تجليات العجائبي
في
القصص المصري القديم

إعداد

د.نفيسة محمد عبد الفتاح

مدرس الأدب والنقد

بكلية الدراسات الاسلامية والعربية

بنات القاهرة

ملخص:

هذا البحث يسلط الضوء على القصة في الأدب المصري القديم، محاولا دراستها من منظور فكرة العجائبي بعد توضيح حقيقة المصطلح، والكشف عن جذوره في التراث العربي، واستغلال طاقاته النقدية، في إظهار زوايا جمالية جديدة في القصص المصري القديم، على مستوى المضمون والفضاء واللغة .ويهدف إلى الكشف عن أهمية الخيال في الإبداع المصري القديم، ومدى عمقه، وصلته بالواقع الاجتماعي والحضاري، وفاعليته في رسم صور تثير دهشة المتلقي وإعجابه .

Abstract:

This research highlights the story in the ancient Egyptian literature, trying to study it from the perspective of the idea of wonder, after clarifying the truth of the term, revealing its roots in the Arab heritage, and exploiting its contemporary monetary potential to show new aesthetic angles in the ancient Egyptian stories, both on the level of content and significance, space, and language level.

In order to reach the importance of imagination in the ancient Egyptian creativity, and the depth of this imagination, and its relevance to social reality and civilization, and its effectiveness in drawing images that surprise the recipient and admiration.

مقدمة

كان كشف شامبليون الشهير عن مفردات اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية، والهيراطيقية، والديموطيقية) مجرد بداية أتاحت للعالم الحديث نافذة يطل من خلالها على فرائد العلوم والآداب في مصر القديمة، وهذا البحث يسلط الضوء على القصة بوصفها واحدة من أبرز الفنون في الأدب المصري القديم، ويهدف بداية إلى إثبات أن التراث الإنساني لا يفنى بالتقادم، ولا يستحدث جديده من العدم، وإنما هو حلقة مفرغة يسلم بعضها قياده إلى بعض، وهذا الفكر الإنساني خيط حريري بين صفحات التاريخ يستوقف الزمان أن يطويها، ويستحث الأجيال ويدعوهم إلى التأمل والنظر، وهكذا يظل الإبداع الأصيل مادة تثير الفكر الحديث، وقيمة تنبري لها أسنة الأقلام المعاصرة. وقد أفضى ذلك إلى استغلال ما يتيحه الدرس النقدي المعاصر من وسائل وأدوات إجرائية، تساعد علي النظر والتأمل في هذا التراث وتكشف عن جمالياته، وقد وجد البحث في مصطلح العجائبي أداة مواتية يمكن الاستعانة بها والاستضاءة بما تنطوي عليه من مفاهيم تظهر زوايا جمالية في القصص المصري القديم. وقد تطلب ذلك أن يسير البحث على النهج التالي:

أولا : تتبع الأدب المصري القديم عبر أزمنة وعصور متطاولة من أوائل عصر الأسرات حتي العصر اليوناني .

ثانيا: الوقوف على موقع القصة من هذا الأدب.

ثالثا: تحديد مصطلح العجائبي في النقد العربي قديمه وحديثه.

رابعا: موضوعات العجائبي في القصص المصري.

خامسا: الحدث العجائبي.

سادسا : الفضاء العجائبي.

سابعا : لغة السرد العجائبي.

في الأدب المصري القديم

في زحام المناهج والمذاهب والرؤى والتيارات الأدبية، القديم منها والحديث، الأصيل و الوافد ، تبدو فكرة دراسة الأدب المصري القديم موغلة في الغرابة، بل إنها قد تكون مثار تساؤل مؤداه هل يوجد أدب مصري قديم؟ ومنذ فترة ليست باليسيرة، قبيل منتصف القرن الماضي، نوه د. سليم حسن إلى أنه لا يزال السواد الأعظم من المتعلمين يجهلون الكثير عن الأدب المصري القديم، معتقدين أن الأدب الإغريقي هو أقدم أدب في العالم، وعنه أخذت الأمم الأخرى آدابها، وقبله كان تاريخ الآداب صفحة بيضاء[١].

وذلك يعكس محنة الانصراف عن ذلك التراث، وعدم متابعة ما يستجد في ميدانه من كشوف وترجمة، اللهم إلا من بعض الدراسات القليلة المتناثرة التي لم تتجل فيها جهود المتخصصين من دارسي الأدب، في حين أنه استحوذ على اهتمام كثير من الباحثين الغربيين، الذين جدوا في دراسة اللغة المصرية القديمة، وفك رموزها وترجمة نصوصها إلى لغاتهم، ليطفئوا ظمأهم إلى معرفة أسرار ما وصل إليهم من أنماط حضارية بالغة العمق والتقدم مقارنة بتاريخها السحيق، الذى كان فيه الكثير من سكان الأرض غائبين في مجاهل الكهوف والجبال.

ومن الثابت تاريخيا أن اللغة المصرية القديمة" الهيروغليفية والهيراطيقية والديموطيقية " قد توارت عن الوجود في القرن الثالث قبل الميلاد، إثر وقوع مصر ولاية تابعة لسلطة الحكم اليوناني، لتحل محلها

---

(١) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، جـ١٧ ، ص٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

الحروف اليونانية[1]، ثم تلاشت اليونانية لتحل محلها اللغة العربية، وعلى هذا الأساس ظلت نقوش الصحائف وأوراق البردي وكل ما ظهر من نصوص، سجينة خلف أسوار من الغامض والمجهول. حتى أعلن "جان فرانسوا شامبليون" في عام ١٨٢٨م توصله لفك رموز اللغة "الهيروغليفية"، فكان هذا إيذانا بإماطة الأستار عن عيون الفكر والأدب والفنون، لينكشف للعالم الحديث أن الحضارة المصرية القديمة لم تكن فقط حضارة بنيان وتشييد، كما أنها لم تكن سجينة معتقدات دينية خاصة، إنما ظهرت مؤلفات أدبية ذات طابع فريد، بالرغم من افتقادها الكثير من التوثيق، من حيث معرفة التاريخ الدقيق للنصوص ومؤلفيها فضلا عن الظروف التي أحاطت بها، فهي تعكس شغف المصري بلغته، وتأثره بفنونها على اختلاف أنواعها، من قصة وشعر ورحلة وحكمة ووصايا ورسائل.

نعم يوجد أدب مصري تحقق له المهاد الوافر و غذته روافد عدة ، أولها: البيئة التي منحت المصري نفسا معتدلة، فعلى صفحة الوادي العتيق عاش مشمولا بشمس دافئة ونيل حان، وسماء ناصعة، فبقى مهموما بزراعاته، لم يألف الحرب ولم يكن ميالا إليها رغم ما أظهره من مهارة في ميادين القتال، "فالمصري كان يؤثر عيشة السلام على الحرب، وليس أشهى لديه من الإقامة في حقله بين أسرته وقطعانه، يزرع الأرض ويرويها وهكذا كان آباؤه وأجداده"[2]. بل إنه لم يعرف العنف والقسوة إلا من الغزاة

---

(1) المرجع السابق ص ١٤.

(2) جيمس بيكي، مصر القديمة ص٢١ ،ترجمة نجيب محفوظ ،مطبعة المحلة الجديدة، القاهرة، بدون ت.

والدخلاء الذين تسللوا إلى مصر عبر تاريخها الطويل، والثاني: العامل الفكري والإنساني، فنقوش الجدران في المقابر والمسلات ولفافات البردي والخزف وغيره مما يدل على عادات المصريين في كل مظاهر الحياة، يؤكد أن حضارتهم لم تكن عارضة، كما يعكس حرصهم على أن يصل للابناء والأحفاد كل ما دعموا به هذه الحضارة. وهكذا فلقد بلغ وعي المصري بذاته درجة كبيرة في مرحلة مبكرة من تاريخ بنى الإنسان(١)، وقد أكد المؤرخ "هنري بريستيد"، أن "المجتمع المصري قد ارتقى في مدارج الفكر والشعور قبل أن تعرف الأمم الأخرى طريقها إلى التخلص من قوى المادة وصراعها معها، فيقول " إن الانتقال من عالم القوى الطبعية المحضة إلى عالم القيم الإنسانية التي لا تفنى قد حدث فعلا على وجه ما في الشرق الأدنى القديم،...فقد كان حكماء الاجتماع المصريون أسبق الناس إلى إدراك قيم الأخلاق، ومعرفة القيم القلبية الباطنة عند الإنسان، وقد انتقلت كتاباتهم إلى فلسطين فأثمرت ثمرتها في حياة العبرانيين، وبذلك صار الأنبياء العبرانيون الذين نبتتهم الظواهر الاجتماعية التي نهضت فوق ضفاف النيل منارا يستضاء به في كل أنحاء العالم "(٢)

ولم يتوقف الأمر عند الوعى بالقيم، وتعليمها ونشرها بين وحدات المجتمع المصري، وإنما تجاوزه إلى فهم تفاصيلها وتجسيد الجدل بين متناقضاتها في صورة فنية لا تخلو من فلسفة عميقة، تتمثل في دراما أدبية، تدور بين طرفين، يشير كل منهما إلى قيمة خلقية، مثل دراما "حور

(١) فايز أحمد فريد علي، الأدب المصري جـ٢ ص٧، القاهرة ٢٠٠١م.

(٢)هنرى بريستد، فجر الضمير، ص٤٤٦، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

وست"، التي تجسد الصراع الدائم بين الخير والشر، ودراما الصدق والكذب.

والثالث: اللغة فقد خلصت العديد من الدراسات التي عنيت باللغة المصرية القديمة إلى أنها تتسم بالعديد من الخصائص، منها أنها لغة ذات قواعد ثابتة وملزمة، ومنها أنها لغة مرنة تقبل الصقل والنمو والتطور، إذ حفلت بالكنايات والاستعارات والتشبيهات المنطقية الجميلة، فضلا عن أنها لغة غنية ومثقفة، تصلح للتعبير الأدبي نثرا وشعرا، كما تصلح للتعبير العلمي، خاصة في مجالات الطب والكيمياء والفلك(١).

والرابع: التعليم، فما وصل إلينا من آثارهم يفيد أن ثمة نظاما مدرسيا قد شاع في المجتمع المصري، حرص المصريون من خلاله على تعليم ابنائهم الكتابة وفنون العلوم المختلفة، وليس أدل على ذلك من الصور المعروفة في التراث للكاتب الذى يجلس متربعا وفى يده رقعة البردى، في حسن هندامه، وعينه التي ترقب الآفاق، تنتظر ما يملى، وتبدى تأهبا للكتابة وامتلاكا لأدواتها، فمن المستبعد إذن أن نجد مجتمعا عرف الكتابة والمداد والقرطاس، ثم أعجزه المداد الفكري الذى يملأ به أوراقه، فالكتاب عندهم "افضل من بيت أحسن تشييده، ومن قبر في الغرب (الجبانة) أحكم تقويمه، ومن قصر زينت ساحاته"(٢)، ولذا اعتبروا الكتابة أفضل المهن، لأنها تحقق للمصري ما هو مفتون به من إشراق الروح بالمعرفة، وامتلاك أسباب الحكمة، وتحقيق رسالة سامية في الحياة، يستحق على أثرها سمة الخلود بجميل الذكر بين الأجيال، علاوة على ضمان الراحة

(١) سليم حسن ، موسوعة مصر القديمة ، مقدمة الكتاب.

(٢)عطية عامر، الأدب الفرعوني، ص ٣٣٠، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٩٥م.

وعدم الشقاء الذى تحقق في باقي المهن. فليس من الغريب إذن أن نجد في آثارهم مدح الكتابة والكتاب، لأن "أولئك الذين صاروا كتابا منذ خلق هذا العالم، هم الذين تنبأوا بالمستقبل، وسجل الخلود أسماءهم بعد أن رحلوا وانتهت حياتهم، وطمس النسيان جميع أقاربهم... عشقوا الكتابة على القرطاس ككاهن قارئ، ولوحة الكتابة كابن محبوب، التعاليم قبورهم والقلم ابنهم، والحجر المصقول زوج لهم، عظماء الشعب و بسطاؤه، كل له مكانه منذ الطفولة أما الكاتب وحده فهو قائدهم ..."[١] ولنا من كلامهم أيضا شاهد على أن للتعليم صلة وثيقة بالأدب، وأن المصريين قد جبلوا على حب سماع الكلام الجميل، وتداوله فيما بينهم، فالكاتب عندهم مفضل بسبب قدرته على التصرف في اللغة، واستخدام الألفاظ الجميلة فهذا تلميذ يقول في مدح أستاذه " أنت عظيم الشأن بين المستشارين، إجابته لها وزن، تحتقر اللغة الجافة، ..أنت رجل تحسن اختيار الكلمات، رائع في إدارة الحديث مع الآخرين، كل ما تقوله صواب، تمقت الخطأ"[٢]، ومن يتتبع وصاياهم يجد أن العناية بالتعليم أصل من أصول المجتمع، فالأم عندهم مكرمة لحرصها على تعليم الابن، يقول أحد الحكماء موصيا تلميذه "إن الله سخر لك أما كابدت كل مشقة حين حملتك وولدتك وأرضعتك وربتك، ولم تكل أمرك لغيرك، وكانت تبر أساتذتك، وتواسيهم كل يوم،

(١)السابق ص ٣٣١ .

(٢) السابق ص٣٢٨.

ليعتنوا بتعليمك، واليوم صار لك أولاد، فاعتن بهم كما اعتنت بك أمك، ولا تغضبها لئلا ترفع يديها إلى الله فيستجيب دعاءها عليك"[١].

والذي حفظ من آثارهم يدل على أنهم بدأوا صناعة الأدب منذ عصور التاريخ الأولى، أو بداية عصر الأسرات، بل هناك من يرى أنها أقدم من ذلك، بناء على أن الكتابة حدث متأخر في تاريخ الإنسانية، فتكون الكتابة خاتمة لمرحلة طويلة من الحفظ والرواية[٢]، ويؤكد ذلك بردية "بريس" التي تعد أول كتاب في العالم، حيث يعود تاريخها إلى ٣٢٠٠ق م تقريبا، وتشتمل على حكم ومواعظ قدمها كاتبان أولهما: "كاجمنا" وزير الملك "حونى" من الأسرة الثالثة، والثاني: "بتاح حتب" وزير الملك "آسي" من الأسرة الخامسة، وقد كتبها وله من العمر مائة سنة وعشرة، وهى عبارة عن مجموعة من الوصايا من الكاتب إلى ابنه، يقول فيها منبها على ضرورة التمسك بمحتواها "واذا ائتمرت بهذه الحكم عمرت طويلا وبلغت أوج الكمال وتدرجت في مراقي العلا والمجد"[٣].

وهكذا مر الأدب المصري القديم بتاريخ عظيم يقارب الثلاثة آلاف عام، حاول د. سليم حسن أن يضع متصورا له، فقسمه إلى عصرين كبيرين: أولهما العصر القديم، ويشمل الدولة القديمة، وعصر الاضمحلال

---

(١) أنطون ذكري، الادب والدين عند قدماء المصريين ص ٢٧، ط١، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٢٣م.

(٢) احمد عبد الحميد يوسف، في الأدب المصري القديم ص١٠، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٢م.

(٣) السابق ص ١٥.

الأول، والدولة الوسطى، والثاني: ويشمل عصر الانتقال الثاني، والدولة الحديثة، والعصور المتأخرة حتى ٣٣٢ق.م.

وربما يرجع هذا التقسيم المجمل إلى قلة نتاجهم الأدبي عامة ، ولكن الارتكان إليه قد يفوت الكثير مما يمكن التعرف عليه اذا قرئت هذه النماذج في ظل ظروف عصرها وزمانها، خاصة وأن الاكتشافات الحديثة قد أضاءت الكثير حول تاريخ مصر الفرعونية، فضلا عن أن النهضة العظيمة التي عرفتها الفنون المصرية، تقف حائلا دون الحكم على هذه النماذج المحدودة بأنها شاهد على نضوب الإبداع الأدبي، فهي قد تكون مجرد غيض من فيض مازال مخبوءًا تحت الرمال، قد ينكشف في يوم ما، كما أن كلا من هذه النماذج على قلتها، يحمل مذاق عصره، ويعكس قدرا ليس باليسير من التغير والتطور الذى لحق بمصر وأهلها عبر عصور ليست متشابهة إلى حد كبير، فلقد مرت مصر بشتى صروف الحياة، من زهو ونهضة واستقرار، إلى حروب أهلية وكفاح ضد المستعمر ، عاينت الهزيمة والانتصار، والتقلبات الدينية والثورات الداخلية، ولا شك أن هذا التنوع الهائل قد ترك بصمته على الفنون عامة والأدب خاصة، ولذلك فنحن نرتاح إلى التقسيم التالي :

أولا: العصر القديم، ويبدأ من الأسرة الأولى حتى الأسرة السادسة، وقد برز في هذا العصر أدب الحكمة والتعاليم الأخلاقية، وأدب السلوك، دون باقي الأنواع الأدبية الأخرى من شعر وقصة، ويرى د. سليم حسن أن ذلك لا يكفى دليلا على عدم ذيوع القصة والشعر في العصر القديم، خاصة أن القصص التي وصلت إلينا من العصور التالية – كما سيأتي– اتسمت بالنضج، وذلك يعنى أنها مرت على الأقل بمراحل أقل نضجا في العصور

السابقة، حيث لا يولد شيء مكتملا، غاية الأمر أن آداب الحكمة والتعاليم كانت تدون في أوراق الكتاب وتلاميذ المدارس، وكانت تلحق بهم في مقابرهم بعد موتهم كما هي عادة المصريين، ومن ثم ظلت محفوظة كل هذا الزمن، أما كتب الأدب الأخرى التي كانت تحفظ مع الأحياء، فقد أدركها العفاء وتلاشت مع مرور الزمن[١] .

ويمكن القول إن مصر في ذلك العصر قد حظيت بدستور أخلاقي، وتراث سلوكي، أقام فيها دعائم ملك مؤثل، وحضارة باهرة، ظلت الشعوب المصرية تتوارثها جيلا بعد جيل، وكانت بمثابة الحصن الحصين الذى يلتجئ إليه المصريون في فترات التاريخ المظلمة، حيث كان فنانوها وكتبتها يسعون سعيا حثيثا إلى تقليد لغة هذا العصر وفنونه، مما حال دون اضمحلال تلك الحضارة أو تلاشيها، كما حدث لكثير من الأمم والشعوب.

ويهالنا من أدبهم أن الملوك والأمراء والقواد حين يفخرون، لا يفخرون بنسب أو ملك أو جاه أو مال، وإنما يفخرون بجميل الأخلاق، وحسن السيرة، وسلامة التدبير في القيادة والإدارة، فمن فخر "حرخوف"[٢]:"جئت من مدينتي، حاملا اسمى، أقول صدقا وأعمل صوابا، أحكم بين اثنين لأعدل بينهما، أنجى الضعيف من القوى، بقدر ما تسمح

---

(١) موسوعة مصر القديمة ص١٦.

(٢) أمير النوبة في عصر الأسرة السادسة، وجد في مقبرته نصوص تؤرخ لرحلاته الاستكشافية في أرض النوبة، وقد سردت في شكل أدبى يشبه السيرة الذاتية .

به سلطتي، أقدم خبزا للجائع وملبسا للعاري، أنقذ الغريق إلى الشاطئ، أعيد للمغمور نسبه، أحترم والدى، أفرح والدتي ..."[١]

ومن وأشهر حكمائهم "كاجمنى"[٢] "وبتاح حتب" و"آنى" وقد يكون غير هؤلاء كثيرون، وتراثهم يدل على أنهم أخذوا بناصية العلم، وتوصلوا إلى أسباب استقامة الإنسان. ومن اللافت للنظر أنها تعاليم أخلاقية لا تنكرها الفطرة الإنسانية السليمة، وأيضا معرفتهم لفظ الجلالة (الله) ووصفه بالوحدانية، وإسناد الأمور إليه وحده، ومن ذلك قولهم "من اتهم زورا فليرفع مظلمته إلى الله، فهو كفيل بإظهار الحق"، "لا تجلس في حال وقوف من هو اكبر منك سنا حتى ولو كنت أرقى منه رتبة"، " لا تجرح بكلامك الناس فيستهان بك"[٣]، و هذا الأدب في مجموعه قد اتسم بالزخرفة اللفظية، والأسلوب المنمق.

ثانيا: عصر الاضمحلال الأول ويبدأ من الأسرة السابعة حتى الأسرة الحادية عشرة، وفيه "تفككت مصر، وانقسمت إلي عدة إقطاعيات، يحكم كلا منها أمير له حكومة خاصة"[٤]، ومما ساعد على ذلك طول مدة حكم بعض الملوك، مثل الملك "بيبي" الثاني آخر ملوك الأسرة السادسة، فقد امتدت فترة حكمه إلى ما يربو على التسعين عاما، وكان لشيخوخته الطويلة أبلغ الأثر في اهتراء الحكم المركزي في البلاد، فزالت وحدتها وانتشر على أثر ذلك الحروب الأهلية، وشاعت الفوضى، ونهبت القصور

(١)عطية عامر، الأدب الفرعوني ص ٣٣٧.

(٢) كاجمني وزير لأحد ملوك الأسرة الخامسة.

(٣) الأدب و الدين عند قدماء المصريين ص٢٨.

(٤) محمد صابر، مصر تحت ظلال الفراعنة ص١٦، القاهرة، ١٩٣٧م.

والمقابر، وتعرضت مصر لخطر الغزو الأجنبي، كما لوحظ في هذه الفترة أن المصريين تخلوا عن معتقداتهم السابقة، التي ألزمتهم بتقديس الملوك لدرجة تأليههم، وبذل النفوس من أجل إرضائهم، وظهرت لديهم معتقدات جديدة عن الحساب بعد الموت، والاعتداد بصالح الأعمال، من حيث أنها تكون سببا في سعادة الإنسان في الدار الآخرة، وعلى كل، فقد جادت هذه المحن على الأدب بأشكال فنية حوت موضوعات منوعة من تأملات ووصايا وقصص، وللمرة الأولى يتحول الأدب من الحديث عن المثل الأخلاقية إلى تصوير الواقع، فتظهر فيه صورة صادقة لما مر به المصريون من إحن نتيجة الصراعات الداخلية، ومن ذلك مثلا أحاديث الحكيم "ايبور" "ووصفه لحال البلاد في ذلك الزمان، فهو يترحم على النظام الذي ساد في الماضي، ويصف ما حل بالبلاد من خراب ودمار نتيجة ضعف السلطة ويتمنى ظهور ملك قوي يعيد نصاب العدل فيقول "ايبور" "وقعت أحداث لم نسمع عنها منذ ظلمات الماضي السحيق، إذ قامت الغوغاء بخلع الملك، إن الذي دفن بصفته "الصقر" قد انتزعوه من تابوته، لقد نهبت حجرة الدفن، وسلب ما بها، ووصل بنا الأمر إلى الحد الذي قامت به زمرة من الأفراد، بتقويض النظام الملكي في البلاد"[1]، وقصة "الفلاح الفصيح" وهى قصة غير حقيقية، تحوى في مجملها مجموعة من القيم، ربما كانت ترمز إلي فساد ما قد تحقق في الحاكم، أو إعلاء لصوت طبقة فقيرة مهملة مهدرة حقوقها يمثلها الفلاح. وأيضا بردية "اليائس من الحياة" وهي تشتمل على صورة فريدة لنزاع بين إنسان سئم الحياة

(١) نيقولا جريمال، تاريخ مصر القديمة ص ١٧٨،ترجمة ماهر جويجاتي، دار الفكر،ط٢ ،القاهرة، ١٩٩٣م.

وروحه، وهي لا تدل فقط على شكل أدبي نادر لحوار ذاتي، وإنما تنم عن شعور صادق، يعكس الحالة العامة التي أصابت الناس في ذلك الزمن، بسبب سوء الأحوال، وعموم الفساد وانحدار الأخلاق، فيقول الرجل "إلى من اتحدث اليوم؟ فالرجال حسدة، ينظر كل واحد إلى حالة جاره، إلى من أتحدث اليوم؟ فقد اختفت دماثة الخلق وحلت السفاهة بين الناس..."[١] و لعل ذلك هو الذي دفعه إلى الإقدام على الانتحار بإلقاء نفسه في النار، وتحاوره الروح، فتطلب منه أن يعطى للحياة فرصة أخرى، "استمع أنت إلي، إنه لمن الخير أن يستمع المرء، اتبع يوم السرور وانس الهم "[٢].

ومن هذه النماذج وصية الملك "خيتى" لابنه "مري كا رع"، التي تطلعنا على صورة غير مألوفة للملك – الذي اعتاد الناس تقديسه – إذ تبدو في كلماته نبرة هادئة يسودها التواضع، حيث أثقل كاهله محاربة الغزاة الذين أرهقوا المصريين ترويعا ونهبا، وفيها يوصيه باختيار خاصته واتباعه، والحفاظ على حكم الأقدمين، وتثبيت حدود البلاد وإعمارها بالسكان من شتى بقاع مصر، حتى يصعب على المعتدين اقتحامها، كما أوصاه بإقامة العدل وحذره من الظلم [٣].

ثالثا: الدولة الوسطى: وفي عصرها كتب لمصر أن تستعيد وحدتها، وتمكن ملوك الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة من القضاء على الاضطرابات الداخلية، وتأمين حدود مصر، وزيادة مواردها الطبيعية،

---

(١) محمد صابر ، من ادب الفراعنة ص٢٦٥، مطبعة حليم ، القاهرة، ١٩٤٠م.

(٢) السابق ٢٦٢.

(٣) سمير أديب، موسوعة الحضارة المصرية القديمة ص١٣٤، دار العربى للنشر ط١ ، القاهرة ٢٠٠٠م.

وتأسيس جيش قوى يبقى لأول مرة في تاريخ مصر، قائما لحماية البلاد في حالتي الحرب والسلم ، فضلا عن التوسع في إقامة العلاقات مع البلاد المجاورة[١] . وقد كان لذلك كله أعظم الأثر في نهضة الفنون، وظهور لون أدبى جديد يتمثل في أدب الرحلة، الذى تظهر فيه لأول مرة صورة وصف الأماكن والطبيعة، كما يتضح من رحلة "الملاح التائه"، فضلا عن العمق في تصوير المشاعر الإنسانية الناجمة عن الارتحال والاغتراب عن الوطن كما يظهر في قصة "سنوحى" .

رابعا: عصر الاضمحلال الثاني: انتهى حكم الأسرة الثانية عشرة نتيجة لتوارث الحكم، ووصوله لأجيال افتقدت الخبرة والقوة والقدرة على إدارة شئون البلاد، مما أدى إلى ضعف في مفاصل الدولة، ودخل إلى مشهد الصراع على السلطة عنصران جديدان، كان ملوك الأسرة الثانية عشرة قد اهتموا بهما وهما الجيش والموظفون، ومن هاتين الطائفتين خرج ملوك الأسرة الثالثة عشرة، غير أن الصراع بينهما قد حال دون تحقيق أي إنجاز يذكر، فضلا عن أنه كان له أبلغ الأثر في فت عضد الدولة، ووقوعها فريسة لاحتلال الهكسوس، الذى استمر لأكثر من قرن ونصف من الزمان، ولقد غلبت علي الأدب في هذه الفترة روح المقاومة، فضلا عن الحفاظ على الحكم والتعاليم القديمة والتمسك بالهوية المصرية والاتجاه نحو التوحيد الإلهي في الأناشيد الدينية [٢].

خامسا: عصر الدولة الحديثة : يمتد من الأسرة الثامنة عشرة وحتى العشرين، وفيه خرجت مصر من محنتها في الحرب مع الهكسوس حتى

---

(١) السابق ص١٠٤.

(٢) الأدب المصري م. سابق، ص٢ جـ٢.

طردهم نهائيا في حكم الأسرة الثامنة عشرة، وقد عركتها الحرب حتى صارت خبيرة بفنونها وأسرارها، حتى قيل إن عصر الدولة الحديثة كان يغلب عليه الطابع العسكري، من حيث كثرة الفتوحات فقد اتسعت حدود الدولة في عهد "تحتمس الثالث" من الفرات شمالا إلى الشلال الرابع جنوبا، وقام بسلسلة من الغزوات في بلاد آسيا بلغت سبع عشرة غزوة، ويشار إليه في التاريخ بأنه أول فرعون تطاحنت معه الممالك العظيمة المختلفة التي كان يتألف منها العالم القديم[١]، وهكذا شهدت مصر فترة من الفتوحات العظيمة اتسعت فيها رقعة الدولة ، وتوافرت أسباب الاتصال بينها وبين الشعوب المجاورة، فانتشرت على أثر ذلك الأناشيد الغنائية، التي تفيض عذوبة وعاطفة وخيالا، وقد كان لفلسفة "أخناتون" العقدية التي اعتمد فيها على التأمل في الطبيعة وظواهر الكون التي يعزيها إلى خالق واحد إضافة إلى الأدب، حيث كثرت المحاكاة مع الطبيعة، فمن أنشودة أخناتون " أيها الاله الواحد الذى لا شريك له ، خلقت أرض سوريا وإثيوبيا ومصر وأسكنت كل إنسان في وطنه، وأمددته بحاجاته ، وحددت لكل واحد أياما محدودة يعيشها وقد اختلفت ألسنتهم وجلودهم وأخلاقهم"[٢]، كما مالت التعبيرات إلى السهولة والبعد عن الزخرفة اللفظية التي اشتهر بها الأدب في العصور السابقة .

سادسا: عصر الانحطاط: من الأسرة الحادية والعشرين إلى نهاية عصر الأسرات ١٠٨٥- ٣٣٢ ق.م، ويبدأ هذا العصر تحديدا من نهاية عصر "الرعامسة" حتى دخول الإسكندر الأكبر مصر سنة ٣٣٢ق.م، وفيه مرت

(١) موسوعة الحضارة المصرية القديمة م. سابق، ص١١٠.

(٢) من أدب الفراعنة م. سابق ص٢٣٤ .

مصر بموجات احتلال متعاقبة، من الأسيويين تارة، والفرس تارة آخري حتى دخول الإسكندر الأكبر سنة ٣٣٢ق.م .

القصة في الأدب المصري القديم:

من خلال هذا العرض التاريخي للأدب المصري، وإذا تلبثنا مليا أمام نماذج التراث الأدبي لمصر القديمة ألفينا أن ثمة أشكالا أدبية تضمنها ذلك الأدب فيها الكثير من ملامح القصة المعروفة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، قد تفتقد الكثير من مقومات القصة مثل الوحدة وترابط الأحداث، ولكن هذا شيء طبعي فليس من المنطق أن ننظر إلى أدب ذلك الزمان بمعايير النقد المعاصر، بحيث يمكن القول إن هذه القصص قد شكلت نواة القصة في الأدب العالمي قبل ظهور الحضارة اليونانية بعشرات القرون.

على أن القصة في الأدب المصري قد شهدت على مر العصور تنوعا في الشكل وثراء في المضمون، ساعد على ذلك تغير الفكر وتطور الأحداث من عصر لآخر، فمنذ العصور الأولى كانت القصة هي المجال الذى استوعب تساؤلات المصريين حول قضايا النشأة والمصير، والصراع الأزلي الذى أرق البشر حول منظومة القوة والقيم، فكان ذلك مصدر الهام لخيال المصريين وحافزا لهم على إنشاء الأحداث وتأليفها بعضها مع بعض. وفى العصور التالية انسلخت القصة من عباءة الدين، واقتربت من موضوعات الحياة، وارتبطت بطبيعة البيئة التاريخية التي غذتها بالمكون الفني، فالهزات الاجتماعية العنيفة التي تعرض لها المصريون في عصر الاضمحلال حققت إضافة إلى فن القصة، حيث اقتربت من الواقع الاجتماعي تصفه وتفنده، وترسم حالة الشقاق التي شعر بها الناس بين الواقع المرير والماضي العريق، وما تولد عنها من حنين إلى مكتسبات

الماضي الحضارية والأخلاقية، ثم واصلت القصة نموها في عصر الدولة الوسطى، وبلغت أوج ازدهارها وظهرت فيها آثار الاتصال بالشعوب المجاورة، فدخلتها الرحلة ووصف الأسفار، وبعض ظواهر الطبيعة ممزوجة بالخيال الواسع، كما في رحلة "الملاح التائه".

وفى عصر الدولة الحديثة تدلنا الرسوم واللوحات الجدارية لأفراد الأسرة الملكية في أوضاع مختلفة على أن هوى تحقق لدى عامة الشعب في التطلع إلى القصور الملكية، والتعرف على حياة ساكنيها، وقد انعكس ذلك على الأدب حيث نسجت القصص والحكايات التي أبطالها من الأسرة الملكية مثل قصة خوفو والسحرة والأمير الهالك والساحر سانتى.

كل ذلك يدل على ثراء الفن القصصي المصري فهو في مجمله يتسم بالأصالة، إذ نبع من صميم الحياة المصرية، لم يؤخذ عن أمة أخري، وهو بذلك لم يجافى الواقع في كثير من الأحيان، وإنما تمثل دوره في فترات التاريخ الحاسمة، ونقل صورة الإنسان المصري في طموحه ومعاناته ونظرته إلى الحياة التي لا تخلو من فلسفة قد يندهش القارئ المعاصر من وجودها في تلك الأزمنة الغابرة، وفى الوقت ذاته لم تكل أقلام الكتاب المصريين عن الإبداع والتحليق في عالم الخيال الذى نماه زخم البيئة المصرية بالعلم والسحر والكتابة والنبوءات والرحلة، وهكذا استطاع القصص المصري أن يترجم هذا الشغف في أشكال فنية لا تخلو من جمال خيالي يتسم بالعجائبية. وحتى تكتمل الفائدة من دراسة العجائبي في القصص المصري يلزم إلقاء الضوء بداية علي المصطلح وتتبع جذوره في التراث العربي ثم في النقد الحديث .

العجيب في التراث :

تدور مادة (ع-جـ -ب) في المعاجم العربية حول أصل واحد هو انفعال يطرأ على الإنسان إزاء شيء غير مألوف ففي لسان العرب: العجب "انكار ما يرد عليك لقلة اعتياده ، ويتعجب الآدمي من الشيء اذا عظم موقعه عنده، وخفى عليه سببه"(١)، وفى "تاج العروس" " العُجْب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، والتعجب "حيرة تعرض للإنسان عند جهل سبب الشيء، وليس هو سببا في ذاته، بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه، ولهذا قال قومٌ: كُلُّ شيْءٍ عَجَبٌ، وقال قَوْمٌ: لاَ شَيْءَ عَجَبٌ، وَبَعْضُهُم خَصَّ التَّعَجُّبَ بالحَسَنِ فَقَط(٢).

وذلك يعنى أن التعجب يظل أمرا وصفيا اكثر منه معياريا، فيبقى حالة تختلف باختلاف ظروف المتلقي وقدرته على الوصول إلى تفسير عقلي لما يطرأ عليه من الظواهر غير المألوفة، ولعل هذا هو السبب في أن ما يبدو عجيبا لدى بعض الناس لا يثير في الآخرين أي عجب، فالطفل تدهشه الأشياء بسرعة لقصور مدركاته، بخلاف الإنسان البالغ، وما يكون عجيبا منذ قرنين من الزمان قد لا يكون عجيبا اليوم، مثل الطائرة والسيارة، وغير ذلك، وخلاصة الأمر أن العجب هو مسبب يكمن في الظواهر التي يقصر العقل عن تفسيرها.

وعلى هذا النحو تجمع معاجم المصطلحات الأدبية على أن العجيب انفعال أو شعور نفسى إزاء شيء غير مألوف، فيعرفه "القزويني"

---

(١)ابن منظور ،لسان العرب ، مادة عجب ،المجلد الثاني ص٥٨١ دار صادر .

(٢)الزبيدي، تاج العروس، تحقيق عبد الستار احمد فراج جـ٣ ، ص٣١٩ ، الكويت، ١٩٦٥م.

بأنه "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة تأثير سبب الشيء فيه"(١)، ويعرفه "الجرجاني" بأنه " تغير في النفس بما خفى سببه وخرج عن العادة مثله"(٢)، "ويعرفه "الكفوي" في معجم الكليات بأنه "روعة تعترى الإنسان عند استعظام الشيء "(٣).

والتعجيب عند الفلاسفة المسلمين هو غاية الشعر ومناطه فالعرب كما يذهب "ابن سينا" كانت تقول الشعر لوجهين " أحدهما: ليؤثر في النفس أمر من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني: للعجب فقط "(٤) ،ولعل هذه الغاية هي الفارق الجوهري بين فن العربية الأول (الشعر) و فنون اليونان من خطابة ودراما حيث يسميها ابن سينا بالأغراض الميدانية.

والمحاكاة والتخييل من أهم الوسائل والتقنيات الشعرية التي تتحقق بها غاية التعجيب، "فالناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكون الشيء مصدقا غير كونه مخيلا أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق"(٥)، والخيال يكون معجبا كلما ابتعد عن المعروف والمألوف، واقترن بما يسميه "ابن سينا" بالمخترع الذى لا يمكن

---

(١) زكريا بن محمد القزويني، كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ص ١٠، مؤسسة الأعلمي ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

(٢) محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات ص١٥٣ مكتبة لبنان.

(٣) أبو البقاء الكفوي، معجم الكليات ، ص٦٥٥، مؤسسة الرسالة ، ط٢ ،١٩٩٨م.

(٤) ابن سينا كتاب الشفاء ص١٦٢ دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣م .

(٥) السابق ص١٦١.

حصره أو توقعه، حيث يقول "والشعر يستعمل التخييل، والتصديقات المظنونة محصورة متناهية، يمكن أن توضع أنواعا ومواضع، وأما التخييلات و المحاكيات فلا تحصر ولا تحد، وكيف والمحصور هو المشهور أو القريب! وغير كل ذلك المستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع "(١).

ويمزج "القرطاجني" بين التعجب والاستغراب، ويربطهما بالانفعال النفسي الناتج عن حركة الخيال، فيقول "الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها"(٢).

وعلى هذا النحو اهتم علماء البلاغة العربية بالعجب والتعجب، وجعلوا الخيال مسوغا له، ثم وقفوا على المجاز باعتباره المعبر الذى تنتقل من خلاله الأشياء في عوالم متباعدة، مجتازة أماكنها المألوفة والمعروفة لتحل في مواضع جديدة غير معتادة محدثة وظيفتها في الادهاش والروعة والتعجيب. وهكذا لا يتأتى العجيب عند "الجرجاني" إلا بالتعرض لكل ما هو غير مألوف أو معهود لدى عامة الناس ذلك أن "الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدِنٍ له، كانت صَبَابةُ النفوسِ به أكثر، وكان بالشَّغَف منها أجدر، فسواءٌ في إثارة التعجُّب، وإخراجك إلى روعة المستغربِ، وُجودُك الشيءَ من مكان ليس من أمكنته،

(١) السابق ص١٦٢.

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ، ص٧٢ ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي.

ووجودُ شيءٍ لم يُوجَد ولم يُعرَف من أصله في ذاته وصفته"[١] كما يظهر العجيب عنده في أبلغ صوره حين تذوب الفوارق بين الواقع والخيال، ويتناسى المتلقي السؤال عن العلل والروابط بينهما، وقد أثار ذلك في باب يسميه " تخييل بغير تعليل" حيث يتغاضى المتلقي عن النظر في الروابط بين الأشياء المخيلة وبين الواقع، وإنما يتم التعامل مع عناصر الخيال على أنها من باب الحقيقة، يقول "وبيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة، ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها وأدركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال"[٢]، ويمثل لذلك بقول البحتري:

طَلَعْتَ لهم وَتْتَ الشُّروق فعَايَنُوا☆ سَنَا الشّمسِ من أُفْقٍ ووَجْهَك من أفق
وما عَاينُوا شمسين قبلهما الْتَقَى☆ ضياؤُهما وَفْقاً من الغَرْب و الشَّرْقِ[٣]

فالتعجب هو الثمرة المرجوة من خروج الأشياء عن مساراتها المألوفة المعتادة، يقول "ومعلوم أن القصد أن يُخرج السامعين إلى التعجّب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تَجْرِ العادة به، ولم يتمَّ للتعجُّب معناه الذي عناه، ولا تظهر صورته على وصفها الخاصّ، حتى يجترئ على الدَّعوى جُرْأةَ من لا يتوقف ولا يَخشى إنكارَ مُنْكرٍ، ولا يَحْفِل بتكذيب الظاهر له،

(١)عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص١١٠، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان، ١٩٨٨م.

(٢) السابق ص٢٥٧.

(٣) البحتري، ديوانه، المجلد الثالث ص١٥٤٧ ، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤م.

ويسُوم النفس، شاءَت أمْ أَبَتْ، تصوُّرَ شَمْسٍ ثانية طلعت من حيث تغرب الشمس، فالتقتَا وَفْقاً، وصار غرْب تلك القديمة لهذه المتجددةِ شرقاً. ومدارُ هذا النوع في الغالب على التعجُّب، وهو والي أمره، وصانع سِحْره، وصاحب سرّه، وتراه أبداً وقد أفضى بك إلى خِلابةٍ لم تكن عندك"[١]

وهكذا فالعجب عند "الجرجاني" مبنى على الخيال الذى لا يحفل فيه بالواقع وقوانينه، لأنه يضع بين يدي المتلقي قوانينه الجديدة، التي لا خيار له أمامها إلا القبول بها. ومما يدل على قوة مفهوم العجيب في التراث النقدي العربي أن يجعل منه بعض النقاد مذهبا في التعبير فيقول القزويني "مذهب التعجب يقصد به اثبات وصف ممتنع ثبوته لمستعار منه"[٢] .

ومجمل القول أن مصطلح العجائبي في التراث العربي يتمركز في ثلاث نقاط هى:

١- الخيال هو أصل العجيب وقاعدته التي ينبني عليها.
٢- يظهر العجيب فقط عند تناسي القياس على قوانين الواقع والقبول بقوانينه الجديدة.
٣- العجيب يتطلب جرأة في كسر قوانين الواقع والمألوف، وعدم الاحتفال بإنكار أو تكذيب

(١) اسرار البلاغة ص٢٦٤.
(٢)الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص ٣١٠، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

العجائبي في النقد الحديث :

شهدت الدراسات السردية فى العقود الثلاث الأخيرة تطورا واسعا، خاصة بعد أن صرف المنظرون معظم اهتمامهم عن التوجهات الفكرية والاجتماعية داخل النص، وربطها بقضايا الواقع، واستبدلوا بها توجهات نقدية جديدة انتجها علم السرد بتقنياته ومكوناته، فعالجوا الوظائف والفواعل وفضاء الزمان والمكان، والراوى والمونولوج، من خلال نقد سردى يعتمد على الدخول الى المضمون، وذلك بتحليل النص ووصف بنياته، دون الاقتصار على جدلية مرجعيته الفكرية أو الاجتماعية.

والعجائبي من المصطلحات التي شهدت رواجا في الأوساط النقدية المعاصرة باعتباره أحد تجليات التطور والتحديث في السرد، وقد حظي العجائبي باهتمام كثير من الدارسين، لأنه أعاد وضع التراث الحكائي وغيره من أنماط السرد الخارجة عن القواعد الأرسطية على خارطة الدرس الأدبي المعاصر، فيذهب البعض إلى أن العجائبي قد خرج بداية من رحم الحكي الشفوي، ونما معه بما فيه من تخييلات السارد ثم مع التواصل الجمعي[1] ، أما بدايته فترجع إلي القرن التاسع عشر، حيث ظهر باعتباره رد فعل مباشر إزاء دعوة عصر التنوير، التي تركزت على استخدام العقل المباشر في شتي المجالات، بوصفه المنهج الوحيد الذي ينبغي مواجهة العالم من خلاله. ولكن هذه الدعوة لم تلق استحسان الكثير من مفكري أوروبا، إذ شككوا في قدرة العقل الخالص على مواجهة كل مشكلات

(1) شعيب حليفى، بنيات العجائبى فى الرواية العربية، مجلة فصول المصرية ص١١٤، ع٣، ١٩٩٧م.

العالم، وأكدوا علي أهمية الفانتازيا والخيال والقوى اللاعقلانية للروح[١]، ومن ثم فقد انبثق عن الواقعية عدة اتجاهات تختلف عن الواقعية الاجتماعية كما أشار د.صلاح فضل "فالواقعية في أمريكا اللاتينية انبثق عنها تياران: أولهما: يغلب عليه الطابع التجريبي، والثاني: أخذ يبحث عن صيغة واقعية خاصة به حتى اهتدى بفطرته وبوحى من أصوله الإنسانية والثقافية والاجتماعية إلى شكل جديد من أشكال الواقعية، قد يبدو متناقضا معها للوهلة الأولى، ولكنه في حقيقة الأمر إثراء لمفهومها العادي، وإدخال لعنصر جدلي في تركيبها، وهى الواقعية السحرية"[٢] وقد انتقل مصطلح الواقعية السحرية إلي ثقافات مختلفة وظهر بوصفه اتجاها حديثا في الرواية، يحاول الوصول إلي عوالم ما وراء الواقع، وإعادة صياغة الحكاية التراثية بصورة تظل محتفظة فيها بصلة ارتباط اجتماعية قوية[٣] .

إن التراث الثقافي الاجتماعي والإنساني زاخر بالغريب والخارق والأسطوري، واذا كانت الواقعية السحرية حاولت أن تصنع من التراث مادة للعجائبي من خلال دمجه بالواقع، فقد ظهرت بعض التوجهات التي تحاول استكناه العجيب والغريب داخل التراث ذاته، وتطرح تساؤلات عن جماليات العجائبي في الأنواع الأدبية التراثية، مما فتح المجال واسعا لدمج التراث المصري القديم لا سيما القصة، للوقوف علي قيمة العجائبي بداخلها وتأمل

---

(١) حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية ص ٢٧، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٩م.

(٢) صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي ص٢٨٩.ط٢، دار المعارف القاهرة ١٩٨٠م.

(٣) أماني أحمد أبو الحسن، الواقعية السحرية في الرواية السعودية ص٥٤، رسالة دكتوراه جامعة سيدنى ٢٠١٧م.

ما يمنحه للسرد من جمالية جديدة، لما ينتج عنه من تغير مفاجئ للواقع، واكتشاف متميز له في كثافة فريدة، نتيجة إثارة النفوس بصورة تفضي إلي الحالة القصوى من الإنفعال حين يصطدم المألوف بالغريب والمستحيل.

العجائبي وقلق المصطلح

من المعروف أن انضباط المصطلح النقدي يعول عليه بنسبة كبيرة في دراسة فاعليته وحضوره داخل المنجز الفني صيرورة وسيرورة، غير أن مصطلح العجائبي شأنه شأن الكثير من المصطلحات النقدية المعاصرة يتطلب الكثير من الجهد للوقوف على أبعاده، نظرا لتعدد الجهود التي تناولته والتي يمكن وصفها بالمنفردة، والمتباعدة، والمختلفة، بطبيعة الحال تبعا لمعرفة الباحث و مرجعيته الثقافية، وهكذا لا نبالغ إذا قلنا إن مصطلح العجائبي يواجه حالة من القلق، تجعل الوقوف على مفهوم جامع له مغامرة غير محسومة، فالعجيب والغريب والعجائبي والغرائبي والفانتازي والفانتاستيك والمدهش والخارق.. كلها مقابلات عربية للمصطلحات الغربية(..fantastique-fntasy-merveilleux).

إن تعدد هذه المسميات يشكل عتبة لا يمكن تجاوزها بسهولة، لاعتقاد أن كلا منها يحمل مدلولا مستقلا يستلزم النظر والتدقيق، ولكن أكثر ما يلاحظه الباحث بعد طول تأمل وتمحيص، هو أنها تدور في مجموعها حول مضمون واحد، لا يتجاوز كون العجائبي لونا سرديا يعتمد بالأساس على الخيال، ويعتبره مسرحا تلتقى وتفترق وتتصارع في ساحته العديد من المتناقضات، الممكن والمستحيل، والحقيقة والحلم، والطبيعي وفوق الطبيعي، والمألوف وغير المألوف، بطريقة مقلقة تضع المتلقي دائما في حالة من الحيرة والدهشة، وربما التردد بين أكثر من تفسير

للأحداث التي تعرض عليه. والعجائبي في هذه الحال يتنازعه طرفان هما السارد والمتلقي فهو بالنسبة للسارد تقنية أو وسيلة، وللمتلقي ذروة الانفعال.

يتضح من ذلك أن تعددية المصطلح تعكس إشكالية التلقي النقدي العربي له و للدراسات الغربية التي برزت في مضماره، ودرجة التسليم بما أفرزته من نتائج، وهكذا فاستخدامه معربا (فانتاستيك)، أو مترجما (فانتازيا)،أو مستحدثا (عجائبي)، أو عربيا خالصا(عجيب)، يعكس ثلاث توجهات نقدية:

الأول: يظهر تمسك عدد من الباحثين بالأصل الغربي للمصطلح بما يحمله من مدلولات ترتكز علي أمرين أولهما: كل ما له صلة بالخيالي والوهمي والخارق للمألوف، فلقد عرفه بعض النقاد الغربيين بأنه "أسلوب أدبي يتضمن أماكن ومجتمعات وكائنات غير حقيقية أو بالأحرى غير موجودة إلا في عالم الخيال"[1]... وعلى هذا الأساس درجت معاجم المصطلحات الأدبية على تعريف الفانتازيا بأنها "كل تخيل وهمى متحرر من قيود العقل أو كل فاعلية ذهنية خاضعة لتداعى الأفكار "[2]، وهو عند سعيد علوش "شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض

(1) ثامر إبراهيم المصاورة –ساطع عبد الله الذنيبات، الفانتازيا في الرواية العربية ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ص ١٠٤٢ ، مجلد ٤٣ ملحق ٢ ٢٠١٦ م .

(٢) جميل صليبا المعجم الفلسفي ص ١٦٨، جـ ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢م .

قوانين الواقع التجريبي"[١]، والفانتازيا الأدبية "عمل أدبى يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده مبالغا في افتتان خيال القراء"[٢] ، و عند إبراهيم فتحي "سرد قصصي يروى أحداثا ووقائع حافلة بالمبالغة يصعب تصديقها"[٣].

و الثاني: يحيل إلي الفارق بين السرد الفانتاستيكي والواقعي الذي يكون السرد فيه أمينا لمرجعيات الواقع، ذلك أن السرد الفانتاستيكي لا يكترث لقيود الواقع وقوانين الطبيعة، وإنما "يؤسس مشروعه على بعثرة قوانين الطبيعة وتصدع في بنية الواقع، والقفز على الزمن، وطي حدود المكان، فيمزج المستحيل بالواقعي، ويسمح لنفسه بتجاوز كل الحدود "[٤] .

ولذلك يتسم السرد العجائبي بأنه جامح الخيال، لا يكتفى بتجاوز الواقع من خلال التحليق في عالم آخر مواز له في الواقعية، وإمكانية الحدوث، بل ينقلب على هذا الواقع بإلقاء الضوء على كل ما لا يمكن أن

---

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ص ١٤٦،دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ،١٩٨٥م.

(٢) السابق ص ١٧٠.

(٣) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص١٤٣، المؤسسة العربية للناشرين، تونس ، ١٩٨٦م.

(٤)عودة حيدر عبد، العجائبي والغرائبي ومقاربات المصطلح، ص٤٣٠ مجلة اتحاد الجامعات العربية.

يقع فيه من أحداث مثيرة، وفضاءات زمانية ومكانية تظهر محملة بكثير من الطاقات والقدرات الخارقة(١).

وقد تبين وقوع رواد هذا الاتجاه في مأزق الخلط في المفاهيم، وعدم القدرة على توطين هذا المصطلح في الثقافة العربية، والسبب كما يشير الباحث "عبد الحى عباس" هو عرض المقابل الغربي للمصطلح بغير قيود وضوابط وبغير حذر معرفي(٢)، فوجود بعض الصفات المشتركة في هذا النوع من الإبداع والتي تتمثل في اعتماده على الخارق و اللامألوف، لا يبرر التغافل عن الفروق الجوهرية التي تفرضها استعمالات المصطلح، وطرق توظيفه داخل الثقافتين العربية والغربية، يؤكد ذلك الباحث خالد التوزاني حيث يشير إلي أن الفانتاستيك قد اكتسب خصائص بيئته التي وظفت مفهوماته بمعاني المتخيل المستحيل والمرعب والمخيف، أما مصطلح العجيب فيعبر عن البيئة العربية التي وظفت المفهوم بمعاني خرق المألوف المتضمن لعنصري الاستحسان والاستنكار(٣)، ويؤكد ذلك أيضا، أن د.شعيب حليفى وهو أحد أبرز المنحازين للفانتاستيك لم يجد مفرا من الاعتراف بأن طبيعة المصطلح في الثقافتين العربية والغربية غير متشابهة، فلكل منهما ظروف خاصة في النشأة والتطور، فالفانتاستيك في

---

(١) بهاء بن نوار العجائبية في الرواية العربية المعاصرة ص٤، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر ٢٠١٢رسالة الكترونية – http://mohamedrabeea.net/library/

(٢)عبد الحي عباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطستيك) ، ص ١٨، مكتبة الأدب المغربى ، المغرب، ٢٠٠٧م.

(٣) خالد التوزاني، هجرة المفاهيم ص١٠٦، بحث مؤتمر بعنوان المفاهيم في العلوم الانسانية المنعقد بمدينة فاس المغربية، عدد٢ ، ٢٠١٨م.

الرواية الغربية ظهر بوصفه رد فعل طبيعي ضد الإفراط في العقلانية التي اقتضاها النمو الاقتصادي والتقدم العلمي، أما الفانتاستيك في الرواية العربية – على حد تعبيره – فهو يطرح إشكالا يتطلب النظر في مسيرة المتخيل العربي وفقا لطبيعته الخاصة ومسمياته التي عرفت في التراث بأسماء مختلفة، مثل النوادر والملح والقصص .. فضلا عن النظر في الحركة الجدلية الممتدة بينه وبين الواقع [1].

الفريق الثاني: تفاعل مع الدراسات الغربية للمصطلح بدرجات متفاوتة، فقد أفاد بعضهم من النتائج التي توصل إليها الناقد الفرنسي "تودوروف" في نظرته للعجائبي، وفى تفرقته بين العجائبي والمصطلحات المتاخمة له، مثل العجيب والغريب، وقد لفت الأنظار باتخاذه تعريفا للعجائبي يقترب من تعريف القزويني، المشار إليه في موضع سابق، حيث يعرفه بأنه "التردد الذى يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعى"[2].

ويتضح من هذا التعريف أن تودوروف قد وضع التردد مسوغا للعجائبي، وأنه جعل حالة التردد مشروطة بزمنه، بمعنى أنه حين يصل المتلقي إلى قرار إزاء ما يقابله من أمور غير مألوفة ينتقل العجائبي إلى أحد أمرين :

الأول: جنس الغريب وذلك حين يتوصل القارئ أو المتلقي إلي تفسير للظواهر الموصوفة، فعلى سبيل المثال قد يتحقق العجائبي في رؤية ببغاء

([1]) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص١١١، مجلة الكرمل الفلسطينية ، عدد ٤٠-٤١، يوليو، ١٩٩١م.

([2]) تودوروف، مدخل الى العجائبي ص١٨ ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام ،الرباط، المغرب، ١٩٩٣م.

يتكلم، ولكن حين يقرر الناظر أن قوانين الطبيعة ما زالت سليمة وأن الببغاء من جنس الطيور التي تقبل التدريب على النطق والتلفظ حتى تصل إلى درجة التحدث كالبشر، فهو هنا لا يتجاوز الغريب .

الثاني: جنس العجيب وذلك إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها.

ومن ثم فقد وقف تودوروف على عدة عناصر مهمة وهى:

١- العجائبي شعور مؤقت بسبب مواجهة ظاهرة غير مألوفة
٢- الغريب ظواهر يمكن تفسيرها
٣- العجيب ظواهر لا يمكن تفسيرها

وقد أقر بعض الباحثين بهذه النتيجة وحاول الإفادة منها ومنهم الباحث لؤي على خليل حيث فرق بين "الغريب" و"العجائبي" و"العجيب"، فالغريب تفسر فيه الأحداث تفسيرا مألوفا لا يخرج على نظام الطبيعة، على حين تبدو الأحداث في العجائبي هائمة بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي، أما العجيب فتقبل الأحداث فيه بعدّها تقع كليا خارج إطار المألوف، وقد مثل للغريب بالروايات البوليسية، حيث يظهر عادة حدث ما يبدو للوهلة الأولى أنه غير مألوف، ولكن تتجه الأحداث نحو النهاية المنطقية المألوفة، ويمثل للعجائبي بنصوص الكرامات والمناقب التي يحفل بها تراثنا العربي، فنص الكرامة يثير توتر المتلقي، لأنه يمنح أبطاله أفعالا مغايرة للمألوف، كالمشي على الماء أو الطيران في الهواء، ولأن هذا النص ليس قرآنا فهي دائما تثير حيرة المتلقي بين تفسيرها تفسيرا فوق طبيعي، أو

تفسير موافق للمألوف، ويمثل للعجيب بالخرافات والأساطير الشعبية التي تخرج أحداثها بالكامل خارج إطار المألوف(١).

وعلى الرغم من استخدام الصديق بوعلام مصطلح العجائبي إلا أنه يري أن مسألة التردد التي وضعها تودوروف شرطا للعجائبي قد جنحت بالمؤلف الى تضييق الخناق عليه وذلك أنه قد يتجلى من خلال عدة مظاهر، دون أن يتطلب ذلك أي تردد، منها الموضوع أو الفضاء أو اللغة، كما أن التأويل غالبا ما يفضي للوصول إلي توصيف لا يخرج بالأحداث غير المألوفة عن الإطار الطبيعي(٢).

الفريق الثالث: يشرع نحو الاستقلالية في العرض والطرح، ويسعى لإبراز هوية المصطلح داخل الثقافة العربية الزاخرة بمعطياته، وبين العجائبي والعجيب درج عدد من الباحثين على استخدام المصطلح، أما العجائبي فيرجع بداية الى "الصديق بوعلام" في ترجمته كتاب " مدخل إلى الأدب العجائبي" عن الناقد الفرنسي "تودوروف"، ثم تلاه عدد من الباحثين في استخدام المصطلح كمقابل عربي للفانتاستيك دون إنكاره وهكذا ارتضاه د."كمال أبو ديب" وأطلقه عنوانا لكتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" مثبتا من خلاله أن الخيال الذي ينهض عليه الفانتاستيك ليس حكرا علي الثقافة الغربية، بل إن في ثنايا التراث العربي الكثير من النماذج التي تثبت عقم الادعاءات التي تنسب للغرب حصرا ابتكار هذا المصطلح، فضلا عن أنها تقيم الحجة على عبثية ادعاءات باحثين غربيين مثل "ارنست رينان"

---

(١) لؤي علي خليل، العجائبي والمفاهيم الحافة ص ٢٢ مجلة البحرين الثقافية العدد ٣٨، مارس ٢٠٠٤.

(٢) تزفتيان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ص٢٣.

الذي وصف الساميين ومنهم العرب بأنهم لا خيال لهم، وأن ميولهم تتعلق بالظاهر الحسي كما يشير د. "كمال أبو ديب"، وهو يؤثر العجائبي على الفانتاستيك ويحمله كل دلالات الخيال المبدع والمخترع، الخارق لكل حدود العقل والتاريخ والواقع، الخيال الذي يجوب الوجود بمطلق الحرية، ومن ثم فقد أتاح له ذلك التصور أن يسمى النص الذى يشتمل على العجائبي بالنص الطليق[1]. وقبله أيضا د. "سعيد يقطين" فهو يجده يلتقى مع عنوانات الكثير من المؤلفات والمصنفات العربية القديمة الحافلة بالغريب وغير المألوف، منها علي سبيل المثال (المغرب في عجائب المغرب لابي حامد الغرناطي، عجائب الهند لبزرك شهريار، مختصر العجائب لابن وصيف شاه،.....إلخ)، وتأسيسا علي ذلك يمكن القول إن زخم التراث العربي بهذه العجائب يرقي لأن يصنع منها عالما مستقلا بذاته، يصح أن ينتسب إليه كل ما يحمل مكونا من مكوناته الفريدة من أمكنة وأزمنة وكائنات ومخلوقات.

بينما آثر بعض الباحثين مصطلح "العجيب" ومنهم مثلا محمد الرحموني، فهو لا يري فرقا بين العجيب والغريب، بناء على تعريف القزويني الذى ذكر فيه أن الغريب هو "كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية"[2]، بل إنه يرى أن تمييز الناقد الفرنسي تودوروف بين العجيب والغريب هو أمر مفتعل أكثر منه

---

(١) كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي ص١٠، دار الساقى ط١ بيروت لبنان ٢٠٠٧م.

(٢) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ص ١٥ .

حقيقي[١]، ومنهم أيضا خالد التوزاني، فقد انحاز إلى العجيب باعتباره النسخة العربية للفانتاستيك، حيث يرى أن "الحديث عن الفانتاستيك في الفضاء العربي هو حديث عن العجيب بكل ما قد يحمله هذا اللفظ من دلالات تستمد قوتها وصلابتها من التراث العربي الاسلامي"[٢]

ولا يرى الباحث غضاضة من استعمال العجائبي والعجيب، طالما أن كليهما لا يخرج عن دائرة الرؤية العربية للمصطلح ، فضلا عن أنهما شاهدان على تواصل الدرس النقدي العربي قديمه وحديثه، فإذا كان العجيب يعكس التراث، فالعجائبي يزوده بروح المعاصرة .

كثافة العجيب ومقوماته في القصص المصري

يوجد العديد من المؤلفات التي اهتمت بجمع القصص المصري القديم وشرح متون مخطوطات البردى وقطع الفخار، ولعل أبرزها موسوعة تاريخ مصر القديمة لـ "سليم حسن"، وتكمن أهميته في أنه أول مؤلف عربي يخصص دراسة مستقلة للجانب الأدبي بوصفه أحد وجوه التاريخ العام لمصر القديمة، فضلا عن أن المؤلف يهتم بعرض المتن الأصلي لكل قصة، يلحقه بملخص الفكرة العامة لها، ومنها أيضا الكتاب الموسوم بـ"حكايات شعبية فرعونية" للمؤلف "جاستون ماسبيرو"، ترجمة "فاطمة عبدالله محمود" ، وتكمن أهميته أيضا في توثيق كل قصة بتحديد اسم البردية التي تحتويها ومكان تواجدها سواء داخل مصر أو خارجها، مع تحديد تاريخها، هذا فضلا عن بعض المراجع التي عنيت بمعالجة هذه

(١) محمد الرحموني، العجيب والغريب في رحلة بن جبير ص٤٤، مجلة موارد كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الوسط ،تونس،عدد١ ، ١٩٩٦م .

(٢) خالد التوزاني، هجرة المفاهيم ص١٠٥.

القصص وإخراجها بطريقة أدبية، بعيدا عن حرفية الترجمة عن اللغة المصرية القديمة، ومنها كتاب "من أدب الفراعنة" لـ محمد صابر، وكتاب الأدب المصري القديم لـ أحمد عبد الحميد يوسف وغيرهما .

والبحث عن العجائبي في هذه القصص هو في حقيقته محاولة لتأمل كل ما يمكن أن يثير انفعال المتلقي، ليلقي به في دائرة الدهشة والقلق والتردد، وهذا الأثر الانفعالي يحيل إلي مستويات عدة منها تتعلق بالموضوع والحدث والفضاء واللغة، فلا يمكن حصر العجائبي في مصدر واحد أو زاوية واحدة، وإنما قد يتحقق العجائبي من كل العناصر السابقة وبدرجات متفاوتة، فالحدث العجائبي مثلا قد تؤديه شخصيات عادية، أو يعرض لها، والشخصيات العجائبية كالجن والأغوال والأشباح والحوريات وتماثيل الشمع أو الطين، التي تنهض من السكون لتمارس أعمال البشر، قد تعيش في فضاءات عادية، وهكذا يتحقق الأثر العجائبي من التقاء المألوف بالخارق. ومن ثم يمكن الوقوف على مستويات عدة لدراسة العجائبي من خلالها منها مستوى الموضوع والجو العجائبي واللغة العجائبية .

أولا: موضوعات العجائبي

تقودنا مضامين القصة المصرية دون أن نشعر إلى طبيعة الحياة المصرية، للتعرف علي الظواهر والعادات التي شاعت قديما وانعكس صداها على الابداع الأدبي، ثم الكشف عن الآلية التي خولت للسارد الانزياح عن أصل هذه الظواهر، ونسج الكثير من الخوارق والعجائب حولها.

إن زخم القصص المصري بالخارق والعجيب، يشير إلى قناعة المخيلة المصرية بأن الإنسان ليس وحده في هذا الكون، وأنه يحيط به أشياء أخرى غير التي يألفها، وأن ثمة قوى فوق طبيعية قد تتدخل بشكل أو آخر في حياته وواقعه، إما للإنقاذ والمساعدة، وإما أن تكون في حد ذاتها مصدر قلقه وتخويفه. فتظهر الجن والحيوانات الناطقة، وصنائع السحر التي تزخر بها القصة المصرية، كرواسب تسللت من عمق الذاكرة لتنهض من الفراغ والأمكنة المجهولة والمظلمة، كممثل بارع يمارس أفعالا تتعلق بالتخويف والإثارة. وقد يستغل السارد هذه القناعة في تحويل الواقع، والانزياح عن مساره المألوف، ليكسبه وظيفة انفعالية تربك المتلقي، وتقذف به إلى فضاءات الدهشة والقلق، والباحث في مظاهر العجائبي معنى بلحظة التحول التي لم تتم في مجملها تحت مظلة واحدة، ومن ثم تعددت المظاهر التي تجلى من خلالها، وتعددت معها موضوعات السرد العجائبي إلي:

١- السحر

يشكل السحر مدخلا للكثير من التجارب التي تتلاشى فيها الحدود بين الواقع والخيال، وتنتج عنه أفعال تثير حيرة المتلقي، وثمة اعتقاد بأن السحر يشكل أحد أسرار الحضارة المصرية القديمة، ولقد بلغ السحر في حياة المصريين أهمية جعلتهم يستعينون به في مختلف شؤونهم الدنيوية، وكان الساحر عرضة للمحاكمة إذا ثبت بغيه بسحره علي أحد[١] وكان السحر يستخدم لأغراض طبية ودفاعية وجنائزية، فقد كثرت التعاويذ والرقى التي تشفي الملدوغ من سم العقرب، أو تقي من خطر الثعابين، أو تحصن

(١) موسوعة مصر القديمة ص ٥٠٩.

من الأمراض، وكانت الحية الناشرة علي التاج الملكي تحميه من أعدائه بما تنفث في وجوههم من سم كالنار، كما استخدموا التعاويذ السحرية في حماية الموتى من خطر الحيوانات التي توجد صورها علي جدران المقابر[١]، ويغنينا القرآن الكريم عن النظر في مصادر أخري للاستدلال علي شغف المصريين بالسحر، واقترانه بصفة العلم، فيقول تعالى علي لسان فرعون في وصف موسي عليه السلام " إن هذا لساحر عليم "[٢] ،وحينما طلب الملأ من فرعون أن يبحث عن جماعة من السحرة لمباراة موسى عليه السلام قالوا " أرجه وأخاه وابعث في المدائن حاشرين ، يأتوك بكل سحار عليم"[٣].

وهكذا فقد كانت معجزة النبي موسى عليه السلام من جنس ما يألفه المصريون، إذ تحققت في مباراة السحرة وإتيانهم بما يعجزون عن مثله، في الخروج بالأحداث من أوهام السحر وخيالاته، إلى عين الحقيقة المبصرة. فعصا "موسى" عليه السلام، وانشقاق البحر، ومروره من خلاله كل ذلك لم يكن خدعة بصرية ولا أوهام سحرية، إنما حقيقة أجبرت القوم على الإيمان لا بمهارة موسى عليه السلام أو بسحره، وإنما بقدرة الخالق التي فرقت بين الوهم والحقيقة، ولم يعجزها مستحيلات العقل البشرى. وهكذا فإن تحقق وجود السحر في أبجديات الحياة المصرية قديما يبرر ظهوره في آثارهم المكتوبة لا سيما السرد الأدبي، فلقد كان السحر محورا لكثير من العجائب والأفعال التي تثير الحيرة والدهشة، وكانت حكايات

---

(١) موسوعة مصر القديمة ص ٥١٠ .

(٢) الشعراء آية رقم ٣٤.

(٣) الشعراء آية ٣٧.

السحرة مادة كفيلة بان تأخذ بألباب المستمعين المتعطشين لكل ما هو خارق للعادة وغير مألوف.

وبتأمل هذه القصص يظهر السحر في كثير منها محورا للعجائبي، ومن أمثلة ذلك قصة "خوفو والسحرة"، وقصة الساحر "مرى رع"، أما قصة خوفو والسحرة فهي في الحقيقة سلسلة من الحكايات التي ترتبط فيما بينها بطريقة مصطنعة، حيث يشعر الملك خوفو – أحد ملوك الدولة القديمة– في يوم من الأيام بالملل، فيدعو أبناءه ليلتفوا حوله ثم يقوم كل منهم بسرد حكاية تسليه، فحكى أحد الأمراء قصة ساحر ذائع الصيت في عهد الملك "سنفرو" والد الملك خوفو، هذا الساحر يدعى "جاجا إم عنخ" وتبدأ القصة بأحداث طبيعية، حيث يخرج الملك سنفرو مع حاشيته في رحلة بحرية ليستمتعوا بمشاهد الطبيعة الجميلة، ونسائم البحر الهادئ، وبينا هم في غمار الرحلة، تأسرهم نشوة الاستمتاع، حدث أمر عكر صفو الحاضرين جميعا، فقد فقدت إحدى الجاريات المجدفات الجميلات جوهرتها الثمينة التي تتزين بها، إذ سقطت في قاع البحر، فحزنت الجارية حزنا شديدا واهتم الملك لذلك، فدعا الساحر "جاجا إم عنخ" الذى استطاع بمهارته في السحر أن يصنع العجائب للعثور علي الجوهرة، فبضع كلمات تلاها الساحر انشق البحر إلي نصفين متباعدين، لتظهر الجوهرة من بينهما مستقرة فوق شققة، فهوى إليها ثم جلبها وأعاد معها البهجة لجميع الحاضرين، وبضع كلمات أخري أعاد البحر إلي وضعه الأول.

ويظهر الأمير خفرع[1] بدوره فيحكى قصة أخري بطلها أيضا ساحر يدعى "أوبا انر"، وكان كبيرا للكهنة وقد حدث أن زوجة هذا الكاهن كانت

(1) احد أبناء الملك خوفو والذي صار ملكا فيما بعد.

تواعد رجلا من العامة المدنيين، وتلتقى به سرا في منزل خلوي مملوك لزوجها فوق بحيرة، يقضيان يومهما لهوا وسباحة في البحيرة، ولم يعجب حارس البحيرة ما رأى، فأخبر سيده بذلك، فهم الكاهن بصناعة تمثال من الشمع علي صورة تمساح، وتلا عليه بضع كلمات، ثم أمر الحارس بإلقائه في البحيرة حين يهم المدني بالنزول إليها، وبالفعل صنع الحارس ما أمره سيده، فتحول تمثال الشمع الصغير إلي تمساح هائل مريع ابتلع المدني وهوى به إلي قاع البحيرة .

وفى الجزء الأخير من القصة يقترح أحد أبناء الملك "خوفو" علي والده أن يحضر إلي مجلسه أحد السحرة ممن ذاع صيتهم في المدينة، فيوافق الملك ويحضر إلي المجلس ساحر يدعى "ددى"، ويحاول أن يبهر الحاضرين بمهاراته السحرية، فأخبرهم أنه بإمكانه أن يعيد رأس حيوان مفصولة الى جسده مرة أخري، وحين أمر الملك بإحضار أحد السجناء وقطع رأسه لكى يعيدها الساحر، رفض الساحر، لأنه من الممنوع أن يفعل ذلك بإنسان، وبدأ في استعراض مواهبه وإبهار الحضور بإعادة رأس أوزة مقطوعة إلي جسدها، وكذلك بقرة، حيث قامت تصيح وتسير خلف صاحبها .

وليس بخاف لدى ما تحمله هذه القصة من أغراض تعليمية ضرورة أنها كانت متداولة بين طلاب المدارس في عصر الدولة الوسطى، فهي لا تكشف فقط عن لون السحر الذى تداوله المصريون، وإنما تكشف أيضا عن نمط الأدبيات والقيم الأخلاقية التي رغب المصريون في ترسيخها في أجيالهم الناشئة الواعدة، وقصدوا إرسال هذه القيم علي يد شخصية بدا أنها تتمتع بقبول شعبي، وهى شخصية الساحر، ومن ثم فالمجتمع

المصري ليس مجتمعا ذكوريا يستخف بالمرأة، وينكر وجودها كما نقرأ في بعض حضارات الأمم السابقة، بدليل أن الملك قد اهتم لشان الجارية، وقرر أن يسعدها ولو بصنع العجائب، والمصريون أيضا يقدسون حياة الإنسان، لا يقبلون الاعتداء عليها، وان كان صاحبها شقيا يستحق العقوبة، وإن كانت أيضا بأمر صدر من الملك ذاته كما في القصة الثانية، وترسخ القصة أيضا أنهم ينبذون الانحراف الأخلاقي حيث اختارت القصة الثالثة للزوجة الخائنة وصاحبها نهاية مخيفة لكل من تسول له نفسه أن يأتي فعلهما .

ومن القصص التي اعتمدت علي عجائب السحر أيضا قصة قائد يدعي "مري رع" تعود إلي عصر الرعامسة، هذا الرجل قد تكرر في أكثر من موضع في برديات مهترئة، ما يدل علي أنه كان شخصية معروفة بكثرة مغامراتها الخارقة، ومن القصص الكاملة نسبيا التي وصلت عن هذه الشخصية ما يعرف ببردية "فانديه"[1]، وملخصها أن هذا الرجل قد عاش في نهاية عصر ملك يدعى "سيسيبك"، وكان ساحرا يملك قدرات عظيمة، غير أن السحرة الملكيين أرادوا أن لا يكشفوا أمره لدى الملك، لغيرة تحققت لديهم، ولكن حدث أن وقع الفرعون فريسة لمرض خطير، عجز هؤلاء السحرة عن معالجته، مما اضطرهم للجوء إلي "مري رع"، فكشف عن استعداده لمعالجة الملك، ولكن المقابل الوحيد لذلك أن يدفع هو حياته ثمنا لأن يمد في حياة الملك، وأن ينتقل إلي العالم الآخر، فحاول الملك إغراءه بالمزايا والتكريم الذي ستحصل عليه عائلته بعد وفاته، ووافق "مري

(1) ايفان كونج، السحر والسحرة عند الفراعنة ص٥٠، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

رع" بعد تردد كبير، بعد أن وعده الملك أن يتولى رعاية أسرته، ثم تم الأمر، وانتقل "مري رع" إلي عالم الموتى، ولكن بلغه أن الملك قد تزوج من زوجته، وأمر بقتل ابنه بإيعاز من السحرة، وهنا قرر "مري رع" أن ينتقم من السحرة بطريقة غير مألوفة، حيث صنع تمثالا صغيرا لرجل من الطين، واستعان به في الانتقام من السحرة، وبالفعل تم له ذلك وقتل السحرة، ثم عاد الإنسان الطيني مرة أخرى لعالم الموتى، إلى جوار الساحر "مرى رع".

وفى حكايات السحر والسحرة قد لا يكون الساحر وحده مصدر العجائبي وإنما يخوض مغامرات مليئة بالعجائب، يصارعها بسحره، فيغلبها تارة وتغلبه أخرى، ومن ذلك قصة الأمير "سانتى خع أم واس" هذا الأمير خاض عددا من المغامرات العجيبة من أجل العثور علي كتاب السحر العظيم، وقد علم أنه مستقر في مقبرة "نفر كا بتاح" ابن الملك "مرنبتاح" وبالرغم من علمه بالمخاطر التي تحيط برحلة البحث، قرر أن يخوض المغامرة، وتوجه إلي جبانة "منف"، وبعد بحث استمر ثلاثة أيام توصل إلي مقبرة "نفر كا بتاح"، وهبط سانتى إلي المكان الذى يوجد به الكتاب داخل المقبرة، وحينئذ وجدها مضاءة كأن الشمس تدخلها، وكان الكتاب هو مصدر هذا الضوء ولم يكن "نفر كا بتاح" وحده في المقبرة، وإنما كانت معه زوجه "أحورى" وابنه " مى خونسو" وفى الحقيقة كان جثمانيهما يرقدان في مكان آخر يدعى "قفط" لكن قرينيهما كانا معه، فنهضت" أحورى" لتساله من أنت فقال: "سانتى خع أم واس" ابن الملك "أوسر ماعت رع" ،ولقد حضرت من أجل كتاب "تحوت" هذا الذي أراه قائما بينك وبين زوجك، فاعطنى إياه، وإلا أخذته بالقوة، "وهنا توسلت "أحورى" إلي "سانتى" أن يتراجع عن تلك الرغبة، فهذا الكتاب كان سببا في الخراب الذى

حل بأسرتها، إذ كان زوجها الأمير "نفر كا بتاح" شابا مستنيرا، تلقى ألوان العلم علي يد أعظم الكهنة في زمانه، واطلع علي كافة النقوش المدونة علي جدران المعابد والبرديات، وبات ضليعا في فك كل رموز السحر، وفى يوم مشؤوم أخبره كاهن عجوز أنه لم يبلغ من المعرفة شيئا إذا لم يستحوز علي هذا الكتاب، ليقرأ كلمات السحر الموجودة به، واتفق معه على أن يدله على مكان الكتاب، في مقابل مائة قطعة من الفضة، وبالفعل علم "نفر كا بتاح" أن الكتاب موجود في قلب نهر قفط، وأنه موضوع في صندوق حديدي، داخل صندوق برونزي، داخل صندوق خشبي، وقد استقر هذا الصندوق في صندوق من العاج والأبنوس، ثم صندوق فضي، ثم ذهبي، كما يوجد وكر من الثعابين والعقارب وكافة أنواع الزواحف حول الصندوق الصغير الذي يحوى الكتاب، هذا غير ثعبان لا يفنى أبدا، ملتف على الصندوق المذكور، ولم يستمع "نفر كا بتاح" الى تحذيرات الزوجة، ومضى في تجهيز المركب الشراعية للرحيل إلى "قفط"، وظل يحارب الثعبان الهائل، والزواحف التي تحمى الصندوق، حتى تغلب عليها وفاز بالكتاب ثم أخذ يتلو الكلمات الموجودة به، ولكنه لم ينعم طويلا بما توصل إليه من علوم السحر، ففي أثناء رحلة العودة بالمركب الشراعية إلى الوطن، سقط طفله الصغير في البحر، فتلا كلماته السحرية فأخرج البحر جثمانه إلى السطح ،فأسجاه في مقبرة في "قفط"، وأثناء الرحلة أيضا سقطت "أحورى" من أعلى المركب بينما كانت تتجول، فتلا الزوج كلماته السحرية فأخرج البحر جثمانها ليودعه بجوار ابنها في "قفط"، ثم اعتراه الخوف من لقاء والده الملك وقد تسبب في مقتل زوجه وولده، فربط الكتاب على خصره وألقى بنفسه في الماء حتى أخرج البحارة جثمانه ومعه الكتاب، فأعادوه

إلى والده الملك فعمل على تحنيطه وأودع جثمانه داخل المقبرة ومعه الكتاب.

ولم تثن هذه الأحداث المؤسفة "سانتى" عن رغبته في الاستيلاء على الكتاب، فنهض الأمير "نفر كا بتاح" من رقدته ليدخل في صراع سحري معه، تغلب فيه الأمير "سانتي"، ومن ثم استحوذ على الكتاب، ثم عاد به إلى موطنه، ولكنه لم يعرف مقدار المعاناة التي تنتظره، فقد وقع في أسر هوى امرأة فائقة الجمال، حتى صار مسلوب العقل، ينفذ كل ما تأمره به حتى أنه قتل أولاده بيده، وحينما أراد الفكاك منها، والهرب من تأثيرها، إذا بها تتحول إلى وحش هائل، يفتح فما كبيرا، ثم يهم ليبتلع "سانتى"، وهنا يدخل والده الملك لينقذه، ثم يعود إلى بيته سالما، ويقرر أن يعيد الكتاب إلى مقبرة "نفر كا بتاح"، ثم يرجع الى "قفط" ليعيد جثماني "أحورى" وطفلها ليرقدا بجوار زوجها في مقبرته .

ثانيا: النبوءة

النبوءة هي التكهن بالمستقبل وقراءة الغيب، وهى تلتقى مع الأدب في أن كلا منهما يعبر عن رؤيا داخلية، فردية كانت أو جماعية، وليس بالضرورة أن تعبر هذه الرؤيا عن واقع قائم، فقد تكون رؤيا استشرافية للزمن القادم، فالناس في كل العصور يشغلهم سؤال الخلود، ويؤرقهم المجهول، ومن هنا يطرقون الغيب ويستبقون الأحداث، مدفوعون بالأمل أو الحذر، ولعل ذلك يفسر أهمية التنبؤ، فالإنسان يعمل مخيلته ليجعل مخاوفه أشكالا وأجساما يركبها من الواقع، ليسكنها بين جوانحه، ومن ثم تمنح النبوءة الأدب مدخلا رحبا إلي العالم العجائبي، حيث تتنصل الأحداث والشخصيات من بعدها الواقعي إلي البعد الخيالي، ويتحول الزمن التاريخي

إلي زمن نفسي، وتفقد الأحداث تسلسلها المنطقي، وترصد كما هي وكأنها حلم عارض، فيظهر الصراع بين الوحوش والمردة ويتحول البطل إلي شجرة أو بقرة، لينتقم من عدوه.

وبنظرة فاحصة في النبوءات التي شغلت حيزا من القصص المصري، يظهر أنها ليست مجرد تكهن بالغيب، وإنما محاولة لتجسيد حيرة الإنسان بين قدراته وبين مخاوفه التي قد تواجهه، أو تقتحم حياته، فموت البطل أو مفارقته الأهل والوطن وما يحيط بذلك من ظروف وملابسات كان محورا للقصص المصري، ومن ذلك قصتي "الشقيقان"، و"الأمير الهالك" ففي الأولى يقف القارئ حائرا أمام القصة التي تنقسم إلي نصفين غير متشابهين، ففي النصف الأول من القصة يعيش الأخوان "أنوبو" و "بيتيو" في منزل واحد حياة هادئة مستقرة، منشغلان في زراعاتهما، إلي أن كانا ذات يوم يعملان في حرثهما، رجع الأخ الأصغر "بيتيو" باكرا إلي المنزل فراودته زوجة أخيه عن نفسه، ولكنها فشلت في أن توقعه في الخيانة، وليس ذلك فقط، بل احتالت علي زوجها وأوهمته بتعرضها للاعتداء، فكانت النتيجة أن هم "أنوبو" بقتل أخيه الأصغر "بيتيو"، وهنا تبدأ مرحلة جديدة من حياتهما تتسم بالاضطراب والقلق، فيضطر "بيتيو" إلي مغادرة المنزل مفارقا شقيقه إلي مكان يدعي وادي شجرة السنط، بعد أن يضرب بين الأخوين بحر عظيم، ملئ بالتماسيح الهائلة المرعبة، ليحول دون عبور الأخ الأكبر الراغب في الانتقام .

وهنا تتحول القصة بشكل كبير عن المسار الواقعي الذي اتسمت به خلال الجزء الأول، وتؤدى النبوءة دورا رئيسا في رسم ملامحها العجائبية، فرجوع الأخوين مرة أخري إلي سابق عهدهما يتطلب اجتيازهما

لامتحانات خيالية يضعها "بيتيو" في صورة تنبؤ بمجموعة من المخاطر، والقلب هو دليل كل منهما إلي الآخر، واحتياج كل منهما للثاني وافتدائه وتقديم التضحيات، كل ذلك هو الذى سيحدد عودة الحياة بينهما إلي سيرتها الأولى من عدمه.

وهكذا يخبر " بيتيو" أخاه بأنه متجه إلي وادي شجرة السنط وأنه سوف يسحر قلبه، ويعلقه فوق شجرة السنط، وأن ثمة علامة سوف تدل "أنوبو" علي أن "بيتيو" في خطر وأنه يحتاج للمساعدة، هذه العلامة أن يأتي الي "انوبو" شخص ما، ويضع بين يديه جرة بها جعة تفيض بالفوران، في هذه الحالة، تكون شجرة السنط قد اقتلعت وسقط القلب، فلا ينبغي أن يتنظر "أنوبو" لحظة واحدة بعد ذلك، وعليه أن يهب لنجدة أخيه، فيبحث عن القلب، ويضعه في إناء به ماء بارد، في هذه الحالة فقط سيعود إلي الحياة مرة أخرى.

وبعد أن يخبر "بيتيو" شقيقه بهذه النبوءة يمضى الشقيقان كل منهما إلي شأنه، وبعد فترة من الزمن يبنى "بيتيو" منزلا علي شاطئ البحر، ويجد فتاة تروقه فيتزوجها، ويخبرها بسره ومكان قلبه المسحور، ويأمرها ألا تخرج من المنزل أبدا، خوفا من أن تغرق في البحر، ولكن لا تعبأ الزوجة لكلامه، وتخرج للتنزه علي شاطئ البحر، فتمتد إليها أمواجه العاتية، ولكنها تنجح في الفرار منها والعودة إلي المنزل، بعد أن يأخذ البحر خصلة من شعرها، فتنقلها الأمواج إلي قصر الفرعون، وتملأ القصر عبقا وأريجا أخاذا، ومن ثم يستدعى الفرعون السحرة ليكشفوا له عن سر الرائحة الفريدة، وأنه يرجع إلي خصلة الشعر، وصاحبتها فتاة تسكن في وادى شجرة السنط، فيأمر الفرعون مجموعة من رجاله الأشداء بالاتجاه

إلي الوادي ليأتوه بخبر الفتاة، ولكن هذا الوفد لم يعد إلي الفرعون مرة أخرى لأن "بيتيو" قد قتلهم جميعا، وهنا هم الفرعون بحشد جيوشه لإحضار الفتاة التي ما زال عبق أريجها يملأ البحر. وقد نجح حشد الملك في الوصول إلي الفتاة ونقلها إلي القصر الملكي في موكب مهيب، وأنزلها منزلا فائقا وافتتن بها، ولكن لا تخبرنا القصة عن السبب في أن تفشي الفتاة الجميلة بسر زوجها "بيتيو" إلي الملك، وتعلمه بمكان القلب وعلي الفور أرسل الملك جنوده لاقتلاع شجرة السنط، وهنا يسقط القلب ويقع "بيتيو" في الخطر، وفى اليوم التالي وبينما كان "أنوبو" في بيته يتناول طعامه قدمت له جرة جعة، وكانت تجيش بالفوران، وهنا سارع "أنوبو" بأخذ عصاه وخفيه متجها إلي وادى شجرة السنط، ودخل بيت أخيه الأصغر، فوجده مسجى علي الأرض فاقد الحياة، وهنا صرخ "أنوبو" وانتحب، وأسرع باحثا عن قلب أخيه ليعيده إلي الحياة مرة أخرى، وبعد بحث استمر ثلاث سنوات، عثر "انوبو" علي القلب مختفيا بين كومة من الكرم في أحد الأمكنة التي كان يجلس فيها "بيتيو" تحت الشجرة، فأخذه ووضعه في الماء البارد، وهنا انتفض "بيتيو" وعاد إلي الحياة بكافة أعضائه، فالتقى الشقيقان من جديد، وعانق كل منهما الآخر، وتمضى باقي أحداث القصة نحو الانتقام من الزوجة الخائنة .

وفى قصة "الأمير الهالك" ترتكز القصة بكاملها على النبوءة التي أخبرها أحد العرافين لملك رزق بطفل بعد طول انتظار، وتقول النبوءة إن هذا المولود لن يعمر طويلا، وإنه سوف تقضى عليه حية أو تمساح أو كلب، فبنى له الأب منزلا حصينا فوق جبل شاهق، ويظل الفتى حبيس منزله حتى يصبح شابا قويا فيتمرد علي السجن، ويطلب من أبيه أن يخرج

إلي الحياة، وأن يواجه قدره المحتوم، فيرحل إلي سوريا ويخفي هويته عن المحيطين به، ثم يدخل في منافسة مع مجموعة من أقرانه حتى يحظى بابنة أحد الأمراء زوجة له، ثم يأخذه الحنين إلي مصر فيعود إلي منزل والده ولكن تظل حياته محفوفة بالمخاطر.

لقد صنعت النبوءة أجواء من التوقع بالتهديدات والمخاطر التي أحاطت بحياة الأمير، ولكن ثمة قوى أحاطت به وعملت علي كسر هذا التوقع، بعضها خارق مثل المارد الذي يحميه ويراقبه، ويمنع عنه هجمة تمساح هائل متوحش، يصعد إليه من النهر القريب من منزله، وبعضها ليس بخارق ولكن العجب يأتي من بلوغه وصفا خلقيا نادرا في الوجود، مثل وفاء الزوجة وإخلاصها في السهر علي راحته ورعايته، حتى كانت سببا في نجاته من الموت حين اقترب منه ثعبان وهو نائم، حتى كاد يفتك به، فاحتالت علي الثعبان القاتل بأن قدمت له إناءين في أحدهما لبن، وفى الآخر خمر، فشرب الثعبان حتى ثمل، وخارت قواه، فقطعت رأسه ثم ألقت به في قارعة الطريق.

٣- الرحلة:

الإنسان مسكون برغبة غامضة وحنين طفولي إلي تمزيق حجب الواقع وكسر قيوده، والسفر عبر الزمان والمكان وارتياد المجهول، واستفزاز حاسة المغامرة لديه، واستدعاء عوامل الخوف الممتع والامتاع المخيف[١]، ولذلك تعد الرحلة في القصص المصري متنا سرديا ثريا بالحضور العجائبي، ملأه السارد بغرائب الأرض والبحار والمخلوقات، ففي

(١) مسعود بو دوخة، الملمح العجائبي في خطاب الرحلات ص ٩ ، مجلة الاستهلال المغربية ،العدد ١٠ يونيو ٢٠١٦م.

قصة "الملاح التائه" يحكى أحد البحارة المصريين ما حدث له في عرض البحر حينما كان متجها إلي أحد المناجم بأمر الفرعون مع طاقم بحرى من أشد وأقوى رجال مصر، تحملهم سفينة طولها مائة وخمسون ذراعا وعرضها أربعون، وعند اقترابهم من الشاطئ فاجأتهم الأمواج العاتية، فهلك جميع من كان علي متن السفينة، ولم يبق منهم أحد غيره، إذ تمسك بفرع خشبي طفا به فوق سطح الماء، إلي أن قذفته الأمواج فوق جزيرة مهجورة لا يعلم موقعها، وهاله ما فيها من أنواع الفاكهة والطعام، فأكل وشرب حتى شبع، وبينا ذلك سمع صوتا كأنه الرعد ظنه في البداية أنه موجة بحر، ورأي الأرض تهتز من تحته، فإذا بثعبان هائل مريع له وجه انسان يقترب منه، وينظر إليه فملأ الرعب قلبه.

وفي قصة الراعي تظهر الجنية البحرية اللامعة، شديدة البريق لأحد الرعاة أثناء عبوره بأبقاره في أحد المستنقعات المائية، وهى ترسل ضفائرها الطويلة، وتقلب في عينيه ألوان بريقها، ويبدو أنها نادته بأصوات جذابة ساحرة، ما جعل شعره يقف من شدة الرعب، لكنه نجا بفعل يقظته وقوة قلبه وتعويذته المائية، فانتبه إلي بقراته وخاطبها "أنت أيتها الثيران، دعينا نذهب إلي البيت، دع العجول تعبر والماعز تبقي في مكان .. مع الرعاة خلفها، أما قاربنا الخاص بالسياحة إلي مأوانا، فيوضع في مؤخرته الثيران والأبقار وفى هذا الحين يقوم أعقل الرعاة بتلاوة تعويذة مائية "[1].

(١) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة ص٧١، جـ١٧.

رابعا: الحيلة:

تظهر الحيلة في الخدع الحربية وفى قصص المغامرات، وسيلة للخروج بالأحداث عن مساراتها المألوفة، إما في مصارعة الأعداء وخداعهم وخروج البطل منتصرا، أو لحل المشكلات المعقدة التي يتعرض لها البطل، وإفلاته من الشراك التي تنصب له في الخفاء، ومن ذلك قصة "الاستيلاء علي يافا"، وهى قصة بطلها يدعى "تحوتى" وهو أحد الضباط في جيش الملك "تحتمس الثالث"، وكان قد مارس أعمال قيادة كبرى في سوريا وفينيقيا، ولقب بالأمير الوريث والكاتب الملكي[1]، و كلف ذات مرة من قبل الملك تحتمس الثالث بمحاربة حاكم يافا، – و كانت في ذلك الوقت سلطة تابعة للحكم المصري– لأنه تمرد على الملك وقتل أفراد جيشه، فخرج من مصر ومعه عدد من الجنود الشجعان حتى وصل إلى بلاد جاهي[2] فجهز حقيبة ضخمة مصنوعة من الجلد، حيث يمكن أن تستوعب بداخلها أحد الرجال، وأمر بطرق الكثير من الأغلال للقدمين واليدين، وأمر أيضا بصناعة مجموعة من السلال، وبعد أن تم له ذلك أرسل برسالة إلى حاكم يافا يوهمه بقدومه إليه هاربا من الملك، بسبب اضطهاده له، وأخبره أن معه صولجان الملك قد خبأه في أحد السلال التي تحتوى على علف للجياد، وعرض عليه أن ينضم إلى حاشيته ويكون من

---

(1)جاستون ماسبيرو، حكايات شعبية فرعونية ص٣٧ ،ت فاطمة عبد الله محمود، ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨م.

(٢) كان المصريون يطلقون لفظ "جاهي" على السهل الساحلى لفلسطين وفنيقيا ، ينظر تبيان الحدود بين تاريخ بنى إسرائيل وتاريخ اليهود ، هشام أبو حاكمة ص٣٢، دار الجليل ، فلسطين ، ٢٠١٤م.

معاونيه، فما كان من الأخير إلا أن رحب به واستقبله في معسكره، وساعتها طلب حاكم يافا من "تحوتى" أن يطلع على صولجان الملك العظيم، فأخرجه ثم هوى به على رأس حاكم يافا فسقط فاقدا للوعى، فوضعه من حينه داخل الصندوق الذى أمر بصنعه وأمر بإحضار السلال التي صنعت مسبقا، ووضع بداخلها مجموعة من الجنود الأشداء، وتم إيهام جنود يافا بأن حاكمهم قد سيطر على "تحوتى"، واستولى على ما معه من سلال وجرار وصناديق خشبية محملة بالخزائن، وبذلك تيسر لهم دخول المدينة، وساعتها خرج الجنود من السلال والجرار واستولوا على المدينة بكاملها وأسروا كل من فيها(١).

ومن القصص التي تعتمد على الحيلة والخداع قصة "رمسيس سانيت" وتحكى أن ملكا مصريا يدعى "رمسيس سانيت" كان يملك كنزا ثمينا لم يتح لأحد من قبله، ولكى يكون كنزه في مأمن، أمر بتشييد قاعة من الحجر المنحوت، وعمد إلي أن تكون إحدى حوائطها من البناء وخارج فناء القصر المسور، وقد أعد البناء بكل دقة لدرجة أن رجلين أو رجل واحد فقط يمكنه أن يسحب الحجر، وعند انتهاء البناء جمع الملك كل كنوزه بداخلها، وبعد مرور الزمن شعر البنّاء بدنو أجله، فجمع ابنيه وأخبرهما بسر الخبيئة العظيمة، وخدعة البناء المهيب، فتسلل الولدان ذات ليلة إلى الحجرة العجيبة، وأزاحا بكل سهولة الكتلة الحجرية من مكانها، واستحوذا على قدر كبير من الكنز.

وعندما توجه الملك الي القاعة ليتفقد الكنز تملكه العجب حين رأي كنزه قد انتهب، ولكنه لم يعرف لمن يوجه الاتهام، لأن العلامات التي قد

(١) من الأدب الفرعونى ص٩٥.

وضعها لم تمس ولم تتغير، وأخيرا قرر الملك أن ينصب شركا بجوار إحدى الخزائن ليعرف اللص، وبالفعل سقط أحد الأخوين في الشرك وكاد أن يهلك فأسرع بمناداة أخيه، وطلب منه أن يقطع رأسه حتى لا يهلك هو الآخر معه إذا اكتشف أمره ، وبالفعل نفذ الأخ ذلك، وحين أشرقت الشمس توجه الملك إلى الحجرة ليتفقد الكنز، ففزع حين وجد جثة اللص مقطوعة الرأس، وحزن حزنا شديدا لأنه لن يتمكن من معرفة اللص فورد بخاطره أن يأمر حراسه بأن يعلقوا الجثة فوق جدار المدينة، وأن يعتقلوا كل من تبدو عليه علامات الحزن على الجثمان المعلق، وكانت الأم تتألم لرؤية ولدها فأمرت الأخ أن يبذل جهده ليحضر جثة أخيه، بل إنها هددته إن لم يفعل ذلك فسوف تذهب بنفسها إلى الملك لتخبره بأن الكنز في حوزتها، فهم الابن بتنفيذ خدعة ليحضر جثمان أخيه، حيث ساق بعض الحمر، وحملها بجلود الماعز الممتلئة بالنبيذ، ثم ساقها الى مكان الحراس حيث يتدلى الجثمان، ثم قام بفك أربطة الجلود، فانسكب النبيذ، وحينئذ أخذ يضرب رأسه بكفيه ويصيح عاليا مظهرا حزنه على النبيذ المسكوب، فرأي الحراس ذلك وأسرعوا نحو الحمر لإنقاذ النبيذ وأخذه، فانهال عليهم شتما ولعنا واستطاع بحيلته أن يهادنهم وأن يسقيهم قدرا كبيرا من الخمر، حتى انتشوا تماما، وكادوا يموتون سكرا، وحين غلبهم النوم اتجه الرجل إلى مكان جثمان أخيه المعلق، وحمله فوق حميره ودفعها نحو منزله ليرضى بذلك أمه.

وحينما علم الملك بذلك انتابه غضب شديد، وفكر في حيلة جديدة حيث طلب من ابنته مساعدته، فتدعى أنها فتاة غير صالحة، وأنها تقبل دخول الرجال الى حجرتها ولكن بشرط أن يحكى لها كل من يرغب في ذلك

عن أكثر الأمور بشاعة في حياته سواء كانت سرقة أو قتل، وكان من بين هؤلاء الرجال ذلك الشاب، وقد أخبرها أن أكثر الأمور بشاعة في حياته هي قتل أخيه وقطع رأسه وإغضاب أمه، فما كان من الأولى إلا أن أمسكت بيده وصرخت لاستدعاء أبيها، ولكن استطاع الفتى أن يفلت في الظلام الدامس.

وما كان من الملك إزاء ذلك كله إلا أن يظهر دهشته وإعجابه من دهاء ذلك الشاب، فأرسل في المدينة مرسوما بأنه قد عفا عنه، وأنه قرر تزويجه من ابنته، وأن ينتفع بذكائه الشديد ودهائه العجيب في إدارة ملكه.

عناصر العجائبي في القصص المصري:

الحدث :

يظهر الحدث العجائبي في مرحلة ما من القصة، غالبا لا تكون البداية، لأن البداية في معظم القصص تبدو طبيعية، مما يوهم بواقعية الأحداث، وبعد زمن من سيرها على نحو مألوف، يظهر الحدث العجائبي كنقطة التحدي أو الصراع أمام شخصيات القصة، أو شخصية البطل على وجه التحديد.

وثمة منطلقات يمكن اعتبارها ثابتا أو موتيفا للحدث العجائبي، وإن تغيرت الشخصيات وأفعالها وهي تتمثل في:

١- خروج البطل من منزله ورحيله عن موطنه وان تعددت الأسباب والدواعي، فبيتيو في قصة الشقيقان ترك موطنه بسبب اتهام شقيقه له بالخيانة، و سانتى ترك موطنه ورحل إلى مكان آخر من أجل البحث عن الكتاب المسحور، والأمير

الهالك قد ترك أيضا موطنه ليقهر الخوف، ويواجه مصيره المحتوم.

٢- التحذير بالموت يرافق رحيل البطل فبيتيو ينتظره خطر الموت إذا عرف مكان قلبه المسحور، والمعلق فوق الشجرة، والأمير سانتى يواجه الموت بسبب المخاطر التي تحيط بالكتاب المسحور، والأمير الهالك يواجه الموت من الكائنات التي ترقبه بالخارج.

٣- الوقوع في المحذور وظهور الحدث العجائبي فبيتيو سقط هامدا بعد أن أفشت زوجته للملك بمكان القلب المخبأ، فيرسل الملك جيشا يقطع الشجرة ويسقط القلب، ويسقط بيتيو علي أثره جثة هامدة، وكذلك تخرج للأمير سانتى المرأة الوهمية، التي تخيل له في صورة فتاة فائقة الجمال، حتي تفتنه بجمالها، لدرجة أن يستجيب لكل رغباتها التي تصل إلي حد أن يقتل أبناءه بنفسه أمام عينيها، ثم تتحول هذه المرأة إلي مخلوق بالغ القبح والتوحش، يفتح فمه الكبير ثم يهم ليلتهم سانتي، المسجى فوق منضدة مجردا من ملابسه، مسلوب القوى، أما في قصة الأمير الهالك تتعدد المصائر المهلكة التي تواجهه، فتارة يقابله تمساح النهر وتارة تفاجئه حية قاتلة.

٤- تدخل عامل آخر لمساعدة البطل: يشترك هذا العامل في كونه شخص مقرب من أسرة البطل، فبيتيو ينقذه شقيقه حين تظهر له العلامة التي أخبره بها بيتيو قبل أن يفترقا، فيعلم أنه في خطر، ثم يهم راحلا لإنقاذه بأن يبحث عن القلب المفقود، وبعد

العثور عليه يبعث بيتيو من جديد إلى الحياة، وسانتي ينقذه والده الملك من خطر المرأة الوهمية، التي تحولت إلى وحش هائل يريد أن يلتهمه، وكذلك الأمير الهالك تنقذه زوجته من الثعبان القاتل حين تقدم له إناء الخمر ليشرب حتى تذهب قواه فتقطع رأسه.

الفضاء العجائبي:

الفضاء هو أحد مكونات السرد الغنية بالدلالات، نظرا لعلاقاته المتداخلة بسائر الأجزاء المكونة للسرد، من زمن وشخصيات وأحداث وغيرها، ولعل هذا هو السبب في تنوع نظرة النقاد إلى الفضاء وعدم الوصول إلى مفهوم حاسم له، فهو عند حسن بحراوي يتشكل من عناصر ثلاثة المكان والزمان والعناصر الفاعلة في الزمان والمكان وهي الشخصيات[١]، وعند حميد لحمداني أحد عناصر ثلاثة وهي المكان بحدوده الجغرافية المعروفة، وقد يكون فضاء النص، أو الفضاء الدلالي وقد يكون فضاء الرؤية [٢].

ويمكن ملاحظة أن البداية لدي الجميع تنطلق من ارتباط الفضاء بالمكان بمفهومه الجغرافي باعتباره الحيز أو البيئة الحاضنة لعلاقات متنامية ومؤثرة في سيرورة العمل السردي، فالمكان هو المسرح الذي

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٢٩ وما بعدها ، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان،١٩٩٠م.

(٢) حميد لحمداني، بنية النص السردي ص٦٢ ، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ١٩٩١م .

يشهد مولد الحدث وارتباطه بالشخصيات، وفوق ذلك كله رؤية الكاتب، التي تغذي العناصر السابقة بطبائع فكرية وثقافية خاصة.

والفضاء العجائبي على ذلك يعتمد رسما جغرافيا خاصا يوحي برؤية غير تقليدية للعالم، وهذا الرسم يتوقع أن تغيب فيه الملامح المألوفة، فلا يظهر في البيوت مثلا أو الغرف، وإنما في الفلاة حيث القفار أو الغابات أو البحر، والكهوف والمقابر، وغير ذلك من الأماكن المنفردة البعيدة عن العمران، فضلا عن أن المكان يتلون بسمات الشخصيات فنجد الساحر يجول في فضاءات مغلقة، وهمية ، غامضة، والمغامر يجول في فضاءات خالية، والمزارع في الحقول وغير ذلك من الأماكن التي جالت فيها الشخصيات الفاعلة، بما يظهر أن السارد المصري قد حرك شخصياته في فضاءات عديدة تتنوع إلي:

أولا: **فضاء داخلي**: حيث تكون الشخصيات ذاتها هي مسرح التحول والامتساخ والتغيير، وفي هذه الحالة تجول الشخصيات في فضاءات تشبه الحلم، وتغيب الحدود المعروفة للمكان، فبيتيو حينما ينقذه شقيقه أنوبو ويبعث للحياة من جديد يقرر الانتقام من الزوجة الخائنة، التي أفضت بسره للملك فيحول نفسه بقرة، لكي يتمكن من دخول قصر الملك حيث تقيم الزوجة، وحين تعلم بأمره تأمر بذبح البقرة، فيتحول قبل أن تتمكن منه إلي شجرة تنمو تحت نافذة غرفتها، وكل يوم تكلمها الشجرة وتخبرها بأنها في حقيقتها الزوج المغدور، وأنه سينتقم منها، فتأمر حينئذ بقطع الشجرة، وحين يقوم الرجال بقطعها يتطاير من شذرها وشظاياها ما تبتلعه الزوجة، فيستقر في بطنها جنينا ذكرا، ثم يصبح شابا يجلس علي عرش مصر.

و سانتي يعيش حالة أشبه بالحلم حين يقع تحت تأثير المرأة الوهمية، فيتوهم أنه يمارس قتل أولاده بيده، وأنه يقوم بأفعال غير لائقة، حتى ينام فوق سرير مسلوب القوى، لا يستطيع ردها حين تتحول إلى وحش هائل يقدم على أن يلتهمه بفمه.

ثانيا: **فضاء خارجي**: وقد يكون مغلقا مثل فضاء البحر الذي يعد مسرحا للكثير من الأحداث الخارقة في القصص المصري، وهذا يعكس حضور البحر في مخيلة الأديب المصري باعتباره فضاء غامضا يحوي العجائب والأسرار، فهو في قصة خوفو والسحرة يشكل فضاء مغلقا لا يمكن اختراقه إلا بأدوات خاصة، مثل السحر الذى علي أثره انشق البحر إلي نصفين متباعدين، ويظهر في قصة الشقيقان شرسا هائجا فتطارد أمواجه زوجة بيتيو حتي تقتلع من شعرها خصلة تحملها إلي قصر الملك، فتملأ القصر عطرا فواحا.... وفي قصة الساحر سانتي يظهر البحر فضاء مهلكا، حيث ابتلع الأميرة أحوري وطفلها وزوجها بعد حصوله على كتاب السحر الخارق. وفي قصة الراعي، يظهر البحر موطنا للجنيات والحيوانات المهلكة مثل التماسيح.

وقد يكون هذا الفضاء مفتوحا ويظهر هذا اللون واضحا في أجواء المعارك والخدع الحربية، كما في قصتي رمسيس سانيت، والاستيلاء على يافا، حيث ترسم جغرافية الحركة التي تتلون بحدود الأراضي المصرية، فلا غاب ولا أشجار ملتفة، ولا ضباب كثيف، يخفى خلفه الأسرار، وتغيب أيضا الفضاءات السماوية والبحرية، ولا يبقى إلا ميدان المعارك والقتال، وتتجلى عجائبية الخدعة في إظهار الوجه غير التقليدي للحرب، حيث لا يتواجه الفريقان المتقاتلان، وهى حرب بأدوات غير معهودة، فلا سيف ولا رمح

مثلا مما يعرف من أدوات الحرب، مما يدعو إلي القول بأنها حرب ذهنية بالدرجة الأولى، وعلى الرغم من كون هذا الفضاء مفتوحا، إلا أن الحركة داخله تتبدل ما بين الخفاء والظهور، ليتوافق ذلك مع أجواء الخدعة والحيلة ونصب الشراك والوقوع فيها، أو الفكاك منها، فالوديان والصحراء وبوابات المدن والمعسكرات تظهر في صراع تحوتى مع حاكم يافا، وفى رمسيس سانيت تتجلي هذه الثنائية بصورة أكبر، في حجرة الكنز العجيبة التي كانت مدخلا للّغز والخداع منذ بداية القصة، إذ إن الحجرة ذاتها بنيت على اللغز والعلامات.

لغة السرد العجائبي:

بالرغم من أن الحكايات التي نحن بصدد دراستها ترجع في تاريخها إلي أزمان سحيقة، فقد يندهش القارئ من التقنيات التي اعتمدها السارد من حيث زمان السرد ومن حيث رؤيته، ولغته، فالزمن متغاير منه السابق ومنه المستقبلي الذي يستشرف أحداثا لم تزل في رحم الغيب، كما يتضح من النبوءة فهي بمثابة قفز فوق الزمن التاريخي، ليحل محله الزمن النفسي الذي لا تعوقه الحدود والحواجز، وتفسح المجال لتساؤلات كثيرة تنم عن الترقب والشغف، فبيتيو يترقب اليوم الذي يري فيه الإشارة التي أخبر بها أخوه أنوبو، لكي يهب لنجدته ونبوءة الكاهن للساحر سانتي بأنه لن يستطيع أن يحصل علي الكتاب الفريد، فبالرغم من أن سانتي لم يأبه لنبوءة الكاهن ومضي بحثا عنه، ولم تثنيه تحذيرات الأميرة أحوري إلي أن حصل عليه، ولكن القارئ لا يرتاح لهذه النهاية، فتبقي نبوءة الكاهن وإمكانية تحققها مثار تساؤلات عدة، إلي أن يدخل سانتي بسبب الكتاب في عوالم وهمية سحرية يشارك فيها كائنات خرافية، تسلبه ممتلكاته

وأبناءه ومكانته إلي أن كادت تفتك به، وهنا يتدخل والده الملك لينقذه ومن ثم يدرك خطورة الكتاب ويعيده مرة أخري إلي مقبرة أحوري وزوجها.

زاوية الرؤية:

السرد هو الكيفية أو الطريقة التي يتخيرها المؤلف ليعرض من خلالها الأحداث معتمدا علي محاور السرد الثلاث (الراوي ، المروى، المروى له)، ويتميز السرد في القصص المصري بتعدد تقنياته وتنوعها إلى حد بعيد، فيظهر السرد الذاتي في قصة الراعي و السرد الموضوعي في "فتح يافا" وقصة "رمسيس سانيت" والراوي هنا علم تام بخفايا شخصياته، ويحركها وفقا لخطى محسومة، ومن ثم يظهر بطل القصة مغامرا داهية تقوده عبقريته إلى صنع أحداث عجيبة وغير متوقعة، غير أن خلفية أو نظرة الشخصيات الأخرى إلى هذا البطل غير متكافئة، فالضابط تحوتى يوقع حاكم يافا بكل سهولة في شراكه، ويخرج من المعركة زاهيا منتصرا أما في قصة رمسيس سانيت تمارس الخدعة سجالا بين سارق الكنز ورمسيس سانيت، على الرغم من تفوق السارق في النهاية، وربما يعكس ذلك رؤية أعمق لدى المؤلف ذاته وليس الراوي وهى الإعلاء من عقلية العنصر المصري وحسن تدبيره وقدرته على اجتياز المخاطر بالعقل قبل الآلة.

وقد يمتزج السرد الذاتي مع الموضوعي من خلال تقنيات غاية في الطرافة، حيث يلتقي الراوي والمروي له بوصفهما شخصيتين من شخصيات القصة، يتخذ الراوي فيها وصف التابع، فالراوي في قصة الملاح التائه هو أحد البحارة والمروى له هو أحد الأمراء، والراوي في قصة الساحر سانتي هو الأميرة أحوري والمروى له هو سانتي، والراوي في هذه

الحال يتمثل وظيفة السرد الذاتي حيث يحكى أحداثا وعجائب رآها أو مر بها، فالملاح يحكى ما رآه فوق الجزيرة المهجورة من عجائب الأشجار والنبات، والثعبان الهائل الذي له رأس إنسان تحدث معه بلغة يفهمها، وبشره بالعودة إلي وطنه، والأميرة أحوري تحكى للساحر قصة انهيار أسرتها، وفى بعض المواضع قد يتعدد الراوي التابع، ولكنه لا يحكى أحداثا ذاتية وإنما يحكى قصة أخري كاملة، بما يمكن أن نسميه رواية أو روايات متعددة داخل الرواية، كما في قصة خوفو والسحرة، حيث يتتابع أبناء الملك خوفو الثلاثة كل منهم يحكى حدثا مختلفا، وإن ارتكز علي حدث محوري واحد، هو المساعد السحري والمهمة السحرية، فالسحر في قصة الراوي الأول، كان مساعدا في استخراج حلية الجارية المفقودة في قاع البحر، والسحر في القصة الثانية كان مساعدا في كشف الزوجة الخائنة، والانتقام منها، والمهمة السحرية في القصة الثالثة، تمثلت في فصل الساحر رأس البقرة عن جسدها وإعادتها مرة أخري.

ومما يلفت الأنظار أن المروي له غالبا ما يكون شخصية أثيرة في المجتمع المصري، فهو إما أمير أو ملك، وذلك يعكس بشكل غير مباشر هيئة المجالس الملكية، وما فيها من أسمار، يشارك فيها حاشية من الأمراء والسحرة والأدباء، وإن أوحت بعض المشاهد بعلاقة غير محمودة بين الملك وعامة الشعب، وذلك حين أمر الملك خوفو بإحضار سجين للساحر كي يقطع رأسه، ثم يعيدها من جديد، بينما رفض الساحر، وطلب بدلا من ذلك بقرة لكى يظهر عليها أثر سحره .

خاتمة

طوف هذا البحث في أنحاء الفن القصصي المصري، يستجلي عوارضه، ويستبين أبعاده الجمالية، في إطار مفهوم العجائبية، وقد انتهى إلى عدة نقاط تتمثل في :

١- عنى المبدع المصري بأن يضمن فنه القصصي ألوانا من الخيال تجاوز المألوف، وتقذف بالمتلقي في عوالم متباينة من الدهشة والقلق والاستغراب، ولا يمكن حصر العجائبي في مصدر واحد، فقد يكون الموضوع هو مصدر العجائبي أو الحدث أو الفضاء.

٢- لم يكن العجائبي مجرد تقنية سردية، وإنما شف عن بنيات اجتماعية وعادات وقناعات ربما لا تزال باقية حتى الآن، فإقامة الأخوين في منزل واحد عادة ريفية لم يبليها الزمن، وتوقير الأخ الأكبر وخدمة الأسرة، فبيتيو في قصة الأخوين صورة للفلاح المصري كانت موجودة إلى وقت قريب، وربما لا تزال موجودة في أماكن كثيرة من ريف مصر، يتقدم بقراته من بيته إلى حقله صباحا ويعود بها في المساء محملا بأشكال النبت والزرع، وكذلك هواجس المزارعين وتخوفاتهم التي أودعوها البحر وجسدوها في جنيات تسكنه كما في قصة الراعي عن جنية الماء التي تظهر من البحيرة ليلا، تناديه بأصوات ساحرة، حتى تذهله وتلفته إليها، وتفتنه بشعرها الطويل، إلى أن تأخذه إلى قاع الماء، تلك قصة كنا إلى وقت قريب نسمعها من الآباء والأجداد في ريف مصر.

هذا فضلا عن نظرة المجتمع المصري إلى المرأة، وصورتها في تلك القصص، تنبئ عن قيم غاية في الرقى والتحضر فهي أثيرة ومدللة في

قصة خوفو والسحرة، ووفية وزكية في قصة الأمير الهالك، ومؤازرة للزوج في قصة سانتى، فضلا عن كونها مصدر الخيانة المكروهة في قصة الأخوين .

كما تنم النبوءة التي ظهرت في أكثر من قصة عن تخوف ما تحقق لدى المصريين، ورغبة في استشراف المستقبل، ربما قادهم إلى ذلك ارتباطهم الشديد بالحياة الأخرى، وترقبهم للحظة الرحيل والمغادرة، ورغبتهم في أن تتم في سلام من دون ما ينغص إقامتهم الباقية في العالم الاخر، لذلك حرصوا على استباق الزمن وإزالة المخاوف وتذليل العقبات .

كل ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على وعى المبدع بأفكاره، وثراء مخيلته، وقدرته على صياغة مفردات الواقع، ومزجه بعناصر خيالية أحكم صناعتها، شأنه في ذلك شأن العلوم الأخرى .

٣- الزمان في القصص العجائبي نفسي أكثر منه تاريخي، فلا تتواتر فيه الأحداث وفق تراتب معلوم، وإنما يمر من خلال تصرفات الشخصيات وسلوكها بصورة تقترب في كثير من الأحيان من الحلم، فلا ندرى متى افترق الاخوان، ومتى التقيا، وما الزمن بين الحدثين، ولا ندرى كم أخذ المغامر تحوتي حتى تخلص من حاكم يافا، إلا أن المعالم الغامضة والمثيرة في القصة العجيبة، غالبا ما توحى بأجواء مسائية مظلمة، مما يزيد من دافع الإثارة والقلق، يتضح ذلك من مجلس الملك خوفو وسرقة الأخوين للكنز من الحجرة السرية في قصة رمسيس سانيت، واحتيال الأخ الناجي لاستعادة جثمان أخيه المقتول، وقصة الراعي .

٤- المكان في القصص العجائبي غالبا ما يكون بعيدا عن العمران، فلا وجود للغرف والمنازل، وإنما تسير الأحداث في الفلاة و البحر وخارج المدن.

٥- يتمتع القصص العجائبي بتقنيات سردية متنوعة، ما بين السرد الذاتي والموضوعي، وما بين الراوي المفرد وتعدد الرواة، وتنوع لغة الحوار.

فهرس المصادر والمراجع بعد القرآن الكريم

أولا: الكتب المطبوعة

١. الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، كمال أبو ديب، دار الساقي ط١ بيروت لبنان ٢٠٠٧م.

٢. الأدب الفرعوني، عطية عامر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٩٥م.

٣. الأدب المصري، فايز أحمد فريد علي، جـ٢ ، القاهرة، ٢٠٠١م.

٤. الأدب والدين عند قدماء المصريين، أنطون ذكري، ط١، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٢٣م.

٥. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان' ١٩٨٨م.

٦. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٧. بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطستيك) ، عبد الحي عباس ، مكتبة الأدب المغربي، المغرب، ٢٠٠٧.

٨. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان،١٩٩٠م.

٩. بنية النص السردي حميد لحمداني، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩١م.

١٠. تاج العروس، الزبيدي تحقيق عبد الستار احمد فراج جـ٣ ، الكويت، ١٩٦٥م.

١١. تاريخ مصر القديمة، نيقولا جريمال، ترجمة ماهر جويجاتي، دار الفكر،ط٢ ،القاهرة، ١٩٩٣م.

١٢. التعريفات ، محمد الشريف الجرجاني ، مكتبة لبنان.
١٣. حكايات شعبية فرعونية ، جاستون ماسبيرو، ترجمة فاطمة عبد الله محمود،ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٨م.
١٤. السحر والسحرة عند الفراعنة، ايفان كونج ، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
١٥. الشفاء، ابن سينا، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.
١٦. عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، زكريا بن محمد القزويني، مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.
١٧. فجر الضمير، هنري بريستد، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.
١٨. في الأدب المصري القديم، احمد عبد الحميد يوسف، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٢م.
١٩. في الواقعية السحرية، حامد أبو أحمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٩م.
٢٠. لسان العرب، ابن منظور، المجلد الثاني دار صادر.
٢١. مدخل الى العجائبى، تودوروف، ترجمة الصديق بوعلام ، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ١٩٩٣م.
٢٢. مصر تحت ظلال الفراعنة، محمد صابر، القاهرة، ١٩٣٧م.
٢٣. مصر القديمة، جيمس بيكي، ترجمة نجيب محفوظ ،مطبعة المحلة الجديدة، القاهرة، بدون ت.
٢٤. معجم الكليات، أبو البقاء الكفوي، مؤسسة الرسالة، ط٢ ،١٩٩٨م.

٢٥. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، جـ ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.
٢٦. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين، تونس، ١٩٨٦م.
٢٧. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش ،دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ،١٩٨٥م.
٢٨. من أدب الفراعنة، محمد صابر، مطبعة حليم، القاهرة،١٩٤٠م.
٢٩. منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي.
٣٠. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل.ط٢ ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٠م.
٣١. موسوعة الحضارة المصرية القديمة، سمير أديب، دار العربي للنشر ط١، القاهرة ٢٠٠٠م.
٣٢. موسوعة مصر القديمة، جـ١٧، سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٠م.

ثانيا : الدوريات

٣٣. بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفى، مجلة فصول المصرية، ع٣ ، ١٩٩٧م.
٣٤. شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، مجلة الكرمل الفلسطينية، عدد ٤٠-٤١، يوليو، ١٩٩١م.
٣٥. العجائبي والغرائبي ومقاربات المصطلح، عودة حيدر عبد، مجلة اتحاد الجامعات العربية.

٣٦. العجائبي والمفاهيم الحافة، لؤي علي خليل، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٣٨، مارس ٢٠٠٤.

٣٧. العجيب والغريب في رحلة بن جبير، محمد الرحموني، مجلة موارد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الوسط ،تونس،عدد١ ، ١٩٩٦م.

٣٨. الفانتازيا في الرواية العربية، ثامر إبراهيم المصاورة –ساطع عبد الله الذنيبات، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٤٣ ملحق ٢، ٢٠١٦ م .

٣٩. الملمح العجائبي في خطاب الرحلات، مسعود بو دوخة، مجلة الاستهلال المغربية، العدد ١٠ ،يونيو ٢٠١٦م.

٤٠. هجرة المفاهيم، خالد التوزاني، بحث مؤتمر بعنوان المفاهيم في العلوم الإنسانية المنعقد بمدينة فاس المغربية، عدد٢ ، ٢٠١٨م.

ثالثا : الرسائل الجامعية

٤١. العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، بهاء بن نوار، دكتوراه جامعة الحاج لخضر، الجزائر ٢٠١٢رسالة الكترونيةhttp://mohamedrabeea.net/library/ –

٤٢. الواقعية السحرية في الرواية السعودية، أماني أحمد أبو الحسن، رسالة دكتوراه جامعة سيدنى ٢٠١٧م.