

الأبعاد العجائبية و الغرائبية في الرواية النسوية  
رواية " سهرة تنكزية للموتى " لغادة السمان نموذجًا

د. تغريد حسن جاد

مدرس الأدب العربي

كلية الآداب، جامعة بورسعيد

[taghreed.hassan@arts.psu.edu.eg](mailto:taghreed.hassan@arts.psu.edu.eg)

DOI: 10.21608/jfpsu.2022.129160.1171

## الأبعاد العجائبية و الغرائبية في الرواية النسوية رواية " سهرة تنكزية للموتى " لغادة السمان نموذجًا

### مستخلص

يُعدُّ تراثنا الحكائي العربي القديم ، ومن بعده الأعمال الروائية المعاصرة حقلًا خصبًا لظهور العديد من الأبعاد والظواهر الفنية والإبداعية ، ومن بين تلك الأبعاد والظواهر ما رصدته الروائيون في كتاباتهم من صنع تخيلاتهم ، حول عوالم خفية ، تجاوزوا خلالها حدود الواقع والمعقول والمألوف ، ورسموا أحداثًا وشخصيات وأزمنة وأمكنة تثير في نفس المتلقي انفعالات متنوعة ومثيرة ، منها : العجب والاندهاش والاستغراب والرعب والخوف ، نظرًا لكونها أمورًا غير مألوفة ولا معهودة لدى المتلقي ؛ ومن ثم فقد وجد هذا اللون الفني قبولًا واسعًا لدى فئة كبيرة من جمهور القراء ، وقد أُطلق على هذا اللون الإبداعي في تراثنا الحكائي العربي القديم ، وفي الأعمال الروائية المعاصرة مصطلحات عدة من بينها : مصطلحا: ( العجائبي ) و( الغرائبي ) ، وبالطبع كان معظم من طرقتوا هذا اللون الإبداعي ، قديمًا وحديثًا ، كانوا من الروائيين الذكور ، أما ما جاء على لسان النساء ، أو حُطَّته أعلامهن من هذا الفن ، فكان نادرًا مقارنةً بنظيره الذكوري .

ومن ثم فقد نهضت هذه الدراسة هادفة إلى الوقوف حول رصد تلك الأبعاد العجائبية والغرائبية التي رسمت حدودها ، وخطت معالمها إحدى الروائيات المعاصرات اللاتي طرقت هذا المسلك الوعر من فنون الأدب عامة ، وفن الرواية المعاصرة خاصة ؛ حيث ستتخذ الباحثة رواية ( سهرة تنكزية للموتى ) للروائية غادة السمان نموذجًا تطبيقيًا ؛ بوصفها إحدى الروايات التي تعد نموذجًا للرواية النسوية من جانب ؛ بالإضافة إلى ما زخرت به هذه الرواية من طاقات هائلة من تلك الأبعاد العجائبية والغرائبية .

**الكلمات المفتاحية :** العجائبية ، الغرائبية ، الرواية، النسوية ، غادة السمان.

**The Fantastique and Exotic Dimensions  
in the Feminist Novel  
The Novel *An Evening Masquerade for the Dead*  
by Ghada Al-Samman as a Model**

Dr. Taghreed Hassan Gad  
Lecturer of Arabic Literature  
Faculty of Arts, Port Said University

**Abstract**

Our ancient Arab narrative heritage, and after that contemporary fictional works, is a green field for the emergence of many dimensions and artistic and creative phenomena. And places that provoke in the recipient's mind a variety of exciting emotions, including: amazement, astonishment, astonishment and horror, because they are unfamiliar and unfamiliar to the recipient; Hence, this artistic color has found wide acceptance among a large group of readers, and it has been called this creative color in our ancient Arab narrative heritage, and in contemporary fictional works. Several terms, including the terms: (fantastique and exotic) and of course most of those who used this creative color, old and new, were male novelists. As for what came on the tongues of women, or their pens of this art, it was rare compared to its counterpart masculine.

Hence, this study aimed to stand on the monitoring of those strange and miraculous dimensions that drew its limits, and its features were drawn by one of the contemporary novelists who took this rugged path from the arts of literature in general, and the art of contemporary novel in particular; Where the researcher studies in this study the novel *An Evening Masquerade for the Dead* as one of the novels that is a model for the feminist novel; Where this novel has stored enormous energies of those strange and miraculous dimensions.

**Keywords:** Fantastique, exotic, novel, feminist, Ghada Al-Samman.

## المقدمة

يُعدُّ تراثنا الحكائي العربي القديم ، ومن بعده الأعمال الروائية المعاصرة حقلاً خصباً لظهور العديد من الأبعاد والظواهر الفنية والإبداعية ، ومن بين تلك الأبعاد والظواهر ما رصدته الروائيون في كتاباتهم من صنع تخيلاتهم ، حول عوالم خفية ، تجاوزوا خلالها حدود الواقع والمعقول والمألوف ، ورسوموا أحداثاً وشخصيات وأزمنة وأمكنة تثير في نفس المتلقي انفعالات متنوعة ومثيرة ، منها : العجب والاندهاش والاستغراب والرعب والخوف ، نظراً لكونها أموراً غير مألوفة ولا معهودة لدى المتلقي ؛ ومن ثم فقد وجد هذا اللون الفني قبولاً واسعاً لدى فئة كبيرة من جمهور القراء ، وقد أطلق على هذا اللون الإبداعي في تراثنا الحكائي العربي القديم ، وفي الأعمال الروائية المعاصرة مصطلحات عدة من بينها : مصطلحا: ( العجائبي ) و ( الغرائبي ) ، وبالطبع كان معظم من طرقتوا هذا اللون الإبداعي ، قديماً وحديثاً ، كانوا من الروائيين الذكور ، أما ما جاء على لسان النساء ، أو خطته أقلامهن من هذا الفن ، فكان نادراً مقارنةً بنظيره الذكوري .

ومن ثم فقد نهضت هذه الدراسة هادفة إلى الوقوف حول رصد تلك الأبعاد الغرائبية والعجائبية التي رسمت حدودها ، وخطت معالمها إحدى الروائيات المعاصرات اللاتي طرقت هذا المسلك الوعر من فنون الأدب عامة ، وفن الرواية المعاصرة خاصة ؛ حيث ستتخذ الباحثة رواية ( سهرة تنكزية للموتى ) للروائية غادة السمان نموذجاً تطبيقياً ؛ بوصفها إحدى الروايات التي تعد نموذجاً للرواية النسوية من جانب ؛ بالإضافة إلى ما زخرت به هذه الرواية من طاقات هائلة من تلك الأبعاد العجائبية والغرائبية .

### تساؤلات الدراسة :

تثير هذه الدراسة مجموعة من التساؤلات ، تلك التساؤلات كانت بمثابة الدافع للباحثة نحو الانطلاق إلى هذا الموضوع ، محاولة إيجاد الإجابات الأقرب إلى الموضوعية ، في ضوء المعطيات النظرية ، والأدبيات المرتبطة بهذا الموضوع ، وتتمثل تلك التساؤلات البحثية في : هل كان للأدب النسوي بصمة في عالم الغرائبية والعجائبية ؟ أم وقفت طبيعة الأنثى حائلاً دون تصدي المرأة لهذا اللون من الإبداع ؛ نظراً لما يثيره في النفس من انفعالات تدور في فلك الرعب والذعر والخوف والاندهاش والتعجب ؟ وما ملامح تلك

الأبعاد الغرائبية والعجائبية في الرواية النسوية ؟ وهل كان للطابع النسوي أثره في ذلك اللون من الإبداع ؟ وما الدوافع التي جعلت من المرأة رغم رقة مشاعرها وطبائعها بحكم فطرتها ، أن تطرق هذا اللون الفني الشاق ؟ ولماذا رواية ( سهرة تنكرية للموتى ) لـ ( غادة السمان ) تحديدًا ؟

وتسعى الباحثة في هذه الدراسة إلى الإجابة عن تلك التساؤلات ، وذلك في ضوء ما تمليه المدونة المدروسة ، وتتطرق به سطورها ، وليس وفقًا لقوالب تنظيرية معدة مسبقًا تقرضها الباحثة على المدونة ، وذلك بعد قراءة متأنية لهذه الرواية الطويلة التي بلغ عدد صفحاتها ثلاثمائة وخمسة وثلاثين صفحة ، طافت فيها الروائية غادة السمان بالقارئ في عوالم عجيبة وغريبة ، ورصدت أحداثًا ، ورسمت شخصًا ، في أزمنة وأمكنة غير معهودة ؛ تتسق وتتغام في تلك العوالم مع معطيات الأدب العجائبي والغرائبي ، على نحو ما ستكشفه الدراسة .

الجدير بالذكر أن الباحثة لا تدعي أن الدراسة الحالية هي الدراسة الأولى في حقلها الأدبي أو النقدي ، وإنما هي حلقة في عقد سلسلة من الدراسات الأدبية والنقدية في هذا المجال ؛ فقد سبقتها دراسات عديدة ، قد أفادت منها الباحثة ، ولا شك أنه سوف تتلوها دراسات أخرى ، ولكن الدراسة الحالية تختلف عن الدراسات السابقة في بعض النقاط منها :

- الدمج بين البعدين ( العجائبي و الغرائبي ) في بوتقة تحليلية واحدة ، وعدم الاقتصار على بُعد واحد منهما دون الآخر .
- الارتكاز حول البعد النسوي ، ومحاولة استجلاء أثر الصبغة النسوية على هذا اللون الإبداعي الذي ظل لعقود زمنية ممتدة حكرًا على المبدعين من الروائيين الذكور ؛ مما قد يُظن معه أن ظلال الإبداع النسوي قد غابت عن هذا الحقل الإبداعي .
- إفراد الدراسة الحالية لرواية واحدة ، ودرسها دراسة تحليلية مستفيضة على المستوى الرأسي ؛ حيث اعتمدت الباحثة في نماذجها التطبيقية على ما تم حصره على المستوى السردي داخل بنية رواية واحدة ، ولم تعتمد على حصر نماذج متعددة من روايات متفرقة ، شأن العديد من الدراسات السابقة.

## مادة الدراسة :

لعل التساؤل المنطقي الذي يطرح نفسه الآن بين يدي الدراسة - وهو أحد التساؤلات البحثية - لماذا وقع اختيار الباحثة على رواية ( سهرة تتركية للموتى ) لغادة السمان دون غيرها من الروايات ؟ ولا شك أن الإجابة المباشرة عن هذا التساؤل هي أن هذه الرواية - تحديداً - تمثل نموذجاً خصباً للرواية العجائبية والغرائبية ؛ لما تضمنته من كثافة غير عادية من الأبعاد الغرائبية والعجائبية ، على اختلاف أنواعها ، كما أنها تعد نموذجاً وافياً ومبرهنًا على قدرة المرأة على ثبر أغوار هذا الحقل الغرائبي والعجائبي ، وببراعة وجسارة ، لا تخشى الرعب ، بل هي التي ترسم ملامحه ، وتغوص في أعماقه .

الحقيقة أن هذا التساؤل الرئيس سالف الذكر يثير مجموعة فرعية من التساؤلات التي لا تقل أهميتها عنه ، ولعل الإجابة عن تلك التساؤلات الفرعية تسهم ، وبشكل فعال في الإجابة عن التساؤل الرئيس ، ومن تلك التساؤلات الفرعية : إذا كان النقاد والمنظرون يعدون العجائبية والغرائبية لونًا من ألوان التحرر في الكتابة ؛ فهل مثل هذا اللون لدى المرأة - بوصفها جزءًا من كيان الأدب والإبداع - نمطًا من أنماط التحرر ؟ وما جوهر ذلك التحرر وفحواه ؟

الإجابة عن هذا التساؤل قد حملها التساؤل ذاته ؛ فإذا كانت المرأة جزءًا لا يتجزأ من كيان الأدب والإبداع ؛ فهي من قبل جزء من المجتمع الذي تعيش فيه ، تتأثر به ، وتؤثر فيه ، وينعكس عليها صدى أحداثه ونوائبه ، بل إن المرأة أكثر تأثرًا بتلك النوائب ؛ نظرًا لطبيعتها، وبالتالي فكان من الطبيعي أن يصيب المرأة هذا النمط التحرري من الكتابة ، مع ملاحظة أن جوهر التحرر هنا وفحواه ليس تحررًا من الظلم الاجتماعي أو الاضطهاد السياسي ، وإنما هو تحرر ناتج عن رغبة ملحة لدى المرأة الأدبية ، والروائية الأريبة في التحرر من قيود الكتابة الواقعية ، التي تضاهي الواقع المعيش وتبتثق منه ، حتى وإن كان هذا الواقع أليماً ؛ ومن ثم يمكن الإقرار منذ البداية أننا إزاء تحرر نسوي في الفن الروائي ، مثلته غادة السمان في تلك الرواية بحق ، وكأن أدبنا العربي القديم والمعاصر معًا ، كان بحاجة ماسة إلى ظهور الأدب العجائبي والغرائبي ، جنبًا إلى جنب مع الأدب

الواقعي ؛ ليجد المبدعون والمبدعات - على حد سواء - متنفسًا ، لا من قيود المجتمع فحسب ، بل ربما من قيود الكتابة أيضًا .

هنا تجدر الإشارة إلى أن رواية ( سهرة تنكرية للموتى ) لغادة السمان ، قد ظهرت طبعتها الأولى عام ٢٠٠٣م ، وليست الباحثة بصدد توثيق الطبعة ، بقدر ما هي بصدد تفسير ما يثيره هذا التاريخ تحديدًا من أحداث وشخص وأزمنة وأمكنة تندرج تحت مظلة العجائبي والغرائبي الذي حفلت به هذه الرواية ؛ فقد حاولت السمان في هذه الرواية أن ترسم - بشكل ترميزي - واقع ما بعد انتهاء الحرب الأهلية التي قبعت على أرض وطنها سنوات طوال ؛ ومن ثم كان من المنطقي أن ينعكس أثر تلك الحرب على شخصيات روايتها ، وعلى بنية السرد داخل الرواية ، تلك الشخصيات التي شهدت التناقضات بين وطن قد انكسروا هم على أرضه ، وبلاد تحرروا فيها من قيود الذل والهوان ؛ ومن ثم كانت المفارقات هي السمة الغالبة على الرواية منذ بدايتها ، حتى نهايتها ؛ مما جعل الرواية نموذجًا صادقًا لروايات هذا اللون من الأدب ، وهذا ما سنتبته السطور التالية من الدراسة ، والجديد هذه المرة أن الرواية خطت سطورها روائية تترك أبعاد العجائبي والغرائبي بدقة ، ومن ثم صنعت للقارئ عوالم من تخيلاتها.

ولعله من نافلة القول التأكيد على أمرين أولهما : عدم اتفاق الباحثة مع من تنكروا لفن الرواية عامة ، وللرواية العجائبية والغرائبية خاصة ؛ فلم يعد قول محمد كرد علي مجديًا ، حين ذهب إلى أن الرواية فن غير جدير بالاهتمام ؛ لما فيه من كذب ، وتزييف للحقائق<sup>٢</sup> ، ومن ثم فهؤلاء للرواية العجائبية أكثر رفضًا وتشددًا .

الأمر الثاني : بيان سبب إحجام كثير من الروائيين عامة والروائيات خاصة عن هذا اللون من الكتابة ؛ ولبيان هذا الأمر - في تصور الباحثة - نرى أن هذا الإحجام ذا مرجعية دينية بمعنى " أن هناك من رأى أن الأحاديث الخرافية تبهج دماغ الصغير ، والتخيلات تقفن عقل الشاب والشابة ، ولا ينجو من تأثيرها المكمل في الرجولة ، ولا الشيخ ، لا سيما أن الكاتب يصور أحوالًا خارقة العادة ، ويأتي بأوصاف كاسية بالزينة ، أو ذات غلو ومبالغة ، حتى يتصور القارئ أنه في أرض مسحورة ؛ لكثرة ما يرى من المشاهد الفتانة ، ولا يخفى أن أمرًا كهذا يغوي المخيلة ، ويحملها أن تعلق نفسها بالباطل ، وتستسلم بارتخاء إلى الجاذب الذي يستميلها فتسكر وترقد بلذة<sup>٣</sup> فإذا كانت هذه النظرة التي طرحها الأب (

أميدي لوريول اليسوعي ) إلى هذا الفن ؛ فكان حتمًا أن يحجم الكثيرون والكثيرات عن هذا الفن الأدبي .

### الكلمات المفاتيح ، وقضاياها النظرية :

قبل عرض الكلمات المفاتيح ، والوقوف على ماهيتها لغويًا واصطلاحيًا ، تجدر الإشارة إلى أهمية الوقوف عند تلك الكلمات المفتاحية والتأصيل لها ؛ فمعظم الخلافات العلمية قد يكون ناتجًا عن عدم العناية بضبط المصطلحات ؛ ومن ثم فإن ضبط المصطلحات بعناية أمر من شأنه تحقيق المنهجية ، وتقادي الخلافات العلمية<sup>٤</sup> ؛ إذ يعد الوقوف عند المصطلح أمرًا من شأنه درء كل غموض أو التباس أو خلط لدى المتلقي ؛ نظرًا لأن إدراك المصطلح يتأسس عليه البناء المعرفي<sup>٥</sup> ؛ نظرًا لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد إيصالها ، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة<sup>٦</sup>

وقد أشار التهانوي إلى آثار عدم الالتفات إلى المصطلحات قبل الولوج إلى العلوم ؛ حيث أقر بأن " عدم الوقوف عند المصطلحات يترتب عليه ألا يتيسر للشارع في هذا العلم الذي يطرق بابه ، وألا يهتدي إليه سبيلًا ، ولا يكتب له إلى انفهامه دليلًا<sup>٧</sup> .

ولعل عملية إصاق وسم ( المفاتيح ) بعد لفظ ( الكلمات ) في صدارة الدراسات العلمية والبحوث ، لم يكن من فراغ ؛ نظرًا لأن المصطلحات - كما ذكر المسدي - مفاتيح العلوم<sup>٨</sup> . أو كما أكد آخر أن المصطلح يعد مفتاحًا جوهريًا للتفكيك والمساءلة<sup>٩</sup> .  
( العجائبية و الغرائبية ) لغة :

تفضل الباحثة عرض المفهومين معًا ؛ نظرًا للتداخل الشديد بينهما ، والترابط التلازمي الواقع بينهما بشكل لافت ، إلى الحد الذي وصل أحيانًا إلى حد الخلط بينهما دون تفريق ؛ ومن ثم فإن الجمع بينهما أمر من شأنه بيان الفروق الدقيقة بينهما . حيث يرجع الأصل اللغوي لكلمة ( العجائبية ) إلى الجذر ( ع ج ب ) ، وقد ورد في اللسان أن أصل العجب في اللغة : أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ، ويقل مثله ، قال : عجبت من كذا ... ، وكذلك جاء قول ابن عربي : العجب : النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد . والعجب : إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده ، وجمع العجب : أعجاب ... ، وقد عجب منه



عجباً ، وتعجّب واستعجب ، ... وأمر عجب ، وعجيب وعجاب وعجّاب<sup>١٠</sup> . وقيل العجب : النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد<sup>١١</sup> . كذلك يقال في جمع ( عجيب ) : عجائب وأعاجيب<sup>١٢</sup> . وأكد الزبيدي أن العجب : حيرة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء ، وليس هو سبب لها في ذاته ، بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه<sup>١٣</sup> ، أما الجرجاني فقال : " العجب : تغير النفس بما خفي سببه ، وخرج عن العادة مثله " <sup>١٤</sup> .

أما الجذر اللغوي لكلمة ( الغرائبية ) فيرجع إلى ( غ ر ب ) ، ومنها الغريب : وهو العجيب غير المألوف ولا المألوف<sup>١٥</sup> . وهنا تسجل الباحثة ملحوظة مهمة للغاية حول هذا المعنى الوارد للغريب داخل أحد المعاجم ، والملحوظة هي أن الخلط بين المصطلحين بوصفهما مصطلحين أدبيين ونقديين ، إنما يرجع الأصل فيه إلى المعنى اللغوي ذاته ؛ فهنا عرّف المعجم ( الغريب ) بأنه : العجيب غير المألوف ؛ مما يؤكد أن منشأ الخلط بين المصطلحين مرده إلى الخلط بين المعنيين اللغويين . يؤكد ذلك التفسير من الباحثة ويدعمه ما ورد في ( تكملة المعاجم العربية ) ؛ إذ ذكر رينهارت دوزي أن " العجيب والعجب مثل الغريب ، والغريب : عجيب خارق غير مألوف ، فذُّ ، نادر عزيز ، قليل الوجود ، فريد وحيد شاذ " <sup>١٦</sup> .

وقبل التعرض للمعنى الاصطلاحي للكلمتين ، تجدر الإشارة إلى أن المادة اللغوية التي وردت بصورة لافتة في القرآن هي المقترنة بمادة ( عجب ) ، وليس ( غرب ) <sup>١٧</sup> ؛ وترى الباحثة أن هذه اللفظة - لا شك - لها دلالاتها ؛ وهو أن حدوث التعجب يستدعي تجاوز مرحلة الاستغراب ، بمعنى أن المعنى اللغوي للتعجب أعم وأشمل وأثره في نفس المتلقي أعمق من دلالة كلمة الاستغراب . وسوف يدعم هذا التفسير من الباحثة ما سيذكر في تناول المعنى الاصطلاحي .

### ( العجائبية والغرائبية ) اصطلاحياً :

إذا كانت إرهابات التداخل بين المفهومين قد بزغت أشعتها داخل المعنى اللغوي لهما ، فإن التداخل الصريح والخلط الواضح بينهما قد بدا جلياً في كتب الأدب والنقد ، سواء القديم منها أو الحديث ؛ والدليل الأكبر على صحة ذلك القول أن من ترجموا عنوان أشهر

الكتب المعاصرة لهذين المصطلحين ، أعني به الكتاب الذي ألفه تزفيتان تودورف ، قد ترجموا له بـ ( مدخل إلى الأدب الغرائبي ) تارة ، وتارة أخرى ترجموا له بـ ( مدخل إلى الأدب العجائبي )<sup>١٨</sup> ؛ مما يؤكد مسألة الخلط بينهما ، ويدعم في الوقت ذاته مذهب الباحثة في التعرض للمصطلحين معاً في موضع واحد .

بداية وقع اختيار الباحثة على مصطلح ( العجائبية ) دوناً عن غيره من المصطلحات التي تبدو مرادفة له ، أو متاخمة له مثل : ( العجائبي ، والفانتاستيك ، والفانتاستيك ، والخوارقي ، والخوارقية ، والخارق ، والوهمي ، والاستيهامي ، والخرافة ، والأدب الخرافي ، والعجيب ، والعجاب ، والعجيب الخلاب ، والخيالي ، والفانتازيا ، والمدهش والسحري )<sup>١٩</sup> ... ( ؛ وذلك لما حققه مصطلح ( العجائبية ) من انتشار وشيوع من جانب ، واستقرار وسلامة من جانب آخر ، على مستوى الساحتين الأدبية والنقدية ؛ الأمر الذي من شأنه استقرار المنهجية داخل البحث ؛ " لأنه إذا ثبت المصطلح صحت المنهجية " <sup>٢٠</sup> ، مع ملاحظة أن أقرب المصطلحات التصاقاً بالعجائبية والعجائبي ممن ترجموا إليه هو مصطلح ( عجاب ) ؛ والسبب في ذلك ما ورد في قوله تعالى : ( أجعل الآلهة إلهاً واحداً ، إن هذا لشيء عجاب ) سورة ص ، الآية ٥ ، قيل : العجاب : هو ما فاق الحد ، أي حد التصور والتخييل <sup>٢١</sup> .

كما تتفق الباحثة مع من رأى أن مصطلح ( العجائبية ) المكافئ للمصطلح الأجنبي (fantastique) بمثابة " إطلاق عربي صميم يستوعب كل المعاني بكفاءة وخصب " <sup>٢٢</sup> ، الجدير بالذكر أن هذا المصطلح (fantastique) مرجعه إلى الأصل اللاتيني (phantasia) ، وهو المصطلح الذي استخدمه أرسطو في البدء ، ثم انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى ؛ ليدل على الصور الحسية في الذهن <sup>٢٣</sup> .

في الوقت ذاته فإن الباحثة ترى أنه لا فرق جوهري بين مصطلحي ( العجائبية ) و ( العجائبي ) ؛ إذ إن مسألة التذكير والتأنيث بين المصطلحين إنما مرجعه إلى الموصوف ذاته ، أعني الكلمة السابقة للمصطلح ؛ فإذا سبق المصطلح كلمة ( البعد ) على سبيل المثال ؛ لزم أن يكون الوصف هو ( العجائبي ) ، وإذا سبقه كلمة ( الأبعاد ) ؛ لزم أن يكون الوصف ( العجائبية ) ؛ ومن ثم فمسألة التفريق بينهما - في تصور الباحثة - مسألة لغوية سياقية فحسب .

تبقى الإشارة إلى تفسير إلحاق ( ياء النسب ) داخل بنية مصطلح ( العجائبية ) ؛ إذ تشير القاعدة القياسية إلى أن النسب أو النسبة يكون إلى المفرد في الأصل ، ولكنه قد ينسب إلى لفظ الجمع ؛ وذلك عند إرادة التمييز ونحو ذلك<sup>٢٤</sup> ، وقد مال المجمع اللغوي المصري في هذه المسألة إلى رأي الكوفيين - أعني مسألة النسب إلى لفظ الجمع لا المفرد - مفسراً إلحاق ياء النسب إلى لفظ الجمع داخل بنية بعض المصطلحات بأن النسبة إلى لفظ الجمع قد تكون في بعض الأحيان أوضح وأدق تعبيراً ، مقارنة بالنسبة إلى لفظ المفرد<sup>٢٥</sup> ، وبالفعل قد لا يفي لفظ المفرد ( العجيب ) أو ( العجيبة ) للتعبير عن عمق المعنى المراد ؛ فجئ به على صيغة المصدر الجمع ؛ ليفي بهذا العمق المتعلق بموضوعات اللاواقع أو غير المؤلف<sup>٢٦</sup> .

تقودنا مسألة التأصيل للمصطلح إلى قضية محورية تتعلق بهذا الجانب الاصطلاحي ، وهي ( عروبة هذا المصطلح ) ؛ فالباحثة لا تتفق - على الإطلاق - مع من أرخوا للأدب العجائبي منذ تأليف تزفيتان تودورف لكتابه الموسوم بـ ( مدخل إلى الأدب العجائبي ) ؛ متجاهلين عنوانات أسفار من تراثنا العربي تؤكد عروبة المصطلح ورسوخه في أدبنا العربي القديم<sup>٢٧</sup> ، منها على سبيل المثال لا الحصر : كتاب الوردية ت ٧٤٩ هـ ( خريدة العجائب وفريدة الغرائب ) ، والسفر الممتع لأبن بطوطة ت ٧٧٦ هـ ، الموسوم بـ ( تحفة النظر وغرائب الأمصار ، وعجائب الأسفار ) ، ومن قبل هذا وذلك المؤلف المتميز للقزويني ت ٦٨٢ هـ ، الموسوم بـ ( عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ) ، والذي رأى فيه أن ( الغريب هو أمر عجيب قليل الوقوع ، مخالف للعادات المعهودة ، والمشاهدات المألوفة ، وأن العجيب هو حيرة تعرض للإنسان ؛ لقصوره عن معرفة سبب الشيء ، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه )<sup>٢٨</sup> . ومن ثم فإن مسألة التأريخ لفن العجائبي منذ تزفيتان تودورف أمر غير موضوعي ، وفيه تجاوز لجهود عربية مشهودة ، ومؤلفات رصينة شاهدة على رسوخ ذلك الفن في أدبنا العربي القديم ، وربما - على حد تعبير الخامسة العلوي - لو طالع تلك المؤلفات العربية تودورف نفسه ؛ لأعاد النظر في كثير من فصول كتابه ( مدخل إلى الأدب العجائبي )<sup>٢٩</sup> .

الجدير بالذكر أن أسلافنا العرب القدماء قد تلمسوا مفهوم ( العجائبي ) و ( الغرائبي ) بشكل دقيق ، لكنهم لم يفرقوا بينهما بالدقة نفسها ؛ فالقزويني ذكر في كتابه

سالف الذكر ما ينبئ عن التداخل بين المصلحين ؛ حيث قال : ( الغريب كل أمر عجيب ، قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة أو المشاهدات المألوفة ، وذلك من تأثير أمور نفسية قوية أو تأثير أمور فلكية ... ، كل ذلك بقدره الله تعالى وإرادته )<sup>٣٠</sup> . وقد أشار أحد الباحثين إلى أن المعاجم الإنجليزية ذاتها لم تتمكن من تحديد المصطلح بتلك الدقة التي تسعف الباحث<sup>٣١</sup> .

وقد دار المفهوم لدى أسلافنا العرب في فلك معانٍ تطرق إليها تودورف بعدهم بمئات السنين ؛ فما ذكره ( الكندي ت ٢٥٢هـ ) يؤكد صحة مذهب الباحثة ومن اتفقت معهم من قبلها ، حول عروبة هذا الفن والمصطلح الدال عليه ؛ إذ يرى أن الوهم هو ( قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية ، مع غيبة طينتها ، ويقال الفنتاسيا : وهو التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسومة مع عتبه طيفها )<sup>٣٢</sup> . والملاحظ في كلام الكندي ربطه بين الوهم والتخيل من جانب ، وبين الفانتاسيا من جانب آخر .

في ضوء ما تقدم فإن العجائبي مصطلح يشير إلى " المنجز الأدبي الذي ينطلق مخترقاً حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ، ومخضعاً كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة ، يعجن العالم بما يشاء ، ويصوغ ما يشاء ، غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ، ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود"<sup>٣٣</sup> . وعليه فالرواية العجائبية هي : ( عمل أدبي يتحرر فيه المؤلف من منطلق الواقع والحقيقة في سرده ، مبالغاً في افتتان خيال القراء ، عبر تشكيل تخيلات لا تملك وجوداً فعلياً ، ويستحيل تحقيقها )<sup>٣٤</sup> . أو بصيغة أخرى : هي ( عمل أدبي قائم على تضخيم عالم الأشياء ، وتحويلها إلى عمليات مسخية )<sup>٣٥</sup> . وهي ( نوع من فنون الأدب تقدم كائنات وظواهر فوق طبيعية ، تتدخل في السير العادي للحياة اليومية ؛ فتغير مجراها تماماً )<sup>٣٦</sup> . في الوقت الذي يقدم فيه مصطلح ( الغريب ) " عالماً وأحداثاً ، يمكن أن تفسر بقوانين العقل ، لكنها غير معقولة ، خارقة مفزعة ، فريدة مقلقة ، غير مألوفة"<sup>٣٧</sup> . وهو " ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره"<sup>٣٨</sup> . مع ملاحظة أن الغريب لا يتوقف عند حدود الحدث فحسب ، وإنما يتجاوز حدود الحدث ،

فربما يشمل غير المؤلف ، ولا المعروف من : شخص ، أو فكرة ، أو عمل ، أو قول<sup>٣٩</sup>

القضية التنظيرية الأخيرة المرتبطة بهذين المصطلحين هي قضية التداخل الواقع بينهما من جانب ، بالإضافة إلى التقاطع بينهما وبين فنون أدبية أخرى ، من جانب آخر . أما عن قضية التداخل الواقع بينهما ، فقد نتج هذا التداخل عن التلازم الشائع بينهما في السواد الأعظم من الدراسات الأدبية والنقدية القديم منها والمعاصر ، ولعل هذا التلازم الواقع بينهما يؤكد أنهما ليسا مترادفين ، وأن لكل مصطلح منهما حدوده وخصوصياته ، وقسماته التي تدل عليه ، وتجعله إلى حد ما في مأمن من الاختلاط ، وإلا ما جمع الباحثون والدارسون بينهما ، في الوقت الذي يشيران فيه إلى مدلول واحد متطابق .

والسؤال الآن ما القاسم المشترك بينهما ؟ وما الحدود الفاصلة بينهما ؟ أما القاسم المشترك فهو الخرق ؛ " فالعجيب أمر خارق ، والغريب أمر خارق أيضًا ، ولعل مسوغ صفة الخرق تكمن في أن العجيب يصدر أثرًا في المتلقي بالحكم ذاته "٤٠ . أو ما عبر عنه باحث آخر بأنه ( الشذوذ عن المؤلف ، والاعتماد على الغموض )<sup>٤١</sup> ، وعلى المتلقي أو القارئ في الأدب العجائبي والغرائبي أن " يترك عالمه الواقعي ، وينتقل بالفكر إلى عالم آخر مسلمًا بقوانينه ومنطقه "٤٢ .

تبقى الإشارة إلى الحدود الفاصلة بينهما والتي يمكن تلمسها وفقًا لرؤية أحد الباحثين في أن " العجيب يمثل الدرجة القصوى من اللامألوف الذي يقع خارج الطبيعة ، أما الغريب فهو درجة أولى نحو المؤلف "٤٣ . أو كما تصور تلك الحدود بينهما باحث آخر بأنها الحدود بين السبب والنتيجة ؛ " فعندما نتحدث عن العجيب فإننا نتحدث ضمنيًا عن الغريب ، ونعتبر موقف التعجب ناتجًا عن غرابة ما ، أو حادثة سبب بنتيجة ؛ إذ الغريب مهما يكن شكله حسيًا أو معنويًا ، هو الباعث على رد الفعل ، ويقدر ما تتعاضم الغرابة ؛ يقوى التأثير ، ويتضاعف رد الفعل "٤٤ .

وترى الباحثة أن المعيار الأكثر دقة للتفريق بين المصطلحين ، إنما مرجعه إلى المتلقي وليس الحدث ؛ بمعنى أن وقوع الحدث ثابت غير متغير ، أما الأثر في المتلقي فمتغير ومتابين ، من بيئة لأخرى ، ومن ثقافة لأخرى ، ومن عقيدة لأخرى ؛ والدليل أن غير المؤلف لدى شخص قد يكون مألوفًا لدى غيره ، أو ليس على الدرجة ذاتها من عدم

الألفة ؛ والدليل على ذلك أن من يعيشون في بيئات مفعمة بالخرافات والسحر و... إلخ ، قد يؤمنون بأمور لا يؤمن بها غيرهم ، ووقع تلك الأحداث فيهم مختلف عن وقع الأحداث ذاتها في غيرهم ؛ ومن ثم فإن المعيار الأكثر دقة - في تصور الباحثة - للتفريق بين المصطلحين هو الأثر في المتلقي ، وهو ما يمكن أن تعبر عنه الباحثة بأنه الفرق في الدرجة لا الاتجاه .

يدعم صحة رؤية الباحثة - حول هذا الأمر - نص لدى الجاحظ ينصب أيضًا في بوتقة ( أن الفارق بينهما فارق في الدرجة لا الاتجاه ) حيث يقول الجاحظ : ( إن الشيء في غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبعد )<sup>٤٥</sup> . ولا يخفى على القارئ أن دلالة ما ذكره الجاحظ تؤكد مبدأ التدرج في درجة التأثير في نفس المتلقي ، وكأن الغريب درجة سابقة للعجيب ؛ ومن ثم فالاختلاف في درجة الأثر في نفس المتلقي ، وليس تباينًا محضًا في ذلك الأثر .

كما يدعم تلك الرؤية أيضًا ما ذكره تودوروف نفسه ، وذلك حين أقر بأن ( المصطلحين يقتربان في عناصر جوهرية مثل التخيل والابتداع واللامألوف والانفعال ، وكنهما يفترقان في درجة الاختراق ، وتجاوز الطبيعي ، والانخراط في عالم مختلف تمامًا ؛ ولهذا فالعجيب يقتضي من المقبل عليه أن يكون غارقًا في عالم تختلف قوانينه عن قوانين عالمه )<sup>٤٦</sup> . ومن المسلم به أن عوالمنا بوصفنا بشرًا تختلف في القوانين والاعتقادات ؛ ومن ثم فأثر الأحداث في النفوس يتباين .

وفي ضوء ما تقدم فإن هناك نوعًا من التقاطع بين ( العجائبي والغرائبي ) من جانب ، وبين فنون أدبية أخرى من جانب ؛ منها على سبيل المثال لا الحصر التقاطع مع الحكايات الخرافية ؛ حيث الحديث عن الجان ، والعمارة ، والتحول ، والشيطان ، والحيوان المفترس ، والوديان والوحوش والأشباح ... إلخ<sup>٤٧</sup> . لذا فإن الربط بين الرواية العجائبية ، والنمط الحكائي القديم مثل ألف ليلة وليلة ؛ كان مرجعه إلى تكرار ذكر تلك الأمور في النمطين ؛ وذلك حرصًا من بعض الروائيين على مراعاة نوعية معينة من القراء ، عبر عنهم أحد الباحثين بأنهم يبحثون في المقام الأول عن التسلية والمتعة والإثارة<sup>٤٨</sup> .

## مصطلح : ( الرواية النسوية )

تجدر الإشارة إلى أن الباحثة سوف تتجاوز مسألة الإقرار بتقسيم الأدب إلى أدب نسوي وأدب ذكوري ؛ إذ أمست تلك الجدلية لا محل لها من النقاش ؛ نظرًا لما حققه ما يندرج تحت ما يسمى بـ ( الأدب النسوي ) من نجاحات متعددة ، ومتنوعة ، ودامغة أمام عين الرائي ، فلا يتسع المقام لمناقشة تلك المسألة ، كما أن مسأله نفي الأدب النسوي أو إقراره لن ينفى وجوده الفعلي .

كما تجدر الإشارة قبل التعرض لمفهوم هذا المصطلح إلى أن غادة السمان - كاتبة المدونة الماثلة بين يدي الدراسة - ذاتها كانت ترفض مسألة تقسيم الكتابة في الأدب إلى كتابة نسوية ، وكتابة ذكورية ؛ ولكن إذا عُرف سبب الرفض بطلَّ العجب ؛ فهي ترفض فكرة التقسيم ، لا لعدم صلاحية الفكرة ذاتها ، وإنما لأن فكرة التقسيم في حد ذاتها تحمل في طياتها فكرة غير صحيحة - من وجهة نظرها التي تؤيدها فيها الباحثة - وهي أن هذا التقسيم قد يعني قوامة الأدب الذكوري على الأدب النسوي ، وفي الوقت ذاته تقر غادة السمان بوجود خصوصية للأدب النسوي ؛ إذ إنه أدب يكشف دومًا عن بطلّة متوترة ، تطالب بحقوقها ، وتكتب عن تجاربها<sup>٤٩</sup> .

أما عن المصطلح ، فهو مكون من شقين ، أولهما : الرواية ، وهي تعني بمعناها العام قصة نثرية طويلة تصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد ، معتمدة على السرد ، وعنصر التشويق<sup>٥٠</sup> . ووفقًا لهذا التصور لمفهوم الرواية فإنه يعد جنسًا أدبيًا يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معينة تمثل الواقع ، أو تعكس مواقع إنسانية مختلفة ، وتصور ما في العالم بلغة شاعرية ، وتتخذ من اللغة النثرية ، تعبيرًا لتصوير الشخصيات والزمان والمكان والحدث ، يكشف رؤية العالم<sup>٥١</sup> .

وفي ضوء ما تقدم يتضح أن الرواية تعد مساحة إبداعية واسعة النطاق ، تقطنها شخصيات وذوات متعددة متفاوتة ، تغمرها فضاءات زمنية ومكانية متغيرة<sup>٥٢</sup> ؛ لذا تتجلى قيمة الرواية في كونها مساحًا جديدًا لحياة المجتمع ، ورصدًا موضوعيًا لمصائر الناس ، وارتقاء بأساليبهم ، وأعرافهم ، وتقاليدهم ، وأحاسيسهم<sup>٥٣</sup> .

الشق الثاني من المصطلح هو ( النسوية ) ، وهو تعبير يشير إلى وجهة نظر النساء بشأن قضايا المرأة وكتابتها ، وما تحمله من خصوصيات<sup>٤٤</sup> . أو بصيغة أخرى ما تكتبه المرأة مقابل ما يكتبه الرجل ، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكامًا نقدية تعلي أو تحط من قدره<sup>٥٥</sup> .

وتأسيسًا على ما تقدم فإن الرواية النسوية هي تلك الرواية التي - في الغالب - تكتبها المرأة ، وفي الوقت ذاته لا تدل على اتجاه ، أو مدرسة ، أو أيديولوجية ما<sup>٥٦</sup> ، وتشير الأدبيات إلى أن هذه الرواية ، وإن لم تكتبها المرأة ، إلا أنها تتناول هموم المرأة ، أو حقوقها ، أو آلامها ، وتطلعاتها ومشاعرها ، وأفكارها ، حتى وإن كتبها أو عبر عن ذلك كله الرجل ، مما يعني أن التسمية مرتبطة بالمعنى أو بالمضمون ، وليس بجنس الكاتب ؛ ومن ثم فقد اشترط النقاد للرواية النسوية شروطًا ، إن جاز التعبير ، أو مواصفات موضوعية منها : السعي إلى تغيير واقع المرأة ؛ وذلك من خلال منحها مساحة كافية لإبداء آرائها ، أو التعبير عن رغباتها ، أو الدفاع عن حقوقها ، والمطالبة بها . يضاف إلى تلك المواصفات أو الشروط كسر الصورة النمطية المأخوذة عن المرأة ، وتقديم صورة نزيهة عنها ، بالإضافة إلى طغيان العنصر النسائي على أحداث الرواية<sup>٥٧</sup> .

وقبل التطرق إلى الجانب التطبيقي فإن الباحثة ترى أن تصنيف الأدب يجب أن يكون في ضوء مضمونه وجوهره وأبعاده الإبداعية في المقام الأول ، وليس وفقًا لقلبه أو شكله أو جنس كاتبه ، فالأعمال الأدبية الإبداعية هي التي تركز حول الجوانب الجمالية والفنية والإنسانية ، بعيدًا عن الجوانب البيولوجية أو الشكلية .



## الجانب التطبيقي

تجدر الإشارة إلى منهجية تناول النماذج التطبيقية ؛ حيث سيكون التطبيق من خلال ثلاثة محاور ، أول هذه المحاور يدور موضوعه هو ( العتبات النصية العجائبية ) ، وسيكون هذا المحور مكوناً من ستة أنماط من العتبات النصية ، وهي التي توافرت في الرواية موضع التحليل ؛ ومن ثم ترى الباحثة أن يتم عرض المحورين الثاني والثالث في هيئة مشاهد روائية يضم كل مشهد منها نماذج تطبيقية متعددة تحمل أبعاداً عجائبية وغرائبية متنوعة ؛ وذلك نظراً لطول الرواية التي بلغ عدد صفحاتها ثلاثمائة وخمسة وثلاثين صفحة ، وبالطبع لا يتسع مقام البحث لذكر جميع النماذج التطبيقية لكل محور ، وإن كانت الباحثة قد حصرتها بالفعل ؛ ومن ثم ستكون المشاهد الروائية التطبيقية في كل محور بمثابة العينة التطبيقية للمشاهد موضع التحليل ، فكما تكفي نقطة دم واحدة على التنبؤ بنوع فصيلة دم الجسد بأكمله ، فسوف تفي المشاهد المذكورة في كل محور من محاور التحليل ببيان عمق الأبعاد العجائبية داخل بنية هذا العمل الروائي موضع التحليل.

### المحور الأول : العتبات النصية العجائبية .

تنوعت العتبات النصية في هذه المدونة موضع الدرس والتحليل ، وقد اتخذت أشكالاً عدة ، تحقق فيها جميعاً العمق العجائبي والغرائبي ؛ فقد جاءت وفقاً لترتيبها على النحو الآتي :

- أولاً : عتبة العنوان الرئيس .
- ثانياً : عتبة صورة الغلاف .
- ثالثاً : عتبة صفحة الغلاف الفرعية ( الغلاف الريدف ) .
- رابعاً : عتبة الإهداء .
- خامساً : عتبة النصوص الموازية .
- سادساً : عتبة الفقرة الافتتاحية .

## أولاً : عتبة العنوان الرئيس : ( سهرة تنكزية للموتى )

اختارت عادة السمان لروايتها عنواناً يتسق والأبعاد العجائبية بشكل دقيق ، وكأنها تبث رسالة إلى القارئ - منذ الوهلة الأولى - أنه أمام عمل أدبي لا يخضع للواقع ، وإنما يتجاوز حدود الواقع ومنطقيته ؛ فكون الحدث الذي يشير إليه العنوان الرئيس هو إقامة سهرة تنكزية ، فهو أمر معروف ومألوف ومعهود ، لكن أن تكون تلك السهرة تنكزية للموتى ، فهذا يتحقق البعد العجائبي ؛ فكيف للموتى أن يعودوا بعد موتهم ؟ وكيف لهم أن يقضوا سهرة ويتلاقوا فيها عبر أقنعة تخفي حقائقهم ؟ ؛ ومن ثم فالقارئ هنا يدرك أنه أمام بعد رمزي يحمله العنوان ؛ لذا لا بد له أن يسعى مسرعاً نحو المتن ؛ كي يدرك أبعاد هذا البعد الرمزي الذي اتخفت ملامحه الرئيسة بين مضموني كلمة ( تنكزية ) ، وكلمة ( الموتى ) .

وعليه فإن عادة السمان هنا عبر عتبة العنوان الرئيس قد نجحت في أن تستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته ؛ لأن " العنوان عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته ، يكون تريباً محفزاً لقراءة النص ، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص ؛ يصير سماً يفضي إلى موت النص وعدم قراءته " <sup>٥٨</sup> .

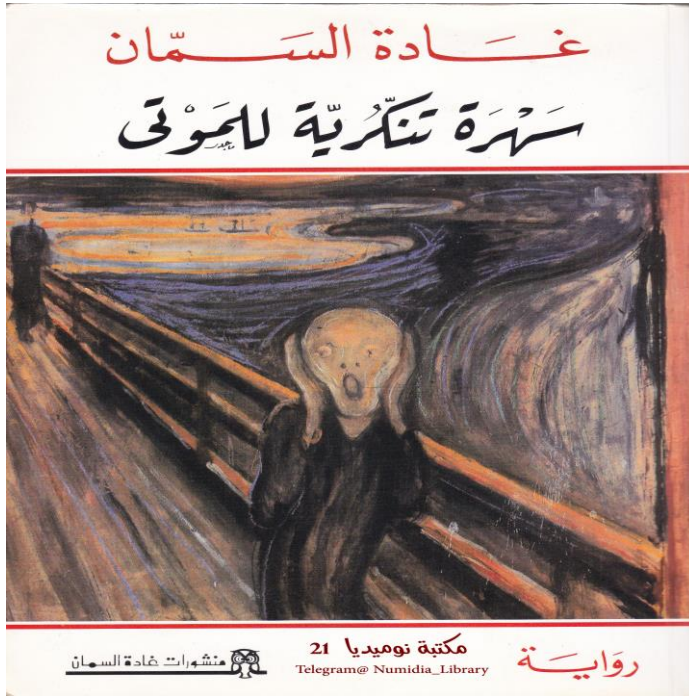
في تصور الباحثة أننا أمام عتبة نصية ثلاثية الأبعاد ؛ بمعنى أن هذا العنوان الرئيس قد شمل ثلاثة أبعاد عميقة ؛ فالمتعارف عليه أن السهرات التنكزية تقوم في جوهرها على تعمد إخفاء الملامح الحقيقية للشخصيات ، اعتماداً على عملية التنكر ، مما يعني أننا أمام تخفي وتتكز مقصود ، يلجأ إليه من يحيون تلك السهرات بغية إيهام الآخر وإعمال عقله؛ ليستكشف حقيقة من خلف تلك الأقنعة ، والمراد بالبعد الثالث في هذا العنوان الرئيس ، وهو الكامن خلف كلمة ( الموتى ) ؛ فهل المقصود هو المعنى الفعلي للكلمة ؟ أم أن الكلمة تحمل بعداً رمزياً ؛ ومن ثم سيظل القارئ في حركة دائمة بين العنوان الرئيس ونص المتن نفسه ؛ ليستكشف ما خفي وراء ما جاء غامضاً في عتبة العنوان الرئيس .

وهنا يصدق وصف العنوان الرئيس - كما وصفه التداوليون - بأنه " اللافتة الدلالية التي تشكل سلطة استراتيجية تحقق دوراً فاعلاً في فهم النص واستيعاب حدوده ، بل

والكشف عن مضامينه الدلالية والتخييلية ؛ حيث يتجلى دور السيمائي والفني في التفاعل والتأويل "٥٩ . ؛ يمكن القول بأن عادة السمان قد نجحت في صنع عنوان يسهم في جعل المتلقي في حالة استعداد لاستقبال النص ؛ لأن العنوان الجيد هو " العنوان الذي يهئ القارئ لاستقبال النص "٦٠ .

وتجدر الإشارة هنا إلى حقيقة البعد الرمزي الذي تضمنته عتبة العنوان الرئيس ؛ حيث رمزت كلمة الموتى إلى أولئك الذين غادروا أوطانهم ، وتركوا أرضهم ، وتتركوا لأصولهم وأعراقهم ، وارتدوا أقنعة تخفي أصولهم وحقيقتهم ، وبالطبع تقصد عادة السمان بهؤلاء الذين غادروا بيروت إبان الحروب الطاحنة التي دارت على أرضها ، وهؤلاء عند عودتهم إلى أوطانهم مرة أخرى ، كان لابد لهم أن ينكروا أمام الشرفاء الذين لم يغادروا وطنهم ، وسعوا إلى تحريره من يرثن الخلاف ؛ وهذا سيفسر لنا بعد قليل ، لماذا جعلت عادة السمان بعض الشخصيات دون غيرها يصيبيها المسخ والتحول ؛ فالشخصيات التي أصابها المسخ هي التي عادت وتكررت وتوارت خلف أقنعة واهية ، فإذا كشفوا عن وجوههم ، أصيبوا بالمسخ ، الذي يعد بعدا رئيسًا من أبعاد العجائبية .

ثانيًا : عتبة صورة الغلاف :



آثرت الباحثة جعل عتبة الغلاف ماثلة بين يدي القارئ ؛ كي يستكشف القارئ والباحثة معاً أبعاد ذلك البعد العجائبي في غلاف الراوية ؛ فالصورة يتصدرها شخص يبدو ممسوخ الملامح ، تبدو عليه علامات الذعر والخوف ، الذي يتمثل في هيئة رأس تشبه جماجم الموتى لا شعر يكسوها ، واضعاً يديه على خديه اندهاشاً ، وربما رعباً أو خوفاً من شيء ما ، وتبدو ملامح الذعر والخوف في اتساع حدقة العينين بشكل لافت ، وكأنه شاهد ما يفرعه .

تتكاتف عناصر أخرى داخل عتبة الغلاف لتشكل مع سابقتها بعداً عجائبياً آخر ، وهو صورة الشخص الذي يبدو غير واضح المعالم لمن يتأمله ، وكأنه شبح لاح وسط ظلام ألقى بظلاله على صورة الغلاف ، من خلال الألوان الرمادية والسوداء التي اختارتها عادة السمان لتكون ألواناً لتلك الصورة ، فصورة الشبح الذي قد يكون تسبب في ذعر من تصدر صورة الغلاف صورة غائمة ، وقد ارتدى معطفاً أسود اللون ، ولا تبدو له ملامح وجه ولا رأس ؛ بالإضافة إلى غموض أبعاد الحيز المكاني الذي ضم الشخص والشبح في طريق أهم ما يميزه الضيق ، وكأنه جسر خشبي شبه متهدم على وشك الانهيار ، مما يفسر أحد أبعاد الخوف التي تبدو على وجه متصدر صورة الغلاف .

أما من ناحية البعد الزماني داخل صورة الغلاف فقد اختفت الأضواء وما يدل عليها ؛ والدليل على ذلك أن الصورة لم تحمل ما يشير إلى وجود وهج قرص الشمس ، أو إلى ضياء القمر ، أو حتى فرقة النجوم ، وإنما جاءت الصورة غائمة ، لا تشير من قريب أو من بعيد إلى عنصر النور والضياء الذي قد يظهر من خلال رسم صورة للشمس أو القمر أو النجوم أو لمصباح ، ولكن الغالب ظلام منتشر .

وهنا تسجل الباحثة ملحوظة أخرى وهي الاتساق والتوافق بين عتبي العنوان الرئيس وعتبة صورة الغلاف ؛ فصورة الشخص غير الواضح وكأنه الشبح في خلفية الصورة ، مع شكل رأس الشخص الذي يتصدر المشهد برأس أشبه بالجمجمة ، يتحقق في العنصرين معاً بعداً الموت والتكر ، ومع غياب الضياء أو الوهج وانتشار اللون الأسود في المشهد يتحقق البعد الثالث الذي تضمنه العنوان الرئيس .

## ثالثاً : عتبة صفحة الغلاف الفرعية ( الغلاف الرديف ) :

جاءت الصفحة التالية لغلاف الرواية الرئيس ، وهي الصفحة التي قد يُطلق عليها البعض ( الغلاف الرديف ) ، جاءت تحمل أربعة عناصر تداولية خاصة ؛ منها ثلاثة عناوين فرعية ، تلت العنوان الرئيس للرواية ، ثم ذيلت عادة السمان تلك الصفحة بعتبة نصية تحمل رسالة إلى المتلقي ؛ لتحقيق معه أعلى درجة ممكنة من الاتصالية وذلك على النحو الآتي :

سهرة تذكيرية للموتى

موازيك الجنون البيروتي

إجازة في بيروت

العودة إلى باريس

ثم ذيلت عادة السمان تلك الصفحة بقولها : ( اترك للقارئ اختيار العنوان الفرعي الذي يعجبه ، بعد قراءة الرواية ، وشطب العنوانين الباقيين ) .

حققت عادة السمان في هذه العتبة أكثر من وظيفة تداولية هي :

- صوغ أكثر من عنوان فرعي بين يدي المتلقي .
- إتاحة الفرصة للقارئ أن يختار العنوان الذي يراه ملائماً للرواية من وجهة نظره الخاصة .
- دعوة القارئ صراحة إلى قراءة الرواية ؛ ليحل لغز الغموض الكامن في العنوان الرئيس للرواية .
- جعلت عادة القارئ في حالة تواصل دائم أثناء عملية القراءة ؛ لأن تلك الدعوة التي قدمتها المؤلفة للقارئ داخل تلك العتبة النصية ؛ من شأنها أن تجعل هناك حالة تكاملية وجدلية بين العتبة والنص ؛ ومن ثم فقد مثّل العنوان هنا مرجعية دائمة بين يدي القارئ ، لذا أقر التداوليون أن " العلاقة بين العنوان والنص علاقة تكاملية وجدلية ، وهي طبيعة ذات طبيعة مرجعية ، بحيث يحيل كل منهما إلى الآخر ، أي أنها علاقة تفاعلية " <sup>٦١</sup> ، مما يعني أننا إزاء مدونة متمسكة نصياً ؛ " فالنص المتمسك هو النص الذي ارتبط بعنوانه ، وارتبط عنوانه به " <sup>٦٢</sup> .

## رابعًا : عتبة الإهداء :

إذا كان الإهداء يعد من صور العتبات النصية ، إلا أننا في هذه الرواية أمام إهداء - في تصور الباحثة - يعد جزءًا من البدايات الروائية ؛ ولا يقل أهمية عنها من ناحية ، ويكاد لا ينفصل عن بنية الرواية ذاتها من جانب آخر ؛ لذا ترى الباحثة أن الإهداء هو الذي يصدق فيه - بالفعل وبدقة - وصف أحد الباحثين عن البدايات الروائية التقليدية بأنها " العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة ، بين النص واللا نص ، والجسر الواصل بين الواقع والتمثيل ، وبين القراءة واللاقراءة " <sup>٦٣</sup> .

فقد جاء الإهداء على النحو الآتي :

( إلى الذين أدمنوا الموت بجرعات صغيرة ، لكنهم ما زالوا يؤمنون بلبنان التعايش بين الأديان ، وبالعدالة والحرية الحرة .

إليهم أيًا كانوا ، أينما كانوا ، كيفما كانوا ) . عادة ...

يطيب للباحثة وسم هذا الإهداء بوسم يتسق مع وظيفته التداولية التي حققها بالفعل في نفس الملتقي ؛ لتتجلى أهمية الإهداءات التي تنصدر كثيرًا من الأعمال الروائية ، وقد لا يلتفت إليها ؛ فلو جاز وسم الإهداء هنا ب ( الإهداء المفتاحي ) أو ( الإهداء المُفسِّر ) ما ترددت الباحثة لحظة واحدة لتتطلق هذا الوسم على ذلك الإهداء ؛ إذ إنه يعد إهداءً بمثابة المفتاح الذي كشف الغموض الذي صاحب العنوان الرئيس والعناوين الفرعية المطروحة بين يدي القارئ من ناحية ، وفي الوقت ذاته هو إهداء بمثابة المفتاح الذي فتح مغاليق النص من جانب آخر وذلك في ضوء التصورات الآتية :

- أن هذا الإهداء يكشف غموض البعد الرمزي الذي تضمنه العنوان الرئيس ؛ فإذا كان السؤال الذي يثيره العنوان هو : كيف يكون هناك سهرة للموتى من الأصل ؟ ولماذا تكون السهرة تنكيرية ؟ وهل المراد هم الموتى بالمعنى الفعلي ؟ ؛ فإن عادة السمان لم تمهل القارئ في تلك الحيرة لتمده بالخيط الذي يستتير به لكشف المراد من تلك الكلمات ؛ فجاءت بالإهداء مفسرًا وكاشفًا عن جوهر المضمون ، فالمراد

- بالموتى هم الأشخاص الذين اعتادوا مغادرة وطنهم لبنان ، وتركوا أرضهم في ضعفها وهوانها .
- أن قولها : ( أدمنا الموت بجرجات صغيرة ) ؛ يؤكد رمزية العنوان الرئيس ؛ حيث لا إيمان للموت ، وليس هناك موت بجرجات صغيرة ، ولا بجرجات أكبر ، وإنما رمزت عادة بالموت هنا إلى الهجرة ، بوصف هجرة الأوطان موتاً من نوع خاص ، موتاً قد يألفه الإنسان دون أن يشعر ، شأنه شأن من يدمن مخدرًا ما ؛ ومن ثم كان اختيارها لكلمة ( أدمنا ) .
- أن قولها : ( لكنهم ما زالوا يؤمنون ) ؛ يؤكد رمزية العنوان أيضًا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تبعث الأمل في نفوس من تقدم إليه الإهداء ؛ ففي استخدامها لـ ( لكن الاستدراكية ) دفعًا لأي فهم غير دقيق قد يساور القارئ ، وقولها : ( مازالوا يؤمنون ) ، يؤكد أنهم ليسوا موتى بالمعنى الفعلي للكلمة ، لكنها تضع بين أيديهم الحقيقة التي قد تكون غائبة عنهم ، وهي ما ستذكره الباحثة في النقطة التالية .
- أن قولها : ( يؤمنون بلبنان التعايش بين الأديان ، وبالعدالة والحرية والحرية ) ، يكشف أبعاد الحقيقة التي تريد عادة أن يتمثلها هؤلاء أمام أعينهم حقيقة ذات ثلاثة أبعاد هي : أن لبنان - وطنهم - مازالت تمثل رمزًا مكانيًا للتعايش بين الأديان داخل حيز مكاني واحد ، البعد الثاني هو العدالة ، تلك العدالة التي ينشدها هؤلاء وغيرهم ، فهي تؤكد لهم بشكل مباشر دون ترميز أن العدالة لاتزال قائمة على أرض لبنان ، آخر تلك الأبعاد الثلاثة هو بعد الحرية ، ولا يخفى على المتلقي دلالة تكرار كلمة الحرية في الإهداء ؛ فعادة تبعث في هذا التكرار رسالة في نفوس هؤلاء مضمونها أن بحثكم عن الحرية التي دفعتكم إلى مغادرة أوطانكم ، هو بحث زائف ؛ لأن لبنان لاتزال أرض الحرية ؛ لذا كان تكرار كلمة الحرية ولم تكرر التعايش بين الأديان ، ولم تكرر العدالة .
- أن قولها : ( إليهم أيًا كانوا ، أينما كانوا ، كيفما كانوا ) قد حققت به عادة السمان شمولية وتعميم كبيرين ؛ فهي توجه رسالتها عبر أثير الإهداء لأشخاص لا يهمها هويتهم ؛ لأن هويتهم الحقيقية فقدوها بهجرة أوطانهم ، ولا يعينها مكانهم

الذي حلوا به في أي بقعة من بقاع العالم ؛ ولعل هذا سيفسر بعد قليل لماذا جعلت عادة السمان تجعل من المطار نقطة انطلاق لأحداث روايتها ، ولا يعينها في المقام الأخير أحوالهم ، وما وصلوا إليه في تلك البقاع التي قطنوها بعيداً عن أوطانهم .

#### خامساً: عتبة النصوص الموازية :

تقصد الباحثة بهذه العتبة ما نسجته المؤلفة عادة السمان من خيوط عقدت بها الصلات والروابط بين النص الحالي ، ونصوص أخرى سابقة ؛ وكأنها تصنع نوعاً من التناص والترابط بين تلك المدونة الحالية ، ومدونات أخرى ؛ فقد استعانت عادة السمان بمجموعة من الجمل صدرت بها الصفحة السابقة لمتن السرد الروائي ، تلك الجمل مثلت في موضعها عتبات نصية ، استعانت بها عادة قبل الولوج إلى العمل الروائي ؛ فكانت أشبه ما تكون بالومضات التي يأخذ بريقها عين القارئ إلى بؤر لغوية حققت أبعاداً تداولية في نصوصها الأصلية ؛ ومن ثم كان استدعاء تلك النصوص الموازية ، وجعلها ماثلة في صدارة العمل الروائي الحالي ؛ ليكتمل نسيج الإبداع ، وهي بذلك تبث رسالة إلى القارئ مفادها أنه إزاء عمل روائي يدور في فلك أعمال مماثلة خلدها تاريخ الأدب ، ورددتها نقاد الرواية كثيرا .

وقد جاءت هذه العتبة النصية على النحو الآتي :

- " مدينة الزحام والفوران ، المدينة المليئة بالأحلام ، حيث يتمسك الأشباح بالمارة في وضح النهار " ... بودلير .
- " ثمة زحام من الأشباح بين الأشجار " ... سيجفريد ساسون .
- " استريحي استريحي أيتها النفس المعذبة " ... شكسبير ( في " هاملت ").
- " آه ، لماذا لماذا لم يدفنوني عميقاً ، سأنادي الخطى التي تمشي فوق قبوري ، فقد يأتي صاحب قلب حنون ليدفنني ، أعمق ... دوماً أعمق بقليل " ... اللورد تتيسون .
- " المنطق : ضد تصديق وجود الأشباح ، ولكن القناعة الداخلية تؤكد وجودهم " ... صموئيل جونسون .



بداية تشير الباحثة إلى أن المعجم اللغوي لتلك النصوص الموازية قد ضم الألفاظ الآتي : ( الأشباح " وردت ثلاث مرات " ، الروح المعذبة ، يدفونني ، قبري ، يدفني ) ؛ مما يؤكد ارتكاز تلك النصوص الموازية حول البعدين العجائبي والغرائبي بشكل كبير / وذلك على النحو الآتي :

- الارتكاز حول فكرة ( الأشباح ) ، هي التي نلاحظها في سلوكيات وتصرفات تعكس دلالات العجب الذي قد يثير الذعر والخوف في نفس المتلقي ، وهو ما تحقق بالجمل والتراكيب والتعبيرات الآتية : ( حيث يتمسك الأشباح بالمارة في وضوح النهار ) ، ( ثمة زحام من الأشباح بين الأشجار ) ، ( المنطق ضد تصديق وجود الأشباح ، ولكن القناعة الداخلية تؤكد وجودهم ) . فالعبارات الثلاثة تؤكد رسوخ فكرة ( وجود الأشباح ) التي يعتمد وجودها الفعلي على تصورات وتخيلات من المتلقي في عالمه الخاص ، وليس في عالم الواقع ، وهذا التصور - من وجهة نظر الباحثة يتسق تمامًا مع عتبة الغلاف ، وتحديدًا الصورة التي تم تحليل مضمونها .

- الارتكاز حول فكرة ( حديث الأرواح والموتى ) ، وهو بعد عجائبي ملحوظ في الجمل والتعبيرات الآتية داخل تلك النصوص الموازي : ( استريحي استريحي أيتها الروح المعذبة ) ، والاستماع إلى أنات تلك الأرواح في التعبير ( آه ، لماذا لم يدفونني عميقًا ) ، ( سأنادي الخطى التي تمشي فوق قبري ) .

- الارتباط المعنوي بين العنوان الرئيس من جانب ، ومضمون عتبات النصوص الموازية من جانب آخر ؛ حيث كانت تلك العتبات الموازية امتدادًا لهذا البعد العجائبي الذي قد أثاره العنوان الرئيس ؛ ففكرة التكرار التي أثارها العنوان الرئيس قد تردد صداها داخل تلك العتبات الموازية ؛ مما منح القارئ مساحة أكبر من التخيل الذي يركز حوله البعد العجائبي .

- إثارة البعد التخيلي لدى القارئ بطريقتين : الأولى : دفعه إلى تصورات من صنع الخيال ، لا من صنع الواقع الفعلي ؛ فالسهرة سهرة تنكزية ، وأبطالها موتى في تصور المؤلف ، ولكنهم أموات أحياء ، الثانية : الاستماع إلى نوعين من الأصوات هما : صوت الديالوج ( الحوار الخارجي ) بين الأحياء والأموات : (

استريحي استريحي أيتها الروح المعذبة ) ، وصوت المونولوج ( الحوار الداخلي ) بين الميت وذاته، وهي أنات من عالم آخر تخيلي أيضًا : ( آه ، لماذا لماذا لم يدفنوني عميقًا ، سأنادي الخطى التي تمشي فوق قبوري ، فقد يأتي صاحب قلب حنون ليدفني ... ) .

#### - سادسًا : عتبة الفقرة الافتتاحية :

تكمُن أهمية تلك العتبة في كونها تسهم في بناء إدراك أولي ، تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلقه العنوان ؛ لذا فقد شبيها بعض النقاد باللحظة التي يولد فيها المتن الحكائي ؛ كما أنها تهيء القارئ لعملية استقبال النص ، فهي مدخل إلى الحقل الروائي الذي ينبثق منه الكلام السردى<sup>٦٤</sup> .

وليس بغريب أن يرى بعض النقاد أن البداية الروائية تتخذ الأهمية ذاتها في مطالع القصائد الخالدة ؛ فكم من قصائد خلدها التاريخ بمطالعها ؛ ومن ثم يمكن تصور البدايات الروائية بوصفها " جسرًا نصيًا ، يتم فيه شروع القارئ في الانتقال ذهنيًا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات ، أي من عالم الحقيقة إلى عالم التخيل<sup>٦٥</sup> ، وكأننا بصدى ما اصطاح عليه البلاغيون بـ ( براعة الاستهلال ) .

في ضوء رؤية منظري الأدب والنقد لأنواع البدايات الروائية ، والتي قد تأتي - من الناحية الكمية - في صورة قصيرة مقتضبة على هيئة فقرة قصيرة ، وقد تطول لتصل أحيانًا إلى فصل بأكمله ، وقد تتوسط تلك البدايات بين هذا وذاك ، فتأتي في صورة فقرتين افتتاحيتين أو أكثر<sup>٦٦</sup> . فبمطالعة البداية الروائية داخل المدونة المدروسة هنا ، نجد أنها قد جاءت في صورة ( البدايات المتوسطة كميًا ) ؛ حيث استلت عادة السمان أول خيوط المتن الحكائي لروايتها بعد سرد فقرتين افتتاحيتين متتاليتين ، على النحو الآتي :

( خائف . إنني خائف من زيارتي هذه إلى بيروت . خائف من مدينة أتكلم لغة أهلها ولا أتكلمها حقًا ، ولم أزرها منذ ثلاثة عشر عامًا ، وكنت صبيًا على أبواب مراهقة تعمّدت بالدم والقصف والرعب والملاجئ ، كما تعمّدت ولادتي بالحرب اللبنانية بعد

عام من صرختي الأولى في هذا العالم المتوحش ، لم أر بيروت على شاشة التليفزيون الفرنسي إلا مسرحًا للحرائق والرهائن والموت وتمجيد الموت .  
خائف من نبوءة الضباب الذي يغطي مطار باريس ، ويعرقل إقلاع الطائرات ، ربما لأن طائرة بيروت من ضباب ، وقدرها من ضباب ، ورأسي كله من ضباب ، ولعل الضباب يتدفق الآن من عيني وأذني ، وفحتني أنفي وفمي وثيابي . ولعلي رجل من ضباب ( الرواية ، ص ٦ ، ٧ .

الملاحظ في هاتين الفقرتين الدمج بين الجانبين العجائبي والغرائبي في بوتقة واحدة ، هذه البوتقة جاءت امتدادًا للعتبات السابقة ، والبداية هنا تعد من البدايات المحورية البنية ؛ فمن النقاد من قسم الاستهلاكات الروائية - في ضوء مضمونها - إلى استهلاكات موسعة ، واستهلاكات متعددة الأصوات ، واستهلاكات محورية البنية<sup>٦٧</sup> ... ؛ حيث تتمحور تلك البداية حول ترسيخ مشاعر الخوف والغموض والاندهاش والتعجب ، وكلها تدور في فلك البعد العجائبي والغرائبي ، وترصد الباحثة ذلك على النحو الآتي :

- فكرة الخوف : وقد جاء الارتكاز حول فكرة الخوف بارزًا منذ اللحظة الأولى ؛ يبرهن ذلك تكرار كلمة ( خائف ) أربع مرات في فقرة واحدة ؛ وكأن الكاتبة تبتث الشعور ذاته في نفس المتلقي .
- تنوع دواعي الخوف وأسبابه : فالخوف الأول هو خوف تحقق معه البعد الغرائبي ؛ فكيف للإنسان أن يخاف من زيارته لوطنه ، ولكنها سرعان ما تضع مبرر ذلك الخوف ؛ فهو خوف من مدينة لا يتكلم لغة أهلها ، وإن كان يتكلمها فهي لغة غير مدركة ، فلا تواصل بينه وبين أهل تلك المدينة التي هجرها منذ سنوات . الخوف من نبوءة الضباب الذي يغطي مطار باريس .
- تشكل المعجم اللغوي داخل هذه الفقرة الافتتاحية من الكلمات والتراكيب اللغوية التي تعكس دلالة معظمها ينصب حول دلالات الخوف والرعب ؛ وذلك على النحو الآتي : ( مراهقة تعمدت بالدم ، القصف ، الرعب ، صرختي الأولى ، العالم المتوحش ، مسرحًا للحرائق ) .

- فكرة الارتكاز على تكرار ذكر الموت بشكل لافت ؛ حيث تكررت ثلاث مرات في سطر واحد ، على نحو قولها : ( ... والموت ، والموت ، وتمجيد الموت ) .
- ما توجيه كلمة ( الضباب ) من دلالات متنوعة ومتعددة منها ، وقد تكررت الكلمة ست مرات داخل فقرة واحدة ؛ في مقدمة تلك الدلالات : دلالة ( الغموض ) ، حيث اختفاء ملامح الزمان ، واختفاء ملامح المكان ، وكذلك اختفاء ملامح الأشخاص ، كل ذلك من دواعي الخوف وأسبابه . كما أنها تعكس دلالات أخرى في نفس المتلقي منها : ( الطمس ، والاختفاء ، والخوف ، والاندهاش ، والتعجب ... إلخ ) .
- الارتكاز على فكر ( التخيل ) منذ اللحظة الأولى داخل المتن الحكائي ؛ فإذا كان الخوف محورًا رئيسًا داخل تلك الفقرة ، فإن الخيالات التي تطارد البطل بزغت داخل تلك الفقرة أيضًا ، وظهر ذلك في التراكم والتعبيرات الآتية : ( الضباب ... يعرقل إقلاع الطائرات ، ... طائرة بيروت من ضباب ، وقدرها من ضباب ، ورأسه كله من ضباب ، ولعل الضباب يتدفق الآن من عيني وأذني ، وفتحتي أنفي وفمي وثيابي . ولعلي رجل من ضباب ) .
- ترى الباحثة أن غادة السمان كما نجحت في اختيار عتبة العنوان الرئيس ، اعتمادًا على اشتماله البعد العجائبي ؛ فقد نجحت في جذب القارئ منذ الفقرة الأولى والثانية قبل بدء السرد القصصي داخل بنية الرواية ذاتها ؛ اعتمادًا على الأبعاد العجائبية والغرائبية التي تشكلت أبعادها وفقًا لما ورد في هذا المحور من التحليل ؛ وهنا تكمن أهمية الفقرات الافتتاحية في الأعمال الروائية الإبداعية ؛ إذ إنها تعد من " أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي ؛ حيث إنه من خلال إحكامها وضبط صياغتها كروية لمحتوى العمل بكامله ، يجد المتلقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص " <sup>٦٨</sup>

## المحور الثاني : المشاهد العجائبية في ضوء مبدأ التخيل .

تنهض الأبعاد العجائبية على مبدأ التخيل ، وثمة فارق دقيق بين الخيال والتخيل ، وترى الباحثة أن مصطلح التخيل هو الأقرب إلى عمق مفهوم العجائبية من مصطلح الخيال ؛ حيث تشير الأدبيات إلى أن الخيال " صفة تطلق على كل عمل بعيد عن الواقع ، أو لا يمد إليه بصلة ، وأساس الخيال ومنطقه التحليق في أجواء بعيدة عن الواقع فحسب ؛ لذا فهو يطلق على كل أثر أدبي يتصف بهذه الصفة " <sup>٦٩</sup> . أما التخيل فهو " عملية اختلاق أو اختراق أي شيء دون أن يكون له أساس واقعي حقيقي " <sup>٧٠</sup> ؛ ومن ثم يمكن اعتبار أن التخيل مرتبط بانتهاك القوانين المألوفة ، وتجاوزها إلى غير المألوف ، وهو كسر لمنطق عالم الواقع والمعقول إلى عالم اللاواقع واللامعقول ، وهذا التصور لمفهوم التخيل هو الأنسب لمشاهد المسخ والتحول التي حفلت بها الرواية .

### المشهد الأول : فكرة ( المسخ أو التحول إلى مصاصي الدماء ) :

المسخ أو التحول من أبرز مقومات الرواية العجائبية والسرد العجائبي ؛ لأنه " يتقاطع مع تحولات الواقع ، وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها ؛ إذ إن امتساخ شيء ما هو إلا خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الانتقاص " <sup>٧١</sup> . وهنا تتجلى الوظيفة التداولية العميقة للمسخ والتحول ؛ إذ إنه يسهم في " تحقيق الإدهاش والحيرة لذن المتلقي الباحث عن تفسير للحالة ، وللذين يولدهما الحدث فوق الطبيعي " <sup>٧٢</sup> ، ولا شك أن فكرة مسخ الكائنات قد منحت كتّاب الروايات مساحة لا حدود لها للإبداع ؛ إذ أمدتهم بموضوعات عديدة اعتمدوا فيها على مفارقة الواقع وتجاوز المألوف <sup>٧٣</sup> .

تأسيماً على ماتقدم يمكن توصيف عمليات المسخ والتحول في ضوء مبدأ التخيل في المشاهد العجائبية الآتية :

- ( أنصت إليه ناجي ، ولاحظ أكثر من أي وقت مضى أن نابين طويلين لسليم قد تديلاً أكثر طولاً مما شاهدتهما في باريس في المطعم ، وأنه يبدو لعينه شبيهاً حقصاً بمصاصي الدماء الذين طالما شاهد على شاشة التلفزيون حكاياتهم ولم يصدقها بالطبع ... ، لكنها كانت تخفيه كما يخفيه نابا وفاء المتدليان على شفيتها فوق حمرة شفاهها ، نابان ملطخان بأحمر لعله الدم ، ولكنه تذكر أنه من

- عشاق أفلام " مصاصي الدماء " ... لوفاء نابان كمصاصي الدماء ، كاد يصرخ هاربًا ... ) الرواية ص ١٢٢ .
- ( لاحظ وهو يتأمل نفسه في المرأة بعد تنظيف أسنانه قبل النوم أن نابيه قد كبرا حقًا واستطالا ... ، هذه المرة لم يستمتع بصورته إذ ضايقه منظر نابيه ، وقرر أن لا يبتسم بعد ذلك ؛ كي لا يلحظ أحد نابيه كمصاص الدماء ... وأدهشه أن صوته كان شبيهًا بعواء ذئبٍ ) الرواية ص ١٣٢ .
- ( شاهد ناجي الدم يقطر من نابيها ، أم تراها حمرة الشفاه تلتخ أسنانها ؟ ، أم تراها أوهامي ؟ ... كان واثقًا من أن من أن نابيه صارا كتابيها وهو يراها هكذا كل يوم في المرأة ، ويخاف من نفسه ومن تحوله المستمر إلى مصاص دماء بالمعنى الحرفي للكلمة ) . الرواية ١٧١ .
- من الواضح جليًا أن صورة مصاصي الدماء قد سيطرت على مخيلة مؤلفي روايات العجائبي عامة ، وعلى عادة السمان في تلك الرواية خاصة ؛ وتكشف الأمثلة السابقة أنها قد نجحت في رسم صورة ملونة ومصبوغة باللون الأحمر ، وناطقة ذات صوت عواء للذئب ، مماثلة لتلك الصورة المرئية التي التقطتها عدسات المصورين وعدسات الكاميرات في أيدي المصورين ، من وحي خيال مخرجي السينما لتلك الشخصية الوهمية ، أعني بها شخصية مصاص الدماء . بل إنها قد نقلت بين يدي القارئ أصداء هذا التحول الجزئي الذي أصاب بعض شخصيات روايتها ؛ فصورت كيف كان الذعر والرعب من تلك الشخصية مثل الموضع الآتي :
- ( يستعيد شكله في المرأة بنايين طويلين لعلهما لا مرئيان ، لكن الأطفال وبعض زانيات الليل والحيوانات وبنات الشوارع الخائفات قرب ساعة الذئب الفجرية يرونهما بوضوح فيما يبدو ، ولذا يهربون مذعورين ... ، أطفال يبكون ذعرًا في ساحات القرى لمجرد مروره ، وكلاب تهرب أو ترقع له ، وقطط تبخ في وجهه بأسنان دقيقة منشارية ... ) الرواية ص ١٧٢ .
- يالتها من كتابة ناطقة متحركة ؛ إذ نقلت بها عادة السمان طبيعة حركة الفرار من صورة مصاص الدماء ، من البشر والحيوانات ، وأسمنت القارئ صراخ الأطفال ذعرًا من

تلك الصورة المرعبة ، بل أسمعنا صوت القطط وهي تصدر أصواتًا لا تصدرها إلا ساعة الخطر والذعر .

### المشهد الثاني : فكرة الشخصية الخارقة ( الزومبي ) :

لم تغفل عادة السمان في روايتها عن صنع الشخصيات العجائبية ، تلك الشخصيات التي تجاوز حدود المعقول ، واللواقع ، وتأتي بأفعال تعجز البشر ، لكنها تترك أثرًا من الذعر والخوف لا مثيل له في نفس المتلقي ؛ لأن فكرة التخلص من تلك الشخصية ليست سهلة ، لذا كانت شخصية الزومبي من الشخصيات الماثلة في تلك الرواية في المواضع الآتية :

- ( ... إنه الميت / الحي ، " الزومبي " اللبناني ، وله ملكوت لبنان الحالي . فما لك ولنا .. ألم تلحظي أنه ميت / حي ؟ ألم يدهشك فشل محاولات اغتياله كلها بإطلاق الرصاص عليه ؟ هذا رجل لا يموت إلا بالاحتراق أو التفجير والتمزيق إربًا إربًا ، فهو جثة لا ينفع معها الرصاص ، هل تظنينه يرتدي حقًا قميصًا عازلاً يحميه من الطلقات إنها ببساطة تخترقه ، حاولي جرحه ولن يسيل قطرة دم )  
الرواية ص ٢٤٨ .

- ( ... هبت من جسد رامز رياح باردة ، ورائحة جيفة ميت / حي ، واستولت عليها فكرة مرعبة : إنه ميت / حي ، حقًا إنه " زومبي " ، لا يحيا ولا يموت ، لكن بوسعه الاستمرار إلى الأبد إذا لم يحترق في جحيم ما ، وغمرتها رغبة كالومضة في إحراقه كنها لم تطل ، وعاودها الخوف ... ) الرواية ص ٢٩٣ .

وظفت عادة السمان فكرة الشخصية الخارقة الممقوتة التي يصعب الخلاص منها لخدمة المتن الحكائي في روايتها ، فألبست شخصية الزومبي لمن كان الشر غالبًا عليهم داخل أحداث الرواية ؛ فرامز كان رمزًا للشخصية الشريرة ؛ ومن ثم ألبسته عادة لباس التحول والمسوخ إلى شخصية ممقوتة وهي شخصية الزمبي ، ولعل هذا يفسر المصير وسوء الخاتمة التي كتبته عادة له في نهاية روايتها للشخصيات الشريرة ، مثل مصير رامز ، ومصير ناجي الذي مات محروقًا ، وتتناغم فظاعة النهاية هنا مع البعد العجائبي ، وهو مصير ينتاسق مع ما عرف عن شخصية الزومبي .

### المشهد الثالث : فكرة وجود ( الأشباح والمخلوقات اللامرئية ) :

امتدت على طول الرواية المشاهد التي تقوم على تتبع الأبطال لأشباح تلوح لهم من وقت لآخر ؛ مما يثير في نفوسهم ، وربما في نفوس القراء ، الرعب والذعر والخوف .  
ومن تلك الأشباح :

- ( لو مر شبح خلف السقف الزجاجي الشفاف لمقاصف مطار شارل ديغول في باريس ، أو خلف الجدران ... ؛ لشاهد الركاب وقد غطوا مقاعد الصالات ، وللفتت أنظار الشبح المائدة الأكثر ضخماً وضجيجاً وصوتاً مرتفعاً وقهقهات ...  
( . الرواية ص ٩ .

فالبطل يراقب الشبح ، ويرى أنه يشاركه رؤية الأحداث ، بل ربما يشاركه المشاعر ذاتها ، فكما لفت نظر البطل مشهد المائدة بما عليها ومن عليها ، فإنه يرى أن رؤية تلك المشاهد حتماً ستلفت أنظار الشبح ، ليصبح الشبح مشاركاً للبطل لأحداث الرواية ومشاهدها .

- ( خائف أيضاً من ذلك الحضور الغامض الذي احتل مقعد التاكسي إلى جانبي ، وأنا في الدرب من البيت إلى مطار " رواسي شارل ديغول " ، وكنت أسمع ضربات قلبه دون أن أراه ، بل وشممت عبير ذلك الحضور اللامرئي ، إذ فاحت منه رائحة عطر " آراميس " ممتزجة برائحة السجائر ... ) ( الرواية ص ٨ .

هنا تتجاوز عادة السمان بنا حدود الرؤية المتخيلة إلى أحاسيس أكثر عمقاً من الرؤية ، وهي الاستماع إلى ضربات قلب كائن لا وجود له ، بل شم رائحة العطر الذي يفوح منه ، ورائحة السجائر التي يدخنها ؛ مما يجسد وجود من لا وجود له ، وهنا تحول إدراك اللامرئي بالعين حدود الرؤية إلى حاستي السمع والشم ،

- ( خائف من عيين غامضتين لامرأتين تراقبانني بنظرات من ضوء أسود منذ اللحظة التي حجزت فيها مقعدي في طائرة باريس ... ) ( الرواية ص ٨ .

- ( عيان ... عيان لا مرئيتان تراقبانني أكثر من أي وقت مضى وأنا أستقل السيارة ... ) ( الرواية ص ٨٣

- ( عيان لا مرئيتان تلامسني نظراتهما كالأنامل ) ( الرواية ص ٨٣



- ( شعر فواز ثنائية بتلك اليد اللامرئية تمتد إلى قلبه وتعتصره حين أعلن صوت أنثوي مغتاج عبر الميكروفونات ، تأخر إقلاع الطائرات كلها من المطار لكثافة الضباب ... ) . الرواية ص ١٠ .

في هذه المواضع يتبين مدى اعتماد غادة السمان على توظيف الحواس في تعميق البعد العجائبي وترسيخ صداه في نفس المتلقي ، كما وظفت حاستي السمع والشم في المثال السابق لهذا ، وهنا يتجلى مدى اعتمادها على الدمج بين عدة حواس في آن واحد ، كدمجها بين حاستي البصر واللمس لتعميق البعد العجائبي ، ولتزيد قناعة القارئ بما يقرأه ، وتجعله ربما يشارك أبطال روايتها مشاعرهم تلك ، وتعد هذه السمة من السمات المميزة للرواية العجائبية النسوية ؛ إذ تميل المرأة دائماً إلى استمالة المتلقي عبر ملامسه مشاعره ووجدانه قبل عقله .

#### المشهد الرابع : فكرة ( الخيوط اللامرئية ) التي تحرك الكائنات :

حاولت غادة السمان ترسيخ البعد العجائبي عبر فكرة وجود خيوط لا مرئية ، تلك الخيوط هي التي تُسَيِّر الأشخاص من حولها ، وهي التي تُسَيِّر الأبطال ، وتوجه تحركاتهم ، وقد أطلقت عليها الخيوط القدرية ؛ إشارة إلى مسألة الجبر لا الاختيار .

- ( نظرت إلى المرأة ؛ شاهدت بوضوح تلك الخيوط الشفافة التي رُبِطَتْ إليها كأية دمى في مسرح الدمى ، وثمة أيدٍ لامرئية تحركها ، صارت اليد تحرك الخيط الذي ربطت إليه حجرتي ، وسمعت صوتي وأنا أئن وأنيبي يخفت شيئاً فشيئاً ، وشاهدت خيطاً آخر يتحرك بشدة ، مغروساً داخل دماغي فتلاشت ... ) . الرواية ص ٩٨/٩٩ .

- ( ... رفعت سماعة الهاتف وطلبت من موظفة ترتيب الغرف إحضار مقص لي ، أحضرته وعلى وجهها إمارات الدهشة . حين مضت حاولت قص تلك الخيوط التي تجعلني لا أملك لأمرٍ شيئاً ، لكن المقص كان يخترقها ... ) الرواية ص ٩٩ .

ترمز غادة السمان بتلك الخيوط التي تحرك البشر بـ ( أقدارهم المكتوبة ) ، وكأنهم دمي في مسرح العرائس يحركها من يجيدون الأمر كيفما شاءوا ، ولكن إذا ضاقوا ذرعاً

بتلك الأقدار فإنهم يحاولون الخلاص من أسرهم لها ، لكن هيهات ما يصبون إليه ، وفي كل مرة يلازمهم الفشل ؛ لأنها خيوط من صنع تخيلاتهم ، وأن انصياعهم لأقدارهم ، لا شيء إلا لعجزهم وضعفهم .

- ( لم أفهم معنى الساعة الصفر ، لكن الخيوط التي ربطت إليها أمرتني بالموافقة فوافقت ، ، تماماً كما تأمرني اليوم منذ اللحظة التي استيقظت فيها بالتسلل للقاء صديقي والحديث معه عن خيوطي ، أريد أن يسخر مني ويقول لي إني واهم ولا يرى شيئاً ولا يعقل أن يرى أحد شيئاً كهذا إلا إذا كان حشاشاً أو مصاباً بالحمى . ) الرواية ص ١٠٠ .

- ( هل تظن أن خيوطاً لا مرئية كالتي ربطت إليها الدمى هي التي تسيطر علينا ، وتخطط لنا وتحركنا وتملي علينا مصائرنا ، أم الذين يعتقدون بذلك هم من أهل الخرافات المجانين ؟ ... بالتأكيد أؤمن بتلك الخيوط التي تحرك مصائرنا ، ليس بيننا من هو حر ، والذي يتوهم ذلك توجي له مشيئة الخيوط بذلك ... كل ما يحدث لنا مكتوب من الأزل ، وثمة مصادفات فوق طاقتنا العقلية على الفهم ... ) الرواية ص ١١٦

وقد وظفت هنا عادة السمان فكرة الخيوط الوهمية اللامرئية للتعبير عن فكر هؤلاء القدرين ، الذين يبررون سلبياتهم بالقدرية مقابل عجزهم عن الاختيار ، حتى وإن أن توافرت لهم القدرة على الاختيار ، توهموا أن تلك القدرة قد وهبتها لهم تلك الخيوط اللامرئية . لذا لم يكن غريباً أن تطلق عليها عادة السمان على لسان عدنان في حوار مع عبد الكريم قائلاً :

- ( مصادفات مقلقة ، أليس كذلك يا عبد الكريم ، وهل من تفسير لها غير تلك الخيوط القدرية التي تحدثني عنها ... ، سأل عبد الكريم بجديّة : ماذا يحدث للذين يرون بوضوح الخيوط التي تحركهم والمشدودة إلى أفعالهم وأعضائهم وحناجرهم وسبقانهم وأقوالهم ، أعني يرونها بالمعنى المادي للكلمة ... ) الرواية ص ١١٨ .

هنا توغل عادة في العجائبية وتحاول الانتقال بالفقارئ من عالم اللاواقع إلى عالم الواقع ، وتنتقل به من عالم اللامرئي إلى عالم المرئي ؛ لأن السؤال هنا مضمونه : ماذا

لو علم الناس أقدارهم ، تلك الأقدار التي لا يعلمون عنها شيئاً ، وهنا تلمح عادة إلى أن الإنسان هو من يختار قدره مما كتب له .

### المشهد الخامس : فكرة تحول الكائنات الأشياء ( الأفعى الصبارية ) :

تتدرج فكرة تحول الكائنات والأشياء تحت مبدأ التخيل القائم على التحول ، فكما أصاب المسخ والتحول شخصيات وأبطال الرواية لدى عادة السمان ، فقد أصاب النبات أيضاً الشيء ذاته ، وهو من الأبعاد الغرائبية التي لا تقل أهمية عن تحول الأشخاص أو مسخهم ، فالمسخ أو التحويل كما تشير الأدبيات قد " يطال الروح من ذوات الأربع ، ويطال الجسم أو بعضه أ وكذلك الحشرات ، والنبات بل والجماد أحياناً "٧٤ . وورد ذلك في الموضوع الآتي :

- ( ... أفتح الصرة الصغيرة فأجد فيها بعض نباتات الصبار التي أحب ، وهي بحجم مصغر جداً ... ألاحظ أن نباتات الصبار تكبر أمام عيني بسرعة استثنائية ، كما لو كانت حية ، أعني حية بالمعنى الحيواني لا النباتي للكلمة ، نبتة الصبار الطويلة الخضراء ذات الورود الحمراء على ساق نحيلة ؛ كأفعى قفزت عن الطاولة إلى الأرض ، وقد تحولت إلى أفعى حقيقية ذات أشواك صبارية ، وفتحت شدقيها وخرج منها لسان مزروع بالأشواك ، وهاجمتني وهي تصدر فحيحاً مربعاً ، وقد تسمرت في مكاني ، ثم هربت منها إلى الشارع ، شارع بيتي الباريسي يبدل وتحول إلى زقاق ضيق موحل موحش ، وثمة كلاب شاردة تعوي وتطاردني ) الرواية ص ٣٣ .

أبدأ تحليلي من حيث انتهت عادة السمان في المثال التطبيقي السابق ، إذ إن مبدأ التحول والتبديل لم يتوقف عند حدود الأشخاص والأشياء والحيوان والنبات ، وإنما أوغلت عادة في الإغراب ، وبدلته وحولت المكان من مكان مؤنس ومشرق ومحبوب في نفس البطل ، إلى ضيق موحل موحش ، وكان هذا التبديل والتحول امتداداً لما أصاب نبتة الصبار من تحول إلى أفعى كاسرة تثير في النفس الرعب ، وكعادتها عادة السمان في تجسيد الأصوات بقلمها ، لتسمع القارئ صوت فحيح الأفعى الصبارية كما أطلقت عليه

هي في موضع آخر من الرواية في الصفحة الثامنة والأربعين بعد المائة ، عند تذكر ماري لواقع الصبار المفزعة .

### المحور الثالث : المشاهد الغرائبية في ضوء مبدأ اللامألوف .

جاءت مشاهد الغرائبي هنا مرتبطة إلى حد بعيد بتدل الحالة النفسية للأبطال ؛ حيث يلجأون إلى بعض السلوكيات والتصرفات التي قد يؤمنون بها في وقت ، وينكرونها على أنفسهم في وقت آخر ، ويأتي إنكارها لأسباب متنوعة ، منها عدم إدراك ماهيتها تلك المشاهد والأحداث ، أو مقتها ، أو نفور النفس منها ، لكنها في النهاية أمور تقع بالفعل في عالم الواقع ، ومن ذلك المشاهد الآتية :

#### المشهد الأول : فكرة استشراق المستقبل ( الحاسة السادسة ) :

لقد ميّز جيرار جينيت بين نوعين من الاستشراق ، هما<sup>٧٥</sup> : الاستشراق الخارجي والاستشراق التكميلي ، وهذا أوداك يأتي لملء ثغرة حكاية سوف تحدث في وقت لاحق من جزاء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب في السرد ؛ وذلك بغية تحطيم الترتيب الزمني داخل بنية الرواية ، وملء ثغرات لاحقة ، وإثارة التوقع وحالة الانتظار لدى القارئ. بتطبيق منطق جيرار جينيت على النص المدروس يتبين أن الاستشراق الوارد في تلك الرواية من النوع التكميلي ؛ حيث وظفته عادة السمان لاستكمال أحداث وضعتها بين يدي القارئ ؛ ليظل في حالة انجذاب لعالمها الذي نسجت خيوطه حوله.

- ( فأنا من أسرة لها صلة بالرؤيا المستقبلية ، وبلغه العلم " الغريزة الحدسية الاستباقية " ، أو الحاسة السادسة الاستباقية " ، التي تؤكد العلم من وجودها ، مع حله بكل ما يحيط بها من غموض ... ) الرواية ص ١١١
- ( ... تذكرت كلام جدتها عن أن الخالق أسبغ على نساء الأسرة القدرة على الرؤيا المستقبلية ، والجيران كلم يخافون من أحلامهم بموت شخص ما قريب ؛ لأنها تتحقق غالباً ... وأرتنا أمي الععد الذي اشترته ، وكان تماماً كالذي وصفت أنها شاهده في حلمها بفضته وفيروزه ... ، والمشكلة أنني لا أستطيع

التمييز بين مخاوفي اليومية وبين حدسي الاستباقي ، أي ما يحدث لي في المستقبل ( الرواية ص ١١٢ .

### المشهد الثاني : فكرة التنبؤ بالمستقبل ( اللجوء إلى العرافات ) :

- ( ... ثم إنني أنوي استشارة تلك العرافة الشهيرة خاتون ، التي حدثتني عنها أمي ، وقالت إنها تتبأت بالحرب اللبنانية لأبي ، مدعية أن بصيرتها تزداد توهجاً كلما ازداد بصرها انطفاء ، وأنها كانت تستشيرها في كل زيارة لها مع أبي تقييم فيها الولائم ، للأصدقاء والزبائن المحتملين للمرحوم والدي ... وأنها تتبأت لها برحيل أبي ) الرواية ص ١٢ .

- ( ... ومن يدري ما قد تقوله لها العرافة خاتون بخصوص ذلك ، لقد زارت العشرات من عرافات باريس ، وما أكثرهن ، بدءاً بمدام سولويل منذ أعوام ، ومروراً بمدام تيسيه قبل أسابيع ، واليوم جاء دور خاتون اللبنانية التي قيل لها أن لا أحد يسبر حقاً حجب الغيب ، وأدعت أمها سليمي أنها حين تتبأت بالحرب اللبنانية حددت موعدها بدقة ، وقبل عام من انفجارها ) الرواية ص ١٣ .

وتعد فكرة اللجوء إلى العرافات سلوكاً متبعاً في العديد من البيئات ، ويلجأ إليها الأفراد بغية إدراك ما قد يعجزون عن إدراكه ، وغالباً ما يتعلق ذلك بأمور غيبية ، يحاولون كشف حقائقها .

### المشهد الثالث : فكرة الحدث الغرائبي ( التخيلات الروائية ) :

كانت شخصية ماريّا هي الشخصية التي رمزت بها عادة السمان عن ذاتها في تلك الرواية موضع الدراسة ؛ نظراً للتشابه ، بل للتطابق التام بين الشخصيتين ، في طبيعة العمل بمجال الكتابة ، والميول والرغبة الدائمة في الميل إلى عالم افتراضي من صنعها ، لكن هذا العالم له أساس من الواقع ؛ لذا فكل مضامينه تستدعي الاستغراب والدهشة ؛ ومن ثم لجأت عادة إلى توظيف الحدث استناداً إلى ذلك البعد الغرائبي، ومن ثم فقد رصدت ماريّا / عادة المشاهد الغرائبية الآتية :

- ( كعادته كل يوم منذ وصوله في الربيع الماضي إلى بيروت من بلدة قهرستان ، جلس الشرطي السابق إسماعيل فوق صخرته الخاصة به على كورنيش المنارة ، يصطاد الأسماك ، وما تكاد سمكة تعلق بصنارته بعد انتظار ساعات حتى يعيدها إلى الماء ، ويعود من جديد إلى صيد السمك ، ... ) ( الرواية ص ٧٦ .
- ( ... يصطاد الأسماك كعادته ويعيدها إلى البحر ؛ ثملاً بنشوة الانتقام ، مدممًا بأغاني طفولته في بلده ، حريصًا على عدم قتل سمكة واحدة ولو خطأ ... إلا أن هوية قتل الجرذان في غرفته امتدت إلى الشارع حتى أنه صار يثبت صنارته ببحر حين يرى جردًا على الشاطئ بين نفايات المتزهين على كورنيش المنارة ويطارده ليقته ، وازداد الصيادون تندبًا بجنونه غير المؤذي ، كما يصفونه ، وازداد تفجعه على الأسماك التي تموت غرقًا في بيروت ، وتطفو على وجه الماء ، وتقذفها الأمواج على الشاطئ جثثًا بالمئات ، رمى بصنارته في البحر لا مباليًا بالطقس المزمجر المهدد بالمطر ، سعيدًا بشمس الانتقام المشرقة في براري روحه ( الرواية ص ١٨٣ .

يكشف البعد الغرائبي هنا عن مدى اعتماد غادة السمان على رمزية الحدث داخل المتن الحكائي ؛ فقد رمزت لشخصية إسماعيل بشخصية الطاغية الذي يتلذذ بعذاب ضحاياه ، ولو كان في الموت راحة لهم ما أراحهم ؛ ومن ثم يؤكد ذلك مسمى بلده وهي ( قهرستان ) ، رمزًا للقهر والظلم واستعباد الشعوب ، كما يكشف قولها (صخرته الخاصة به على كورنيش المنارة ) على الهيمنة والاستيلاء على الممتلكات العامة ، كما اعتمدت غادة على رصد التناقض في سلوك إسماعيل الذي يلقي بما يصطاده من أسماك في الماء ؛ ليتلذذ من قتلها ، ثم يشبع غريزته الانتقامية بمطاردة الجرذان وقتلها .

#### المشهد الرابع : فكرة الشخصيات الغرائبية :

لم يكن الحدث وحده لدى غادة السمان محورًا من محاور البعد الغرائبي ، وإنما لجأت أيضًا إلى رسم شخصيات غير مألوفة في الشكل ، أو غير مألوفة في السلوك ، لذا أصاب أبطال روايتها الدهشة والوجوم عند مطالعة تلك الشخصيات من ناحية شكلها ومن ذلك :

- ( في الكافيتيريا ، على مائدة مجاورة ثلاثة نساء يتحاورن باللهجة اللبنانية ويقهقهن ، ألتقتت ماريا صوبهن وبدؤن لها طريفات ، يرتدين ملابس أوائل زمان السبعينيات ، كما خيل إليها وقد نسيهن الزمن عشية انفجار الحرب اللبنانية كما هن ، فهرمن داخل ثيابهن وأزيائهن ، وتابعن قهقهات الحبور كما لو أن الحرب لم تقع ... كن يضحكن كالمراهقات كأنهن روح الحبور يرافقنها إلى بيروت رغم أنف كل شيء ... تفاعلت ماريا بمنظرهن اللامعقول وتساءلت تراهن حنيات الحبور؟ أم بطلات هاربات من رواية ؟ ) الرواية ص ٢٨/٢٩ .

#### المشهد الخامس : المشاهد غير المألوفة :

تقول غادة السمان على لسان ماريا التي ترمز لشخصيتها في الرواية ، معبرة عن أثر الحدث الغرائبي على نفسها : ( ... جاءها صوت من قاعها : لقد هرمت يا ماريا ، من زمان كنت تقرحين بأي مشهد من مشاهد التمرد على المؤلف ، ... ردة فعلك العفوية المتقرزة " النافرة " من غرابية المشهد المفاجئ تشي بك ، لم يعد قلبك يحتضن الجديد المختلف ... )<sup>٧٦</sup> .

السؤال الآن : لماذا لم تعد ماريا / غادة تقرح بمشاهد التمرد على المؤلف ؟ وتكمن الإجابة في مبدأ المفارقة الزمنية ، فما كان يبهجها في شبابها لم يعد يبهجها في هرمها ، واستشهدت هي ذاتها على واقعة المرحاض الأبيض الموضوع على رصيف محطة الباص ، وقد أثار هذا المشهد الغريب وقتها مشاعر الدفء والضحك والطرفة ( على حد تعبير غادة نفسها ) ، ولكنها بررت أن سبب اختلاف رد الفعل هو المفارقة الزمنية ؛ حيث كانت عند ذلك المشهد في العشرين من عمرها ، وفي إجازة لندنية ، أما الآن فوقع المشهد الغرائبي الآتي قد اختلف أثره على نفسها ، وقد مضى بها الزمن ، والمشهد هو :

- ( في الركن الخاص بالمدخنين دخنت ماريا لفافتها ، ودخلت إلى الحمام الخاص بالنساء . كانت رائحة نصف كريهة تفوح من المكان ، وثمة سيدة تقوم بالتنظيف ، وصبيتان صغيرتان جميلتان فارعتا القامة ، بدتا سويديتين ، شاهدتها في الكافيتريا ، ولفتنا نظرها ببطنهما المكشوف للعيان ، وقد زرعتا في رسرتيهما لؤلؤة

وماسة ، شاهدتهما وقد غرقنا في عناق محموم في دهليز دورة المياه ، شعرت بالنفور من هذا المشهد في هذا المكان المقرف بالذات ( الرواية ص ٣٠/٢٩ . في ضوء ما سبق يتضح أن وقع المشهد الغرائبي في النفس قد يتعدد أثره وفقاً لاعتبارات عديدة ، منها المفارقة الزمنية ؛ فبمرور الزمن تختلف رؤية الشخص ذاته لبعض المشاهدات .

### الخاتمة

بفضل الله تعالى انتهت هذه الدراسة حول الأبعاد العجائبية والغرائبية في الرواية النسوية ، وقد خلصت تلك الدراسة إلى بعض النتائج هي :

أولاً : اعتماد الرواية العجائبية والغرائبية - بشكل لافت - على الوظيفة التداولية للعتبات النصية بأنواعها المتعددة ، وقد تجلى من تلك العتبات النصية ما يأتي : ( عتبة العنوان الرئيس ، وعتبة صورة الغلاف ، عتبة الغلاف الريف ، عتبة الإهداء ، عتبة النصوص الموازية ، عتبة الفقرة الافتتاحية ) ، ولعل هذا التنوع في العتبات يؤكد دور العتبات النصية في الروايات العجائبية والغرائبية ؛ وذلك من خلال خلق عملية تواصلية تفاعلية بين تلك النوعية من النصوص ، وبين قارئها .

ثانياً : أثبتت الدراسة أن للجانب الإبداعي النسوي أثره البين في الرواية العجائبية والغرائبية ؛ حيث لجأت عادة السمان - بوصفها ممثلاً للروائيات الرائدات المبدعات - إلى توظيف الحواس الخمس داخل بنية المتن الحكائي ؛ وذلك بغية التأثير في المتلقي ؛ فالمرأة بحكم طبيعتها تحاول استمالة الآخر / المتلقي ، بوسائل تعبيرية متنوعة ؛ وقد تجلى ذلك بالفعل لدى عادة السمان ، فقد رسمت بقلمها صوراً عجائبية وغرائبية ناطقة ، ومسموعة ، وملموسة ، ومرئية... إلخ على نحو ما تم عرضه أثناء تحليل النماذج التطبيقية .

ثالثاً : كشفت الدراسة عن أنماط الأبعاد العجائبية والغرائبية في الرواية النسوية ؛ حيث تنوعت تلك الأنماط بشكل لافت ، وربما لم تترك الروائية عادة السمان باباً من أبواب العجائبية والغرائبية إلا وتطرقت إليه ؛ فتحدثت عن فكرة المسخ والتحول سواء الجزئي أم الكلي ، وظهرت لديها الشخصيات اللاواقعية مثل : مصاص الدماء ، والزومبي ،



والأشباح ، والنباتات المتحولة ، والأرواح الشريرة ، والخيوط غير المرئية ، وتطرقت كذلك إلى فكرة استشراق الزمن والتنبؤ بالمستقبل ، والحاسة السادسة ، واللجوء إلى العرافات ، كما حلقت في عوالم الخيال المعهودة وذكرت خاتم علاء الدين ، والبساط السحري ، والمرأة السحرية ، وطاقية الإخفاء ... إلخ .

رابعًا : أثبتت الدراسة أن المعيار الدقيق للتفريق بين البعدين ( العجائبي ) من ناحية ، و ( الغرائبي ) من ناحية أخرى ، هو المتلقي ذاته ، وليس الحدث ؛ فالحدث ثابت ، إنما الذي يختلف هو وقعه على المتلقي ، وفقًا لاعتبارات متنوعة ومتعددة ، فما يبدو غير مألوف لدى شخص ، قد يبدو مألوفًا لدى غيره ؛ فمن يعيش في بيئة مليئة بالسحر والشعوذة والدجل ويؤمن بكل ما فيها بلا غرابة ولا عجب ، والعكس مؤكد يختلف .

خامسًا : أثبتت الدراسة أن المرأة لديها القدرة على خوض غمار عالم العجائبي والغرائبي ، وأنها حلقت في آفاق وعوالم تجاوزت فيها حدود الواقع والمألوف ، ولا شك أنها عوالم من صنع تخيلاتها وتصوراتها الذاتية ؛ ومن ثم لا يمكن القول بحال من الأحوال أن حقل العجائبية والغرائبية يتنافى مع الطبيعة الأنثوية ؛ لما يحمله من مشاعر الخوف والخشية والذعر ... إلخ .

سادسًا : كشفت الدراسة عن العوامل التي دفعت المرأة إلى طرق هذا اللون الأدب ؛ حيث ترى الباحثة أن المرأة جزء لا يتجزأ من كيان الأدب والإبداع ، وهي من قبل ذلك جزء من المجتمع الذي تعيش فيه ، تتأثر به ، وتؤثر فيه ، وينعكس عليها صدى أحداثه ونوائبه ، بل إن المرأة ربما تكون أكثر تأثرًا بتلك النوائب ؛ نظرًا لطبيعتها، وبالتالي فكان من الطبيعي أن يصيب المرأة هذا النمط التحرري من الكتابة ، مع ملاحظة أن جوهر التحرر هنا وفحواه ليس تحررًا من الظلم الاجتماعي أو الاضطهاد السياسي فحسب ، وإنما هو تحرر ناتج عن رغبة ملحة لدى المرأة الأدبية ، والروائية الأريبة في التحرر من قيود الكتابة الواقعية ، التي تضاهي الواقع المعيش وتنبثق منه ، حتى وإن كان هذا الواقع أليمًا .

سابعًا : أثبتت الدراسة عدم موضوعية من جنحوا عن الموضوعية ، وتتكروا للواقع بتكرهم لفن الرواية عامة ، والعجائبية منها خاصة ؛ بداعي التزييف ومخافة الواقع ؛ في

حين أنها - أعني الرواية العجائبية - مثلت فنًا راقيًا له أبعاده وأصوله ، التي منحت المبدعين والمبدعات مساحة تجاوز الواقع في التعبير عن مكنونات أنفسهم .

ثامنًا : أكدت الدراسة مبدأ عروية بُعديّ العجائبية والغرائبية ، ولم تتفق الباحثة مع من أرخوا لهذا الفن منذ تعرض تزفيتان تودورف له . كما برهنت الدراسة أيضًا نسبية كل بعد منهما ؛ فما يكون عجائبيًا في مكان ما ، أو زمان ما ، قد يكون غرائبيًا في مكان آخر أو زمان آخر ؛ نظرًا لألفته ، أو إيمان المتلقي به ، بل إن العجائبي والغرائبي لدى الشخص الواحد قد يختلف من زمن إلى آخر ، ومن مرحلة عمرية إلى أخرى ، على نحو ما كشفه المونولوج الداخلي لشخصية ( ماريا ) التي ترمز لغادة السمان ، في محور غرائبية المشاهد.

## قائمة المصادر والمراجع

### المصادر:

- غادة السمان : رواية : سهرة تنكزية للموتى ، منشورات غادة السمان ، مكتبة نوميديا . د.ت .

### المراجع :

- ابن سيده : علي بن إسماعيل : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة ، تحقيق : عبد الحميد هندراوي ، ط ١ ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٠ م .
- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٨ م .
- أحلام معمري : إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة ، مجلة مقاليد في الأدب واللغات ، جامعة قاصدي مرياح ، رلفة ، الجزائر ، العدد ٢ ، ٢٠١١ م .
- أحمد أبو حسن : المصطلح ونقد النقد ، الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ١٩٩١ م .
- أوفيد : مسخ الكائنات ، ميتامورفوزس ، ترجمه وقدم له : د. ثروت عكاشة ، راجعه على الأصل اللاتيني ، د. مجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٣ ، ١٩٩٢ م .
- بهاء بنت نوار (العجائبي في الرواية العربية المعاصرة " مقارنة موضوعاتية تحليلية " ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر ، بتانة ، عام ٢٠١٣ م .
- تزفيتان تودورف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، مرجع سابق ، ص ٦٧ . ، وينظر : سناء شعلان : السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن ( ١٩٧٠ م : ٢٠٠٢ م ) ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي ، قطر ، ٢٠٠٧ م .
- تزفيتان تودورف : مدخل إلى الأدب الغرائبي ، ترجمة منذر عياشي ، دار الذاكرة ، حمص ، ١٩٩٠ م ، ص ١٣ . وينظر الكتاب نفسه ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .

- تزفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب الغرائبي ، ترجمة منذر عياشي ، دار الذاكرة ، حمص ، ١٩٩٠م .
- جابر عصفور : الرواية والاستنارة ، كتاب دبي الثقافي ، دار الصدى ، ع ٥٥ ، نوفمبر ٢٠١١م .
- الجاحظ : أبو عمرو عثمان بن بحر : البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مؤسسة الخانجي ، مصر ، د.ت.
- جبران مسعود : معجم الرائد " معجم لغوي عصري " ، دار العلم للملايين ، بيروت ، د.ت. .
- الجرجاني : علي بن محمد الشريف : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٨٥م
- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة : مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، الكويت ١٩٩٧م .
- الجوهري : إسماعيل بن حماد : الصحاح في اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٩٠ .
- حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة الأنوار ، العدد ، ١٦٦ .
- حسين علّام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠١٠م .
- حميد لحميداني : عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات في النقد ، مج ١٢ ، ع ٤٦ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٢م .
- خالد البعبودي : الخيال والتخييل في الحكى القصصي ، دراسة أدبية ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط، ٢٠١١م .
- الخامسة علاوي : الإرهاصات العجائبية في التراث السردى العربى القديم ، وإشكالية التلقي ، مجلة الراوي ٢٠١٣م .
- الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن .
- رشيد حدو : بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب مجلة نقد وفكر ، ع ١١ ، المغرب ، ١٩٩٨م .

- رينهارت دوزي : تكملة المعاجم العربية ، ترجمة : د. محمد سليم النعيمي ، مراجعة جمال الخياط ، د.ت. ، تم الإعداد بمركز الدراسات والبحوث ، بمكتبة نزار مصطفى الباز .
- الزبيدي : محيي الدين السيد محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس في جواهر القاموس ، حققه علي شيري ، دار الفكر بيروت ، ١٩٩٤م.
- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٥م .
- سمير سعيد حجازي : النقد العربي وأوهام رواد الحداثة ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٥م.
- شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م .
- شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٩م .
- شعيب حليفي : وظيفة البداية في الرواية العربية ، مجلة الكرمل ، الاتحاد العام للكتابة والصحفيين الفلسطينيين ، نيقوسيا ، ١٩٩٩م ، العدد ٦١ ، ص ٨٦ .
- صبري حافظ : البدايات ووظيفتها في النص القصصي ، مجلة الكرمل ، ع ٢٢/٢١ ، نيقوسيا ، ١٩٨٦م .
- الطاهر المناعي : العجيب والعجاب والوظيفة السردية ، مجلة المسار ، ع ٣٥/٣٤ ، اتحاد الكتاب التونسيين ، ١٩٩٨م .
- الطاهر المناعي : العجيب والعجاب والوظيفة السردية ، مجلة مواسم ، " مجلة فصلية للثقافة والإبداع ، عدد ٣/٢ ، المطابع المغربية ، طنجة المغرب ، ١٩٩٠م .
- عامر رضا : الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، الدار العربية للطباعة والنشر ، ٢٠٠٣م .
- عباس حسن : النحو الوافي : دار المعارف ، القاهرة ط ١٩٧٤م .

- عبد الحي عباس : بناء المصطلح ( العجيب والغريب و الخارق والfantastik ) " بين قيود المعجم وقلق الاستعمال " ، المطبعة والوراقة الوطنية ، المغرب ، مراكش ، ٢٠٠٧م .
- عبد الحي عباس : بناء المصطلح ( العجيب والغريب و الخارق والfantastik ) " بين قيود المعجم وقلق الاستعمال " ، المطبعة والوراقة الوطنية ، المغرب ، مراكش ، ٢٠٠٧م .
- عبد السلام المسدي : اللسانيات وعلم المصطلح العربي ، مجلة اللسانيات ، عدد ٥ ، تونس ، ١٩٨٥ م .
- عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤م .
- عبد العالي بوطيب : مساهمة في نمذجة الاستهلاكات الروائية ، مجلة علامات في النقد ، مج ١٢ ، ع ٤٦ ، النادي الأدبي ، جدة ٢٠٠٢م .
- عبد الفتاح الجحمري : عتبات النص " البنية والدلالة " ، منشورات الرابطة الدار البيضاء ، ١٩٩٦م .
- عبد الفتاح الشاذلي : العجيب السحري في المسرح المغربي ، كتاب فرجة السحر .
- عبد الفتاح كيليطو : الأدب والغربة ، دراسة بنيوية ، في الأدب العربي ، دار توبقال ، المغرب ٢٠٠٦م .
- عبد القادر عواد : العجائبي في الرواية العربية المعاصرة " آليات السرد والتشكيل " ، أطروحة دكتوراه بجامعة وهران بالجزائر ، عام ٢٠١٢م .
- عبد الملك مرتاض : العجائبية في رواية ليلة القدر للظاهر بنجلون ، مجلة آفاق ، اتحاد المغرب العربي .
- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، ٢٠٠٥م ، ص ١ . وينظر : لؤي خليل : عجائبية النثر الحكائي ، أدب المعارج والمناقب ، دار التكوين للتأليف والترجمة ، دمشق ٢٠٠٧م .
- عبد الواحد وافي : فقه اللغة ، دار النهضة للطبع والنشر ، مصر ، د.ت.

- عزيز نعمان : الحداثة وما الحداثة في السرد الروائي ، مجلة الثقافة ، العدد ٢١ ، أكتوبر ٢٠٠٩ م .
- القزويني : زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، منشورات الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ م .
- القزويني : زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدمه وحققه : فاروق سعد ، منشورات الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٧ م .
- كمال أبو ديب الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كاب العظمة وفن السرد العربي ، دار الساقية بيروت ، ودار أوركس ، أكسفورد ، ط١ ، ٢٠٠٧ م .
- الكندي : أبو يوسف يعقوب بن اسحق : رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق وتقديم وتعليق محمد عبد الهادي أبو ريذة ، ط٢ ، مطبعة حسان ، مصر ١٩٧٨ م .
- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ( عربي إنجليزي فرنسي ) ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ٢٠٠٢ م .
- لؤي علي خليل : تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث " المصطلح والمفهوم " ، مراجعة : أ.د. علي أبو زيد ، تقديم : أ.د. محمد عزيز شكري ، ط١ ، هيئة الموسوعة العربية ، دمشق ، ٢٠٠٥ م .
- لؤي علي خليل : تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث " المصطلح والمفهوم " ، مراجعة : أ.د. علي أبو زيد ، تقديم : أ.د. محمد عزيز شكري ، ط١ ، هيئة الموسوعة العربية ، دمشق ، ٢٠٠٥ م .
- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب " ( إنجليزي - فرنسي - عربي ) ، مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٧٤ م .
- محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٩ م .
- محمد بلقاسم : المصطلح في النقد الأدبي المعاصر " الإشكالية والتطبيق " ، مجلة الناص ، ع ٥/٤ ، جامعة جيجل ، ٢٠٠٥ م .
- محمد بوزواوي : معجم مصطلحات الأدب ، الدار الوطنية للكتاب ، الجزائر .

- محمد بوعزة : من النص إلى العنوان ، مجلة علامات في النقد ، مج ١٤ ، ع ٥٣ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٤م .
- محمد تنفو : النص العجائبي ( مائة ليلة وليلة ) نموذجًا ، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠١٠م .
- محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٢م .
- محمد سعدي : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٨م .
- محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دمشق ، د.ط.، ٢٠٠٣م ،
- محمد علي التهانوي الفاروقي : كشف اصطلاحات الفنون والعلوم ، تقديم وإشراف ومراجعة : د. رفيق العجم ، ود. علي دحروج ، ط ١ ، مكتبة لبنان ، ناشرون بيروت ، ١٩٩٦م .
- محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان ، ط ٣ ، ٢٠٠٣م ، ص ٣٣ .
- محمود طرشونة : نقد الرواية النسائية في تونس ، مركز النشر الجامعي ، الطبعة الأولى ، تونس ، ٢٠٠٣م .
- نجاه سويسي : رواية السيرة الذاتية في ( مزاج المراهقة ) ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٩م .
- نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م .
- نور الدين صدوق : البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٩٤م .
- ياسين الأيوبي : واقعية الأدب في رواية أناكارينتا لتولستوى ، الدار النموذجية ، صيدا ، بيروت ، ٢٠٠١م .



- ياسين النصير : الاستهلال فن البدايات في النص الروائي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ م .

## هوامش الدراسة :

- ١ ينظر : دراسة بعنوان : ( العجائبي في الرواية العربية المعاصرة " آليات السرد والتشكيل " ) ، للباحث عبد القادر عواد ، وهي أطروحة دكتوراه بجامعة وهران بالجزائر ، نوقشت عام ٢٠١٢م ، وهي دراسة جادة ارتكز فيها الباحث حول آليات السرد في المقام الأول ، وتناول أنماطاً متنوعة من الروايات العجائبية منها ( البولسية والخيال العلمي والأسطورة ... إلخ ) . وتعد دراسة تنظيرية أكثر منها تطبيقية . ينظر كذلك : دراسة بالعنوان الرئيس ذاته : ( العجائبي في الرواية العربية المعاصرة " مقارنة موضوعاتية تحليلية " ، للباحثة بهاء بنت نوار ، نوقشت في العام التالي للدراسة السابقة ، وبين الدراستين تقاطعات عديدة ، ولكن اختلفت دراسة بهاء عن سابقتها في أنها قد التقت إلى الجانب التطبيقي ، ولكن على المستوى الأفقي ، فجمعت نماذج متنوعة لمجموعة روايات معاصرة ، لكنها لم تركز في تحليلها على استقصاء الظواهر المدروسة كافة على المستوى الرأسي ، كما أنها لم تلتفت إلى البعد النسوي بالطبع ، وقد أفادت الدراسة الحالية من هاتين الدراستين لا شك ، بالإضافة إلى الإفادة من الدراسات التي تتضمنها قائمة المراجع في الدراسة الحالية .
- ٢ نقلأعن : جابر عصفور : الرواية والاستنارة ، كتاب دبي الثقافي ، دار الصدى ، ٥٥ع ، نوفمبر ٢٠١١م ، ص ٣٩٦ .
- ٣ المرجع السابق نفسه ، ص ٣٨٧
- ٤ ينظر : محمد بلقاسم : المصطلح في النقد الأدبي المعاصر " الإشكالية والتطبيق " ، مجلة الناص ، ع ٥/٤ ، جامعة جبيل ، ٢٠٠٥م ، ص ١٣ .
- ٥ ينظر : عبد السلام المسدي : اللسانيات وعلم المصطلح العربي ، مجلة اللسانيات ، عدد ٥ ، تونس ، ١٩٨٥م ، ص ١٨ .
- ٦ أحمد أبو حسن : المصطلح ونقد النقد ، الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ١٩٩١م ، ص ٢٩٠ .
- ٧ محمد علي التهانوي الفاروقي : كشف اصطلاحات الفنون والعلوم ، تقديم وإشراف ومراجعة : د. رفيق العجم ، ود. علي دحروج ، ط ١ ، مكتبة لبنان ، ناشرون بيروت ، ١٩٩٦م ، ج ١/١ .
- ٨ عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤م ، ص ١١ .
- ٩ ينظر : عبد الفتاح الشاذلي : العجيب السحري في المسرح المغربي ، كتاب فرجة السحر ، ص ٩ .
- ١٠ ابن سيده : علي بن إسماعيل : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة ، تحقيق : عبد الحميد هندراوي ، ط ١ ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٠م ، مادة ( ع ج ب ) .
- ١١ ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٨م ، مادة ( ع ج ب ) .
- ١٢ الجوهري : إسماعيل بن حماد : الصحاح في اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٩٠ ، ج ٤٤٦/١ .
- ١٣ الزبيدي : محيي الدين السيد محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس في جواهر القاموس ، حققه علي شيري ، دار الفكر بيروت ، ١٩٩٤م ، مادة
- ١٤ الجرجاني : علي بن محمد الشريف : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٨٥م ، ص ١٥٣ .
- ١٥ جبران مسعود : معجم الرائد " معجم لغوي عصري " ، دار العلم للملايين ، بيروت ، د.ت. ، مادة ( غ ر ب ) .
- ١٦ رينهارت دوزي : تكلمة المعاجم العربية ، ترجمة : د. محمد سليم النعيمي ، مراجعة جمال الخياط ، د.ت. ، تم الإعداد بمركز الدراسات والبحوث ، بمكتبة نزار مصطفى الباز ، ج ٤٦٥/٧ .
- ١٧ منها : قول الحق جل في علاه : ( بل عجبا أن جاءهم منذر منهم ، فقال الكافرون هذا شيء عجيب ) سورة ق / ٢ ، وقوله تعالى : ( أكان للناس عجبا ... ) سورة يونس / ٢ ، وقوله تعالى : ( إن هذا لشيء عجيب ) سورة هود / ٧٢ ، وقوله : ( وكانوا من آيتنا عجبا ) الكهف / ٩ ، وقوله إنا سمعنا قرآنا عجبا . الجن / ١ .
- ١٨ ينظر : تزفيتان تودورف : مدخل إلى الأدب الغرائبي ، ترجمة منذر عياشي ، دار الذاكرة ، حمص ، ١٩٩٠م ، ص ١٣ . وينظر الكتاب نفسه ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٣م .
- ١٩ ينظر : نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م ، ص ٢١ .

- <sup>٢٠</sup> ينظر : لؤي علي خليل : تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث " المصطلح والمفهوم " ، مراجعة : أ.د. علي أبو زيد ، تقديم : أ.د. محمد عزيز شكري ، ط ١ ، هيئة الموسوعة العربية ، دمشق ، ٢٠٠٥م ، ص ١٠١ .
- <sup>٢١</sup> ينظر : الطاهر المناعي : العجيب والعجاب والوظيفة السردية ، مجلة المسار ، ع ٣٥/٣٤ ، اتحاد الكتاب التونسيين ، ١٩٩٨م ، ص ١٤٧ .
- <sup>٢٢</sup> عبد الملك مرتاض : العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بنجلون ، مجلة آفاق ، اتحاد المغرب العربي ، ص ١١
- <sup>٢٣</sup> ينظر : مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب " ( إنجليزي - فرنسي - عربي ) ، مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٧٤م ، ص ١٦٦ .
- <sup>٢٤</sup> عبد الواحد وافي : فقه اللغة ، دار النهضة للطبع والنشر ، مصر ، د.ت. ص ٣٠٢ .
- <sup>٢٥</sup> ينظر : عباس حسن : النحو الوافي : دار المعارف ، القاهرة ط ١٩٧٤م ، ج ٧٤٣/٤ .
- <sup>٢٦</sup> ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، ٢٠٠٥م ، ص ١ . وينظر : لؤي خليل : عجائبية النثر الحكائي ، أدب المعارف والمناقب ، دار التكوين للتأليف والترجمة ، دمشق ٢٠٠٧م ، ص ١٠ .
- <sup>٢٧</sup> ينظر : عبد الحي عباس : بناء المصطلح ( العجيب والغريب و الخارق والفاانتاستيك ) " بين قيود المعجم وقلق الاستعمال " ، المطبعة والوراقة الوطنية ، المغرب ، مراكش ، ٢٠٠٧م ، ص ١١٠ .
- <sup>٢٨</sup> القزويني : زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، منشورات الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠م ، ص ١٠ ، ١٥ .
- <sup>٢٩</sup> ينظر : الخامسة علاوي : الإراصات العجائبية في التراث السرد العربي القديم ، وإشكالية التلقي ، مجلة الراوي ، ع ١٨ / ص ٩١ .
- <sup>٣٠</sup> القزويني : زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدمه وحققه : فاروق سعد ، منشورات الأفق الجديدة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧م ، ص ٣٨ .
- <sup>٣١</sup> ينظر : محمد تنفو : النص العجائبي ( مائة ليلة وليلة ) نموذجًا ، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ط ١ ، ٢٠١٠م ، ص ٥٢ .
- <sup>٣٢</sup> الكندي : أبو يوسف يعقوب بن اسحق : رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق وتقديم وتعليق محمد عبد الهادي أبو ريذة ، ط ٢ ، مطبعة حسان ، مصر ١٩٧٨م ، ص ١١٦ .
- <sup>٣٣</sup> كمال أبو ديب الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كاب العظمة وفن السرد العربي ، دار الساقية بيروت ، ودار أوركس ، أكسفورد ، ط ١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٨ .
- <sup>٣٤</sup> شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٩م ، ص ٣٠ .
- <sup>٣٥</sup> ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٥م ، ص ١٢٠ ، ص ١٧٠ .
- <sup>٣٦</sup> حسين علّام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠١٠م ، ص ٣٢ .
- <sup>٣٧</sup> حسين علّام : العجائبي في الأدب ، ص ٣٤ .
- <sup>٣٨</sup> عبد الفتاح كيليطو : الأدب والغرابية ، دراسة بنيوية ، في الأدب العربي ، دار توبقال ، المغرب ٢٠٠٦م ، ص ٦٩
- <sup>٣٩</sup> ينظر : محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لوجمان ، ط ٣ ، ٢٠٠٣م ، ص ٣٣ .
- <sup>٤٠</sup> عبد الحي عباس : بناء المصطلح ( العجيب والغريب و الخارق والفاانتاستيك ) " بين قيود المعجم وقلق الاستعمال " ، المطبعة والوراقة الوطنية ، المغرب ، مراكش ، ٢٠٠٧م ، ص ٦٤ .
- <sup>٤١</sup> ينظر : تزفيتان تودورف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، مرجع سابق ، ص ٦٧ . ، وينظر : سناء شعلان : السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن ( ١٩٧٠م : ٢٠٠٢م ) ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي ، قطر ، ٢٠٠٧م ، ص ١٥ .
- <sup>٤٢</sup> لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ( عربي إنجليزي فرنسي ) ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ٢٠٠٢م ، ص ٨٧ ؟
- <sup>٤٣</sup> لؤي علي خليل : تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث " المصطلح والمفهوم " ، مراجعة : أ.د. علي أبو زيد ، تقديم : أ.د. محمد عزيز شكري ، ط ١ ، هيئة الموسوعة العربية ، دمشق ، ٢٠٠٥م ، ص ١٥٩/١٥٨ .

- ٤٤ الطاهر المناعي : العجيب والعجاب والوظيفة السردية ، مجلة مواسم ، " مجلة فصلية للثقافة والإبداع ، عدد ٣/٢ ، المطابع المغربية ، طنجة المغرب ، ١٩٩٠م ، ص ١٣٤ .
- ٤٥ الجاحظ : أبو عمرو عثمان بن بحر : البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مؤسسة الخانجي ، مصر ، د.ت. ، ج ٩٠/٨٩/١ .
- ٤٦ تزفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب الغرائبي ، ترجمة منذر عياشي ، دار الذاكرة ، حمص ، ١٩٩٠م ، ص ٢٠٧ .
- ٤٧ ينظر : محمد سعدي : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٨م ، ص ٥٧ .
- ٤٨ ينظر : محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٢م ، ص ٤١ .
- ٤٩ ينظر : حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا ، مجلة الأنوار ، العدد ، ١٦٦ ، ص ٨١ .
- ٥٠ محمد بوزواوي : معجم مصطلحات الأدب ، دار الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص ١٥٦ .
- ٥١ سمير سعيد حجازي : النقد العربي وأوهام رواد الحداثة ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٩٧ .
- ٥٢ عزيز نعمان : الحداثة وما الحداثة في السرد الروائي ، مجلة الثقافة ، العدد ٢١ ، أكتوبر ٢٠٠٩م ، ص ٦٠ .
- ٥٣ ياسين الأيوبي : واقعية الأدب في رواية أناكارينتا لتولستوى ، الدار النموذجية ، صيدا ، بيروت ، ٢٠٠١م ، ص ٥٤ .
- ٥٤ عامر رضا : الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح ، الدار العربية للطباعة والنشر ، ٢٠٠٣م ، ص ٦ .
- ٥٥ أحلام معمري : إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة ، مجلة مقاليد في الأدب واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ، رقلة ، الجزائر ، العدد ٢ ، ٢٠١١م ، ص ٤٧ .
- ٥٦ محمود طرشونة : نقد الرواية النسائية في تونس ، مركز النشر الجامعي ، الطبعة الأولى ، تونس ، ٢٠٠٣م ، ص ٦ .
- ٥٧ ينظر : نجاة سويسبي : رواية السيرة الذاتية في ( مزاج المراهقة ) ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٩م ، ص ٥/٤ .
- ٥٨ محمد بوعزة : من النص إلى العنوان ، مجلة علامات في النقد ، مج ١٤ ، ع ٥٣ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٤م ، ص ٤٠٨ .
- ٥٩ جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة : مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، الكويت ١٩٩٧م ، ص ٩٠ .
- ٦٠ شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م ، ص ٣١ .
- ٦١ حميد لحميداني : عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات في النقد ، مج ١٢ ، ع ٤٦ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٣ .
- ٦٢ عبد الفتاح الجمري : عتبات النص " البنية والدلالة ، منشورات الرابطة الدار البيضاء ، ١٩٩٦م ، ص ١٩ .
- ٦٣ عبد العالي بوطيب : مساهمة في نمذجة الاستهلاكات الروائية ، مجلة علامات في النقد ، مج ١٢ ، ع ٤٦ ، النادي الأدبي ، جدة ٢٠٠٢م ، ص ٢٤٧ .
- ٦٤ ينظر : شعيب حليفي : وظيفة البداية في الرواية العربية ، مجلة الكرمل ، الاتحاد العام للكتابة والصحفيين الفلسطينيين ، نيقوسيا ، ١٩٩٩م ، العدد ٦١ ، ص ٨٦ .
- ٦٥ رشيد حدو : بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب مجلة نقد وفكر ، ع ١١ ، المغرب ، ١٩٩٨م ، ص ١٠٢ .
- ٦٦ نور الدين صدوق : البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٩٤م ، ص ٥٦ .
- ٦٧ ياسين النصير : الاستهلال فن البدايات في النص الروائي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ١٧٨ .
- ٦٨ صبري حافظ : البدايات ووظيفتها في النص القصصي ، مجلة الكرمل ، ع ٢٢/٢١ ، نيقوسا ، ١٩٨٦م ، ص ١٤١ .
- ٦٩ محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٩٩م ، ج ٤٢٠/١ .
- ٧٠ خالد البعبودي : الخيال والتخييل في الحكى القصصي ، دراسة أدبية ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ت. ، ٢٠١١م ، ص ٢٦ .
- ٧١ شعيب حليفي : " شعرية الرواية الفانتستكية ، ص ٤٧ .

- ٧٢ شعيب خليفي : " الرحلة في الأدب العربي " ، ص ٣١٠ .
- ٧٣ ينظر : أوفيد : مسخ الكائنات ، ميتامورفوزس ، ترجمه وقدم له : د. ثروت عكاشة ، راجعه على الأصل اللاتيني ، د. مجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٢ .
- ٧٤ ينظر : أوفيد : مسخ الكائنات ، ميتامورفوزس ، ترجمه وقدم له : د. ثروت عكاشة ، راجعه على الأصل اللاتيني ، د. مجدي وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٧ .
- ٧٥ ينظر : محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دمشق ، د. ط٣ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٣٤ .
- ٧٦ غادة السمان : رواية : سهرة تنكزية للموتى ، ص ٣٠ .