العجائبي والرّواية العربيّة، من التجريب إلى الإبداع
فقهاء الظّلام لسليم بركات أنموذجا،

د. براخلية ربيعة، جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله

مقدّمة:

لقد غدا السرد العربي الكلاسيكي المتسم بالنمطية والخطية، عاجزا عن استيعاب العلاقات الجديدة ومواكبة واقعية الإنسان المعاصر المركبة والمعقدة، فكان لزاما على الأدباء أن يواكبوا هذه المتغيرات وأن يبدعوا نصوصا تتبنى أطروحات الواقع المتغير المتشابك، وهو ما أعطى لهم المشروعية للبحث عن آليات سردية بديلة، وخلق أسلوب كتابة جديد يؤسس لخطاب سردي متميز يسعى إلى خلخلة السائد، والانعتاق من هذه النمطية والانفتاح على أشكال وأنماط جديدة تشتغل على بنيات الحكي، ولكن بوعي إبداعي جديد، وعلى هذا الأساس انطلقت كتابة سردية خاضت غمار التجريب على مستوى الشكل والمضمون، ولعل أهم مظاهر هذا التجريب توظيف العجائبي من خلال سرد يتوسل كتابة واقعيته بالتعبير عنها بعوالم لا واقعية تستحضر كل ما هو فوق -الطبيعي.

لقد أراد كتاب السرد العربي اليوم أن يجعلوا من نصوصهم الإبداعية بوّابة مشرّعة على عوالم العجيب والخارق في مشهدية تصادمية تخلخل المعتقدات والبديهيات الهشة وتبعث الحيرة والإدهاش، متأثرين بسحر العجائبية التي تتأسس على لحظة التردد بين تفسيرين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المروية، حيث تزعزع المتلقي وتربكه فأصبحت العجائبية بذلك ميزة تسم أهم الأعمال السردية المعاصرة ، التي انتقلت من التجريب إلى الإبداع، على نحو ما ذهب إليه سليم بركات من خلا مدونته **"فقهاء الظلام"**، فكيف تمظهر العجائبي في هذه الرواية؟ ولِمَ لجأ سليم بركات وغيره من الكتاب إلى التخفي وراء عباءة العجائبي؟ وهل يمكن أن نقر بوجود سرد عجائبي عربي يوازي السرد العجائبي الغربي؟ هذه الأسئلة وأخرى سنقف من خلالها على تجربة سليم بركات في تمثل العجائبية من خلال روايته **"فقهاء الظلام"**.

أولا: العجائبية؛ من التجريب إلى الإبداع

شكلت الكتابة العجائبية فضاء غير محدود للتحرر من كل أنماط الواقعية ومن قسوة الرقابة وسطوة الواقع فكانت ملاذا للانعتاق «وكسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية والغوص إلى الداخل لا التعلق بالظواهر وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليه الحلم والأسطورة»[1]، فأصبح توظيف السرد العجائبي في إبداعات السرد العربي الحديث من أوضح البنى

[1] إدوارد الخراط ، "الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1994، ص ص: 11-12.

السردية وأكثرها حضورا وتواجدا، ليشكل الفانتاستيك بذلك «عالما خاصا له قوانينه وتشريعاته داخل عالم له بدوره قوانينه يسعى إلى تكسير هذا الأخير والانقطاع عنه لامتصاص ظاهره واستنطاق مكنوناته»[1]، فظهرت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين عدة نصوص سردية لاسيما في الرواية والقصة عكست هذا التحول إلى الكتابة العجائبية، فلقيت هذه البنية السردية العجائبية لدى الكثير من الأدباء العرب صدى طيبا«وباتت بنيته تمتص معطيا ت ومتناقضات هذا العصر وتعيد إنتاجها بطريقة جديدة مبتكرة تحمل الكثير من الرموز والدلالات والإيحاءات، وتجيد الاختباء وراء أقنعة الفانتازيا والأسطورة والخرافة وغيرها من معطيات هذه البنية»2، ويؤكد الباحث المغربي خالد التوزاني أنه يمكننا القول بكثير من الاطمئنان أن الإبداع الأدبي العربي في مجال الرواية قد تجاوز مرحلة التقليد والتبعية للغرب، وتمكن من خلق اتجاه خاص به وهو ما تظهره حصيلة الإقبال الكبير على هذا النمط من الكتابة سواء تأليفا أو قراءة أو نقدا[3].

ثانيا: متاهة العنوان وميلاد العجائبي

لا يمكن الحديث عن تمظهرات العجائبية في رواية **"فقهاء الظلام"**، دون الالتفات إلى خطاب العتبات فيه، والاهتمام بجوانبه المهمة، فلا يمكن إغفاله مع تزايد اهتمام المبدعين والنّقاد به، لاسيما حين يتعلق الأمر بالعتبة الأولى التي يلتقي عندها الكاتب بقارئه، وهي"**العنوان**"، فهو من أكثر اللقاءات خطورة، لما لهذا الأخير من قدرة على جعل القارئ في حالة اندهاش، وما يتركه من انطباع يقوم على المفارقة والتعجب، خاصة وأنّ النص السردي العجائبي«يطرح صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضا إشكاليا لدى المتلقي. فإذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه من أجل القراءة المباشرة ويشي بها منذ الملامسة الأولى ويطورها مع مسار الرواية، فالنص الحداثي، بشكل عام، والعجائبي بشكل خاص، ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص، لأنّ الرواية لا تفصح عن أدواتها وعن ميكانيزم اشتغالها إلا من خلال التأويل»[4]، من أجل استنطاق النص والولوج إلى أعماقه.

---

[1] شعيب حليفي، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2009، ص: 51.

[2] سناء شعلان، "السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن"، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، عمان-الأردن، (دط)، (دت)، ص: 33.

[3] ينظر: خالد التوزاني، "الرواية العجائبية في الأدب المغربي الحديث، منشورات مقاربات، فاس- المغرب، ط1، 2017، ص:43.

[4] حسين علام، ""العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص ص: 77-78.

ويعد العنوان من أهم العتبات النصية المحيطة بالمتن السردي، به نقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي، فهو فاتحة خطاب السرد، المستشرف حقول الدلالة المطل على ظلال المعاني وألق العبارة، مشرعا المجال للخيال، يمتد ليصنع لنفسه أفاقا لا حدود لها«يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته»[1]، فالقارئ لن يلج النص إلا من عتبة العنوان باعتباره السمة الدالة عليه، فمثلما لا نلج فناء الدار قبل تخطي عتبتها، كذلك هو النص؛ عتبته العنوان لابد من تخطيها قبل ولوجه، بل وينظر إليه البعض«بوصفه (مفتاح) النص، ووظيفته شبيهة بمفتاح البيت، على معنى أنه لا يمكن الدخول إلى البيت إلا بعد إعمال المفتاح ومعالجة الباب حتى تنفتح المغاليق، وليس هناك مشابهة شكلية بين المفتاح والباب، ولا بين المفتاح والبيت، وكذلك الأمر فلا مشابهة بين العنوان والنص، وإنّما تأتي المشابهة بين العنوان والمفتاح في الوظيفة، فكما أن المفتاح يتيح لحامله فتح الباب وولوج البيت، كذلك العنوان يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولا شرعيّا»[2]، لذا فالعنوان«للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان، علامة ليست من الكتاب جعلت له؛ لكي تدل عليه»[3]، إنّه عصارة الفكر وخلاصة التجربة المنجزة من طرف المؤلف والبطاقة التعريفية للنص والهوية التي تشكل وجوده وبنيته الدلالية الكبرى، فهو يعيد «تأويل الخصائص الملازمة و العلائقية لنص ما، من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة»[4]، وهذه العملية قبل أن تتم وتدرج لابد أنّها قد تطلبت «من المؤلف وقتا واسعا من التأمّل والتدبّر لتوليده وتحويله ليصبح بنية دلاليّة و إشهاريّة عامة للنص الروائي، فكل عنوان يلصقه الكاتب على ظهر روايته أو يعلقه كالثّريا في رأس الصفحة أو يموقعه في وسط كل فصل أو قسم، لاشك أنّ المؤلف أفرغ فيه جهدا قبل أن يستقر على اختياره»[5]، بحيث يدرج على رقعة الغلاف بحجم كبير بارز، وهذه اللحظة المتعلقة باختيار العنوان ووضعه هي بمثابة«لحظة حرجة؛ لأنها لحظة تأسيس: إما لاستراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)، وإمّا أن تصده عن

[1] باسمة درمش، "عتبات النص"، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج:16، ج:61، ماي 2007، ص: 40.

[2] زاوي لعموري، "شعرية العتبات النصية"، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013، ص: 123.

[3] محمد فكري الجزار، "العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص: 15.

[4] باسمة درمش، المرجع السابق، ص: 41.

[5] زاوي لعموري، المرجع السابق، ص ص: 125-126.

المتابعة والتواصل»[1]، إذ أنّه يتملك نصيته الخاصة وتآلفه مع النص الرئيس من خلال وظائفه المتعددة المتسعة عن مجرد اعتباره تركيبا لغويا، إلى تركيب دلالي، وعن مجرد كونه لغة إلى علامات ذات دال ومدلول[2]، فالموقع المهم الذي يتصدره العنوان خوله أداء وظائف متنوعة، ذلك أنّ العنوان عبارة عن رسالة متبادلة بين المرسل والمرسل إليه، وهما يسهمان في التواصل المعرفي والجمالي، هذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يعمل على تفكيكها المستقبل، ومن ثم تأويلها بلغته الواصفة(الما وراء لغوية)، وهذه الرسالة المتبادلة ذات الوظيفة الشاعرية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، إلا أنّ وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل من واجبه أن يخفي أكثر ممّا يظهر، وأن يصمت أكثر ممّا يصرح، لتنشيط أفق المتلقي الذي يعمل على استحضار الغائب أو المسكوت عنه[3]، وقد حدد "جيرار جينيت" Gérard Genette، أربعة وظائف للعنوان (تعينية، وصفية، إغرائية وإيحائية) ضمن كتابه "seuils"، المترجم إلى "عتبات"، والذي يعد من بين أهم الدراسات في مجال العتبات والنصوص الموازية، ويمكن إجمال هذه الوظائف كما يلي:

الوظيفة التعيينية: ويسميها جيرار جينيت أيضا بالوظيفة المطابقة[4]، فلا بد للكاتب أن يتخير اسما لنصه يعرف به، ليتداوله القراء، فالعنوان اسم للكتاب ومعرف له، ويميز فيها بين العنوان الموضوعاتي المعتمد على مضمون النص أو واحد من الموضوعات المرتبطة به، سواء قدِّم هذا العنوان على طبيعته دون تصوير أو باعتماده على المجاز والكناية والرمز أو وظَّف الجمل المضادة للنص من قبيل مواجهة الشيء بنقيضه، وقد يكون العنوان إخباريا يستهدف إظهار النص في حد ذاته.

الوظيفة الوصفية: هي مفتاح تأويلي للن ص لا منأى عنه، تجمع ما بين الوظيفة الموضوعاتية والخبرية.

الوظيفة الإيحائية: تبدو أكثر ارتباطا بالوظيفة الوصفية، «لهذا دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي»[5].

الوظيفة الإغرائية: من أهم الوظائف التي يؤديها العنوان، والمعول عليها كثيرا، سواء من المؤلف أو من الناشر، لما يحدثه في نفسية القارئ من تشويق وانتظار، ويكون ذلك محفزا على اقتنائه، فالعنوان ليس فقط عقد إبداعي بين الأديب والعملية الإبداعية، لأنّ اختياره ليكون المؤشر الأول للنص قد يخضع في كثير من الأحايين إلى ضوابط أخرى، فيمتد ليكون أيضا عقدا قرائيا بينه وبين الجمهور والقراء من جهة،

---

[1] بسّام قطوس، "سيمياء العنوان"، وزارة الثقافة عمان-الأردن، ط1، 2001، ص: 60.

[2] ينظر: باسمة درمش، المرجع السابق، ص: 42.

[3] ينظر: بسّام قطوس، المرجع السابق، ص: 50.

[4] عبد الحق بلعابد، "عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 78.

[5] عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص ص: 87-88.

وعقدا تجاريا بينه وبين الناشر من جهة أخرى، ولأنّ العقد شريعة المتعاقدين، فإنّ هذا التعاقد يمنحه سلطة التدخّل في اختيار العنوان، إذا ما رأى أنّ هذا الأخير غير جذّاب، وقد لا يحقق نسبة المبيعات المراد تحقيقها، كما قد يعمل الناشر بمعية الكاتب ومشورته حول إمكانية تعديل العنوان للتوصل إلى تحقيق القيمتين، الجماليّة والشعرية للكتاب، والقيمة التجاريّة و الإشهاريّة للناشر[1]، لكن مسؤولية الاختيار الأولى تبقى على عاتق المبدع، لأنّه في النهاية وحده من يتحمل عبء متانة جسره التواصلي من وهنه، كما قد تتسع هذه الوظائف لتشمل وظائف أخرى لعتبة العنوان، لا يمكن حصرها ولا رصدها كلها.

وبالنظر إلى هذه الأهمية وهذه الحمولة الدلالية التي يتأسس عليها العنوان، ليكون جسر التواصل بين المبدع والمتلقي، انصرف الجهد الراهن في الحديث عن العتبات النصية إلى دراسة "**العنوان الرئيس**" للمتن المختار، فالوعي بأهمية العنوان كعتبة أولى في الخطاب المقدماتي يحيل الدارس إلى اعتماده دون غيره من العتبات، وأيضا للتوجه التجريبي الجديد الذي يكسر هيمنة العنوان الحرفي «الاشتمالي ليؤسس عنوانا تلميحيا الاستعارة فيه قطب استراتيجي يعمل على استيلاد معان حاسمة داخل النص، كما تنجز معنى باطنيا آخر يشكل النواة البؤرة للعمل الأدبي من خلال إمساكه بمجموع النسيج النصي في تقاطعاته وتغذيته للقراءة والتأويل»[2]، لاسيما حين يتعلق الأمر بتلك «الأعمال التي أراد لها أصحابها أن تكون خطابات مغايرة، وبالأساس تلك التي رامت الانتظام في مجال الحكي العجائبي»[3]، وهو ما ستتقصاه الدراسة من خلال النص المختار المعانق للدهشة منذ إطلالته الأولى التي جاء فيه العنوان كفضاء لخلق الالتباس المفضي إلى التردد، والذي يعد بدوره إطارا للعبور نحو العجائبي، فيكون العنوان بذلك نقطة مركزية لإضاءة المتن، والدخول إليه دخولا شرعيا مثلما أشار إلى ذلك الباحث لعموري زاوي، في كتابه شعرية العتبات النصية، وهو ما يمثل إيذانا بميلاد العجائبي وانفتاحا على معالمه.

إذ تراهن رواية **"فقهاء الظلام"**، منذ العتبة الأولى لها على قانون التعجيب، فعنوانها الغامض والغريب يحيل منذ البداية على الدهشة والمفارقة، ويكشف هيمنة النفس العجائبي على الرواية. ينهض على الصياغة النحوية المسندة إلى الجملة الاسمية التي غاب عنها الفعل وحضرت فيها دلالة استقرار الوضع على الظلمة والعتمة التي تكتنف حياة "**بيكاس**" من بداية الرواية إلى خاتمتها، فجاء العنوان مشكلا من مفردتين: فقهاء، الظلام، اجتمعت لتشكل جملة اسمية متماسكة نحويا متناقضة متنافرة دلاليا، فمن جهة التأويل النحوي يمكن اعتبار العنوان(**فقهاء الظلام**)، مسندا (خبرا) لمسند إليه (مبتدأ)

[1] ينظر: نفسه، ص: 71.

[2] شعيب حليفي، "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"، الكرمل، العراق، ع 46، أكتوبر1992، ص: 84.

[3] عمري بنو هاشم، "التجريب في الرواية المغاربية"، دار الأمان، الرباط- المغرب،(دط)، 2015، ص: 24.

محذوف جوازا تقديره (هؤلاء)، فهي وإن كانت نحويا جملة اسمية تامة يمكن السكوت عنها عند النحويين، إلا أنّه يفترض في المسند (الخبر) نقل فائدة للقارئ عن المسند إليه (المبتدأ)، لكنّه هنا لم يمنحه إلا زيادة في الغموض، فيكون لزاما على المتلقي اللجوء إلى النص لفهم العنوان وتحديد المشار إليه (هؤلاء) وتعيينهم، ومن جهة نحوية أخرى يمكن اعتبار الجملة الاسمية (**فقهاء الظلام**) مسندا إليه، ليكون المتن الروائي مسندا خبريا، فيمكن النظر إلى العنوان والنص على أنّهما مركب واحد، يتخذ فيه العنوان موقع الابتداء والنص موقع الإخبار، فالنص هو الذي يمد مُسْتَقبِلَه بالمعلومات الخاصة بشؤون المسند إليه«فإذا كان العنوان يؤشر النص ويخرجه من العماء، يتنطع النص ويفضح أسرار العنوان، ويجعله في متناول القارئ بمعنى أن المبتدأ لا يكتمل إلا بالخبر»[1].فالمشاهد والأحداث التي تضمنها المتن تقوم بدور الإخبار، لأنّ العنوان هنا يصبح عاجزا وحده عن تكوين بنيته الدلالية ، فلو جئنا إلى كلمة "**فقهاء**" المعرفة بالإضافة لوجدنا أن المألوف فيها والطبيعي أنها تطلق على العارفين بأحوال الحياة وأحكام الشريعة الفطنون للأمور، وهم بمثابة المصابيح للإنارة والنجوم التي يهتدى بها، لكن غير المألوف ارتباطها بالظلام وذهاب النور! والعنوان بذلك ينفتح على عدة دلالات تحيل على العجائبية، فمعرفتهم هي في حقيقة الحال علم دون دراية، وعلم غير طبيعي، وهو ما يتجسد في شخصية "**بيكاس**" الذي اختزل الزمن وأصبح شابا يوم ولادته، فخيّل إليه أنه يعرف كلّ شيء عن حياته التي لم يعشها، فدخل بذلك عوالم الغيب، ودخوله هو بمثابة ظلمة تشتد كلما اقترب إلى ما وراء الطبيعة، قال والد بيكاس "**الملا بيناف**" عن ابنه مستغربا معرفته بكل الذي يجري «إنه يعرف أنني بقيت نائما فسهوت عن صلاة الفجر، بسبب سهر الليل، أتصدقين؟!»[2]، فعتبة العنوان كانت إيذانا من الكاتب بميلاد العجائبي، بكل حمولته المتنافرة معنى وإن تعالقت نحويا.

ثالثا: الزمن وتمرد السرد في رواية فقهاء الظلام

لقد كان الزمن ولا يزال محط اهتمام الكثير من الباحثين في مجالات معرفية متعددة، لارتباطه الشديد بالإنسان ووجوده، «هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى (...) كأنّه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا، ومقاما و ظعنا، وصبا وشيخوخة؛ دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنا ثانية من الثواني. إنّ الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته، ويتولج في

[1] حسين حسين خالد، "في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)"، دار التكوين، الكتاب المصور،(دط)، (دت)، ص: 342.

[2] سليم بركات، "فقهاء الظلام"، كتاب الكرمل، منشورات بيسان برس، نيقوسيا-قبرص، (دط)، (دت)، ص: 14.

تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل»[1]، فهو مقيم فينا وفي الكائنات من حولنا يتعقبنا، يسبقنا وإن كنّا لا نراه فإنَّ آثاره ترسم ملامحه فينا، نحسه بالفطرة، متأصل في جميع تفاصيل حياتنا اليومية، إنَّه كما قال عنه عبد الملك مرتاض:«كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا»[2]، وإذا كان الزمن محور هذه الحياة فإن أهميته في مجال الأدب لا تقل عمّا ذكرنا، إذ يعد مكونا أساسيا و«محورا رئيسا من محاور السرد، إذا كان قصة أو رواية أو نصا غير مجنس لذا فإن لكل عمل سردي زمنه الخاص الذي يكوّن متن الحكاية»[3]، فالفنون السردية من أكثر الفنون ارتباطا بالزمن والتصاقا به، بانتفائه ينتفي الحكي، فهو محور هذه البنية السردية وعمودها الفقري، لذلك «يعد الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر زمن»[4]، أي أن جل الأحداث الداخلية والخارجية في النص السردي، لا تتم إلا عبر الزمن ومن خلاله.

شغل الزمن السردي النقاد والمنظرين على اختلاف توجهاتهم في محاولة منهم لتفسيره وتقسيم أزمنته المتداخلة، وضبط الأدوات الإجرائية للوقوف عن اشتغاله في السرد، فتعددت مقولاتهم وآراؤهم، وإن كان لا يسعنا المقام للوقوف عندها كلّها لأننا سنجد أنفسنا أمام زخم معرفي يصعب معه الإحاطة بكل جوانبه، لاسيما وأن هذه الدراسة تنحصر في الزمن العجائبي في السرد، هذا الذي لا يدوم إلا لحظة التردد، وإذا عدنا لهذا التراكم المعرفي، فمن جوانب نراها مساعدة تعيننا على الفهم والتحليل.

فالأديب المعاصر لاسيما الروائي لم يعد يتقيد بخطية الزمن، وبمنطق التتابع، ذلك أنّ الزمن لم يعد «مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة ؛ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنا وأخطر من ذلك ديدنا؛ إذ أصبح الروائيون الكبار يُعنتون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن»[5]، فالزمن الواقعي حتى وإن قدّم لنا بعض المفارقات للزمن التاريخي، إلا أنّ الزمن العجائبي يتجاوز هذه المفارقة ليُقَدَّم بشكل أوسع وأبعد، ويتحول الزمن بذلك مفارقا لما هو مألوف في وهذا التجاوز«لا يعني سوى تداخل التجربة

[1] عبد الملك مرتاض، "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (دط)، 1998، ص: 171.

[2] عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 173.

[3] صفاء ذياب، المرجع السابق، ص: 266.

[4] مها القصراوي، "الزمن في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004 ، ص: 35.

[5] عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص: 193.

الزمانية من خلال إمكان وقوع المحتمل إلى جانب الممكن»[1]، وبالتالي هشاشة المسافة بينهما، فالزمن المتمرد على خطيته المألوفة ينفلت من قبضة الزمن الدنيوي، ويخلق نوعا من الارتباك، سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو بالمتلقي، فدائما«ما يحلق النص العجائبي في أزمنة المجهول كما يحاول الفكاك من القيود الزمنية التي تشده إلى عالم الواقع»[2]، وهو ما يميزه عن زمنية الخطابات الأخرى فيصير بذلك الزمن في السرد العجائبي«خطابا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة، بحيث يصير الزمن بعدا في الفضاء يصعب تحديده، مادام التعجيب يستند عليه لتمرير الفانتاستيك»[3]، مثلما يذهب إلى ذلك شعيب حليفي.

ولقد شكلت دراسات نقاد الشكلانية الروسية اللبنة الأولى للبحث في الزمن والدور المنوط به، وخصوصيته في تشييد وهيكلة بناء النص الأدبي، إذ «كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها»[4]، ولقد ميز نقادها بين متن الحكاية ومبنى الحكاية«بين الأحداث المروية وبين طريقة روايتها. وبالتالي اعتبروا أن لكل عنصر زمنيته الخاصة به، فالأحداث الموجودة ضمن الرواية لها منطق مغاير عن تلك الوسائط الزمنية التي تبرز من خلال كيفية عرضها[5]، وهو نفس الطرح الذي طرحه فيما بعد تودوروف الذي أفاد من مقولات الشكلانيين الروس حول الزمن، وأكد التعارض القائم بين "المتن الحكائي"، الذي سماه "نظام الأحداث"، وبين "المبنى الحكائي" التي أطلق عليها "نظام الخطاب"، كما أشار في كتابه "الشعرية"، إلى أنّ "علاقة النظام" تعد أسهل علاقة يمكن تسجيلها، إذ يقول إنّ: «نظام (الزمن الحاكي)، زمن الخطاب لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخييل). وثمة بالضرورة تدخلات في "القبل" و"البعد"، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيين من حيث طبيعتهما فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخييل متعددة. واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني»[6]، فزمن الخطاب يراه زمنا خطيا، بينما يرى أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ويضيف زمنا ثالثا هو

---

[1] سعيد يقطين، "قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997، ص:217.

[2] نبيل حمدي الشاهد، "الحكايات العجائبية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (دط)، 2018، ص: 280.

[3] شعيب حليفي، المرجع السابق، ص: 183.

[4] حسن بحراوي،"بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن - الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990، ص: 107.

[5] ينظر: حسين علام، المرجع السابق، ص: 186.

[6] تزفيطان طودروف، "الشعرية"، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص: 48.

زمن القراءة وهو الزمن الضروري ليكون النص مقروءًا[1]، ولقد عرض من خلاله أيضا العلاقات القائمة بينهما وجعلها في ثلاثة محاور[2]:

1- علاقة الترتيب: القائمة على علاقة النظام بين ترتيب الأحداث في القصة، وطريقة تقديمها في الخطاب، تنتج عنها المفارقات السردية.

2- علاقة المدة: حيث يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدّم، والزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، هذا الزمن لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية، يمكن التمييز هنا بين (الوقفة (تعليق الزمن)، الحذف، المشهد، التلخيص).

3- التواتر: وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه. ثم القص المكرر حيث يستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه. وأخيرا الخطاب المؤلَّف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث (المتشابهة).

ولم يختلف هذا التصور للزمن عن تصور "جيرار جينيت"، فقد كانت أبحاثه امتدادا لمقولات تودروف، واشترك معه في «الرؤية السابقة للزمن، لكن بصورة أكثر تفصيلية، فهو يتبنى تعريفات تودوروف وملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، ولكن جينيت يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي. فهناك زمن الشيء المحكي وزمن الحكي»[3]، وبين هذين الزمنين تتحدد ثلاث علاقات (الترتيب الزمني، علاقة المدة، صلة التواتر)،على نحو ما ذهب إليه تودوروف، ويذهب البعض إلى أنّ «تصورات جينيت حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة»[4]، فقد لاقت طريقته في التقعيد لكيفية اشتغال الزمن في النصوص السردية استحسان العديد من الدارسين، فاتخذوها سبيلا لمقارباتهم وأبحاثهم.

ثنائية اختزال الزمن وانشطاره

يعمل السرد في رواية **"فقهاء الظلام"** على التمرد والانعتاق من منطق الحركة المتتابعة وتمزيق أسر الترابط والتنصل من خصيصة التسلسل ونظام السرد المتعارف عليه، من خلال اختزال الزمن وانشطاره من جهة أخرى.

---

[1] ينظر: تزفيطان تودوروف، "مفاهيم سردية"، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 110.

[2] تزفيطان تودوروف، المرجع السابق، ص: 48.

[3] مها قصراوي، المرجع السابق، ص:51.

[4] شعيب حليفي، المرجع السابق، ص: 183.

أ/ اختزال الزمن

يمثل اختزال الزمن واحد من أكثر الأنواع تمردا على الحركة الزمنية ومنطق التتابع، وهو بذلك يفرض نوعا من الأجواء الغرائبية، تذكرنا بالقصص الأسطورية والخرافية القديمة، وهي بذلك رواية تمزج الواقع بالحلم والأسطورة، رواية يختزل فيها الزمن انطلاقا من مولد **"بيكاس"** ودورته الحياتية التي تكتمل في يوم واحد «زوجه على فراش ممدد على السجادة، وقربها، في الفراش ذاته ابنه الجديد، مغطى حتى قمة رأسه، وأكبر حجما من طفل. ظن ذلك للوهلة، غير أن وهلته الأولى لم تخطئ تقديره للأحجام»[1]، فهذا الطفل الأشبه بالمعجزة «ينمو في الساعة الواحدة ما يقارب ثلاث سنين»[2]، فهو ينمو دقيقة بعد دقيقة، جعلت والده "**الملا بيناف**" يحتار كيف يعرف أبناءه الأربعة عليه وكيف يجعل هذا التعارف معقولا مستوعبا بينهم وبين «هذا الوليد الذي يختزل السنوات، كل ساعة ، من جهة أخرى بأي مثل يسترشد ليجعل الفهم محتملا، وبأي ظاهرة يستنجد أمام هذه الطفولة التي لا يشبهها إلا ما يعرفه عن نبي تكلم وهو في المهد بكلام كبير؟»[3]، كيف يحاججهم ويقنعهم أن هذا أخاهم الأصغر صار الأكبر بينهم وحتى أكبر سنا من والديه، يختزل الزمن يطلب من والده بعد ساعات من ولادته أن يلف له سيجارة ويحاوره ويحادثه عن شؤون الحياة وعن دفتر تجارته، وقبل مغيب شمس ذلك اليوم يطلب من والده "**الملا بيناف**" أن يزوجه «أريد أن أتزوج»[4]، أمام دهشة والديه من طلبه الذي سبق حتى سؤاله عن ثياب يرتديها، فيتم له ذلك بزواجه من ابنة عمه البلهاء "**سينم**" التي يختزل الزمن حياته معها لتلد له ابنه "**بيكاس الثاني**" الذي يعيد سيرة والده الأول مؤسسا بذلك للحيرة والتعجب.

ب/ انشطار الزمن

لقد طغت على رواية "**فقهاء الظلام**" ذاتية السارد وهيمنته من خلال تعليقاته على كل ما يجري من أحداث، واسترسالاته في الوصف أحيانا، فيمتد بذلك على حساب القص لأمور لا علاقة لها بالسياق، مع الاسترجاعات المنفتحة على الماضي والاستباقات الكثيرة، فينكسر الزمن مع كل هذا التناوب في المقاطع السردية حتى ليبدو للناظر أن فصول الرواية منفصلة بشخوصها وفضائها، فلا يوجد مثلا ما يربط بين الفصلين الأول والثاني سوى ذكر " **الملا بيناف**" وزوجته "**برينا**" مع نهاية الفصل، إذ جاء الفصل الثاني يروي حكاية الحيوان المنوي الذي يندفع من النفق ليسبق الحيوانات المنوية الأخرى ويفوز بتلقيح

[1] سليم بركات، المصدر السابق، ص: 12.

[2] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 22.

[3] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 15.

[4] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 17.

البويضة التي ستشكل "**بيكاس**"، وهي محاولة لدخول هذا العالم العجيب ومعرفة الهيئة الأولى التي يكون عليها البشر «يسمونني الحيوان وأنا ذاكرتهم كلها»[1]، ويعلن أنّه «سر الحرية»[2]، ليستقر في نهاية المطاف داخل درع متواجد مع نهاية النفق المظلم، فهي تأملات فلسفية حول أصل الإنسان ووجوده الأول، تقاطعت في الفصل نفسه مع حكاية مقتل " **بافي جواني**"، فيتداخل السرد على نحو قوله:«الحيوان يتقدم، متلمسا بذاكرته الممر، إذ لا عينين في رأسه المستدير، وفي اللحظة ذاتها يتلمس ابن عقدي ساري كراسي المقهى ويبعدها عن طريقه بيده، دون نظر إليها، متخذا ممره بين الطاولات التي اجتمع حولها عتالون مسترحون في كسل وبعض تجار القمح ذوي الأصوات الخشنة في المساومات ليس في محياه أثر لغضب، لكن عينيه لا تفارقان وجه بافي جواني ذي الشاربين الأحمر بفعل الحناء وبافي جواني مسترخ، حتى تكاد قدماه تلمسان حافة الرصيف»[3]، فتسير الحكايتان جنبا إلى جنب حتى لحظة دخول الحيوان المنوي في جسم البويضة «لقد وصل الحيوان المنوي، الأتي من صلب الملا بنياف إلى بويضة برينا أخيرا والمضغة التي التأمت ستنتج بآلاتها الحمراء شخصا يدعى بيكاس»[4]، بالإضافة إلى قتل "**ابن عفدي ساري**" عائلة "**بافي جواني**"، فهما حكايتا الميلاد والانتهاء وثنائية الحياة والموت اللتان تقوم عليهما رحلة الإنسان في هذا الوجود.

خاتمة:

هي أجواء غرائبية لبست جبة الزمن الواقعي لكنه زمن غير ذلك متشابك، سرد عجائبي ضمن أحداث تتجاوز الواقعي والمألوف، قدم من خلاله الكاتب تصورات واستيهامات تضع القارئ أمام نص متاهة حول الوجود وأسراره، مستخدما لتحقيق ذلك مخزونا هاما من الحكايات الشعبية والأسطورية، التي تتميز بغناها وتنوعها ففتحت له بذلك فضاء رحبا ومنحته أرضا خصبة لعوالم اللاواقعي وفوق الطبيعي، ليحولها ببراعته إلى نصوص عجائبية، ولكن برؤى جديدة وتجربة سردية معاصرة، تعيد إنتاج المخزون الثقافي بطريقة جديدة مبتكرة تحمل الكثير من الرموز والدلالات ، وتمنح النص خصوصيته الفارقة التي تميزه عن غيره.

[1] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 43.

[2] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 57.

[3] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 44.

[4] سليم بركات، المصدر نفسه، ص: 72.