤٨ .

Remove Watermark Wondershare PDFelement

هذه الرؤية ، التي بُنيت في فكر المتلقي نتيجة عرض مسرحي اشتغلت بها الملفوظات الحوارية بشكل لافت والأحداث بشكل منظم . ونلاحظ أنه لم ينهِ العدد (سبعة) ، إنما توقف عن العدد (خمسة) وأجل التخلص من الشخصين الباقيين إلى المساحة الفانية من الرواية ، التي ستظهر حال الشخصين السادس والسابع على وفق تداعيات خاصة تفتعلها الأحداث ، أدت إلى اندماج المتلقي مع النص ممّا أدى إلى زيادة التحليل والتفكير الآني في مجريات باقي أحداث القصة. وفي موطن آخر يخلق الكاتب رعباً مفاجئاً وغير متوقع ليُصدّره للمتلقي ، قال : " ومن جيب بدلتي أخرجت المسدس البارد (...) يبدو أنها استنتجت شيئاً ما :

– لا .. لا تقتلني!

نظرت إلى المسدس في غباء .. وغمغمت:

– آه! أنت تظنين أنني هو يا (ماجي) ؟ وأنني كنت ألعب لعبة بارعة صبوراً لأجعلك تقعين في الشرك؟

– أنـ .. أنت قطعت التيار الكهربي! [1]"

فمن وهج الأحداث خلق الكاتب أجواءً من الرعب والذعر في الجانبين كليهما (الداخلي وهو بين الشخصيات ، والخارجي وهو بين النص والمتلقي)، وهذا قد انجلى نتيجة علم الكاتب بأهمية تأثير النص على المتلقي والعمل على منع حصول فجوات بينهما ، اذ كانت هذه الخطوة تسلسلاً لأحداث قادمة وتمهيداً لدقائق حاسمة في إدارة الأحداث وفق الخطة السردية ، وهي استراتيجية أخرى اتبعها الكاتب لكسر التوقعات وإلغاء الألفة ، حيث كان المتوقع ظهور القاتل وليس توجيه أصابع الاتهام إلى الشخصية الفاعلة (رفعت إسماعيل)، وإنما حصل ذلك استناداً على غاية أدبية يريد الكاتب بلوغها.

[1] – اسطورتها : ٧٤ – ٧٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي موقف آخر يضعنا الكاتب في بيئة سردية خاصة ، لا يُفهم مبتغاها ما لم نكمل قراءة الرواية ، وهذا يتضح جلياً في قوله : " هل الأبواب مغلقة كلها ؟ بالتأكيد .. باب الشرفة مغلق .. والنافذة مغلقة .. وباب الشقة .. وهنا خطر لي خاطر مروّع .. هل يكون القاتل معنا في الشقة ؟ .. لم لا؟ ربما تسلل إليها في الصباح بعدما تأكد من عدم وجودنا بها .. وهو الآن ينتظر ."[1]

"– صه! أنصت! ثمة حركة في غرفة المكتب! وأنا يا رفاق أعرف النساء إلى حد ما .. على الأقل أعرف هذه الإنذارات الهستيرية التي يقطعن بها القصص .. لهذا لم أهتم كثيراً بما تقول .. لكني تذكرت الخاطر الذي جاءني في المطبخ منذ ثوان .. من الأفضل ان نتحقق بنفسنا" [2]

كان الكاتب يمهّد للمتلقي الأحداث التي ستحصل في الجزء المتبقي من الرواية ، ولكنه عمد إلى الإبهام والغموض في تسلسل الأحداث ليجعل القارئ متحيّراً فيما سيحصل ، ومن بنية ذلك أضحت الرواية وطناً للأحداث يقوم الروائي بتفنيدها على نحو مميز وجذّاب . ومن جانب آخر كان كأنه يحاول ابتكار نظرية ما ، ومن ثم يسعى إلى تحقيقها في حدثٍ آخر يليه ، وهذه النظرية قد تولّدت من قدرته على دراسة المتلقي والتحكم في مشاعره بشكلٍ غير مباشر دون فطنة المتلقي لذلك .

ولكي تقوم الأحداث بنشاطها ومفعولها في إحياء قلب الرواية والحفاظ على ديمومتها ، لابد من اللجوء إلى استراتيجية خاصة تعمل على ذلك ، وهذه الاستراتيجية تتضح في النص التالي :

"قلت لها وأنا أنقل ذراع السرعات:

---

[1] – اسطورتها : ٧٢.

[2] – م . ن : ٧٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– (اليزابث) قد ماتت أمس ..

ابتسمت في خبث .. وقالت : بل (ماري كلفورد) .. هل تذكرها ؟ إن (ماري) جديرة بأن تكون من شلتي .. لقد نسيناها تماماً .. لكنها كانت جزءاً أساسياً من مجموعتنا .. بل إن (اليزابث) كانت زميلة لنا أكثر منها صديقة .. هكذا .. إن القاتل يعرف شلتي خيراً مني (...) ثم اتسعت عيناها ذعراً ونظرت لي .. وهتفت:

– هل تدرك معنى ذلك ؟ لقد كان القاتل في إنجلترا معها .. إذن من هو الذي يلاحقني هنا بالمكالمات الهاتفية ورسائل التهديد؟ إن (أندرو) يملك الآن حجة غياب لا بأس بها .. لا يمكن لأية محكمة أن تدينه بقتل (ماري) (...)

– اليوم أكون أنا خاتمة هذا المسلسل الرهيب! "[1]

عكف الروائي أحمد توفيق على تأسيس نظام سرد خاص به ، امتاز بخاصية رائعة غيّرت موازين السرد لديه ، وهذه الخاصية من الممكن أن نطلق عليها (استراتيجية المراوغة السردية للأحداث) ، وبجانبها (استراتيجية تضليل المتلقي) ، اذ تقوم هذه الاستراتيجيات على تشتيت الفكرة وإبعاد الذهن عن الحدث الهام الذي يكشف مكنون الرواية ويفصل الصراعات القائمة بين الأحداث ، وقد استخدمها هذه الاستراتيجية الكاتب نفسه ليتمكن من صناعة أحداث أخرى ، حالما يقوم القارئ بتحليل الأحداث المقدمة له سلفاً في صدر الرواية ، ودلالة ذلك هو لماذا أخفى (ماري كلفورد) عن مسرح الأحداث وأظهرها بعدما أوشكت طاقة

[1] – اسطورتها : ٨٨ – ٨٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الأحداث على النفاد ؟ ، حيث ربطنا بحدث مرتقب وهو (اليوم أكون أنا خاتمة هذا المسلسل الرهيب!)[1] ، وهكذا تمت الأحداث ونضجت عبر بلاغة سردية من الكاتب وصراع دائم بينها.

ثانياً : الحوار:

ينبثق الحوار من بنية الخطاب الدلالي ، التي تنشأ في بيئة الرواية بشكلٍ عام ، وفي بيئة الدراما بشكلٍ خاص ، فالحوار والخطاب جنسان متآزران في تشكيل النص وإبرازه ، ومن ثم لابد أن يملك النص بنية حوار متفاعلة ، تعطيه دلالات جمالية وفنية في إطار السرد الدرامي.

ويعد الحوار الأداة الهامة في صناعة النص وإدارته ، وهو أيضاً القناة الأساسية التي تعبر منها الأحداث إلى النص السردي ، ومن خلال تفاصيل الأحداث ومجرياتها ينشأ حوار الشخصيات الروائية المشاركة في الرواية ، و يحدد اتجاهات الشخصية والسُبل التي يجب أن تسير فيها ويكشف خصالها الأدبية ومكانتها في مضمون السرد.

والكاتب الأديب يحوك السرد في روايته بواسطة " بنية لغوية وحيدة يشغل من خلالها مساحات عمله المكانية والزمانية بالأحداث والمواقف ، والوسيلة لتحقيق ذلك تكمن في الحوار الذي يعد مفتاح الشخصيات ، ورسم الحدود "[2] . إذاً الحوار هو نسيج من اللغة يحمل معاني وألفاظا تنطلق من الشخصية لتصوير الحدث . ويزيد عناية الكاتب بالحوار لِما له من وظائف أدبية تساعد في صناعة الحبكة ، والحبكة هي المنطقة التي تنبثق عنها الأحداث بشكلٍ متسارع ، بحيث تصل إلى ذروة تأزّمها واصطدامها ، من خلال حيثيات الحوار

---

[1] – إلا أنه في نهاية المطاف يكون (رفعت إسماعيل) هو المطلوب وليست (ماجي) ، وأن القاتل هو (نورمان ماكليود) وليس (أندرو). ينظر : اسطورتها : ١٣٤ – ١٣٥.

[2] – صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، عبد اللطيف محمد الحديدي : ١٤٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

واستراتيجياته في الوصول إلى تلك المنطقة ، فضلا عن كون الحوار يقدم للكاتب حقلاً واسعاً وأرضاً خصبة لبناء الجسم الدرامي في رواياته.

ويعين الحوار على " تجسيم المواقف ، والكشف عن أبعاد الشخصية ، ويحقق متعة جمالية في النص الأدبي "[1] ويعطي قدراً كافيا من الحيوية في شريان النصوص السردية ، التي بدورها تجذب القارئ نحو إبداع الكاتب وجماليات سرده المميز ، من خلال نقل الرواية من التقليد – الرتابة – إلى استكشافات فنية جديدة تثير انتباه المتلقي نحوها.

ومن جانب آخر ينسدل الحوار من ألسنة الشخصيات مما يسهم في رسم حدودها وملامحها من جهة ، ويعطيها مكانة في سردية الرواية من جهة أخرى ، ومن ثم فالحوار " يمنح الشخصية مجالاً للتعبير عن رؤيتها ، من خلال لغتها المباشرة ، فتكشف وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات "[2] ، وبذلك تتضح معالم الصراع وتتضح فكرته .

وينجلي الحوار في كل زاوية من زوايا الرواية عبر أهميته في تقديم الشخصية ، حيث إنّ أي كاتب – مهما بلغ في وصف الشخصية– لا يمكن أن تبرز وتظهر وتتضح معالمها إلا من خلال الحوار بشقّيه ، فالوصف دون مثيرات الحوار يجعل النص فارغاً ، ويبقى القائل – الشخصية – مجهول الهوية ، وعلى هذا يمكننا القول إن الشخصية هي خالق الحوار، والحوار هو هويتها.

ينقسم الحوار إلى شقين رئيسين: الأول هو حوار يدور بين الشخصية وذاتها ، بحيث تقوم على نقاط ضعفها وقوتها أو تبرز بعضاً من مكنوناتها ، وقد أطلقوا عليه مصطلح (المونولوج) ، والآخر يدور بين

[1] – السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، شعبان عبد الحكيم محمد : ٧٢.

[2] – البناء السردي في روايات إلياس خوري ، عالية محمود صالح : ٤٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

شخصيتين أو أكثر، ويتم من خلال تبادل مفردات وألفاظ لغوية تحمل معاني كثيرة ، وقد أطلق عليه مصطلح (الديالوج).

وفي دائرة الرعب مثل الحوار الركيزة الأساس ، في توليد شرارات الخوف وبث الهواجس المرعبة . فهو في روايات أدب الرعب يمثّل شباك الصيد ، التي نصبها الكاتب ليصطاد المتلقي ، في بيئة تحمل توترات نفسية وأحداثا مقلقة وحوارا يتجه نحو الظلام ، كلما ازدادت حدة الأحداث.

والرعب من خلال الحوار يكون مدفوناً تحت الكلمات والعبارات ، وعندما يلامس المتلقي تلك المفردات ويتشرّبها فإنه يصطدم بظلام الرعب وغرابة الأحداث ، ويواجه خروجاً غير طبيعي عن مجرى الأحداث الطبيعية ، فكأنه يصل إلى مكان تنقطع فيه وسائل الاتصال ، ويبقى وحيداً منفرداً بذهنه وثقافته ، فحينها يرى عالم (ما وراء الطبيعة) كما صوّره الكاتب.

وقد اتسع المقام عند أحمد توفيق لتوظيف فنّيات الحوار ، واستخدامه طُعما يستدرج به المتلقي إلى عالمه الرعب ، فقد أثرى محتوى الروايات بالحوار اللازم الذي يخلق توترا ويعزز الصورة السردية المفعمة بملامح الغرابة والقلق ، مما يثير الغرائز الفطرية فيؤثر في توازنه النفسي ، ولعل من أهم روايات سلسلة (ما وراء الطبيعة) الخاصة بذلك الشأن هي رواية (العلامات الدامية) ، قال : " أعاد لي الصور وقال:

– ألا يوجد ما يعارض هذه الفكرة؟

تأملت الصور في عناية فلم أر ما يمنع .. قلت له بصراحة أنه (قد غلب حماري) .. فقال:

– لم تكن أنامل القتيل ملوثة بالدم .. راحتاه واضحتان في الصور .. لو كتب اسم قاتله لوجدت الدم على أنامله .. ثم لاحظ الخط كذلك ..

Remove Watermark Wondershare PDFelement

قال في ثقة:

– ما كان يقدر على تبديل وضعه لأنه مات على الفور .. لم توجد فترة احتضار كافية ..

– والسبب؟

اتسعت عيناه في دهشة وقال:

– كيف تسأل عن هذا وأنت طبيب ؟ انتزع قلبه من صدره! حسبتك لاحظت هذا! [1]

من خلال أحداثٍ خاصة أخذ الكاتب بصياغة حوار يبدأ تدريجياً من الصورة الطبيعية إلى الصورة المرعبة المصحوبة بصراع واضح ، ومن خلال النص السابق يتضح أن (عادلا)[2] قد عانى من صراع نفسي بشأن قضية القتل ، ولكن سرعان ما انتقل هذا من صراع داخلي إلى صراع خارجي ، بعد حواره مع (رفعت إسماعيل) ، ولكي يكون مصير الصراع محتوماً لجأ الكاتب إلى توظيف الرعب بإيراد مشاهد غير اعتيادية (لم تكن أنامل القتيل ملوثة بالدم) ، توحي بالقلق النفسي وتسرب الرعب في خلال المتوالية السردية .

ومن جانب آخر أخذ الحوار يتصاعد في حدته (اتسعت عيناه في دهشة) ، ليخلق صراعاً آخر أكثر إثارةً من السابق ، ما يجعل المتلقي ينغمس في تفاصيل النص وحثيثاته ، ويعيش الحوار لحظة بلحظة ، من خلال مشاعره وتصوراته عن الرعب . وفي صورةٍ أخرى أنتج الكاتب حواراً مفزعاً ومثيراً للشك ، قال : بعد نصف ساعة اتصل أخوه فردت في لهفة:

---

[1] – أسطورة العلامات الدامية ، أحمد خالد توفيق : ٢٨ – ٢٩.

[2] – عادل : هو شخصية في الرواية تتقمص دور صديق رفعت إسماعيل ، وهو من مديرية الأمن في الإسكندرية – محقق جنائي – كما جاء ذلك في الرواية.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– هيه؟ هل وجدته؟

وفي اللحظة ذاتها كان هو يسأل:

– هيه ؟ ألم يعد بعد؟

هكذا خاب أملها من جديد وتوترت أكثر" [1]

يستطيع القارئ أن يستشعر ثكنات الرعب في ذلك النص ، اذ إنّ الكاتب لم يذهب بعيداً بالمتلقي لغرس الرعب، بل عمد إلى الطبيعة البشرية وما يحصل لها عندما تفقد محبوباً في ظروف غامضة . ومن زاويةٍ أخرى نجد الكاتب قد أخفى دلالات الرعب الصريحة – مثل استخدام كلمة شيطان أو غول أو أشباح – وهذا يعطي انطباعاً أن الكاتب خلق فضاءً مرعباً أكثر سعة مما عليه الأمر ، وهذا ما نفهمه من قوله (هكذا خاب أملها من جديد وتوترت أكثر) الذي يوحي بغموض النتائج وأزمة الشخصيات . وفي موطن آخر من الرواية نجد الآتي :

رفع عينه فوجد (درنشر) ينظر له بخبث، ثم يخرج من جيبه كيساً بلاستيكياً ويناوله إياه:

– أنصحك أن تضعه في هذا الكيس ..

– لن أمزقه .. إنني أتعامل معه بحذر ..

– هذا لمصلحتك .. لن تسعد حينما أخبرك أن هذه الأوراق مجلدة بجلد الموتى! جلد يهودي مدبوغ!

[1] – أسطورة العلامات الدامية : ٥٠ – ٥١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ارتجف (زكي) ولا شعورياً أسقط الكتاب في الكيس وهو يحلم بأن يبتر كفيه (...) ثم قال بخبث وهو يشير إلى الأرضية:

– هل حقاً تعتقد أن كل هذه الهياكل العظيمة هياكل ضباط نازيين؟ ألم تلحظ أن بعضهم يلبس ثياباً مدنية .. بل حديثة كذلك؟ [1]

نستشف من النص السابق أن حبكة الرعب أوشكت على بلوغ ذروتها ، حيث ارتقى الكاتب بالحوار ، ليكون وسيطاً في نسف الوثوقية عن سريان الأمور على النحو المعتاد ، فقد خص الكاتب أحداثاً معينة بالتكثيف ؛ كونها تُحرّك غريزة الخوف بشكل أكبر ، فكون (الأوراق مجلدة بجلد الموتى) يدعو إلى الاشمئزاز وحضور الذهن لتصور الكيفية التي تم بها الأمر، أن يكون جلد كتاب ما جزءا من جسد إنسان مثلنا وكان حيا بيننا يوما ما . إنه خروج عن الرتابة بدفع الذهن إلى أقصى مديات التخيل البشع ، المتأسس على عنف وطغيان وقوة ما ، يتآزر جمعها لتحقيق المبتغى المرعب ، الذي نجده في قوله (ارتجف (زكي) ولا شعورياً أسقط الكتاب في الكيس) ، أي أن الرعب بلغ غايته في نفس (زكي) ، وإذا بلغ الرعب نفس زكي فإنه بلغنا أيضاً ؛ لأن المتلقي يعيش مع النص في بوتقة واحدة لا ثقوب فيها ، حيث يتطلب الأمر محاربة ومقاومة تلك السجية المفزعة والمرعبة المهددة لإيمان الشخص بنفسه.

وبذلك قد تجلى الحوار بوصفه ركناً أساساً في روايات أحمد توفيق ، التي نمت عبرها بذور الرعب وألمعت سماء الرواية ، إذاً لابد أن يكون للحوار أثر خاص بوصفه الملفوظ الأكثر سلطة في تأسيس القيم النفسية ، ذلك بأنه يكشف عن بواطن الفواعل بشكل لا يقبل الشك .

[1] – اسطورة العلامات الدامية : ١٣٨ – ١٣٩.

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

المبحث الثاني

محاور الذات المتخيلة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تـوطئـــة :

بات التشكيل السردي جغرافية الكاتب ، يضع حدودها ويصنع قالبها ويُسكِنُها من أراد في الوقت الذي يشاء ، إذ إنه موطن الإبداع والابتكار ، ومنه تتدفق منسوجات الوجدان وتجارب الذكريات ومجد الثقافات ، وبتلك الحالة يضجُّ التشكيل السردي بمنابع وضاءة وجماليات تسمو بأدب الكاتب وترسم صوره الروائية وتعزز بنيته السردية وتدفع به إلى آفاق منيرة لم ترها عينه البتة.

ومن منطلق الخيال تبدأ الممارسة الأدبية وتداعيات الأساليب الإبداعية المحكومة باللغة الروائية ، فبالخيال يسمو الأديب إلى مراكز الاهتمام ، وتتجه نحوه أنظار الجمهور ، الذي أحبَّ أن يرى الكاتب حين يستنطق العواطف من قعر الخيال ، و إنه المنجد الوحيد للكاتب حين تنفذ منه ذخيرة التصوير الواقعي والتجارب الواقعية التي عاينها بأمِّ عينه.

يُنشئ الخيال حلقة وصل بينه وبين الأديب وقد أطلق عليها التخيل ، والذي نعني به " قدرة الإنسان على رؤية وتشكيل الصور والرموز العقلية للموضوعات والأشياء ، والإحساس بها بعد اختفاء المثير الخارجي "[1] ، ومن جانب آخر هو عيش الأديب في عالم افتراضي غير العالم الحقيقي يحتوي على جماليات متشتتة يتوجب عليه انتقاؤها وفرزها عبر ذبذبات تصل إليه وتتصل بذوقه الأدبي.

وعندما تستقطب مشاعر الروائي مكنونات التخيل فإنها تبدأ بإثارة العملية الإبداعية للكاتب ، التي تدفعه إلى توليد تلك الصور والرموز ، التي تشكلت في قوالب جمالية عبر أوعية السرد الأدبي لتجسيدها أمام المتلقي، وهذا ما نطلق عليه بالتخييل ، وهو الذي يحرر الكاتب من ضنك الروتين الأدبي ، ويلهمه الفرصة

[1] – العمليات المعرفية للعاديين وغير العاديين ، شاهين رسلان : ١٥٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

لتأسيس الإبداع الروائي ومن ثَمّ إنتاج المتخيل بوصفه صورة أساسية ونهائية للخيال. إذا المتخيل هو عملية إحياء للمشاهد والتصورات في الواقع الأدبي ، وإكسابها الإحساس الخاص بها ، ممّا يضمن انفعال المتلقي بجوهرها الجميل ، إذ أن المتخيل السردي يتجلى في المقابل بوصفه قوة خفية تتوارى خلف واجهة الخيال ، ومن ثم يبقي هو الحافظة التي يستودع فيها الكاتب ما ينتجه خياله من إبداع.

ويسهم المتخيل في بناء الرواية والسرد القصصي لها، إذ لابد من احتواء الرواية لهذا العنصر الهام ، حيث يحقق الغاية الأدبية للرواية ويبرز السرد ومحتوياته بوصفه صورة جمالية متجانسة في وظائفها ، إذاً هو نسيج مبتكر من قِبل الكاتب ، يعمل على إثارة المادة الانفعالية لدى المتلقي ، ويحفّز مدركات ذهنه الذي يبدأ بالتصور ، حينما يعطي المتلقي الإشارة الخضراء لخياله ، لكي يعمل على استقطاب ما هو متخيل في سرد الكاتب.

وعلى صعيد البنية الدلالية " فهو لا يرتبط بأية بنية محددة ، لأنه ينزلق نحو ما يسمى عادة بالمعنى ، وذلك بالمعنى المجازي للكلمة "[1] ، ومن ثم كما تحمل النفس في باطنها معاني ودلالات كثيرة تكاد لا تكون محدودة ، فإن المتخيل أيضاً انبثق من باطن تلك النفس ، ومن الجلي أن يحمل المعاني الخصبة في كل تشكيل تخييلي ينتجه.

يقوم المتخيل بربط الخيال بالواقع على نحو خاص وجمالي ، يتمتع بآيديولوجية عالية المستوى في احتواء الأفكار وتوليد الرموز اللازمة لخلق بيئة سردية كاملة ، حيث يرتبط بالعقل ارتباط وثيقاً ، فإن العقل يفكر ويتصور والمتخيل يُنتج ويُوّلد ، وبهذا العمل يحقق فائدتين هما: " استعادة صورة المحسوسات ،

[1] – المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف ، آمنة بلعلي : ١٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

واستخدام المحسوسات "[1]، ونعني باستخدام المحسوسات هو جعلها وسطياً في الكشف عن مناقب متخيل جديد.

وإذا كان المتخيل بهذه الأهمية الأدبية ، التي برزت عند الأدباء والبلاغيين والفلاسفة ، فإنه لا شك من نظام يتبعه المتخيل ، ليسطّر به سرديات الروائي الأديب ، ويسير به إلى أعماق المتلقي ، للتأثير عليه وتحريك عواطفه نحو تلك النصوص ومن ثم إلى الكاتب مباشرةً .

وللتعرف على نظام المتخيل فإنه لابد من العروج على مفهومه والكشف عن بعض تعريفاته ، التي قد أصاب بعضها الغموض والضبابية.

مفهوم المتخيل السردي

عد الفارابي وابن سينا المتخيل قوة ذهنية ، حين نظرا إليه بوصفه " استعادة صور المحسوسات المختزنة من الخيال أو المصورة ... تتعدى إلى وظيفة ابتكارية مميزة . بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزنة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل "[2].

يعرّف باشلار المتخيل بأنه " ملكة تشكيل الصور، في حين أنه ملكة تغيير شكل الصور التي يزودنا بها الإدراك، إنه أساساً ملكة تحريرنا من الصور الأولية وتغييرها، فإذا لم يكن تم تغيير للصور ... لا يمكن

[1] – المتخيل في الرواية الجزائرية : ١٩.

[2] – معجم السرديات ، محمد القاضي وآخرون : ٧٣ – ٧٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الحديث عن أي فعل تخييلي "[١]. ويؤكد كاستورياديس أن المتخيل " شيء مخترع سواءً تعلق الأمر باختراع مطلق أو بانزياح أو برموز جاهزة سلفاً، استثمرت فيها دلالات غير دلالاتها الطبيعية أو التوافقية "[٢].

إن المتخيل على ما يرى محمد نور الدين أفاية لغة تواصل فـ " يتجاوز الموجود ويتخطاه ، ولكنه يتمثل كل لحظة المعنى الضمني للواقع ... والمتخيل بالرغم من تعاليه على الواقع إلا إنه يظل حاضراً في الحياة ولحظات التواصل اليومي "[٣] . أنه يتمثل في كونه وسيلة عرض لمادة الخيال ، وعلى إثر ذلك فهو " تقديم عرض خيالي ليشمل الكيانات والأحداث وحالات الوقائع ، أي مجموع الأفعال والأشياء التي ترتكز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية ، في ظل إطار زماني ومكاني "[٤]. إنه دلالة لشيء معين ، فيعرضه على أنه دلالة " إلى ما يخلقه الذهن بواسطة الخيال وإلى ما ليس واقعياً "[٥].

ويتطلع بعضهم إلى المتخيل على إنه " العلاقة التي نستطيع أن نقيمها مع الكائن ، وتتمظهر هذا العلاقة من خلال ذهاب وإياب بين الحاضر والغائب ، فلا نقول إن المتخيل هو بالضرورة ملكة اللاواقعي ، ولكن هو قدرة تجاوز ما هو مقدم حسياً "[٦].

وبعضهم يرى أن المتخيل يتمثل حركة مستديمة في النص ويرتبط به ، فعرّفوه على إنه مرتبط بـ " حركة الصور في النص وتبايناتها وإيحاءاتها، وإمكانات دلالتها ضمن مبدأ التماسك النصي "[٧]. بينما تعرفه آمنة

---

[1] – معجم السرديات : ٣٦.

[2] – م . ن : ٣٦ .

[3] – المتخيل والتواصل – مفارقات العرب والغرب ، محمد نور الدين أفاية : ١٨.

[4] – شعريات المتخيل – اقتراب ظاهراتي ، العربي الذهبي : ١٥٢.

[5] – الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ، يوسف الإدريسي : ٢٧ – ٢٨.

[6] – صورة المتخيل في السرد العربي– البناء والدلالة ، ليلى احمياني : ٣٥.

[7] – معجم السرديات : ٣٧١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

بلعلي بأنه " عملية إلهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً ... وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة المتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة "[1].

في ضوء تلك التعريفات لمفهوم المتخيل يتضح لنا أن المتخيل حلقة الوصل بين الأديب والمتلقي ، يتم من خلالها استنطاق الصور الحسية المتمحورة في باطن الأديب ، واستجلاب صور أخرى من العالم الخارجي ، وتقدم على نحو مغاير مما كانت عليه بطريقة مثيرة ومميزة ، تؤثر بالمتلقي وتعيد تشييد ركام خياله الميت.

إن الكاتب ينطلق بخياله ليبحث عن متخيل يستثمره في تجسيد ثقافته بطريقة مميزة ومرهفة ؛ وذلك لأن المتخيل ينتج من بنية المعرفة التي يكتنزها الأديب ، ويبنيها في الرواية على نسق يستوعب الصور الناجمة من طيف الأحداث وصراعها.

لذلك كان هناك رأي عند النقّاد أن المتخيل هو صانع النص ومبتكره ، وموحي بدلالات تشير إلى الفطرة الأدبية التي خلقت البنية الروائية ، إذ يمكننا القول ان المتخيل " يتحدد بنمط تركبه من العلاقات القائمة بين الصور داخل النص كله . وهي علاقات يحصل بها ما يسمى الانسجام الحميم كما يقتضيها الأدب الحديث "، والنمط بدوره يتبع عدة تسلسلات لكي يصل إلى هدفه الأدبي ، الذي غالباً ما يعطي قيمة للمتخيل.

ومن زاوية أخرى يعمل المتخيل بوصفه أداة تحسينية في سرديات الروائي المبدع ، اذ يعالج الطرقات الوعرة والحبال التي تقطعت أوصالها بين الأديب وعالمه الوجداني والنفسي ، وبعبارة أدق هو الذي يعطي

[1] – المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف : ٥٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

فرصة للأديب وقدرة على إخراج المدفون من مشاعره التي كانت تشكل عائقاً له يوماً من الأيام يحول بينه وبين إبداعه.

ويتجلى المتخيل في أدب الرعب بوصفه وظيفة رئيسة في بث الهواجس المؤلمة والصور المروّعة والمفزعة ، التي تلجئ القارئ إلى تخيل مخيف عن العالم والنص الذي يخبر عنه ، فهو لا يظهر في جزء خاص ، بل ينتشر بين النصوص ، فتارة يكون في الشخصية وتارة يكون في الحدث وتارة يكون في زمان أو مكان معين ، وبتلك التداعيات استطاع أن يسلط الضوء على نفسه وجذب المتلقي نحوه.

أمّا إذا تعرض المرء لصور مألوفة ؛ فإنه سيتعامل معها كأي صورة أدبية جمالية لا تحرّك فيه ساكنا اضطرابا أو رهبا ، بينما المتخيل يفعل ما لا تفعله الصور نفسها ، إذ هو كيان إبداعي له سماته وخصائصه وأساليبه التي تعتمد بشكلٍ جوهري على معرفة الكاتب وثقافته الأدبية ، وتعلمه من التجارب بصفة عامة.

وفي ظل ذلك ، توسّع المتخيل عند أحمد توفيق ، في تعامله مع الذات واستنطاق جواهرها من جهة ، والكيفية التي استطاع بها الوصول إلى باطن المتلقي من جهة أخرى ، فهو كثيراً ما يجسّد واقعاً ما أثناء المتخيل ، تحقيقاً لمتطلبات المجتمع الذي يعيش فيه ، " فالمتخيل على الرغم من كونه مكوناً من مكونات الواقع ، فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته "[1] بصورة مستمرة ومستحدثه ، وكلما ارتقى المجتمع بثقافته كلما ازداد المتخيل تسامياً وجمالاً.

[1] – فضاء المتخيل – مقاربة في الرواية ، حسين خمري : ٥٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

واعتماداً على أن " المتخيل ليس ملكية موضوعية لها مواصفات ثابتة ، وإنما هو فعل قراءة وتأويل "[1]، فقد سطّرت سلسلة (ما وراء الطبيعة) المتخيل بشكل مختلف ولافت ، لذلك عكف الباحث على دراسة المتخيل عند أحمد توفيق في سلسلته التي هي محور البحث عبر سجيّتين وهما:

أولاً: التنفيس (البوح)

سلّط علم النفس الضوء على المؤلف في دراسة الأدب بشكلٍ كبير، وقد تعامل العلماء الذين خاضوا في هذا العلم أمثال (فرويد) مع النص الأدبي بوصفه حالة من التسامي ، تنتج عن متوالية من الكبت عاشها الأديب في طفولته ، ولولا أنه مارس كبته فنا لكان قد عاش حالات عصابية مثل الشيزوفرينيا والبارونيا وغيرها . وعلى الرغم من أن كثيرا من علماء النفس من الجيل اللاحق لفرويد طوّعوا هذا العلم في النص السردي ، بوصفه أداة لها عملها الخاص تكشف ما يخفيه أدب أي كاتب ، فإنهم لم يتمكنوا من إقصاء المؤلف عن العملية الابداعية .

ومن الجلّي أن الرواية ضرب من ضروب الأدب ، فهي تعرض أحداثاً لقصة ما بأسلوبٍ خاص تستهدف المتلقي وكيانه الوجداني والنفسي معاً ، ومن ثم فلا بد أن تنسج مع الواقع لتقريب الصورة وتسهيل الإدراك ؛ ذلك بأننا لو افترضنا أن الكاتب أتى بقصة من الخيال وامتدت إلى آفاق لا يستطيع المتلقي الوصول إليها فكيف إذاً سيشعر بالقصة ويبدأ بتحليلها؟ . لذلك " فالقصة التي نعدها من أهم خصائص العصر الحديث

[1] – المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف : ٢٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

هي القصة الواقعية التي تعني بالتحليل النفسي للأشخاص "[1]، أي أن القصة مرتبطة بشكل مباشر بواقع المؤلف ، وبالتداعيات التي تدفعه إلى نسج تلك القصص ضمن نطاق سردي مفعم بدلالات وإيحاءات نفسية.

وطالما كان المتخيل السردي الباعث الأساسي في إخراج مكبوتات النفس واستنطاقها بلغة السرد ، فإن البوح وجه من أوجه متخيلات السرد ، بل هو الركن الهام في العمل الروائي ، إذاً فإن الإبداع الأدبي يتموضع في الصورة التي يخرجها الكاتب والتي تربط الواقع مع مدفوناته النفسية. ومن ثم فهو يقدم الصورة التي تنسجم مع نفسيته وتتآلف معها بأي شكل ضمن نطاق السرد ، وهذا ما يعينه على إضفاء اللمسات الفنية والصبغات الجمالية لتلك المتخيلات الخاصة بالبوح ، وبتلك الأيديولوجية يضمن الكاتب التفاعل المستمر بين نصوصه السردية والمتلقي بشكل مستديم.

تتميز متخيلات البوح في العمل الأدبي بالإسقاط والتحوير، ونقصد بالإسقاط أن الكاتب يسقط حالته النفسية على شخصية من شخصيات الروائية – بل ربما أكثر من شخصية – داخل عمله الروائي، أما التحوير هو أسلوب إبداعي ، ينبثق من أدب الكاتب ، يقوم بعمل ترجمة لمكنونات النفس وإعادة صياغة لها من اللاشعور إلى الشعور أو من اللاوعي إلى الوعي أو من اللاوجود إلى الوجود.

ومن منطلق التلقي نجد أن النقد النفسي السليم للعمل الروائي ، يعتمد بصورة أساسية على " حالة القارئ / الناقد محلل النفسية وتأثره بما يقوم بتحليله وكذلك تأثيره على هذه المادة ، فعملية النقد النفسي ليست عملية

[1] – النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال : ٤٩٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

بريئة محايدة ، وإنما هناك تفاعل نشط متبادل بين النص والمؤلف والقارئ "[1] ، أي أن المؤلف يساعد المتلقي في عملية التحليل النفسي ، عبر غرس علامات في النص تدل على شخصيته وما يجول في باطنه.

يساعد أدب الرعب على استنطاق المشاعر الصادقة والعواطف المكبوتة ، ومن ثم يلجأ الإنسان إلى البوح وتنفيس الضغط الداخلي الواقع على كاهل الكيان النفسي ، الذي ينظم المشاعر ويفرزها ، وعندما يلامس الرعب وعاء الكبت فإنه يخرجه بصورة مغايرة لما كان عليه في الواقع ، أي أنّ المتلقي يظهر بشخصيته الثانية التي كانت تتموضع في باطنه.

وبهذا نستنتج أن الرعب يدفع الإنسان إلى إخراج جوهره وكشف النقاب عن شخصيته ، إذاً فإن حديثنا يدور حول مصداقية روائية ، وانفعال غير متصنع وآيديولوجية ذات شفافية عالية ، وهذا ما عمد إليه أحمد توفيق في سلسلته (ما وراء الطبيعة) بالتحديد. فقد مزج الرعب بالواقع ليصل إلى تلك التداعيات ، التي تجعل المتلقي منغمساً ومتأثراً في نصوصه ويسبح في فلكها ، عن طريق رياح تنبعث من متخيلات الكاتب ومستحدثات عصره ، وعلى إثر ذلك نجد أن روايات (ما وراء الطبيعة) قد ضمّت بين جناحيها خبايا نفس أحمد توفيق ، التي كان يصعب إخراجها في وعاء غير وعاء السرد والنمذجة الروائية لها ، ولعل أبرز الروايات بتصدير ذلك هي رواية (المتحف الأسود) ، قال :

"في الواجهة الأولى ثمة يد بشرية .. يد مبتورة عند المعصم محفوظة في سائل (الفورمالين) .. هذا جميل وربما هو من المناظر المبهجة بالنسبة لطبيب مثلي .. لكن ما يثير الحيرة – وربما الرعب – هو تلك

[1] – النقد النفسي – فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر: بشير كحيل : ٢٥٥. نقلاً عن النقد النفسي في الخطاب النقدي العربي ، إيمان ملال ، رسالة دكتوراه ، قسم الأدب العرب – كلية الآداب واللغات ، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٦ / ٢٠١٧ : ١٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الأظفار الطويلة الشبيهة بالمخالب التي تخرج منها .. وعلى الزجاج كانت صورة رجل وقور يبتسم .. هل هذه يده ؟ إذن لماذا يبتسم ؟

في الواجهة الثانية لا يوجد شيء مخيف ، باستثناء هيكل عظمى كامل .. هيكل متآكل يبدو عليه القدم .. لكن .. لحظة من فضلك .. ثمة خطأ هنا .. إن له أنياباً حادة قاطعة بدلاً من الأسنان .. هناك قفازان من الجلد الأسود في واجهة ثالثة ، هناك مادة هلامية متجمدة كأنها شمعة عملاقة ذابت كلها .. . "[1]

يبرز لنا الكاتب المتحف ومحتوياته بلغة أدب الرعب ، ففي النص السابق يقدم لنا المتحف بوصفه وطنا للآثار الفريدة والنادرة ، ولكن قد اعتلت هذه الآثار سمة الغرابة المخيفة ، أي أنها من النوع الذي يقلق النفس وتثير حفيظة الناظر إليها ، وتجسيد هذا المتحف بهذه الدلالة لا يتجانس مع البناء السردي للرواية ، إذ أن لكل أثر من الآثار الموجودة في المتحف قصتها الخاصة ومغامراتها المميزة.

وسرد قصة بهذا الاسم أو ذكر هذا الوطن – المتحف – في أثناء الرواية هو تنفيسٌ من الكاتب ورمزية مهمة عنده ، ولعل عناية الكاتب بجزئيات المتحف وخصائصها ووظائفه كانت ناتجة عن تأثره وتعلقه به . إنه يعطي الأدب الدلالات والإيحاءات الكافية لقيام الرواية ، من خلال تاريخية محتوياته وأثرها النافذ إلى النفس ، وقد كان هذا النص نافذة من نوافذ عديدة باح الكاتب عبرها بأجّل المعاني المؤثرة في نفسه.

وفي موطن آخر قال: " من المثير أن الممثل الصاعد رفع قدمه بلا تردد وخطا داخل التابوت كأنما كان يفعل هذا طيلة حياته .. أما الأهم فهو أن التابوت كان يناسبه بالضبط .. لا يوجد سنتيمتر واحد أطول ولا

[1] – أسطورة المتحف الأسود ، أحمد خالد توفيق : ٢٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

أقصر .. يذكرك هذا بأسطورة (أوزيريس) الفرعونية الشهيرة .. حينما لم يكن في الحفل كله من يصلح جسده للتابوت إلا هو ..ماذا فعل المخرج وطاقم التصوير ؟ هللوا طربا لكل هذه المصادفات السعيدة ..

في رأيي أنه توجد علامات مريبة .. الكثير منها في الواقع .. ألا تراها معى؟ إن الصورة تتجمع .. تحتشد ببطء لكن أحدا لا يراها .." [1]

يشير النص السابق إلى مصادفة فنية ، ظهرت من طور جملة الأحداث التي تسوق المتلقي إلى مدائن مرعبة وحيثيات مقلقة ، فهنا يسلّط النص الضوء على رجلٍ ، يمثل دور شخصية الأسطورة الكونت (دراكيولا) ، يدعى (أولاف) ، وأنه يشبهه – إلى حدٍ كبير – في أغلب صفاته الأنتروبولوجية ، ومن ثم طُلِب من الرجل تمثيل مشهد معين لتلك الشخصية ، ولكن الغريب والمصادفة الأغرب الحاصلة هنا أن الرجل يمثل الدور كأنه صاحب الشخصية الأصلية ، على الرغم من عدم تمثله في أي مشهدٍ سابق ، فكان التابوت بنفس الحجم الرجل الممثل.

وهذه التداعيات لم يوردها الكاتب بلغته السردية إلا لتجسّد بداخله نتاج التجربة الحياتية والقضايا الفكرية ، فمن منطلق هذا يبوح لنا الكاتب بحقيقة أن المصادفات الحاصلة في حياتنا بأبعادها وتأثيراتها ، لا تنطوي بمجرد أن حصلت ومضت في سبيلها ، بل تكون تداعيات لاحقة تؤثر في طبيعة حياتنا ، وإنها لا تحدث مجردة من المعاني والدلالات ، وتحديداً قد تطبّعت نفس الكاتب على ملاحظة هذا المصادفات ودراستها من الناحية الميتافيزيقية ، وتضمينها في السرد بعد تحليلها فنياً وأدبياً.

وفي نص آخر يُبوح لنا بحقيقة أخرى وهي : " كان (جان بيير) يلتهم غداءه في اشمئزاز كعادة الصبية في سنه .. لكن ما قاله الأب جعله يلتهب حماسة ، وفي ، عينيه التمعت نظرة غادرة شيطانية ..

. لن يكون في داره هذه الليلة .. هذه فرصة نادرة .. قال (كلود) وهو ينظر له بتشكك :

[1] – اسطورة الكهف الاسود : ٣٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

. كيف تضمن هذا؟

. لأنه سيكون في دارنا .. يلتهم طعام أمي !

. أوه! يا للقرف !

. المهم أن بيته سيكون خالياً .. ولسوف نعرف كيف ندخله ..

. والغرض؟

– سنتلف كل شيء ! سنرى ما يهتم به ونتلفه .. لو كان رساماً سنخلط الأصباغ على سجادته .. لو كان كاتباً سنسكب الحبر على أوراقه .. لو كان فضائياً سنتلف مكوكه المخصص للعودة (...) بدا التردد على وجه (سيمون) ثم قال :

. نعم .. أريد الانتقام لكن دخول بيته .. آسف .. هذه جريمة .. ثم من أدرانا ما يوجد هناك؟ لربما كان يربي النمور ..

. « ولو كان يربي النمور فلسوف نطلق سراحها! .. "[1]

يسرد لنا الكاتب في هذا النص مشهدا شيطانيا مثّله طفل مشاكس ، فكأن أفعاله صادرة من شخص واعٍ يعرف ماذا يفعل ويدرس خطواته ، في حين أنه يضع الخطط لإحداث المشاكل وافتعالها (سنتلف كل شيء)، ومن زاويةٍ أخرى لا تكون هذه الطبيعة السلوكية مغمورة في نفس كل طفل ، بل قد تكون في بعض الأطفال الذين عانوا نفسيّاً نتيجة سوء أوضاعهم الاجتماعية.

[1] – اسطورة الكهف الاسود : ١١١ – ١١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تلك الصور تبث الرعب وتثير الذعر عند الأطفال ، الذين تشابهت أوضاعهم مع أوضاع الطفل الواردة في النص السابق ؛ لأن الطفل عادةً لابد أن تكون أفعاله ذات براءة وليست شريرة ، ومن جانب آخر هذه صورة من صور التنفيس التي لجأ إليها الكاتب لكشف خبايا نفسه ، وإخراج أسرار عقله الباطن بطريقة أدبية ، ولعل هذا البوح ناتج من تأثّر الكاتب بما يراه من التغيرات السلبية على سلوكات الأطفال في مجتمعه عامةً ، أو يسرد لنا بعض طبائع طفولته وتأثيراتها على حالته النفسية خاصةً ، وفي الحالتين كليهما كان البوح والتنفيس وسيلة فعّالة في صناعة السرد وتقوية متنه فنياً وروائياَ.

ثانياً: حجاجية النص :

ينبثق الحجاج السردي في الراوية من محاججات الواقع ، التي تتداول عبر ألسنة الناس في البيئة الاجتماعية ، فهو يقوم على تثبيت الحقائق ونبذ الآراء الدخيلة عبر قنوات الحوار والتصادمات الفكرية ، ويتم ذلك " من خلال طرح عدد من: الآراء، والأفكار، والأدلة، والحجج المرتبة بصورة معينة؛ تؤثر في الغير وتحمله على الخضوع والتسليم بما يعرض عليه من أطروحات "[1]، وعندها تبني رؤية فكرية جديدة أو يتم إعادة دراسة الرؤية السابقة.

ويتموضع الحجاج داخل الخطاب السردي بوصفه خاصية من خصائصه ، وقد لفت أنظار الباحثين نحوه لما له من تأثير كبير وظهور لامع في وطن الرواية ، فقد كانت المعاني تظهر عبر منحنى الدلالات ، ولكن بوجود الخطاب الحجاجي أصبحت المعاني أكثر بروزاً وتجلياً وتفاعلاً.

[1] – الخطاب الحجاجي في رواية (فرعان من الصبار) للروائي خيري شلبي ، محمد كمال سرحان ، مجلة كلية آداب جامعة بور سعيد ، مصر، ع / ١٩، يناير ٢٠٢٢ : ٣٠٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

و يتصدر النص الحجاجي في الرواية بوصفه بلاغة سردية توضح الآثار الفكرية المتجذرة في المؤلف ، في حين أنه " لا يكون هناك حجاج إلا حين تتجابه وجهات النظر "[1] ، ومن ثم تكمن جمالية حجاج النص السردي عندما يغيب عنصر الاتفاق ويظهر عنصر الاختلاف أو الصراع.

تقرع المحاججات السردية بوابات الفكر ، بالطريقة التي تثير الانتباه فتؤدي إلى إيقاظ ما سكن في العقل ، بفعل القراءة الصامتة لأحداث الرواية والتمعّن العميق في أبنيتها السردية ، إذ أنها تولد شحنات تحفيزية تنقل القراءة من السكون إلى الحركة عاطفياً وفكرياً.

وفي إطار ذلك يأتي الحجاج بوصفه صورة إيحائية في البناء السردي ، لكي تعطي لمتلقي فرصةً لـ " إدراك أشياء متعددة في شخصيته متضمنة بصورة مباشرة أو غير مباشرة في الحالات المقدمة إليه روائياً "[2] ، بجانب شعوره بتجربة الكاتب التي دفعته إلى ذلك التعبير الحجاجي . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الحجاج لابد أن يتصل بالواقع الملموس ، ليتحقق الانسجام الذهني مع النص والتكاثف المعنوي مع الكاتب.

وقد شاع بين بعض النقّاد أن الحجاج وسيلة تواصل اجتماعية وذلك نظراً لِما له من فاعلية كبيرة في التأثير، لذا " إذا كانت السردية تعتمد على الحدث القصصي والتسلسل ، والحبكة ، والوصف ، والحوار، فإن

[1] – البعد الحجاجي في الخطاب الروائي – الإيتوس في رواية (بعيداً من الضوضاء قريباً من السكات) أنموذجاً ، عبد العالي قادا ، مجلة أبوليوس ، جامعة القاضي عياض ، المغرب ، م ٨ ، ع/ ١، ٢٠٢١ : ٢٧٣.

[2] – فاعلية التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلاً) لسيد الوكيل ، محمد محمود حسين محمد ، مجلة الزهراء ، جامعة الأزهر، القاهرة ، ع ٣١/، (د.ت) : ٥٢١٥.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الحجاج يعتمد على الدلالة والعلامة ، والاستدلال والقياس ، والبرهان "[1] ، ومن هنا يصبح للحجاج السردي قيمة فنية وأدبية ، تنبثق من إبداع الكاتب من خلال تأطيره في حقله السرد.

وإذا نظرنا إلى السرد من حيث مصدره نجد أنه قادم من تخييلات تضافرت في عالم الخيال نفسه ، ومن التلقائية أن يكون الحجاج أيضاً قادما من المصدر نفسه ، إذ جاء ليدعّم الرواية ويسندها ، وهذه السمة هي التي أوصلت الحجاج والسردية إلى درجة الانصهار الأدبي. اذ يعمل الحجاج في أدب الرعب كما يعمل في أي أدب آخر ، له وظائفه الأساسية وغاياته الأدبية ، ولا يختلف الحجاج في الرعب عن أدب الاجتماع أو أدب السياسة أو أدب الطبي ... إلخ ، إنما تتشابها الجذور وتختلف القوالب ، فعندما نتحدث عن أدب الرعب فإننا نتحدث عن قدرة الكاتب على تحصيل الإقناع الفكري عند المتلقي ، واستبدال رغباته العادية برغبات متوسدة بالخوف والاضطراب الذهني ، وجعل ردود فعله دفاعية .

فقد تعامل أحمد توفيق مع الحجاجية لتأطير الرعب بإبداع كبير، لقد كان يثير الحجاج بين الشخصيات من أجل إيصال الأفكار والمعاني ونسج دلالات الرعب والفزع من جهة ، وتغيير ثقافة الرعب التي كانت حاضرة عند المتلقي ، وزرع مكانها ثقافة متحضّرة أدبياً من جهة أخرى.

ولعل من أهم روايات سلسلة (ما وراء الطبيعة) التي منحت الحجاج فعلا مميزا وفعّالا ، والتي أظهرته بشكل جمالي ومحفزا على تتبع مجريات الأحداث المتوالية ، هي رواية (أسطورة ملك الذباب) ، التي جاء فيها النص الآتي :

"اتخذ صوتي طابعا (إعلامياً) رسمياً وقلت :

[1] – ترجمة السرديات / سرديات الترجمة – هل حقاً الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟ ، منى بيكر، تر : حازم عزمي ، مجلة الفصول / مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع/ ٦٦، ٢٠٠٥ : ٢٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– صباح الخير يا سيدي .. هل يمكن أن نتعرف بك؟

– أنا (مختار سلماوي) .. أربعون عاماً .. بلا عمل ولا أسرة حالياً .. أسرتي من (الدلنجات) بالبحيرة لكني أعيش في القاهرة الآن (...) هل هناك مشكلة يا سيدي؟

– نعم .. الذباب!

لم أفهم ما يرمي إليه ، فعدت أكرر السؤال من جديد :

– أعنى المشكلة التي تمر بها .. المفترض أن هناك مشكلة ..

– قلت لك إنها الذباب ..

(...) قلت له في ضيق:

– نحن شاكرون لك يا سيدي .. ونعتذر عن إضاعة وقتك ولكن ... هنا صار أداؤه عصبياً بحق :

– أقول لك إنه الذباب .. الذباب يحاصرني في كل مكان ولا أقدر على الخلاص منه (...) هنا تدخل (شريف) ليثبت أنه ليس فقط نظيفاً وابن ناس، وإنما هو أيضاً لبق:

– سنكون لك شاكرين يا أستاذ (مختار) لو تحدثت بالتفصيل."[1]

في الحوار السابق يبدو أن الكاتب قد بنى نصه على وفق متواليات حجاجية ، يمكننا أن نطلق عليها (حجاج الكاريزما) ؛ وذلك نظراً لأهمية الحجاج في إضفاء عنصر الإثارة في القراءة التأويلية للنص، وهذا النوع من الحجاج قد تبلور حول دلالات الرعب والذعر، بمعنى أنه جاء هنا وسيلة صوتية لها الكاريزما

[1] – أسطورة ملك الذباب ، أحمد خالد توفيق : ١٣ – ١٤ – ١٥ – ١٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الخاصة بها (هل هناك مشكلة يا سيدي؟ / – نعم .. الذباب!)، حيث إنّ الذباب الذي يلاحق الرجل لم يكن شيئاً عادياً بالنسبة له بينما كان عادياً بالنسبة لـ (شريف) – مقدم البرنامج – ، إن الحجة – وهي الذباب – لم تكن فعّالة ومقنعة عندما تجردت من الكاريزما، لذلك لم يقتنع (شريف) بالحجة فاضطر الرجل إلى اللجوء إلى أداة الكاريزما – وهي استخدام صوت بنبرة معينة لها مدلولاتها وتأثيراتها في سيكولوجيا الشخصية – لترجيح كفته (هنا صار أداؤه عصبياً بحق :/ أقول لك إنه الذباب) ، وبذلك اقتنع (شريف) بحجته وسلّط الضوء على قضيته (سنكون لك شاكرين يا أستاذ (مختار) لو تحدثت بالتفصيل) ليصبح الحجاج أمراً مفعولاً في النص.

وفي موطن آخر في الرواية يروي:

"سألتها في إلحاح: أية ميدالية؟

– التي أخذتها والتي كان المفتاح معلقاً بها (...) لم آخذها يا سيدتي .. أعتقد أنك أضعتها بشكل ما .. لو سألت الجالسين لقالوا إني وضعت المفتاح معلقاً من الميدالية أمامك ..

قالت في صبر وبلهجة من لا ينوي أن يغير وجهة نظره:

– على كل حال، هي بلا قيمة بالنسبة لي، لكن تذكر .. أنها مصدر الذباب الذي يطاردك!

– لا يوجد ذباب يطاردني .. إنني واهن البصر ولكن ليس إلى هذا الحد ..

– سيأتي يا سيدي .. لا تقلق!! "[1]

[1] – اسطورة ملك الذباب : ٦٥ – ٦٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

"لكن السؤال الأهم هنا هو: هل الميدالية معي حقاً؟ .. نهضت إلى الخزانة فأخرجت كل سراويلي وستراتي .. كل ماله جيب يمكن أن توضع فيه هذه الميدالية (...) وجدت كل شيء ممكن ما عدا تلك الميدالية (...) الآن أجبت على السؤال الأول: هل الميدالية معي؟ .. لا ليست معي" [1]

يعرض النص السابق (حجاج المنطق) بصورة سردية في هيئة حوار دار بين (منيرة) – زوجة (مختار) – و(رفعت إسماعيل) ، اذ أخذ الحجاج طابع القلق والذعر من الحجة (الميدالية) ، كما نجد أن صاحب الحجة المفتعل للحجاج يكون أكثر اتزاناً في عرض حجته وأكثر إقناعاً لغيره بها ، إذ أن هذا الحجاج قد جاء بأسلوب المنطق السردي (التي أخذتها والتي كان المفتاح معلقاً بها) ، ليضيف نوعاً من الثراء القصصي والغموض المروّع ولفت نظر القارئ الى محور الحجة أو على محور القضية الرئيسية للرواية ، وقد التصقت الحجة بسجية الرعب (أنها مصدر الذباب) ، لتشكّل منعطفاً هاماً يستوجب الاهتمام به ، ومن جانب آخر لكسر روتين السرد.

وهنا يرفض (رفعت إسماعيل) قطعاً أن الميدالية معه (لم آخذها يا سيدتي) ، ولكن صاحبة الحجة كان عندها دلائل قوية تثبت حجتها ؛ لذلك تحدثت كمن (لا ينوي أن يغير وجهة نظره) ، وقد استطاعت التأثير في (رفعت) بمنطق حجتها ، ما جعل (رفعت) يتوهم أنه أخذها فعلاً ، وهو على يقين في نفسه أنه لم يأخذها (نهضت إلى الخزانة فأخرجت كل سراويلي وستراتي) ، ثم ذهبت الحيثيات الدالة على وجود الميدالية عند (رفعت) فنبذ رأي وحجة (منيرة) بقوله (.. لا ليست معي).

[1] – اسطورة ملك الذباب : ٧٠ – ٧١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وهكذا تم حجاج المنطق بصورة منظّمة في الحقل السردي ، ولتعزيز أيديولوجيات الحوار في البنية الروائية ، وإنتاج جملة من التحركات الداخلية للأحداث بواسطة حجاج ظفر بعناية أدبية أبرزت دوره الأدبي.

وقد نضج نوع جديد من الحجاج في حقل الرواية ذاتها ، في قوله :

"سألت (موهون) وأنا أرتجف :

– تريد القول إن (مختارا) كان يدفع ثمن خطأ ارتكبه جد له عام ١٨٦٧ ؟ وإنني أدفع ثمن محاولتي إنقاذه؟

– (مختار)؟ هل كان هذا اسمه؟ بالضبط .. أنت تفهمني جيدا ..

– ولو لم أتدخل .. هل كانت اللعنة ستصيب ابن (مختار) لو بلغ سن الأربعين؟

بدل وضع ساقيه وقال في تؤدة :

– لا أعرف .. هذا الجزء غامض .. انطباعي هو أن اللعنة تبدأ بالذباب لكنها لن تنتهي به .. لا أدرى حقا .. ربما كان (مختار) هو نهاية الحلقة لو لم تحطمها أنت ..

(...) أنا لم أحطمها .. كلامك يوحي بأنني أقنعت الرجل بالانتحار (...) نظر لي في حدة وقال :

– أنا مجبر على طاعته .. لا أخفى عليك أنني أخاف هذا الشيء كثيراً .. هو طلب منى أن أقابلك .. وأن أخبرك بالمطلوب منك ..

– وما هو المطلوب مني؟

Remove Watermark Wondershare PDFelement

– إنه يريد أن يراك !" [1]

استمرت النصوص تعتمد الحجاج بين فصول الرواية ، وهنا تعرض النصوص صورةً أخرى للحجاج وهو (حجاج الكمين) ، وهو حجاج يجعل الخصم يسلك مسلكاً واحداً مقنعاً بعد جدلية ، وهو ما يرسمه صاحب الحجة للمحاجج ، ففي النص السابق يظهر حجاج الكمين بحجة بارعة غزلت بعناية كبيرة ، وبرأيٍ ثاقب ، وفكرةٍ مقنعة ، حيث يمتزج الحجاج هنا بلون من ألوان الرعب ، الذي يقلق النفس ويثير هواجس الخوف لديه من غرابة الموقف ، كما إنه يقدم أسلوباً مهارياً وفنياً في عرض الحجة وإقراراها وعزل وجهة النظر المضادة ورفضها أدبياً.

ففي المقطع السابق لم يعطِ (موهون) التفاصيل الكاملة عن الأحداث الحاصلة حول الذباب وسببه، بل اكتفى بالإشارة والإيحاء (هل كان هذا اسمه؟ ... أنت تفهمني جيدا)، ثم لم يتشبع (رفعت) بالحجة ولم يقتنع بما فيه الكفاية فأخذ يسأل (ولو لم أتدخل .. هل كانت اللعنة ستصيب ابن مختار) كان الجواب يتأرجح بينك(نعم ولا) ، ولكن (موهون) لكي يصل إلى مبتغاه من الحجاج أجاب (هذا الجزء غامض) ، لكي يبقى (رفعت) خالي الوفاض ولا تتكون لديه فكرة مضادة تنفي الحجة وتدحرها وبعد أن انتصر (موهون) بغرس الفكرة التي يريدها في نفس (رفعت) ، جعلته حائراً لا يعلم ما أصابه وما يدور من حوله من مجريات ، حتى قال (كلامك يوحي بأنني أقنعت الرجل بالانتحار) ، ومن ثم تهيئة الظروف للإيقاع بـ (رفعت) في كمين (موهون) ، وهو استدراجه إلى ملك الذباب ، وبقاء الاستفهامات في رأس (رفعت) بسبب حجة (موهون) جعل (رفعت) يوافق على مقابلته ليعرف التفاصيل الأكثر رعباً وخيفةً.

[1] – اسطورة ملك الذباب : ١٢٩ – ١٣٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

لقد أتاح تفسير الحجاج لنا كشف مصادره وغاياته ، لمعرفة وظائفه في العمل الروائي ، تلك الوظائف التي تكاد لا تخرج عن هاتين الوظيفتين: فالأولى هي تنويع الإيقاع السردي وبث الحيوية في النصوص من جانب ، وتقوية التفاعل بين النص والقارئ من جانب آخر، أما الثانية هي إعطاء مساحة للسرد والبناء القصصي وحياكة الأحداث بأسلوب أكثر براعةً للتأثير في المتلقي.

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

المبحث الثالث

انفتاح الصورة وجماليتها

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

توطئة :

تمركزت الصورة في موقعها الأدبي وأخذت تبدع في تجسيد الواقعية أو توثيق الصور الخيالية داخل نطاق السرد القصصي ، وجعلت من نفسها مفهوماً صعب المنال والتحديد ، إذ أن الصورة هي التشكيل الجمالي للسرد وطريق هام عند المتلقي في الوصول إلى غايات الكاتب وتفسير الدلالات المُسيطرة على لغة السرد الأدبي.

وعند حديثنا عن الصورة في هذا الموطن فإننا نعني بذلك الصورة الروائية ، التي تعد محكاً ضرورياً في تفسير النص السردي ، وعتبة يعبر منها المتلقي إلى آفاق لغة السرد والكشف عن مكنوناتها ، اذ تبحث الصورة الروائية في فلك الكاتب الذهني والنفسي والعلاقات التي تربط ذلك بالبنية اللغوية للسرد ، فالصورة تجميع لعدة عناصر اجتمعت لتحقيق بغية الكاتب.

وينسج الكاتب الصورة من خيوط تكوينية تتمثل بالشخصية واللغة والحدث وغيرها من الخيوط ، وتلك الخيوط تؤدي إلى معنى واحد وهي " البلاغة بمفهومها الواسع ، فهي تلتقي مع مفهوم الصورة من حيث هي محسن بلاغي ، أو معطى جمالي دال على انزياح فني ، أو مع المفهوم الشامل للصورة اللغوية حينما تفيد التشابه أو التماثل أو المقارنة أو سائر وظائف الاستعارية "[1] ، ومن ثم الصورة تعني بلاغة الوصف والسرد في الرواية.

[1] – بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية) ، محمد أنقار : ١٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ويعتمد السرد في وصفه على قدرة الصورة في إخراج الموصوف وإبرازه ، فهي تلّون النص وتشكله على نحو جمالي بديع التركيب ومليء بالمعاني المُتسترة وراء اللغة ، ولا تتوقف الصورة على ذاك بل تمتد إلى خيال الكاتب وفكر المتلقي ، وتتحرك بينهما بالتناوب.

وعليه فيمكن تعريف الصورة الروائية على أنها " نقل لغوي لمعطيات الواقع ، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة ، وهي هيئة وشكل ونوع صفة ، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية ، جمالية في وظائفها ، مثلها هي سائر صور البلاغة وحسناتها ، ثم هي حسية ، وقبل كل ذلك فهي إفراز خيالي "[1]، إذاً هي تصوير خيالي منظم لمجريات وقائع انبثقت من طيف الكاتب الأدبي.

إن التصوير أحد العمليات الإبداعية التي تبرز الموضوع بنسق جمالي وتقدمه ، اذ يمكن للسارد أن يتحكم بشكلٍ كلي في تكوين الصورة ونسجها في الرواية ، ويعتمد هذا التحكم على سعة أهدافه وغاياته ، ومن خلال الصورة يتصل الكاتب بالمتلقي بشكلٍ صامت مفعم بالحماس والشغف ، فوجود نص سردي بدون صور روائية بلاغية تضبط ترددات وتحتوي جوهره يجعل الرواية جوفاء.

ولا تعتمد الصورة الروائية التي ينتجها الكاتب على الواقع والتجارب والثقافة المتراكمة في ذهن المؤلف فقط ، بل يكون للفضاء الخيالي أثر كبير في تكوينها ، إذ يقوم " الأسلوب التصويري على لغة البصر والبصيرة ، لذلك يعكس دلالات الحسن والمعنى "[2] ، وفي المقابل تتحد الصورة مع فنّيات القصص لتوطين المعنى الجوهري في الرواية.

---

[1] – بناء الصورة في الرواية الاستعمارية : ١٥.

[2] – جماليات اللغة وغنى دلالاتها ، من الوجهة العقدية والفنية والفكرية ، محمد صادق حسين عبد الله: ٢٤٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تمتاز نصوص أدب الرعب بجماليات خلّابة ، اذ تحوي في ظلالها كثيرا من الصور البديعة التي تزخر بها ، فهي تسهم في إنتاج العمل الروائي وتحقيق غاياته وأهدافه ، وصورة الرعب تلعب على أوتار غريزة الخوف والقلق الذي ينتاب المتلقي عند التعرض لكل ما هو غير مألوف وغريب الأطوار. فالأشباح مثلاً والغيلان ومصاصو الدماء وغيرها كثير تعد من الشواهد الرئيسة التي تثير هواجس الخوف ، ومن ثم يكون للصورة أثر هام في تحوير ذلك وإبرازه وتصويره على نسق لغوي يُرغب به ومعنى جوهري يتصل به، إذ أن لكل موضوع مرعب له تصويراته الخاصة وفنّياته الخلّاقة في استقطاب المتلقي وإثارة ما لديه من مشاعر ساكنة وعواطف خامدة.

وفي ذات السياق خلق أحمد خالد توفيق ، ولا سيما سرد قصص الرعب ، إثارة قصصية عبر الصور البلاغية التي استخدمها في تكوين بيئته المفزعة داخل حقله الروائي ، وقد كانت سلسلة (ما وراء الطبيعة) مفترقاً هاماً ونقطة تحول في تطوير بلاغة السرد ؛ لاحتواء روايات السلسلة على خصائص فنية تصويرية عالية الجودة والوصف . وبناءً على ذلك قد قسّم الباحث هذا المبحث على قسمين أساسيين ، لكلٍّ منهما شأنه الخاص وآيديولوجيته في تكوين الصورة في العمل الروائي ، وسنفردهما على الشكل الآتي :

أولاً: الألفاظ (اللهجة العامية – التكرار)

تقترن الألفاظ مع المعنى في بوتقة واحدة وهي النص ، وهذا اقتران تكاملي لا يقبل التجزئة والانفصال ، يتأثر كل منها بالآخر ، فإذا تغيّر المعنى استُبدلت الألفاظ ، وإذا تغيّرت الألفاظ برز معنى جديد ، ذلك بأن الألفاظ تمثّل قنوات السير إلى المعنى ، ومن غير الممكن أن يدرك المعنى من دونها.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

إن اللفظ والمعنى ركيزتان أصليتان تبنيانِ النص، ويُعزى تماسك النص وصلابة قوامه إلى قدرة الألفاظ في توثيق ذلك من خلال المعنى المنشود ، ويُنتِج العمل الروائي صورا عديدة وأشكالا إبداعية من دلالات الألفاظ ، وبذلك تتبلور الأنساق اللفظية وصيغ التعبير السردي.

ويعتمد النص في إبراز جماليّاته على حسن التشكيل البنائي للألفاظ ، ويعكس جوهر السرد الشكلي والأساليب المستخدمة في نسيجه إلى أي مدى وصل الكاتب بثقافته . إذاً فالسرد الإبداعي ناجم عن ثقافة واسعة وتجربة جمالية ، أدتا إلى بزوغ نص سردي جميل الألفاظ وقوي الدلالات يعكس أدبية الكاتب.

وفي المقابل يكون بناء السرد من دلالات الألفاظ ومدلولاتها ، فيشكّل تراسلاً خاصاً بين النصوص السردية ، ممّا يعطي الرواية سجية التوازن والإيقاع القصصي في عرض تجليات أحداث القصة ، وعلى هذا " يعتمد التراسل النصي على وحدة تهيمن على التنامي الداخلي الذي يتلازم فيه الدال والمدلول "[1] في مكنون النص ، ومن ثم يكون للألفاظ الدور الرئيس في تناغم النصوص وربط الأحداث وإنتاج المعاني اللازمة لصناعة الرواية.

وتؤدي الألفاظ فعلا هاماً في توثيق الرعب وإبراز جوهر النصوص ، فطالما كانت الكتابة سر نجاح الأديب وإبداعه ، ومن خلال البنية اللفظية تظهر معاني الرعب ودلالات الخوف والفزع ، ومما تجب الإشارة إليه هنا أن الكاتب يلجأ في أدب الرعب إلى اقتناء مصطلحات مخيفة ومقلقة وتبنيها ، بغية إثارة مشاعر الخوف عند المتلقي.

[1] – تفاعل اللفظ والمعنى عند العرب في ضوء التماسك النصي ، عبد الله عنبر، مجلة دراسات ، الجامعة الأردنية ، عمّان ، مج ٢٢، ع/ ٣، ١٩٩٥: ١١٨٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي ضوء تلك التداعيات ، أدى الكاتب أحمد توفيق دوره مبدعا روائيا في توطين الخوف في النص عامةً وفي الألفاظ خاصةً ، اذ جعل رواياته مسرحاً للرعب فيتخيل المتلقي الألفاظ كأنها جسمٌ حي ينبض ويتحرك ، وبذلك كان تأثير الألفاظ عنده أكثر إثارةً ورعباً .

ولعل من أبرز الألفاظ المرعبة التي وردت في سلسلته (ما وراء الطبيعة) هي ما جاءت في روايته (العشيرة ":(بعد قليل يصل المترو ، وكشافه الوحيد العملاق في المقدمة يعطيه انطباعاً أسطورياً ، كأنه ديناصور عملاق قادم لالتهام الجميع ."[1]

ويكشف لنا الكاتب في هذا النص حقيقتين : الأولى أنه قد استلهم الصور المفزعة من وحي الواقع لا من الخيال ، ثم انتقل بتلك الصور من الواقع إلى الخيال ، أما الثانية أنه اعتنى بالألفاظ جيداً من أجل أن يكون النص أكثر تأثيراً برعبه في النفس القارئة ، ودلالة هذا قد استعمل لفظ (ديناصور عملاق) كأنه يعطي المتلقي لحظة تخيل لهذا المشهد الذي صوّره ، فالديناصور من الكائنات المخيفة بما لديه من قوة مهولة في التدمير، وهنا جاء اللفظ مسانداً للنص في افتعال جواهره وإخراج مكنوناته بصورة تفزع منها الأذهان. وفي نص آخر يسرد:" مرّ الهول القادم به، على مساحة لا تتجاوز ثلاثين سنتيمتراً .. كان الأمر لا يصدق كأن الكابوس، وراح النفق يرتج بأعنف ما يمكن ."[2]

وفي هذا النص أعطى الكاتب مساحة لتصور المشهد المروّع الذي حصل ، وأن يدرك مدى سطوته الروحية ، إذ أن هذا المشهد قد لا يصل إلى مرحلة توتر نفسي عال ، ولكن استخدامه للفظ (الكابوس) كان حقاً أن يثير غريزة ، الخوف لدي المتلقي والشخصية الروائية معاً .

[1] – أسطورة العشيرة ، أحمد خالد توفيق : ٩.

[2] – م . ن : ١٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وقد تطورت الألفاظ لديه فخرجت من طور الولادة إلى طور النماء والزيادة ، فقال:" ووقفت الفتيات الثلاث ، ينظرن في رعب إلى القادمين ، لكن كل واحدة منهن أدركت أن القادمين لن يكتفوا بالمرور، منظرهم يوحي ، بالمشاغبة وحب التحرش ، والنقطة الأهم أن معهم كلاباً ، وهذا لن يجدي معها القتال على الطريقة اليابانية ."[1]

يخلق الكاتب تصوراً جديداً للرعب عبر سجايا لفظية ، حيث إنه لم يستخدم كلمة دالة على الرعب مثل النصوص السابقة بل اكتفى بذكر لفظ (رعب) ، الذي يوحي بكثير من المعاني ويتصف بالإبهام، وطالما أفردها في هذا النص السردي ، فإنه يعطي مساحة أخرى للمتلقي بأن يتخيل غرابة الموقف وندرة إمكانيات الأمن والأمان فيه ، وما سيقدمن عليه الفتيات جرّاء اصطدامهم بأولئك الأشخاص، ومن جانب آخر جاءت كلمة (رعب) لتحرّك مشاعرا لها خصائص محدودة في إبقاء ذهن المتلقي يقظاً أمام النص ومستوياته اللغوية.

١- الألفاظ العامية

ومن منطلق آخر وظّف الكاتب الألفاظ العامية التي تُحقق المعنى وتسد فجوات السرد اللغوية ، وإحداث تناغم بين الثقافة الحضارية للكاتب وبين اللغة الأساسية من ناحية أخرى ، ما ساعد الكاتب على إيراد الدلالات على نحو مميز ومثير يؤثر بالمتلقي ويستقطب عواطفه ويستثير أفكاره وخياله. ذلك بأن " الذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات ، وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها ، فالكلمات تثبت دائماً بعائلة لغوية "[2] ، ومن ثم عندما يستأنس النص باللفظ العامّي فإنه يخلق جمالاً سردياً ذا قيمة فنية وأدبية . وهنا سنعرّج على

[1] – اسطورة العشيرة : ٣٧.

[2] – علم الدلالة ، أحمد مختار عمر : ٧٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

بعضاً منها كما جاءت في روايات سلسلة (ما وراء الطبيعة " :(وشعرت بأن هناك من يجلسني ومن يقدم لي كوباً من الماء ثم فتحت عيني لأرى الخواجة يقول:

– لا تقلق .. لم يصب أحد .. لقد كانت ساعة نحس لا أكثر .. مقدمة السيارة تلفت تماماً "[1]

عمد الكاتب إلى استخدام لفظ عامّي يخدم الموقف السردي ويعزز المشهد في نظر المتلقي، وقد وظّف لفظ (ساعة نحس) وهي كناية على سوء الأحداث الحاصلة وخروجها عن السيطرة ، وهنا لا يقصد المعنى الحرفي لها بل يقصد توتر الأحداث وما أحدثته في النفوس من رعب وقلق نفسي كبيرين ، وبهذا يكون الرعب قد تجلى بشكل صريح في بيئة النص السابق .

وفي نص آخر قال : " رغم أن عمته ماتت منذ عشرة أعوام، فهو كان يعتبر الأكفان أعمالاً فنية لا يمكن نسيانها .. من أين تأتي هذه المصائب ؟ قال اللحاد وهو يضرب أخماساً لأسداس:[2]

– هناك (بلا قافية)[3] من عبث في التربة .. هذا واضح .. لكن من ؟ لا أحد يجسر على أن يفعل هذا وأنا ساهر أحر ... "[4]

---

[1] – أسطورة نادي الغيلان ، أحمد خالد توفيق : ٧٨.

[2] – يضرب أخماساً لأسداس: هو مثل مشهور عند العرب، فهو مقتبس من طبيعة حياة الإبل، فقد كانت العرب تُشرِب إبلها خمساً ثم سُدساً عند السفر حتى تتقوى على السفر البعيد، وفيه إشارةٌ إلى المكر. انظر: فرائد اللآل في مجمع الأمثال: أحدب إبراهيم : ٣٥٣.

[3] – بلا قافية : هو لفظ يتم استعماله أثناء الحديث وخاصة إذا كان الحديث يحتمل معنيين أحدهما سيء والآخر جيد، ويأتي هذا المصطلح إشارة إلى المعنى الجيد. انظر:
https://ar.mo3jam.com/term/%D8%A8%D9%84%D8%A7%20%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A

[4] – نفسه : ٨٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

برزت الألفاظ العامية بشكلٍ جلي في النص السابق ، حيث أثارت حفيظة المتلقي وقدراته على تدبر النسق السردي ، فقد استعمل لفظ (يضرب أخماساً في أسداس) وهو لفظ عامّي يشبه المثل في صياغته ، ويوحي بتراكم الأحداث وتواليها بشكل غامض لم يُكشف مبتغاها ، لدرجة أن يبقي الإنسان حائراً مضطرباً لمدة من الزمن قد تمتد إلى ساعات أو أيام أو حتى أشهر، وقد أضاف لفظ آخر (بلا قافية) ليدعم الحديث ويحدد المعنى الصحيح للعبارة ، حتى لا يفهم الشخص الذي يحدثه أنه يقصد الإساءة له.

وفي موطن آخر من الرواية قال : " راحت الفتاتان تركضان إلى نهاية النفق بينما صوت الكلب الثاني – الذي كان فمه فارغاً – يصم أذنيهما .. وفتحت (ماري) نصل مطواتها[1] الزنبركية، وصممت على أن تبيع حياتها غالية .. لماذا لا يتكلم هؤلاء الحمقى؟ لماذا لا يقولون ما يريدون؟ "[2]

أثار الكاتب هنا هواجس الرعب عن طريق اللفظ كما هو شأن الروايات كلها ، فهي فن لغوي يستمد حضورة من قوة المفردة وفاعليتها السياقية ، فقد كانت اللغة العامية هنا الحقل الدلالي لبث الرعب في هذا النص، فـ (مطواتها) دلالة على إمكانية حدوث إصابات وقتلى أو حصول نزيف دموي منبثق من مشكلة . فلفظ (المطوة) في هذا الحدث يعطي القارئ تصوراً عن شعبية المكان الذي حدث فيه الأمر ، وبساطة ثقافة الأشخاص الذين تبنوه ، فكأن الكاتب أراد أن يسلّط الضوء على مشاهد متكررة من الواقع ، وإلا لماذا تحمل أنثى (مطوة) الأداة الخاصة بالرجال؟ ، وبذلك كان السرد أدبيّاً هادفاً قرن بين لغة الرواية ولغة الواقع.

[1] – المطواة : هي أداة حادة تشبه السكين، يشتهر بها أهل مصر، وهي أداة تؤدي إلى القتل أو إلى الإصابة البليغة.

[2] – أسطورة العشيرة : ٣٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٢ – التكرار :

يعد التكرار خاصية هامّة من خصائص الألفاظ التي يستحدثها الكاتب في رواياته ، ومن خلال التكرار يسعى الكاتب إلى تحقيق التوازن ببين عناصر اللغة السردية من جهة ، وإلى زيادة المجال المعرفي وإعطاء مساحة لإضافة نصوص أخرى تخدم صالح العمل الروائي الذي يتبنّاه من جهة أخرى ، وهو أسلوب جديد في صناعة الرواية حيث نشأ من وحي تجربة الكاتب الفذ.

وفي نطاق ذلك " تبدو حركة التكرار هي نفسها حركة نمو المعرفة في نمو السرد الروائي ، وحين تصل المعرفة إلى اكتمال قولها يصل الخطاب السردي إلى نهايته "[١] ، أي أن الكاتب يستخدم التكرار لتحديد آلية انتهاء القصة ، وبنهاية التكرار تكون الأهداف قد تحققت ، والمعنى قد اكتمل ، والحقيقة قد ظهرت.

ويهاجم التكرار نفسية المتلقي بشكل أساس ، سواءً بتكرار الكلمة أم العبارة ، وبه يستدل القارئ على عدة معانٍ ، تتبلور أمامه حينما يتعرض للتكرار في كل نص وِلد من رحم الرواية ، وقد ظهر التكرار في روايات أحمد توفيق بشكل وبارز، رفعت من مستواه الروائي ومستويات الدلالة عنده ، ولعل أبرز التكرارات هي ما في رواية (أسطورة المنزل رقم**5**) حيث أسرد: " لماذا المنزل رقم (٥) بالذات؟" [٢]

اعتنى الكاتب بهذا الجملة جيداً ، فكررها في مطلع كل فصل من فصول هذه الرواية تقريباً ، لتكون عتبة القارئ عند دخوله تلك الفصول وعند انتقاله بين حقول الرواية ، فهذا التكرار يجعل القارئ دائماً مستفهماً ومتسائلاً عن أهمية هذا الرقم ودوره في صناعة الأحداث وبلورتها ، وقد عالج الكاتب – ومنذ البداية – قضية إبهام الرقم عند المتلقي ، من خلال قوله " أما لماذا أقمت في منزل مسز (بانكروفت) ، فلأنها كانت

[1] – الرواية العربية : يمنى العيد : ٥٩.

[2] – أسطورة المنزل رقم ٥ ، أحمد خالد توفيق : ٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تعرض غرفة للإيجار، وما كانت ميزانيتي تسمح بالإقامة في فندق لفترةٍ طويلة" [1]، وهنا قد حلّ إشكالية المنزل لنا – نحن القراء– وخلق له أماناً سردياً كان يتوقع المتلقي الإيقاع فيه. ولكن سرعان ما بدأ الكاتب بإثارة الشك لدينا ، بتدشين (المنزل رقم ٥) بين نصوص الرواية ، فقال : " أنه يحمل رقم (٥) .. هذا صحيح .. في الحقيقة لا أعرف أين يوجد المنزل السادس أو الرابع لأن الشارع خالٍ تقريباً .. لكن رقم (٥) كان موجوداً في كل مكان .. على المدخل وعلى الباب وعلى صندوق البريد [2]"

نجد في هذا النص أن الرقم (٥) قد تكرر هنا أيضاً – والرقم هو إشارة إلى (المنزل رقم ٥) – وهذا التكرار جاء ليضع القارئ في جوهر موضوع الرعب ، ويضبط خياله ويمنع تشتيت فكره في قضايا أخرى ، ويحفّز غريزة الخوف من المجهول لديه ، ويحرّك سكنات القلق الذهني عنده ، وهو بمثابة آيديولوجية روائية تعمل على انتظام الأحداث وضبط التفاعل بين النص والقارئ ، كما إنه يبدأ بإبراز موضوع الرواية بواسطة نمو أحداثها وتصارعها.

وفي نص آخر يستأنف حبكته السردية فيقول : " لقد صار المنزل رقم (٥) أكثر منازل العالم ازدحاماً فيما يبدو .. وإلى حد ما أنا مسرور لأن المنزل لم يعد مسكوناً بثلاث مومياوات تنتظر الموت (...) يوجد لغز ما في المنزل رقم (٥)، وهذا اللغز جعل الجميع متحمسين للبقاء فيه" [3]

قد أصبح التكرار أكثر إثارةً وأكثر جمالاً في لغة السرد عند أحمد توفيق ، حيث بدأ النص بتوجيه المتلقي نحو جمالية التكرار ، الذي يتضمن موضوع الرواية ، وقد افرد الكاتب الشخصية الرئيسة والموضوع الرئيس

---

[1] – اسطورة المنزل رقم ٥ : ٧ .

[2] – م . ن : ١٢.

[3] – م . ن: ٢٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

في وعاءٍ واحدٍ ، وهذه دلالة ذات أهمية ، اذ بها يصنع الكاتب حبكته ويطوّر من سرده للرواية ، ولكن سرعان ما انتقل الكاتب من العرض القصصي للأحداث إلى المشاركة الأدبية مع المتلقي ، مستعيناً بالتكرار وخالقاً فضاءً غامضاً يقلق ذهنه ،الذي يتضح من خلال النص الآتي : " ولماذا المنزل رقم (٥) بالذات ؟ .. سؤال سخيف بلا معنى طبعاً .. فلو كان المنزل يحمل رقم (٦) أو رقم (٧) لبدا الأمر غريباً بنفس القدر .. يجب أن يكون السؤال هو: ماذا يحدث هنا؟!" [١]

يعيش الكاتب تجربة المتلقي وتجربته الشخصية في آن واحد ، فهو يعرف أن من المؤكد تساؤل المتلقي عن سر ذلك الرقم وذلك التوجيه الدقيق من الأحداث واللغة والعرض القصصي المرعب ، وقد ورد هذا النص تقريباً في النصف الثاني من الرواية ، وهذه دلالة أن الرواية ستأخذ بالانحدار إلى النهاية ، وأن الستار سينكشف عمّا قريب من خلال وهج الأحداث ، وهذه الآلية تحقق لمسة فنية وجمالية في نفس الوقت في أوعية الرواية ، مما يجعل المتلقي أكثر شغفاً وأكثر ترابطاً برعب الرواية الأدبية.

على كل حال ، فقد كانت الألفاظ وما زالت المحك الرئيس ، الذي يراهن عليه الكاتب ، الذي سيبدأ –من منطلقها – بإشعال الخوف والتأثير على المتلقي نفسياً ، إذ أن الروائي المبدع أحمد توفيق امتشق من جماليات الأدب نصلا له طابع مميز في الحضور ووصف المشاهد وتصاعد إيقاع الارتباك .

فقد كانت ألفاظ الرعب عامةً عنده مستوحاة من واقع ملموس ، يستطيع القارئ المثقف أن يتخيله ، بينما كانت الألفاظ العامية تمثل ثقافة الأديب الأصلية ، التي ساعدته على بناء هيكله السردي ودعمت نصوصه من خلال إضفاء صبغة خاصة تكسر روتين سرد الروائي ، وفي المقابل قد احتل التكرار مكانة مرموقة عند الكاتب لِما أحدث من تفاعل كبير مع المتلقي وأثار مشاعره.

---

[١] – اسطورة المنزل رقم ٥ : ٧٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ثانياً: الرمز

انتقل الرمز من مجرد إشارات وشيفرات تواصلية اعتيادية بين الناس إلى وسيلة اتصال لغوية بين الكاتب والمتلقي ، فأصبح المتلقي يتعرف على الكاتب من خلال تلك الرموز ، التي تحوي أسرارا كثيرة منبثقة من شخصية الأديب وثقافته . ولما كان للرمز في الأدب ذوقا خاصا فقد كانت تنْصب في قالب اللفظ محتويةً المعاني والدلالات الأدبية من جانب ، وجماليات عززت الطابع السردي من جانب آخر، حيث ما كانت تكشف إلا من خلال تعرض المتلقي للأنساق الأدبية ، محاولاً تفكيكها بذوقه الذي لامس النص وبثقافته الأدبية التي أضافت إليه الخبرات والتجارب الجمالية ومدّته بالأدوات اللازمة في تحليل النص السردي.

وبالتاثير نفسه كانت الرموز تنقل القارئ من عالم القراءة والاستمتاع القصصي إلى عالم العمل الروائي الذي يعد مسكن الأديب ، وهذا العالم يكون واسع الفضاء ، وكلِّ حركةٍ يتحركها الأديب تمثل شيئاً ومعياراً في الأدب ، والرموز بدورها كانت تستخلص نتائج التجربة وتمحورها في كيانها الأدبي ، ومن ثم تتجسد في النص فتعمل على تكوينه وتنظيمه في لوحة السرد الأدبي.

ومن جليل ذلك ارتقت لغة السرد عند الأدباء ، حين قاموا بتوظيف الرمز في أدبهم ؛ ولعل ذلك يعود لـ" كونه أدباً جديداً يتسم بالغموض وخفاء الدلالة ، وهو ما يتفق مع رغبات الطلائع المثقفة ... بأسلوب الإيحاء والإشارة وعبر وسائل أسلوبية غير مباشرة "[1] ، ومن ثم فإن الرمز أسلوب يستخدمه الأديب ليتستّر وراءه ويخفي دلالات مهمة لها أثر هام في حياته الأدبية.

[1] – الرمز في الشعر العربي ، جلال عبد الله خلف ، مجلة ديالي ، جامعة ديالي، العراق، ع ٥٢، ٢٠١١ : ١٢٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

ولا يتوقف الرمز على الإخفاء والتمويه السردي فقط ، إنما يتعدى إلى المساعدة في استيضاح المعنى وتفسيره ، ما يتوقع الكاتب أن يكون عقبة أمام المتلقي في فهم مبتغاه ، ولا سيما في الرواية التي تتبنى الرمزية بشكلٍ بارز.

إذاً الرموز منصة تواصل بين الكاتب والمتلقي ، اذ تقوم هذه المنصة ببث الأفكار وتجسيد التجارب الثقافية والشعورية إلى المتلقي عبر نصوص الرواية الأدبية. ومن زاوية تقنيات بناء الصورة نجد أن الرمز " هو المرحلة الأخيرة للصورة ، ووظيفة الرمز أن يحيلنا باستمرار إلى ما يرمز إليه "[1] ، لذلك كان وجود الرمز في النص السردي شيئاً ضرورياً يساعد في تشييد العمل الروائي ، وخاصةً أنه : " أداة تصوير كاشفة عن طبيعة التصور، ومعادل خارجي "[2] لما تقوقعت في داخله من مشاعر وتصورات عاطفية.

وفي أدب الرعب شغل الرمز مكانةً هامةً ، بفضل قدرته على الإيحاء وتوجيه الإشارات نحو معنى وهدف مرعب يثيران غريزة الخوف عند المتلقي ، على وفق ذلك أصبح وسيلة فنية لتجسيد صورة مخيفة في خيال المتلقي ، اذ تطور الرمز في هذا الأدب خاصة ليحمل سجيّات غريبة ، تضع القارئ في بؤرة دلالات كلها تشير إلى جوهر مرعب.

وفي ذات السياق ، يعد الرمز " شكلاً من أشكال التعبير المجازي ، والبنية اللغوية الفوقية مجرد غطاء فني للبنية التحتية التي تحتاج إلى قراءة وفهم عميقين "[3] ، وما دُمنا نتحدث عن الرعب إذاً لابد من الرموز؛ لأن الرعب في النص السردي لا يصبح رعباً من الوهلة الأولى ، إنما يحتاج لتسهيلات ومقدمات تنحدر

---

[1] – رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، جورج طرابيشي : ٩٩٨.

[2] – التعبير بالرمز في الشعر العربي المعاصر ، أحمد محمد حنظور، مجلة بيادر، نادي أيها الأدبي، السعودية، ع ١٨، ١٩٩٦، : ٧٧.

[3] – مكونات السرد في الرواية الفلسطينية ، يوسف حطيني : ٢٠٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

تدريجياً إلى قعر رواية الرعب ، التي تكون فيها ذروة الخوف متفشية ، فالرمز يكون قادرا بإيحاءاته الوصول إلى ذلك القعر بكل يُسر وسهولة دون تعنت المتلقي في المسير إليه.

وأما الكاتب المبدع المميز أحمد توفيق فقد نظّم الرموز وأسكنها منزلتها الخاصة بها ، واعتنى بتداعياتها ووظائفها الأدبية الجمالية ، فقد عكف على توطين الرمز في كل رواية رعب ينتجها من صميم أدبه الراقي والمنسجم مع ثقافته المستنيرة . فقد سعى إلى صنع الحيرة بدلالات الرموز في ذهن المتلقي ، مستفهماً إلى أين تتجه نصوص الرعب به ؟ ، وحتى نتمكن من الإجابة على هذه السؤال يجب أن نتعرض لبعض النصوص التي تجلى الرمز فيها والتي منها: " وقال بوجهٍ لا حياة فيه:

– هذه هي رسالتك فاحتفظ بها .. لقد استعملت الوصفة فقط!

لم أجرؤ على السؤال ، ولكنه رآه في عيني فقال :

– كيف عرفت؟ الأمر سهل أيها الغريب .. نحن لا نقرأ لكننا لسنا أغبياء .. نعرف أنك أرسلت استغاثة معنا .. لو لم تفعل لكنت أحمق .. وكان يجب أن تكتب أصناف العلاج في حالة ما إذا لم يستجب الصيدلي أو لم يفهم لذا كتبت بعض كلمات كل واحدة في سطر .. ثم انتهت الورقة بسطرين كاملين لا يشبهان باقي الورقة .. فلتقطع ذراعي إن لم تكن هذان السطران هما الاستغاثة ."[1]

المتمعن في النص السابق يجد أن الرمز قد بلور المعنى واحتواه في طياته ، وقد أضاف الروائي أحمد توفيق رعباً آخر إلى الرعب الحقيقي الذي هو متن الرواية وعصبها ، وهذا الرعب الجديد جاء منبثقاً من الرمزية ، وتحديداً رمز الذكاء لدى الوحوش والأشخاص الذين يعيشون في الظلام ويعشقونه ، ومن الجلي أن

[1] – أسطورة العشيرة : ٨٨ – ٨٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الوحوش ليست ذكية وليست واعية لما يحصل حولها ولكنها تقوم بوظيفتها الأساسية ، التي هي إلحاق الخوف وإثارته في الأنفس.

أضاف الكاتب سمة الذكاء لشخصية الكائن الغريب الذي يمثّل الوحش بالنسبة للبشر، ودلالة هذا أن الكتاب أراد غرضين في تضمين رمز الذكاء ، وخاصةً في هذا الموقف ، فالأول هو قطع روتين السرد على القارئ ، والآخر إرباك توقعاته بشأن أحداث القصة ، وهذا يعطي الرواية مساحة أخرى لبث الرعب والذعر في الذات القارئة ، وفضاء جماليا آخر يتحرك فيه الكاتب بكلِّ يُسر وراحة. قال : " وقال الزوج وهو يعود إلى الأريكة :

– ما كان قدومك إلى هذا المنزل بالذات صدفة .. لقد كان نداءً خفيّاً لم تسمع أذناك مثله، كالذي يهدي الطيور المهاجرة إلى اتجاهها، أو كالذي يحرك إبرة البوصلة .. ولأسباب مماثلة قبلت العجوز ضيافتك برغم أنها رفضت الكثيرين منا .. كنت أنت أول من لبى النداء، ومن سخرية الأقدار أنك كنت الوحيد الذي نسى أنه منا ."[1]

أضاف توفيق رمزاً آخر إلى الشخصيات الشريرة التي تبث الرعب ، فشخصيات روايته الشريرة منها تتقن التدبير والتخطيط ، فهي مفكرة وذات دهاء ومكر ، فكأنه يريد إظهار صورتها على نسق مختلف عما عليه عادةً ، لا سيما أن التخطيط هنا طويل المدة ومحكم في تصميمه وتنفيذه ، وهذه السمة قد أعطت الكاتب لمسات إبداعية في إنشاء سردية مروّعة ، تحكمها رمزيّات قياديّة تبث دلالات تحرّك مشاعر الخوف والقلق النفسي عند المتلقي.

[1] – أسطورة المنزل رقم ٥ ، أحمد خالد توفيق : ٩١ – ٩٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

وفي موطن آخر أشار إلى الرمزية فقال :

"قال (عامر):

– هناك بركان تحت جلد كل واحد من هؤلاء الذين يحضرون اجتماعاتنا .. ما أراده لورد (إيمري) هو أن يحرر كل إنسان بركانه الخاص .. من الغريب أن يعرف المرء أن هناك غولاً تحت جلده، لكننا نخبره بهذا ونساعده على تحرير هذا الغول "[1]

هنا كان للغضب والانفعال السريع الذي يتمركز في الفطرة البشرية أثر فاعل ، ولكن من خلال السرد يفهم المتلقي أن الكاتب قرن بين الرعب والغضب ، إذ أن الغضب هو رد فعل تستجيب له أعضاء الجسد فيترك صاحبه على غير ما عرف عنه ، وهذا التحول يخيف كل من يواجهه عادةً ، لا سيما اذا استخدمت ألفاظ خاصة تكشف وتوضح المبتغى وموقعه من السرد أمثال لفظ (بركان ، غول) ، وهي تشير في الوقت نفسه إلى الموضوع الأصلي للرواية وهو الغيلان ، كأنه قرن بين الرمز والمرموز له بصورة السرد المقلق والمخيف .

إذن أضحى الرمز مورداً هاماً في صناعة أنساق السرد وبناء الشخصيات وإبراز خصائصها ، فالرمز هو حياة العمل الروائي وبدونه تفقد الرواية هيمنتها الدلالية ، وتفقد أيضاً ترددات استقطاب المتلقي إليها . والأمر الهام الذي تجب الإشارة إليه أن الكاتب كلما اصطحب معه رمزاً من الرموز قَرَنَه بدلالة من دلالات الرعب ، ليحقق الغاية الروائية ، وفي أدب الرعب السرد يبنى الرعب والقصص المخيفة ، والرمز يضيف الجماليات الأدبية لها.

[1] – أسطورة نادي الغيلان : ١٦٨.

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

الخاتمة

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الخاتمة

اعتلى أدب الرعب منزلة عُليا في كيان الأدب، وتظل مشاعر الخوف والرعب تواكب الإنسان طيلة حياته فهي في حالة ديمومة منقطعة النظير في التأثير على الإنسان وتغيير نفسيته، وفي تلك الرحلة البحثية الممتعة رصد الباحث تجليّات الرعب في سلسلة ما وراء الطبيعة للروائي أحمد خالد توفيق اذ توصّل لغاية الكاتب في تلك الروايات وبيان دلالة كلٍّ منها، وبرزت مكانة ساميّة لتلك التجليّات في أدب الرعب انبثقت منها عدة نتائج قد توصل لها هذا البحث كالتالي:

- ان الشخصية الروائية هي اصلا شخصية الكاتب ، التي اراد ان يتقمصها في نصوص السلسلة ، وعليه فهي تحرك ما يريد الكاتب تحريكه وتثبت ما يريد الكاتب اثباته ، لذا كان ثمة تطابق بين لغة السارد (رفعت اسماعيل) ولغة (الكاتب) الاصلية .
- تمثل الشخصية المحور الأهم في مدار الرواية العربية والأجنبية على حدٍ سواء، ومن خلالها يقدم الروائي نصوصه السردية وطيف أحداثها حيث لا رواية بدون شخصية تعتمد عليها، والشخصية الروائية تكون مشابهة للشخصية الحقيقية أحيانا حيث تشتركان في نفس الخصائص إلا أنّ الشخصية الروائية تكون متبلورة من وحي الخيال، ومن خلال تلك الشخصية يخلق الكاتب فراغا وظيفيّا في رواياته أي أنه من خلالها يستطيع التأثير على المتلقي، والفراغ الوظيفي هو الفراغ الذي يمكّن الكاتب من نسج الأحداث ودمجها ليحقق الغاية الأدبية لتلك الرواية.
- وقد عكف الكاتب على توظيف الشخصيات الروحية بأشكالها المتعددة (المسوخ، الزومبي، ...) ليحاكي واقعا يعيشه من ناحية ويعيشه المتلقي من ناحية أخرى، وهذه دلالة جليّة على مدى إبداع الكاتب في إقران الشخصية الروائية بالواقع، والزومبي شخصية إنسانيّة كانت لها حياتها الخاصة – بناءً على ما ظهر في الروايات – ولكن تعرضت لمرض روحاني أثّر فيها فجعلها مخيفة بعدما كانت مطمئنة، والصراع القائم بين الشخصيّات الشريرة والشخصيّات الإنسانية في النص السردي نابع من تجربة خياليّة تأثر بها الكاتب من وحي الثقافة التي تملّكت فكره، وقد أبدع الكاتب بإنتاج رعب نفسي خاص في المتلقي عندما أجاد تقنين موضوع الجن والأموات في رواياته.
- ان الرعب الذي تمظهرة في سلسلة (ما وراء الطبيعة) رعب شيق ، يدفع القاريء الى تبني افكار الروائي والولوج معه في مسرح الاحداث ، بفكر عميق وتدقيق شديد ، وما يشوب عن تزاحم المشاهد وترادفها هو الخيال المرعب الذي انبثق الى نفس الروائي ، حيث ان صياغة تجليات الرعب في فن

Remove Watermark Wondershare PDFelement

راق ذي مستوى عال ولغة معاصرة سهلة التعبير ورصينة الاوصاف يجعل القاريء منسجما في محمور ذلك الرعب ، ومتجانسا مع افكاره كانه مشارك فيها .

- كان وصف المشاهد المرعبة الخاصة بالا شباح متباعد في النص السردي ، على شكل فصول ولقطات تتداخل في ما بينها شيئا فشيئا بايقاع فني ، حتى تصل الى مرحلة التناغم والانسجام وتصبح الصورة أجلى وأوضح .
- البناء السردي كان قويا ومتينا عند توفيق من خلال اتحاد (البناء اللغوي و أفق الخيال و طبيعة الرعب) مع بعضهم بعض ، وبهذا يمكنه التحكم في مجريات الاحداث الروائية من تقديم وتأخير ، وتدمير وبناء للشخصيات على نحو فعال ومميز . فمن خلال وعيه استطاع توظيف الرعب بتقنية عالية مستعينا بعناصر الرواية التي بدورها تسمح للروائي بالتنقل عبرها ونصب شراك الرعب في طياتها .
- وتعد أسطورة دراكيولا نمطا خاصا في السرد ولها فاعلية كبيرة في تهييج مشاعر الخوف عند المتلقي، ومن ناحية أخرى كانت لها حبكة فنية خاصة وقدرة روائية في بث دلالات الرعب واستنطاق المشهد السردي بفاعلية كبيرة.
- وشكّل المكان فضاء المتخيل في حقل العمل الروائي إذ لا يستطيع الكاتب التخلي عن المكان تحت أي ظرف من الظروف، وبرز المكان بوصفه جزءا لا يتجزأ من العمل الروائي في أدب الرعب، وعندما يتعلق الأمر بالرعب والدلالات النفسية فالخيال ينحصر في إطار سردي ويكون قادراً على تحريك سكنات الخوف عند المتلقي، و تعد المقابر، المختبرات العلميّة، الأماكن المهجورة كلها أمكنة ترصد معالم الفضاء المكاني التخييلي لأحداث رواية الرعب.
- واختيار الوقت المناسب لعرض الرعب أمام المتلقي يعد حنكة روائية من الكاتب، وخيالا مميزا جعله يضع نفسه في دور القارئ ومعرفة مواطن الخوف والاطمئنان النفسي في فلك الرواية، ومن خلال الروايات يتجلى لنا أن الليل كان البؤرة الزمنية الأولى التي اعتمد عليها الكاتب لإجلاء أدب الرعب إلى ساحة الرواية.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الخاتمة

- والسفر عبر الزمن أيديولوجية فريدة في الرواية العربية جعلت النص مشبعاً بالإثارة المرعبة، وعلى ذات الشاكلة تعزيز مواطن الرعب ونصر المشهد السردي، والبناء القصصي عند توفيق يجعل الرواية أكثر تشويقاً من جهة المتلقي و إبداعاً من جهة الكاتب المتقن لفنون السرد.
- وعندما يتلقى القارئ أيديولوجيات الكاتب / الروائي في استنطاق الأسطورة في أبنية عديدة من السرد يجعل خياله جزءاً من هذه الأسطورة التي تجلّت بكل مقوماتها الفنية بوصفها صورة مميزة خارجة عن المألوفة في روايات ما وراء الطبيعة، وقد حملت بين طيّاتها دلالات رمزية ذات رعبٍ واضح، وعمل الروائي على دمج نمطية الأسطورة في الحقل السردي من خلال التركيز على أساطير قديمة حقيقة كانت أم خيالية.
- وقد نجح الروائي في بلورة نسيج سردي أسطوري يواكب معايير تلقي القرّاء لأن القارئ المحرك الأساسي للنص المشحون بدلالات أسطورية، وكذلك يمثل الرعب الزاوية التي يغوص فيها القارئ داخلياً ويقابله خارجياً الخيال العلمي من خلال أسلوب خطابي مميز يمزج بين داخل النص وخارجه.
- وكذلك ترك توفيق العنان لخياله العلمي في رصد تجلي الرعب في رواياته، وذلك لأن غاية استخدام هذا الخيال هو الوضوح والسمو في سلسلته، على وفق ذلك استطاع تجسيد الأشياء مادياً ومعنوياً عبر نسيج محكم ضابط لأي انحراف سردي / خيالي.
- اخذ الكاتب احمد توفيق عهد الاستباق الى اعالي هذا الادب الفريد والعصري ، بينما يتحرك خياله من افق الى افق ، فالخيال العلمي الذي قدمه الكاتب اخذ منحيين اساسيين :
- الأول كان منبثقا من الخيال الاصلي للكاتب ، اي ان الخيال العلمي كان منبثقا من اوج تخيلات الروائي نفسه .
- اما الثاني فكان متصدرا أكثر عن الأول ، فكان الخيال العلمي عليه صبغة الباحث والمستكشف ، اي ان الكاتب كان يتسلح بأدوات الأدب التي تساعد على استكشاف منابع الخيال العلمي وجعله موردا له في كل الروايات العلمية .

ونجح كذلك في مواكبة أحداث سردية مؤاتية لإبراز تغيرات ذهنية لدى القارئ وفق خيال علمي منظم حمل الرعب إلى مكان مرتفع بلغة الترميز الدلالي.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الخاتمة

جمع الكاتب في روايات سلسلته بين أنواعٍ جديدة من الإبداع، فالحلم يتمثل لديه إبداعا فنيا والأسطورة تتمثل في النص إبداعا خياليا، فيصبح النص غنيّا دلاليّاً باستقلاليته السردية.

- فالهذيان والهلوسة لا تعتمدان على مرحلة نفسية ما وتذهب بل تتعدى دلالاتها الفنية وتأويلاتها الأدبية إلى نظرة أوسع عند المتلقي بناءً على ما تحدّث به النص.

ولعلم النفس دور هام في إنتاج العلاقة بين النص والمتخيل من ناحية أو بين النص والكاتب من ناحية أخرى، وقد افاد الكاتب من هذه الخاصية الهامة التي يقوم بها علم النفس وهو تقريب البعيد وتيسير العسير عبر دلالات خاصة، وقد أجلى هذا العلم إلى إشراك المتلقي في هذه البنية الروائية.

ويعد الصراع أحد المحاور الهامة التي ارتكز عليها الكاتب في تجسيد بلاغة سردية مقننة، وعليه اتحدت الأحداث وتآزرت المواقف لتصنع المشهد السردي .

- اتسع احمد توفيق في توظيف فنيات الحوار ، واستخدامه طعما يستدرج به المتلقي الى عالمه الرعب ، فقد اثرى محتوى رواياته بالحوار اللازم الذي يخلق توترا ويعزز الصورة السردية المفعمة بملامح الغرابة والقلق ، مما يثير الخرائز الفطرية فيؤثر في توازنه النفسي .
- ومن ثم كان الأديب احمد توفيق مبدعا في التحكم بمستويات الصراعات وتوالد الاحداث وانتاج جماليات سردية تلفت نظر القارئ اليها .
- وقد عكست سلسلة ما وراء الطبيعة وضوح المتخيل بصورة جليّة، وأبرزت التشكيل الإبداعي للروائي وحسن تصميمه، واستخدم الكاتب السرد القصصي المرعب بوصفه وسيلة يستنطق بها مشاعره ودفائنه النفسية بأسلوب أدبي مشوّق ونادر في تشكيله، وتجلّى الحجاج النصي عند الكاتب من خلال مدارين، الأول تمّ بواسطة حيوية النص وإيقاعه، وأمّا الآخر فهو قوة التمازج الفكري بين القارئ والنص.
- وتعد الألفاظ المنصهرة في الحقل الدلالي للنصوص السردية مؤثرة بشكل أساسي في بث الذعر والخوف والاضطراب النفسي عند المتلقي لا سيمّا كانت مستوحاة من واقع حقيقي يعيشه القارئ،

Remove Watermark Wondershare PDFelement

الخاتمة

وتأكيد الكاتب على تكرار الألفاظ في مواطن معينة من روايات سلسلة ما وراء الطبيعة ما هو إلا تغيير وظيفي لحركة جريان الرعب في النص وتنوع دلالي أدبي.

- عمل على نظم الرموز واسكنها منزلتها الخاصة بها ، واعتنى بتداعياتها ووظائفها الادبية الجمالية .

وكذلك أبرز الكاتب الرمز بوصفه قرين الرعب بشكل واضح حيث لكل دلالة رمزية دلالة رعب نفسية، وبالتالي برزت الرموز بوصفها أحد محركات الرعب في روايات السلسلة.

- وأخيراً قد أنار الكاتب أحمد خالد توفيق آفاقاً في هذا الحقل من الروايات، وأثار حفيظتهم نحو تجليّات هذا النوع من الأدب، وعموماً لا زال الاجتهاد البحثي في هذا الميدان الأدبي قائماً ينتظر كل باحث ليبث جماليات وأسرار هذا الأدب الرفيع، وحسبي من ذلك البحث شرف المحاولة والاجتهاد، فإن أصبت من الله وحده وإن أخطأت فمني ومن الشيطان.

والله ولي التوفيق

Wondershare PDFelement

Remove Watermark
Wondershare PDFelement

قائمة المصادر والمراجع

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

قائمة المصادر والمراجع

أولا : القرآن الكريم

ثانيا : الروايات (سلسلة ما وراء الطبيعة)

١. أسطورة أرض أخرى: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢. أسطورة آكل البشر: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٣. أسطورة الأساطير: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ج ١، د.ت.

٤. أسطورة الجاثوم: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٥. أسطورة الرجل الذئب: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٦. أسطورة الشاحبين: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٧. أسطورة العشيرة: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٨. أسطورة العلامات الدامية: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٩. أسطورة الغرباء: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١٠. أسطورة الكاهن الأخير: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١١. أسطورة المتحف الأسود: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١٢. أسطورة المقبرة: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د . ت.

١٣. أسطورة المنزل رقم ٥: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١٤. أسطورة الموتى الأحياء: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١٥. أسطورة النافاراي: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١٦. أسطورة النداهة: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٩٢.

١٧. أسطورة بعد منتصف الليل: أحمد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

١٨. أسطورة بو: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

١٩. أسطورة حارس الكهف: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢٠. أسطورة حكايات التاروت: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢١. أسطورة دماء دراكيولا: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٩٢.

٢٢. أسطورة رعب المستنقعات: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢٣. أسطورة طفل آخر: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢٤. أسطورة فرانكنشتاين: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢٥. أسطورة ملك الذباب: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت).

٢٦. أسطورة نادي الغيلان: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢٧. أسطورتها: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

٢٨. مصاص الدماء وأسطورة الرجل الذئب: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، د.ت.

ثالثا : المصادر والمراجع

١. الأبعاد الأساسية للشخصية: أحمد عبد الخالق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.

٢. أحكام المقابر في الشريعة الإسلامية: عبد الله بن عمر السحيباني، دار ابن الجوزي، الرياض، ط ١، ٢٠٠٥.

٣. أحلام الأنبياء والصالحين: أحمد الصباحي عوض الله، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٤.

٤. الأحلام: مصطفى محمود، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)..

٥. الأدب والجنون / دراسة نقدية: شاكر عبد الحميد، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣.

٦. الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٦، ١٩٧٦.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٧. الأزمنة والأمكنة: أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦.

٨. الأساطير: أحمد كمال زكي، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩.

٩. استراتيجيّة المكان: مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨.

١٠. الاستشراف في النص: عبد الرحمن العكيمي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ٢٠١٠.

١١. الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

١٢. الأسطورة عند العرب في الجاهلية: حسين الحاج حسن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٤.

١٣. الأسطورة والمعنى: فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط ٢، ٢٠٠١.

١٤. الألسنية في النقد الأدبي: موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.

١٥. ألف ليلة وليلة / دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد: عبد الملك مرتاض، دار الشؤون الثقافية العربية، بغداد، ١٩٨٩.

١٦. أنساق التخييل الروائي: صلاح فضل، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٨.

١٧. أهداف القصة في القرآن الكريم: منصور الرفاعي عبيد، دار العرفان للطباعة، القاهرة، ط ١، د.ت.

١٨. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.

١٩. البحث عن المغزى " تجارب في قراءة الصورة ": محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠١٢.

٢٠. بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، لبنان، ط ٢، ١٩٨٢.

٢١. بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٢٢. بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٦.

٢٣. بلاغة السرد: محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ٢ ، ٢٠١٣.

٢٤. بناء الرواية العربية السورية: سمير روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.

٢٥. البناء السردي في روايات إلياس خوري: عالية محمود صالح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط ١، ٢٠٠٥.

٢٦. بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ: بدر عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.

٢٧. بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية): محمد أنقار، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، المغرب، ١٩٩٤.

٢٨. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠.

٢٩. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٣.

٣٠. بنية النص السردي: حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩١.

٣١. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله: مرشد أحمد، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط ١ ، ٢٠٠٥.

٣٢. تاج العروس من جواهر القاموس: السيد مرتضى الزبيدي، دار صادر، بيروت، (د . ط) ، مج ٩، ١٩٦٦.

٣٣. تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٣٤. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم): محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط ١، ٢٠١٠.

٣٥. التخيل التاريخي (السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية): عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١.

٣٦. تفسير القرآن العظيم: أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، ابن كثير، تحقيق: سامي بن محمد سلامه، ج ٨، ط ٢، ١٩٩٩.

٣٧. تفسير القرآن الكريم: الإمام أبي البركات عبد الله بن احمد بن محمود النسفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ج ٣، د . ط، د . ت.

٣٨. التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، (د. ط)، (د.ت).

٣٩. تهذيب اللغة: أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، تحقيق: أحمد عبد الرحمان مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ج ٧، ط ١، ٢٠٠٤.

٤٠. تهذيب اللغة: أبو منصور، محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: علي حسن هلالي، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، (د . ط)، (د ، ت).

٤١. التوافق الشخصي الاجتماعي: مصطفى فهمي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩.

٤٢. توضيح الأحكام من بلوغ المرام: عبد الله البسام، مكتبة الأسدي، مكة المكرمة، ط ٥، ج ٢، ٢٠٠٣.

٤٣. ثقافتنا في ضوء التاريخ: عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٤، ١٩٩٧.

٤٤. الجامع لمسائل المدونة: ابن يونس الصقلي، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى – السعودية، ط ١، ج ٣، ٢٠١٣.

٤٥. جدلية الحلم والواقع في رواية شمس القراميد لمحمد علي اليوسفي: الأزهري، الدار التونسية للكتاب، تونس، ٢٠١٣.

٤٦. جماليات اللغة وغنى دلالاتها، من الوجهة العقدية والفنية والفكرية : محمد صادق عبد الله ، دار إحياء الكتب العربية، بالقاهرة، ١٩٩٣.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٤٧. جماليات تلقي لغة الشعر الشواهد الشعرية في شروح المعلقات: نهى فؤاد السيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠.

٤٨. جمهرة اللغة: ابن دريد ابو بكر، محمد بن الحسن الأزدي البصري (ت ٣٢١ هـ)، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، بغداد، ط ١، ج ٣، ١٣٤٥ هـ.

٤٩. الحلم في الرواية الأردنية / دراسة تحليلية: فاطمة الخزعلي، مؤسسة حمادة، إربد، ٢٠٠٥.

٥٠. الحلم والرمز والأسطورة: شاكر عبد الحميد، نوستالجيا للإعلام والترجمة والنشر، مصر، ط ١، ٢٠١٨.

٥١. الخبرة الجمالية – دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (هايدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، انجاردن): سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.

٥٢. الخروج للنهار: شريف الصيفي، مكتبة تنمية، القاهرة، ٢٠٢٠.

٥٣. الخيال – مفهوماته ووظائفه: عاطف نصر، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧.

٥٤. الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم: عصام بهي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

٥٥. الخيال العملي أدب القرن العشرين: محمود قاسم، الدار العربية للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٣.

٥٦. الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين: يوسف الإدريسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٥.

٥٧. دراسات المستقبلات واستشراف مشاهد المستقبل: مازن إسماعيل الرمضاني، دار الموج الأخضر للنشر، الجزائر، ٢٠٢٠.

٥٨. دراسات في الأدب المسرحي: سمير سرحان، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).

٥٩. دراسات في القصة والمسرح: محمود تيمور، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٧.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٦٠. رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٦١. الرواية العربية – البناء والرؤيا – مقاربات نقدية: سمير روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

٦٢. الرواية العربية: يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط ١، ٢٠١١.

٦٣. الرواية من منظور نظرية التلقي: سعيد عمري، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس – المغرب، ط ١، ٢٠٠٩.

٦٤. الروح: ابن القيم الجوزية، تحقيق: محمد الإصلاحي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، المجلد الأول، د.ت.

٦٥. الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم: حسام الآلوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥.

٦٦. زمن الرواية: جابر عصفور، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٠.

٦٧. الزمن في الرواية العربية: مها حسن القصراوي، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط.

٦٨. سوسيولوجيا العنف والإرهاب: إبراهيم الحيدري، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٧.

٦٩. السياق وتوجيه دلالة النص – مقدمة في نظرية البلاغة النبوية: عيد بلبع، بلنسية للنشر والتوزيع، الرياض، ط ١، ٢٠٠٨.

٧٠. السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: شعبان عبد الحكيم محمد، الوراق للنشر والتوزيع، عمّان، ط ١، ٢٠١٥.

٧١. السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط ٣، ٢٠١٢.

٧٢. الشخصية – كيف تطلق قواك الخفية: روب يونج، مكتبة جرير، السعودية، ط ١، ٢٠١١.

٧٣. الشخصية الإنسانية في التراث الإسلامي: نزار العاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٧٤. الشخصيّة الثانويّة ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ: محمد سلامة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١١.

٧٥. شعريات المتخيل – اقتراب ظاهراتي: العربي الذهبي، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠.

٧٦. الصحاح في اللغة والعلوم: عبد الله العلايلي، اعداد وتصنيف: نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، (د . ط)، ١٩٧٤.

٧٧. صورة المتخيل في السرد العربي– البناء والدلالة: ليلى احمياني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠١٦.

٧٨. صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم: عبد اللطيف محمد الحديدي، دار السعادة، مصر، ط ١، ١٩٩٨.

٧٩. الطب النفسي المعاصر: أحمد عكاشة وطارق عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١٧، ٢٠١٩.

٨٠. عالم الجن والشياطين: عمر الأشقر، مكتبة الفلاح، بيروت، ط ٤، ١٩٨٤.

٨١. عالم السحر والأرواح والأشباح: خليل حنا تادرس، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٨٩.

٨٢. العقل الباطن: سلامة موسى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

٨٣. علم الدلالة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط ٥، ١٩٩٨.

٨٤. علم النفس الجنائي: سلمان محمود عطاالله، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦.

٨٥. علم النفس والأخلاق – تحليل نفسي للخلق: ج. أ. هادفيلد، ترجمة: محمد أبو العزم، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ٢٠٢١.

٨٦. العمليات المعرفية للعاديين وغير العاديين: شاهين رسلان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٠.

٨٧. العين: أبو عبد الرحمن، الخليل بن احمد الفراهيدي (ت ١٧٥ هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ج ٥، (د . ط)، ١٩٨٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٨٨. غائب طعمة فرمان روائيا: فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، بغداد، ٢٠٠٤.

٨٩. الفرويد يفسر أحلامك: نظمي لوقا، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٩.

٩٠. فضاء المتخيل – مقاربة في الرواية: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٢.

٩١. الفكر الجغرافي عند جمال حمدان: أحمد محمد عبد العال، مكتبة جزيرة الورد، الأردن، ٢٠١١.

٩٢. فلسفة اللغة اللسانيات: نور الدين النيفر، مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر والتوزيع، تونس، ط ١، ١٩٩٣.

٩٣. فن السيرة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦.

٩٤. فن القصة: محمد نجم، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦.

٩٥. في عالم النص والقراءة: عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٧.

٩٦. في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد: عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.

٩٧. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد المالك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، ١٩٨٨.

٩٨. في نظرية النقد: عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٢.

٩٩. القاموس المحيط: مجد الدين الفيروز أبادي، مطبعة مصطفى البابي والحلبي وأولاده، مصر، ج ٣، ط ٢، ١٩٥٢.

١٠٠. قاموس لاكان التمهيدى في التحليل النفسى: محمد أحمد خطاب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٨.

١٠١. لسان العرب: جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ، ط ١، ٢٠٠٥.

١٠٢. اللغة والمعنى / مقاربات في فلسفة اللغة: محمد بوزيان وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط ١، ٢٠١٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

١٠٣. اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين: نادية رمضان النجار، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ٢٠٠٥.

١٠٤. مبادئ تحليل النصوص الأدبية: بسام بركة وآخرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٠٥. المتاهات والتلاشي في النقد والشعر: محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

١٠٦. المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة: عبد الله إبراهيم، مركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

١٠٧. المتخيل في الرواية الجزائرية – من المتماثل إلى المختلف: آمنة بلعلي، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط ٢، ٢٠١١.

١٠٨. المتخيل والتواصل – مفارقات العرب والغرب: محمد نور الدين أفاية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٣.

١٠٩. مجموع الفتاوى: ابن تيمية، تحقيق: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية ، ج ٢٤، ١٩٩٥.

١١٠. مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٩.

١١١. مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب: شاكر عبد الحميد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٧.

١١٢. مسارات الرواية العربية المعاصرة: الكبير الداديسي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط ١، ٢٠١٨.

١١٣. معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط ١، ٢٠١٠.

١١٤. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ت).

١١٥. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

١١٦. معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين، أحمد بن فارس الرازي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ج ٥، ١٣٩٩ هـ / ١٩٩٩ م.

١١٧. المكان والزمان في النص الأدبي (الجماليات والرؤيا): وليد شاكر النعاس، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، د.ت.

١١٨. مكونات الخطاب السردي – مفاهيم نظرية: الشريف حبيلة، عالم الكتاب الحديث للنشر، الجزائر، ط ١، ٢٠١١.

١١٩. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية: يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

١٢٠. من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري: عبد الباسط سيدا، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط ١، ١٩٩٥.

١٢١. من قضايا الأدب الإسلامي: وليد القصاب، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨.

١٢٢. منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤.

١٢٣. منعطف المخيلة البشرية: صموئيل هنري هووك، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحور، اللاذقية – سوريا، ط ١، ١٩٨٣.

١٢٤. المورد (قاموس انكليزي – عربي): منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٠.

١٢٥. موسوعة الظلام – أول موسوعة عربية متخصصة في عالم الرعب: أحمد خالد توفيق وسند راشد دخيل، إصدارات دايموند، الكويت، ٢٠٠٦.

١٢٦. الموسوعة الفقهية الكويتية: وزارة الأوقاف الشؤون الإسلامية، ج ٤٤، ط ١، ٢٠٠٦.

١٢٧. نحو رواية جديدة: آلان جرييه، ترجمة: مصطفى مصطفى ، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

١٢٨. نظريات القراءة في النقد الأدبي: جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المملكة المغربية، ط ٢، ٢٠٢٠.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

١٢٩. نظرية التلقي أصول ومرجعيات: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ٢٠٠١.

١٣٠. نظرية التلقي بين ياوس وآيزر: عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٣١. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧.

١٣٢. نقص الصورة / تأويل بلاغة السرد: ناظم عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.

١٣٣. النوم والأرق والأحلام بين الطب والقرآن: شمسي باشا، دار المنارة، جدة، ١٩٩١.

رابعا : المجلات والدوريات

١. الأسطورة: محمد عبد الغني وآخرون، عالم الفكر، الكويت، العدد ٤، المجلد ٤٠، أبريل – يونيو ٢٠١٢.

٢. إشكالية الزمن في النص السردي: عبد العالي بوطيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج ١٢، ع ٢، ١٩٩٣.

٣. البعد الحجاجي في الخطاب الروائي – الإيتوس في رواية (بعيداً من الضوضاء قريباً من السكات) أنموذجاً: عبد العالي قادا، مجلة أبوليوس، جامعة القاضي عياض، المغرب، م ٨، ع ١، ٢٠٢١.

٤. التعبير بالرمز في الشعر العربي المعاصر: أحمد محمد حنظور، مجلة بيادر، نادي أيها الأدبي، السعودية، ع ١٨، ١٩٩٦.

٥. تفاعل اللفظ والمعنى عند العرب في ضوء التماسك النصي: عبد الله عنبر، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، عمّان، مج ٢٢، ع ٣، ١٩٩٥.

٦. الخطاب الحجاجي في رواية (فرعان من الصبار) للروائي خيري شلبي: محمد كمال سرحان، مجلة كلية آداب جامعة بور سعيد، مصر، ع ١٩، يناير ٢٠٢٢.

٧. الرمز في الشعر العربي: جلال عبد الله خلف، مجلة ديالي، جامعة ديالي، العراق، ع ٥٢، ٢٠١١.

٨. رواية الرعب / صراع العواطف المكبوتة: تركية العمري، المجلة العربية، السعودية، ع ٤٢٤، أبريل ٢٠١٢.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٩. فاعلية التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلاً) لسيد الوكيل: محمد محمود حسين محمد، مجلة الزهراء، جامعة الأزهر، القاهرة، ع ٣١، (د.ت).

١٠. لغة المكان: محمد مصطفى، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، الرياض، عدد ٢٢٨، أكتوبر ١٩٩٥.

١١. مجلة البحوث الإسلامية: الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد، السعودية، ج ٧٤، ١٤٢٥ هـ – ١٤٢٦ هـ.

١٢. المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتيّة: غيداء أحمد سعدون شلاش، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١١، العدد ٢.

١٣. وداعا .. أحمد خالد توفيق: محمد سيساوي، مقال في جريدة الأخبار العدد (٢٠٥٨٩) في ٢٠١٨/٤/٣م ، ١٦ من شهر رجب ١٤٣٩هجري.

١٤. اليوم تشييع جنازة العراب أحمد خالد توفيق في طنطا: مقال في جريدة الأهرام المسائي العدد (٩٨٣٧) الثلاثاء الثالث من شهر إبريل عام ٢٠١٨م.

خامسا : الرسائل والأطاريح

١. البنية الدرامية في شعر محمود درويش: رمضان عطا عمر، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمّان، ٢٠١١.

٢. مرار صوريه : البنية السردية (الزمن – المكان – الشخصيات) في رواية الأعظم لإبراهيم سعدي: مهاجري ليندة، مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة بجاية، الجزائر، ٢٠١٣ / ٢٠١٤.

٣. نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر: أسامة عميرات، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١١.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٤. النقد النفسي في الخطاب النقدي العربي: إيمان ملال، رسالة دكتوراه، قسم الأدب العرب – كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٦ / ٢٠١٧.

سادسا : المراجع المترجمة

١. الأحلام وقواها الخفية: آن فراداي، ترجمة: عبد العلي الجسماني، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط ١، ١٩٩٥.

٢. أدب الخيال العلمي: جان غاتينيو، ترجمة: ميشيل خوري، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩٠.

٣. أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل بختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

٤. التحليل البنيوي للسرد: رولان بارت، ترجمة: حسن بحراوي وزملائه، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

٥. ترجمة السرديات / سرديات الترجمة – هل حقاً الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟: منى بيكر، ترجمة: حازم عزمي، مجلة الفصول / مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٦٦، ٢٠٠٥.

٦. تفسير الأحلام: سيغموند فرويد، تحقيق: مصطفى صفوان، دار الفارابي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.

٧. جدلية الأنا واللاوعي: ك. غ. يونغ، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧.

٨. جماليات المكان: جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الأقلام (١)، يصدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

٩. جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة غالب هالسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

١٠. حدود السرد: جيرار جينيت، ترجمة: بنعيسي بوحمالة، مجلة آفاق / اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ع ٨ – ٩، ١٩٨٨.

١١. الخيال العلمي: ديفيد سيد، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠١٦.

١٢. دروس في الألسنية العامة: فردينان دي سوسير، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٥.

١٣. الذات عينها كآخر: بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥.

١٤. الذهانات: جاك لاكان، ترجمة: عبد الهادي الفقير، مؤسسة العلوم النفسية العربية، عدد ٣٥، ٢٠١٤.

١٥. الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي: بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ج ١، ط ١.

١٦. الزمان والسرد: بول ريكور، ترجمة: فلاح رحيم وسعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ج ٢، ٢٠٠٦.

١٧. سميولوجية الشخصيّات الروائيّة: فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار حوار، سوريا، ط ١، ٢٠١٣.

١٨. السيميائية أصولها وقواعدها: ميشال آريفيه وآخرون، ترجمة: رشيد بن مالك منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ٢٠٠٢.

١٩. علم النفس المرضي: شيريل جونسون وآخرون، ترجمة: أمثال هادي الحويلة وآخرون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٦.

٢٠. قوة عقلك الباطن: جوزيف ميرفي، تحقيق: إيان ماكماهان، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، ط ٣، ٢٠٠٧.

٢١. ما وراء الأوهام: إريش فروم، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط ١، ١٩٩٤.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٢٢. مظاهر الأسطورة: مرسيا الياد، ترجمة: نهاد خياطة، دار الكنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩٩.

٢٣. معالم التحليل النفسي: سيجموند فرويد، ترجمة: محمد نجاتي، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ٢٠٢٠.

٢٤. مفاتيح القرن الحادي والعشرين: جيروم بندي وآخرون، ترجمة: حمادي الساحل، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ٢٠٠٣.

٢٥. مقولات السرد الأدبي: تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

٢٦. نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى: بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٦.

سابعا : المراجع الأجنبية

1. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, February 26). *Horace Walpole*. *Encyclopedia Britannica*.
2. Cartwright, D. S. (1978). ***Introduction to Personality***. Chicago: Rand McNally.
3. Corstorphine K. Kremmel L (2018): ***The Palgrave Handbook to Horror Literature***, New York, Springer International Publishing.
4. Corstorphine K. Kremmel L (2018): *The Palgrave Handbook to Horror Literature*.
5. Cuddon, J .A – **Dictionary of Literary Terms**. London. Penguin Books. 1979.
6. Eco, l'oeuvre ouverte, traduit de l'italien par Chautal Roux de bezieux, edition seul, 1965.

Remove Watermark Wondershare PDFelement

7. Edward Cornish,the Study of the Future,World future Society,Washington,1977 Op.Cit.
8. Emile Benveniste: Problemes de linguisyique generale, 2, ed Gallimard, 1974.
9. George, P. (1970). ***Dictionnaire de la geographie***. Paris: Presses universitaires de France.
10. H. G Gadamer, Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une hermneutique philosophique. L'ordre philosophique, collection dirigé par François Whl. ED,seuil, Paris, 1976.
11. Hans Robert Jauss, pour une herméneutique litteraire. Traduit de l'Allemand par Maurice Jacob, Editions, Gallimard, 1988.
12. Izer (wolfgang), L'acte de lecture, theorie de l'effet esthetique, traduit par: Evelyne Sznycer, Pierre Mardaza editeur,1976.
13. Jean-Pierre Rosa, Encyclopedie des religions, Bayard editions, 1997.
14. Nugent, C., Berdine, G., & Nugent, K. (2018). The *undead* in culture and science. *Proceedings (Baylor University. Medical Center)*, *31*(2).
15. Oxford **Advanced Learner's Dictionary** of Current English. Hornby with A P Cowie Oxford University. Press 1974.
16. Paul Ricoeur, du texte à l'action, Essais d'herméneutiquell, Edition, seuil, Novembre 1986.
17. R. G. Collingwood. "History as Re-enactment of Past Experience. Pp. 282-302 in The Idea of History. Oxford: Oxford University Press (1946).
18. Umberto Eco, Lector in fabula ou la cooperation interpretative dans les textes narratifs, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1985.

ثامنا : المواقع الالكترونية

1. https://www.dictionary.com/browse/horror
2. https://ar.emsayazilim.com/definici-n-de-horror

Remove Watermark Wondershare PDFelement

3. https://puzzleboxhorror.com/the-history-of psychological-horror/

4. https://horrorfilmhistory.com/wp/horror-roots-of-the-genre/

5. https://westportlibrary.libguides.com/Whatishorror

6. https://www.britannica.com/biography/Horace-Walpole

7. سلسلة ما وراء الطبيعة: أحمد خالد توفيق ويكيبيديا ar.m.wikipedia.org.

٨. العراب المختلف عليه .. أحمد خالد توفيق بعيدا عن (ما وراء الطبيعة): عزة عبد الحميد، ثقافة وفنون ٣٦٠، ، ١٣ نوفمبر ٢٠٢٠.

https://masr.masr360.net/%d9%85%d9%86%d9%88%d8%b9%d8%a7%d8%aa/%d8%a7%d9%84%d8%b9%d8%b1%d8%a7%d8%a8-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%8f%d8%ae%d8%aa%d9%84%d9%81-%d8%b9%d9%84%d9%8a%d9%87-%d8%a3%d8%ad%d9%85%d8%af-%d8%ae%d8%a7%d9%84%d8%af-%d8%aa%d9%88%d9%81%d9%8a%d9%82/

9. https://open.baypath.edu/psy321book/chapter/c16p2/

10. https://www.writersdigest.com/write-better-fiction/writing-monsters-scary-qualities

١١. خوض الصّراعات بشعوب "الزومبي": حيدر الجعفري، مقال في صحيفة الميادين نت، ٧ شباط ٢٠٢٠. رابط المقال: https://shortest.link/1UqL

١٢. كتاب الوعي – قراءة في فلسفة العقل: عمرو مهدي ، مقال على موقع إضاءات، ٢٠٢٠/٢/٣. رابط المقال: https://www.ida2at.com/consciousness-book-overview

13. https://www.history.com/topics/folklore/vampire-history

14. https://monster.fandom.com/wiki/Dracula

Remove Watermark Wondershare PDFelement

15. https://www.livescience.com/24374-vampires-real history.html

16. David, Johnson. " The Terrifying Truth About Dracula "*Infoplease*. September 20, 2021. https://www.infoplease.com/culture-entertainment/mythology-folklore/terrifying-truth-about-dracula

17. Marc Lallanilla , Callum McKelvie. " Vlad the Impaler: The real Dracula ". *livescience.* https://www.livescience.com/40843-real-dracula-vlad-the-impaler.html

18. https://monster.fandom.com/wiki/Dracula

19. Tuan YF. (1979) Space and Place: Humanistic Perspective. In: Gale S., Olsson G. (eds) Philosophy in Geography. Theory and Decision Library (An International Series in the Philosophy and Methodology of the Social and Behavioral Sciences), vol 20. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-009-9394-5_19

20. https://www.dictionary.com/browse/laboratories

21. https://www.merriam-webster.com/dictionary/laboratory

22. https://www.exilab.com/laboratory-types/

23. https://www3.epa.gov/region1/eco/uep/openspace.html

24. Biddau, G.M., Marotta, A. & Sanna, G. Abandoned landscape project design. *City Territ Archit* 7, 10 (2020). https://doi.org/10.1186/s40410-020-00118-7

25. Marc E. Fitch (ed), Literature Is Built on a Foundation of Horror, *CrimeReads*, May 28, 2020. https://crimereads.com/literature-is-built-on-a-foundation-of-horror/

Remove Watermark Wondershare PDFelement

٢٦. الدراسات المستقبلية (نشأتها – مفهومها – أهميتها): محمد نصحي إبراهيم، موقع كنانة أونلاين، ٣١ مايو ٢٠١١. الرابط: https://kenanaonline.com/users/drnoshy/posts/269417

27. Mantzavinos, C., "Hermeneutics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/hermeneutics/

٢٨. الأسطورة والتحليل النفسي: أمل مبروك، مقال منشور على موقع البوابة نيوز، السبت / ٧ أبريل ٢٠١٨. الرابط: https://www.albawabhnews.com/3036637

٢٩. العصرنة الخلافة للأسطورة: عبد الحسين ماهود، قراءة: حسين سرمك حسن، مقال في موقع الناقد العراقي، ٢٠٠٩/١٠/١٠. الرابط: https://www.alnaked-aliraqi.net/article/2613.php

30. https://tinyurl.com/2p8z5knh

31. https://www.mayoclinic.org/ar/diseases-conditions/nightmare-disorder/symptoms-causes/syc-20353515

32. https://tinyurl.com/yc6vfp8k

33. https://www.differencebetween.com/difference-between-dream-and-vs-nightmare/

34. Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/

35. Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/

36. Literary Terms. (2015, June 1). Retrieved November 3, 2015, from https://literaryterms.net/

Remove Watermark Wondershare PDFelement

37. https://www.cntraveler.com/galleries/2015-11-18/the-most-stunning-abandoned-places-on-earth

38. History.com (ed), September 13, 2017, Zombies, *HISTORY*, https://www.history.com/topics/folklore/history-of-zombies

39. https://www.historyskills.com/2020/12/10/the-difference-between-history-and-the-past/

40. Lohnes, Kate. "Dracula". *Encyclopedia Britannica*, 8 Apr. 2021, https://www.britannica.com/topic/Dracula-novel. Accessed 30 November 2021.

41. Master Class staff. (2021, Sep 1). **What Is Science Fiction Writing? Definition and Characteristics of Science Fiction Literature**. https://www.masterclass.com/articles/what-is-science-fiction-writing-definition-and-characteristics-of-science-fiction-literature#hard-science-fiction-versus-soft-science-fiction-whats-the-difference

42. Eldridge, Alison. "zombie". *Encyclopedia Britannica*, 12 Nov. 2021, https://www.britannica.com/topic/zombie-fictional-creature. Accessed 29 November 2021.

43. Sterling, B. (2021, December 14). ***science fiction***. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/science-fiction

Remove Watermark Wondershare PDFelement

Abstract

Horror has been embodied throughout the ages in human life in various forms, which made it the focus of attention and attention of scientists and specialists to highlight its references, results and direct and indirect impact on the life of societies, and this situation followed the writer Ahmed Khaled Tawfik to miss his literary prisons, and to produce horror through a solid means formed from the inspiration of literary reality in his series ‘‘Metaphysics’‘.

This research ‘‘Manifestations of Horror Literature in the Metaphysical Series by Ahmed Khaled Tawfik’‘ aimed to show the manifestations of horror in the source of the research in the light of the psychoanalytical approach, and the study included an introduction, a preface, three chapters, a conclusion, and references, which were formed as follows:

- **Introduction** The researcher has addressed several graphic axes that highlight the importance of the research, the reasons for its selection, its literary objectives, its scientific hypotheses and its analytical methodology.

- **The preamble** contains the concept of horror, the relationship of horror to literature, the highlight of Gothic literature, and other details about Ahmed Tawfiq ‘‘his life, titles, career / professional work, and his writings’‘.

- The first chapter **"Manifestations of Horror"** in which the researcher devoted an entrance and three detectives, and was ‘‘character building’‘ and its role in the manufacture of narrative and the generation of events as the first section, which included ‘‘human personalities, evil spirituality, and pale’‘, and the second section in which the researcher went on to ‘‘place’‘ where it included ‘‘laboratories, human laboratories, tombs, abandoned places, and open places’‘, and the third section was entitled as ‘‘time’‘ and dealt with the researcher ‘‘night, past, future’‘, and then the conclusion of the chapter.

- The second chapter **"Horror according to receiving"** has included an introduction to the chapter with the zigzag of the concept of interpretation, phenomenology, semiotics and three detectives, the first section was exposed to ‘‘the horror of history and the restoration of myth’‘, and included the axis ‘‘stereotyping, interpretation, and modernization of myth’‘, while the second section was issued under the title ‘‘science fiction’‘, and joined in its shadow the sections of science fiction ‘‘time, space, and the pillars of the two frameworks ‘‘spacetime’‘‘‘, and accordingly ‘‘dreams and nightmares’‘ were unique to the

Remove Watermark Wondershare PDFelement

third section, where the section included ‘‘delirium / hallucinations, illusion, mind’‘ esoteric/subconscious’‘, and then the conclusion of the chapter.

- The third chapter **"Narrative formation between the literature of reality and horror**" and the researcher dealt with an introduction and three topics, so it was ‘‘the conflict between good and evil / the dramatic dimension of the peak of the conflict’‘ the first section, and it dealt with ‘‘the theater of the event, dialogue’‘, while the second section dealt with the title ‘‘axes of the imagined self’‘, and was evacuated from it ‘‘venting ‘‘revelation’‘‘‘, the argument of the text, and the third section included the title ‘‘openness and aesthetics of the image’‘, and this section took care of two main axes ‘‘words and symbol’‘.

- **The conclusion**, in which the researcher listed the most important findings reached by the researcher during his research journey in the series ‘‘Supernatural’‘, and the researcher has monitored the sources and references that he used in writing his research.

Wondershare PDFelement

Remove Watermark Wondershare PDFelement

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Al-Qadisiyah University - College of Literature

Department of Arabic language

Representations of horror in the series Supernatural by Ahmed Khalid Tawfik

by

Ghalib Kadhim Allawi Al-Naeli

To the Council of the College of Horror literature , University of Al-Qadisiyah, which is part of the requirements for obtaining a Ph.D in

Philosophy of the Arabic language and literature.

Supervisor

Prof. Hiam Abid Zaid Attia Arair

2022.A.D **1444.A.H**