



## عجائبية المكان في الرواية البصرية

أ. د. حسين عبود الهلالي

هدية مونس سنيد

جامعة البصرة - كلية التربية للعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية

The miracle of place in the Basra's novel

Prof. Dr. Hussein Aboud Al-Hilali

Hadiya Munis Saned

University of Basra - College of Education for Humanities -

Department of Arabic



دواة / المجلد التاسع

العدد السادس والثلاثون

السنة التاسعة (شوال - ١٤٤٤)

(آيار - ٢٠٢٣)



## ملخص البحث

يعدّ المكان من أبرز الأدوات الفنية التي تتكامل بوجودها جماليات تشكيل النص الروائي ، فهو المنطلق الأول للروائي في السرد ، واللبنة الأساسي لتجلي الحدث المركزي ، وستحط رحالنا - خلال هذه الدراسة - في مدارات مظهرات المكان العجائبي و نتناوله دراسة وتطبيقاً ، من خلال إلقاء نظرة على عجائبية الأماكن المغلقة وعجائبية الأماكن المفتوحة ، ومعالجة أبرز ما جادت به الرواية البصرية من جنوح خيالي طغى على أماكن واقعية المسمّى عجائبية الخرق .  
الكلمات المفتاحية : عجائبية ، المكان ، المغلق ، المفتوح .

## Abstract

The place is one of the most significant artistic tools that integrate the aesthetics of producing the narrative text. It is the novelist's starting point in the narration and the basic foundation for the manifestation of the key event. Throughout this study, I will explore the miracle of closed locations and those of open spaces, as well as the treatment of the miraculous breach by studying the most conspicuous of the Basra's novel of fictional delinquency that overshadowed realistic places.  
Keywords: Miracle, place, open spaces, closed locations



العناصر مجتمعة هو ما يضيفي على البنية السردية قيمتها الجمالية المتكاملة، فلا يمكن تظهار الشخصيات أو سير الأحداث إلا في حدود مكانية.

أنّ تداخل الأشياء في الواقع واختلاطها إلى حدّ الجنون حفّز الرواة للجنوح بالسرد إلى إختراق هذا الواقع المتشطي، وتجاوزه عبر ارتياد عوالم سحرية جديدة تسعى إلى جعل الواقع واللاواقع محل الإحتمال، وتعمد إلى دمج المألوف واللا مألوف عبر شخصيات خارقة، وأحداث تجاوزت المعقول، ولغة تدهش المتلقي بأزمنة عجائية تؤطر أماكن إنزاحت عن المألوف وابتعدت عنه. فكانت العجائية الوعاء الحاضن لكل تناقضات الواقع وتآزماته. والعجائية موضوع واسع ومتداخل، ولا حاجة للبحث في الخوض في تفاصيله، ولكن من أبرز المفاهيم الخاصة به، هو ما جاء به تودروف في دراسة خاصة في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي)،

المكان الروائي هو مكون لفظي متخيل تصنعه اللغة ويضع أبعاده الروائي ليحتضن الشخصيات وتتشابك على حلته الأحداث ويسايره الزمن، فيضعنا الروائي من خلاله على أعتاب عالم جديديسعى في خلقه جاهداً لاقتناعنا بواقعيته، ف((المكان الروائي المتخيل ليس هو المكان الواقعي على الرغم من المناورات والمراوغات التي يحاول الخطاب الإيحاء بها، ومع ذلك يحاول الروائي تضمين نصوصه بعض الإشارات الجغرافية أو الواقعية))<sup>(١)</sup>، فيشخص الأمكنة في الرواية ويضع لها مسميات واقعية، وهو ما يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيته، أي أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح<sup>(٢)</sup>.

ولا ينفك تعالق المكان بالمكونات السردية الأخرى في عكس الصورة الفنية للعمل الحكائي، فتفاعل



إذ يعرف العجائبي بأنه ((التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثاً فوق الطبيعي حسب الظاهر))<sup>(٣)</sup>، أي أنه لكي يتحقق العجائبي لا بدّ من حدوث التردد، فهو جوهر العجائبي وأساس تكوينه. ويعدّ المكان إحدى المكونات السردية التي حظيت بالتعجب. فقد شيّد معظم رواة البصرة نتاجهم الأدبي بأسلوب فانتازي عبر المزج بين ما هو واقعي وما هو عجائبي، واتخاذ الأماكن الواقعية مسرحاً لخلق صورة جمالية مائزة لإبداعاتهم الفنية.

#### أهداف البحث:

١- تقوم آلية البحث على قراءة نقدية واستنطاق لنماذج من الروايات البصرية، التي تتخذ العجائبي ثيمة رئيسة في تقديمها السردية من خلال الوقوف على صور عجائبية لأمكنة واقعية أضفى عليها الرواة نفساً عجائبياً لتتشكل على نحو جمالي مائز أضاف جوانب إبداعية جديدة

للتناج السردية العراقي.

٢- الوقوف على أبرز الأماكن العجائبية ومعرفة مدى علاقاتها بالأماكن الواقعية.

٣- يشكّل المكان في الرواية البصرية حاضنة لتداعيات الواقع العراقي، لذا لا بدّ من دراستها واستكناه مكانها الإبداعية التي زينها الأسلوب العجائبي، بوصفه ظاهرة شاعت في عرض جوانب المجتمع المختلفة والوقوف على إشكالياته، بعد ان أصبح الواقع أغرب من الخيال لما يكتنفه من الغرابة والغموض.

#### أهمية البحث تكمن في:

١- إنّ الروايات المدروسة يتجلى فيها امتزاج وتلاحم بين الواقع والخيال مما يمنحها طابعاً فنياً جمالياً، فهي تتناول مشكلات الواقع بروح العجائبي.

٢- من خلال تلك الأعمال الإبداعية يمكننا تلمس المستوى الإبداعي لرواة البصرة، ومعرفة مدى نجاح المنهج التجريبي في استخدام العجائبية



كوسيلة لنقد الواقع.

### منهج البحث:

اعتمد البحث على آليات المنهج التحليلي الوصفي من خلال التنقيب والوقوف على السمات العجائبية للبنية المكانية في ظل الغرابة التي تلقّها، مع الاعتماد على تقنية الوصف التي مثلت مختلف ملامح النص، واعتمد البحث أيضاً على بعض آليات المنهج الاجتماعي فكل أثر أدبي رغم كونه نابعاً من الخيال، فإنه يتقاطع مع الواقع بما يقيمه من علاقات مع سياقه الاجتماعي.

### الفضاء العجائبي:

ميّز سعيد يقطين بين ثلاث بنيات فضائية وهي: الفضاء المرجعي، والفضاء التخيلي، والفضاء العجائبي، وستنحصر دراستنا على الفضاء العجائبي. فهو وفق رأي الدكتور نبيل حمدي الشاهد ((الفضاء المصطنع من خيال السارد مع إبراز الجوانب فوق الطبيعية بداخله فهو ليس فضاءً

خيالياً محضاً كباقي الأماكن المتخيلة أو المرجعية التي ينضاف إليها بعد التخيل، إنما مزيج من تداخل الخيالي مع الخرافي ولذلك يفارق كل الأبعاد المرجعية، انه يمتاح من الخيال أقصى درجاته ولا ينبغي أن يكون أي حيز أخصب، ولا أشسع مساحة، ولا أرحب مدى، ولا ابعد أفقاً من الحيز الخرافي الذي لا تجد له حدوداً، فهو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصب العجيب معاً [..] فالفضاء العجائبي يمثل أعلى درجات التخيل؛ لأنه على طرف النقيض مع الفضاء المرجعي))<sup>(٤)</sup>، و((إذا كان المكان الواقعي يخضع

في السرد لأبعاد واقعية فيزيائية، فإنه - عجائبياً - يتأبى على التحديد والقياس الهندسي والعقلي، فهو مكان متخيل، وأحياناً تقع الأحداث في اللامكان، فيتعالى السارد عن الحواس إلى عالم ميتافيزيقي لا يمكن تحيينه بقواعد المرئي والإداري البصري، فالعجائبي لا مكان له، أو بتعبير أدق لا مكان



شريعياً له إلا الشرعية التخيلية التي تخرب الفضاءات الواقعية المنطقية (المتفق عليها)<sup>(٥)</sup>. فالروائي يفرض في استعمال كل ما هو خيالي من أجل تعجيب المكان وادهاش متلقيه، فينقل القارئ من عالمه الطبيعي الواقعي الذي اعتاد عليه إلى عالم خرافي خارق مشحون بالأحداث والوقائع التي تجعله فريسة التردد في القبول أو عدمه بقوانين العالم الجديد.

### أولاً: عجائبية الأماكن المغلقة:

وهي الأماكن المقيّدة بحدود وحواجز تفصلها عن العالم الخارجي، أي أنها تتسم بالمحدودية والضيق، وعدم تجاوز حدودها الأبعاد الهندسية والجغرافية المؤطرة لها. وإنّ رمزية الأماكن المغلقة بالعزلة والكبت والنفي هو تعبير عن التقيد والحجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي<sup>(٦)</sup>، لذا نجد السارد يتلاعب بصورة المكان بإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للأبطال على المحيط

الذي يوجدون فيه بما يجعل دلالة المكان تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث<sup>(٧)</sup>، أي أن تقييد المكان المغلق ينعكس على الحرية الحركية والحالة الشعورية للشخصية التي تقطن فيه سلباً أو إيجاباً، و ((إنّ هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوباً فيها، فكما أنّ البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإنّ الإنسان - طبقاً لحاجاته - يتعش في بعض الأماكن، ويذبل في بعضها، وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة؛ لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة؛ لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة))<sup>(٨)</sup>، فهي إما أن تكون مصدراً للألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف والتوجس.

وعلى هذا الأساس، فإنّ الأماكن المغلقة تؤدي دوراً مركزياً مؤثراً في النص السردي من خلال ((عرض العلاقة اللصيقة بينها





ومن الأماكن العجائية المغلقة التي وردت في الروايات البصرية:

### ١ - القلعة:

برواية تتكى على حكايتين مترابطين إحداهما إضاءة وامتداد للأخرى، جاءت الأولى على شكل رسائل عتاب موجهة إلى القرش الذي التهم عبد الكريم، والثانية متخيلة على شكل حكاية يسردها السيد انقلاب لبعض الفتية، يمتزج التاريخي بالمعاصر والواقعي بالسحري، فيدخلنا الكاتب ((ضياء جبيلي)) عبر رواية ((تذكار الجنرال مود)) في أجواء القلعة وهي الفضاء المركزي الذي تتمحور فيه أحداث القسم الثاني من الرواية، والتي جاء السرد فيها على لسان السيد «انقلاب»، حيث يعمد فيها الكاتب إلى استعمال تقنية الوصف ليرصد بعدسته المعالم العجائية للقلعة مصوراً حصونها المنيعة وأسوارها الشاهقة وبواباتها العملاقة الموصدة بوجه الأعداء: ((قلعتنا كبيرة، لها أربعة

وبين شخصياتها القصصية من جهة، والمجتمع وحياة الشخصيات الاجتماعية والثقافية والسياسية من جهة أخرى. تعبر عن خلجات شخصيتها الذين يقيمون فيها، تفوح منها رائحة التفاعل الملموس بين أناسها؛ لأنها خاصة بعدد محدود من الأشخاص الذين يقطنون فيها أو يترددون عليها. ولها خصوصيتها وتأثيراتها على شخصيتها))<sup>(٩)</sup>.

وقد تضمنت السرد البصرية المدروسة أمكنة عجيبة صنعها خيال الكاتب و جسدها اللغة الوصفية، دارت فيها أحداث ووقائع خارقة للمعتاد، تحيلنا إلى عوالم أخرى غير واقعية، ونلاحظ بأن العجائبي ((يتجلى في فضاءات معينة ولا يتجلى في أخرى بحيث أن الأماكن المغلقة أكثر ملائمة لإنجاس الظواهر والصور العجائية بدلاً من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعد مرتعاً للعجيب الرائق الذي لا يثير

الرعب))<sup>(١٠)</sup>.



أبواب تحرسها أسود مفترسة وحمُر وحشية وثيران سماوية مجنحة، من عمل كبار النحاتين في طائفتنا، الذين حرصوا على إضافة تماثيل لمخلوقات خفيفة نصفها بشر والنصف الآخر عقارب [...] وعدا ذلك ثمة أبراج كثيرة في القلعة يناهز تعدادها عشرين (برجاً) (١١).

يقترن وصف القلعة ببعدين:

**الأول:** يوحى بالقوة والحصانة في مواجهة الأعداء، المتأتية من طريقة هندستها وعمرانها.

**والثاني:** هو البعد العجائبي ويكمن في كونها الحاضنة لعين الذهب، بالإضافة إلى عجائبية شخصها والأحداث التي تدور في إطارها. ((سميت قلعتنا بعين الذهب لوجود عين عجيبة تقع في ميدان الأنوناكي وهو ميدان كبير ينتصب في وسطه أضخم مجسم منحوت ببراعة، يحاكي ألهتنا المعظمة مجتمعة [...] الكهنة القدامى أطلقوا على هذا المكان عين الخراء لاعتقادهم

أن ثمة أرواحاً شريرة تسكن تحت القلعة، وتقذف بغائطها التنن إلى سطح الأرض، لهذا السبب عمل نحاتو القلعة مجسم الأنوناكي ليكون طوطماً يردع نوايا تلك الأرواح في إيذاء السكان [...] حتى جاء مير سلّوم أفندي، وهو تاجر من المدينة [...] لاحظ وجود تلك العين في وسط الميدان الكبير، الأمر الذي أثار استغرابه فدنا منها، أخذ شيئاً من السائل الأسود اللّزج وقربه من أنفه، شمّه، لحسه، ثم بصق صائحاً بمن حوله: ذهب [...] أشم ذهباً! [...] ذهب يا جماعة، ذهب! مرحى للشياطين التي تتغوط ذهباً! مرحى للأرواح الشريرة التي تبيض ذهباً! مرحباً بكم في قلعة عين الذهب)) (١٢).

لقد تفنن الكاتب في تحقيق التناسل التاريخي من خلال إسقاط الماضي المتمثل بقلعة عين الذهب المكان المتخيل، على الحاضر المتمثل بمدينة البصرة المكان الواقعي، وهو





الذين [كذا] نعيش فيها، بل هي خارج مجال الارض بكل معطياتها، متصلة بعالم عجائبي يخرج عن المحتمل المقذع لمجافاته للواقعية))<sup>(١٤)</sup>.

إذ تروي لنا ((دامكينا)) قصة التهامها العجائية تقول فيها: ((أحد النقاشين الفرس رسم على جدار المعبد الذي قصدته في صباح ذلك اليوم [...] قرشاً كبيراً، لكنه يبدو مسترخياً ومستلقياً على ظهره من التخمة، وكان رأسه غريباً كأنه رأس ثور، لكنه قرش في النهاية [...] مررت يدي إلى الجدار وأمررتها على بطن القرش المنتفخة [...] لكنني في تلك اللحظة فقدت شعوري بيدي، قضمها القرش [...] وبالسرعة نفسها، كمن يغوص في حلم مظلم، وجدت نفسي في مكان يشبه المعبد المهجور [...] لكن [...] أين هو الباب؟!))<sup>(١٥)</sup>.

نلتمس عجائبية هذا المكان (الجدار)، بالتحول المفاجئ الذي طرأ على الرسم المنقوش عليه، فلم تكن

ما يعزز اعتقاد أن قلعة عين الذهب ليست مكاناً وهمياً متخيلاً، بل هو مكان واقعي اسطره الكاتب، وجذره باحالته إلى الزمن القديم، وأضفى عليه أبعاداً عجائبية، وأخرجه للقارئ بصورة أسطورية تاريخية عجائبية.

ويهدف الارتكاز على العالم اللامعقول في توصيف عالم واقعي معقول وطبيعي، إلى إنارة أبعاد الصورة الكلية للوطن المدمر في ظل ظروف الحرب والحصار والجوع<sup>(١٣)</sup>.

## ٢- جدار المعبد:

ومن الأماكن العجائبية التي لاذت في كنف القلعة في نفسها الرواية ((تذكار الجنرال مود))، هو جدار أحد المعابد المهجورة كان يحوي رسماً لسمكة قرش، وقد أسهم هذا الحدث في تكثيف عجائبية السرد وخلق عوالم غير طبيعية عبر ((رؤية يغلفها الخيال والبعد عن الواقعية وينير دربها الوهم [...] مما يجعل كل مشاهدتها خارج نطاق التصديق لأنها لا تتصل بالعالم والزمن الارضيين



كثيرون مرّوا من هنا))<sup>(١٦)</sup>.

ويعدّ بيت المرأة الحامل البوابة الأولى للولوج إلى فضاءات عجائبية في عالم الرواية إذ يستهلها الكاتب بمشهد حوارى أسطوري على سطح البيت بين تلك المرأة والغراب والصقر اللذين أضفى عليهما الروائي صفات إنسانية. ومن ثم يعرج إلى وصف المصادفة الغريبة التي جعلت (سربست) يهتدي إلى ذلك البيت ((اختار الربّ الرحيم هذا البيت ليلة أمس، كشفه البرق مرات كثيرة فأحسست في روعي دفئاً وأنا أقف أمامه، تسمرت كأنه بيتي حينما قادنا الكلب إليه في آخر لحظة... والحمد لله انت فيه))<sup>(١٧)</sup>. فبعد الوثيقة التي كانت عبارة عن بطاقة دخول إلى أرض سنجار المغتصبة، يقف القدر للمرة الثانية إلى جانب (سربست) متعاطفاً معه في رحلته للبحث عن ابنته، بأن جعله يهتدي إلى البيت الأكثر أماناً في سنجار ذاك الوقت.

ويوغل السارد في تزيين ذلك

صورة القرش رسماً عابراً، بل صارت سبباً في تلوين الحدث بطابع عجائبي عبر بث الحياة في تلك الصورة، وتحوّل القرش المرسوم إلى قرش حقيقي، ومن ثم قيامه بالتهام (دامكينا) بطريقة خيالية.

٣- البيت:

أ- بيت المرأة الحامل:

يمثل البيت الرحم الأول الذي ينطلق منه الإنسان إلى العالم الخارجي، وشكّل البيت في رواية ((عذراء سنجار للروائي وارد بدر السالم)) والمتمثل ببيت المرأة الحامل مكاناً مغلقاً حاضناً لأحداث عجائبية مستمدة من عجائبية المرأة الحامل وجنينها الذي ولد في بطنها وهذا ما جعله باعثاً على الدهشة والاستغراب، يضاف إلى ذلك انه في الوقت الذي كانت تعيش فيه سنجار قمعاً وتنكيلاً وصوراً دموية لم تشهدها من قبل، غدا هذا البيت ملاذاً آمناً يبعث الطمأنينة والراحة لكل من قصده ((إنه بيتك يا أخ، كل شنكالي هذا بيته [...]



الدموية تبعث رائحة طاردة لا يشمّها إلاّ القتلة لتكون بذلك مصدر حماية وأمان لهذا البيت فهي تطرد كل إرهابي يدخل البيت بهذه الرائحة النفاذة.

**ب- بيت الخال عفدال:**

يستمر الراوي في تعجيب الأماكن، وإخراجها من المعقول إلى العجائبي، فيعكف إلى بيت آخر وهو بيت الخال (عفدال) الذي إحتضن الحدث العجائبي المتمثل بإخفاء جسد الخال (عفدال) غائراً في الأرض بعد رميه من سطح البيت من قبل إرهابيي التنظيم، ف((لم ينفجر رأس الخال عفدال كما اعتقدوا حينما يرمون الشنكاليين الأبرياء من السطوح والبنيات الحكومية بل غاص الخال كله في الطارمة، حفر الكونكريت وغار سريعاً كما لو سقط على إسفنجة كبيرة أو رغوة أو قش[...]. هبطوا من السطح مسرعين يبحثون عن أثر الخال عفدال فظهرت أمامهم حفرة بحجم جسده، عميقة، عميقة

البيت بالعجائية بمشهد فانتازي يحير كل من يسمعه، إذ تسرد المرأة ذات الحمل الطويل قصة مقتل زوجها لسرست والفتى المرافق له، أمّا فيما يخص بقعة الدم التي بقيت شاهداً على بشاعة وهول الأعمال التي مارسها الإرهابيون الدواعش بحق الشعب الايزيدي المسلم، تقول المرأة الحامل: ((ما تزال بقعة دم زوجي في الطارمة [...]. لن يغسلها المطر ولا حتى طوفان نوح [...]. بقعة دم زوجي في الطارمة تطرد كل داعشي يأتي الى البيت بدعوى التفيتش أو اي شيء آخر [...]. فيها رائحة غريبة طاردة، يشمّها القتلة فقط [...]. رائحة لا نعرفها نحن لكنهم يعرفون قوة نفاذها في أنوفهم وارواحهم النجسة))<sup>(١٨)</sup>. ومكمن العجيب في تلك البقعة الدموية هو التصاقها بالأرض، والعجز عن إزالتها لتكون شاهداً على العنف والمشاهد الدموية التي تفنن بها الإرهابيون، بالإضافة إلى ذلك فإنّ هذه البقعة



جداً كأنها بئر))<sup>(١٩)</sup>. إذ نجد الروائي يفتتح نصه العجائبي بجملة موصلة بين العالمين (الواقعي والخيالي) حينما يقول: (ينفجر رأس عفدال)؛ لأنّ انفجار الرأس ليست شرطاً من شروط السقوط من مكان مرتفع، ولكن الروائي أراد أن يهيئ للحدث اللاحق الذي يخرق فيه القانون الطبيعي، ألا وهو اختراق الكونكريت، وإحداث حفرة عميقة خلفها الخال عفدال في مكان سقوطه<sup>(٢٠)</sup>.

فحدث الاختراق للخال عفدال في الكونكريت دون اصطدامه به هو لا شك حدث فوق طبيعي لا تفسير له، وكأنما تواطأ الكونكريت مع الخال عفدال ليفسح له المجال في الغوص والتغلغل والانتقال من خلاله إلى عالم واسع وفسيح وهو العالم الميتافيزيقي، وبهذا يكون الخال عفدال قد تحوّل من عالمه المغلق المقيد بأفكار رجعية متخلفة مع انعدام الإحساس بالحرية والعدالة إلى عالم مفتوح أكثر

حرية وانعتاقاً من الواقع، ولم تتوقف عجائبية المكان المقترنة بعجائبية شخصياته عند هذا الحدّ بل تتوالى العجائب التي يتحفنا بها الروائي والمنسوجة من بيت عفدال ف((بعد أيام حدث ما كان له أن يحدث [...]. شيء غريب انبثق من بيت الخال عفدال [...]. شاهد الشنكاليون [...]. أنواراً خفيفة تشع من بيته في أوقات الغروب خاصة وتستمر وقتاً غير معلوم ثم تذوب كأنها أطياف شموع تتوقد ثم تخفت))<sup>(٢١)</sup>. منذ بداية الفقرة والروائي يحاول لفت إنتباه القارئ إلى حدث غريب سيتجلى من بيت الخال عفدال حتى يضع القارئ على عتبة ذلك الحدث وهو انبعاث أنوار مشعة من البيت في وقت الغروب.

وتستمر سلسلة العجائب المثيرة والمدهشة التي جعلت من بيت الخال عفدال مزاراً يقصده الناس للتبرك، فقد ((تجراً أحد شباب شنكال ذات غروب وهو منبهراً بالأضواء



فضاء رحباً، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق)) (٢٣).

ويزخر هذا المكان بالتجمعات البشرية وبالحركة المستمرة حيث يتحرر الإنسان فيه من قيوده المكانية الأخرى، وتتسع علاقاته بالآخرين، وبذلك تمثل هذه الأماكن ((مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي)) (٢٤). ويكشف لنا فضاء هذه الأمكنة عن الصراع الدائم بينها كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها (٢٥). وعلى الطرف النقيض من الأماكن المغلقة، فإن الأماكن المفتوحة تكون عادة مقترنة بالحرية، والانفتاح، والفرح، وكل ما من شأنه إخراج وتحرير الشخصية من الضيق والقيود، الى الحرية والاتساع.

ولا ينفك المكان المفتوح

الغريبة الطالعة من بيت الخال المؤمن، فمد رأسه من السياج ليفاجأ بشجيرة تين تطلع من عمق الحفرة وتمتد أغصانها وأوراقها خارجها [...] نعم شجيرة تين صغيرة ظلت تنمو كل يوم حتى صارت شجرة بمرور الأشهر)) (٢٢).

استطاعت مخيلة الروائي أن تخلق لنا عالماً يخرق الواقع ويستدعي المستحيل من خلال المزج بين الأماكن المحسوسة المألوفة، وبين ما جادت به مخيلته واصطنعه خياله من أماكن مؤسفرة، فأصبح بيت الخال عفدال مكاناً يحتضن العجائب لما يحمله من أسرار وألغاز وتهويل للأشياء، مما أثار انبهار الكثيرين ودهشتهم فاتخذوه مزاراً لهم.

**ثانياً: عجائبية الأماكن المفتوحة:**

هي الأماكن والمساحات الواسعة جغرافياً والتي تخلو من الحواجز والحدود التي تفصلها عن العالم الخارجي فهي ((حيز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة، يشكل



عن المكان المغلق بل تربطها علاقة وثقى؛ لأن الإنسان -الذي يمثل حلقة الوصل بين المكانين - بطبيعته لا يستقر في مكان واحد بل يسعى إلى التحرر والإنطلاق وكذلك الاستقرار والأمان فينتقل من المكان المغلق إلى المفتوح وبالعكس.

وتؤدي الأماكن المغلقة والمفتوحة دوراً مهماً في نمو الأحداث، وبيان علاقة الشخصيات فيما بينها وطبيعة الصراعات التي تخلفها تلك العلاقات، وبهذا سيكون لهذه الأماكن أهمية بالغة في إثراء المتلقي بمعلومات وتصورات كثيرة تساعده في فهم الشخصيات.

ومن عجائبية الأماكن الواسعة والفسيحة التي طالعنا فيما درسناه من سرود:

١- اللوحة:

ارتأى البحث أن يضع اللوحة من ضمن الأماكن المفتوحة، مع أنها محددة ومغلقة بأبعادها الأربعة؛ لأن

الروائي وظفها بشكل مغاير فجعلها تتجاوز أبعادها وحدودها لتنتج على عوالم كثيرة واسعة. إذ يتشكل المكان العجائبي الذي يؤسس الروائي ((وارد بدر السالم في رواية تجميع الأسد)) من معرض يضم لوحة واحدة تكتنز بالأبعاد العجائبية والسحرية، ولم يحدد الروائي المرجعية الجغرافية التي أقيم فيها المعرض سوى ما ورد بأنها أرض الوافدين، وهي إشارة إلى إحدى الدول الأجنبية دون ذكر واضح لاسمها المرجعي، وبإشارة إلى مكان إقامة المعرض بأنه الصالة التراثية، ولا تعطينا هذه الإيحاءات معرفة بالمكان المحدد الذي أقيم فيه المعرض، ولعل الروائي لم يعتن بهذا الأمر، بل تعمد عدم إيراد اسم صريح لمكان المعرض؛ لأن ذلك ليس من أولويات اهتمام الروائي الذي انشغل في تكثيف عجائبية اللوحة، دون الالتفات إلى الأمور الأخرى.

فالمكان المركزي للحدث





التي تدير دفعة العجائبي في الرواية، وقد أثارت هذه اللوحة بعجائبيتها وخرقها الواقع ادهاش شخصيات الرواية الذين أخذ كل واحد منهم جانباً لتحليل التغيرات والتبدلات التي تبدو عليها اللوحة بين الحين والآخر وهو ما أثار حيرتهم حتى لجأوا إلى الروحانيين لفك الألغاز التي انطوت تحت بوتقة اللوحة، فيصف الرجل الأمريكي العجوز عجائبية اللوحة ب((إنها لوحات في لوحة لا تستقر على حال [...]. في الإضاءة هي غيرها في العتمة. وفي أول الصباح هي غيرها في الظهيرة [...]. أما في السماء فلها شكل مغاير [...]. أترى معي ذلك؟ [...]. أيقونات غريبة وأختامها موضوعة بأزمان غير مناسبة لأزمانها الحقيقية ولا حتى لأمكنها المعروفة. أرأيت ذلك؟)) (٢٧).

تتجلى عجائبية اللوحة في كل أبعادها فهي لوحة متغيرة ومتحوّلة مع تغيير زاوية الرؤية لها، وتبدل من

العجائبي هو المعرض الذي تمكن الروائي وارد بدر السالم من خلاله أن يزجنا في لوحة سحرية تضم عوالم وازمنة وأحداثاً خرجت عن النمط الواقعي وانزاحت إلى الجانب الفانتازي تم اختزالها بتفنن من الواقع الميزوبوتامي عبر الازمنة المتعاقبة من خلال تجسيدها بشكل رموز وإيماءات وألغاز يصعب فك مغاليقها. وقد استطاع الفنان التشكيلي الذي أطلق عليه المؤلف اسم (ع الرافديني) أن يشحن لوحته التشكيلية بالعجائب والسحر الذي أدهش كل من شاهدها، في لوحة خالفت ما هو متعارف عليه، فتغادر سكونها، وتتحول إلى شاشة للعرض السينمائي، تعرض تاريخ الميزوبوتاميا\* عبر أزمنته المختلفة الماضي والحاضر ومستقبله أيضاً، بأبعادها المحددة ((بطول ٩ متر وعرض ٤ متر)) (٢٦).

وقد لعبت اللوحة الدور الرئيس في الرواية الميتا سردية، وهي



غامضة..)) (٢٨)

فهي إذن لوحة استثنائية  
عجائبية زاخرة برموز وإيحاءات ورماد  
و ارقام وأختام وحروف وألوان  
متداخلة و أضواء متلاثلة تظهر تارة  
وتخفت تارة أخرى، كل هذه الرموز  
وضعها التشكيلي لتجسيد الواقع  
الميزوبوتامي بماضيه المشرق وحاضره  
الممزق، ولم يكتفِ التشكيلي بذلك بل  
حشد اللوحة بالأحداث المروعة التي  
عصفت بالعراق مجسداً آياها بتلك  
الرموز والإشارات.

وقد عرض الفنان التشكيلي  
لوحته على شكل خريطة وطنه  
الميزوبوتامي، يحيطها جلد أفعى بما  
يرمز إلى دول الجوار التي صارت سبباً  
في دمار العراق وهلاكه، فهي بمنزلة  
صورة مصغرة لبلاد ما بين النهرين أو  
بلد الميزوبوتاميا وهي التسمية القديمة  
للعراق.

وما يعزز هذه العجبية ويكثفها  
تحرك رأس الأفعى التي تحيط اللوحة

زمن لآخر، ولا تستقر على صورة  
واحدة، فكل زاوية من اللوحة تعكس  
معطيات مغايرة وتختلف رموزها من  
وقت لآخر ومن شخص لآخر.

ويقدم لنا الناقد وهو أحد  
شخصيات الرواية وصفاً دقيقاً للوحة  
السحرية:

(( [اللوحة عبارة عن لوحات صغيرة  
متوزعة على مساحة كبيرة من خارطة  
وطن..

شكلها غريب [..] تجريب أم تحديث ؟  
يجب تجزيء اللوحة إلى لوحات صغيرة  
للتعامل النقدي معها..

أفكارها كثيرة ولعلها تتقاطع أو تلتقي  
في بؤرة تنوير أخيرة..  
طلاسم..

موروث شعبي..  
تعويذات [....] دم آ..دمى مطعوجة..

اللوحة ليست مربعة ولأ مستطيلة  
ولا مضلعة.. تشبه مفصل كعب نهايته  
خنجرية منغرزة في البحر..فضاء  
ورخام ١٣ و ١٣ و ٦ و ٥٠ و ١٠.. أرقام



الاوكسجين اذا انقطع عن الإنسان مات وتعنت جثته. ويعد البخور أحد الطقوس الشعبية التي يمارسها الإنسان لدرء القوى الماورائية كالحسد والسحر، اما في الرواية فقد اصبح مدعاة لادامة الحركة والحيوية داخل اللوحة.

((أظني سمعته قال لي وهو يحثني على ضرورة إشعال المبخرة ليلاً وإن عدم إشعالها في الوقت المناسب سيؤدي إلى تعفن اللوحة ! أظنه قال ذلك!! وأظن أن هذا النوع من البخور العربي فيه قدرة على حماية اللوحة من التعفن !

بدهشة صرختُ:

- تتعفن؟؟

- نعم هو قال على ما أتذكر...)) (٣٠).

إنّ الغرابة التي تُلّف اللوحة والغموض الذي يكتنفها لم يكن مقتصرًا عليها فقط، بل هو مستمد من غرابة الفنان الذي شكّلها، فقد جاءت الطقوس التي مارسها في المعرض دليلاً على

وانتقاله بصورة متناوبة يومياً بين الغرب والشرق وبطريقة غير مرئية للناظر، فقد منح التشكيلي الأفعى حرية الحياة والحركة داخل اللوحة فيصف الشاب الفلبيني غرابتها بقوله ((لم أرَ لوحة كبيرة وإطارها من جلد الحية ! ثم أن [كذا] رأس الحية يبدل موقعه دون أن يراه أحد يتحرك. حتى أنا الذي أُلصقتها ليل نهار لم أرَ الرأس يتحرك بوضوح. لكنه يغير موقعه عادة من الغرب الى الشرق باتجاه الخفّاش الملصوق!!)) (٢٩).

ومن عجائب هذه اللوحة ايضاً أن الروائي يضيف عليها صفات الكائن الحي وينزلها منزلته حينما يجعل البخور هو وسيلة إمدادها بالحياة وأوكسجين ديمومتها، وأن انقطاع نسائم البخور عنها يؤول بها إلى التعفن وهي سمة تصيب الكائنات الحية بعد موتها، فقد أنزلت اللوحة منزلة الإنسان، تتنفس على البخور ويصيبها التعفن بعد انقطاعه عنها فهو بموازاة



ودلائل للرموز التي تحملها اللوحة فهي صورة لوطنه المقدس المثقل بالآلام والأحزان، والمضطهد في هذا الزمان.

ولم يكتفِ الروائي بكل تلك العجائب فنلحظ تناصاً واضحاً مع نصب الحرية، حينما تكتشف كاترين في خبايا اللوحة السحرية نصيين متضادين أحدهما للحرية والآخر نصباً بديلاً مفترضاً لإنتهاك الحرية وقد أخفاه الرافديني عن الأنظار فلم يكن مرئياً ((أن الرافديني يقترح، كما أرى، نصباً عظيماً كونه من معطيات هذا السجن [...] وأعتقد أن الرافديني، وبهذه اللوحة المعقدة، وضع لمسات منطقية لنصب مقترح يتوسط البلاد كي يبقى شاهداً كلياً على تحولات البلاد الدراماتيكية أثناء الاحتلال وربما بعده))<sup>(٣٣)</sup>.

وقد تضمنت لوحة النصب البديل، ملامح السجن الذي انتهكت فيه الهوية العراقية، وتصور لنا كاترين

غرائبية شخصيته. فنجد الناقد وهو أحد شخصيات الرواية يسلط كاميرته الخفية عن أنظار الفنان فينقل لنا طقوسه وممارساته الغريبة في المعرض ((الرافديني الأسطوري تضيؤه أنوار القاعة وتلقفه غيمة بيضاء من بخور اللبان وتحيطه موجوداته الحميمة. سلم على اللوحة وهو يمدّ يده: " السلام عليكم " كأنها ثمة من ينتظره كل هذا الوقت))<sup>(٣١)</sup>، فالفنان يتعامل مع لوحته على أنها كائن مقدس، أو ربما يراها العراق كله، فيلقي عليها تحية السلام ومما لا شك في أن العجائبية متبادلة بين اللوحة وبين الفنان كلاهما جزء من الآخر ومكمل له.

ثم ينقل لنا الناقد طقساً دينياً من ممارسات الفنان حينما يجعل لوحته كعبة له يصلي نحوها فقد ((سارع الحارس إلى زاوية أخرى وعاد يحمل بين يديه سجادة صلاة. وقف الرافديني على طرفها ووجهه أمام اللوحة وشرع بالصلاة فعلاً))<sup>(٣٢)</sup>، يحمل الفنان فكراً



إلا وهماً أو حلماً، وهو بذلك ينسف كل ما رسمناه من رؤيا عن تلك اللوحة العجيبة باختفائها، وتلاشي الصالة والمعرض معها بشكل غامض وغريب، وكأن المكان اكتسب سحريته من اللوحة التي صارت مصدر العجيب، وبين محاولة الروائي بإيhamنا بواقعية اللوحة من خلال مسرد الزائرين الذي بقي شاهداً على وجود المعرض. وبذلك فإن الروائي قد تمكن من أن يوظف اللغة السردية بإبداع وبتفنن بإخراج اللوحة من السكون والثبات إلى التحول والتحرك من حالة إلى أخرى، وأن يخلق عوالم وأزمنة مختلفة في إطار لوحة تشكيلية جعلها تكتنز بالغرائب والعجائب وقدم لنا أماكن مختلفة دارت فيها أحداث واقعية مدمرة للنفسيّة العراقيّة، وبذلك وضعنا الروائي أمام لوحة تشكيلية غرائبية ومتحركة جسدت الواقع العراقي بأزمته المختلفة.

٢- قرية بيت سنحة:

السجن بكل دقائقه وتفصيله وكأنها تسير في اروقته وبين قضبانه تستشعر ذل الأجساد المهانة، وأنين الألم الذي تكابده الارواح المعذبة، وقد كشفت لها أعمدة الضوء التي وقعت على مركز اللوحة في وقت الظهيرة تلك التفاصيل، فبدت كما لو انها تصور فلماً فيديوياً فقد ((التقطت كاميرتها بعجالة أشكال المعذبين الذين برزوا فجأة، يكابدون في ظلمة خائفة وراء قضبان سميكة وباحات رطبة. (رأت) الصراخ المكتم والبكاء الأعزل والأجساد المهانة. لم تصدق أنها تنتقل بين أروقة كابوس وإن عينيها تتسارعان لمسح الفضاء المنكشف: دخلت عتمة السجن الشهير الذي تحرسه مجندات المارينز، وكانت طاقتها النفسية لحظة الاكتشاف المرئي تضاعفت إلى حدود قصوى)) (٣٤).

ولكن الكاتب يعمد بعد ذلك الى أن يضعنا بين الشك واليقين بين اختفاء المعرض بلوحته وإنه لم يكن



انطلاقاً من عتبة عنوان الرواية ((ستة أيام لاختراع قرية)) التي يتعالق فيها الزمان بالمكان يؤسس الروائي (علي عباس خفيف) مكاناً جديداً يخترعه من بقايا ذاكرة طفل نسجها على شكل مفكرة، ويحاكي الكاتب في اختراع قريته خلق السموات والأرض في ستة أيام.

فالعنوان يميلنا إلى اختراع قرية لم تكن موجودة أصلاً؛ لأنها مجرد خرافة من صنع خيال الكاتب، وكما أشار إلى ذلك الراوي الأول ومنذ بداية السرد بأنها قرية تنبثق من خرافة ((ان الوصول إلى عالم الصبي المصنوع من تلك الخرافة لم يكن يسيراً))<sup>(٣٥)</sup>، أو قد تكون وجدت فيما مضى لكن الزمان اخفاها واضاع معالمها. فالروائي يستدعي مكاناً مهملاً اندثر وسوي مع الأرض ولم يبق من معالمه ما يشير إلى وجوده سوى بقايا مقبرة، وقد دأب ناصر قوطي ساعياً في إثبات واقعية القرية بالسفر إلى مكانها محاولاً الوصول إلى ما ثبت

حقيقة وجودها في الزمن الماضي.

تتضمن الرواية ثلاث وحدات سردية وتمر عبر سلسلة من الرواة إبتداءً من كاتبها الطفل (بريس) والذي أطلق عليها ((مفكرة الأحلام)) مروراً بانتقالها بطريقة خيالية إلى الروائي (ناصر قوطي) بوساطة (كاظم مظلوم نجم) الذي داوم على إمداد ناصر قوطي بأسرار هذه القرية سواء في الواقع أم في الحلم، ليدون تلك الرواية ويرويها بمساعدة شبح (كاظم مظلوم نجم)، وشبح الطفل (بريس).

فقد تعددت المناهل التي استقى منها (ناصر قوطي) الأحداث التي وجهت روايته وكان (كاظم مظلوم نجم) هو الممدد الأول والرئيس للأحداث، فهو الخيط الموصل والرابط بين الماضي والحاضر، الحلم والواقع، بين (ناصر قوطي) وبين طفل مفكرة الاحلام (بريس)، وحالما انتقلت أوراق المفكرة إلى (ناصر قوطي) صار يأخذ الحقائق والتفاصيل من كاتب





المفكرة الطفل (بريس) بطريقة عجائية فقد كان يمدّ الروائي ويرشده في كتابة روايته عن قرية بيت سنحة ويصحبه أحياناً إلى القرية كلّ ذلك يحدث في الأحلام. وأخيراً تنتهي الرواية بالقلب النهائي الذي شكّله الكاتب ((علي عباس خفيف)) الذي يقول: ((ان هذه المخطوطة الوعرة، كانت حكاية الصبي الممسوس "بريس" نفسه، التي كتب بالاستناد الى تفاصيلها "ناصر قوطي" روايته التي وضعها بين يدي لكي أخترع لها نهاية [...] لم اعرف كيف وصلت تلك الأوراق إلى يدي "ناصر قوطي" حتى أعطاني نسخة الرواية التي كان يكتبها))<sup>(٣٦)</sup>. وقد تضمنت تلك المفكرة اسرار وحقائق قرية بيت سنحة التي تشكلت بداية على يد الراهب السروجي، الذي أطلق عليها هذه التسمية ((إحياءً لذكرى قديسته "سنحه" التي قتلتها المجاعة قبل هجرته من برطلة))<sup>(٣٧)</sup>، ومن ثم توافد الناس إلى القرية وبنوا اكوأخهم

واستقروا فيها.

وقد سعى الراوي إلى أن يغوص بنا إلى أعماق تلك القرية المدرسة ويطلعنا على عجائبيتها وسحرها في أيام اختراعها الستة من خلال ايغالنا في تفاصيلها وأسرارها، فانطلاقاً من التحديد الغرائبي الذي يصرّح به الراوي بقوله: ((في قريننا ٣١٩٢ أعور، و ٣١١٤ أعمى هم كل السكان))<sup>(٣٨)</sup>، نقف في حيرة ودهشة إزاء هذا الأمر فلا بدّ من سر عجيب يكمن وراء هذه الاعداد من ذوي الإعاقة، لنخرج بحصيلة ذلك عن شيء خرافي وغير قابل للتصديق وهو ان القرية ترزح تحت سطوة صقر يجوب في السماء ويفقأ عيون الأطفال المولودين حديثاً، فقد كانت القرية تخضع إلى عرف التعميد الدموي لعيون المواليد الجدد من الأطفال، فيقول الراوي: ((لخصّ "ناصر قوطي" تلك الحكاية، وهو يحكي لي عن عيون المواليد الجدد التي كانت تُقدّم لأصاحي لصقر يحكم حياة



قرية "بيت سنحه" ويصف لي الرعب، مفترضاً أن هذا كان نوعاً من العبادة، لا يدري أحدٌ كيف تمكنت من حياة الناس، واصبحت طقوسها مقدسة طيلة تلك السنين [...] فقد كانت النساء يدخرن خوفهن طيلة شهور تسعة، حتى يجين يوم الولادة، حين يبقين ينتظرن مرعوبات، وهن يعرضن مواليدهن الجدد في ساحة الحوش لكي يعمد الصقر شروعهم بالحياة باقتلاع إحدى العينين، في حين يقيدها الخوف من أن يقتل الانقضاض المرعب المولود الجديد، لكن أهل القرية، مع كل ولادة، كانوا يقيمون مراسيم دفن رمزية، حين يحفرون "قبر الجنادي" و يقيمون عزاءً مليئاً بالدعابة))<sup>(٣٩)</sup>. بقيت القرية مذعنة لهذا المعتقد والموروث الأعمى لسنوات عدة وقد ((كان هذا الاستسلام القدري غير العقلاني لسطوة الصقر يضعف أو يسلب الافراد قدرة أهم كحواسهم المتمثلة بحاسة النظر))<sup>(٤٠)</sup>. ومن الأمور التي إنمازت بها

قرية بيت سنحة كثرة التلال البالغ عددها سبعة عشر تلاً، وتضم تلك التلال بين دفائنها كنوزاً من الذهب والفضة، وقد أصبحت هذه الكنوز فيما بعد مصدر نقمة على أهل القرية بعدما تكالب الطامعون عليها، ينهبون ثرواتها ويقتلون ابناءها، فعندها انتهت مرحلة سلطة الصقر وسطوته بظهور الرجل الغريب صاحب عين الذئب الذي دخل القرية بقوة الهراوة، بدأت مرحلة جديدة لا تقل غرابة عن سابقتها في الخضوع والاستسلام مع دخول الغرباء الطامعين بالكنوز الدفينة، إذ يبدأ مسلسل القتل الغامض وتهشيم الرؤوس لأبناء القرية في مرحلة غرائبية أشد فتكاً في أسلوب القتل والترويع شهدتها القرية ((في تلك الأثناء، كانت الجثث برؤوسها المحطمة، تتزايد، فقد بدأت المقبرة تلتهم المنازل والبساتين))<sup>(٤١)</sup>، ليصبح الموت تحت سطوة هراوة



إذ اعترض طريق (بريس) ((السحالي الملونة، والطيور التي تصيح، والأفاعي والزواحف التي تعبر قاطعة الطريق، وتهويمات بين عينيه كغشاوة النوم، ثم أخذ طائر فضي صغير بحجم العصفور، يداعب خوفه، يطير ويحط أمامه على طول الطريق، ويصوت هازاً ذنبه الأسود كأنها يمرح [...] بينما كان يشعر أن الطائر كان رسولاً من الجن في تلك الوحدة. وحين ينظر الى الطريق الذي يمتد أمامه، كأنه بلا نهاية، كان يسمع همس الجن داخل أذنيه، ويسمع صفيهم وخصوماتهم وقهقهاتهم ويرتعد ملتفتاً، وقد وقف شعره من الذعر، فيستعيد من الشياطين من دون ان يدخل الأمان إلى قلبه، وهو يردد بلهفة "أعوذ بالله.. أعوذ بالله...)) (٤٣).

فعجائبية هذا المكان تكمن كونه مرتعاً ومسكناً لقوى خارقة فوق طبيعية تفوق قدرة البشر، فنجد الجن يتلبس في صورة عصفور وديع يؤنس الطفل (بريس) في وحدته في طريقه إلى

الرجل الغريب هو السائد في القرية، وهو الدستور المشرع لكل من يخالفه أو يقف بوجهه.

ويتكرر مشهد الموت والاختيال، وتهشيم الرؤوس يومياً وبصورة كابوسية، وهذا التكرار في مسلسل الاغتيالات يدخل الحدث في باب الغرائبي، فالغرائبي كما يراه فرويد هو ((تكرار شيء مألوف جداً، إلا أنه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام)) (٤٢).

ولم تقف أساطير هذه القرية عند هذا المقام، ومن أجل ان يضفي القاص على روايته جانب الغرابة والإدهاش يستجلب كائنات العالم الآخر والمتمثلة بالجن في إضفاء لمسة عجائبية على السرد بوصفها قوى فوق طبيعية تبعث على الرعب والخوف، فأصوات الجن اخترقت مسامع الطفل بريس وهو في طريقه إلى تل المكرون من أجل بيع الشمعدان الفضي الذي وجدته في أحد الدفائن، مما بعث في نفسه الخوف والفرع من هذه المخلوقات غير المرئية،



عليهم الأسى)) (٤٤).

إنّ عالم القرية الذي رسمه علي عباس خفيف يتجاوز الخيال ويجنح للاسطورة والخرافة وينهل منها سواء من خلال توظيف المخلوقات توظيفاً اسطورياً متمثلة بالصقر الذي تسلط على أهل القرية، فقوة المخلوقات الاسطورية وتسلطها على مصير الإنسان هو من ثوابت العالم العجائبي، أو توظيفها خرافياً عبر خرافة التعميد الدموي والتقليد الأعمى لطقوس دينية ومواريث لا أساس لها، أو ضمن خوارق الجن، فالأماكن المهملة كما يصرّح سعيد حاشوش تنصهر فيها الأساطير والخرافات وكذلك الأديان السماوية لتظهر بموروث ديني لا يمكن استيعابه (٤٥). إذن يمسى الموت محوراً تدور حوله الرواية، ويخيّم على المدينة المتخيلة "بيت سنحة" المكان الدال على العراق، وينتشر الموت في المدينة بسبب جور السلطة، ويلتهم كل شخصياتها، فلا أحد مقدس عند الموت، حتى

تل المكرن، وفي الوقت ذاته كان الجن بأصواته وقهقهاته باعثاً على الخوف والرعب، مما حدا الطفل إلى أن يلهج بقول الاستعاذة من الشيطان لدفع شرّ تلك القوى الخفية المخيفة.

ونلمس أحداثاً أخرى يحاول القاص أن يتوغل بنا بين خفاياها، ويدخلنا في مجرياتها التي تثير الدهشة والتعجب مما آلت إليه أحوال قرية بيت سنحة، فبعد كل ذلك الإرهاب والمآسي التي تعرض لها أهل القرية، يستولي عليهم الخوف والذعر، حتى وصل بهم اليأس من الحياة وجدواها الى مرحلة أنهم صاروا ((يموتون فجأة، وعلى عجل، من دون ان تهشم رؤوسهم المhraوة، حين هيمن الفرع بجناحيه المرعبين، وأخذت أعين أهل القرية يصيبها الأصفرار، ويمرضون، ويصيب اجسادهم الهزال، من دون ان يجدوا علاجاً لذلك، لكنهم لا يقدرّون على النوم، فقد كانوا يمضون الليل يقظين واجفانهم مسدلة، ويستولي



ذا المرجع الواقعي المتمثل بمدينة البصرة منطلقاً لحبك أحداث رواياتهم وقصصهم العجائبية، ولكن تمّ توظيفه توظيفاً خيالياً، وشحنه بدلالات ورموز، عبر الأحداث غير الطبيعية التي كانت تجري فيه، مما أنتج لنا مكاناً عجائبياً.

٤- إن ثنائية المكان المغلق / المكان المفتوح تتضح من خلال الأثر الوظيفي لكل منهما في العمل الروائي، فلا يمكننا الحكم بانغلاق المكان أو انفتاحه على أساس هيكله المعماري الخارجي فقط، فقد يكون المكان منغلقاً ولكن تعالقه بالعوامل النفسية الإيجابية والفرح والانشراح يقرب دلالة المكان إلى الانفتاح، والأمر بالعكس تماماً.

٥- يمثل المكان في الروايات المدروسة عنصراً مركزياً وفاعلاً في أحداثها العجائبية، إذ تتأسس عجائبية المكان من عوامله التخيلية، فرغم واقعية الأماكن من خلال تسميتها، إلا إن تصويرها على نحو عجائبي نقض صفة الواقعية فيها ومنحها بطاقة الإنتماء إلى السرد العجائبي.

الطفل (بريس) مؤلف المفكرة يطاله القتل، مما يدل على تعميق قيمة الموت الذي يجثم على المكان وينغرس فيه كالنصل<sup>(٤٦)</sup>.

### الخاتمة:

١- ساد النفس العجائبي في كثير من روايات السرد البصري وخاصة بعد ٢٠٠٣م، وقد سعى الروائيون من خلال اتباع الأسلوب العجائبي إلى إمتاع المتلقي وإخراجه من قعر التقليد إلى آفاق جديدة تشده وتلقي في نفسه الحيرة والتردد، بعد أن أصبحت الرواية التقليدية مكشوفة الأوراق، ولا تلبى رغبات القارئ في إثارة تشويقته.

٢- جادت أخيلة الرواة في خلق عوالم جديدة عبر الدمج بين ما هو خيالي وما هو واقعي عبر اللغة السردية بتشديد أجواء وأماكن عجائبية من خلال تطعيم الواقع وتأثيره بكل ما يتنافى ويتجاوز الحدود الطبيعية لتعزيد السرد وإثارة المتلقي، وقد تنوعت الأماكن العجيبية في الرواية البصرية بين الانفتاح والانغلاق.

٣- اتخذت أغلب الروايات المكان



- يونيو ٢٠١٧م، ص ١٦٢
- ٦- ينظر: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: حسين علام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ١٦٢
- ٧- ينظر: بنية النص السردي: حميد لحداني، ص ٧١
- ٨- جماليات المكان: جماعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨م، ص ٦٣
- ٩- جماليات المكان في قصص سعيد حورانية: محبوبة محمدي محمد آبادي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م، ص ٥٦
- ١٠- العجائبي في الأدب: حسين علام، ص ١٦١
- ١١- تذكارات الجنرال مود: ضياء جبيلي، دار وراقون للنشر والتوزيع، العراق، البصرة، ط ١، ٢٠١٤م، ص ٢٧-٢٨
- ١٢- الرواية: ص ٣١-٣٢
- ١٣- ينظر: العجائبي في ما وراء القص التاريخي: احمد قاسم حميد، ص ٨
- ١٤- الارهاصات العجائبية في التراث
- ١- العجائبي في ما وراء القص التاريخي/ دراسة في رواية حكايات دومة الجندل: احمد قاسم حميد، مجلة ص والقرآن ذي الذكر، العدد ٢٣، ٢٠١٩م، ص ٦
- ٢- ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩١م، ص ٦٥
- ٣- مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، تر: الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣م، ص ١٨
- ٤- الحكايات العجائبية في السرد العربي القديم: نبيل حمدي الشاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧م، ص ٢٩٧
- ٥- العجائبي في القصة القصيرة مجموعة (يحكى أن) للصديق بودوارة أنموذجا: صفاء احمد فيخرة، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الثاني - العدد الثامن،





- السردي العربي القديم واشكالية  
التلقي: الخامسة علاوي، مجلة الراوي،  
العدد ١٨، ٢٠٠٨م، ص ٩٤
- ١٥- تذاكر الجنرال مود: ضياء جبيلي،  
ص ٩٢-٩٦
- ١٦- عذراء سنجار: وارد بدر  
السالم، مؤسسة نائر العصامي، بغداد،  
٢٠١٨م، ص ٣٥
- ١٧- الرواية: ص ٤٣
- ١٨- الرواية: ص ١٠٠-١٠١
- ١٩- الرواية: ص ١٥٥-١٥٦
- ٢٠- ينظر: العجائبي في روايات وارد  
بدر السالم، علاء عبد الأمير عباس،  
رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم  
الانسانية، جامعة كربلاء، ٢٠٢٠م،  
ص ٩٩
- ٢١- عذراء سنجار: وارد بدر السالم،  
ص ١٥٧
- ٢٢- الرواية: ص ١٥٨
- ٢٣- المكان في القصة القصيرة  
الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس  
ثائرة لعبد الله ركيبي)، أوريدة عبود،  
دار الأمل للطباعة، الجزائر، ٢٠٠٩م،
- ص ٥١
- ٢٤- بنية الشكل الروائي (الفضاء  
الزمن الشخصية): حسن بحراوي،  
المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١،  
١٩٩٠م، ص ٤٠
- ٢٥- ينظر: جماليات المكان في ثلاثية  
حنا مينه: مهدي عبيدي، الهيئة العامة  
السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م،  
ص ٩٥
- \*مصطلح (ميزوبوتاميا) كما هو  
معروف كلمة اغريقية مكونة من  
مقطعين الأول (ميزو) وتعني  
الوسط، أما (بوتاميا) فهي مشتقة  
من (بوتاموس) وتعني نهر فيصبح  
المصطلح بلاد ما بين النهرين، مقالة  
مصطلح ميزوبوتاميا: رستم محمد  
حسن، الحوار المتمدن، العدد ٦٥٢٨،  
٢٠٢٠م.
- <https://www.ahewar.org/debat/show.art.671644=asp?aid>
- ٢٦- تجميع الأسد: وارد بدر السالم،  
مؤسسة نائر العصامي، بغداد، ط ٢،



org /debat /show.art.

309428=asp?aid

٤١- الرواية: ص ٨١

٤٢- أدب الفتازيا، مدخل إلى الواقع:

ت. ي. أبت، تر: صبار سعدون

السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر،

بغداد، ط، ١٩٨٩م، ص ٦٧

٤٣- ستة أيام لاختراع قرية: ص ٩٧

٤٤- الرواية: ص ١٠٠

٤٥- مقالة: ستة أيام لاختراع قرية

لعلي عباس خفيف: سعيد حاشوش،

الحوار المتمدن، العدد ٣٥٠٥ /

https: //www.

ahewar.org /debat /show.

278000=art.asp?aid

٤٦- تمثلات العنف والموت في الرواية

العراقية ما بعد ٢٠٠٣: لؤي حمزة

عباس، غانم حميد عبودي، مجلة جامعة

ذي قار / المجلد ٩ العدد ٢ حزيران

٢٠١٤م، ص ٨

٢٠١٨م، ص ٤٠

٢٧- الرواية: ص ٢٤

٢٨- الرواية: ص ٢٩-٣٠

٢٩- الرواية: ص ١٠٤

٣٠- الرواية: ص ١٠١

٣١- الرواية: ص ١٠٨

٣٢- الرواية: ص ١٠٨

٣٣- الرواية: ص ٧١-٧٢

٣٤- الرواية: ص ٤٦-٤٧

٣٥- ستة أيام لاختراع قرية: علي

عباس خفيف، ازمنة للنشر والتوزيع،

عمان، ط ١، ٢٠١٠م، ص ١٢

٣٦- الرواية: ص ١٥

٣٧- الرواية: ص ٣٠

٣٨- الرواية: ص ٢٥

٣٩- الرواية: ص ٤٤

٤٠- مقالة: ستة أيام لاختراع قرية:

سعد محمد رحيم، الحوار المتمدن،

العدد ٣٧٤١، ٢٠١٢م،

https: //www.ahewar.



## المصادر والمراجع:

### الروايات:

١- تجميع الأسد: وارد بدر السالم، مؤسسة نائر العصامي، بغداد، ط٢، ٢٠١٨م.

٢- تذكارات الجنرال مود: ضياء جبيلي، دار وراقون للنشر والتوزيع، العراق، البصرة، ط١، ٢٠١٤م.

٣- ستة أيام لاختراع قرية: علي عباس خفيف، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م.

٤- عذراء سنجار: وارد بدر السالم، مؤسسة نائر العصامي، بغداد، ٢٠١٨م.

### المصادر:

٥- أدب الفتازيا، مدخل إلى الواقع: ت. ي. أبتري، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.

٦- بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية): حسن بحرأوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٧- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): حميد حمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٨- جماليات المكان: جماعة من الباحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م.

٩- جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه: مهدي عبيدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م.

١٠- جماليات المكان في قصص سعيد حورانية: محبوبة محمدي محمد آبادي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م.

١١- الحكايات العجائبية في السرد العربي القديم: نبيل حمدي الشاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧م.

١٢- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: حسين علام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٩م.

١٣- مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣م.

١٤- المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي)، أوريدة عبود، دار الأمل للطباعة، الجزائر، ٢٠٠٩م.



دومة الجندل: احمد قاسم حميد، مجلة ص والقرآن ذي الذكر، العدد ٢٣، ٢٠١٩م.

المواقع الالكترونية:

٢٠- مقالة: ستة أيام لاختراع قرية: سعد محمد رحيم، الحوار المتمدن، العدد ٣٧٤١، ٢٠١٢م.

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.309428=asp?aid>

٢١- مقالة: ستة أيام لاختراع قرية لعلي عباس خفيف: سعيد حاشوش، الحوار المتمدن، العدد ٣٥٠٥ / ٢٠١١م،

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.278000=asp?aid>

٢٢- مقالة مصطلح ميزوبوتاميا: رستم محمد حسن، الحوار المتمدن، العدد ٦٥٢٨، ٢٠٢٠م.

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.671644=asp?aid>

الرسائل والأطاريح:

١٥- العجائبي في روايات وارد بدر السالم، علاء عبد الأمير عباس، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة كربلاء، ٢٠٢٠م.

المجلات والدوريات:

١٦- الارهاصات العجائبية في التراث السردي العربي القديم واشكالية التلقي: الخامسة علاوي، مجلة الراوي، العدد ١٨، ٢٠٠٨م.

١٧- تمثلات العنف والموت في الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣: لؤي حمزة عباس، غانم حميد عبودي، مجلة جامعة ذي قار / المجلد ٩، العدد ٢، حزيران ٢٠١٤م.

١٨- العجائبي في القصة القصيرة مجموعة (يحكى أن) للصيديق بودواره أنموذجا: صفاء احمد فينخرة، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الثاني - العدد الثامن، يونيو ٢٠١٧م.

١٩- العجائبي في ما وراء القص التاريخي/ دراسة في رواية حكايات

