مجلة
بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحَكَّمَة
(مُعتمدة) شهريـًا

العدد التاسع والثمانون
(يوليو 2023)

يصدرها
مركز بحوث
الشرق الأوسط

السنة التاسعةوالأربعون
تأسست عام 1974

الترقيم الدولي: (2536-9504)
الترقيم علىالإنترنت: (2735-5233)

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

شروط النشر بالمجلة

- تُعنى المجلة بنشر البحوث المهتمة بمجالات العلوم الإنسانية والأدبية ؛
- يعتمد النشر على رأي اثنين من المحكمين المتخصصين ويتم التحكيم إلكترونيًّا ؛
- تقبل البحوث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، **وترسل إلى موقع المجلة على بنك المعرفة المصري ويرفق مع البحث ملف بيانات الباحث يحتوي على عنوان البحث باللغتين العربية والإنجليزية واسم الباحث والتايتل والانتماء المؤسسي باللغتين العربية والإنجليزية، ورقم واتساب، وإيميل الباحث الذي تم التسجيل به على موقع المجلة ؛**
- يشار إلى أن **الهوامش والمراجع في نهاية البحث وليست أسفل الصفحة ؛**
- يكتب الباحث **ملخص باللغة العربية واللغة الإنجليزية** للبحث **صفحة واحدة فقط** لكل ملخص ؛
- بالنسبة للبحث باللغة العربية يكتب على برنامج "**word**" ونمط الخط باللغة العربية **"Simplified Arabic"** وحجم الخط **14** ولا يزيد عدد الأسطر في الصفحة الواحدة عن **25** سطر والهوامش والمراجع خط **Simplified Arabic** حجم الخط 12 ؛
- بالنسبة للبحث باللغة الإنجليزية يكتب على برنامج **word** ونمط الخط **Times New Roman** وحجم الخط **13** ولا يزيد عدد الأسطر عن 25 سطر في الصفحة الواحدة والهوامش والمراجع خط **Times New Roman** حجم الخط 11 ؛
- (**Paper**) مقاس الورق (**B5**) 17.6 × 25 سم، (Margins) الهوامش **2.3 سم** يمينًا ويسارًا، **2 سم** أعلى وأسفل الصفحة، ليصبح مقاس البحث فعلي **(الكلام)** 13×21 سم. (Layout) والنسق: (Header) الرأس 1.25 سم، (Footer) تذييل 2.5 سم ؛
- **مواصفات الفقرة للبحث :** بداية الفقرة First Line = 1.27سم، قبل النص= 0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = (6pt) تباعد بعد الفقرة = (0pt)، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **مواصفات الفقرة للهوامش والمراجع :** يوضع الرقم بين قوسين هلالي مثل : (1)، بداية الفقرة Hanging = 0.6 سم، قبل النص=0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = 0.00 تباعد بعد الفقرة = 0.00، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **الجداول والأشكال:** يتم وضع الجداول والأشكال إما في صفحات منفصلة أو وسط النص وفقًا لرؤية الباحث، على أن يكون عرض الجدول أو الشكل لا يزيد عن 13.5 سم بأي حال من الأحوال ؛
- يتم التحقق من صحة الإملاء **على مسئولية الباحث** لتفادي الأخطاء في المصطلحات الفنية ؛
- مدة التحكيم 15 يوم على الأكثر، مدة تعديل البحث بعد التحكيم 15 يوم على الأكثر ؛
- يخضع تسلسل نشر البحوث في أعداد المجلة حسب ما تراه هيئة التحرير من ضرورات علمية وفنية ؛
- المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر ؛
- تعبر البحوث عن آراء أصحابها وليس عن رأي رئيس التحرير وهيئة التحرير ؛
- **رسوم التحكيم للمصريين 650 جنيه، ولغير المصريين 155 دولار ؛**
- **رسوم النشر للصفحة الواحدة للمصريين 25 جنيه، وغير المصريين 12 دولار ؛**
- الباحث المصري يسدد الرسوم بالجنيه المصري (بالفيزا) بمقر المركز (المقيم بالقاهرة)، أو على حساب حكومي رقم : **(9/450/80772/8) بنك مصر** (المقيم خارج القاهرة) ؛
- الباحث غير المصري يسدد الرسوم بالدولار على حساب حكومي رقم : **(EG710001000100000004082175917) (البنك العربي الأفريقي)** ؛
- **استلام إفادة قبول نشر البحث في خلال 15 يوم من تاريخ سداد رسوم النشر مع ضرورة رفع إيصالات السداد على موقع المجلة ؛**
- **تحصيل قيمة العدد من الباحث (نقدًا)، ويستلم الباحث عدد 6 مستلات من بحثه 5 منها (مجانًا) و (15) جنيه للمستلة السادسة الإضافية ؛**

- **المراسلات :** توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: merc.director@asu.edu.eg

السيد الدكتور/ مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، ورئيس تحرير المجلة
جامعة عين شمس– العباسية– القاهرة – ج. م.ع (ص. ب 11566)
للتواصل والاستفسار عن كل ما يخص الموقع : محمول / واتساب: **01555343797 (2+)**
(وحدة النشر merc.pub@asu.edu.eg) (وحدة الدعم الفني technical.supp.mercj2022@gmail.com)

- ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: **www.mercj.journals.ekb.eg**

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر.

ISSN 2536-9504

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة
متخصصة
في شؤون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (ARCI) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت Clarivate الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (ARCIf) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد التاسع والثمانون - يوليو ٢٠٢٣

تصدر شهريًّا

السنة التاسعة والأربعون - تأسست عام 1974

مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط
(مجلة مُعتمدة) دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة
(اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية - جامعة عين شمس

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. غادة فاروق

نائب رئيس الجامعة لشؤون خدمة المجتمع وتنمية البيئة

ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. السيد عبدالخالق، وزير التعليم العالي الأسبق، مصر

أ.د. أحمد بهاء الدين خيري، نائب وزير التعليم العالي الأسبق، مصر ؛

أ.د. محمد حسام لطفي، جامعة بني سويف، مصر ؛

أ.د. سعيد المصري، جامعة القاهرة، مصر ؛

أ.د. سوزان القليني، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. ماهر جميل أبوخوات، عميد كلية الحقوق، جامعة كفرالشيخ، مصر ؛

أ.د. أشرف مؤنس، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. حسام طنطاوي، عميد كلية الآثار، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. محمد إبراهيم الشافعي، وكيل كلية الحقوق، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. تامر عبدالمنعم راضي، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. هاجر قلديش، جامعة قرطاج، تونس ؛

Prof. Petr MUZNY، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Gabrielle KAUFMANN-KOHLER، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Farah SAFI، جامعة كليرمون أوفيرني، فرنسا؛

إشراف إداري

أ/ سونيا عبد الحكيم

أمين المركز

سكرتارية التحرير

أ/ ناهد مبارز رئيس وحدة النشر

أ/ رانداانوار وحدة النشر

أ/ زينب أحمد وحدة النشر

أ/ شيماء بكر وحدة النشر

د/ امل حسن رئيس وحدة التخطيط والمتابعة

المحرر الفني

أ/ رشا عاطف وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني للمجلة

وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية

د. هند رأفت عبد الفتاح

تصميم الغلاف أ/ أحمد محسن - مطبعة الجامعة

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: د. حاتم العبد، رئيس التحرير merc.director@asu.edu.eg

• وسائل التواصل: البريد الإلكتروني للمجلة: technical.supp.mercj2022@gmail.com

البريد الإلكتروني لوحدة النشر: merc.pub@asu.edu.eg

جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566

(وحدة النشر - وحدة الدعم الفني) موبايل/ واتساب: 01555343797 (2+)

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

الرؤيـــة

السعي لتحقيق الريادة في النشر العلمي المتميز في المحتوى والمضمون والتأثير والمرجعية في مجالات منطقة الشرق الأوسط وأقطاره .

الرسالـــة

نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة في مجالات الشرق الأوسط وأقطاره في مجالات اختصاص المجلة وفق المعايير والقواعد المهنية العالمية المعمول بها في المجلات المُحَكَّمَة دوليًّا.

الأهـــداف

- نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة .
- إتاحة المجال أمام العلماء والباحثين في مجالات اختصاص المجلة في التاريخ والجغرافيا والسياسة والاقتصاد والاجتماع والقانون وعلم النفس واللغة العربية وآدابها واللغة الانجليزية وآدابها ، على المستوى المحلى والإقليمي والعالمي لنشر بحوثهم وإنتاجهم العلمي .
- نشر أبحاث كبار الأساتذة وأبحاث الترقية للسادة الأساتذة المساعدين والسادة المدرسين بمختلف الجامعات المصرية والعربية والأجنبية ٠
- تشجيع ونشر مختلف البحوث المتعلقة بالدراسات المستقبلية والشرق الأوسط وأقطاره ٠
- الإسهام في تنمية مجتمع المعرفة في مجالات اختصاص المجلة من خلال نشر البحوث العلمية الرصينة والمتميزة .

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

• أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
• أ.د. أحمد الشربيني	عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق	عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. السيد فليفل	عميد كلية الدراسات الأفريقية العليا الأسبق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر	أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
أ.د. أيمن فؤاد سيد	رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
• أ.د. جمال شفيق أحمد عامر	كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حمدي عبد الرحمن	عميد كلية الحقوق الأسبق - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حنان كامل متولي	(قائم بعمل) عميد كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. صالح حسن المسلوت	أستاذ التاريخ والحضارة - كلية اللغة العربية - فرع الزقازيق جامعة الأزهر - مصر وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
• أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة	كلية الآداب - جامعة المنيا، ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
• أ.د. عاصم الدسوقي	عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
• أ.د. عبد الحميد شلبي	كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفاف سيد صبره	كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفيفي محمود إبراهيم	كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
• أ.د. فتحي الشرقاوي	نائب رئيس جامعة عين شمس الأسبق - مصر
• أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز	عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
أ.د. محمد السعيد أحمد	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• لواء / محمد عبد المقصود	رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
• أ.د. محمد مؤنس عوض	كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر	كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
• أ.د. مصطفى محمد البغدادي	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. نبيل السيد الطوخي	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي	كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد 89

عنوان البحث الصفحة

- **دراسات اللغة العربية ARABIC LANGUAGE STUDIES**

1. **الألفاظ الدالة على ما يتعلق بالإنسان وتستوي تذكيرًا وتأنيثًا في معجميّ تهذيب اللغة واللغة العربية المعاصرة 3-50**
الباحثة/ منال طه محمود عبدالله

2. **التمثيل الجمالي للعجائبي في خطاب "القصر المسحور"..... 51-102**
الباحثة/ أميرة مروان عفيفي مصلحي

- **دراسات علم النفس PSYCHOLOGY STUDIES**

3. **الإبداع الإرشاديّ للمرشد النفسيّ وعلاقته بنظامه التمثيليّ..... 105-140**
أ.م.د. أفراح أحمد نجف

- **الدراسات الإعلامية MEDIA STUDIES**

4. **دور البرامج الحوارية بالفضائيات المصرية الخاصة في ترتيب أجندة الجمهور نحو قضايا المرأة (دراسة تحليلية - ميدانية)..... 143-196**
الباحثة/ سمر حسن عبد العزيز عمار

5. **تناول المنصات الإخبارية على تويتر لأخبار جائحة كوفيد 19 واعتماد الجمهور عليها بمملكة البحرين..... 197-248**
الباحثة/ مروة محمد مبارك الأحمد

- **الدراسات الاقتصادية ECONOMY STUDIES**

6. **سبل زيادة فعالية القطاع الخاص في تطوير خدمات التعليم الجامعيّ 251-292**

تجارب دولية ومقترح التطبيق في مصر .....

د. هالة إبراهيم محمد رجب - د. محمد عبد رب النبيّ أحمد

- **الدراسات اللغوية** **LINGUISTIC STUDIES**

.7 **Storytelling in selected Women's Memoirs of Conflict ……** **26-1**
الباحثة/ نيرة سعد أبو الرضا محمد

.8 **Impact of New Media Literacy on Youth's Usage Skills……** **86-27**
الباحثة/ مريم محمد عامر

.9 **The Role of Smart Phones Television Applications on Binge Watching among Egyptian Youth…..……** **148-87**
الباحثة/ دينا محمد يونس

التمثيل الجمالي للعجائبي في خطاب "القصر المسحور"

Aesthetic representation of wonders in a sermon " The Enchanted Palace"

إعداد الباحثة

أميرة مروان عفيفي مصلحي

مدرس مساعد، بقسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب- جامعة عين شمس

Introduced by the researcher

Amera Marawan

amira.mrwan@art.asu.edu.eg

www.mercj.journals.ekb.eg

مستخلص:

موضوع هذه الدراسة هو : البحث في التمثيل الجمالي العجائبيّ في الخطاب الروائيّ في رواية القصر المسحور؛ وهي رواية معاصرة للكاتبين الكبيرين "طه حسين" و"توفيق الحكيم"، كُتبت عام 1936م، جمع فيها الأديبان بين نزعتين متناقضتين في الفكر الإبداعي؛ أولهما تتعلق بالتحليق في عوالم الفانتازيا وآليات التجريب المحدثة، والأخرى عكس ذلك، تتصل بتوثيق مشاهد الحقيقة والواقع الذي يتعين سؤاله تحت وطأة الميتافيزيقي. وعليه فقد جاء الإجراء التطبيقي في هذه الدراسة إجراءً نوعيًا يتقصد البنية السردية للنص وعلاقتها بالعجائبيّة؛ وكيفية اشتغال العجائبيّ في عناصر البناء، والكشف عن وظيفته الفنية والجمالية في خطاب النص.

Abstract:

The subject of this study; It is the search for the aesthetic representation of the miraculous in discourse the novelist of the Enchanted Palace; It is a contemporary novel by the two great writers "Taha Hussein" and "Tawfiq Al-Hakim", written in 1936 AD, in which the two writers combined two contradictory tendencies in creative thought; The first relates to hovering in the worlds of fantasy and the mechanisms of modernized experimentation, and the other; On the contrary, related to documenting scenes of truth and reality that his question under the weight of metaphysical.

and accordingly; The procedure was mentioned in this study; perform qualitatively; mean Researching the narrative structure of the text and its relation to the miraculous; And how the miraculous works in the elements Construction, revealing its artistic and aesthetic function in the speech of the text.

مقدمة:

إن الرواية عمومًا جنس تعبيري بالدرجة الأولى، تمتص روافد ثقافية متنوعة ومتباينة متجانسة –في آن واحد– لتأليف نسيج سردي تتعالق في رحمه أشكال وأجناس أدبية وفنية، وبشكل عام ثقافية، تعكس علامات التجريب، التي تطال بنية النص التكوينية والوظيفية، متوسلة ببلاغة التخييل، التي تلامس آفاق مفتوحة تعطي المشروعية في الكتابة؛ لخلق الأشكال الجديدة بمختلف أنساقها، وما العجائبيّ إلا واحدًا من أبرز الأساليب والأشكال الفنية المبتكرة التي تشكل فضاء رحبًا وحيويًا يلوذ به الروائيّ في عملية التحرر اللامحدود من كل أنماط الواقعية وسلطتها؛ مستدعيًا للحقيقة بكارة المخيلة والاعتقاد الذي يفتقده الأدب ؛ لإنتاج الأخيلة الغرائبية التي تتيح إمكانية التلاقح بين الواقع أو الحقيقة التي يتعين سؤالها والحلم، برؤية شفافة تناقضه. وهي مراهنة تطلعت إليها رواية "القصر المسحور" ، من خلال جنوحها إلى منطقة التصادم والتجريب التي تخترق ستار الحقيقة، وتفضح التمثيلات الاجتماعية والفكرية والفنية الزائفة والمدمرة؛ ببعث الحيرة والدهشة.

وعليه فإن البحث في هذه الدراسة يقوم على الدرس والتحليل لتيمة العجائبيّ في خطاب "القصر المسحور" واشتغالها في البنية السردية، بهدف الكشف عن خصائصها الفنية والوظيفية في أنساق التخييل السردي، وصورها ووضعياتها المختلفة في بنية السرد، وكيفية تفاعلها مع عناصرها السردية؛ ولا سيما عناصر: الشخصيات والمكان والزمان.

لهذا اقتضت طبيعة الدراسة الاتكاء على المنظور البنيوي قصد إنتاج معرفة أولية بالعجائبيّ واشتغاله في خطاب النص انطلاقًا من رؤية تودوروف المنهجية التي تناولت تمفصلات العجائبيّ في النص الأدبي وأخضعتها للتحليل والتركيب على ثلاثة

مستويات؛ الدلالي والتركيبي واللفظي.

وثمت دراسات نقدية وتحليلية متعددة حول موضوع الدرس (العجائبيّ) منها: دراسة تودوروف المترجمة تحت عنوان "مدخل إلى الأدب العجائبيّ"، ودراسة شعيب حليفي: "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، و"العجائبيّ في السرد العربي: النظرية بين التلقي والنص" لـ (لؤي علي خليل)، و"الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبي" لـ (كمال أبو ديب)، إضافة إلى دراسات بحثية متنوعة تناولت العجائبيّ باختبار نص أو أكثر من نصوص المحكي العربي؛ نذكر منها: دراسة لعبد الملك مرتاض حول "العجائبيّة في رواية ليلة القدر"، وأخرى بعنوان "الملمح العجائبيّ في خطاب الرحلات" لمسعود بودوخه، و"البعد العجائبيّ في رواية الغيث" لـ (بوقورومة حكيمة)، ونحوهم من الدراسات ذات الصلة بموضوع العجائبيّ. أما فيما يعود إلى اختبار النص موضوع الدرس وعلاقته بالعجائبيّ؛ فثمة دراسة عربية تناولت اختبار العجائبيّ في القصر المسحور؛ تحت عنوان: "البعد العجائبيّ في رواية القصر المسحور لطه حسين وتوفيق الحكيم" للباحثة أسماء محمد على الحلفاوي، كلية الآداب جامعة دمنهور، لعام2020م.

ومع تعدد الدراسات والأبحاث التي تناولت العجائبيّ في الأدب والنقد تنظيرًا وتطبيقًا؛ أفادت الدراسة بشكل مباشر من دراسة "مدخل إلى الأدب العجائبيّ لتزفيتان تودوروف، ترجمة الصديق بو علام، وهي دراسة تحليلية توليفية تجمع بين التنظير والتطبيق باختبار مجموعة من نصوص المحكي الأدبي، كما أفادت من دراسة "شعرية الرواية الفانتاستيكية" لشعيب حليفي؛ وتقوم هذه الدراسة على الممارسة النقدية والتحليلية بمقاربة المصطلح نقديًا، والبحث في مكونات خطابه الفني والجمالي.

ولتحقيق الهدف من هذه الدراسة؛ رأيت تقسيمها إلى عدة محاور رئيسة؛ تبدأ

بمقدمة تمهد لطبيعة الموضوع؛ والمنهج الذي يعالجه، والدراسات ذات الصله به؛ يعقبها تحديدًا منهجيًا للعجائبي، وبعد ذلك تأتي أربعة محاور تحليلية تحت عنوان (التخييل الروائيّ وعجائبية السرد) ، و (الشخصية واشتغال العجائبيّ) ، و (الفضاء الروائيّ وهندسة التعجيب) ، و(البنية الزمنية والتشكيل العجائبيّ).

مفهوم العجائبيّ

إن أي مصطلح لا يمكن أن يخرج إلى الوجود إلا في إطار المنظومة الفكرية والفلسفية، التي أنتجته وفقًا لظروف بيئية وثقافية معينة؛ تداول خلالها المصطلح في مسارات سياقية متباينة، تحيل في تنوعها وتصورها الدلالي إلى جملة كثيفة من المعاني. ومصطلح (العجائبيّ) شأنه شأن المصطلحات جميعًا التي يتداخل فيها الاستعمال الفكري للمصطلح مع الاسم والمفهوم ؛ لذا فإن الإجراء المنهجي للبحث يقتضي البدء بتحديد مدلول هذا المصطلح تحديدًا نقديًا، مع تجاوز التأصيل اللغوي للمصطلح ؛ الذي ذهبت إليه العديد من الدراسات الأدبية والنقدية في محاولة لتأطير المصطلح لغويًا وثقافيًا في التراث العربي.

ارتبط العجائبيّ اصطلاحيًا بخطاب النقد الحديث و بتطور الآداب في الغرب ؛ فهو "ظاهرة جمالية وانفعالية ومعرفية تعمل على بلورة جنس أدبي قائم على مبدأ التعارض بين الطبيعي وفوق الطبيعي ؛ حيث يصبح كسر القواعد مألوفًا ومنتجًا لجماليات شعرية فريدة، تتخذ من الرعب وسيلة للتأثير في وجدان المتلقي الذي يتلذذ بالمرعب والمخيف".[1] ومع الانفتاح على الآخر، وتلاقي الثقافات وتواصل المعارف انتقل المصطلح إلى الثقافة العربية في محاولة للانسجام مع السياق التاريخي والثقافي والمرجعيات الذاتية فطرح إشكالاً واسعًا في خطاب النقد والأدب العربي.

وظهر هذا الإشكال في تباين عمليات النقل والترجمة الحرفية والمعرفية للمصطلح؛ التي أنتجت جملة متنوعة من المرادفات للمصطلح الواحد في الثقافة العربية؛ منها: العجائبيّ، والفانتاستيك، والفانطاستيك، والفانتازيا، والفنطازي، ومن النقاد من تعامل معها تحت اسم الغرائبي، والتوهم، والخيال، والاستيهامي. وعلى صعيد آخر ظهر هذا الإشكال في تحديد المصطلح منهجيًا وضبط مفهومه في السياق العربي نتيجة تنوع المقاربات المنهجية التي حاولت تلمس المفهوم وضبط حدوده مع تنوع منطلقاتها؛ فطرحه شعيب حليفي ضمن سياق الفانتاستيك؛ بقوله: " إن العجائبيّ والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معطف الفانتاستيك، فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبيّ باعتباره يمثل مداهمة لحدود المألوف والمحرم، بينما يبقى بعيدًا بعض الشيء عن الغرائبي الذي يظهر البطل وهو يحكم بجرأة على السلوك اليومي"[2] ويبدو من هذا أن حليفي يستخدم العجائبيّ بوصفه مقابلاً لمصطلح (العجيب) الذي حدده تودوروف؛ كما في ترجمة الصديق بو علام، بأنه حد من حدود العجائبيّ ينتهي إليه المرء حالة قبول فوق الطبيعي كما هو غير مفسر.

ويذهب سعيد يقطين إلى مقاربة المصطلح في إطار علاقته بالمتلقي؛ باعتبار أن العجائبيّ لا يتحقق إلا على "قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك"[3]، ويستخدم عبد الملك مرتاض المصطلح (العجائبيّ) ويرى أنه "كل ما خرج عن الواقع المعيش، والمتصور المعقول"[4]، كذلك استخدم كمال أبو ديب المصطلح نفسه، وقاربه فنيًا بقوله: "العجائبيّ فن اللامحدود واللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخيل الذي لا يحده حدود".[5]

ومع تعدد المقاربات العربية التي ظلت قاصرة عن تحديد مفهوم المصطلح

وضبط ماهيته في خطاب النقد والأدب العربي؛ نؤثر مقاربة "لؤي علي" للمصطلح؛ إذ يرى في مؤلفه "العجائبيّ والسرد العربي" أن العجائبيّ هو أكثر المصطلحات ملاءمة ودقة لمفهوم المصطلح في الأصل الفرنسي؛ ومن ثم كان مفهوم العجائبيّ لديه هو مفهوم تودوروف الذي جاء في ترجمة الصديق بو علام؛ وفيه أن: "العجائبيّ هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثًا فوق- طبيعي حسب الظاهر".[6]

ويبدو من هذا المفهوم أن العجائبيّ يتحدد بالنسبة إلى مفهوميّ الواقعي والمتخيل؛ مع ارتباطه بشروط ثلاثة- أولها وثالثها إلزاميان، وثانيها اختياري- حددها تودوروف لتحقيق العجائبيّ في الأثر الأدبي؛ وهي[7]:

أولاً: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وفوق طبيعي للأحداث المروية.

ثانيًا: قد يكون هذا التردد محسوسًا، بالمثل من طرف الشخصية فيكون دور القارئ مفوضًا إليها. ويمكن بذلك أن يكون التردد واحد من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ- في حال القراءة الساذجة- يتماهى مع الشخصية.

ثالثًا: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة تعبر عن موقف نوعي يقصى التأويلين المجازي والشعري.

التخييل الروائيّ وعجائبية السرد

في تجربة فريدة من تجارب الأدب العربي يتشارك الكاتبان الكبيران ؛ عميد الأدب العربي الدكتور "طه حسين"، والأستاذ "توفيق الحكيم" في كتابة عمل فني يجمعهما لأول مرة بعد قطيعة طويلة ، وهو رواية " القصر المسحور" التي صدرت

طبعتها الأولى عن دار المعارف في عام 1936م، ثم توالت طبعاتها بعد ذلك من قبل دور النشر المختلفة.

وفي هذه الرواية المثيرة يدخل بنا الكاتبان إلى عالم خيالي أسطوري لا يخلو من المغامرة والسحر، فيستلهما جو الليالي وشخصية "شهرزاد" التي تعود لتحاكم توفيق الحكيم على مسرحيته "شهرزاد" التي كتبها عنها سنة 1934م، فيضطر الحكيم أن يدافع عن نفسه ويرد عنه الشبهة ، ويدافع عنه طه حسين تارة ، ويقف إلى جانب شهرزاد ساخرًا من صديقه تارة أخرى. وفي القصر المسحور وبين جدرانه وجوه الغريب تدور هذه المساجلات والحوارات والأحاديث العذبة بين قمم الأدب والثقافة والفكر وبين شهرزاد ؛ فيجتمع الواقع مع الخيال والتاريخ.

وقد كتبت الرواية في إطار روائي مسرحي، يعكس لمسة "طه حسين" السردية في معالجة قضايا الواقع المعاصر، وملامح الأسلوب المسرحي للحكيم في معالجة القضايا الذاتية، كل ذلك في أسلوب رمزي –لا يخلو من الفكاهة– قدم من خلاله الأديبان قضاياهما الفكرية والذهنية، المتمثلة في آرائهما في الأدب والفن، وحرية الأديب والإبداع الفني، ونظرة كل منهما للآخر، وموقفهما الفني من "شهرزاد".

التف مسار السرد في رواية "**القصر المسحور**" حول خطين أساسيين؛ الأول : خط واقعي منهله حركة الواقع مباشرة، وذلك بعكس الحقيقة الواقعية عكسًا فوتوغرافيًا ؛ باختيار شخصيتن حقيقيتن، هما مؤلفا النص : "طه حسين" و"توفيق الحكيم"، وتوظيف شخصيتيهما فنيًا بدلالتهما الوظيفية في الواقع الحقيقي. أما الخط الآخر : خط المتخيل الحداثي؛ وذلك باختيار استراتيجيات التجريب التي تؤسس لبنية سردية محكمة البناء والتعقيد يمتزج في إطارها الواقع بالمتخيل، لفحص العلاقة الفنية والنقدية بين الأديب/ المفكر وإبدعاته وكتاباته الفنية والنقدية، مستخدمًا آلية التعجيب

والتشكيل العجائبيّ للكشف عن موضوع السرد وهو حرية التعبير والإبداع الفني والنقدي.

ففي هذه الرواية راح الأديبان يفحصان المنهج النقدي لحدود المعرفة للتمييز بين عالم الظواهر والشيء في ذاته ، واختبار مكانة الخيال في الواقع فعرضا نماذج من الشخصيات الفنية– المعروفة في كتابات الخيال الأدبي ذائعة الصيت في المجتمع المصري بل الإنساني– في فهمها أو عدم فهمها لطبيعة الإبداع الفني وحق الأديب أو المفكر في حرية الإبداع والتعبير وذلك في مسار العجائبيّ الذي يكشف عن طبيعة العلاقة بين الحلم والواقع تحت وطأة الميتافيزيقي والفيزيقي، للتمييز بين عالم الحرية المنشود وعالم الضرورة الواقع، وتسليط الضوء على موضوع الحلم الذي يقرّ بأحقية التعبير والإبداع، مؤكدًا ذلك بقوله: "من حق الأديب أن ينشئ أشخاصه كما يريد هو لا كما يريدون هم، بل إن من الحق على الأديب أن يتلقى أشخاصه كما يؤديهم إليه فنه، لا يغير من صورهم التي تلقاهم عليها ولا يبدل، ولو حاول ذلك لما استطاعه ولما وجد إليه سبيلاً. ولمن شاء أن ينكر عليه أو على فنه هذه الصورة كلها أو بعضها، وأن يعيب عليه فنه أو على فنه ما يكون فيها من ضعف أو نقص أو تشويه ، ما ينبغي لهذه الأشخاص نفسها أن تثور بمنشئها. أو تمكر به أو تكيد له أو تتألب عليه ، أو تبغي له سوءًا أو تستنزل عليه عقابًا، فإن فعلت فهي طاغية يجب أن ترد عن طغيانها، وباغية يجب أن تصد عن بغيها، وجامحة يجب أن يكبج جماحها، ومنشئها وحده هو القادر على ذلك، وسبيله إليه ترقية فنه وتجديده، واصطناع الأناة والدقة والإتقان في التصوير والتعبير جميعًا".[8]

وقد كان لهذه الرؤية الفنية والفكرية أثرها الواضح في التشكيل الجمالي لخطاب النص الذي يتضمن في صياغته الفنية تداخلاً بين عالم الواقع/ الحقيقي

وعالم الحلم/ الخيال، ويتبدى هذا التداخل باختيار المؤلفين (جبال الألب بفرنسا) بوصفها حيزًا ثلاثي الأبعاد؛ للإيهام بواقعية الأحداث، إضافة إلى شخصية الكاتبين؛ واسترجاع ذكريات أحداثهما الواقعية التي دفعت "طه حسين" إلى مغادرة مصر، والاتجاه إلى باريس؛ ليقضي إجازة الصيف ورفيقه بعيدًا عن الجهود المتصلة في مصر على قمة من قمم الألب، في فندق لا يقف عنده أحدٌ من المصطافين. وبالتالي أحداث وصول "توفيق الحكيم" إلى القرية والفندق نفسه ، التي تبدأ باسترجاع حديثه عن أعماله الفنية (أهل الكهف)، و(شهرزاد)، و(عودة الروح)، وما يتصل بمواضيع الأدب والنقد.

وبمتابعة السرد؛ ينفتح الواقعي على مساره الجديد؛ باختبار التجريب الذي يخترق حدود الأزمنة والأمكنة القياسية التي اعتادها الأحياء– طه حسين والحكيم– في واقعهم وحياتهم الطبيعية ؛ بالنزوع إلى التعجيب والعجائبيّ، الذي يبدأ باستلهام شخصية شهرزاد؛ بوصفها نموذجًا فنيًا متجددًا، فهي كما يصفها السارد: "مصدر الرأي والشعور والخيال"[9]، الذي يصغى إليه "الناس.. لا كل الناس.. بل المجددون والموهوبون".[10] وذلك من أجل تسليط الضوء على اختبار النماذج الإنسانية والفنية الخالدة في ضوء التجريب؛ لإعادة تشكيلها بما يتناسب وإمكانيات الواقع في الزمان ودواعي خطة التغيير.

ومع التغيرات الفنية والوظيفية، مثلت شخصية شهرزاد بتاريخها نوعًا من المفارقة النسبية بين الماضي والحاضر؛ إذ لم تعد شهرزاد حبيسة القصر السلطاني في بغداد؛ وإنما "تغير الزمان وارتقت الحضارة وأتيح لشهرزاد أن تسترد حريتها وأن تطوف في أقطار الأرض؛ فتصطاف في جبال الألب وتشتو في الريفييرا".[11]

وتزداد حدة المفارقة بتغيير وظيفة الشخصية المرتبطة بواقعها الحضاري؛ فلم

تعد شهرزاد الراوية لكتابات وحكايات الخيال؛ وإنما أصبحت جزءًا من هذه الكتابات وفيه قوله:

" **توفيق:** عجبًا! أنتِ إذن هي التي أوحت إليّ بكتابي. أنتِ هي التي خرجت من عقلي وفكري! ومع ذلك يا شهرزاد ... تخطفينني اليوم وتحبسينني بين جدران هذا القصر الكبير؟!

شهرزاد (باسمة): وأنت أيضًا ألم تخطفني وتحبسني بين دفتيّ كتاب من القطع الكبير؟!

توفيق: آه ... تنتقمين إذن! ولكنك قد أسرفت وغلوت. فأنت قد خطفتيني وحبستيني في الواقع والحقيقة.

شهرزاد (في ابتسامة غامضة): الحقيقة!

توفيق: هذا ما لا شك عندي فيه.

شهرزاد: دع الحقيقة في مكانها هادئة".[12]

ويمكن النظر في هذه الواقعة –اختطاف الحكيم وأسره– بوصفها تمهيدًا لاستدعاء موضوع السرد وهو عالم الحلم/ عالم الحرية الفكرية والإبداعية في مقابل عالم الضرورة/ الواقعي؛ باستحضار الشخوص الفنية لمسرحية الحكيم "شهرزاد"، وخلط أصحابها بين الواقع والحلم ؛ بين متطلبات العمل الفني وحرية الإبداع والحقيقة ، وهو ما دفع هؤلاء الشخوص لطلب الثأر لأنفسهم اعتراضًا على تمثيلاتهم الفنية والجمالية ؛ ويظهره قول السارد: "هذا السجين قد بلغنا من أمره كما تعلمين خبر عظيم ؛ فهو قد وصفنا في كتاب له وصفًا قبيحًا، وافترى علينا افتراء أثيمًا! وكلنا هنا يطلب رأسه. وقد أقسم "الجلاد" أن يتولى الجزاء بنفسه، وقد تلقى أمرًا من الملك "شهريار" بذلك

و"الوزير، والساحر، وزاهدة، وأبو ميسور...".[13]

وعليه يتصاعد السرد بالانفتاح على الميتافيزيقا بتجسيد عالم الظواهر والعناصر الكونية مثل (الزمان والرياح والرعد والزوابع)؛ للفصل في قضية الأديب/ الحكيم، وسحق الواقع القديم لهؤلاء الشخوص الفنية (الأشباح) تحت وطأة فوق الطبيعي التي تقرّ بحرية الأديب في اختيار شخوصه الفنية وتمثيلها الجمالي.

ومع ظهور عناصر فوق الطبيعي وتمثيلاتها الفنية ؛ تكشف مادة السرد عن توظيف تيمة جوهرية في الشبكة الموضوعاتية للعجائبي ؛ وهي الحتمية الشمولية ؛ وتعد الحتمية الشمولية أحد ثوابت الأدب العجائبيّ، وأبرز موضوعاته التي تتماس في قاسم مشترك مع موضوع التحولات في شبكة موضوعات (الأنا) لتحطيم الفاصل القائم بين المادة والروح ؛ بين الفيزيائي والعقلي ؛ بين الذات والموضوع في صور سردية صريحة تؤسس لبلاغة العبور من الروح إلى المادة والعكس. وهي تيمة تشكل نتيجة طبيعية في الخطاب العجائبيّ "تسمى (الدلالة الشمولية) بما أن هناك علائق في كل المستويات فيما بين جميع عناصر العالم، فإن هذا العالم يصبح دالاً بامتياز"[14] ومن ثم فهي تفترض في معناها العام أن يكون لكل شيء علة أوجدته ذات طابع فوق طبيعي.

والملاحظ على هذه التيمة في الخطاب العجائبيّ– وفقًا لتودوروف– اتصالها بمجموعة العناصر العجائبيّة الأخرى من مكونات النص؛ ولاسيما تلك التي تتصل بتمظهر كائنات فوق الطبيعي مثل؛ الجن، والعفاريت، والأرواح، والأشباح، والملائكة، ونحوها من كائنات فوق الطبيعي والمتعالي التي نلمسها بوضوح في متن النص، بوصفها تمثيلات جمالية تعكس بحضورها الدلالي وصورتها الفنية رمز الحلم بالقوة؛ حتى وإن كان هذا التمثيل ينهض في العموم على مقام سببية ناقصة فإنه لا

ينفي ضرورة وجود علة تفسر بها الوقائع وتربط بين أجزائها؛ إما بسببية معروفة تتصل بسلاسل السببية التي تربط حياتنا، وإما على سببية افتراضية معزولة لا صلة لها بالواقع وقوانينه الطبيعية مثل : الصدفة أو الحلم أو استيهامات المخيلة غير الموصولة بالواقع أو افتراض تدخل كائنات وقوى فوق الطبيعي كسببية متخيلة تربط وقائع المجهول والغامض.(15)

وتأسيسًا على هذا نجد أن توظيف السببية المتخيلة في ربط الوقائع والأفعال والأحداث التي تشكل العجائبيّ في المتون السردية ، يتجلى بصورة واضحة في رواية "القصر المسحور"؛ إذ تتدخل قوى السحر والخارق وكائنات فوق الطبيعي من الأرواح والظواهر الكونية في الوقائع ومصائر الشخصيات.

ويتحدد هذا التدخل باختيار عالم الأشباح الذي يدفع " الحكيم" لمصير مجهول يعكر عليه صفو رحلته السعيدة في جبال الألب ؛ فما وجودها إلا حظ البطل السيئ الذي جعل شخوصه الفنية دون غيره من الأدباء تثور عليه وتدفع به إلى محاكمة مجهولة، وفيه قول السارد: " قبل أن أبدأ دفاعي أود أن أبدي أسفي لهذه الدعاوي التي أقامها عليّ أشخاص يمتّون إليّ بسبب . إنه لمن المؤلم أن أرانى منفردًا بين إخواني الأدباء بهذا الموقف الذي وضعني فيه اليوم هؤلاء الأشخاص المحترمون، وإني لأعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما ألقى من هذا الإكرام، فها هو ذا "هيكل" لم ترفع عليه "زينب" قضية في المحكمة "الشرعية"، وهذا "العقاد" لم يقاضه "ابن الرومي" أمام المحكمة "المختلطة"، وهذا "المازني" ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته أهل بيته وذويه من الحياء فلم يتذمر أحد منهم، فما بال أشخاصي من دون بقية الخلق هم الذين قد أساءوا الأدب وثاروا وتمردوا كأني يوم كتبتهم غمست قلمي في مداد ممزوج بلعاب الجن الأخضر أو ماء الفلفل

الأحمر".[16] وما افتراض وجود هذه الكائنات/ الأشباح في النص إلا علة تخيلية تتضافر مع سلاسل السببية الأخرى في النص لدعم الدلالة الشمولية التي تنهض على خلق مفارقة توازي دلاليًا عالم الواقع بامتياز.

أما فيما يعود إلى طبيعة التجليات العجائبيّة في بنية النص ومصادرها الفنية فتظهر صفة التشكيل الروائيّ في سردية التعجيب وتبئيراتها التي توجه الحدث نحو تصوير اللامألوف أو الغرائبي الذي يؤطر للعجائبي ضمن نواة / حدث تخيلي يغلب عليه الإيهام بالواقعية، ليمتد بشكل متجاوب نحو التعجيب الذي يمزج الواقع بالرمز والفلكلور لتحفيز انفعالات الدهشة والتردد والريب أمام لوحات العجائبيّ.

ونؤثر من نماذج هذه اللوحات الفنية لوحة المحاكمة ؛ وفيها وصف السارد: "جاء يوم المحاكمة وعقدت الجلسة في رأس "الجبل الأبيض" بالقرب من "شامونكس" واعتلى "القاضي" القمة في هيبة ووقار وهو كائن طويل مديد لا ظهر له ولا يبدو عليه عمر، له وجهان: أحدهما أسود والثاني أبيض. وقد اتخذ له من "قوس قزح" وسامًا يزين صدره الذي كساه الجليد ، وعندئذ قصف "الرعد" وهو حاجب الجلسة : محكمة! فنهض الحاضرون رهبةً ورعبًا قبل أن ينهضوا إجلالاً، وسقط ضعاف القلوب منهم مغشيًّا عليهم، فلم يلتفت إليهم أحد حتى أفاقوا من تلقاء أنفسهم صفر الوجوه فوجدوا الناس قد جلسوا، فجلسوا وكأن على رؤسهم طير الرُّخ! وعندئذ هبط من القمة صوت هادئ عميق: فتحت الجلسة ، وأشار "القاضي" إلى "الزوابع" فصفرت ومضت ثم عادت حاملة "المتهم"وألقت به على الجليد...".[17]

إلى آخر هذه اللوحة التي تمزج بين الواقع ورموزه ؛ متمثلاً في شخصيتيّ "طه حسين" و"توفيق الحكيم" بأبعادهما الواقعية ومادة الموضوع المطروح بأبعاده الفنية والرمزية في الواقع الثقافي وبين المتخيل ومساحته الخرافية متمثلاً في فضاء

المحاكمة والشخوص الأسطورية الفلكلورية واللا أسطورية المتخيلة التي تتجاوز حد التجسيد المألوف والطبيعي.

الشخصية واشتغال العجائبيّ

وأمام القدرة الإبداعية وانفتاح المخيلة على آفاق الخيال والتجريب المبتكر لخلق عناصرها الفنية والأدبية يمكن القول إن نصوص المحكي العجائبيّ استطاعت أن تمتص بأبعادها الفنية وتيماتها المتنوعة أنواعًا متباينة من الشخوص المرجعية يختلط فيها الواقع بأبعاد المتخيل الفني بتحويلها من "كائنات كانت إلى كائنات محتملة، التسمية فيها تلعب دورًا استراتيجيًا في التمويه وإن كان الغالب هو أن تركيبة شخوص المحكي الفانتاستيكي هي من المجازي والاجتماعي، والاتكاء على هذا النوع المرجعي الذي ينتقي نماذجه من الواقع للتمويه عن بروز أحداث فوق طبيعية".(18)

وعليه يكون البحث عن الشخصية في "القصر المسحور" بوصفها وحدة قائمة تؤطر للعجائبي انطلاقًا من مميزاتها وخصائصها الفنية التي تميزها عن غيرها من شخوص المحكيات الأدبية الأخرى ويتوقف البحث نوعيًا على الكشف عن مرجعيات الشخوص وأبعادها المثيولوجية؛ وتحديد ملامحها في إطار المظهر اللفظي المتعلق بوصف الأبعاد الإنسانية والتحولات والمسوخ التي تطرأ عليها خارجيًا أو داخليًا؛ وفي ملفوظها الغريب وأفعالها العجيبة التي تلامس حواف المعقول واللامعقول، وفي وظيفتها التي تنجزها في السرد وتكشف عنها البنية الروائيّة. ونبدأ الرصد وتحديد أنماط الشخوص ومرجعيتها في النص على النحو الآتي:

أولاً: شخصيات شعبية ذات أبعاد أسطورية

عمدا مؤلفا رواية "القصر المسحور" إلى أسطرة أبرز شخصية في الفولكلور

والمأثور الشعبي (ألف ليلة وليلة) وهي شخصية "شهرزاد" بوصفها نموذجًا إنسانيًا متجددًا، فهي –كما يصف السرد– مصدر الرأي والشعور والخيال الذي لا تنضب معانيه عند رجال الفكر والأدب، وإنهم ليعلمون حق العلم –كما يعلم مؤلفا النص– أنها "خالدة لم يدركها الموت ولن يبلغها الفناء ولن يتحول عنها شبابها". (19)

تأسس شخصية "شهرزاد" في مقابل التمثيل الفني لشخصيتيّ "توفيق الحكيم" و"طه حسين" بأبعادهما الواقعية بوصفها خلقًا فنيًا يخلق توازن في بنية السرد ورؤيته الخاصة التي تنفتح بالشخصية الشعبية في أبعادها الأسطورية على عالم التجريب المبتكر الذي يحدث قطيعة مع الماضي، ويرتفع بـ"شهرزاد" إلى مستوى الكائنات الرمزية التي تستوعب العديد من الدلالات والرموز في مرحلة زمنية جديدة، إذ "تغير الزمان وارتقت الحضارة وأتيح لـ"شهرزاد" أن تسترد حريتها وأن تطوف في أقطار الأرض".(20)

فقد أصبحت "شهرزاد" أكثر وعيًا وإدراكًا لذاتها ومكانتها؛ فهي أعظم من أن تظل حبيسة الماضي أو قصرها السحري في بغداد ؛ إنها سيدة كل العصور؛ إنها الحرية التي تذيع في الحياة نبضها، وفي ذلك قول السارد على لسانها: "أنا الحرية كلها، والحرية التي تشيع النشاط في العقول وتذيع الحياة في القلوب وتبعث الحرارة في العواطف والمشاعر والأهواء. أنا الحرية الخالصة التي لا تعرف حدًا ولا تنتهي إلى غاية ولا أمد".(21)

ويبدو من السابق، أن شهرزاد الحاضر تعكس بدلالاتها الموحية مفاهيم العصر حول الحرية الخالصة التي لا حد لها في تشكيلها اللاواقعي ورمزيته المتمثلة في الإسراف في الحرية وتجاوز الحد وعدم الخضوع لقيد أو سلطة.

وأول ما يرصد من ملامح الشخصية الفنية جمالها الآخذ للعقول الذي يتقاطع

وفتنتها الساحرة في مرجعيتها الشعبية ؛ فما زالت ذات قوام ممشوق كالحسام، تبدو مشرقة في جمال وجلال ودلال، ذات عينين صافيتين، تشدو بصوت حلو كالأنغام، تضطرب العقول مندفعة بتأثير جمالها الذي يفاجئ عالم الأحياء بفتنته ؛ فما أن يلتفت " توفيق الحكيم" إلى مصدر صوتها حتى يقع في حالة من الاضطراب والدهشة تفصله عن واقعه المدرك، وفيه وصف السارد: "توفيق (يلتفت إلى الصوت الموسيقي مشدوهًا لا يتمالك إلا أن يركع من تلقاء نفسه في غير وعي)".[22] وفي موضع آخر يصفها الحكيم مندفعًا بتأثير جمالها: "حقيقةً لم أر مثل جمالك قط".[23]

كذلك تغيرت وظيفتها الفنية ومدلولها؛ إذ لم تعد شهرزاد هي شخصية الليالي المعروفة التي أسندت إليها وظيفة القص والمسامرة، وإنما أصبحت فاعلاً نشطًا تنهض على أفعاله أحداث السرد الذي ينفتح على العجائبيّ بواسطة اللغة ؛ فهي الآن تنهض بدور ثأري تخطف وتأسر وتجادل وتناقش رجال الفكر والأدب وتجذبهم إلى عالمها بطرق سحرية مجهولة ؛ فتثير في نفوسهم الدهشة والحيرة معًا، وفي ذلك قول السارد يصف حالة "طه حسين" وصديقه بعد تلقي رسالتها بطريقة غير مفهومة: "ظنك أيها القارئ العزيز غير محتاج إلى أن أصف لك ما أدركني من الدهش وما أدرك صاحبي من الذهول، ولكن دهشي وذهول صاحبي تجاوزا حدهما حين التفت صاحبي فلم يرَ الفتى العراقيّ الذي حمل إلينا الكتاب، وحين التمسه في الفندق لم يرَ له أثرًا، وحين سأل عنه أصحاب الفندق ظهر له أنهم لم يروه ولم يحسوه ولم يعرفوا له خبرًا".[24] وقوله أيضًا: "خلت "شهرزاد" إلى نفسها فأخذت قلمها وكتبت إليّ هذا الكتاب الذي ألفيته من الغد على مائدة صاحبي لم يحمله إلى ساعي البريد ولم يعرف صاحبي كما لم أعرف كيف وصل إلينا".[25]

ويبدو من التشكيل الوظيفي لشخصية "شهرزاد" في النص، تقاطع أبعاده الفنية

وتشكيلها العجائبيّ مع المرجعية الفنية لشخصية "شهريار" في ألف ليلة وليلة، في عدة مستويات، **أولها** : الدور الذي اتخذته "شهرزاد" سبيلاً لمداواة علتها، وتلاعبها برجلين من رجال الفكر والأدب ؛ لتلوذ بخيالهما الذي لا ينضب في مسامرتها وزوال ضيقها، وذلك لأن "ليست في الدنيا شهرزاد أخرى تستطيع أن تذود عني هذا الضيق وتسليني عن هذا الحرج وتقص عليّ من القصص ما يدعو إلى النوم كما كنت أفعل أنا مع شهريار في سالف الأزمان".[26]

أما التقاطع **الثاني** : فيتمثل في الرغبة في الثأر من هؤلاء الذين يحاولون فهمها، ولا سيما "توفيق الحكيم" الذي ردها عن زيارة مصر بكتابه عنها الذي لم تحبه، فهو كـ"شهريار" في نظرها لم يفهم ولن يستطيع فهمًا؛ لذا فهي تتوعده وغيره ممن يعبثون بشخصها وبقصتها، وفيه قول السارد: قالت وقد نهضت مغضبة: ويل له!! أويريد أن يظهرني في الملاعب ويعرضني على النظارة ويسلمني إلى الممثلين؟ ... ليعلمن ما جزاء من يعبث بـ"شهرزاد" ...".[27] وبتضافر موقفها مع شخصيات المتخيل الأخرى التي تجسد الاعتراض على تصوير "توفيق الحكيم" لها فنيًا، وهو ما ينكره عليها الأديب لعدم فهمها حق المبدع في تصوير شخوصه الفنية كما يريد وكما يتراءى له.

أما التقاطع **الثالث** : فيتمثل في سلطتها على القصر المسحور وإذعان الجميع لأوامرها، ومكرها الذي لا يؤمن إذا لم يمتثل الحكيم لرغبتها، وفيه: "أتسمع نصحي؟ أذعن لما كتب عليك. ولا تكن عنيدًا كشهريار في أول أمره. إنك باق إلى جانبي تسامرني رضيت أو أبيت، فلا تضطرني إلى العنف والإكراه".[28]

ويبدو أن تشكيل شخصية شهرزاد في هذا النص جاء قلبًا لرأس الهرم الطبيعي بين ثنائية الرجل والمرأة في عالميّ الخيال (عالم الليالي المعروف) وعالم

الواقع المعيش، " فبدلاً من أن يكون (الملك/ الرجل/ شهريار) هو الحاكم، تصبح هي الحاكمة المطلقة في عالمها. وبدلاً من أن يكون عالم الليالي مفتوحًا، يتصل فيه الحكي ببعضه البعض، وبالتالي تتصل الحكايات وعالمها كما يتصل الحاكم/ الرجل– شهريار بمدينته وشعبه، يصبح بدلاً من ذلك كله عالم شهرزاد محكومًا محصورًا في قصرها، لا يتصل حتى بعالم شهريار في الليالي، إلى الدرجة التي يصبح فيها شهريار محتاجًا إلى الإذن ليدخل عليها في قصرها، وإلى الدرجة التي لا يتصل فيها عالم شهرزاد (القصر المسحور) إلا بمن تريد شهرزاد أن تتصل به وقتما تريد وعلى الكيفة التي تراها مناسبة".[29]

وعلى هذا تتوارى أمام "شهرزاد" سلطة شخصيات الليالي المعروفة (شهريار، والوزير، والجلاد، و السياف)، ويظهر تجسيدهم بوصفهم أشباحًا تعيش في الماضي، غير قادرة على الحياة والتفاعل في الحاضر، تفاجئ عالم الأحياء بظهورها المفاجئ في الحاضر بعد أن انقطعت صلتهم بهم في الماضي، يطلبون الثأر ممن صورهم وقصصهم على غير ما يرضون ويحبون.

ومن خلال التمثيل الجمالي لتلك الشخوص التي يرفعها المؤلفان فنيًا إلى مستوى كائنات فوق الطبيعي، يعالجان في رمزيتها عدوى الطغيان التي تمقت الحريات وتعاقب العقول حين تفكر والخيال حين يبدع من منظور هذه الأرواح وموقفها الدلالي الذي يعكس في رمزيته مفارقة توازي الواقع ، وفيه قول السارد على لسان طه حسين: "حتى أرواح الموتى قد مستها عدوى الطغيان فهي تمقت حرية الرأي وتعاقب العقل حين يفكر والقلب حين يشعر، والخيال حين يبتكر. ألم يكف حرية الرأي ما تلقاه من عنت الطغاة بين الأحياء حتى تصبح أرواح الموتى عدوًا لهذه الحرية وظهيرًا لخصومها وأعدائها،...".[30]

ثانيًا: شخصيات متخيلة مبتكرة

وفي رواية "القصر المسحور" يظهر التمثيل الجمالي للمتخيل العجائبيّ والتجريب المبتكر لتجسيد المجرد والمحسوس وإزالة الحد الفاصل بين الواقع وعالم الظواهر الحسية؛ بظهور التشخيص الفني لمظاهر الطبيعة بوصفها كائنات فوق الطبيعي التي تفاجئ عالم الأحياء بتفاعلها. ويمثل الزمان الشخصية المحورية في هذا النمط من الشخصيات التخييلية، فهو القاضي الذي يمتثل أمامه الأشباح المدعون الثائرون ، والمتهم "توفيق الحكيم" في دعوته اللاوقعية التي ترمز في أبعادها المتخيلة إلى قضية من قضايا الفكر والأدب المعاصر.

وقد جاء في وصف هذه الشخصية وتشكيلها الفني، أنّ "الزمان قاضٍ عدلٌ حازمٌ لا يعرف الضعف ولا الظلم إلى نفسه سبيلاً، تتغير الأشياء من حوله وتبدل الظروف وتلتبس أخلاق الناس، ويتنكر الأحياء للأحياء، ويتنكر الأموات للأموات والأحياء أيضًا، تنقضي الدول وتقوم مكانها دول أخرى، وتثل العروش وتبنى مكانها عروش أخرى، ينتظم أمر الناس ويضطرب، وتجتمع كلمتهم وتفترق، والزمان كما هو ثابت مستقر لا يحول ولا يزول".[31]

وبواسطة هذا التمثيل استطاع مؤلفا النص أن ينتصرا لوجهة نظرهما حول قضية الفن وحرية الإبداع؛ إذ إن الزمان في دلالته المتخيلة التي تتقاطع ورمزيته الواقعية، لا يخضع لسلطان أو حد في إقرار العدل والإنصاف، الذي يقر فيه بـ"حق الأديب بأن ينشئ أشخاصه كما يريد هو لا كما يريدون هم، بل إن من حق الأديب أن يتلقى أشخاصه كما يؤديهم إليه فنه... ما ينبغي لهذه الأشخاص نفسها أن تثور بمنشئها. أو تمكر به أو تكيد له أو تتألب عليه أو تبغى له سوءًا أو تستنزل عليه عقابًا فإن فعلت فهي طاغية يجب أن ترد عن طغيانها، وباغية يجب أن تصد عن

بغيها، وجامحة يجب أن يكبح جماحها، ومنشئها وحده هو القادر على ذلك وسبيله إليه ترقية فنه وتجديده، واصطناع الأناه والدقة والإتقان في التصوير والتعبير جميعًا".[32]

وإلى جانب قضية حرية الإبداع والخلق يَعْبر الأديبان من خلال الشخصية نفسها –الزمان– إلى مفهوم الحرية وحدودها، من خلال علاقته مع شهرزاد رمز الحرية الجامعة، فيقر الزمان (القاضي) أن "الإسراف في الحرية قتل لها واعتداء عليها"[33] ومن ثم كان عقاب شهرزاد لتجاوزها الحد مع السلطان –الزمان– الذي لا حد له، ومعاقبتها بالأرق المضني طوال الصيف مع الاستمتاع بطبيعتها التي هي الحرية الخالصة دون إسراف يؤذيها أو يؤذي الذين يتبعونها، في دلالة موحية إلى حق كل فرد في الحرية في جوانب الحياة كافة دون تجاوز يعرضة للمهالك.

أما حضور العجائبيّ هنا فيتمثل في تشكيل ملامح الشخصية الخارجية التي تفاجئ المتلقي والشخوص الفنية بتجسيدها اللامألوف ؛ فالزمان (القاضي) كما يصفه السارد: " كائن طويل مديد لا ظهر له ، ولا يبدو عليه عمر، له وجهان: أحدهما أسود والثاني أبيض. وقد اتخذ له من (قوس قزح) وسامًا يزين صدره الذي كساه الجليد".[34] يبدو عليه من الهيبة والوقار ما يثير في النفوس رهبةً ورعبًا ، وفي القلوب إجلالاً.

أما شخصيات التخييل الأخرى وهي الرياح والرعد والزوابع فتمثل في تشكيلها الفني تجسيدًا للعجيب الذي يثير الدهشة والعجائبيّ معًا، وذلك بتشخيص ظواهر الكون والطبيعة وتفاعلها المفاجئ مع الأحياء، فيكون الرعد حاجب المحكمة ومضيف الأسير (توفيق الحكيم) حتى النطق بالحكم، وتظهر الزوابع كأداة للجلب السريع في لمح البصر؛ تحضر متعلقات الأسير (المعطف والعصا) في لمح البصر، وتصبح الرياح وسيطاً ينقل ما يدور في الجلسة ورسولاً بين شهرزاد والحكيم في سجن الزمان.

ثالثًا: الشخصيات الواقعية

ظهر التمثيل الفني لهذا النمط من الشخصيات في رواية "القصر المسحور" في تجسيد شخصيتي "توفيق الحكيم" و"طه حسين" وهما شخصيتان لهما أبعادهما المرجعية في الواقع الحقيقي في إطار تجربة جديدة يتداخل فيها التخييل المختلق بالواقع لصياغة فنية وفكرية قوامها البحث عن مفهوم الحرية ، وحق الأدباء في إطلاق العنان للخيال لينفتح على عوالم الابتكار والتجريب في غير إسرافٍ يسقط صاحبه في الخطر.

ومعلوم أن "توفيق الحكيم" و"طه حسين" شخصيتان بارزتان من أعلام الفكر والأدب في واقعنا المعيش، امتد تأثيرهما في النص لا على مستوى الإبداع فحسب وإنما على مستوى التجسيد الفني والجمالي لشخصيتيهما في السرد بأبعادهما المرجعية في الواقع ، ابتداءً باختيار اسمهما العلم الذي يسهم وبشكل واضح في تحديد مدلول الشخصيتين وبنائهما ووظيفتهما الفنية والجمالية والاجتماعية في النص؛ حيث يرتفع بالشخصيتين إلى مستوى الشخصيات الروائيّة التي تعبر رمزيًا عن تجربتها الفنية التي تتداخل مع أبعاد واقعهما.

وأول ما يمكن رصده من ملامح التشكيل الفني للشخصيتين هو علاقة الود والصداقة التي تتقاطع مع مرجعية واقعية "إذ بلغت الصداقة بين طه حسين وتوفيق الحكيم قمتها على جبال الألب بفرنسا حيث اجتمعا سويًا للاصطياف سنة 1936م ، في القرية الصغيرة "سالانش" إحدى قرى جبال الألب الفرنسية، التي تتوزع فيها عدة مناطق متوسطة الحال، نزل في إحداها طه حسين في شهر يوليو 1936، ليلحق به توفيق الحكيم الذي كان قد أرسل خطابًا لطه يخبره فيه بأنه في الطريق إليه، وهذا يوضح لنا أن طه حسين كان كالحكيم أيضًا يخبر صديقه بتحركاته ويترك له عناوين

الأماكن التي ينزل فيها".[35]

ويظهر تصوير هذه العلاقة وأثرها في نفس كليهما وسط أحداث المتخيل المختلق ومواقفهما العبثية فيه التي لا تخلو من تندر أو سخرية ؛ إذ يدفع "طه حسين" بصديقه إلى عالم شهرزاد وقصرها المسحور لتتخذه سميرًا تجد عنده السذاجة حين تحتاج للراحة واللهو، والتعقيد المضنى حين تحتاج للفكر والجد، ورغم دعابته المرحة ؛ فإنه يخشى على صديقه ثورة الأشباح ، معترفًا بقلقه عليه ومكانته في نفسه : "أنا الذي دلّ عليه "شهرزاد" فعرضه لهذا الخطر المنكر، وللرجل أهله وأصدقاؤه في مصر قد فارقهم منهوكًا ضعيفًا؛ ليعود إليهم قويًا أيدً. وهو بعد هذا كله صديق لي ، حبيب إليَّ ، أوثر له العافية وأضنّ به على المكروه، وأتمنى له حياة متصلة مملوءة بحركاته المضطربة المتناقضة التي ترضي وتسخط وتسر وتسوء".[36]

ويحاول "توفيق الحكيم" الكيد بصديقه وإغراء "شهرزاد" به، فهو أفضل من يسامرها ولكنه مشغول بالمتنبي ويؤثره على مسامرة شهرزاد ويحثها على خطفه، ورغم دعابته هذه؛ فإنه يخجل أمام ما يفعله صديقه لأجل إنقاذه من ثورة الأشباح وفيه يصف السارد احتفاظ الحكيم بمكانة صديقه في نفسه ؛ يقول "توفيق (في خجل وندم): إني آسف، لقد أسأت الظن بصديقي، ولم أصدق ذلك القول منه".[37]

أما رسم الملامح الإنسانية للشخصيتين ؛ فتتشكل في ظلال أبعادها الواقعية، وتظهر في وصف كل منهما للآخر أو على لسان الشخصيات التخييلية ، فطه حسين هو الدكتور العميد رجل شديد الدهاء–كما يصفه عبد شهرزاد– في ابتسامته شيء ينم عن سرٍ مبهم وغرضٍ خفي ؛ رجل عنيد صلب الرأي كما يري في نفسه ، لا يثنيه شيئًا عن اقتحام المخاطر وارتياد المجاهل التي عرضته كثيرًا إلى ما يكره ، ولا سبيل إلى تغير سجيته أو طبعه هذا إلا أن منصبه كعميد مسؤول جعله يتوخى الحذر عند

التعرض للمواضيع الشائكة، وفيه قوله: "إني الآن عميد مسؤول ولا شأن لي بالكلام في الأديان ، وحسبي ما حدث لي قديمًا".(38)

أما "توفيق الحكيم" فهو –كما يصفه طه حسين– السهولة بعينها، عنده السذاجة المرحة والتعقيد المضني، يبدو يقظاناً كالنائم ، و حاضراً كالغائب ، وغائبًا كالحاضر؛ مندهشًا لكل شيء ؛ سائلاً عن كل شيء ؛ عارفاً بكل شيء ؛ سعيداً مبتهجاً ؛ يزور جبال الألب لأول مرة ، وقد حمل معه ما استطاع من الصحف والكتب وأخبار النشاط الأدبي ، يفكر في محاولة ترجمة كتابه عن شهرزاد ، ويشغل نفسه بالإعداد لممارسة هوايته المفضلة الصيد.

ورغم ذلك فهو لا يقدر على صيد سمكة واحدة، فهو كما يصف نفسه على لسان شهرزاد من هذا الصنف من الرجال الذي " لن يصطاد سمكة في حياته، ولا أحسب أنه يذهب يومًا إلى بحيرة أو نهر أو بحر، إنما هو يخلق في رأسه كل الرغبات، ويعد للوصول إليها المعدات، ويغمر نفسه في ذلك الجو الذي ابتدعه خياله حتى إذا كان على بعد خطوة من التنفيذ والحقيقة انتهى حلمه ولم يعد يعنيه من الأمر شيء".(39)

وهو تخيل تتقاطع ملامحه مع مرجعية الحدث الواقعية ، الذي تستمد منه الشخصية ملامحها الفنية، فـ"منذ وصوله وهو لا يصمت عن الحديث في كل شيء وأي شيء، ولم يشغله تناول طعام الغذاء عن مواصلة حديثه عن: الجبل، والمناخ، وقراءاته في الصحف والكتب، وأخبار النشاط الأدبي في مصر، وفي إمكانية ترجمة كتابه عن شهرزاد وتجسيدها تمثيلاً على خشبة المسرح ، حتى إذا انتهى الغذاء ، صار الحكيم مشغولاً بالإعداد للصيد، وهي هواية أراد أن يعوض بها فشله في السباحة بعد أن كرهها بسبب أبيه عندما أراد يومًا أن يعلمه العوم في الأسكندرية ذات

صيف ، فلم يفعل غير أن جذبه من يده إلى حيث يسبح هو في الأعماق دفعة واحدة ... أقسم في قرارة نفسه أنها آخر مرة ، وأنه إذا خرج سالمًا فلن يضع قدميه في ماء بحر أبدًا، وخرج وبرّ بهذا القسم ولم يعد بينه وبين البحر من صلة سوى محاولات للصيد".(40)

أما تجسيد العجائبيّ وحضوره في ظلالهما الواقعية فيتمثل في التحولات الخارجية لمظهر الشخصيتين في عالم شهرزاد السحري؛ فيزيل عنهما علامات الشعث وغبار الزمن، وتنفتح الأستار عن الحكيم وهو في "أجمل مظهر وأبهى طلعة حيث يستطيع أصدقاؤه أن يتصوروه – مهما تذهب بهم الظنون – ... شابًا وسيمًا أنيقًا رائع الجمال".(41)

ويَمْثل طه حسين أمام شهرزاد في أبهى صورة وحلة " في رداء جميل واسع الأعطاف لو لم يكن مزين الحواشي بالذهب والفضة واللآلئ النادرة لحسبته ذلك الرداء الجامعيّ الذي يرتديه العمداء في الحفلات الرسمية الكبرى. وقد غدا الدكتور وسيمًا تطمع في رضاه الجميلات".(42)

وكأن كل من يقترب إلى عالم شهرزاد أو يعيش بجوارها لابد أن تلمسه يد الجمال وتحولاته الفاتنة التي لا تلبث أن تزول بمغادرة عالمها، فما أن يهم طه حسين بمغادرة القصر حتي يعود إلى هيئته الأولى وثوبه القديم الذي لا يعرف كيف خلعه في أول الأمر ولا كيف ارتداه في دهشه لا يعرف أولها أو آخرها فما يلبث أن يغادر حيرتها بتفسير العجيب في قول جارية جميلة "لا بأس عليك ياسيدي فإن الزي الذي تلقى به شهرزاد، لا ينبغي أن تلقى به أحداً غيرها ، ولا تنس أنك في القصر المسحور".(43)

كما يتجلى حضور العجائبيّ في ردود الأفعال ، وحالة التردد التي تقع فيها الشخصيتان من إدراك ذاتهما والواقع من حولها؛ إذ يظن "توفيق الحكيم" وهو يمضي موحشًا في الفضاء العريض، أن الصوت الذي يسمعه يتغنى بالشعر العربي هو صوت صديقه "طه حسين" أقبل ليخلصه ولا سيما بعد سماعه: "والحب عندي كما اشتهيت له*** بيض عظام قريبة الفقش"[44] وهو بيت يذكره بحوار قديم له على مائدة طعام في بيت الصديق، فيطمئن نفسه أن طه حسين جاء يطمئنه ويهدئ من روعه، ولكن ما يلبث أن يعود للشك بعد سماع :"حياتنا لو علمت ناعمة***لم يلقها قط عاهل الحبش"[45]، فيعود لحالة التردد متعجبًا ما خطب النجاشي في هذه القصة؟ وهو يعلم أنه كان في لندن، ثم ذهب إلى جنيف، ومنها عاد إلى لندن ثانية، فيشك أنه لا يزال مختلط العقل! لا يدرك أهو نائم أم يقظان! وفيه قوله: "كلا، كلا، لست يقظان بل أنا نائم، لست نائماً بل أنا يقظان، لست عاقلاً بل أنا مجنون، لست مجنونًا بل أنا عاقل. ماذا أسمع؟ الكنس والرش، إن "طه حسين" لا يكنس ولا يرش".[46]

حتى تخرج الذات من العجائبيّ بإدراك واقعها العجيب بين يد رئيس الشرطة في فضاء القصر المسحور، الذي زين له هذه الدعابة العجيبة التي تبدو قاسية على الذات بعض الشيء بدلاً من أن يأخذه أخذًا عنيفًا وعليها تجري الأمور في القصر المسحور.

وتظهر الحالة نفسها في رد فعل "طه حسين" في حضرة شهرزاد، واصفًا: "قلت في صوت مضطرب بعض الشيء: عفوًا يا سيدتي أين أنا؟ ومن تكونين؟ أريد أن أعرف أنائم أنا أم يقظان؟ فقد اختلفت عليّ أمور منذ اليوم أذهلتني عن نفسي"[47]. حتى تدرك الذات واقعها وتغادر العجائبيّ بتفسير شهرزاد الذي يؤكد له وعيها وحضورها الفعلي أمام شهرزاد التي يعرفها حق المعرفة ماثلة أمامه في جبال الألب

بعد أن تغير الزمان وأطلق سراحها تطوف أنحاء العالم كما تشاء.

كما تظهر في الرسائل المتبادلة بينه وبين "شهرزاد"، التي تعكس في دلالاتها المتخيلة حيرة الأدباء والمفكرين كافة عند الشروع في معالجة المواضيع ومناهجهم المتباينة مخاطبًا: "... فنحن حائرون يا سيدتي، نتأثر بكم فينقم الناس منا ويضيقون بنا لأنا نخرج عما يحبون ويألفون، ولو أننا أعرضنا عن تقليدكم ومضينا مع الدهماء فاتبعنا الهوى وأطعنا الغريزة وخرجنا كما يخرجون على قوانين الحياة والواجب لغضبتم علينا ولأنكرتمونا ولألحقتمونا بالعامة وصببتم علينا مثل ما تصبون عليهم من المقت والازدراء. هل لك يا سيدتي في أن تنبئينا نحن –المفكرين البائسين– كيف نصنع لإرضائكم فإنا قد يئسنا من إرضاء الناس؟ أفترين أننا سنيئس من إرضائكم أيضًا وسننتهي إلى ما انتهى إليه جماعة من الأفذاذ النادرين، فنرى العقل خليق أن يستغنى بنفسه وأن يتمرد عليكم وعلى الناس جميعًا، ولا يحفل إلا بما يرضى هو وما أقل ما يرضى".(48)

الفضاء الروائيّ وهندسة التعجيب

أما الفضاء الروائيّ في الأمكنة في رواية "القصر المسحور" فيتحدد بداية بأبعاد جغرافية تدور في فضاء واقعي طبيعي وهو مدينة باريس في فرنسا قريب من قمة من قمم جبال الألب، لينفتح من هذا التأسيس المرجعي نحو توليد وخلق تعددية جغرافية تصور كيانات وأماكن مألوفة ومتعارف عليها؛ كفضاء الفندق والغرفة، وكيانات أخرى متخيلة بأبعاد أسطورية تتمثل في فضاء القصر المسحور، وهما تصويران متباينان يحتويهما المحكي العجائبيّ في جدلية مشهدية تطعم الفضاء الروائيّ بالتعجيب، وتشكل في رمزيتها وأبعادها المرجعية دلالات النص.

وعن طريق مجموعة العلامات والمؤشرات المرجعية التي تقدم عبر فضاء النص، يمكن رصد هذا التأسيس الفني وملامحه التي تقدم بشكل متناسق أو غير متناسق، واضح الملامح أو عفوي متناثر في جزئيات السرد. فنجد أن ثمة مؤشرات تحيل على أماكن واقعية ذات أبعاد جغرافية ومواصفات معروفة مثل: (الفندق، والغرفة)، وهما فضاءان للراحة والاستجمام، يبدوان في أبعادهما الدلالية أفضية مغلقة تعكس العزلة والبعد، ويتجلى ذلك في قول السارد: "واخترت مع أهلي فندقًا متواضعًا متوسط الحال لاتشغل أهله هذه الحركة العنيفة التي تشغل المصطافين ولا يخطر لمصريّ أن يأوي إليه إن ألمَّ بهذه القرية خطأ، لأن المصريين في العادة إذا عبروا البحر لا يأوون إلا الفنادق الفخمة التي يكثر فيها الفرح والمرح ويظن بأهلها الغنى والثروة وتعود الترف والنعيم. ولما بلغت الفندق أكرهت صاحبي على أن يختار لنفسه، أو اخترت له أنا غرفة في الطابق الأعلى لا يصعد إليه أحد إلا الذين لا يكلفون بالراحة ولا يشفقون من الجهد... وكذلك اعتقدت، وكان لي الحق أن أعتقد، أني قد أمنت الضجيج والعجيج وضمنت الراحة والهدوء، وأعددت لنفسي ما أنا محتاج إليه لأسترد النشاط من جهة ولأعوض الوقت الضائع من جهة أخرى، فأقرأ كثيرًا وأكتب قليلاً". (49)

ويبدو من هذا الشاهد–الذي طال نسبيًا– أن رمزية العزلة وانقطاع الذات عن العالم الخارجي في هذا الفضاء اللاذاتي المأهول بأناس آخرين، لم يكن حجزًا قسريًا وإنما رغبة ذاتية في إنكماش الذات على نفسها؛ لتأسيس مكانتها من جديد بعيدًا عن التفاعل مع العالم الخارجي وما يمارسه عليها من سلطة.

وفي تأسيس هذا الفضاء المغلق –وتحديدًا فضاء الغرفة– تظهر رؤية الروائيّ الخاصة التي يحيل فيها الإغلاق على العجائبيّ الذي تستثيره اللغة،

بواسطة المشاهد البصرية التي يتحقق من خلالها ظهورات العجائبيّ، كما في قول السارد: "ولم يكد صاحبي يفتح الباب حتى رأى شخصًا غريبًا كان يقدر أن يرى كل إنسان وأن يرى كل شيء دون أن يراه، شخصًا شرقيًا في زي أهل العراق ، لم يعرفه قط ، وهو من أجل ذلك ينكره أشد الإنكار وينكر وجوده في هذه القرية المنعزلة، وينكر اهتداءه إلى هذا الفندق وصعوده إلى هذا الطابق وطرقه باب هذه الغرفة".(50)

وهو الأمر الذي جعل الشخصيتين (طه حسين و الحكيم) يقعان في موضع الاختلاط المصحوب بالحيرة والدهشة، لقد تحولت الغرفة من فضاء للراحة والهدوء إلى فضاءٍ للمفاجآت تخيم عليه أجواء الاضطراب ويمتلئ فيه قلبا الشخصيتين وجلاً ورعبًا، وبخاصة بعد أن أنكر كل من في الفندق مرور أحد إلى غرفتيهما أو السؤال عنهما، وإدراكهما لواقع الرسالة التي تركها هذا الغريب بين يديهم، فلم تعد الغرفة فضاءً للعمل والقراءة؛ بل باتت فضاء لترقب المجهول، وفي ذلك قول السارد: "فلما آوينا آخر الأمر إلى غرفتنا الشاهقة في السماء لم نقرأ صحيفة ولم نفتح كتابًا ولم ننظر في ديوان، وإنما لبثنا فيما كنا فيه من دهش وحيرة وذهول ننتظر أحد الخطرين...".(51)

ومن الانغلاق الذي يحيل على العجائبيّ إلى الانفتاح الذي يحيل على العجيب، في فضاءات المتخيل غير محدد القسمات، التي يمكن إدراكها من خلال علامات مرجعية في النص يؤطر لها تصوير فضاء القصر المسحور الذي يجمع بين أسطورية المتخيل وجغرافيته الواقعية المرتبطة بالزمن، فقد تغير الزمان ولم يعد حتمًا على شهرزاد أن تظل حبيسة قصرها السحري القائم على شاطئ دجلة في بغداد، وارتقت الحضارة واستردت حريتها وأصبح لها الحق أن تجوب أقطار العالم، وتصطاف كغيرها في جبال الألب في قصرها الكبير–كما يصفه الحكيم– الذي يخيم

عليه السحر والفتنة.

يحتل فضاء القصر المسحور في السرد دورًا بارزًا، يتجه نحو ديناميكية مستمرة، يتفاعل فيها المغلق بالمفتوح، والداخل بالخارج، ويبدو ذلك واضحًا في فضاء دهاليزه الممتدة التي تعكس في غموضها الدلالي وحشة ووحدة مفرطة، تتجلى في وصف السارد: "فإذا هما يتخبطان في دهاليز طويلة مظلمة متشعبة متقاطعة كأنها شبكة منصوبة".[52] وفي موضع آخر تنعكس دلالة الفضاء بوصف حالة الحكيم فيه: ".. ولكنه يمضي في الأبهاء ويدور في الدهاليز دون أن يجد مخرجًا إلى النور؛ حتى طال عليه الوقت واشتد عليه الكرب وثقلت عليه المحنة، وعظم في نفسه البلاء".[53]

فهي فضاءات للكرب والمحنة، تبدو لا نهائية، إلا أن تأسيس رؤيتها التي تنطلق من إمكانيات المخيلة المفتوحة تحيل انغلاقها على العجائبيّ الذي يسقط فيه طه حسين وهو في هذا الفضاء المغلق وحده يفكر في هذا المأزق الذي وضع نفسه فيه وقد كان آمنًا مطمئنًا في الفندق، حتى يخيل له "أنه يسمع الآن همسات بعيدة أهي الحقيقة؟ أم الوهم والخيال بدآ يلعبان على مسرح الرأس التعب؟! ولكن الهمسات تقترب وتتخذ رنينًا واضحًا يدوي بين جدران الدهاليز. بل إنه يسمع الساعة صوت أقدام تضرب الأرض، إنها تدنو، تدنو والأصوات تتضح. إنها أصوات نساء. نعم، لم يبق ريب في الأمر".[54]

ومن أفضية الدهاليز المغلقة ودلالاتها الموحشة تنفتح الذوات على أفضية أخرى من القصر المسحور، تبدو أفضية للأمل والنور بعد المحنة، ومنها فضاء الحمام، وهو فضاء غير محدد القسمات لم يرد من وصفه إلا أنه "مكانًا رحبًا مضيئًا، في صدره باب جميل النقوش كأبواب قصر من قصور ألف ليلة وليلة".[55] وهو فضاء يجسد تمثيلاً للإصلاحات والتحولات السحرية التي تحيل كلا الأديبين إلى

أجمل صورة لفتى رشيق أمرد يليق بحضرة شهرزاد وفضاءها السحري.

وأيضًا الفضاء العريض الواسع، الذي انتهى إليه الحكيم خائر العزم بعد دورانٍ مضنٍ في أفضية الدهاليز المغلقة، ولم يرد من وصفه إلا أنه "فضاءٌ واسع يضطرب فيه نسيم بارد قويّ... اختلطت أرجاؤه وأطبقت عليه ظلمة كثيفة يخترقها بين حين وحين هذا النور الضئيل، فيتبعه صاحبنا جادًا في ذلك كل الجد".[56] ويبدو أن هذا الفضاء المفتوح يعكس بغموضه الدلالي غرابة مفرطة يمتزج فيها الأمل واليأس معًا، ينطلق فيه الفضاء الروائيّ من استاتيكية المغلق –الدهاليز– نحو ديناميكية تفاعلية تطعم بالعجيب الذي يثير العجائبيّ بتمظهراته المفاجئة، والتي تظهر في هذا الفضاء بواسطه التمثيلات البصرية والسمعية التي تفاجئ الذات –الحكيم– وفي ذلك قول السارد: "ولكنه يقف فجأة في شيء من الذهول والدهش كأنه قد أحس شيئًا من طريق السمع أو من طريق البصر. فإذا مضت عليه لحظات قصار، زال عن نفسه الشك وفارقها الريب، فهو يحس شيئًا من طريق السمع والبصر معًا...."،[57] إذ يتجسد أمامه بناء يخيل إليه أنه غير بعيد منه وأن ثمة شخصًا قريبًا من هذا البناء، بل إنه يفاجأ بصوتٍ لايفهمه يملأ الجو من حوله ما يلبث أن يتبين أنه صوتٌ عربيٌّ فصيحٌ.

فهو فضاء العجيب الذي يثير العجائبيّ بتمظهراته البصرية والسمعية، وتشك فيه الذات في إدراك الواقع من حولها، فتنكر على نفسها سماع شعر عربي بصوت فصيح بدلاً من التغني بشعر وأصوات فرنسية، حتى تغادر العجائبيّ وتمظهراته بقدوم رئيس الشرطة وتفسير ظواهر العجيب بأنها دعابة حرة وعليها تجري الأمور في فضاء القصر المسحور.

وضمن أفضية القصر المسحور، تظهر (غرفة العذاب، وفضاء الصيد)

بوصفها أفضية عقاب لكل من يخالف أوامر شهرزاد ؛ أما الفضاء الأول فيجسد في دلالته المغلقة التعذيب الطاعن في الرعب، ويعكسه مشهد عقاب الجواري الحسان وهن مشدودات من شعورهن إلى السقف يصب عليهن السياط ، نظير لهوهن وتقصيرهن في تنفيذ الأوامر. أما الفضاء الآخر–فضاء الصيد– فيعكس دلالة الغريب المفتوح على العجيب المفرط، الذي يجسد الكرب العظيم والعذاب الأليم، يبدو فضاءً كابوسيًا للذات التي خالفت أوامر شهرزاد، وجنحت للهروب منها، ويظهر ذلك قول الشرطي للحكيم: "وكنت خليقًا أن تصطاد سمك السكر واللوز من بركة العسل لو لم تخالف عن أمر "شهرزاد". فأما وقد فعلت فستصطاد الفسيخ والرشال والسردين من بركة المش. ثم أحسَّ "توفيق" كأن قوة خفية تحمله وتدفعه إلى الأمام، ونظر فإذا هو قد شد إلى كرسي من الخشب وأجلس إلى حوض طويل عريض يضطرب فيه سائل كدر كريه ويلعب فيه سمك مختلف الألوان والأحجام. وإذا أداة الصيد في يد "توفيق"...فقد اصطاد سمكتين أو سمكات، وكان كلما أخرج واحدة منها و همّ أن يخلصها من السنارة وثبت إليه هذه تعلق بأنفه، وهذه تلق بخده، وهذه تعلق بإحدى أذنيه".[58]

كذلك يظهر تصوير فضاء النسيان ضمن أفضية الكيانات المتخيلة في فضاء القصر المسحور، وهو(ذلك البهو الحرام من القصر، الذي لا يستطيع أن يدخل أو يخلص إليه غير شهرزاد، ولا حتى الزمن يمكنه أن يتجاوز أستاره)[59] وهو فضاء ينفتح في رمزيتة على اللانهائي، الذي يجسد دلاليًا الموت بالنسبة للأحياء والنسيان بالقياس للخالدين كما في وصف طه حسين.

وخارج تعددية كيانات القصر المسحور، يظهر تصوير أماكن أخرى لفضاءات مبتكرة مثل: (برج الساعة، وفضاء المحاكمة أو مجلس القضاء)، أما الأول

: فتحدد أبعاده الجغرافية بأنه فضاء يقع في حيز رأس كنيسة "كومبلو" على ارتفاع ألف متر عن سطح البحر؛ فضاء يجسد الحيز المكاني للزمن، ويظهر ذلك قول السارد: "إن الزمن دائمًا يقول إذا كانت المساجد والكنائس هي بيوت الله تعالى ، فإن أبراج الساعات هي بيوتي".[60] ويظهر في تأسيس الرؤية الخاصة لهذا الفضاء التى ترتبط أبعاده الجغرافية بقياسات الزمن متمثلة في دقات الساعة وصرير العقارب، وانفتاحها على العجائبيّ بالتفاعل بين الداخل والخارج والمغلق والمفتوح عن طريق استهامات المخيلة التي تدفع الحكيم –الذات– إلى التفكير في أن "يقذف نفسه في طاحونة الزمن؛ لتحيله إلى دقيق متناثر في الهواء يعيش سابحًا في الفضاء"[61] في محاوله لتخليص الذات من عزلتها القسرية عن التفاعل مع الخارج أو الانفتاح على الخارج والتفاعل معه بواسطة طرق توصيلية غير مألوفة ؛ كأن تكون الرياح وسيطاً يحمل الرسائل بينه وبين شهرزاد.

أما الفضاء الآخر –فضاء المحكمة– فتُحدد أبعاده بأنه جلسة تعقد في رأس الجبل الأبيض بالقرب من "سامونكس"، ويأتي في وصفه أن يبلغ من "الجلال الذي لا يرقى إليه وصفٌ ؛ جلال الصمت يمتد في أرجائه كافة ، لا تشقه إلا موسيقى ضئيلة متهالكة، تضرب فيه اضطرابًا متصلاً حلوًا، فيه أمن ولذة، والتي كانت تصدر عن حشرات ضئيلة في ثنايا العشب الكثيف، وجلال الظلمة الكثيفة التي امتدت في كل نحوٍ ووجه، لا تشقها إلا آشعة ضئيلة متفانية ، ملائمة لتلك الموسيقى، كانت تصدر من نجوم بعيدة أخذت تجد في الهرب؛ لتبلع مأمنها قبل أن يدركها ضوء الصباح ".[62] يبدو في تصويره فضاءً للمفتوح والمتعالي، يجسد في دلالته المرجعية فضاءً لإقرار العدل المطلق دون قيد أو شرط ، يخضع لقوانين أو سلطة خالدة.

البنية الزمنية والتشكيل العجائبيّ

ويتداخل الفضاء الروائيّ في الأمكنة بشبكية متصلة مع تشكيل البنية الزمنية في النص وأبعادها اللاقياسية؛ إذ حدد تودوروف زمان المحكي العجائبيّ وفضائه؛ بأنهما ليسا زمان الحياة اليومية وفضائها اللذين يمكن إدراكهما في الواقع ؛ وإنما هما بنيتان يمتدان خلف ما تحسبه ممكنًا ومدركًا؛ وأهم ما يميز البنية الزمنية لذلك العالم الذي تنبجس فيه وقائع وأحداث فوق طبيعية هو أنها بنية معلقة؛ لها أبعادها القياسية الخاصة التي ترتبط بحضور العجائبيّ وتتلاشى فيه ومعه.

ويتحدد البحث نوعيًا في هذه البنية هنا؛ في الكشف عن تكوينها الفني واشتغال العجائبيّ في تشكيلها السردي؛ انطلاقًا من مستويي القص والحكي وعلاقاتهما بثنائية الزمن الفيزيقي والميتافيزيقي.

أولاً: الزمن الخارجيّ

وهو زمن الكتابة الذي ألف فيه الكاتب النص؛ ويؤرخ في رواية "**القصر المسحور**" بعام 1936م، في "سالنش" في باريس، وهي كما يصفها الحكيم نتاج تجربة عبثية بينه وبين طه حسين في ضيافة شهرزاد، ويظهر ذلك قوله : "أردنا اللهو بها، ولكن من خلال تبادلنا الرسائل، اكتشفنا أن "شهرزاد" هي التي سخرت مني ومن طه حسين".(63)

وفي هذه الرواية استطاع الأديبان من خلال خلق توازن بين بنيتها المدهشة والواقع أن يتعرضا لقضية من قضايا الفن والفكر؛ وهي حق الإبداع وحرية الأديب أو

المفكر، وأن يبث كل منهما منظوره الخاص فيما يتعرض له المفكر أو الأديب من أحكام المتخصصين وغير المتخصصين، وكذلك رؤية كل منهما للآخر.

ثانيًا: الزمن التاريخيّ وحلول العجائبيّ

وهو الزمن الذي يظهر علاقة التخييل بالواقع؛ ويتبلور في بنية "**القصر المسحور**" بتوظيف منظور الشخصيات المتعددة المتراكبة ، في محورين متعادلين في نظام السرد، يظهر فيه شخصيتا "توفيق الحكيم" و"طه حسين" بأبعادهما التاريخية التي توهم المتلقي بواقعية العالم المجسد في فضاء النص، وكذلك تقاطع وحدتي الزمان والمكان مع الخارج وأبعاده المحددة من الناحية الزمنية بموسم الصيف الذي هرب فيه الأديبان من مصر وجهودهما المتصلة فيها من أجل الراحة وإعادة التأهيل واستعادة النشاط في باريس.

ومن خلال المفارقة استطاع الأديبان أن يخلقا نوعًا من التوازي بين واقعهما وأبعاده السياسية والاجتماعية والفنية وبنية النص التي تقيم توازنها باستحضار شخصية شهرزاد وعالمها السحري في ضوء التغييرات الزمنية ، ومن خلال تقلب السرد بين الشخوص الثلاثة في تناوب منتظم ، أسس الأديبان لرؤيتهما الخاصة عبر بؤرة سردية منتظمة الإيقاع تعكس منظور كل طرف من الثلاثة في الظواهر الأدبية والفنية من خلال المفارقات والاختلافات التي تضغى على إيقاع النص ككل.

ثالثًا: الترتيب الزمني للأحداث وتجسيد العجائبيّ

أما نظام الإيقاع في " **القصر المسحور**" فيظهر فيه تأسيس الخطاب على مبدأ المطابقة بين زمنيّ السرد والقصة ، وفيه يتوازى كل من المستويين الكتابيّ والزمنيّ ، وعند محاولة قياس الإيقاع الروائيّ لهذين الطرفين ، تبين أن مساحة

المشاهد الحوارية في الرواية تبلغ على وجه التقريب 60 صفحة ، في حين بلغت مشاهد السرد حوالي 79صفحة ؛ أي أن نسبة المقاطع الحوارية إلى غيرها تبلغ 37.5 من مساحة السرد، إضافة إلى الصفحات التي تمزج بين مشاهد السرد والحوار.

ويبدو من هذا أن حركة الإيقاع الروائيّ تتصل بالمشهد الحواري أكثر من غيره ، باعتباره النموذج الغالب في الظاهر على بنية النص ، ولكن لو أخذنا في الاعتبار أن صفحة المشهد الحواريّ لا تتضمن مثل عدد الكلمات في صفحة السرد المتصل ، لتبين فاعلية التوزيع بين وحدات الكتابة ودقة التعادل بين الطرفين في خطاب السرد.

هذا وقد غلب على الترتيب الزمني للأحداث تقنية التباطؤ، التي تبدو واضحة في أغلب الفصول على مستويي السرد والقص ؛ نتيجة عرض الحدث الواحد من منظور الشخصيات الثلاث (طه حسين و الحكيم و شهرزاد)، دون فتور للمتلقي من هذا التكرار، وإنما بخلق تعددية في التوزيع بينهم تثير تيارات التوتر الفعال في خطاب السرد.

أما توليد **المفارقات الزمنية** فتظهر في بنية الإيقاع في مواضع محددة من السرد – وليس بشكل جوهري– تتمثل في نموذج واحد للاستباق، يعلن فيه الراوي عن سرد قصة زيارة الحكيم إلى الألب لاحقًا على المدى القريب أو البعيد من السرد ، وفيه : "فقد حضر صديقنا توفيق الحكيم إلى هذه القرية في قصة لعلك تظهر عليها وقتًا ما".[64] وهو ما تحقق بعد ثماني صفحات من موضع الإعلان، يروي تفصيلاً كيف كان حضور الحكيم إلى الفندق وجبال الألب وما وقع من أحداث فور وصوله.

كما تظهر في مواضع العودة إلى الخلف التي يتوقف فيها السرد من أجل استرجاعات ؛ الغرض منها سد ثغرات سردية تركها المؤلف خلفه ، نحو وصف حالة

الحكيم عند اختطافه من أعوان شهرزاد، وكذلك استرجاع الحكيم موقف في إحدى لياليه على مائدة الطعام عند طه حسين، واسترجاع الراوي الفترة الزمنية التي غاب فيها الحكيم عن السرد بعد هروبه من جواري القصر، والعودة إلى ما وقع له من أحداث في دهاليز القصر المسحور.

رابعًا: الإيقاع الزمني

ومن العسير أن نتخيل في تصورات السرد الجماليّ وجود قصة لا يختل فيها معدل الزمن ولا تهتز سرعته ؛ إذ لا يمكن للقصة أن توجد بدون سرعة أي إيقاع ، يمثل الفترة الزمنية التي قد تتسع أو تتقلص في مساحات النص ، وتنتج مفارقات زمنية ليس من الممكن دائمًا قياسها كالوقفة والحذف والمشهد والتباطؤ والاختزال، إلا من خلال تقسيم العمل إلى وحدات كبيرة وقياس العلاقة بين المدة الزمنية التي تستغرقها هذه الوحدة والمساحات السردية التي تقع بها لاكتشاف هذه السرعة.(65)

1- الحذف:

وظفت تقنية الحذف أو القطع في بنية "**القصر المسحور**" بصورة محددة ، لم تتعد نموذجين، تجاوز فيهما السارد ذكر أحداث يفترض ذكرها وسط الأحداث المذكورة ، يتمثل أولها في تجاوز الأحداث التي وقعت للحكيم في الحمام مع الجواري في القصر المسحور، ويشير السارد لموضع الحذف بقوله: "والفتيات الثلاث الحسان يعلمن وحدهن ماذا أنفقن من جهد، وماذا سلكن من حيلة ليرددن "توفيق الحكيم" إلى "شهرزاد" شابًا وسيمًا أنيقًا رائع الجمال. ومن يدري لعله يقص عليك سيرته معهن أو سيرتهن معه حين يكتب مذكراته في يوم من الأيام".(66)

أما الآخر فهو إسقاط أحداث الليلة التي كان فيها الحكيم في ضيافة حاجب المحكمة (الرعد) في السماء، وتجاوز سردها قائلاً: وأنت تستطيع أن تسأله عن ليلته تلك التي قضاها ضيفًا على السحاب ، فقد حدثنا عنها حديثًا ظريفًا شائقًا رائقًا ما أريد أن أسوقه إليك، لأني أقدر حقوق الأدباء في إذاعة ما يعرض لهم من الأحداث، وما توحي إليهم به الخطوب، ولا سيما في هذه الأيام التي اشتدت فيها مطالبة الأدباء وأهل الفن بحماية حقوق المؤلفين".[67]

ويبدو أن توظيف الحذف في "**القصر المسحور**" إنما جاء لضرورة تفسر هذا السكوت في الموضعين؛ أما الإسقاط الأول : فهو لأن ما فعله الجواري مع الحكيم هو من الخلاعة التي لا يحسن ذكرها ولا تتناسب ومكانة الأديب، أما الإسقاط الآخر : فهو من أجل الحفاظ على حق الأديب الصديق في إذاعة قصته وقتما يشاء ؛ في إشارة إلى خصوصية الإبداع والحفاظ على حقوق الملكية الفنية والفكرية.

2- الاختصار:

أما توظيف الاختزال في "**القصر المسحور**" شأن توظيف الحذف من الندرة والتحديد الذي لا يتجاوز موضعين ؛ أولهما : يتمثل في اختزال زمن تكرار الحكي مرة أخرى، كما في قول السارد: "ولم يسع "طه حسين" إلا أن يقص قصته وما وقع له بالتمام والكمال من وقت أن خرج من داره إلى أن مثل بين يدي "شهرزاد" في هذه الهيئة".[68]

أما الموضع الآخر : فيتجلى في اختزال الليلة التي قضاها "طه حسين" مع "شهرزاد" التي تعاني الأرق المضني منذ فترة طويلة ، وفي ذلك قول السارد: "ولست في حاجة إلى أن أتم لك بقية ما كان بينها وبيني من حديث، فما أظن أن ذلك يعنيك وإنما يعنيني أنا ويعني "شهرزاد"، وحسبك أن تعلم أني ودعتها آخر الليل وأنها

لمطمئنة النفس قد زال عنها الحرج وتهيأت لاستقبال ساعات نوم لذيذ. وأصبحت ألتمس "توفيق الحكيم" في غرفته وفي حديقة الفندق وعند غدير الصيد وفي مظانه من القرية فلا أجده".(69)

3- المشهد:

أما المشهد في "**القصر المسحور**" فهو أكثر التقنيات الزمنية توظيفًا في إيقاع النص، اعتمد عليه الروائيّ اعتمادًا جوهريًا لإبطاء سرعة السرد وتعليق وتيرته الزمنية، في صورة مقاطع حوارية تدور بين شخصيتين أو أكثر، حتى انتهاء المشهد واستعادة السرد وتيرته الطبيعية.

ونرصد من بين نماذجه الكثيرة ، هذا المقطع من مشهد حواري طويل بين "توفيق الحكيم" والقاضي (الزمان) ، والغرض منه تسليط الضوء على القضية المركزية في النص، وهي حق الأديب في حرية الإبداع والتمثيل الجمالي، وفيه:

" – أيها القاضي العادل:

تهمة خطيرة تلك التي رماني بها المدعوون، أو المدعيان...، فما هي حقيقة الاتهام؟ إني قد زورت ولفقت وقذفت إذ جعلت الملك والوزير على صورة لا يرضيانها لنفسيهما؟ إني أترك لعدالة المحكمة تقدير الجميل الذي أسديته إلى هذين المخلوقين بذلك التزوير والتلفيق المزعومين، إنهما قد مثلا الساعة ورأيناهما مجردين عن ذلك الثوب الذي ألبسهما إياه تلفيقي وتزويري، ماذا رأت المحكمة منهما الآن غير ملك جاهل سفاك ووزير تافه صعلوك، أين ذلك التفكير الذي وضعته في رأس "شهريار" فارتفع به قليلاً عن الأرض... .

–القاضي (مقاطعًا الدفاع): إنهما قد رفضا هذه الصورة على كل حال وهي

في نظرهما قبيحة!

–الدفاع (يمضي): أيها القاضي! ليس من حق أحد أن يرفض صورة وضعها مبدع لأنها قبيحة أو مليحة! إن للمبدع أن يظهر أشخاصه على أي وجه يريد ما دام فيها حياة نابضة.

–القاضي: وهل من حق المؤلف أن يشوه الأشخاص؟

–الدفاع: وهل من حق الخالق أن يشوه بعض المخلوقات؟ وهل من حقي أن أطالب خالقي بأن يغير الصورة التي وضعني عليها، وأن يبدل أنفي الذي لا يعجبني بأنف آخر، وطبعي الذي يتعبني بطبع آخر؟

–القاضي: ولكن رجل الفن مطالب بالكمال؟

–الدفاع: إن الكمال في الفن وفي الطبيعة هو خلق الحياة النابضة ولا شيء غير ذلك."[70] إلى آخر المشهد.

ويبدو من هذا أن لجوء الروائيّ إلى هذه التقنية جاء لسرد أحداث مهمة يتداخل فيها المتخيل بالواقع، في صورة حوارات طويلة ومتوسطة تعكس وجهات نظر متباينة تؤسس لرؤية السرد مثل المشهد السابق ومشهد المحاكمة الذي يتقدم فيه المدعيان بأبعادهما الأسطورية (شهريار ووزيره) لإدانة الحكيم والاعتراض على تمثيلات الأديب الفنية والجمالية لشخصيتيهما، ومشاهد "شهرزاد" الحوارية مع الحكيم وطه حسين حول الزمن التي يعكس دلالة السلطة وتشريع القوانين، أو مشاهدها الحوارية التي تقدم فيها نفسها في لغة تثير العجائبيّ لدي الشخصيتين، ومنها:

"–شهرزاد: أنا؟ ألا تعرف من أنا؟

–توفيق: قلت لك لم أنل بعد هذا الشرف.

شهرزاد: ألم تسمع بامرأة تدعى شهرزاد؟

-توفيق: سمعت بها حقيقة.

-شهرزاد: سمعت بها فقط!! يا لك من.. كيف أصفك؟!

-توفيق(يطيل النظر إلى شهرزاد): أنت؟!

-شهرزاد: عرفتني حقًا هذه المرة؟

-توفيق (كالنائم اليقظان): هي!

-شهرزاد (في صوت كالهمس): نعم، أما كنت تتوقع رؤيتي هنا؟

-توفيق: هي في جبال "سافوا" العليا! أهذا ممكن؟ أهذا معقول؟ "[71]؛ إلى آخر المشهد.

4- التباطؤ:

أما التباطؤ في "**القصر المسحور**" فيتجلى توظيفه كتقنية زمنية في عمليات الاستبطان الداخلي للشخصيات، لوصف خواطرها النفسية؛ ويظهر ذلك في إبطاء سرعة السرد لوصف حالة الشوق واضطراب الخواطر عند طه حسين من أجل لقاء الفاتنة ربة القصر المسحور، وفيه: " في ذلك الوقت كان "طه حسين" جالسًا إلى صاحبه " فريد " تحت شجرة الزيزفون يصغى إلى ما يقرؤه عليه من شعر "المتنبي" وهو في حقيقة الأمر لا يصغى إلى شيء ولا يستمع إلا إلى "شهرزاد" الماثلة في أعماق نفسه تهمس إليه بصوتها العذب الرقيق كأنه صوت أجنحة فراش جميل الألوان، أوخفيف غصن محمل بأزهار الربيع ؛ ذلك الصوت الذي كلما سمعه فتن به افتتانًا. إنه يملأ أذنيه الآن، بل إنه يرقص حوله...هو شيء غير منظور، لكنه يحس له كيانًا حيًا ".[72]

وكذلك في وصف حالة اليأس وفقدان الأمل في نفس الحكيم "وبينما المتهم قد أطرق يأسًا وذلاً، لا يفكر فيما كان من أمره ولا فيما سيكون، كأنما عقله قد كلَّ وذهنه

قد أقفر، وكأنما يأسه قد أغراه بأن يقذف نفسه في طاحونة الزمن...".[73]

وكذلك في وصف اللمحات الذهنية، كما في سرد تأملات شهرزاد: "استلقت "شهرزاد" على فراشها وغاصت بين دِمَقْس وسائدها، وغاص عقلها في بحار التأملات. لقد كان يدهشها أمر الأسير الذي اختطفته ليبقى إلى جانبها يؤنس وحدتها فلم تظفر منه بغير الإعراض والرغبة في الإفلات! أترى فقدت "شهرزاد" سلطانها على الرجال! هي التي من بين نساء الوجود قد فازت وحدها بإخضاع ذلك الجبار "شهريار"! تعجز اليوم ويعجز جمالها وذكاؤها عن اجتذاب مخلوق ساذج مسكين كهذا السجين ذي المعطف الأسود وعصا السمك! أتراها قد هرمت...". [74] إلى آخر الاستبطان الذي يتوقف فيه السرد صفحتان دون تحريك للوقائع.

ويبدو أن لجوء الروائيّ إلى توظيف التباطؤ في هذا المشهد السابق، إنما كان الغرض منه تسليط الضوء على نقل الشخصية "شهرزاد" في النص المعاصر إلى منحى آخر بعيدًا عن المنحى الأسطوري، والذي يعكس دلالة التفكير في تغير وضع المرأة بين الماضي والحاضر، من خلال نظرة شهرزاد لوضعها الحالي مع الحكيم الذي لم يفتنه سحرها القديم.

5- التوقف:

أما توظيف تقنية التوقف في النص فظهرت في مقاطع الوصف، التي طال فيها زمن القول، سواء أكانت في المشاهد الحوارية أو السردية، وفيها يتوقف زمن المرويّ أو الحوار من أجل الوصف أو التعليق، ومنها توقف زمن القول في الحوار بين طه حسين وشهرزاد، لتقديم الحكيم في هذا الوصف الطويل: "لا تنغصي عليه راحته، إنه سعيدٌ راضٍ مبتهجٌ مغتبطٌ يزور الجبال لأول مرة، لو رأيت ابتهاجه حين استكشف في الغابة شجرة البندق. لقد كان يأكل البندق جافًا

ويأكله رطبًا، ويأكله صرفًا ويأكله ممزوجًا، ويعرف أنه ثمر لشجر، ولكنه لم يكن يعرف أين يكون؟ ولا كيف يكون ذلك الشجر؟ فلما رآه ورأى عليه ثمره لم يملك نفسه ابتهاجًا واغتباطًا...".[75]

كما تظهر في مقاطع الوصف التي تتعلق بالأماكن، نحو توقف السرد لوصف مجلس القضاء وميدان المحاكمة أو التي تتعلق بوصف وقائع الماضي وأحداثه التي تسرد علاقة شهرزاد والخالدين بالزمن في العهود القديمة، وجميعها نماذج يظهر فيها توقف زمن الحكاية الرئيسي في مقابل استطالة زمن القول.

خاتمة:

في بدء الختام أشير إلى منطلق الدراسة الذي تموضع حول اختبار التمثيل الجمالي للعجائبيّ في خطاب "القصر المسحور"؛ بهدف البحث في تشكيل الخاصية الفنية للعجائبيّ واشتغالها في بنية السرد، وتفاعلها مع عناصر الخطاب. وأوضحت الدراسة فيما يتعلق بمسألة هذا البحث؛ كيفية توظيف خاصية العجائبيّ فنيًا ودلاليًا في بنية التخييل الروائيّ، وتفاعلها مع عناصر النص السردية، وتحديدًا عناصر: الشخصيات، والزمان، والمكان.

وفي هذا، أفضت الدراسة إلى عدد من النتائج التي سجلتها حول تمثيل العجائبيّ في الخطاب الروائيّ للقصر المسحور؛ وهي:

النتيجة الأولى: ارتبطت أنساق السرد في النص ببلاغة التخييل، التي لامست آفاق المفتوح، وأعطت للكتابة مشروعية الانفتاح على العجيب والخارق، واجتراح منطقة التصادم والتجريب؛ لهتك ستار الحقيقة الفكرية والفنية التي يتعين سؤالها في هذا الخطاب تحت وطأة الميتافيزيقي واللامرئي.

النتيجة الثانية: ارتبطت صفة التشكيل الروائيّ في خطاب النص بسردية التعجيب، واتصالها بمجموعة العناصر العجائبيّة التي تفترض وجود كائنات وقوى غيبية وفوق طبيعية تدفع نحو المجهول، وهي عناصر تخترق عالم الأحياء بظهورها المفاجئ؛ فتثير لديهم حالة العجائبيّ الخاصة التي تجلت بحضور الأشباح، وتشخيص اللامرئي.

النتيجة الثالثة: أسست بنية الشخصيات في النص على أبعاد مرجعية ومثيولوجية، فتحت الطريق لاشتغال العجائبيّ في تشكيلها الفني والجمالي؛ وذلك

باستلهام شخصيات شعبية ذات أبعاد أسطورية مثل: شهرزاد، وابتكار شخصيات متخيلة تجترح التجريب وكسر المألوف مثل: التمثيل الجمالي للزمان، والرياح، والرعد، والزوابع بوصفهم شخوصًا فنية تتفاعل في بنية النص ، إضافة إلى توظيف شخصيات من الواقع الحقيقي والارتفاع بها إلى مستوى الشخصيات الروائيّة؛ مثل: طه حسين، وتوفيق الحكيم.

وامتدادًا ظهر توظيف العجائبيّ في هذه البنية على تنوعها، في إطار المظهر اللفظي الذي يتعلق بوصف الشخصية وتحولاتها الداخلية والخارجية، وفي ملفوظها الغريب، وأفعالها العجيبة التي تلامس حواف المعقول واللا معقول، وفي وظيفتها التي تنجزها في السرد وتكشف عنها البنية الروائيّة.

النتيجة الرابعة: التف تشكيل الفضاء الروائيّ للبنية المكانية في النص حول البعد الواقعي بأبعاده الجغرافية الحقيقية، والمتخيل الذي أتاح خلق تعددية جغرافية ذات أبعاد قياسية ولا قياسية، فتحت الحديث على العجائبيّ بتمثيلاته الفنية والدلالية المطعمة بالعجيب والخارق، وبديناميكيته المستمرة التي تتناوب بين جدليات مشهدية لثنائيات الخارج والداخل، أو المغلق والمفتوح، أو الواقعي والمتخيل.

النتيجة الخامسة: اشتغل العجائبيّ في خطاب النص وبنيته الزمنية على تشتيت أبعادها القياسية، والامتداد خلف ما نحسبه ممكنًا ومدركًا بالاتصال مع الزمن الأسطوري والخرافي، وحلول وقائع وأحداث غير الطبيعي والخارق؛ التي أسهمت في خلق بنية زمنية معلقة تتلاشى أبعادها القياسية بحضور العجائبيّ.

و جاء تأسيس البعد العجائبيّ في هذه البنية انطلاقًا من ظلال واقعية توهم المتلقي بواقعية العالم المجسد في فضاء النص، باختبار فضاء يتقاطع مع الخارج

وأبعاده القياسية المحددة زمناً بموسم الصيف، وجغرافيًا بمدينة باريس، وبتوليد المفارقات ينفتح السرد على منطقة التصادم والتجريب للبنيتين ؛ الزمانية والمكانية، وكسر المألوف لأبعادهما القياسية لخلق التوازي بين الزمن التاريخي والعجائبيّ عبر بؤرة سردية منتظمة الإيقاع.

الهوامش

[1] التوزاني، خالد: العجائبيّ في الرواية العربية، العدد36، النادي الأدبي بالرياض، سبتمبر2017، ص37.

[2] حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الطبعة الأولى، دار الأمان، الرباط، 2009، ص62–63.

[3] يقطين، سعيد: السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012، ص233.

[4] مرتاض، عبد الملك: العجائبيّة في رواية ليلة القدر، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الرابع، 1994، ص109.

[5] أبو ديب، كمال: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبي؛ في كتاب العظمة وفن السرد العربي، الطبعة الأولى، دار الساقي، بيروت، 2007، ص9.

[6] تزفتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة: الصديق بو علام، الطبعة الأولى، دار الكلام، الرباط، 1993، ص18.

[7] المرجع السابق نفسه.

[8] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 2018، ص157.

[9] المصدر السابق، ص62.

[10] المصدر السابق، ص46.

[11] المصدر السابق، ص16.

[12] المصدر السابق، ص40.

[13] المصدر السابق، ص75.

[14] تزفتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر: الصديق بو علام، ص142.

[15] انظر: المرجع السابق، ص139-140.

[16] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص139-140.

[17] المصدر السابق، ص129.

[18] حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص205.

[19] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص16.

[20] المصدر السابق، ص16.

[21] المصدر السابق، ص154-155.

[22] المصدر السابق، ص32.

[23] المصدر السابق، ص37.

[24] المصدر السابق، ص12.

[25] المصدر السابق، ص49.

[26] المصدر السابق، ص18.

[27] المصدر السابق، ص22.

[28] المصدر السابق، ص43.

[29] العايدي، صلاح الدين فاروق: شخصية شهرزاد في الرواية العربية، ع11، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مارس2014، ص173.

[30] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص61.

[31] المصدر السابق، ص93.

[32] المصدر السابق، ص157.

[33] المصدر السابق، ص158.

[34] المصدر السابق، ص129.

[35] عبد العزيز، إبراهيم: أيام العمر، رسائل خاصة بين طه حسين وتوفيق الحكيم، مكتبة الأسرة، القاهرة: 2003، ص63.

[36] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص54.

[37] المصدر السابق، ص101.

[38] المصدر السابق، ص99.

[39] المصدر السابق، ص27.

[40] عبد العزيز، إبراهيم: أيام العمر، رسائل خاصة بين طه حسين وتوفيق الحكيم، ص64.

[41] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص93.

[42] المصدر السابق، ص76.

[43] المصدر السابق، ص106–107.

[44] المصدر السابق، ص86.

[45] المصدر السابق، ص87.

[46] المصدر السابق، ص87–88.

[47] المصدر السابق، ص15.

[48] المصدر السابق، ص115–116.

[49] المصدر السابق، ص9–10

[50] المصدر السابق، ص 10–11.

[51] المصدر السابق، ص13.

[52] المصدر السابق، ص67.

[53] المصدر السابق، ص83.

[54] المصدر السابق، ص68.

[55] المصدر السابق، ص 69.

[56] المصدر السابق، ص84.

[57] المصدر السابق، ص 84.

[58] المصدر السابق، ص91–92.

[59] انظر: المصدر السابق، ص111.

[60] المصدر السابق، ص120.

[61] المصدر السابق، ص120.

[62] انظر: المصدر السابق، ص152.

[63] عبد العزيز، إبراهيم: أيام العمر، رسائل خاصة بين طه حسين وتوفيق الحكيم، ص61.

[64] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص12.

[65] انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص279.

[66] الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، ص93.

[67] المصدر السابق، ص153-154.

[68] المصدر السابق، ص77.

[69] المصدر السابق، ص24.

[70] المصدر السابق، ص193-141.

[71] المصدر السابق، ص39.

[72] المصدر السابق، ص64-65.

[73] المصدر السابق، ص120.

[74] المصدر السابق، ص73.

[75] المصدر السابق، ص22.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- الحكيم، توفيق، طه حسين: القصر المسحور، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 2018.

ثانيًا: المراجع

- أبو ديب، كمال: الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبي؛ في كتاب العظمة وفن السرد العربي، الطبعة الأولى، دار الساقي، بيروت، 2007.
- تزفتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر: الصديق بو علام، الطبعة الأولى، دار الكلام، الرباط،1993.
- التوزاني، خالد: العجائبيّ في الرواية العربية، العدد36، النادي الأدبي بالرياض، سبتمبر2017.
- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الطبعة الأولى، دار الأمان، الرباط، 2009.
- العايدي، صلاح الدين فاروق: شخصية شهرزاد في الرواية العربية، ع11، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مارس2014.
- عبد العزيز، إبراهيم: أيام العمر، رسائل خاصة بين طه حسين وتوفيق الحكيم، مكتبة الأسرة، القاهرة: 2003.
- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- مرتاض، عبد الملك: العجائبيّة في رواية ليلة القدر، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الرابع، 1994.
- يقطين، سعيد: السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012.

AIN SHAMS UNIVERSITY

AIN SHAMS UNIVERSITY
MIDDLE EAST RESEARCH CENTER
مركز بحوث الشرق الأوسط
MERC

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal
(Accredited) Monthly

Vol. 89
July 2023

Issued by
Middle East
Research Center

Forty-ninth Year
Founded in 1974

Issn: 2536 - 9504
Online Issn: 2735 - 5233