المحاضرة التاسعة (9)

البنية السردية في القصة القصيرة

تعدّ القصة القصيرة من أبرز الأجناس الأدبية الحديثة التي استهوت القرّاء بما تميّزت به من خصائص فنّية مقارنة بباقي الأجناس، وهي الخصائص التي جعلت منها فنّا قادرا على استيعاب كلّ القضايا التي تمسّ الإنسان ومجتمعه؛ فبالرغم من قصر حجمها وكثافة لغتها إلا أنّها استطاعت أن توصّف الواقع بمختلف تمظهراته، وتساير الانفعالات، وتعبّر عن الأهواء ...، كما واكبت منذ نشأتها كلّ التّطورات الدّاخلية والخارجية وعكستها بشكل جمالي لافت.

تعود الإرهاصات الأولى لفنّ القصة القصيرة غربيا [بشكلها الخاصّ] إلى"بوكاشيو" في القرن الرابع عشر، ويرجع النّقاد نضجها بصفتها لونا أدبيا جديدا بمميزاته المعروفة إلى "أدجار آلان بو" و"جوجول"، وبعدهما "تشيخوف" و"دي موباسان" اللّذان طوّرا القصّة القصيرة ورسما ملامحها[1].

بالرّغم من محدودية أحداث القصّة القصيرة إلا أنّها تثير المواقف وترجع إليها مما يتيح لها التفرّد بخصيصة تميّزها، فهي"تعود إلى الموقف الذي انطلقت منه لتسير خطوات إلى الأمام"[2]، وهذا ما يعرف بأسلوب الارتداد حين يمزج النّص بين الحاضر والماضي. ومن ضمن ما يميّز القصّة القصيرة أيضا أنّها تكتفي بفترة أو فترات زمنية مؤثّرة في الحدث[3] فهي لا تهتم بالأحداث الجزئية، وهذا لا يعني أبدا قصورها عن إيصال الرّسالة الكاملة للقارئ بل على العكس تماما فهي بهذه الميزة تفتح له المجال الواسع لتحليل الحدث الكلّي وتفكيكه إلى

---

[1]- ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. دط، دت ص:199.

[2]- المرجع نفسه. ص217.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، 216.

أحداث جزئية تزيد من فهم مضمون الحكاية وتأويلها، فالسّارد في القصّة القصيرة "ينظّم الأحداث ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية"[4]، وتلك القيمة لا يحدّدها سوى القارئ الكفيّ بخزينه المعرفي والثقافي، فيقرأ النّص متجاوزا فكرة الاستمتاع إلى الاستنطاق، ويستشفّ الدّلالات الظاهرة والخفية للنّسيج السّردي، "فذوق القارئ النّاقد أشدّ تعقيدا من كلّ ذلك لأنّه يتطلّب من القصّة أن تكون زاخرة بالحياة، وذلك بأنّ له صورة مموّهة منها تتّسم بميسم الخلود والاستمرار"[5]. ولكي يكون النّص القصصي القصير زاخرا بالدّلالات، موحيا بشكل موجّه، عليه أن يستجيب إلى العصر بكلّ تمفصلاته، وأن يمتح من واقعه بما يساهم في تكوين الشّخصيات والأزمنة والأمكنة، وأن يلتمس لغة مميزة مثقلة بالأحداث المتجسدة كلّها فيما يمكن تسميته بالحدث المتكامل، "فتصوّر (اللغة) حدثا متكاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقّق إلا بتصوير الشّخصية وهي تعمل"[6].

إنّ الشّخصيات في القصّة القصيرة قليلة وتتماشى مع المنطلق والهدف العامين، لأنّه "كلّما قلّت الشّخصيات إلى أقلّ حدّ ممكن ساعدها ذلك على قوة البناء، وتماسكه وعدم توزّعه على قوى كثيرة تحاول كل منها أن تجذب الثّقل في اتجاهها"[7]، وطبعا لا يتمّ هذا التّماسك إلا بمكوّن اللّغة الذي يحقّق الحبك المركّز، وهذا راجع لطبيعتها المكثّفة، وللإشارة فإنّ هذه السّمة لا تصطحب معها عجز النّص القصصي عن استضافة التّراث أو المادّة التاريخية أو الأسطورية ...، فنصّ القصّة القصيرة قادر على تمثّل تلك المواد التراثية وإعادة تركيبها بتخييل يزيدها ثراءً وفنّية.

- **الخصائص الفنّية للقصّة القصيرة:**

---

[4]- ميشيل رايمون، بصدد التمييز بين القصة والرواية – طرائق تحليل العمل الأدبي، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط ط1 ، 1992. ص: 178.

[5]- محمد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، دار بوسلامة، تونس، ط1، 1980. ص: 85.

[6]- رشاد رشدي، فنّ القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964. ص: 55.

[7]- فؤاد قنديل، فنّ كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة – مصر، ط2، 2008. ص: 137.

تتميز القصّة القصيرة كباقي الأجناس الأدبية بجملة من السّمات الفنية التي تميّزها، من بينها[8]:

أ/ **الوحدة:** وتكون على مستوى بناء القصّة القصيرة، وتتجسّد في وحدة البطل ووحدة الحدث وقلة الأمكنة والأزمنة، وهذه الخاصية تفرد النّص القصصي القصير، وتمنحه ميزة إيجاز الحدث الكبير في اللّحظة الواحدة .

ب/ **التّكثيف:** سمة ظاهرة تميّز القصّة القصيرة وصفا وسردا وحوارا، وهو بمثابة المعيار الذي نحتكم إليه في الحكم بمدى نجاح العمل من عدمه، ولذلك نجد أن بعض النّقاد وسموا هذا الجنس باسم "فن التكثيف".

ج/ **الدّراما:** لا يشترط وجود صراع خارجي صارخ في القصّة القصيرة، بل يكتفي النّص بحيوية الأحداث وحرارتها وهو ما يؤثر في القارئ، فيتوافر بذلك عنصر التّشويق ويثار المتلقي ويدفع إلى تتبع المنجز السّردي، وتطوّراته القصيرة من البداية إلى النّهاية.

- **القصّة القصيرة العربية:**

يعدّ الاتّصال العربي بالثّقافة الغربية بعد حملة نابليون سنة 1798 [بالتّركيز على الآداب العربية وما طرأ عليها من تغيّرات] منعطفا تاريخيا، يمكن الاعتماد عليه في عملية التّأريخ لنصوصنا العربية، وهو المنعطف الذي يؤسّس للقول بالماقبل والمابعد الإبداعيّين؛ إذ بعد الاطّلاع على الآداب الغربية من خلال الاحتكاك المباشر وغير المباشر بمنجزاتهم، في بدايات عصر النّهضة العربية، اكتشف الأدباء العرب قوالب فنية أدبية جديدة، وعثروا في طيّاتها على أشكال قصيرة من السّرد، تقارب المقامة العربية حجما وتختلف عنها معمارا، لتنطلق منذ تلك اللّحظة عملية ترجمتها إلى العربية، وهو الفعل الذي صاحبته عملية إبداعية مستقلة

---

[8]- ينظر: المرجع نفسه. ص: 36 وما بعدها

لأدباء انصرف شقّ منهم إلى الخزانة السّردية العربية القديمة، يستقي أشكالها ولغتها ليصقلها بروح جديدة، مبتغيا بمنجزه تحيين القديم وبعثه بشاكلة تواكب التّطورات الأدبية الحاصلة، أمّا الشقّ الثاني فتأثّر بالمنجز القصصي القصير الغربي على النّحو الذي كتب به، فأخذ ينسج على منواله، في محاولة لاستنباته في تربة عربية، وقد عرفت هذه المرحلة الكثير من الأسماء الإبداعية منها صاحب "العبرات" مصطفى لطفي المنفلوطي، محمد تيمور، ويعقوب صروف، ومحمد السباعي، لتتوالى الأسماء بعدها تباعا فيظهر "محمود تيمور، وطاهر لاشين، ويحي حقّي، وحسين هيكل، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، والطيب الصالح"[9] وغسان كنفاني، وعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، ومرزاق بقطاش، وغيرهم من الكتاب العرب الذين سجّلوا نتاجات متميّزة في هذا المجال الإبداعي، وبالرّغم من اختلاف النّقاد بخصوص فضل الأسبقية [الذي ارتبط في معظم الكتابات النّقدية باسم "محمد تيمور" ونصّه "في القطار"] إلا أنّ هذه الأسماء دوّنت عناوين أعمالها في مطالع التّصنيفات الباحثة عن النّضج الفني والرّيادة السردية وذلك بما قدّمته للخزانة السّردية العربية من إضافات فنّية على المستويين البنيوي والدّلالي.

ارتبط ظهور القصة القصيرة عربيا بسياقات خارجية فرضتها أداةً للتّعبير عن واقع عربي أنهكته الحركات الاستعمارية، وتبعاتها- بعد الاستقلال خاصة- في شتى ميادين الحياة، فتأتّت بذلك نصّا مختلفا يعكس فكرة التّحوّل الكتابي بسبب قسريات الثّقافة الحديثة، هذا دون أن نهمّش الجانب الدّاخلي الفني المستأنَس به من طرف الكتّاب والذي سمح بالتّنفيس والتّصوير والنّقد والتّوجيه وإعادة التّمثل ... باقتصاد لغوي صالح للقراءة في جلسة واحدة وقابل للنّشر على صفحات الجرائد والمجلات ليصل إلى مجتمع القراءة بأقصر الطّرق وبأقلّها تكلفة.

---

[9]- ينظر: المرجع نفسه، ص200.

ولهذه الأسباب وغيرها، تنزّلت القصّة القصيرة عربيا على قارئها بعناوين مختلفة، عاكسة واقعه، موصّفة إيّاه بسمات فنية ميزتها عن باقي الأجناس الأدبية – وعلى رأسها الرّواية – فأعطت البطل الواحد حقّه في التّواجد نصيا، وأضفت الدّراما على الحدث من خلال المشاهد المنتقاة حيث "ينحرف الرّاوي بالقصّ ليتوجه مباشرة إلى القارئ مستجليا أمامه صور الواقع البائس، وكأنّه يشاهده على شاشة سينمائية"[10].

إنّ للسّياقات الخارجية دورها في تقاطع الكثير من النّصوص القصصية القصيرة العربية، وفي وسمها بالخصائص الفنّية ذاتها التي عرف بها هذا الجنس عالميا، "وهذا لا يعني أنّ القصّة القصيرة قد توفّرت فيها كلّ الخصائص أو السمات الفنية وإنما يعني أنها خطت خطوة جديدة في تطوّرها واقتربت كثيرا من النّضج"[11] مثلما يذهب النّاقد عبد الله ركيبي، فحين تمازجت الخبرات وأفادت الكتابات الإبداعية من بعضها البعض علا كعب المنتج السّردي القصصي القصير، وأثبت قدرته على إعادة تمثّل الواقع، وهو ما أكّد في الوقت نفسه "القدرة على اجتذاب القراء وجعلهم أوّلا متورّطين في صياغة الأحداث وتقليب وجهات الرّأي، وثانيا مندمجين في مغامرة تخصيب التّأويلات المحتملة، وارتياد مجالات العوالم الممكنة"[12].

من ضمن النّصوص القصصية القصيرة التي عرفت لدى جمهور القراءة بما ميزها من خصائص فنية وسمها بها مبدعوها العرب أذكر:

- في القطار لـ "محمد تيمور"
- العبرات "مصطفى لطفي المنفلوطي"
- سنتها الجديدة لـ "ميخائيل نعيمة"

---

[10]- محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة، قراءات نقدية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2005. ص: 81.

[11]- عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2009. ص: 140.

[12]- حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي؛ ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة آنفو برانت، فاس- المغرب، ط1، 2015. ص: 11.

- عواقب الأقدار لـ "مصطفى الغرباوي"
- همس الجنون / تحت المظلة / الفجر الكاذب / أحلام فترة النقاهة لـ "نجيب محفوظ"
- دومة ود حامد لـ "الطّيب صالح"
- غادة أم القرى لـ "أحمد رضا حوحو"
- وادي الدّماء لـ "الطاهر بن جلون"
- عالم ليس لنا لـ "غسان كنفاني"
- سداسية الأيام الستة لـ "إميل حبيبي"
- أحلام الشباب لـ "فاضل خلف"
- بحيرة الزيتون لـ "أبو العيد دودو"
- زهور ونيسي لـ "الظلال الممتدة"
- بائع الجرائد لـ "نورة السعد"
- الشهداء يعودون هذا الأسبوع / الطعنات لـ "الطاهر وطار".
- أسماك البرّ المتوحش لـ "واسيني الأعرج".

المحاضرة العاشرة (10)

السّرد النسوي

ظهر في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين تيار ثقافي جديد يدعم الفضاء الإبداعي النسوي ويميزه بخصائصه التي تصادي بندية خصائص إبداعات الرجل، وهو الفضاء الذي تولّد داخل سياقات اجتماعية وأخرى فكرية سابقة، حاولت التخلّص من ثنائيات: (المركز/الهامش) (الذكر/الأنثى) (القوة/الضعف) (الأصل/الفرع)، ومن تكلّسات الهرمية الجنسية المتوارثة منذ زمن سحيق، وقد سعى أصحاب هذا التيار إلى التمرد "على كتابة

الذكور أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل"[13]، وبذلك تحيا ثقافة المنافسة، وتخلق ميادين مشتركة جديدة بعد أن كانت المرأة لا يذكر لها صدى إلى في المناطق التي لا يستطيع الرجل أن يفترعها، وهي المناطق الخاصة بالمرأة فقط.

لقد اعتمد أصحاب هذا التوجّه [القديم في طرحه الجديد بتنظيماته ورؤاه] في بناء حجتهم على طبيعة المرأة ذاتها ظاهرا وباطنا، وبالنظر إلى الأدوار التي تؤديها في المجتمع فتتميز بها عن الرجل، الوجه الآخر لصفاتها وأفعالها، وهو ما حدا إلى القول بأنّ الإبداع النسوي يقتضي كتابة مغايرة ومتميزة تبعا لطبيعة الذات المنتجة.

إنّ الأدب/السرد النسوي لا يتعارض أبدا مع منتج الآخر (الرجل)، ولا يقف بالموازاة ضدّه، بل هو إعلان عن مخالفة بنائية ودلالية تبعا للاختلاف البيولوجي والنفسي والوظيفي القائم في الواقع بين الرجل والمرأة، وهو ما يكفل للمنجزات النسوية فرادتها حتى وإن قلّدت منجزات الرجل، وإن كان هناك قائل بالضدية فهي ضدّية محورها الخطابات الذكورية المتعالية "ذات النزوع التسلطي الإطلاقي والاستحواذي سواء أكان مصدرها الرجل أم المرأة. فهي لذلك، كتابة تترجم وعيا مجدّدا بالمغايرة والاختلاف، مداره مقاومة أحادية الصوت والهيمنة، وتكسيرهما"[14]، فهي كتابة أريد منها ممارسة الحرية المفقودة في الواقع.

إذا كانت فدوى طوقان وملك عبد العزيز ونازك الملائكة ونوال السعداوي ومي زيادة وغيرهن قد قدن عملية الإبداع الشعري النسوي الحديث والمعاصر، فغيرن خطابه بأنوثتهن وما تقدّمه هذه الأنوثة من أدوات مختلفة للكتابة، وبدّلن المعتاد من الدلالات بناء على ما هو موكل لهن بالفطرة والاكتساب فإنّ الخطاب السردي لم يكنّ أقل حظا، فقد برزت في سمائه أسماء مبدعات من مثل: غادة السمان، وليلى بعلبكي وكوليت خوري وآسيا جبار وغيرهن ليقدن الكتابة السردية إلى إنجاز كمّ هائل من النصوص التي عبرن من خلالها عن

---

[13]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2007. ص: 01.

[14]- عبدالعالي بوطيب وآخرون، الكتابة النسائية؛ التخييل والتلقي، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2006. ص: 05.

تفاصيل حياتهن وحقيقة مشاعرهن ورؤيتهن للعالم، بعيدا عن السلطة البابوية/الذكورية التي مورست لفترة طويلة من الزمن، فتأتّت الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والمسرحية وغيرها من النصوص الأدبية الأخرى المحتفية بالسرد تحت أغلفة حملت أسماءهن بجدارة، نحو ما نجده مع فضيلة فاروق، وسحر خليفة وأحلام مستغانمي.

وفي خضم الحديث عن السرد النسوي وقضاياه، تقودنا قراءة واصفة لمؤلفات النقاد المشتغلين عليه إلى إشكالية محورها سؤال تصنيف النصوص في خانة السرد النسوي من عدمه، حيث يتبدّى للباحث اتجاهان كبيران؛ الأوّل يوكل الأمر إلى طبيعة المؤلّف، فإن كانت المؤلفة امرأة نسب نصها إلى خانة السرد النسوي [أي أنّ معيار التصنيف بيولوجي]، والحجة في ذلك أنّ "الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة، وهكذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة"[15]، أمّا الثاني فهو اتجاه يبحث في النص ولا يهمه الشخص، ويقرّ أصحاب هذا الموقف بأنّ خصوصيات النص السردي النسوي هي الحَكم في تصنيف العمل، يكتب يقطين بهذا الصدد: "حيثما تحقّقت تجليات هذه الكتابة الأنثوية كنّا بصدد الإبداع السردي النسائي. وكلّما انعدمت بعض تجلياتها استبعد نعت الكتابة بالنسائية، ولو كانت الكاتبة امرأة"[16]، ومن ضمن الخصوصيات السردية النسوية التي عدّها النقاد أذكر:

* تغليب العاطفة في صناعة الحبكة السردية، فهي في الغالب كتابة شخصية مفعمة بالأحاسيس.
* الكتابة بشكل عفوي وحدسي.
* اختيار موضوعات ملائمة لحساسية الأنثى/الكاتبة ورؤيتها للعالم.

---

[15]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة؛ الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012. ص: 207.
[16]- المرجع نفسه. صص: 205/204.

* تبني المواقف الإنسانية والدفاع عنها "فالمرأة تفوق الرجل في التعبير، فلديها نعومة فكرية لا تجدها عند الرجل، فهي وحدها التي تستطيع من خلال الأدب إنقاذ الإنسانية"[17].

* التركيز على الجسد بما هو بؤرة تعبيرية.

* سرد التفاصيل والاهتمام بدقائق الأشياء والمواقف.

* تغيير أنماط سلوك الشخصيات داخل النص السردي لاختلاف النظرة إلى الحياة.

* إعلان الارتباط بالمكان بشكل مطّرد وتصوير تفاصيله وفقا لما تمليه العاطفة.

* الدفاع غالبا عن قضايا المرأة العربية، ف "القاعدة العامة للكتابة النسائية هو التركيز على البطلة لا البطل، وعلى مشكلات المرأة وهمومها في الواقع"[18].

* سرد متقلّب لا يملك خيطا فكريا ناظما يجمعه إذا تعدّدت النصوص، فهو بذلك سرد آني متغيّر بتغير التجارب.

بالرغم من الإشارة إلى هذه الخصوصيات البنيوية والمضمونية وتحديدها سمات نصية مميزة إلا أنّ حضورها على مستوى النص السردي النسوي الحديث والمعاصر يبقى نسبيا؛ زيادة ونقصانا، حضورا وغيابا، أمّا بشأن تمظهراتها فهي لا تخرج أبدا عن القالب العام والإطار الكلي للبنية الأبوية، إذ لا يمكن أن تتأتّى نسوية خالصة، وإنّما تستثمر في الثغرات والمساحات الخالية والفراغات الموجودة بين السطور وبذلك يتضح أنّ مركز الكتابة السردية النسوية هو هامش الكتابة الأبوية، أي النقاط المعتمة والخاوية التي تتضح عبرها للمتمعن خصوصيات الخطاب بشكل واضح وجلي، وقد تكفي العودة إلى أعمال "هيفاء بيطار، سحر خليفة، رشيدة التركي، حنان الشيخ، هدى بركات، ليلى العثمان، سلوى بكر ليلى

---

[17]- محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر، القاهرة – مصر، ط1، 1987. ص: 13.

[18]- سوسن ناجي، صورة الرجل في القصص النسائي، وكالة الأهرام، القاهرة – مصر، ط1، 1995. ص : 19.

الأطرش، منيرة الفاضل، كفى الزعبي، أميمة الخميس، داود سهير، هدى بركات، زينب حفني بدرية الشحي، منى رجب، ديزي الأمير، زينب الأعوج" وغيرهن لاستشفاف ثلمات الفرادة الإبداعية النسوية.

وفي الأخير يمكن القول بأنّ المبدعة/الساردة العربية بما قدمته استطاعت أن تصادي الرجل فيما يؤلفه ففرضت نفسها في ميدان الكتابات السردية، كيفا لا كمّا، بما تمتلكه من قدرات في خلق الاستثناء، فحتّى وإن كان الرجل العربي هو الأكثر كتابة، والأكثر تجربة في توليف الحبكة ونسج الخطاب السردي إلا أنّ للتجربة النسوية إضافاتها وخصوصياتها التي تستحق الاحترام، وتسترعي من الناقد مزيدا من العناية والاهتمام.

المحاضرة الحادية عشرة (11)

العجائبية في السرد العربي المعاصر

في مفهوم العجائبي:

وردت لفظة عجيب في المعاجم العربية بمعنى "إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده"[19]، أو بمعنى "النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[20] ويكون التعجب "مما خفي سببه ولم يعلم"[21]، واللفظة بهذه الدلالة تحيل إلى القطيعة مع المألوف، والابتعاد عما هو مقبول عقلا أو مستساغ منطقا.

وبعد أن أدرج المصطلح في حقله الوظيفي الأدبي/ النقدي تشارك في دلالته مع العديد من المصطلحات العربية الأخرى القريبة من دلالته، والتي سعى موظفوها إلى فرضها بديلا،

---

[19]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد: 8، مادة (عجب). ص: 580.

[20]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبدالكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1987 مجلد: 3، مادة (عجب). ص: 319.

[21]- المرجع نفسه والصفحة.

كلّ من منظوره وبحجته المغايرة، أهمها: الفنتازيا، الفنتاستيك، الغرائبي، السحري، الاستيهامي ... وهي المصطلحات التي تشترك جميعا في الإحالة إلى اللامألوف والخارق.

لقد أشار النقاد إلى أنّ مشكلة الاصطلاح هذه نابعة من عدم إيجاد بديل لفظي لمصطلح (Fantastique/ Fantastic) على النحو الذي هو مضبوط فيه دلالةً على مستوى القاموس النقدي الغربي، ولذلك أجمع جلّهم (النقاد)- بعد الكثير من الاجتهادات الاصطلاحية – على أنّ لفظة "العجائبي" هي الأنسب للمقابلة المفهومية، وذلك تأسيسا على ما تحمله اللفظة من دلالات معجمية عربية سابقة عن الاستخدام الاصطلاحي كالرّوعة والاندهاش والخيال والوهم والخارق، وهو ما تفتقد إليه أو إلى بعضه بقية المصطلحات.

أمّا من الناحية الاصطلاحية فيوصّفه "تودوروف" [وهو من أصحاب السبق التنظيري في تحديد دلالة المصطلح والإشارة إلى تمظهراته وجمالياته من خلال كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" الصادر عام 1970] بقولٍ جامعٍ نُهلت منه كلّ التعريفات اللاحقة: إنّه الأدب الذي يخلق التردّد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية، ويجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي حسب الظّاهر. فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها إما من خلال المسبّبات الطبيعية أو فوق الطبيعية لكن التردّد بين هذه المسبّبات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي[22]. وهو ما يكفل القول بأنّ العجائبي قائم على صهر ما هو واقعي مع ما هو خيالي، في حالة تجاوز لما درج عليه الإنسان من مقتضيات سببية، وذلك بتوظيف المحوّل والمحوّر والمشوّه جنبا إلى جنب مع الحقيقي والمعقول، وهو ما يدفع المتلقي إلى العجب والحيرة من فنية اللقاء بين العالمين المتناقضين، ويكسر آفاق التوقع المنطقي ويولّد بالمقابل الاستغراب من الخوارق والخروج عن المعتاد، هذا دون أن يسمح لنا العجائبي بالحكم على أنّه

---

[22]- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط – المغرب، ط1، 1993. ص: 54.

خطأ أو كذب أو تضليل لأنّ انتفاء السببية أو تعليق المنطق أمام حادثة لا يكفل أبدا تكذيب خبر وقوعها [مثل المعجزات] لأنّ العجائبي ذو "طابع احتمالي"[23].

ومن ضمن الشروط التي تكفل شعرية النص السردي العجائبي [بنيةً ودلالةً] على النحو الذي أشار إليها "تودوروف" إرباك التّشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السّارد بمتلقي النّص، وذلك عندما يجبر النص متلقيه على اعتبار عالم الشّخوص عالم أشخاص أحياء، ويجبره أيضا على التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، فيشكك المتلقي في صحة ما يتلقاه، ولكنّه في الوقت نفسه يظلّ غير قادر على تفسيره[24].

صور العجائبي في النص الأدبي:

إن الكتابة السردية العجائبية الحديثة والمعاصرة هي فعل يهدف إلى استجلاء المهمّش، والكشف عن المسكوت عنه، وتجاوز المطروح، وإعادة الاعتبار للمقصى رقابيا بفعل القوانين والمحرمات، فيؤتى بالعجائبي في ظلّ هذه الأهداف للتعبير به بطريقة رمزية عن واقع لا يمكن بحسب المبدع تشخيصه إلا بعد تجريده وتقديمه للقارئ في حلّة عجائبية.

ومن أهم هذه الروافد التي يستقي منها المبدع مادته العجائبية أذكر:

- **الخرافة.**
- **الصوفي.**
- **الكرامات والمعجزات.**
- **المنامات.**
- **الأسطورة.**

---

[23]- المرجع نفسه. ص: 44.

[24]- المرجع نفسه. ص: 52 وما بعدها

- **أدب الخيال العلمي.**

يجب على النص المتشرّب للعجائبي فتح خارقه على التأويل، بناء على خصوصية كلّ رافد من الروافد الآنفة الذكر، "لكي يتسنى للقارئ في صدامه الباطني مع المألوف وغير المألوف – الطبيعي وغير الطبيعي– تأسيس علاقة جدلية مع المقروء من جهة ومع النصوص الخلفية المغذية لهما (النص والقارئ)"[25] وبذلك فقط يمكن القول بفاعلية استنطاق النص العجائبي والقدرة على كشف وظيفيته وشعريته.

إنّ العجائبي بصيغ توظيفه المختلفة وآثاره الجمالية قريب "من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقع نحو المتخيّل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض وكأنّ الحكاية العجائبية ليست غير نمو عضوي لانطباع معين"[26]، وهي بذلك تجمع بين مسارين؛ الأوّل يستدعي فضاء التجربة الأسطوري والفلكلوري الثقافي (...) لقراءة الواقع من خلاله، والثاني يأخذ مسارا آخر ينطلق من الواقع ويتجه نحو المتخيّل والمحتمل والمتوقع.

السرد العربي المعاصر وتشكلات العجائبي:

لقد عرف السرد العربي العجيبَ والخارق منذ بواكيره النصية الناضجة الأولى، وذلك من خلال قصص "ألف ليلة وليلة" وما تحمله من خوارق، ونص "كليلة ودمنة"، وبعض السير الشعبية، كسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الزير سالم، وسيرة عنترة بن شداد وغيرها من النصوص التي تحتفي بها الخزانة السردية العربية.

وبالنظر إلى سرودنا العربية الحديثة والمعاصرة نلحظ أنّ العجائبي أصبح سمة نصية مألوفة، إذ بعد أن كان علامة على بعض النصوص العربية القديمة، أصبح علامة حداثية جامعة بين

---

[25]– محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر؛ دراسة تنظيرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2008. ص: 248.

[26]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 1977. ص: 23.

عوالم الإبداع السردي وعالمنا الحقيقي المشحون بالتوتر، الباحث عن وسائل جديدة للتعبير عنه، فمن بدايات القرن العشرين "بدأ هذا الأدب (العجائبي) يتفرد ويخرج من كونه عنصرا مساعدا على التخييل ليصير "قاعدة وليس استثناء"، وكانت بداية ظهور هذا التوجّه في الأدب نوعا من تعميق الرمز بهدف تمرير الانتقادات السياسية والاجتماعية والدينية ..."[27]. وبذلك نجد أنّ النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة [في مقدمتها الرواية]حاولت التعبير بالعجائبي لا عنه، ولعلّ سياقات إنتاجها تكفل لنا الحقّ بالقول إنّ استخدامه أصبح ضرورة فكرية وثقافية معاصرة، خاصة إذا واشجنا بين جانبه الوظيفي التعبيري وبين ما يلحق النص من جماليات فنية إثر توظيفه.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ النص السردي العربي الحديث والمعاصر لم ينفك في توظيفه للعجائبي عن الكتابات العالمية التي تقوم بذلك، ولم يخرج عن الأطر العامة التي تميز هذا النوع من الكتابة، إذ عاد النص العربي إلى الروافد العجائبية ذاتها (الأسطورة/ المعجزات/ السحر والشعوذة/ الخيال العلمي ...)، واحتفى بها نصيا في أطر كبرى مشابهة نذكر منها:

- أنسنة الجماد واستنطاقه.
- أنسنة الحيوان.
- استحضار الحيوان بشاكلة خرافية.
- خلخلة الصورة البشرية بالمسخ والتحوّل.
- إقحام الغائب في التعبير عن الواقع (عوالم الجن والآلهة / حضور الأسطورة).
- إعطاء الأمكنة أبعادا غير أبعادها الحقيقية.
- الانتقال عبر الزمن.
- النفاذ في عوالم الروحانيات (الصوفي/ السحر ...).

---

[27]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر. ص: 247.

إنّ هذه الاختيارات التعبيرية وغيرها تدمج النص السردي العربي في خانة العجائبي العالمي إلا أنّ الفرادة تصنع عربيا من خلال تفاصيل الموظَّف وآليات اشتغاله داخل العمل السردي، وهو ما يكسب الخطاب سمات دلالية وجمالية خاصة.

ومن النصوص السردية العربية التي تضمنت دلالات الخارق والعجيب، وهي نصوص رائدة في مجالها وصالحة للتطبيق والتدليل (على مستوى الرواية والقصة القصيرة بما هما النصان الأكثر تشربا للعجائبي) نذكر:

الرواية:

- الطاهر وطار: (الحوات والقصر)، (الولي الطاهر: يعود إلى مقامه الزكي/ يرفع يديه بالدعاء)
- محمد ساري (الغيث)
- سليم بركات (فقهاء الظلام)
- الحبيب السائح (زهوة)
- إدوارد الخراط (رامه والتنين)
- يحي القيسي (أبناء السماء)
- الطيب صالح (بندر شاه)، (عرس الزين)
- جمال الغيطاني (كتاب التجليات)
- يحي حقي (السلحفاة تطير)
- صنع الله إبراهيم (اللجنة)
- إلياس خوري (أبواب المدينة)

القصة القصيرة:

- فرج ياسين: (رماد الأقاويل).
- عمران عزالدين (موتى يقلقون المدينة)
- محمود الريماوي (عودة عرار)

مصطفى لغتيري (مظلة في القبر)