الغرائبية في رواية عجائب بغداد للروائي وارد بدر السالم: دراسة تحليلية

The Fantastic in the Novel Wonders of Baghdad by Novelist Ward Badr Al-Salem: An Analytical Study

م. د. هدى مصطفى طالب: مدرس دكتور في الأدب الحديث، مديرية تربية ذي قار، العراق.

Dr. Huda Mustafa Talib: *General Directorate of Education in Dhi Qar Governorate, Iraq.*

Email: hudaalameen1@gmail.com

DOI https://doi.org/10.56989/benkj.v6i10.2123

تاريخ الاستلام: 2026-08-07 تاريخ القبول: 2026-08-22 تاريخ النشر 2026-10-01

الملخص:

تمثّلُ الغرائبية تقنية سردية هادفة تسعى إلى خرق المألوف وإدخال عناصر خارقة للطبيعة، يعتمدها الكاتب لشد المتلقي وجعله أكثر تشويقًا وتفاعلًا مع النص الروائي، فيبث مشاهدَه الغرائبية في متنه السردي، لذا فهي ليست مجرد (زينة)، بل هي أداة بنائية إبداعية تخلخل القوانين، وتجاوز الواقعية المباشرة، مما منحه عمقًا، وبعدًا تأويليًا، أسهم بدرجة كبيرة في بناء النص، وهذا ما لمسناه في رواية عجائب بغداد للكاتب وارد بدر السالم، حيث شكّلت هذه التقانة معلمًا بارزًا في روايته بدءًا من العنوان وانتهاءً بالمتن الروائي، حيث رسمت أحداثها فضاءات قُدِّمت بوساطة انطباعات الشخصيات السردية، وهذه الانطباعات ما هي إلا تداعيات اتصال الشخصيات بفضائها، وتماهيها فيه، وتوحّدها معه، وبذلك أسهمت تلك الفضاءات وبدرجة كبيرة في التمكين من قراءة سيكولوجية شخصياته وإضفاء صفة الغرائبية على النص ككل. أوصت الدراسة بمجموعة من التوصيات، أبرزها: إيلاء أهمية كبيرة لمثل هذا النوع من الدراسات، بخاصة وأنه في ولادات متجددة نصيًا؛ والإفادة من المناهج النقدية الحديثة في التعامل مع النصوص الغرائبية الموظفة من قبل المبدع؛ وإعطاء هوية دلالية وتعبيرية وجمالية للمفهوم، وعدم تذويب هويته أو مزجه في مفاهيم أخرى لا تمت له بصلة قرابة مفهومية أو سياقية.

الكلمات المفتاحية: الغرائبية، السرد، الرواية، عجائب بغداد، وارد بدر السالم، الفضاء السردي، الشخصيات السردية، الواقعية، النقد الأدبي، التأويل.

Abstract:

Strangeness represents an intentional narrative technique that seeks to break with the familiar and introduce supernatural elements. The writer employs it to attract the reader and make the narrative text more engaging and interactive, incorporating its strange scenes into the narrative structure. Therefore, it is not merely a form of "decoration"; rather, it is a creative structural tool that disrupts established laws and transcends direct realism, thereby granting the text depth and an interpretive dimension that significantly contributes to its construction. This is what we observed in the novel The Wonders of Baghdad by the writer Ward Badr Al-Salim, where this technique constituted a prominent feature of his novel, from the title to the narrative body. Its events depicted spaces presented through the impressions of the narrative characters, and these impressions are nothing but the repercussions of the characters' interaction with their space, their identification with it, and their fusion with it. Thus, these spaces contributed significantly to enabling a psychological reading of his characters and to imparting a quality of strangeness to the text as a whole. The study recommended a number of recommendations, most notably: attaching great importance to this type of study, particularly as it is experiencing renewed textual manifestations; benefiting from modern critical approaches in dealing with the strange texts employed by the creative writer; and giving the concept a semantic, expressive, and aesthetic identity, while avoiding dissolving its identity or merging it with other concepts that have no conceptual or contextual affinity with it.

Keywords: Strangeness, Narration, Novel, Wonders of Baghdad, Ward Badr Al-Salim, Narrative Space, Narrative Characters, Realism, Literary Criticism, Interpretation.

المقدمة:

تمثّلُ الغرائبية تقنية سردية هادفة تسعى إلى خرق المألوف وإدخال عناصر خارقة للطبيعة، يعتمدها الكاتب لشد المتلقي وجعله أكثر تشويقًا وتفاعلًا مع النص الروائي، فيبث مشاهده الغرائبية في متنه السردي، لذا فهي ليست مجرد (زينة)، بل هي أداة بنائية إبداعية تخلخل القوانين، وتتجاوز الواقعية المباشرة، مما منحه عمقًا وبعدًا تأويليًا، أسهم بدرجة كبيرة في بناء النص، وهذا ما لمسناه في رواية عجائب بغداد للكاتب وارد بدر السالم، حيث شكّلت هذه التقانة معلمًا بارزًا في روايته، بدءًا من العنوان وانتهاءً بالمتن الروائي، حيث رسمت أحداثها فضاءات قُدِّمت عن طريق انطباع الشخصيات السردية، وممّا لا شكّ فيه أنَّ هذا الانطباع هو تداعٍ لاتصال الشخصية بفضاءاتها، ومن ثمَّ تماهيها في بنيته، وتوحّدها معها، وبذلك ساهمت هذه الفضاءات وبشكل كبير في أخذ مساحة واسعة من قراءة سيكولوجية لشخصياته وإضفاء صفة الغرائبية على النص ككل، ومن هنا ستركز دراستنا على تناول البنى السردية التي حققت سمة الغرائبية، وهو ما نستشفه في نهاية البحث.

مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة الدراسة في طبيعة تعامل بعض الكُتّاب والمؤلفين مع الغرائبية وتوظيفها في منجزهم السردي؛ إذ يظن بعضهم أنَّ كل ما يتضمن مفارقة أو خروجًا عن المألوف يُعدّ غرائبيًا، وهو من الأخطاء التي قد يقع فيها بعض الكُتّاب عند توظيف هذا المفهوم. فثمة فرق بين الغرابة بوصفها مفارقة أو خروجًا عن المألوف، وبين الغرائبية بوصفها إحدى التقانات السردية المهمة التي تسهم في تكثيف السرد القصصي والروائي وإثرائه دلاليًا وجماليًا. ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة في محاولة الكشف عن مفهوم الغرائبية وتمييزها عن مفهوم الغرابة، وبيان طبيعتها بوصفها تقانة سردية، وآليات توظيفها في النص الروائي. وبناءً على ذلك، تتمحور مشكلة الدراسة حول الأسئلة الآتية: ما مفهوم الغرائبية؟ وهل الغرائبية مجرد مفارقة أم أنها تقانة سردية؟ وكيف يمكن للكاتب توظيفها في منجزه السردي؟

منهج الدراسة:

وظفت الباحثة مناهج كثيرة بحسب ما تتطلبه الدراسة في بعض مواطنها البنائية والنصية والسياقية، أما المنهج الرئيس فهو المنهج التحليلي الذي يقوم بتحليل النص الروائي والوقوف على الغريب فيه، بخاصة وأنَّ الكاتب أحد أولئك المبدعين في مجال العجائبية والغرائبية وتوظيفهما في نصوصه السردية.

أهداف الدراسة:

لا تخلو أيَّ دراسة من أهداف تقوم عليها سواء تميزت بخصوصيتها أو عموميتها؛ فالهدف لا بدَّ أنْ يحدد قبل البدء بالبحث بكونه مساراً مهماً من المسارات البحثية الحداثوية؛ ومن هذه الأهداف:

1. بينان الأطر المفهومية للغرائبية والكشف عن آلياتها المهمة في تحليل الخطاب الروائي.
2. إبراز فاعلية الغرائبي في السياق النصي الروائي، وبيان تجلياته الدِلالية والتعبيرية الابستمولوجية في تشكيل السياقات السردية.
3. بيان المسافة المعنوية بين الغرائبي والعجائبي؛ فهما مفهومان يختلف أحدهما عن الآخر حتى في مساحة توظيفه.

أهمية الدراسة:

إنْ كان عنوان الدراسة من العنوانات المتواترة بحثياً إلاَّ أنه في هذه الدراسة يأخذ أبعاداً مهمة جداً؛ منها إننا مع أحد المؤلفينَ الكبار المتفردين وهنا علينا أنْ نكون حذرينَ جداً في انتقاء الغرائبية في نصوصه السردية، الأمر الثاني أنَّ بعض المتلقين لا يميزون بين الغريب والعجيب والمفارقة ويعدونها مفهوماً واحداً، كذلك إنَّ "وارد بدر السالم" تمثل نتاجاته فضاءات غنية بالتحولات السياقية والنصية فضلاً عن التكثيف الذي تنتجه النصوص الغرائبية.

دوافع اختيار موضوع الدراسة:

في مهمة الاختيار دوافع كثيرة وكبيرة؛ يمكن إنجاز بعضها:

1. كثير من الكتاب والمؤلفين مَنْ وظف النص الغرائبي في نصوصه الإبداعية؛ لكن "وارد بدر السالم" يتمتع بتفرد وتميز في توظيف هذه النصوص وإعطائها الخصوصية التامة التي تجعل منها نصاً غرائبياً بامتياز، لا يمكن أنْ نصنفه في خانة العجائبية أو المفارقة، وهذا يحسب للكاتب.
2. أهمية الغرائبية بعدها موفهماً مهماً يساهم بإغناء النص الإبداعي دلالياً، وتعبيرياً، وابستمولوجياً، فضلاً عن التكثيف والقراءة المتجددة للنص نفسه.

صعوبات إعداد الدراسة:

الباحث المتمرس ربما تكون صعوباته وتحدياته أقل من غيره، ويمكن تذليلها بما يمتلك من خبرة ودربة وممارسة:

1. صعوبة الوقوف على النص الغرائبي الموظف وتشريحه وتحليله على وفق السياقات النصية التي تجعل هوية الغرائبية ملتصقة فيه فعلاً.
2. على الرغم من كثرة مصادر الدراسة ومراجعها إلاَّ أنَّ كثرتها تخلق تشويشاً كبيراً بخاصة إذا تعامل غالبيتها مع عنوانات ونصوص شبيه، أو نصوص تتضمن استدعاء بعض المرجعيات الأسطورية وتوظيفها في النص السردي.

هيكلية الدراسة:

اعتمدتْ الدراسة في منهجيتها وهيكليتها البحثية على (ملخص باللغتين العربية والإنجليزية، ومقدمة تضمن جزءاً من هذه الهيكلية، وتمهيداً عدت فيه الغرائبية تقانة سردية، وثلاثة محاور بحثت في الشخصية، والمكان، والحدث في النص الغرائبي).

المبحث الأول: مدخل مفاهيمي حول الغرائبية ودورها في بناء الحدث الغرائبي:

أولاً: الغرائبية بوصفها تقانة سردية:

تُعدُّ الغرائبية بوابةَ الدخول إلى عالم اللامعقول يعتمدها الكاتب؛ ليلج القارئ في غياهب النص، فيشدّه ويجعله أكثر تشويقًا وإرباكًا، وهو في متاهة بين الواقع والخيال، حيث الأحداث الممزوجة بالغرائبية، وبذلك يضفي على البنى السردية جمالًا وتجدّدًا يبث من خلاله مواجعه التي نسجها نسجًا غرائبيًا فاق الواقع وخرج عن المألوف، محققًا نجاحًا أدبيًا يجعل القارئ مشاركًا فعالًا بين تخيّله للعجيب، وإدراكه للغريب، فتتكوّن لديه القدرة على التمييز بينهما، وتأويل ما يريد الكاتب سرده، وذلك بالتخمين، ومقارنة أحداث الرواية الغرائبية بالواقع المدرَك. «وتدل الغرائبية في معناها العام، على اختراق حواجز الواقع، ومجاوزة منطق المعقول، والانفتاح على فضاءات التّخييل التي تسبق الواقع أو تُعيد تشكيله»[1]

يمكننا ملاحظة الفرق بين الرواية الواقعية والغرائبية، وهو أنَّ الواقعية تخبرنا بأنَّ الأشياء التي تُعرض يمكنها أن تتحقق في الواقع، في حين أنَّ الرواية ذات الطابع الغرائبي تنقل لنا أشياءً لا يمكن حدوثها في الواقع المعيش، ومع ذلك فإنَّ الروائي بإمكانه تقديم هذه الأشياء بطريقة يتقبلها المتلقي، حتى لو تضمنت أحداثًا مستحيلة وغير مألوفة[2]. فضلًا عن ذلك نجد أنَّ الروايتين الطبيعية والواقعية يُحاكي كلٌّ منهما الواقع مباشرة أو بشكل غير مباشر عن طريق التخييل البلاغي والتشخيص الفني والبنائي؛ لذلك كان الأدب الغرائبي وأدب الخيال العلمي نقيضين متضادين، إلا أنَّ تضادهما يقودهما

(1) سرحان، محمد غركان (2005م): تجليّات الغرائبيّة في رواية "الملك في بيجامته"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة 7، ع38، ص84.

(2) فوستر (1960م): أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ص131-132.

في بعض الأحيان إلى الاقتراب من التكامل، فأدب الخيال العلمي تكون به حاجة إلى التخييل التفاعلي، كما أنَّ بإمكانه التخييل بما هو غيبي، أو ما يتشبَّث بالأحلام التي تحرر الخيال من قيود العقل تمهيدًا لخلق المفارقات والسخرية من الأمور المألوفة الواقعية[1]. فيلجأ الأديب إلى الغرائبية؛ ليُعبّر بوساطتها عن هموم واقعية؛ لأنَّه وبطريقته يكون ضمن مسارات الأدب الواقعي الذي يخدم الخطاب الغرائبي وغيره من الخطابات الأيديولوجية، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والعلمية، والمعرفية، وحتى الإبستمولوجية في أدب الخيال العلمي السردي؛ إذ يُحدث التوتر، ويساهم في تنظيم الحبكة وتطويرها، ومن ثم تصوير العالم الغريب الذي لا وجود له في حقيقته خارج النطاق اللغوي، وبذلك تغدو النصوص واقعية تمّت بأدوات فنية تبدو غير واقعية، وهنا تبدأ حالة تمرد النسق الغرائبي على قوانين الواقع، وهو يقع في منطقة وسطى بين العجيب والغريب، فالأول يرتبط بالماضي والثاني بالمستقبل[2].

وقد نجد أنَّ (المظهر الغرائبي هذا لم يخترق بنية السرد كليًّا، ولم يهيمن على فضاء البنية السردية، وإنَّما ظهر جنبًا إلى جنب مع المظاهر الواقعية للسرد، وبتداخل معها، حتى نشأ لون من الجدل الخفي بين البنية الواقعية بما فيها من احترام للمرجع الخارجي، ولمنطق الأحداث، والبنية الغرائبية التي تتجاوز المرجع الخارجي وتشيّد فضاءً قائمًا على التخييل، وخرق البنية المنطقية للخطاب السردي ذاته)[3].

فيتضح لنا مما سبق أنَّ (ظهور هذا البعد الغرائبي في السرد العربي الحديث يعود إلى مجموعة عوامل موضعية وذاتية، أو خارجية وداخلية معًا، فهو يكشف عن حقيقة أنَّ القاص العربي لم يعد قادرًا على تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد بالأدوات الواقعية، أو التقليدية التي كان معتادًا عليها، خاصة بعد أن راح هذا الإنسان يتعرض إلى سلسلة من الضغوط، والإحباطات، والعذابات التي لا يمكن قهرها، أو مواجهتها بسهولة. ولذا يسهم البعد الغرائبي أو الفنتازي في مواجهة حالة القهر الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال واختراق سكون السطح الواقعي)[4].

فيمكن القول: إنَّ التحوّل هو الذي يمد الغرائبي بالحياة، أي بمعنى: يُجسّد الكاتب الغرائبية بوساطة تحويله للأحداث من البعد الواقعي إلى بعدها الخيالي، الذي يمتد إلى حدود اللامعقول

([1]) الديوب، سمير (2015م): شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي، مجلة الأدب العلمي، مجلة ثقافية علمية أدبية شهرية تصدر عن جامعة دمشق، ع27، ص9–10.

([2]) ينظر: الديوب، ص9–10.

([3]) ثامر، فاضل. (2004). المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي (ط. 1). دمشق، سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، ص86.

([4]) المصدر نفسه، ص ص86–87.

واللامُدرك، وبذلك تكون الشعرية الغرائبية بمحدداتها السردية والنسقية والخطابية هي شعرية الوهم ذاتها، وبذلك يترك الغرائبي أثرًا إيجابيًا في المتلقي، فالمتعجَّب منه يثيرُ الدهشة والإعجاب لخروجه عن المألوف، وقد يكون الحدث مستهجَنًا لغرابته وشذوذه؛ إذ يكون التعجب مرتفعًا حتى الذروة العجائبية[1].

وقد نرى أنَّ التقنية الغرائبية يُمكنها أن تتشكّل ضمن مستويين اثنين يلتقيان في جوانب، ويفترقان في أخرى، فالأول يقوم بتوظيف أهداف واضحة، محددة في سياق النص السردي، وهنا تكون المرجعيات المعتمدة واضحة في عملية الاشتغال، بعدها وظيفة سردية مهمة، أمَّا الثاني فيتحول فيه النسق الغرائبي إلى تقانة سردية، وبنية متكاملة تتضمن عناصر الحكي التي تقوم بمهمة توجيهها والسيطرة عليها وفقًا لرؤية فنية. والمستويان تحققا في نص رواية (عجائب بغداد)، إلا أنَّ الثاني كان له الحضور الأكبر في جسد الرواية، وشكّل ظاهرة بارزة لا يمكن لدارس هذه الرواية إغفالها بسهولة، لذا فهي تظهر لنا بشكلها الفلسفي، والتأملي، والعجائبي، والواقعي، فضلًا عن ذلك نجد تعاملها مع معطيات الواقع عبر رؤية فنية واضحة تمكنت من استثمار اللامعقول، وغير الاعتيادي، ومن ثم كسر نمطيته الواقعية كي تبرز التحولات الاجتماعية والتاريخية والثقافية في بنية المجتمع العراقي.

لذلك مثّلت هذه الرواية نموذجًا مهمًا ومتميزًا تنبع منه أسئلة إشكالية تبحث عن معنى الهوية وكيفية بنائها وبيان معالمها الفردية أو الجمعية، كذلك ما يتعلق بالحوار مع الآخر، سواء أكان عربيًّا أم غربيًّا، الذي يرى في الفضاء الروائي في ظروفه المتباينة فضاءً غنيًّا بالخبر والصورة الجديدة للفضائيات التي تحاول البحث والكشف وإماطة اللثام عن الغريب منهما، فتجدها في جو مشحون بالكراهية والإبعاد والإقصاء والتهميش والإذلال، وإبراز موقف الإنسان العراقي – بعضهم وليس كلهم – المتعاون مع الاحتلال، والشخصية الوطنية التي تعيش التوتر النفسي، حين يصف لنا مشهد انهيارها الداخلي، ورفضها للاحتلال ودماره، فيتحقق (التوتر الغرائبي المستمد من تمزق الذات وفقدان السيطرة)[2]. هنا ويتجلّى لنا في هذه الرواية الجو الغرائبي الذي يحمله الزمن الواقعي الذي تم تشخيصه بعام 2006م، كذلك القرى العشوائية التي تُعدّ رد فعل على الحرب بين الميليشيات لتجسيد الهوية الوطنية وأسس الانتماء، وقد تجسّد ذلك في القرية البوذية وشخوصها الذين ينتمون إلى شرائح عراقية بمختلف الأطياف، التي بدورها تكوّن عناصر الهوية الثقافية، فيمكن القول: إنَّه صراع الهامش مع المركز، وذلك من أجل إثبات الذات والوجود للمهمَّشين، فتبدأ رحلة السارد إلى هذا الفضاء يوم الأربعاء الموافق 22 فبراير 2006م، وهو اليوم الذي اختُطفت واغتيلت فيه الإعلامية العراقية أطوار

(1) الديوب، ص10.
(2) سرحان، ص.105.

بهجت مع طاقم العمل أثناء تغطيتها أحداث تفجير مقام الإمام علي الهادي (عليه السلام) في سامراء، إذ وُجدت جثتها في مدينة سامراء، مسقط رأسها[1].

يسرد لنا الراوي تفاصيل مقربة للاغتيال، وكأنه شاهد عيان على تلك الجريمة، ويقرر العودة إلى وطن لم يلد فيهِ ولا يعرف شيئاً عنه، فيقول: **(تلك الصورة الفجائعية جعلتني أقف بين عالمين، أحدهما تحميه السماء وتمطر عليهِ عطراً وشذىً وسلاماً، وتغذيه بالسواحل، والأشرعة، والسفر؛ والآخر تعزله البنادق عن أنفاسه وتضعه في حاضنات البارود والرصاص، كي يبقى في محبس العمائم وأعشاش البارود)**[2].

يُمهد الروائي هنا بوساطة عباراته البليغة ؛ لظهور السارد الإشكالي الذي عاش في عالم تحميه السماء وتمطر عليهِ عطراً، ليشخّص خطأ الوطن الذي لم يره، وليسرد تفاصيل أحداث عجيبة، ويتخذ منها موقفاً، ويرسم شخصيات الرواية ؛ ليكون صوتاً للمؤلف الذي يتخفى وراء سارده، وكان غريباً عن وطنه وهويته بفعل خارج عن إرادته فكأنه **(غريب يعود إلى غربته)**[3] واختيار سارد من هذا النوع يمكنهُ أن يُسهم في إضاءة أحداث، وشخصيات، وصراعات دموية بعين رقيب، ويبدو محايداً، فهو مراسل لمجلة خليجية **(لا تحتاج إلى قصص حرب مقرفة وبشعة عن همج يتقاتلون من أجل لا شيء)**[4].

ومما لا شكَّ فيه؛ أنه يستثمر وجوده في بغدادَ حتى يبدأ بسرد قصص الحرب بغرابتها، ومن ثم يلقي الضوء الساطع على متغيرات الفضاء الروائي الملازم للواقع المُعاش بتفاصيل المعارك، كذلك القتل على الهوية، والصورة المخيفة والبشعة على ضفاف أو في نهر دجلة، أضف إلى ذلك ردود الأفعال ووجهات النظر المتنوعة للآخر الاجنبي الذي حضر لتغطية الأحداث الدامية، ويتضح من وجهة نظر السارد كل ذلك، أضفْ إليها الفئة السياسية التي كانت تتصدر المشهد السياسي في تلك السنوات؛ إذ بيَّن وجهة نظره ورؤيته منها.

فيمكننا توضيح التجسيد الغرائبي في هذه الرواية، وذلك بوساطة تغلغله للعناصر السردية، بطريقة مبهرة تجذب القارئ، وتجعله أكثر تشويقاً في اقتحام عوالمها الغرائبية، فتناول البحث التقنية الغرائبية في رواية (عجائب بغداد)، وأثرها الفعَّال في بناء النص السردي، بالاعتماد على المنهج

(1) السالم، وارد بدر (1433هـ-2012م): رواية عجائب بغداد، ط. 1، الإمارات: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص9.
(2) المصدر نفسه، ص9.
(3) المصدر نفسه، ص124.
(4) المصدر نفسه، ص22.

التأويلي الذي يرتبط بالقارئ بشكلٍ واضح، ووجد صداه في دراستنا، بوصفه أداة إجرائية فاعلية في عملية التلقي.

وقد ارتأينا إلى تقسيم البحث على توطئة وثلاثة محاور رئيسة، تناولنا في التوطئة: الغرائبية بوصفها تقنية سردية، ونبذة مختصرة عن رواية عجائب بغداد، وتضمّن المحور الأول: الشخصيات ودورها في بناء الحدث العجائبي، وضم الثاني: وظيفة المكان في السرد العجائبي، والثالث: طبيعة الأحداث وأهميتها في السرد العجائبي، وتضمّن أيضاً المشاهد الغرائبية الأربعة وهي: 1. مشهد القارورة، 2. سيف الزرقاوي، 3. أخي الأصبع، 4. صياد الجثث، ومن ثم ختمنا البحث بخاتمة تضمنت النتائج التي تمخّض عنها البحث، مع ثُبْت بالمصادر والمراجع.

المحور الثاني: الشخصيات ودورها في بناء الحدث الغرائبي:

تُعدُّ الشخصية ركناً أساسياً من أركان النص السردي، وتتشكل بوساطة الصفات التي يضفيها الراوي عليها منذ بداية الحكاية حتى نهايتها، فالشخصية تُبنَى من خلال مجموعة الملفوظات التي تضاف إليها، ومن ثم الأحداث التي تدخلها وتُكسبها مواطن قوة وضعف، أو تغير من هيئتها وشكلها، لذا فهي تتجسّد اطراداً في زمن القراءة بوساطة الأفعال التي تقوم بها، أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تُسنَد لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد[1].

يرى أحد النقاد إن الشخصية" خيطٌ هادٍ يُمكّن من فك المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها، وحين يقول بارت إن المتواليات بوصفها كتلاً مستقلة تُسرَد عند مستوى الفعل الأعلى مستوى الشخصيات، فإنهما يُقران بسيادة الشخصية على الفعل في السرد الحديث[2]. وقيل أيضاً: (إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث، أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها، وأهوائها، وعواطفها...، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل)[3].

([1]) بو عزة، محمد (2010م): تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط. 1، الرباط: دار الأمان؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، ص40.

([2]) مارتن، والاس (1998م): نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ص152.

([3]) مرتاض، عبد الملك (1998م): في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د. ط، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ص91.

وفي رواية عجائب بغداد مجموعة من الشخصيات التي تحيط بالسارد من مراسلي الفضائيات الأجنبية والعربية، حيث يجد السارد نفسه في وسط حرب أهلية **(وقتال الشوارع وصراع الناس مع الميليشيات المتكاثرة كالحشرات في أجواف الأحياء الصغيرة)**[1]، محاطاً بحماية مكثفة من قبل القوات الأمريكية المحتلة، فيتعرف على مجموعة من الشخصيات منها: شخصية (بو حمد) وهو يمثل رئيس التحرير لمجلة خليجية، وشخصية (ميريام) وهي المراسلة الجريئة التي تمثل للسارد أجمل امرأة في حياته، فهي الحبيبة والصديقة الوفية في زمنٍ قل فيهِ الأوفياء. ومن الشخصيات أيضاً (لورا) فهي مراسلة bbc كانت كريمة ترافقه، ويلفت نظره أناقتها **(بالجينز الصحراوي، والشعر المعقود خلف قبعة عسكرية معقودة على رأسها كمحاربة تشي طلعتها بالنشاط، والحيوية، والحركة الدؤوب)**[2]. تمثّل لورا للسارد مصدراً للمعلومات الغنية التي تمتلكها عن وطنه وفي الوقت نفسه تمثل وقتاً للمتعة في هذا الجو المشحون بالقتل، لذا فهي من وجهة نظره صديقة على الرغم من جنسيتها الانكليزية ويشارك بلدها في احتلال وطنه، وهي تعّدُ بغداد **(مكاناً يحتوي نزقي وحركيتي، والكثير من حرية أنت لا تراها لكنني أعيشها بحب كبير، كنت فيها مثل الطفلة التي تبحث عن ألعابها الملغمة في الحدائق، والشوارع، والأرض)**[3].

وقد يتعرف أيضاً على مراسلين غربيين وعرب، ووجوه عراقية متلبسة بالغموض، والحزن، وأطياف من الأسئلة **(نساء متشحات بعباءات سود، شاردات الأنظار، محجبات وجوه قلقة، ورجال محاصرون يفترسهم الهم والغد المقبل بالوعود، يحملون فايلات ملونة، ويلوحون بها كأنهم سيدخلون الجنة من بوابة الشيراتون بحماية جنود المارينز!)**[4]. ومن الشخصيات التي لبست عباءة الأجنبي وامتثلت له منهم شخصية (خميس الأسود) العراقي المقيم في الكويت المراسل لجريدة كويتية، فهو من الشخصيات التي ينظر لهم السارد نظرة عداء؛ لأنه **(يستعين بالهمرات الأميركية بباج خاص لديه حينما يتجول بين قصص الخراب)**[5]. ونجد أيضاً شخصية أخرى مماثلة للشخصية السابقة هو (أشرف العراقي) الذي يُمثّل نموذجاً للمتعاون مع قوات الاحتلال، ويسرد أشرف حكايته مع مايكل الأمريكي **(انقذتُ صديقي مايكل من موت محقق في "الفضل" .... حاصروا مدرعته بالقنابل اليدوية، وكان الهدف أخذه أسيراً مع مجموعته، غير أني أنقذته باللحظة المناسبة)**[6]. لذا (يُشكّل المصدر النّفسي واحداً من أخصب المنابع التي تُغذي الغرائبيّة في الأدب، ذلك أن النزوع

(1) السالم، ص10.
(2) المصدر نفسه، ص11-12.
(3) المصدر نفسه، ص83.
(4) المصدر نفسه، ص13.
(5) المصدر نفسه، ص20.
(6) المصدر نفسه، ص81-82.

الإنساني الفطري نحو التخييل والحلم والاستيهام ينبثق من صميم التجربة الدّاخلية للإنسان، فتتكثّف دوافعه المكبوتة، ومشاعره المضطربة في صورٍ رمزية تتجاوز حدود المنطق، وتشقُ طريقها نحو الخارق والمفارق والمبهم)[1].

نرى أن الكاتب استعان بهذهِ الشخصيات المميزة؛ لما لها من مواقف مثيرة مكّنته من نسج الجو الخيالي المفعم بالغرائبي، باستثماره البنية النفسية الداخلية لتلك الشخصيات، وكان اختياره لهذا الجو؛ لأنه يُجسّد متعة للقارئ وقناعاً للمبدع الذي يترك المجال في بعض الأحيان لشخصياته للمساهمة في رسم معالم أحداثه الغرائبية.

المحور الثالث: وظيفة المكان في السرد الغرائبي:

يُعدُّ المكان عنصراً بنائياً محورياً في البنية السردية الروائية والقصصية؛ إذا لا يمكن أنْ نتصور حكاية أو حدثاً من دونه، فالحدث يأخذ وجوده في الزمكانية المحددة، ومن ثم يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثاً وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليهِ، من ثمَّ فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية (الجغرافية، المكانية) يملك جانباً حكائياً تخيلياً يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية؛ لذلك حتى وإنْ كان هناك امتدادات واقعية للفضاء الروائي، أو إحالته لأمكنة موجودة أساساً في الواقع، فإنَّ المهم في السرد الجوانب الحكائية التخييلية؛ أي الأدوار الحكائية النصية والنسقية والسياقية التي يقوم بها داخل السرد نفسه[2].

وقد اقترح أحد النقاد نمذجة للمكان الروائي تنبني على مفهوم التقاطب حين ميزَّ بين (أمكنة الانتقال، وأمكنة الإقامة، أما أماكن الانتقال فتكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة)[3]، فمن أمثلة أماكن الانتقال في هذه الرواية هي: الشوارع، الحدائق، الأحياء، الدربونة المتآكلة، شارع أبي نؤاس)، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم مثل (المقاهي، والبارات، والمحلات) أما أماكن الإقامة فهي: (بغداد، لندن، دبي، الولايات المتحدة، فندق الشيراتون، قرية الأستاذ). لذا اتخذت الرواية من مدينة بغداد، تلك المدينة العريقة التي تتألف من فسيفساء مختلفة ومتباينة الأطياف مكاناً نموذجياً كاشفاً عن الصراعات الطائفية والعنصرية والدموية، وعن عوالمها الغريبة والعجيبة، وبذلك يكون السارد، أو الراوي العليم نسقاً حكائياً متوارياً خلف سياقات الاهتمام، والمزاج، والمكان، والزمان، التي نشأت وتكونت في مكان

(1) سرحان، ص104-105.

(2) بو عزة، محمد، ص99-100.

(3) بحراوي، حسن (1990م)، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص40-41.

غريب (دبي) عن الهوية الأم؛ فهو لا يعرف شيئاً عن بغداد **(إلا من خلال أبٍ هجرها منذ طفولته، وأم غابت في ذاكرة طليقة ليست لي صلة بما حدث، تعددت أمهاتي لأب مزواج، ومطلّق، ومسافر)**[1] لذلك يُمثّل المكان (تجربة معاشة داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، ولعل المؤلف عندما استعاد ذكرياته عن المكان جعل هذه الاستعادة لدى المتلقي، نوعاً من ذكرى المكان الخاص بهِ)[2]. أما الأماكن الغرائبية تكمن في مشرحة الطب العدلي وفي ثلاجات الموتى، وفي النهر الذي يمتلئ بجثث الأبرياء من النساء والأطفال والرجال، وأيضاً من الأماكن التي تتسم بالطابع الغرائبي وهو ما يسمى بـ(حائط الهويات) أو حائط الموتى، الذي يُمثّل حكايات غريبة عن بشر قُتِلوا، ومُثِلَ بهم دون سبب، ثم أصبحت جثثهم هائمة في نهر دجلة، الذي مثّلَ الخصب والحضارة والحياة النابضة منذ عصور وعصور، ويعد ذلك انعطافاً في سرد حكايات هويات القتلى، وقد عُلِقت على حائط المقهى البوذية، إعادة الموتى إلى الحياة حين يتسلمها أهلهم بعد أن فقدوا الأمل في معرفة أخبارهم، أنهم الآن أحياء عند أحبابهم وذلك ما جاء بقول السارد: **(أحرقوا ابنته الوحيدة، واتصلوا بهِ من هاتفها النقال، واعلموه بمكان الحرق قرب ساحة عنتر.... ذهب الرجل مسلوب الإرادة، ولم يجد ابنته المحترقة وجد كومة رماد مغطاة بورق جريدة... قالوا لهُ هذهِ هي ابنتك)**[3] . نرى قسوة الواقع السياسي وظلمه الإنساني في مشهدٍ مؤلمٍ لبقايا إنسان تحوّل إلى رماد، فجسّد هنا التداخل بين الواقع واللاشعور بوساطة هذا التحوّل، متخذاً من الغرائبية أداة؛ لتوليد التوتر الدرامي، والانفعال التأويلي.

المبحث الثاني: طبيعة الأحداث وأهميتها في السرد الغرائبي:

يُشكّلُ الحدث عموداً فقرياً لأي عمل سردي سواء أكان ملحمة أم قصة أمة رواية أم مسرحية، لذلك لابد من التطرق أولاً لمفهوم الحدث، فأول من أشارَ إلى ضرورة الحدث وأهميته في العمل الأدبي هو أرسطو طاليس في كتابه الموسوم بـ(فن الشعر)، فالحدث . عنده ." هو روح العملية الدرامية"[4].

وقد "يرتبط الزمن بالحدث ارتباطاً وثيقاً، فلا يمكن فصل الزمن عن الحدث كلاهما يتعلق بالآخر، فلا يوجد حدث من دون زمن، ولا زمن من دون حدث، إنهما يرتبطان ببعضهما، كما يرتبط

(1) السالم، ص30

(2) عزام، محمد (1996م): فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص112.

(3) السالم، ص120.

(4) أرسطو (ب.ت.): فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص34.

الفضاء بالمكان، ليتشكلا بذلك كياناً لا يمكن الفصل بينهما"[1] نرى أن الزمن المتحقق في رواية عجائب بغداد هو الزمن الواقعي الذي يبدأ بعد اليوم الذي اختطفت واغتيلت بهِ الاعلامية أطوار بهجت وهو يوم الأربعاء الموافق 22 فبراير 2006، ويبقى الزمن مفتوحاً إلى أزمان لاحقة غير محددة في بعض الأحيان مثال ذلك **(زمناً طويلاً، حتى اليوم، قبلها بليلة، سنة واحدة، قبل ثلاثة أشهر، أكثر من ثلاثة عقود، منذ سنوات متراكمة، يومين متتاليين...ألخ) وفي أحيان أخرى يتحدد الزمن ونلمسه بقوله:" يوم الأربعاء الموافق 22 من فبراير 2006، في عام 2004، في كانون الأول من عام 2006، آب . تشرين الثاني 2011)**[2].

إن صانع الخطاب في هذه الرواية يهدف إلى بناء رواية بنكهة غرائبية بحته؛ بوصفها تقانة سردية لها دورها البنائي الكبير في حبكة الأحداث وتأزمها، وهي في جانبها الآخر مادة لها عناصرها، وشخصياتها تُضاف إلى الواقع من غير الإساءة إليهِ أو تُحطيم نسقه، لذلك قيل: (الغرائبي حالة وسطى بين العجيب، والغريب، فيقع المتلقي في لحظة بالحيرة، يتأرجح خلالها بين قبول التأويل الطبيعي، وبين التّسليم بالخرق الفوق طبيعي، وهذه اللحظة الفاصلة هي ما يمنح الغرائبيّة خصوصيتها وفرادتها السّرديّة.)[3] ومن أهم الأحداث الغرائبية في الرواية يمكننا توضيحها من خلال المشاهد الآتية:

أولاً– مشهد القارورة:

يقول السارد: **(أنزل الرجل القارورة الصغيرة متمهلاً كما لو يخشى إيقاظ رمادها**

ـ هذهِ ابنتي!

ـ الآن هي نائمة البارحة سهرتْ كثيراً وكانت تتألم!

ـ عندما تريد شيئاً فإن الرماد يتحرك ويرسم خطوطاً في باطن الزجاجة، وفي غضبها تكاد القارورة تنفجر لذلك ثقبوا سدادتها ببضعة ثقوب لامتصاص غضبها!)[4]

يمزج لنا الكاتب بين الغريب والعجيب محققاً البعد الغرائبي، حيث تجلى واضحاً في هذهِ الشخصية بقوله: **(لكن قارورة الرماد أتعبتني بثقل حركتها، بل أتعبتني بغرابتها)**[5] فيندهش من هذا

([1]) ذياب، صفاء (2015م): تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية: سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجًا، ط. 1: دار روّاقون للنشر والتوزيع، ص267.

([2]) السالم، ص9؛ ص40–41؛ ص222.

([3]) سرحان، ص84.

([4]) السالم، ص124–125.

([5]) المصدر نفسه، ص115.

المشهد الغريب ويحاول التفسير عاجزاً عن إدراكه. **(فازدحم رأسي بقواعد لعبة جديدة غريبة الوقع على من يريد أن يسمعها، لا يمكن لميت أن يتحول إلى رماد ويبقى حياً! قد تكون هذهِ ألعاباً سحرية رأيتُ مثلها في القرى الهندية، الحواة قادرون على ذلك بمهارات غير منظورة، وطاقات عجيبة بأن يحولوا السنجاب إلى قرد، والغيمة إلى فراش... والوردة إلى امرأة.. لكن!)**[1] لذا نجد أن لجوء الكاتب إلى البعد الغرائبي يعود إلى القوة التي يخلقها في نفس القارئ الذي ينجذب لقراءة النص وهو منجذب، مشدود إليه، وبما فيه من أهوال تثيره، ومخاوف جمة تطرح تساؤلاته الوجودية، ومن ثم تثير فيه رغبة الاستطلاع لمعرفة مزيد من التشويق[2] ونلمس ذلك أيضاً بقوله:

(هل تسمعنا الآن! تساءلتُ..

قال الرجل الخمسيني:

. لابد أن وجودنا أيقظها ...)[3].

تتجلى لنا المفارقة بشكلٍ واضح فيتوارد إلى ذهن القارئ تساؤلاً كيف لرماد البنت أن يوقظه الوجود؟، فيمكن القول إن: (الغرائبية تدمج الواقع باللا واقع متحديّة الأعراف السردية السائدة مكتسبة سحرها من كونها نتاجاً الخيال، لا الملاحظة الواعية وحدها، انطلاقاً من أنّ تخيّل الأشياء يدلُّ على قوة لا يمكن تفسيرها، وهذا الخيال المجنّح الذي يدخلنا في عوالم غير طبيعية يفيد من خيالات الوهم وتهويمات التفسير، وبذلك يخترع واقعاً جديداً بمعنى، أو بآخر لكن في ظلال سحريةٍ خياليةٍ)[4]. فهذا التحوّل البشري إلى رماد هو الذي يشد القارئ إلى غرائبية الحدث، ومجاوزة المعقول، وانفتاح التأويل على فضاءات التّخييل. **(تململ الرماد كموجة ضعيفة تحركت ذراته العلوية كما لو أن ريحاً خفيفة مرت عليه، رماد مطحون كالقهوة ترك بي قشعريرة باردة. شعرتُ أني في بيت يسكنه سحرة مجربون، ذات الإحساس الذي تشكل بي في بيت الأصبع، جو سحري غرائبي ينبثق من القارورة كما انبثق من الأصبع ذات نهار. يتحرك الرماد كما لو يتمطى، كانت حركة علوية تتموج تلقائياً كجسد يشعر بالتعب، ثم تمدد الرماد وتقعّر نسبياً)**[5].

تظهر الغرائبية في هذا المشهد بوضوح وذلك من خلال التحول إلى بقايا رماد، تلك الفتاة التي أُحرِقَت وأصبحتْ رماداً، وقام الأب بوضعها في قارورة زجاجية محتفظاً برمادها، وعندما تطلب

([1]) المصدر نفسه، ص119.

([2]) لفتة، ضياء غني (2013م): العجائبية في الرواية العراقية المعاصرة: المنجز الروائي في ذي قار اختيارًا، ط. 1، بيروت: دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، ص34–35.

([3]) السالم، ص125.

([4]) لفتة، ص36.

([5]) السالم، ص125.

شيئاً يتحرك الرماد ويرسم خطوطاً في قعر الزجاجة، وقد يقودنا هذا النص إلى فكرة أسطورية وهي الانبعاث من الرماد، تمثلتْ بأسطورة العنقاء التي تحرق نفسها وتنبعث من رمادها، لذا نهض النص الجديد على ثراء دلالي، فيرسم لنا معاناة الذات الفردية التي تصرخ وتئن تحت قسوة عذاب البعد والفراق الأبدي، بذلك تمكّن من بث فكرته المتماهية مع أسطورة العنقاء بطريقة متقنة ذات طابع غرائبي، ممّا ولّد نصاً جديداً على وفق رؤيته المعاصرة، يتفق مع مضمون الأسطورة(فكرة الانبعاث والتجدد).

ثانياً–مشهد سيف الزرقاوي:

يُجسّد لنا الكاتب مشهداً عجائبياً آخراً من خلال هذهِ الشخصية وذلك بقوله: **(امسكتني رندة من يدي، وهي تقول بانفعال: هذا لا يحصل إلا في أفلام الخيال العلمي!! أدخلتُ رأسي بين الأكتاف ثمة قامة مديدة لرجل يرتدي بنطلوناً وقميصاً وحذاء، اللحظة كانت مفعمة بالتوتر. ... لم انتبه إلى أن الرجل الصامت ليس له رأس! الآن أتماسك قليلاً وأجد لنفسي فسحة انتباه لأعيد ترتيب رؤيتي، رجل يقف بطوله المديد يحرك يديه ويتملل بوقوفه لكنه بلا رأس! هذا أخي... هو أكبر مني... اختطفته القاعدة لمدة أسبوع.. هو لا يستطيع أن يتكلم كما تشاهدون.. رأسه مقطوع.. ذبحه الزرقاوي بنفسه، وألقاه أتباعه في النهر.. غير أن إرادة الله أكبر من الزرقاوي.. فعاد أخي بعد أن سبح النهر وترك رأسه عند جماعة الزرقاوي..!!)**[1].

يرمز الكاتب هنا بوساطة هذهِ الشخصية التي تقف وتتحرك بطولها المديد دون رأس إلى ضياع النظام القيادي لدى الجماعات السلفية التي لا تؤمن بالعقل، وهي إشارة إلى افتقاد السلطة المدبرة للتوازن والعدالة الغائبة المتمثلة في **(قرود المنطقة الخضراء....هههه)**[2] . فنرى أن "ما تعيشه تلك الشخصيات من صراع يبدو غير طبيعي، يقترب من السحرية في معالجة رواية الحرب، وهو ينطلق من الواقع نحو السحري، ليعالج ما يواجه مجتمعه من تناقضات تكاد تعصفُ بهِ، ليقع في سلسلة من الحلقات المتصلة التي لا نهاية لها بمعنى أن سحرية السرد هنا تقفز على الواقع، لتجعل ملامحه اليومية تتعالق مع واقعة تاريخية مؤرشفة".[3]

وقد يُصرح بأن الشخصية المقطوعة الرأس كانت لعبة غريبة، ومؤلمة في الوقت نفسه، بقوله: **(كانت لعبة غريبة لكنها مؤلمة... استقرت القامة الرشيقة أمامي... طويلة وحية تتحرك، فسقط العالم من حولها، وفقد براءته، وكان الأخ يتلعثم مذهولاً في حين ظل المنافقون يؤخرفون الحادثة،**

(1) المصدر نفسه، ص ص52–53.
(2) المصدر نفسه، ص114.
(3) لفتة، ص56.

ويمدونها بالدجل. العالم أوصل رسالته إلى العالم، لكن الجثة بقامتها الرشيقة ظلت بلا رأس حتى اللحظة، والعالم يفخر بالغرائب والعجائب)[1].

نجد إن استدعاء الكاتب لهذهِ الشخصية الموسومة بـ (الزرقاوي) التي اتصفت بالظلم والوحشية لم يكن اعتباطاً، وإنما كان ذكياً في تصوير المشاهد الغرائبية التي تمثّلت في تفجير أجساد الأبرياء، والتمثيل بأجسادهم، تجلت للقارئ بمشهد الجثة ذات الرأس المفقود، حيث بث الكاتب فيها الحياة وجعلها تتحرك بشكلٍ طبيعي تثير غرابة ما حولها، معتمداً على تقنية الغرائبي التي وجدها (حلاً فنياً الروائي العراقي بصورة عامة، مما مكنه من تجديد واقعه الاجتماعي، والسياسي المتردي، ونقده جمالياً وايديولوجياً من دون الوقوع في مواجهة مباشرة مع أدوات السلطة القمعية من خلال الخطابية الإنشائية)[2]، فضلاً عن ذلك نرى أن دلالة اللون الأزرق لها تأثير كبير في أحداث الرواية وشغل مساحة واسعة خاصة مع حادثة البنت التي أُحرِقَتْ وتحولت إلى رماد، حيث أخذ دلالات سلبية منها الغربة والفقد، تجلى في قوله: **(قال الشاب وهو يقف أمام باب خشبي أرزق متآكل إلى حدٍ واضح: هذا هو البيت الأزرق!)**[3].

يثيرنا هذا اللون استغراباً في سبب اختياره لهذا اللون بالذات، الذي يُعرف بالصفاء والنقاء، حيث تحول إلى دلالة سلبية، وعدّهُ رمزاً للرماد **(فلبيت الأزرق لغة الرماد)**[4] الذي هجره الأب بعد حادثة ابنته، وما لهذا اللون من ذكرى مؤلمة يقول: **(قال الرجل ورجفة خفية في صوته: آخر قميص كانت ترتديه ابنتي كان لونه أزرق، كانت تراجع الكلية... أمها يمكنها أن تفرز ذرات قميصها الزرقاء ذرة ذرة وتشكل منه قميصها)**[5].

استعمل الكاتب سيكولوجية الألوان بطريقة تجمع بين التأثير النفسي والتجربة؛ ليظهر لنا فكرة انعكاس الألوان على البشر، فهو لا ينبع من مدلولها الثابت، ولكن من تجارب الإنسان معها، وتجلى ذلك بشكلٍ واضحٍ بدءً من عنونته (سيف الزرقاوي)[6] مرورًا بالمتن، فجعله محورًا لكل أجزاء هذا النص الروائي، لربما أراد الكاتب أن يحيلنا إلى اللون الأزرق القاتم الذي يقترب من الأسود، لما

(1) السالم، ص86-87.
(2) لفتة، ص34.
(3) السالم، ص127.
(4) المصدر نفسه، ص123.
(5) السالم، ص123.
(6) المصدر نفسه، ص. 52؛ وللاستزادة حول اللون الأزرق، ينظر: ص28، ص30، ص68، ص81، ص96، ص106، ص119، ص120، ص144، ص145، ص162، ص208.

يحمله من دلالة النفور، والحقد، والكراهية، وارتباطه بالقوى السلبية في الأرض[1]، فالأزرق له علاقة (بالذين يعانون من الإحباط والتوتر في عالم الأعمال)[2] فحقق هذا اللون غرائبيته بتحوله الدلالي من معنى الصفاء، والنقاء إلى معنى الحزن، والاغتراب النفسي.

لمسنا ذلك في نصوصه السابقة عندما وصف البيت الأزرق بلغة الرماد، لما تحيل هذهِ العتبة إلى ساكنيها من معاني الفقد والحزن والاغتراب الجسدي لابنتهم الشابة، فيتضح لنا توظيفه لهذا اللون بالذات؛ ليجسّد للقارئ دلالات الوحشة والخوف التي تعيشها الأنا، فضلاً عن خوضها صراعاً داخلياً مع الذات التي ترى تلّون الأشياء حولها بلون واحد هو الأزرق (السيف الأزرق، والبيت الأزرق، والقميص الأزرق)، الذي تحوّلت دلالته من رمزٍ للصفاء والنقاء والأمان، إلى دلالة الرعب والاستبداد والشعور بالتوتر العصبي حيال ذلك.

ثالثاً– مشهد أخي الأصبع:

لقد انبثقت فكرة الأصابع في عقل الكاتب وتبناها حتى نمت وأصبحت موضوعاً مهماً متجذراً في روايته الغرائبية وشغلت حيزاً واسعاً من أحداثه فيقول: **(الأصابع فكرة أودعتها في رأسي)**[3] وهذا الجزء الصغير من الجسد يُمثّل للكاتب **(شخصية فريدة من نوعها في تجليات الجسد المختلفة، الحضارات العظيمة دونتها الأصابع. الأصابع كائنات حية متداخلة مع منظومة جسدية دقيقة، والجسد هذه الآلة الغريبة يتحرك وفقاً لنظام معد سلفاً بوظائف مختلفة عسيرة الفهم في أحيان كثيرة)**[4].

تمكّن الكاتب من استنطاق الأصابع وتوصل إلى طقوسها، وخيالاتها، وتحاور معها، حتى أنه رحل معها أزمنة طويلة في أسفار مرجانية تحفها الطبيعة الساحرة والخلاقة بما فيها من الأشجار فارعة الطول التي تنعتُ بالخلجانِ، فضلاً عن تناغم الأمواج مع زرقة البحار المتناهية[5].

جسّد للقارئ مشهداً غرائبياً في وصف حادثة الكف المقطوعة بقوله: **(كانت فرصة مواتية لي كي أكف عن تناول المخلمة الغاطسة في الدهون السوداء، وأفتعل الدهشة ناهضاً من مكاني، حينما جاء صبيان الدربونة بكف صغيرة مقطوعة تتدلى من نهاياتها أوردة وشرايين ممصوصة كخيوط، ودماء تنقّط على يد صبي حاول كبت ذعره من هذا الكائن المفصول عن جسده .....**

([1]) بلاوي، رسول (2012م): «دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي»، مرضية آباد، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، السنة 2، ع. 8، ص28.

([2]) عمر، أحمد مختار (1998م): اللغة واللون، ط. 2، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ص192.

([3]) السالم، ص29.

([4]) السالم، ص28.

([5]) المصدر نفسه والصحيفة.

تلك الكف المحاطة بالصبيان المنتصرين عليها لحظة بشرية فلتت من جسدها في لحظة غادرة حينما كبست زر موت لا تعيه، قبلها ربما كانت تمشي وتحلم وتتأمل صباح بغداد قبل أن تتلاشى في خضم سكرات الاختناق. الكف التي تفجّر، وتنفجر، وتعدم الحياة هي ذاتها التي تزرع وتأكل وتخط التاريخ، وتدوّن الحضارة كما قالها القاضي الأشبيلي ابن طفيل قبل ثمانية قرون كأنما يؤرخ تاريخ الأصابع والكف معاً في رحلة الفلسفة الأندلسية)[1].

يصور لنا بشاعة المنظر وشكل الكف المبتورة التي تنزف دماءً تصب على أيدي الصبية، فجسّد الغرائبية بتحول دلالة اليد من النماء والعطاء إلى العدم، فهذا الكف أشاع ذعراً وموتاً في المدينة، وتعود هذهِ الأفكار إلى الموروث الثقافي والأدبي الذي تخزنه ذاكرة الكاتب ويحاول استرجاعه بتقنية غرائبية تثير التشويق والخيال عند القارئ، ونلمسها في مشهد أخي الأصبع الذي شكل جزءًا كبيراً في روايته بدءً من العنوانات الداخلية منها (أوطان الأصابع، وأخي الأصبع)[2] فيقول:

(سأحدثك بشيء ولكن لا تفزع!

انتبهتُ... لا يوجد أفزع من شرطي يحترق أمامك، ولا تلك القامة التي ذبحها الزرقاوي بسيفه الإسلامي، وأطار رأسها، مرت الجثة الحية أمام عينيّ سريعاً، أستجمعُ أعصابي لمواجهة الفزع المقبل يا بو حمد، فهنا تتغير الطبيعة البشرية وتلبس لباس الأسطورة على ما يبدو:

. بقي من أخي الصغير المدلل إصبعٌ واحدٌ! إصبعه الوسطي بقي على قيد الحياة!

ببساطة يمرر لي الشاب معلومة من نوع غامض، أسكتُ مصغياً، فينطلق الشاب في حكاية عجائبية من عجائب بغداد زمن الحرب:

. سحقته نيران سيارة مفخخة في السوق الشعبي وانصهر مع المنصهرين، إلا إصبعه الوسطى بقي منه فتعرفنا عليه بين الرماد. وجدناه منتصباً بين الأشلاء يشير إلى السماء.... **(وأفرد إصبعه الوسطي منتصباً بالطريقة التي تستفز الآخرين).**

ثم أكمل:

. حملنا الإصبع اليتيم في تابوت بمقاس قامة أخي، ودفنّاه بمراسيم الدفن المعتادة في مقبرة النجف. غير أنه عاد في الصباح إلينا يبكي ...!

. ماذا؟

([1]) المصدر نفسه، ص62-63.

([2]) السالم: ص25، ص75، للاستزادة حول تكرار ذكر الكف والأصبع: ص27، ص28، ص29، ص38، ص59، ص62، ص63، ص64، ص69، ص80.

فلتت الـ ماذا سهواً أو فزعاً من فمي وأنا أعيد التركيز بانتباه كادت أنفاسي تتقطع فيه:

. عاد إصبع أخي باكياً يوم الفراق الطويل..

. وكيف عاد! أتساءل بدهشة مفرطة.

أعدتُ النظر في كيفية استقبال القصة متسائلاً:

. أعد لي الحكاية يا أخي..!

لم يُعد الحكاية لكنه أكمل:

. ملأ الإصبع حياتنا بنوع شخصي من الطمأنينة. انتشرت الحكاية بين الناس عن إصبع يعود من قبره إلى بيت ذويه... لقطة مسرحية.. ها؟!

. .. وهكذا حُسم الأمر. بقي الإصبع في بيتنا يتنقل من كف إلى كف، ومن جيب إلى جيب، ومن حضن إلى حضن.. واليوم يومي بحمله، والتجوال بهِ في بغداد التي يعشقها، أدور بهِ بين أصدقائه والأماكن التي يرتادها ويحبها)[1] .

نجد هنا أن الكاتب لجأ للاستذكار الغرائبي الذي يصل بنا إلى حدود العجائبي، وهذا الاستذكار نفسه، جسّد مشهداً غرائبياً غير مألوف لأصبع انتابته نوبة بكاء؛ بسبب الفراق الجسدي، مستثنياً منه الأصبع فقط، وهذا المشهد حتى وأن جاء بأحداث لا تتسم بالطابع العجائبي، بل إن مجرد تموقعه في حاضر الخطاب السردي يجعل من بنية زمنية ما بنية عجائبية مفارقة لمفهوم الاستذكار الطبيعي الموجود في الكثير من الروايات، فالاستذكار العجائبي ليست وظيفته سد ثغرة يخلفها السرد، ولا ليضيء سوابق شخصية بل وظيفته تعجيب النص السردي أما بجعل الشخصية خارقة للأفق الزمني أو لإظهار بنية الزمن كبنية متخلخلة أو لا زمنية كما تقدم[2] تجلى ذلك في مشهد أخي الأصبع الذي يمثّل حدثاً غرائبياً من أحداث بغداد أيام احتلالها، وتخريب بنيتها، فاستثمر السارد الموثوقة روايته على الأحداث حتى ينشئ عوالم خارج أو مماسَّة للأنظمة الطبيعية، ووجود القوى الخارقة للطبيعة التي تستطيع أنْ توازن التخريب الذي تنجزه القوى المتجبرة الطاغية التي لا يمكن الوقوف بوجهها، أو مواجهتها، أو صدها متمثلة بالاحتلال؛ فيظهر " صوت الراوي واضحاً ومهيمناً على النص السردي، إذ يبقى هو المسيطر على الفضاء السردي على الرغم من محاولاته الجريئة والملحة في إخفاء وجوده الاستبدادي المهيمن، فهو يتقمص أدوار شخصيات عديدة في وقت واحد، يرتكز

(1) السالم، ص78–79.

(2) العبودي، ضياء غني، والموسوي، ميثم طاهر (ب.ت.): «الزمن العجائبي في الرواية العراقية»، جامعة ذي قار، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، مجلة جامعة التنمية البشرية، ع. 2، ص148.

إلى ضمير الغائب هو/ هي، معتمداً الرؤية الخارجية، حيث درجة معرفة الراوي بالشخصيات والأحداث أكبر من درجة معرفة الشخصيات"[1] فيُظهر لنا الغرائبي في أجواء مغلفة بالخوف، وانعدام الأمن والوحشة، وكأنه جزء من العالم الواقعي، وتتجلى غرائبية هذا المشهد بتحول شخصية الأخ المقتول إلى إصبع له رغبات ومشاعر، لكنه يعيش اغتراباً جسدياً في الوقت نفسه، ويأتي وصفه لعملية الدفن وموكب الجنازة مكملاً للصورة الكلية للشخصية ذات الأبعاد الغرائبية، وهذا الوصف دال على دهشتها الكاملة لموتها[2]، وما تبقّى من جثة أخيه هو (إصبعه)، الذي عدُّه معادلاً موضوعياً لتلك الشخصية، فصوّر لنا هذا المشهد الغرائبي؛ ليقدم للقارئ بناءً أدبياً مشوقاً يحمل بين طياته مشاهد مخيفة ومرعبة، كما لمسنا ذلك في شخصياته الأخرى الموجودة في مشرحة بغداد، واليد المقطوعة للإرهابي الذي فجّرَ نفسه واستقّرت كفه على **(تنكتي التي كنت أجلس عليها فبدت مثل حيوان غريب استسلم لقدره، وأخذت تفشُّ مثل النفاخة المثقوبة وهي تدفع ما تبقى من دماء فيها عبر الحزوز المفتوحة في نهايتها)**[3] فتجلت غرائبية المشهد بتحوّل وظيفة اليد من صانعة للحياة إلى وظيفة وحشية ولا إنسانية تمثّلت بصناعة الموت، وهي بهذا المشهد تجسّد مفارقة غريبة، لما شاهده السارد من جمال أصابع اليد في عواصم العالم، وهي تنشر جمالها بمجموعة أعمال فنية منها: **(تكتب وتعزف وتنحت، وترسم، وتحنّط وتصنع، وتلوّح للجمال، وتمسح الدموع، وتمسك الرياح، وتؤلف سمفونيات الأفراح....)**[4] بينما تبدو الكف في هذا المكان الملبد بالخوف**(كسلحفاة صغيرة محاصرة بالعيون المبهوتة التي تراقبها باشمئزاز كانت أصابعها تنكمش وتلتوي وتهمد كسحالي ميتة، بدت وهي تموت تلقائياً ترسم آخر خريطة دماء، عندها أمكنني وأنا أمد رأسي من بين الأكتاف المتراصة أن أدوّن، بصورة سريعة، مشهد التجاعيد لكف صغيرة تنحسر، ورؤوس أصابعها تتجه إلى صحن المخلمة)**[5] فهذهِ التوصيفات والتشبيهات هي مكملة للمشهد الغرائبي، وهو ما جعلها مثيرة للقارئ ومشوقة لأحداثِها.

رابعاً: مشهد صياد الجثث:

يستثمر الكاتب الأحداث المأساوية التي شهدتها بغداد، في تصوير المشاهد الغرائبية، حيث حدثتْ في الواقع واتسمت بالطابع الغرائبي، فيسرد لنا حكايات غريبة لصياد الجثث وهو ينتشل الجثث

([1]) عبيد، محمد صابر؛ والبياتي، سوسن (2012م): جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، ط. 1، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ص227.

([2]) النعيمي، فيصل غازي (2007م): «العجائبي في رواية الطريق إلى عدن»، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج. 14، ع2، آذار، ص127.

([3]) السالم، ص62.

([4]) المصدر نفسه، ص28.

([5]) المصدر نفسه، ص62-63.

الطافية على نهر دجلة، وهي تصارع موتها لتستقر على الجرف، أو في أعماق النهر؛ بسبب الأثقال المعلقة في أرجلها، وبعضها يكون طعاماً للكلاب التي استعمرت إحدى ضفاف دجلة، ومثال ذلك نجده في قوله:

(أول جثة رأيتها في النهر كانت لامرأة مذبوحة ... جثة بلا رأس، وجدها ابني الكبير طافية على ساحل النهر بين القصب ليلتها لم أنمْ... وبعد يومين اصطاد أحد الصغار رأسها جنوب النهر حيثما نحن سائرون الآن.

. ظلت الجثث تمرق لرجال، ونساء، وصبيان مقبلة من أعلى النهر، أو وسطه... لكنها تطفو في نهاية الأمر بصورة مقززة.

. لو تدخل الجزيرة ستجد أكواماً من العظام البشرية المكسرة والجماجم المهشمة شيء فظيع.. حتى عواؤها لا يشبه عواء ما قبل الحرب!!)[1].

استعمل الكاتب ضمير المتكلم السردي الذي يجذب القارئ نحو التخييل، ويُعدّ أفضل الضمائر وأكثرها ملائمة لهذا النمط السردي، فالسرد الذاتي يستغور أعماق البطل من خلال ترك المجال له بالتعبير كيفما يشاء وبالطريقة التي يرغبها، وهو ما يكوّن مساراً سردياً قائماً على حرية تعبير الشخصية عن ذاته بلا وسائط.[2]

يرى الصياد أن الزورق أصبح موطناً له ولأهله، فعندما يشتد القتل والقتال، تتكشف لنا من خلال النهر حياة أزفت بالرحيل تتناغم معها جثث الأطفال، والرجال، والشيوخ، والنساء، حتى من الجنود والشرطة كلها تطفو على سطح النهر؛ ومن المفارقات الوجودية أنَّ هذه الجثث كانت مصدر رزقه بخاصَّة عندما يجد في جيوبها النقود، والمصوغات الذهبية والفضية، وكل ما هو ثمين، فتحققتْ غرائبية هذا المشهد بتحوّل وظيفة الصياد من صيد الأسماك كما هو مألوف إلى صيد الجثث الذي أصبح مصدر رزقه، وولعه بجمع هويات الجثث، والاحتفاظ بها، فأصبح يملك أعداداً كبيرة يسترزق بها: **(صارت الجثث مصدر رزقنا ... تصور! لا نعطي الأموال البسيطة التي نعثر عليها للشرطة؛ لأنهم يسرقونها... اعتبرنا هذا باباً من أبواب الرزق فتحه الله علينا في فترة حرجة.**

. لا تصدق كمية الهويات وشهادات الجنسية التي خلصناها من الغرق!

(1) السالم، ص ص156-157.

(2) عبيد، ص234.

لا توجد عندي إحصائية مضبوطة.. لكني أعرف أننا نمتلك أكثر من 700 هوية شخصية ومستند وعناوين مختلفة لرجال ونساء وضعت في جيوبهم شعارات ثورية ودينية متطرفة.. ابني لديه العدد الأكيد...)[1].

يتضح من خلال ما سبق أن في هذه الأجواء السردية الروائية النموذجية التي كانت بيئة خصبة سردياً للأنساق الغرائبية التي يتحول فيها السارد من شاهد يقف على الحياد مع الأحداث إلى مشارك فيها، وبانٍ لها عندما يرفض الذهاب للمنطقة الخضراء أو يعود إلى دبي، يحمل هوية أحد الغرقى يتحسسها بين حين وآخر فيقول: **(وفي جيبي هوية وطن غرقت فانتشلها صيّاد ماهر يرتزق على صيد الجثث، وهي في جيبي الآن، شعورٌ جديدٌ بالمواطنة يعز عليّ مفارقته بعد الآن)**[2]، وهو بذلك ينتمي إلى عالم القرية العشوائية التي شارك وساهم في بنائها، التي يطلق عليها (قرية الأستاذ) التي ضربت جذورها في أرض الوطن بعد الاحتلال التي سُميت (حواسم)؛ فهي تنماز عن القرى العشوائية الأخرى بأنظمتها الجديدة بخاصة وأنَّ سكانها من الغرباء الذين جمعتهم المصائب وفوضى الاحتلال، والهويات الطائفية القاتلة، فالقرية فسيفساء فيها المسلم الشيعي والسني، وفيها المسيحي وغيرهم من الأقليات الأخرى، من دون صراع بينهم على أساس الهويات الفرعية؛ فهم جميعاً يشعرونَ بالانتماء للمكان والزمان والحدث والشخوص، ويؤمنون بأفكار أستاذها الجامعي المؤسس لها على ضوء نسيج أفكاره التي خاطبهم بها جميعاً **(كل واحد منكم هو الحقيقة، والسلام، والطمأنينة، ولا تدعوا أنفسكم رهائن نصوصكم، فالدين للكنيسة، والمعبد، والجامع)**[3] يلجأ الكاتب إلى استثمار الحالات النفسية الداخلية لشخصياته، وهي تواجه خطر ضغوطات المحتل الغاشم في إنتاج البعد الغرائبي، بوساطة تحول هذه الأحداث إلى دراما يغلفها الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي.

ومن هنا نرى أن الكاتب اعتمد اعتماداً كبيراً على الغرائبية في صياغة أحداثه وتركيب شخصياته في زمكانية متعددة وغير ثابتة، فهو يقدم للقارئ التوصيفات الخارجية لشخصياته الروائية، ويؤكد في الوقت نفسه على مسألة مهمة جداً في النص الغرائبي ألا وهي تجاوز المدرك والمألوف، ومن ثم الجمع بين النقائض والمتضادات من الموجودات والأشياء، والتأكيد على الأفعال الخارقة والغيبية للشخصية الروائية[4]. إذ تمكّن من الجمع بين الغريب و العجيب وجعلهما متماهيين معاً، بذلك تآزرت هذهِ الثنائية مع المكونات الحكائية الأخرى في تشكيل وبناء الصورة الكلية للنص الروائي الغرائبي، وقد تجلت لنا هذهِ التقنية بشكلٍ واضح بعتبات روايته، بدءً من عنوانها (عجائب بغداد) حيث نُسبتْ العجائب لهذهِ المدينة التي شهدتْ أحداثاً واقعية مأساوية اضفى عليها الطابع الغرائبي،

(1) السالم، ص158-159.
(2) المصدر نفسه، ص162.
(3) السالم، ص130.
(4) النعيمي، ص128.

ومروراً بالعنوانات الداخلية ثم عتبة النص، جسّدها بكل مهارة واتقان، بطريقةٍ تشد المتلقي وتجعله مشاركاً فعالاً في بناء التأويلات، والتدقيق الشديد في معرفة التفاصيل، فيظهر وكأنه يشاهدُ فلماً مرعباً يسوده الغموض واللامعقول، يحاول إدراك أحداثه الغرائبية، ويتفهم المستوى الفكري الذي يُعدّ مخزوناً ثقافياً نهل منه الكاتب ما علق في ذاكرته من أحداث، لا سيما من الناحية السياسية والثقافية العامة.

الخاتمة:

في ختام دراستنا اتضح لنا أنَّ الغرائبية في سرديات عجائب بغداد للروائي الكبير "وارد بدر السالم" لم تكن مجرد نصوص جمالية ودلالية مكثفة، أو أنها توظيف تقليدي للآخر؛ وإنما كانت أداة تعبيرية ساهمت بكشف الكثير من المضمرات السياقية المتوارية خلف النص الإبداعي؛ وقد تضمنت الخاتمة:

أولاً: نتائج الدراسة:

1. إن الغرائبي لم يشكّلْ في بعض الروايات بنية متكاملة وإنما جاء ضمن نسيجها، أي أنه شَكلَ بنية ضمن بنيات النص الأخرى، واختلاف نسبة الغرائبي بين كاتب وآخر، فنرى أن الكاتب وارد السالم اعتمد تقنية الغرائبية اعتماداً كبيراً، ممّا جعلها متعةً للقارئ، واتخذه أسلوباً أو طريقة؛ لتجسيد القمع السياسي بأقسى صوره وأشكاله، وأضفت عليه الغرائبية مسحة إبداعية تظهر لنا دقته وحرفيته في نسج السرد الروائي ذو الطابع الغرائبي.
2. نجد الفرق بين الرواية الواقعية والرواية الغرائبية، هو أن الرواية الواقعية تقول لنا أن الأشياء التي تعرض يمكن أن تقع في الواقع، في حين أن الغرائبية، تحول الأشياء من طبيعتها الواقعية إلى التخيلية.
3. تجلى لنا أن الروائي يوظف السرد الغرائبي لتمرير أفكاره السياسية، والاجتماعية، بعيداً عن السلطة بكل أشكالها، ويغلب في النص الغرائبي أن يتخذ الروائي شخصية رئيسة، في النص يتقنع بها ويعبّرُ بواسطتها عن أفكاره.
4. يعد المصدر النفس أحد أخصب المنابع المغذية للغرائبية في الأدب، وقد استعان الكاتب بشخصياته المميزة، ونسج غرائبيته باستثمار البنية النفسية الداخلية لتلك الشخصيات، وكان اختياره لهذا الجو؛ لأنه يُجسّد متعة للقارئ وقناعاً للمبدع، الذي يترك المجال في بعض الأحيان لشخصياته؛ للمساهمة في رسم معالم أحداثه الغرائبية.
5. قُسِمَ المكان في الرواية إلى قسمين: أمكنة الانتقال: (الشوارع، الحدائق، الأحياء، الدربونة المتآكلة، شارع أبي نؤاس)، وأمكنة الإقامة: (بغداد، لندن، الولايات المتحدة، دبي، فندق الشيراتون، قرية الأستاذ)، وتتجلى الغرائبية فيما يثيره المكان من أثر بليغ في نفسية الكاتب، وشخصياته، فيتخذها

وسيلة للبوح عن مشاعره المكبوتة بما فيها: من اغتراب جسدي وروحي، وتمرد على الواقع المرير، وفقدان هويته الوطنية، والتوتر الغرائبي المستمد من تمزق الذات وفقدان سيطرتها.

6. ارتبط الزمن بالحدث ارتباطاً وثيقاً، فالزمن المتحقق في رواية عجائب بغداد، هو الزمن الواقعي الذي يبدأ بعد اليوم الذي اختطفت فيهِ واغتيلت الإعلامية أطوار بهجت، ويبقى مفتوحاً إلى أزمان لاحقة محددة احياناً وغير محددة في أحيانٍ أخرى، ونجد فرقاً بين الحدث الغريب والعجيب، فالغريب هو الحدث المدرك الذي يمكن حدوثه في الواقع، أما العجيب فهو الحدث الذي يفوق التوقع الإنساني وإدراكه، وقد يتحقق البعد الغرائبي بواسطة التداخل بين الواقع والخيال، والمنطق واللا منطق، فتمكّن الكاتب من كسر الرتابة والتقليد، بتحويل الأحداث من الغريب إلى العجيب، محققاً الغرائبية، بطريقة مبهرة وساحرة جعل قصصهِ أكثر تشويقاً وإثارة.
7. جسّدَ الراوي الأحداث الغرائبية وذلك من خلال المشاهد الأربعة هي :(مشهد القارورة، وسيف الزرقاوي، وأخي الأصبع، وصياد الجثث)، فكلُّ مشهدٍ يمثّلُ حدثاً غرائبياً بتحوله من المألوف إلى غير المألوف، وكأنه جزء من العالم الواقعي الذي يمتزج فيهِ الغريب والعجيب معاً.
8. استعمل الكاتب سيكولوجية الألوان بطريقة تجمع بين التأثير النفسي والتجربة؛ ليظهر للقارئ فكرة انعكاس الألوان على البشر، فهو لا ينبع من مدلولها الثابت، ولكن من تجارب الإنسان معها، وتجلى لنا بوضوح في عنونته (سيف الزرقاوي)، فيتضح لنا توظيفه لهذا اللون بالذات؛ ليجسّد للقارئ دلالات الوحشة والخوف التي تعيشها الأنا، فضلاً عن خوضها صراعاً داخلياً مع الذات التي ترى تلّون الأشياء حولها بلون واحد هو الأزرق(السيف الأزرق، والبيت الأزرق، والقميص الأزرق)، حقق هذا اللون غرائبيته بتحول دلالته من رمزٍ للصفاء والنقاء والأمان، إلى دلالة الرعب والاستبداد والشعور بالتوتر العصبي حيال ذلك.

ثانياً: توصيات الدراسة:

1. إيلاء أهمية كبيرة لمثل هذا النوع من الدراسات بخاصة وإنه في ولادات متجددة نصياً.
2. الإفادة من المناهج النقدية الحديثة في التعامل مع النصوص الغرائبية الموظفة من قبل المبدع.
3. لا بدَّ من إعطاء هوية دلالية وتعبيرية وجمالية للمفهوم وعدم تذويب هويته أو مزجه في مفاهيم أخرى لا تمت له بصلة قرابة مفهومية أو سياقية.

قائمة المصادر والمراجع:

- أرسطو (ب.ت.): فن الشعر، د. ط.، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- بحراوي، حسن (1990م): بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية)، ط. 1، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- بلاوي، رسول (2012م): «دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي»، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة 2، ع. 8.
- بو عزة، محمد (2010م): تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط. 1، الرباط: دار الأمان؛ الجزائر: منشورات الاختلاف.
- ثامر، فاضل (2004م): المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ط. 1، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
- الديوب، سمير (2015م): «شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي»، مجلة الأدب العلمي، مجلة ثقافية علمية أدبية شهرية تصدر عن جامعة دمشق، ع. 27.
- ذياب، صفاء (2015م): تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية: سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجًا، ط. 1، [د. م.]: دار روّاقون للنشر والتوزيع.
- السالم، وارد بدر (1433هـ . 2012م): رواية عجائب بغداد، ط. 1، الإمارات: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- سرحان، محمد غركان (2005م): «تجلّيات الغرائبية في رواية "الملك في بيجامته"»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة 7، ع. 38.
- العبودي، ضياء غني، والموسوي، ميثم طاهر (ب.ت.): «الزمن العجائبي في الرواية العراقية»، جامعة ذي قار، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، مجلة جامعة التنمية البشرية، ع. 2.
- عبيد، محمد صابر، والبياتي، سوسن (2012م): جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، ط. 1، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- عزام، محمد (1996م): فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، ط. 1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- عمر، أحمد مختار (1998م): اللغة واللون، ط. 2، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ص. 192.

- فوستر (1960م): أركان القصة، د. ط.، القاهرة: دار الكرنك.
- لفتة، ضياء غني (2013م): العجائبية في الرواية العراقية المعاصرة: المنجز الروائي في ذي قار اختيارًا، ط. 1، بيروت: دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام.
- مارتن، والاس (1998م): نظريات السرد الحديثة، د. ط.، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
- مرتاض، عبد الملك (1998م): في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د. ط.، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
- نعم، الأفضل توحيدها جميعًا بصيغة «ط. 1» و«ط. 2» و«د. ط.» بدل التنويع بين «ط1» و«ط 1» و«[د.ط.]».
- النعيمي، فيصل غازي (2007م): «العجائبي في رواية الطريق إلى عدن»، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج. 14، ع. 2.