

جماليات العجائبي في قصص علي المعمري القصيرة "مفاجأة الأحبة" أنموذجاً  
**The Aesthetics of Wonders in Ali Al-Maamari's Short Stories,  
 "Surprise of the Loved Ones" as an Example**

\* - أ.د. إحسان بن صادق اللواتي

\* - جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان

\* ehsansadiq@gmail.com

تاريخ القبول: 2022-11-10

تاريخ الإرسال: 2022-09-13

الملخص:

لا مرأ في أنّ الإنسان بطبعه مغرم بتناول الموضوعات العجيبة والغريبة في نتاجاته المختلفة التي يعبر بها عن خلجات نفسه ومرادوات أفكاره، لا سيما في إبداعاته الأدبية. وليس من شك في أنّ هذا المنحى من تناول موجود في تلكم الإبداعات منذ القدم، يشهد لذلك ما وقف عليه الباحثون في هذا المجال من أمثلة ونماذج لإبداعات أدبية تعود في تواريخها إلى أزمنة سحيقة في القدم، إضافة إلى نماذج جديدة متعددة، ومن بينها قصص علي المعمري القصيرة.

الكلمات المفتاحية: جماليات، عجائبية، غرائبية، قصة قصيرة.

**Abstract:**

There is no doubt that the author, by nature, is fond of dealing with fantastic topics in his various productions, through which he expresses his own thoughts and fantasies, especially in his literary creations. There is no doubt that this approach of dealing has been present in those creations since ancient times, especially what the researchers in this field have come across in terms of examples and models of literary creations dating back to ancient times, in addition to several new models, including Ali Al-Maamari's short stories.

**Keywords:** Aesthetics, wonders, fantasy, short story.

مدخل:

وقف الباحثون في مجال العجائبية والغرائبية على أمثلة ونماذج لإبداعات أدبية تعود في تواريخها إلى أزمنة سحيقة في القدم، ومنها ما ينتهي إلى أدبنا العربي القديم، حتى لقد تناول تودوروف مثلاً كتاب "ألف ليلة وليلة" في جملة الكتب التي تناولها بالبحث في كتابه المعروف "مدخل إلى الأدب العجائبي".<sup>1</sup>

وإذا كانت دلالة العجيب، من الناحية اللغوية، منبثقة من إنكاره، إذ أنّ "العُجْب والعَجَب: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده"<sup>2</sup>، فإنّ هذا يقتضي، بطبيعة الحال، بقاء انشداد الإنسان إلى كل ما هو عجيب نظرًا لبقاء هذا الإنكار الذي نعبر عنه في لغة العصر بالدهشة والمفاجأة والاستغراب؛ لذا وجدنا حركة الأدب طوال تأريخه البشري لا تنفك عن الارتباط بالموضوعات العجيبة والغريبة، وتتجلى هذه الحقيقة في عصرنا الراهن في أجلى صورها وأبرزها، فقد كثرت الكتابات الأدبية التي تتخذ من الموضوعات العجيبة منطلقًا لها وأساسًا تعتمد عليه وتتقوم به.

وما كان أدبنا العربي يبعيد عن هذا، حتى ذهب بعض الباحثين إلى القول بأنّ "اللافت للنظر أنّ الأدب العجائبي، لا سيما في الرواية العربية، اتسع انتشاره، وشاع أدائه، بعد بزوغ هذه الاهتمامات، حتى وجدنا كتابًا يتخصصون - إذا جاز التعبير - في كتابة الرواية الغرائبية والعجائبية، مع تجاوز الفارق بين الغريب والعجيب"<sup>3</sup>. ولئن كان الحديث عن "التخصص" في كتابة هذا النمط من الإبداعات الأدبية في عالمنا العربي يبدو سابقًا لأوانه ومتخطيًا للواقع الأدبي المعيش الذي يكشف عن قدر من ضحالة ملحوظة في المستويين الإبداعي والنقدي معًا، لا سيما بشهادة القلق المصطلحي السائد في دراساتنا<sup>4</sup>، فإنّ ذلك لا يتنافى مع الاعتراف بأنّ هذا النمط من الإبداع الأدبي أخذ في الانتشار والتوسع، لا سيما عند الأجيال الجديدة من الكتاب والمبدعين العرب.

ولمّا كانت هذه الكلمات الثلاث تبدو متوافقة أو متقاربة في دلالاتها اللغوية، أعني "العجيب" و"الغريب" و"العجائبي"، فإنّ من المهم أن يشار هنا إلى التفرقة الاصطلاحية التي أبرزها تودوروف فيما بينها، إذ ذكر ما خلاصته أنّ "العجائبي" هو جنس متوسط بين "الغريب" و"العجيب"، لا يكون إلا في حالة التردد وعدم الاستقرار على رأي في حقيقة الظاهرة غير المألوفة التي قد نقرؤها في الأدب؛ ذلك أنّ هذه الظاهرة إذا قررنا أنها ممكنة

التفسير وفق قوانين الطبيعة المعروفة فهذا معناه أنها تنتمي إلى جنس "الغريب"، لكننا إذا ذهبنا إلى أن تفسيرها يحوجنا إلى قبول قوانين جديدة للطبيعة غير قوانينها المعروفة فهذا يعني انتماءها إلى جنس "العجيب"، ولا نأتي إلى الحكم بأنها تنتمي إلى "العجائبي" إلا إذا ظللنا مترددين في شأنها، لا نعرف إلى أين نجعل انتماءها<sup>5</sup>.

هذه التفرقة الاصطلاحية التي أبرزها تودوروف، وإن بدت في ظاهرها جاذبة ولافتة في دقتها وعمقها، لم يُبرز صاحبها مرجعيته التي استند إليها فيها، فهي تبدو وكأنها من اختراعاته أو من استنتاجاته الشخصية في قراءاته الأدبية، وما كان في هذا من ضير لولا ما تؤدي إليه هذه التفرقة الاصطلاحية من ضيق في دائرة مصطلح "العجائبي" ومحدودية نطاقه، وهذا ما لا يتناسب مع التطبيق على كثير من النتاجات الأدبية المعروفة بعجائبيتها. ويتعبّر بعض الباحثين: "إنّ من الضروري جدًّا العمل على توسيع مفهوم العجائبية، وعدم حصره ضمن أطر ضيقة كثيرًا ما تكون قاصرة عن استيعاب تجلياته الكثيرة في العمل الإبداعي"<sup>6</sup>.

فإذا أضفنا إلى ما تقدّم حقيقة أخرى تتمثل في أنّ صاحب التفرقة نفسه قد اعترف بكونها تفرقة غير نهائية وغير حاسمة للتداخل، إذ "لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكم معهما"<sup>7</sup>، تبين لنا أنّ لا حاجة بنا تدعونا إلى التثبيت بها كل التثبيت، حتى لنرضى لأجلها بإخراج كثير من النماذج الإبداعية الأدبية من دائرة العجائبية، بل حسبنا في المقام أن نقرأ هذه المصطلحات الثلاثة في دائرتها المشتركة الواسعة التي تتعاقد فيها ثلاثتها في سبيل استخراج ما في الأدب من جماليات وأبعاد دلالية فسيحة، ترتبط كلها بالظواهر الأدبية غير المألوفة، المتجاوزة لما هو معتاد عادي، تلك التي تتأبى على التفسيرات المستندة إلى القوانين والأنظمة الدلالية المألوفة عندنا.

إنّ هذه الدراسة محاولة قراءة وصفية تحليلية لمجموعة قصص الأديب العماني علي المعمرى "مفاجأة الأحبة"، من منظور يهدف إلى تتبع جماليات العجائبي فيها، في أبعاد ثلاثة: المجالات، والآليات، والوظائف الفنية، عسى أن تكون هذه الأبعاد ناجعة في رسم صورة، مهما بدت محدودة وجزئية وقاصرة، لحضور العجائبي في أدبنا العماني المعاصر، لا سيما في فن القصة القصيرة الذي يلقى اهتمامًا واضحًا في أوساط الأدباء المعاصرين.

### 1- مجالات العجائبي:

إذا شئنا لحديثنا أن ينحو نحو التدقيق والقراءة الفاحصة للنصوص التي بين أيدينا، مبتعدين عن التعميمات والعبارات الفضفاضة التي لا تكشف بقدر ما تغطي، ولا توضح بل تستر، كان لزاماً علينا أن نضع أيدينا، في بادئ الأمر، على المجالات التي تجلّى فيها حضور العجائبي في هذه المجموعة القصصية، وهي التي سماها بعض الدارسين "أشكالاً"، قائلاً: "يتجلّى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عدة من بينها:

- 1- ارتباطه بالماضي والغيبى والكرامات والمعجزات.
- 2- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان.
- 3- اتخاذه الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء الفني.
- 4- اعتماده على خلق المفارقة والسخرية من المؤلف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسح والتحول والتضخيم"<sup>8</sup>.

إنّ الحديث عن مجالات العجائبي يكتسب أهميته من جهة كونه مدخلاً نقدياً دقيقاً في فحص الظاهرة محل البحث فحسباً يستجلي كينونتها ويستخرج جمالياتها المبتوثة فيها. ويمكن في هذا المجال ذكر المجالات الآتية:

#### 1 / 1 في البنية الفنية:

ينتاب المرء، وهو يقرأ قصص هذه المجموعة، قدر غير قليل من الشك في كونها منتمية فعلاً بأجمعها إلى فن القصة القصيرة؛ وهذا الشك مسوّغ وله ما يسنده حقيقةً، فواقع معظم قصص المجموعة واقع مختلف عن المواصفات التقليدية المعروفة للنوع الأدبي الذي تدّعي هي الانتماء إليه، بل هي لا تبدو وثيقة الارتباط حتى بالكتابات الحدائثة الجديدة لهذا الفن، اللهم إلا إذا قبلنا للفن القصصي أن يظل محتفظاً باسمه وإنّ تخلى عن أبرز ما يميّزه، وهو السرد القصصي.

إنّ غلاف المجموعة يحمل تحت العنوان الرئيس وصفاً شارحاً يقول: "مجموعة قصصية"، ومن المستبعد جداً أن يكون هذا الوصف قد وضعه الناشر مثلاً في هذا الموضوع دون علم أو رضاً من المؤلف. يريدنا المؤلف، بناءً على هذا، أن نصدّق أنه مرتبط مع قارئه بعهد أدبي بأنّ يقدّم له ما ينتظره هذا القارئ من "قصص"، لكن هذا العهد هو أبعد شيء عن الواقع، في عدد غير قليل من محتويات هذا الكتاب.

ثمة كتابات لو قرأها القارئ منشورة في غير كتاب قد كُتب عليه أنه "مجموعة قصصية" لما تردّد في وصفها بأنها مجموعة خواطر نثرية مبعثرة، وفي حالات كثيرة هي مشوشة، ولن تعوزنا الأمثلة من قصص هذه المجموعة: التنديد بحملة اليعسوب، ومفاجأة الأعبة، والفراشة، وماضيًا نحو الوصول، ووهم.

لسنا هنا من السذاجة بالقدر الذي نتوقع معه من هذه المجموعة أن تشتمل على قصص تحمل البنية التقليدية المعتادة للقصص القصيرة، من المقدمة والوسط والعقدة ولحظة التنوير والخاتمة، وأن تسير فيها الأزمنة سيرًا خطيًا رتيبًا من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، وأن تشتمل على شخصيات مدوّرة وأخرى مسطّحة، وأن تكون حيكمتها إما مفككة وإما عضوية، وما إلى ذلك من مفاهيم ومصطلحات زحرت بها الكتابات النقدية التي دأبت على تناول القصص القصيرة في صورتها التقليدية المعروفة. ليس هذا كله ما نتوقعه، لكن أن تفقد الكتابات انتماءها إلى السرد من أساس، وتغدو لوحات فنية متفرقة، أشبه بسورياليات سلفادور دالي مثلًا، فينتهي القارئ من قراءة إحداها ليجد نفسه مرغماً على اعتصار فكره في محاولة ربط الأشتات، وتفسير المهمات، وتحليل العبارات التي تقترب أحياناً من الهذيان غير الواعي، أو البوح غير العقلي، هذا يجعلنا نمتلك مسوّغاً كافياً للزعم بأنّ البنية الفنية الكاملة لهاتيك الكتابات الموجودة فيما يفترض أن يكون مجموعة قصصية ما هي إلا مجال أول واضح للعجائبي الحاضر بقوة فيها.

### 2/1 في الشخصيات:

إذا كان صحيحاً أنّ "أول ما يُطلب من الكاتب، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة، أو تعدى نطاق المألوف إلى عوالم الخيال والخوارق، أن يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات القصة حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم، ويجب أن يحافظوا على مثل هذه الحركة طوال القصة"<sup>9</sup>، فإنّ هذا المطلب دونّه خرط القتاد حينما نتعامل مع القصة العجائبية، إذ ليست تقوم هذه القصة، في العادة، إلا على شخصيات تتلاءم مع عجائبيتها، بل تكون سبباً رئيساً لأصل وجود هذه العجائبية فيها.

ولا ريب في أنّ للشخصية القصصية مجالاً رحباً في إضفاء العجائبية على أي نص توجد فيه، وفي إعطائها روحاً حيّة ومحاولةً جادةً لإقناع القارئ بها، أو فلنقل: لإثارة الأسئلة عنده، حتى لقد ذهبت بعض الدراسات المعاصرة إلى عدّ "الشخصية العجائبية" شخصية

متميزة عن الشخصيتين الواقعية والمتخيّلة اللتين نعهدهما دومًا في النتاجات الأدبية السردية، "ويتميز هذا النمط من الشخصية عن النمطين السابقين (وهما الواقعية والتخييلية) بكونه مفارقًا للواقع والمألوف مفارقة تامة، وتنبع هذه المفارقة المولدة لسمة العجائبية من طبيعة التكوين الذاتي للشخصية وطريقة تشكيلها المخالفة تمامًا لواقع التجربة الإنسانية، ولذلك فهي لا تمتح مرجعيتها من الواقعي، ولكن الثقافي"<sup>10</sup>.

إنّ هذا التميّز يتطلب من القارئ ألا يتوقع من المؤلف أن يرسم شخصياته ضمن الأبعاد والأطر الجاهزة المعروفة في السرد التقليدي، بل "يحصل انزياح عن الواقع لحساب اللا واقع المدهش، وتتغير ثوابت كثيرة من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية وهي:

- 1- البعد الخارجي الذي يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية، أي المظهر العام.
- 2- البعد الداخلي الذي يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية للشخصية وما ينتج عنها من سلوك.
- 3- البعد الاجتماعي الذي يتعلق بالظروف الاجتماعية والمركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع"<sup>11</sup>.

لعلّ أهم ما يميّز عجائبية شخصيات "مفاجأة الأحبة" هو كونها شخصيات مأزومة غير متصالحة مع نفسها إلى درجة التفتت والتشظي، بل إلى درجة تضييع هوياتها وفقد القدرة على فهم ذاتها، ما يحيلها إلى مخلوقات بشرية في ظاهرها، لكنها في داخلها لا تعرف ما تكون؛ لذا نجد أنّ تردّد هوية المخلوق بين كونه إنسانًا وغير إنسان هي ثيمة متكررة في غير قصة من قصص المجموعة، ففي القصة الأولى "التنديد بحملة اليعسوب" يحار القارئ، دون أن يصل في حيرته هذه إلى مرفأ يستقر عنده، في كون اليعسوب المذكور هو الحشرة المعروفة أم هو إنسان يمتلك خصائص نفسية تميّزه عن غيره وتجعله أشد شيء التصاقًا واقترابًا من حقيقة اليعسوب، نقرأ:

"رائع الشكل أيها اليعسوب، يصدر عنك ديبب كناي الغجر، لك لون كالزعفران، لك عينان واسعتان لأحلام السهل... لينتهي يومك في مقهى قريب، تطلب فنجان شاي تفك عقدة الصداغ"<sup>12</sup>.

تحمل الجمل الأولى من هذا النص إلى قارئها إحساساً بالاطمئنان إلى أنّ الحديث هنا هو عن الحشرة المعروفة، لكن هذا الإحساس سرعان ما ينجلي تاركاً وراءه أسئلة لا تنتهي حينما يواصل قراءته ويصل إلى صورة الجلوس في المقهى وتناول فنجان شاي، إذ ذلك لا تبقى صورة الحشرة قائمة، بل تترك مكانها لصورة الإنسان الذي لا يتمسك أيضاً بالبقاء طويلاً؛ كيما تعود صورة اليعسوب/ الحشرة من جديد، وهكذا تستمر القصة.

ولا يختلف حال هذا اليعسوب عن حال الفراشة في قصة "الفراشة رسالة بالبريد السريع"، ففي القصة إشارات قد تصلح لقيادة قارئها في طريق الاعتقاد بأنها فراشة حقيقية كسائر الفراشات:

"وعادةً ما يكون انخفاض طيرانها في حدود المنكبين، يجذبها الفضاء والنور..."<sup>13</sup>  
لكن في مقابل هذه إشاراتٌ أُخرى، لا تقلّ عنها في درجة حضورها في النص، تشير إلى أنها ليست سوى امرأة من البشر:

"ربما كان تعليل الفراشة أنّ النية الحسنة تغفر الخطيئة إلى أبعد الحدود، مع أنني على يقين بأنني متفق معها فيما قالته أو ما سوف تقوم به من أعمال أخرى"<sup>14</sup>.  
إنّ ضياع الهوية الوجودية للمخلوق بين كونه بشراً أو غير بشر يشي - بل يجار - بأنّ الإنسان اليوم قد ضيّع جوهر وجوده الذي ينبغي أن يميّزه، فقد تحوّل إلى "كائن" وكفى، دونما صفات خاصة يمكن لها أن تفصله عن غيره من الموجودات الأخرى.

ومن مظاهر عجائبية شخصيات علي المعمري، في مجموعته القصصية هذه، أنّ الشخصية الواحدة قد يتردد أمرها بين أن تكون شخصية إنسانية حقيقية وأن تكون رمزاً يشير إلى مدلولٍ ما. المثال الأبرز على هذا نجده في شخصية "زيانة" في القصة التي تحمل اسمها عنواناً لها، فهذه الشخصية نخالها شابّةً عاديةً من بني البشر في البدء:

"زيانة تجاور الدكان. زيانة فضولية تقف على عتبة دارها تسجل لحظات دخول وخروج الزبائن، تهدر الوقت عن قصد، وأنا بدوري أراقبها..."<sup>15</sup>

بيد أننا نجد أنفسنا مطالبين بإعادة حساباتنا حينما نقرأ هذا المقطع:  
"زيانة أنت العين التي ترى، وأنت الميم التي تسند الظهر، وأنت الألف التي لا يقوس عمودي الفقري، وأنت النون نون الهدوء والسكينة ورائحة الأمان"<sup>16</sup>.

هنا تصوير زبانة - بعد جمع الحروف المقطّعة إلى بعضها - مرادفةً لـ "عمان"، فتفقد هذا كينونتها البشرية العادية، لتحلّق بنا في عالم الرمز، لكنه الرمز الذي لا يحتفظ أيضاً بوجوده القارّ الثابت، وإنما يعود من جديد ليتخلّى عن رمزته لصالح البشرية مرة أخرى، وهكذا لا تسلم لنا زبانة قيادها، ولا تستجيب لإصرار القارئ على معرفة حالها، إنما هي حالة هلامية فوق طبيعية، أو فلنقل: عجائبية.

وتظهر عجائبية الشخصية أيضاً حينما تتجرد من حقيقتها وأهم ما يمثل تفردها عن سائر الناس، أي عن روحها، فنجد في قصة "الروح" مثلاً أنّ السارد يسير برفقة روحه التي كان قد استعارها من خازن الأرواح، ويتنقل معها من مكان إلى آخر:

"قفي يا روحي كي تولج عربات السباق ذات العضلات البلاستيكية، اتبعيني يا روحاً منتبهة إلى الفلين المضغوط بعنق زجاجات النبيذ والطريق، محلات عرض الأرواح، عرض الألعاب..."<sup>17</sup>

إنّ انفصال الإنسان عن روحه، على الرغم من ارتباط الحركة الخارجية معها، ليصلح إشارةً إلى ما يعانيه هذا الإنسان من إحساس ممرض بكونه قد أصبح في زمان ضيّعت فيه الإنسانية الحقيقية، وصار البشر أشباه بشر، بلا أرواح حقيقية تقودهم في اختياراتهم وتحدد لهم اتجاهاتهم التي يسلكونها في الحياة، وإنما هم في معزل حقيقي عن تكلم الأرواح، يستعبرونهم حينما يحنّون إليها، ويتخلون عنها في أغلب الأوقات!

ومظهر آخر من مظاهر العجائبية في الشخصية نقابله في قصة "الفراشة"، رسالة بالبريد السريع، هو المتمثل في الشخصية التي تُدعى "علي المعمرى"، تلك التي تُرسل رسائل بالبريد السريع وتتلقي إجاباتها من شخصية تُدعى "علي المعمرى" أيضاً!<sup>18</sup> فإذا نحن غضبنا الطرف عن كون هذا الاسم تحديداً هو اسم المؤلف أيضاً، وقصرنا النظر على ما في القصة، فإنّ هذا التكرار المتعمد إما أن نفهمه على أساس فقدان الإنسان لخصوصياته الفردية في هذا الزمان الذي تنذر حوادثه ومتغيراته بالتشيؤ في البشر، وبأنهم أضحووا نسخاً كربونية مكررة من بعضهم، فلا خصوصيات حقيقية ولا ملامح شخصية مميزة، فما المانع إذن من أن تتحد أسماؤهم أيضاً؟ وإما أن نحمل هذا التكرار للاسم على أساس أنّ الشخصية القصصية هنا واحدة، ليس غير، لكنها لا تجد لنفسها راحة أو ملاذاً إلا مراسلة نفسها، فهي التي ترسل، وهي التي تستقبل الرسائل؛ لأنّ الزمان ليس زماناً يتاح للمرء فيه أن يجد صدراً



آخر يمكنه كتمان أسراره، أو يمكنه اللجوء إليه في كل شؤونه. ولعلّ هذا الاحتمال الأخير هو الأرجح إذا نظرنا إلى ما ورد في نهاية رسالة من هذه الرسائل: "صديقك المخلص للأبد، الوحدة"<sup>19</sup>.

وليس ينبغي لنا أن نتجاوز الحديث عن العجائبية في الشخصية دون أن نقف عند قصة "النباسات ذي الرأسين أو كئاس الأحلام"، ففيها يقدّم أفراد يدعون أنهم من جمعية حقوق الإنسان إلى السارد صحنًا صينيًا فيه رأس مقطوع، محاولين إقناعه بأنّ هذا رأسه الحقيقي، وأنّ الرأس الذي يحمله حاليًا ليس رأسه، وتقف بنا القصة على احتمالات متعددة لكيفية حدوث ذلك، وكلها احتمالات عجائبية لا مجال لأن يتطرق التصديق العقلي إليها، من قبيل أن يكون السارد قد أهدى رأسه الحقيقي صديقًا، أو تخلى عنه لمتعة، أو قايض رأسًا برأس، أو أخذ غير رأسه خطأً بعد تبديل ملابسه! ويظل القارئ حائرًا في دلالات هذا الرأس المقطوع حتى يصل إلى نهاية القصة فيفاجأ بكبير هؤلاء الأفراد يقول للسارد:

"تأخذ هذه الحقيقية، وتصحو غدًا صباحًا قبل شروق الشمس، وتذهب إلى المدينة حاملاً الحقيقة تكنس بها كل أحلام الناس وكوابيسهم، قبل أن تطحنهم شمس النهار، تدخل كل الشوارع، كل الأزقة، كل الحارات، وتأتي بها إلى هنا في هذا المقهى"<sup>20</sup>.

لا مكان، إذن، في هذه المدينة للأحلام، ولا مجال فيها حتى للكوابيس. إنها المدينة التي يراد فيها استلاب كل ما يمتّ لأيّ إنسان بصلة خصوصية، حتى في عالم المنام، فضلًا عن اليقظة. وإذا كان هذا هكذا، فلا مشكلة، إذن، في أن يحمل المرء رأسًا هو غير رأسه الحقيقي، فلا خصوصية تميّز رأسًا من رأس، ولا وظيفة ولا صفة تجعل رأسًا يختلف عن رأس، إنّ هي كلها إلا رؤوس، مهما كان أصحابها، كقطيع من الأغنام لا تختلف فيه شاة عن شاة في وظيفة أو غاية!

### 3/1 في الزمان والمكان:

لئن كانت الدراسات السردية الحديثة تفرّق بين مستويين للزمن هما زمن القصة وزمن السرد، من جهة أنّ الأول هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، وهذا يخضع للتتابع المنطقي، في حين أنّ الآخر هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقًا لزمن القصة<sup>21</sup>، فإنّ هذين المستويين تجبرنا الكتابات العجائبية، بطبيعتها

الخارجة عن المؤلف، على إعادة النظر إليهما من منظور خاص بها، حيث لا معنى "للتتابع المنطقي"، ولا جدوى من البحث عن زمن للسرد أيضًا، حين يظهر السرد حييًّا متوارثًا، أو سرايبيًا مختلًا، فتكون فيه الأزمنة متداخلة متقاطعة، لا يمتاز فيها ماضٍ من حاضر من مستقبل.

نقرأ في المجموعة القصصية مثلًا عبارة كهذه: "هي زيانة، وذلك دكان الحلاقة، وأنا صالح صاحب الناقية، جميعنا نتلصص على الآخر، والآخر مقطوع من شجرة"<sup>22</sup>، فلا نرى فاصلًا زمنيًا واضحًا بين الماضي الذي يمثله نبي الله صالح (عليه السلام) وبين الحاضر المتجلي في السارد وزيانة والدكان، وبين المستقبل الذي يطلّ من أحلام السارد وآماله.

ومن هنا يحقّ لنا أن نشكك في مدى دقة ما ذكره تودوروف حين ذهب إلى قوله: "أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض، بداهةً، إلا في الحاضر"<sup>23</sup>.

إنّ الزمان، في هذه المجموعة القصصية، يفارق حقيقته الملازمة للإنسان، ويترك طبيعته الحاكمة عليه، حتى ليغدو هذا الإنسان قادرًا، متى أراد، على أن يتخلى عن أي زمان لا يريده، ماضيًا كان أم حاضرًا ولربما مستقبلاً أيضًا. هذا سارد قصة "التباسات ذي الرأسين" مثلًا يصرخ:

"لا يمكن أن يكون تواجدكم هنا مع رجل بأئس، بليد، وتافه، انسلخ من كل شيء سمّاه كان والآن، انسلخ حتى من جلده الضيق كي أعيش تحصيل حاصل"<sup>24</sup>.

وإذا كانت هذه الحالة العجائبية موجودة في تعامل السارد مع الزمن، فإنّ الحالة نفسها ماثلة أيضًا، من وجهة نظره، في تعامل الأمة كلها مع الزمن كذلك:

"بعد ذلك أنتبه كي أقول لنفسي: نحن أمة لا تضيع الوقت، نحن أمة ولدت كي تلد التاريخ"<sup>25</sup>

هكذا، وبكل هذه المفارقة الساخرة الكاوية، يتحدث السارد عن الأمة، فهي لا ترغب في تضييع وقتها الحاضر، ليس لكي تبني مستقبلها كما ينبغي لها أن تبنيه، بل لكي تلد التاريخ، وتظل تجترّه وتستعيدته كلما تحدثت الأمم الأخرى عن إبداعاتها وإنجازاتها في العصر الراهن!

ولمّا كان الزمان فاقداً معناه في تمييز كل وقت من أوقاته بما يقع فيه من أحداث حقيقية تختص به وتطورات تسمه بسماتها الخاصة، وجدنا في المجموعة القصصية مثل هذه العبارة الدالة:

"إلا أنه في الثلاثين من أكتوبر من هذا العام، عام ازرقاق البحر، عام العصفير الناعمة، أنجز الموعد"<sup>26</sup>.

إنّ من عادة الناس أن يصفوا كل عام بما فيه من أحداث خاصة به، لكن حينما تحكم العجائبية الزمان، فلا شيء يميّز عامًا من عام، ولا وجود أصلاً لزمان يختلف عن زمن؛ لذا لا مانع من وصف أي عام محدد بأوصاف عامة مثل: "عام ازرقاق البحر، عام العصفير الناعمة"، وهي، لا شك، أوصاف لا تميّز، وإنما تلغي التميّز وتزيحه!

وإذ قد اتضح حال الزمان في هذه المجموعة القصصية، فليس حال المكان بمبعدة منه، فهذا أيضًا لا يتجلى مستقلاً عن الذات الساردة، بنحوٍ يحفظ له خصوصياته، ويجعل مكانًا يختلف عن مكان آخر في حدوده وكيونته، وتعبير آخر: "إنّ الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي"<sup>27</sup>.

نلاحظ مثلاً أنّ هناك عددًا كبيرًا من الأماكن يحضر في قصة لا يزيد حجمها على خمس صفحات، تحمل العنوان نفسه الذي تحمله المجموعة كاملةً: "مفاجأة الأحياء"، فنجد السارد يتقاذفنا بين هذه الأماكن الكثيرة: الإسكندرية والشارقة ووهران وفيلادلفيا، بين الجبل والسيح وناطحات السحب والبحر، وهو "تقاذف" فعلاً، وليس انتقالًا متدرجًا بطريقة منطقية طبيعية، فلا سرد ينقلنا من مكان إلى آخر، ولا زمان يجعل هذا التقاذف خاضعًا لإيقاع معين، إنما هي النفس تموج خطراتها وهواجسها، فتنداح لها الأماكن منصاعةً بلا اختيار منها.

وبسبب من هذا، لا ينبغي للقارئ أن يترك للحيرة مجالًا لكي تتملكه إذا هو وجد تداخلًا بين الأماكن بنحو غير واقعي، كما في قصة "لحظة تساوي معيء الغد" حينما يتأذى السارد في أثناء وجوده في نيويورك من دخان وادي الصرمي الذي انقاد خلفه من عُمان:

"دخان وادي الصرمي يتقطع داخل مصراني، فيذوب مع صوت سيارات الإسعاف

والبوليس..."<sup>28</sup>

ولافت للنظر هنا أنّ حضور وادي الصرمي ليس حضور صورته في ذهن السارد، ليس مجرد ذكرى، بل هو حضور حسي له تأثيره الخارجي المباشر "يتقطع داخل مصراني"، فهو حضور عجائبي بلا شك.

وقد لا يثق الكاتب أحياناً في ذكاء قارئه وقدرته على تلقي ما أراده كما أراده، فنجده يُثبت لبعض الأماكن الصفة ونقيضتها في وقت واحد، كأن يقول له مثلاً:

"سوق الأسواق ليست في واقع الأمر هي الأسواق"<sup>29</sup>

كأنه هنا أبرز صراحةً ما كان يمكنه أن يكتفي بالتلميح فيه، أنّ الحديث ليس عن مكان قد يعرفه القارئ، بل هو ليس عن أي مكان واقعي أصلاً، إذ لا معنى في الواقع لأن يكون المكان سوقاً وليس سوقاً في الآن نفسه!

#### 4/1 في الحدث:

يعرّف بعض الدارسين المعاصرين الحدث بالقول: "إنّ النص في حد ذاته حدث، والحدث هو وقوع شرح داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي، فإنتاج نص ما هو في واقع الأمر تكسير للمتصل من أجل تسريب اللا متصل"<sup>30</sup>. ولا ريب أنّ عدّ النص كله حدثاً يدلّ على ما للحدث من أهمية وموقع خاص في النص الأدبي، لا سيما السردي منه، وهذا يجعلنا نتوقع حضور الحدث حضوراً واضحاً في أي نص سردي نقرؤه، وليس في هذا مرء، ما دام النص سرداً أدبياً.

بيد أنّ من المجازفة أن نعمّم توقعنا هذا على النصوص السردية المنتمية إلى العجائبية، فهذه لها شأنها الخاص. وإنّ الرجوع إلى عنصر الحدث في القصص التي هي محل بحثنا يجعلنا نتأكد من وجود المجازفة المشار إليها، فالحدث يظهر فيها شاحباً باهتاً، وليس من شطط القول أن يدعى غيابها عن كثير من المواقف القصصية التي تشتمل عليها المجموعة، أعني تلك المواقف التي تزخر بها هذه القصص، وتبدو فيها الوضعية أشبه ما تكون بخواطر مبعثرة، وأحلام مشتتة، وأخيلة مفككة بلا رابط بينها، سوى وحدة النفس التي تتفتق عنها وتنبجس هي منها.

وحين يظهر هذا الحدث لا يسير، في أحيان غير نادرة، سيراً تنتظمه حبكة جامعة، أو خط زمني متصل، أو ترابط منطقي، بل هو رهين للمشاعر والأفكار الداخلية، تحركه وفق

تقلباتها وطبق تبدلاتها، فنجد أنفسنا معه في محاولات عابثة لا طائل تحتمها إن سعينا إلى فهم ما يجري أو طمحننا إلى ربط أجزاء النص بعضها ببعض، وإنّ قراءة لقصص مثل "ماضيا نحو الوصول"، و"طفولة"، و"وهم" تزكي هذه الدعوى.

حسبنا كي نفهم طبيعة الحدث في هذه المجموعة القصصية أن نقرأ نماذج مما ورد فيها:

- "السقف لا يظلّ، والظل يقتفي الفلج"<sup>31</sup>.

- "يخرج سكينًا وقلّمًا يقلّم أظفار الحضور"<sup>32</sup>.

- "الصخور يزرعها البحر بالبخور"<sup>33</sup>.

إنّ هذه النماذج لتكشف عن أنّ الخارج يترك مكانه للداخل، وأنّ الحدث يتخلى طواعيةً عن كشفه عن المجريات على أرض الواقع لصالح نقله ما في النفس من احتمالات للمشاعر وارتباكات للأفكار، ما يجعل الأحداث تصب في خانة العجائبي، وتجعل القراءة لهاثًا محمومًا وراء الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، وليس الفهم الذي تورثه إياه.

5/1 في التناص:

انطلق مفهوم التناص من النظرة التي ترى أنّ النص لا يُخلق من فراغ، بل هو - كما تذهب جوليا كريستيفا- "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"<sup>34</sup>، فالأديب حين يبدع نصًا أدبيًا تتدخل في إبداعه هذا النصوص المتنوعة التي قرأها وصارت جزءًا من ثقافته وتكوينه الفكري، وتتسرب هذه النصوص إلى إبداعه من حيث يدري أو لا يدري، ليس بمعنى أنه يستحضرها إرادياً كما قرأها بالضرورة، بل بمعنى أنها تحضر في نصه بعد أن ذابت في بوتقته واكتسبت من ذاته ما يجعلها صالحة لأن تُنسب إليه هو، وإنّ كانت في الأصل قد جاءت من نصوص أخرى سابقة، تمامًا كلوحة الفسيفساء التي تُنسب إلى مبدعها مع علمنا بأنها مكوّنة من قطع ملوّنة مختلفة جاء بها المبدع من مصادر شتى.

وإذا صرفنا عنان حديثنا إلى النص العجائبي تحديداً، فإننا موقنون بأننا ما نزال في دائرة التعامل مع نص أيضاً، أي أننا نسلم بضرورة كونه متناصاً مع مجموعة من النصوص التي سبقته، وهذا طبيعي ومتوقع. وإنما الكلام على طبيعة هذا التناص وتجلياته، فقد يكون ذا

طبيعة مألوفة تشاكل تلك التي نجدها في النصوص غير العجائبية، وقد يكون ذا طبيعة مختلفة.

إنّ مراجعة نصوص "مفاجأة الأحبة" لتكشف لنا عن وجود هاتين الطبيعتين من التناسل فيها، فالطبيعة العادية تظهر في مواضع متعددة، تُستحضر فيها بعض النصوص من القرآن الكريم والحديث الشريف والأمثال والشعر، كما تُستحضر بعض الشخصيات التراثية كزرقاء اليمامة مثلاً، إضافة إلى اشتغال قصة "طفولة" على قصة شعبية كاملة<sup>35</sup>. وتظهر الطبيعة الأخرى من التناسل، الطبيعة غير المألوفة، في مواضع متفرقة من المجموعة القصصية، وهذه الطبيعة الأخرى هي محل اهتمام هذه الدراسة. فمن ذلك مثلاً ما في قصة "التباسات ذي الرأسين":

"نحن - والقول لكبيرهم الذي علّمهم حقوق الإنسان - نحن منظمة ديمقراطية يهملها أن تسمع إلى المذنب نفسه حتى تظلمه"<sup>36</sup>.

الجملة المعترضة هنا فيها استحضار لكلام فرعون مع السحرة في الآية القرآنية: ﴿إِنَّهٗ لَكَبِيرِكُمْ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ﴾<sup>37</sup> وقد وُضعت "حقوق الإنسان" في موضع "السحر"، ما يشي بأنّ هذه الحقوق التي يُتشدق بها في المحافل العالمية ما هي إلا خداع للعقول، ولا واقع ملموساً لها، فهي ليست أكثر من تخييل غرضه تضييع الحقائق وسترها، مثلما هو السحر تماماً. ونجد السارد، في موضع من قصة "لحظة تساوي مجيء الغد"، يستدعي حديثاً نبوياً معروفاً بهذه الطريقة:

"ربما إنما الأعمال بالنيات... وإنّ إيه يا نيويورك... ما نوى"<sup>38</sup>.

وحقاً ليس عجائبيّاً أن يُستحضر الحديث النبوي الشريف في قصة ما، ولا أن ينسى السارد شطره، لكن من الحق أيضاً أنّ العجائبية ظهرت في الجملة الاستفهامية المتوسطة، ففيها يُوجه الاستفهام إلى نيويورك التي ليست ذاتاً عاقلة لتُسأل، في تخطّ واضح لحدود الجغرافيا والتاريخ التي تفصل بين الحديث ونيويورك، بل لحدود اللغة أيضاً، إذ انتقلت هنا إلى اللهجة الدارجة العامية.

ومرةً أخرى تحضر نيويورك في تناسل آخر، مع القرآن الكريم هذه المرة، في القصة نفسها:

"نيويورك... نون... ن والقلم وما يسطرون"<sup>39</sup>.

حرف النون هو الجامع بين معلمين يبدوان متنافرين حضارياً وثقافياً تنافراً كبيراً: نيويورك بما تمثّله من انتماء إلى المدنية الغربية ذات الطابع المادي الطاغي، والقرآن الكريم بما يحمله من مرجعية تربطه بالشرق وروحانيته. ثمة جامع إذن، مهما بلغت درجة التنافر، وهذا الجامع هو الذي يبحث عنه السارد العربي المسلم في الوقت الذي كان يحادث فيه شابة أمريكية يهودية تعرّف إليها في نيويورك.

وقد يلجأ التناص أحياناً إلى قلب دلالة الأصل المتناصّ معه؛ كيما يثبّت الأثر أو المدلول المطلوب. فمن هذا مثلاً ما ورد في قصة "ماضيًا نحو الوصول":

"حينما تريد الذات الانتقام من جمل تأتي زائرة للذاكرة: اسأل مجرب ولا تسأل عبيط. تردد الذات: اسأل عبيط"<sup>40</sup>.

النص يستدعي هنا المثل المعروف: "اسأل مجرباً ولا تسأل طبيباً" (أو حكيمًا)، لكنه يجعله: "ولا تسأل عبيط"، وكأنّ لا فارق بين الحكيم والعبيط في هذا الزمان، بل إنه يتحول إلى "اسأل عبيط"! فهذا زمان اللا عقلانية واللا معقول، والعبيط هو أجدر الناس بالسؤال منه. ثم ما معنى أن "تريد الذات الانتقام من جمل تأتي زائرة للذاكرة"؟ ألا تحمل هذه الجملة فكرة ضرورة التحرر من إسهار المتبنيات الفكرية الموروثة التي ما عادت صالحة لهذا الزمان؟ هذا غير مستبعد، وهكذا يكون التناصّ منصّباً في جدول ترك المألوف، وترك العقلانية، والخروج إلى عالم مخالف، يسمى عالم العجائبي.

## 2- آليات العجائبي:

يستعين ككتاب الأدب العجائبي بآليات أو تقنيات أو أدوات متنوعة تتأبى على الحصر في سبيل إبداع أعمالهم التي لا مناص من إبراز طبيعتها العجائبية بالآليات المناسبة لها. فمن ذلك مثلاً ما ذكره بعض الدارسين تحت عنوان المقومات:

"للأدب العجائبي مقومات أساسية، منها:

- أ- التردد والحيرة والشك على مستوى التأثير والتقبل والاستجابة.
- ب- الصراع بين القوانين الطبيعية (الواقع، العقل، المنطق، المألوف...) وغير الطبيعية (الخيال، الوهم، اللا منطق، الغريب والعجيب...)

ت- وجود حدث خارق للعادة يثير الاندهاش والاستغراب.

ث- الانزياح عن عالم المواضع والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية والمنطقية<sup>41</sup>.

ولا ريب في أنّ الأدباء يتفاوتون فيما بينهم في الآليات التي يستعملونها، وفي درجة حضور كل آلية منها بحسب نوعية النص الذي يبدعونه. فإذا جئنا نتحدث عن "مفاجأة الأوبة" من هذه الناحية وجدناها تعتمد على آليات كثيرة، أبرزها:

### 1-2- المفارقة:

أورد الباحثون تعريفات متعددة لهذا المصطلح، تتفاوت فيما بينها في مدى سعتها أو ضيقها، وطبيعة تناولها لما تدرسه، ولعلّ من أوضحها تعريف صموئيل جونسون الذي ذكر أنها: "طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً أو مضاداً للكلمات"<sup>42</sup>، ومن الجليّ أنّ لجوءنا هنا إلى المفارقة ليس لأجل تتبّع كل مظاهر حضورها في المجموعة القصصية، وإنما لأجل معرفة كيفية إسهامها في إبراز الجانب العجائبي الموجود فيها.

إنّ أول نوع نجده حاضرًا بوضوح في "مفاجأة الأوبة" هو ما يُعرف بـ "المفارقة اللفظية" (Verbal Irony)، وهي الألفاظ الدالة على معانٍ متضادة حين تجتمع عند وصف شيء أو حالة ما، من قبيل: "هذا العدو الصديق"<sup>43</sup>، أو: "جو قانظ وبارد"<sup>44</sup>، أو: "أكرهك وأحبك"<sup>45</sup>، وتصبح الصورة أجمل حينما تصطبغ بالألوان في مفارقة لونية جاذبة في مثل: "تدمي شخبًا أبيض لزجًا"<sup>46</sup>، حيث نجد الدم أبيض اللون. وغني عن البيان أنّ هذا الجمع بين الأضداد ليس لعبةً لفظيةً شكلية يمارسها الكاتب ليتسلى أو ليسلي قراءه بها، بل هي عميقة الدلالة على أنه لا يتحدث عن الأشياء كما نعهدها في واقعنا، أو مثلما نمارسها يوميًا، بل هو يتسامى عن الواقع ويحلّق بنا في آفاق بعيدة عنه، حيث عدم التحديد وعدم الوضوح هو الحاكم على الوجود كله، وذلك ليس إلا الأفق العجائبي.

والنوع الآخر الذي لا يقلّ في درجة حضوره عن الأول هو "مفارقة الموقف" (Situational Irony) وهي المفارقة التي تتبدى في الموقف نفسه، وليس في الألفاظ المعبرة عنه، فيكون من النوع الذي لا يحكمه الانسجام والإقناع، بل تسوده الغرابة والتنافر. وتتفاوت تلك الغرابة وهذا التنافر من نتاج أدبي إلى آخر حتى يصل إلى الأدب العجائبي إلى قمتها البعيدة، وقد تقدم الحديث عن أمثلة تصلح للتمثيل بها في المقام أيضًا،



من قبيل حمل رأس السارد إليه في صحن صيني في قصة "التباسات ذي الرأسين أو كتّاس الأحلام"، وأيضاً من قبيل مجالسة السارد روحه المنفصلة عنه في مقهى، في قصة "الروح".

## 2-2 زاوية السرد:

وهي التي يصطلح عليها النقاد مصطلحات عدة مثل: زاوية وجهة النظر، وبؤرة السرد، والنقطة البصرية، وزاوية الرؤية، والتبئير، وزاوية النظر<sup>47</sup>. وتعني "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويًا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث"<sup>48</sup>، وتخضع زاوية النظر لمحددات عدّة، أبرزها الضمير الذي يُستعمل في السرد.

إنّ من اللافت للنظر في "مفاجأة الأوبة" أنّ قصص المجموعة كلها، بلا استثناء، تستعين بضمير المتكلم في السرد. وهذا الضمير وإنّ كانت له دواعٍ متنوعة تجعل المبدعين يستعينون به كثيراً<sup>49</sup>، بيد أنّ أهم هذه الدواعي لعلّه يتمثل في أنّ "الضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً؛ إذ كثيراً ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية"<sup>50</sup>.

ويلحظ تودوروف أنّ "في القصص العجائبية، عادةً ما يتكلم السارد بضمير الشخص الأول، أنا المتكلم، وهذه حقيقة تجريبية يمكن مراجعتها بسهولة"<sup>51</sup>، ومن جملة أسباب ذلك في نظره أنّ "ضمير الشخص الأول الراوي هو الذي يسمح، بتوسع، بتماهي القارئ مع الشخصية، طالما أنّ ضمير الشخص الأول، أنا، كما هو معروف، ينتمي للجميع"<sup>52</sup>.

وإذا رجعنا، بعد هذا، إلى قصص "مفاجأة الأوبة" وجدنا القضية تتجاوز التماهي بين السارد والشخصية والقارئ لتتناول المؤلف أيضاً، فهو داخل في دائرة هذا التماهي باسمه وشخصيته الذاتية الواقعية، ولا ننسى هنا ما سبق الحديث عنه من أنّ السارد في بعض قصص هذه المجموعة اسمه "علي المعمرى". وهذا حريّ بأن يجعلنا نتقبل، نحوًا من التقبّل، ما ذكره طالب المعمرى في هذا الصدد: "العديد من النقاد والكتّاب والقراء يرون أنه من الصعب التفريق في أعمال الراحل بين أنا الكاتب (علي)، وبين السارد – الراوي (علي). هناك

ربط وتلازم وجودي بصورة العلاقة الحميمية بين شخص العمل السردي، والكاتب وأسلته التي تقود إلى صنعه العمل، داخل وفي فضاء جغرافيا السرد وامتداداته بين الحياتين: حياة الكاتب وحياة الشخصيات وتقاطعهما معاً عبر ما يتناسل من أجوبة لأسئلة محيرة طرحها الكاتب<sup>53</sup>. إنَّ من المهم هنا أن نلاحظ أنَّ التسليم بوجود ارتباط بين أفكار الكاتب وشخصه القصصية لا يستلزم، بالضرورة، وجود هذا التماهي الكامل بينه، باسمه وشخصيته وصفاته الذاتية، وبين السارد في نصوصه القصصية، حتى إذا ظهر هذا السارد شخصيةً من الشخصيات القصصية، اللهم إلا إذا شئنا إدخال هذا الصنيع ضمن نطاق العجائبية في تمثاتها التقنية، مثلما نفعل هنا.

### 2-3 تيار الوعي:

تُعرف القصص التي تتبع هذه الآلية أو التقنية في صياغتها بأنها "نوع من القصص يركز فيه أساساً على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"<sup>54</sup>. ولما كانت "مستويات ما قبل الكلام من الوعي لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي"<sup>55</sup>، صار اللجوء إلى تيار الوعي مرادفاً للتداعي الحر للأفكار، دونما التزام بارتباط منطقي فيما بينها، أو انتظار لتدرج زمني منتظم لها، فكأنَّ الأفكار والمشاعر تغدو تياراً، فيضائاً، لا يعرف حدوداً من العقل الواعي تضبطه، ولا أبعاداً من التنظيم والموازنة تحدده.

إنَّ قارئ "مفاجأة الأوبة" قادر، لا محالة، على الإشارة إلى مواضع غير قليلة منها تنهال فيها عليه الأفكار والمشاعر دونما تنظيم أو ترابط أو تدرج، وتذهب فيها محاولاته للفهم أدراج الرياح. وذا موضع منها، نكتفي به، ولو شئنا الاستزادة لفعلنا:

"لونك شاحب كالجزع وعينك القرنفلية، الحوامض المعلقة في آخر تبر تحمله البغال، تعالي لي وحدي خفية، تؤنسي وحدتي لهذا الطريق الطويل، خروج خاص، تعالي لك مكاملة، سوف أخفي الغسيل، سوف تنتهي الألوان، تعالي قبل أن تهيك الأسعار وينهيك الجوع وينهيك الوقت وينهيك اليعسوب. دخول، سكوت حتى يمر المنتمون إلى الرمل"<sup>56</sup>.

هذا النوع من التداعي غير المنضبط للأفكار، يُبعدنا عن دائرة المؤلف والمعقول بقدر ما يستزيد من استعمال تيار الوعي، وهذا يقودنا، بالأخرة، إلى نتيجة مفادها أن هذا

الاستعمال لهذا التيار يُدخلنا في دائرة العجائبي ويجعلنا نهيم فيها بعيداً عن هيمنة العقل الواعي وما يتطلبه من تنظيم منطقي وترتيب واعٍ.

#### 4-2 كسر الحاجز بين الواقعي وغيره:

من الخصائص المعروفة للأدب العجائبي أنه "يحطم تلك الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، بين المرئي واللامرئي"<sup>57</sup>، فالأشياء التي نعرفها في تجاربنا في الحياة الواقعية لا تبقى محتفظة بسماتها الواقعية المعروفة، بل تزود بصفات أخرى، تخرجها عن واقعها المألوف المعهود، فتستحيل بذلك أشياء أخرى، تستعصي على الفهم المعتاد، وتكتسب إذ ذاك صبغتها العجائبية.

كثيراً ما تستعين "مفاجأة الأوبة"، في هذا المجال، بالتقنية المعروفة باسم التشخيص (Personification) وهي عبارة عن "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"<sup>58</sup>، فنجد فيها مثلاً مجموعة من هذه الصور المتتابعة:

"يريد المعطف أن ينحشر في جسدي، تريد القبعة أن تؤلم رأسي، تريد شحمة الأذن أن تتحرر، تريد الأشياء بين... أن تدمي شخباً أبيض لزوجاً"<sup>59</sup>

فالمعطف، والقبعة، وشحمة الأذن، والأشياء الأخرى تخلّت عن واقعيتها، وصارت كلها "تريد"، نعم هكذا تحولت كلها إلى بشر، فأخذت من البشرية واحدة من أخص خصائصها وهي الإرادة، وبذا سحبنا مبتعدين عن الواقع، أو فلنقل بعبارة أدق: حائرين بين الواقع وغيره.

وحين يحدثنا السارد عن ليلة معيّنة، لا ينسى أن يصفها بهذا الوصف البديع: "ذات ليلة مكسورٍ ظهرها"<sup>60</sup>، فهي ليلة لا تمتّ إلى الليالي الواقعية التي نعهدها بصلة، بل هي إنسان له ظهر، وهذا الظهر مصاب بكسر، وأتى لليلة هذه صفتها أن تنتمي إلى غير زمن العجائبية؟

وتكسر المجموعة القصصية الحاجز بين الواقعي وغيره، أيضاً، باستعانتها بالأحلام على غير الطريقة المعهودة التي نجدها في كثير من النتاجات الأدبية؛ ذلك أنّ الحلم فيها ليس حلماً نقيّاً لا شك فيه، بل يدور أمره في حالات متعددة بين كونه حلماً أو واقعاً، فلا هو متمحض لهذا الجانب، ولا هو خالص لذلك. هذا هو السارد يقول لنا مثلاً:

"ومع ذلك لا أنكر أنني منذ سنوات طويلة مضت حلمت بشيء من هذا القبيل، ولكنني غير متأكد إن كان ذلك حلمًا أو علمًا أو رواية أو قصة أو مسرحية أو قصيدة قرأتها، لا أعرف شيئاً من هذا القبيل. اعتبرته حلمًا حصل في حياتي..."<sup>61</sup>

وتسير بنا الأحلام، في المجموعة القصصية، خطوة أخرى نحو العجائبية عندما تخالف الحقائق التي نعرفها عن الأحلام العادية، فلا يظهر الحلم فيها تجليًا لمكبوتات في النفس، ولا انعكاسًا لما استقر في اللاوعي، ولا تعبيرًا عن رغبات خاصة، بل هو شيء لا صلة له إطلاقًا بصاحبه أو بالواقع المعيش، كما في قصة "الفراشة، رسالة بالبريد السريع" حيث يقول السارد:

"هذا الضحك كان منبعه حلم ليلة البارحة هو: لماذا تتم نهاية الإمام عزان بتلك الطريقة؟ ومع أنني لا أجد أي صلة لهذه المعادلة، إلا أنني تريثت في أمر هام، وهو أنني كيف أكون حتى تراودني هذه الإنسانية ومعطياتها الاجتماعية، الدينية، السياسية، مع أنني أكره السياسة والاقتصاد"<sup>62</sup>

إنّ السارد يعترف هنا بأنّ حلمه ليس له أدنى ارتباط بطبيعة شخصيته، أو بأحداث واقعية يعايشها، إنما هو حلم ذو طبيعة خاصة، طبيعة ليست واقعية ولا حلمية، بل هي عجائبية.

## 2-5 المبالغة:

يذهب تودوروف إلى أنّ المبالغة لها ارتباط وثيق بالعجائبية؛ ذلك أنّ "المبالغة تؤدي إلى العجائبي"<sup>63</sup>، وليست في القضية غرابة؛ فالمبالغة تؤدي إلى تناول الحقائق بطرائق تُبعدها عن الواقع، وتجعلها بعيدة عن العقل، فتصبح إذ ذاك في نطاق العجائبي، بعد أن كانت في أصلها واقعية.

وتتجلى المبالغة في "مفاجأة الأوبة" في تجليات شتى، منها اختيار التراكيب اللفظية ذات الظلال الخارجة عن المألوف، من قبيل: "غسيل الأحوال"<sup>64</sup>، فالسياق هو سياق حديث عن تغيير وانطلاق نحو المستقبل، لكن القاص يأبى إلا أن يباليغ في هذا التغيير المأمول، فيدعوه هذا إلى أن يعبر عنه بـ "الغسيل"، مع كل الارتباط اللفظي الواضح بين "غسيل الأحوال" وغسيل الأموال، ما يحيلنا على أجواء الصمت والخيانة والتوتر، من الأجواء التي تحملها القصة، قصة "لحظة تساوي مجيء الغد".

ومن تجليات المبالغة أيضًا، النزوع إلى تضخيم الصور المرتبطة بالتأثير، فنقرأ مثلاً: "يسلم عليّ بلسان عربي كي يُدهش المنحوتات وناطحات السحب"<sup>65</sup> تأثير هذا السلام باللغة العربية ليس يُدهش الموجودين هناك فحسب، إنه يتجاوزهم جميعًا حتى ليصل تأثيره إلى المنحوتات الصامتة وناطحات السحب الجامدة! ومن هذا القبيل أيضًا أن يقول السارد لصاحبتة: "انفخي في صور نيويورك لعلّ الريح تقتلع ناطحات السحاب"<sup>66</sup> يا لها من نفخة عجائبية هذه التي تُوجّه للصور، لا الأصل، فتحرّك الريح القدرة على اقتلاع ناطحات السحاب في نيويورك من قواعدها!

### 3- الوظائف الفنية:

لا مرأى في أنّ لجوء الأدباء إلى العجائبية في كتاباتهم الأدبية ليس نوعًا من أنواع تعمّد الإغراب بغية السعي وراء التفرد والتميّز دون مقصد آخر وراء ذلك، وإلا لظالت عجائبيتهم هذه في دائرة العبث الطفولي الذي لا طائل تحته ولا هدف، ولما كانت كاشفة عن قيمة أدبية تستحق الاهتمام والتوقف عندها. إنّ العجائبية في الكتابات العجائبية ليست هدفًا في حد نفسها، بل هي وسيلة وطريقة إلى تحقيق وظائف فنية متعددة ومتنوعة. وإذا قصرنا نظرنا على "مفاجأة الأحبة" فإننا نستطيع أن نضع أيدينا فيها على الوظائف المهمة الآتية:

#### 3-1 بيان الحيرة الوجودية:

حين تثقل على عاتقي الأديب أحمال الأسئلة الوجودية، وحين يجد نفسه حائرًا في وسطها، لا يني يتنقل فيما بينها من سؤال إلى آخر، دون أن يطمئن إلى إجابة، أو تهدأ نفسه عند مستقر، يغدو متوقعًا أن ينعكس ذلك كله على كتاباته، فتتشعب هذه الكتابات بتلكم الأسئلة، وتزخر بهاتيك الحيرة الوجودية الخانقة بشأن سر الوجود، وطبيعة الحياة، والسعادة أو الشقاء فيها، والهدف منها، والمصير... إلى غير ذلك من أسئلة حائرة لا يعي وطأتها إلا من رزح تحتها وعانى مرارتها. وليس خفيًا أنّ ازدياد الأسئلة الوجودية كثرة وعمقًا يؤثر مباشرةً في استعصاء الكتابات الأدبية على الفهم، وخروجها عن المألوف والسائد، حتى

لتصل، في مرحلة من مراحلها إلى العجائبية، فتكون هذه العجائبية تعبيرًا عن تلك الحيرة الوجودية، وتغدو تلك وظيفة من وظائف هذه.

إنّ قصص "مفاجأة الأحبة" ملأى بالحيرة الوجودية وزاخرة بالأسئلة المتعلقة بها، فهذا سارد قصة "التباسات ذي الرأسين" مثلًا يعبر عن إبهام معنى الحياة كلها حين يقول: "والحارات التي عاشت ردها من الزمن مهزومة لقانون الصوت إلى أن ينتهي هذا الظلام، وأنا لم أستوعب حقيقة اللحظات النهارية"<sup>67</sup>.

ويبرز لنا، بعيد قليل، يقينه بأنّ الوجود كله ما هو إلا أسرار بأيدٍ إلهية غيبية، تدير الكون وتقدر ما يجري فيه بإرادتها، وليس لهذا البشر سوى أن ينصاع لتلك الإرادة، شاء أم أبى، فهم أو لم يفهم:

"وإن كنتم غير مقتنعين فاسألوا تلك اللحظة حيث اهتديت إلى الفكرة من خلال كتب الهندوس المقدسة، وما أنا إلا بشرًا (كذا، والصحيح: بشرٌ) قمتُ بدور التنفيذ"<sup>68</sup>.

وتتبدى الحالة التي وصل إليها السارد في هذا المقطع الحوارى بينه وبين هؤلاء الذين كانوا يدعون أنهم أعضاء في منظمة حقوق الإنسان:

" - أحلام اليقظة، نحن الآن متأكدون بأنك تعيش العيب

- حياة العيب تقصدون؟

- لا. العيب"<sup>69</sup>

إنّ نفهم كونَ السارد يعيش حياة العيب، مع تأكديهم، في الوقت نفسه أنه يعيش العيب، لا يحمل تناقضًا، متى ما أدركنا أنهم ينفون عن السارد أن يكون في حياته عابثًا، يتصرف بلا معنى، ويعيش بلا استقامة، لكنهم يثبتون أنه يعاني العيب بمعنى أوسع وأعمق، ذلكم هو العيب الوجودي الناتج من عدم فهمه للحياة، وعدم قدرته على الإجابة عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة بها. ولو أننا شئنا أن نتبع هذا القلق الوجودي ومظاهره في القصص المتنوعة الموجودة في المجموعة لطال بنا المقام؛ لذا نكتفي بما تقدم.

### 3-2 التعبير عن الظلم والفوضى السائدين في حياة البشر:

الأديب حينما يكتب عن عالمه وواقعه، لا يكتب لكي ينقله حرفيًا كما هو في الخارج، وإنما لكي ينقل رؤيته له، وفهمه له، وربما نظرته لما ينبغي أن يكون فيه. وهو عندما يراه مملوءًا بالتناقضات، وطافحًا بظلم الإنسان لأخيه الإنسان إلى الدرجة التي لا يمكن

للعقول السليمة أن تتصورها، وإلى المستوى غير القابل للتفسيرات المنطقية، فإن ذلك لا محالة يتبدى في نوعية كتابته التي ستغادر، هي أيضًا، دائرة العقل والمنطق لتصل إلى مستوى العجائبي. وهكذا يمكن تأييد أنه "عندما يوظف العجائبية في عمله فهو يوظفه عن قصدية وعمد، بغية التشديد وتأكيد فوضوية عالمه المعاش ورغبته الشديدة في تحطيم هذا العالم وهذا الواقع الذي لولاه لما كان هناك رغبة وسعي إلى خلق عالم آخر"<sup>70</sup>.

هذه القضية نجدها ماثلة أمامنا في صرخة كهذه في "مفاجأة الأحبة":

"الآن ينتابني اعتقاد بأنّ التهريج الأسود يشكل أرضية لهذا المخلوق الذي يحمل علامة، هذه العلامة هي اسمي، عبد الله المطحان، محدد التواجد بين خطوط عرض مهتوكة، مهمشة، ودوائر تسمى حجوزات حقوق الإنسان"<sup>71</sup>

فحياة البشر لا تعدو أن تكون تهريجًا أسود، والإنسان نفسه ليس سوى مخلوق يحمل اسمًا يميّزه عن غيره، أما بقية خصائص الإنسانية وما يرتبط بها من حقوق بشرية فهي مهتوكة ومهمشة، ولا موقع لها واضحًا في الحياة.

أية حقوق تبقى لهذا الإنسان إن كانت المنظمات والجمعيات التي تدّعي الدفاع عنها، تخالفها وتعمل ضدها في الواقع؟ وهي ذي تسعى لاستغلال موقعها الرسمي في سلب الآخرين كراماتهم وحرّياتهم:

"إنه ليس رأسي، وأنتم لا تعرفوني، ثم إنكم تتجاوزون حقي كإنسان لا يعرف مبادئ وقوانين هذه الحقوق، بل أنا رجل فطري، وأنتم ضد هذه الحقوق"<sup>72</sup>.

ويؤمن الإنسان بضرورة أن تسود العدالة والنظام الحياة كلها، لكن أتى له أن يحقق هذا الذي يؤمن به في الوضع الذي لا يُسمح له فيه بأي تحرك لتطبيق المبادئ الحقيقية؟ فلا يسعه إلا أن يجأر بقوله:

"شيء رائع أن يجد هذا المخلوق من فصيلة الحيوانات جمعيات تهتم بمشاكله السلبية والإيجابية، تحاسبه وتراقبه وتوجهه إلى الصراط؛ لأنّ هذا الكون لا بد أن يسوده النظام والإخاء، وهو المطلوب، لكنني كيف يمكن لي أن أطبق هذه العدالة وأنا المطحون؟"<sup>73</sup>

### 3-3 تعرية تناقضات الذات:

إذا كانت حياة البشر الاجتماعية ملأى بالتناقضات، فإنّ مأساة الإنسان لا تقتصر على هذه التناقضات الخارجة عن ذاته وحدها، بل هناك، قبلها ومعها، تناقضات داخلية

في ذاته الفردية، فهذه الذات لم تعد ذاتاً تحكمها روح الانسجام والاستواء، بل هي مشتتة الأبعاد، مبعثرة التكوين، لا تعي لنفسها صبغة تحتويها ولا شاكلة تنتظم كل كيانها. إنّ الحالة قد تتفاقم عند هذا الإنسان حتى لتصل إلى الدرجة التي يرى فيها نفسه أناساً عدة مجتمعين في ذات واحدة في الظاهر، فتكون له سيرة ذاتية متعددة، لا سيرة واحدة فحسب:

"كلما حاولت أن أفتح لهم سيري الذاتية أجدهم قد سبقوني بسنوات المستقبل، يأخذون تلك السير ويحرقونها في دوائر غبار الصحراء كي لا تبقى أدلة"<sup>74</sup>. وتظهر هذه الحقيقة في صورة عجائبية معبرة عندما يصور السارد نفسه في صورة رجل وُلد برأسين:

"هذان الرأسان لكل واحد منهما وجهة نظر مغايرة للآخر، لذلك قلما تمر لحظة إلا وأنا في حفرة عميقة نظراً لاختلاف وجهات النظر"<sup>75</sup>.

نعم، قد تمرّ بالإنسان أوقات محدودة، مرتبطة بمناسبات خاصة، يشعر فيها بأنّ أجزاء هذه الذات المبعثرة بدأت تتجمع تدريجياً وتلتقي، لكنه يظلّ تجمّعاً والتقاءً عبر جسور تمتد فوق مسافات شاسعة، كأنها المسافات العرضية الممتدة امتداد المحيطات، أو الطولية القائمة بين السماوات:

" نعم، إنني أصارحكم بأنّ عالماً بدأ يُبنى ويتشكل بداخلي، خاصة وأنني أتلاقى عبر جسور تقطع الأنهار والبحار والمحيطات والسفر عبر الأقمار والنجوم، أنتقل من طبقة إلى طبقة عبر السماوات، شيء ما يترك المحركات، يترك النزّهة"<sup>76</sup>.

لكن هذا كله يظلّ حالة مؤقتة طارئة، تزول بزوال أسبابها وظروفها، فتعود الذات إلى تبعثرها وتناقضاتها التي لا تنتهي.

#### 4-3 الكشف عن الرغبات البعيدة أو المستحيلة:

لئن كان معروفاً عن الفن عموماً أنه "بالنسبة للفرد، تعبير عن مصالحه ورغباته وطموحاته، وينهض على معايير ضمن نسق المعاني الشخصية التي يكمن في أساسها التجربة الاجتماعية التاريخية للعلاقات الإنسانية التي تمثلتها الذات"<sup>77</sup>، فإنّ هذه المصالح والرغبات والطموحات ليس من شأنها أن تكون في كل أحوالها وجميع تجلياتها واضحة ظاهرة، يمكن



لصاحبها أن يستوعبها ويتمكن، ثمة، من أن ينقلها للآخرين في جلاء وكشف تامين. فقد تكون غامضة لا يفهمها المرء نفسه، وبعيدة المنال أو مستحيلة التحقق إلى درجة لا يجد الأديب معها مهرباً من أن يعبر عنها بطريقة لا تقل عنها غموضاً وغرابةً، وقد يتوغل في ذلك حتى يدخل في عالم العجائبي من حيث يريد أو لا يريد.

نقرأ في قصة "الوادي الخفي" مثلاً أنّ السارد يحار في العثور على الطريقة المناسبة التي يتمكن بها من التعبير عن خلجات نفسه الموّارة بالمشاعر والهواجس المتضاربة، فلا يهتدي إلى شيء، إلا إلى اللجوء إلى عالم ما وراء الطبيعة، بعد أن لم يسعفه عالمنا الطبيعي على رحبه:

"حكمة النفس، اقتراب الأنفاس المنفصلة، حرارة الحرقنة وحرقنة العلائق ومهرجان اللقاء، إزعاج المكان وتمائيل البحر وسفائنه المستعدة للإبحار لمخر عباب هذا الميتافيزيقي والذي لا يكتنّ أسراري"<sup>78</sup>.

وفي قصة "الروح" نجد السارد يتوصل، بعد طول تجربة ومعاناة، إلى أنّ خلاصه الروحي ووصوله إلى حرية روحه في الانطلاق من القيود الزمكانية التي تقيدها في هذه الحياة المعهودة العادية، لن يكون إلا بالموت وعالمه غير المؤلف:

"... لا بل اتركيني في شبكة العنكبوت، اتبعيني خطوة خطوة أيتها الروح حتى نصل الدائرة التي تسمى قلب الحرية، نبض الموت"<sup>79</sup>.

وحين تستبدّ المشاعر وتطغى في داخل النفس، وتتملك المرء الحيرة والإحساس بالعجز عن التعبير عنها كما ينبغي، نجده يجأ مستغيثاً، في قصة "التنديد بحملة اليسوب":

"آه، كيف أكتبك أيها القمر الملجلج في السماوات؟ كم كانت المسائل أقرب من شواريب والتي لا غبار عليها!

للصديق والعدو أضراس متشابهة، وأنا على وشك الرحيل"<sup>80</sup>.

نعم، لا مناص في حالة كهذه من القفز على كل ما هو واقعي، والبحث عن العجائبي وغير المؤلف؛ كيما تخرج الأحاسيس من بوتقة كل ما هو عقلي، وتحرر من إسار كل ما يمت إلى المنطق:

"أكملوا: كيف ما يحلو للدراق أن تتوزع روائحه لخارج حدود البستان، أي المنافذ، أي الجسور، ليسقط الضباب يكفن الجسور والمنافذ، ليغسل المطر كفن الضباب، كفن الجسور والمنافذ"<sup>81</sup>.

وهكذا تكون الكتابة العجائبية ملامسة لما لا يقدر العقل على ملامسته، وتحرراً من كل ما لا يعيننا المنطق على أن نتحرر منه، وتعبيراً عن كثير مما تمنعنا القيود الداخلية والخارجية المفروضة علينا عن التعبير عنه، في شفافية، لكنها الشفافية الخاصة بالعجائبية، أو بتعبير آخر: "تكون الكتابة المشبعة بروح الفانطاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"<sup>82</sup>.

خاتمة:

تنتهي هذه الدراسة، بعد التجوال في العالم العجائبي لمجموعة علي المعمرى القصصية "مفاجأة الأحبة" إلى نتائج، أهمها:

- يمكننا أن ننظر إلى العجائبي في الأدب من منظور شامل، تتسع آفاقه لتتناول في داخلها ما تناوله تودوروف مثلاً تحت عنواني "الغريب" و "العجيب" أيضاً.
- للعجائبي مجالات كثيرة يمكنه البروز فيها، من مثل: البنية الفنية الكاملة للعمل الأدبي، والشخصيات القصصية، والزمان، والمكان، والحدث، والتناص.
- يستعين كتّاب الأدب العجائبي باليات وتقنيات فنية متنوعة في إضفاء الجانب العجائبي على إبداعاتهم الأدبية، منها: المفارقة، وزاوية السرد، وتيار الوعي، وكسر الحاجز بين الواقعي وغيره، والمبالغة.
- ليست العجائبية، في المؤلفات الأدبية الناضجة فنيًا، هدفًا مقصودًا في حد ذاته، بل هي وسيلة يسعى الأديب بواسطتها إلى أداء مجموعة من الوظائف الفنية،

أهمها: بيان الحيرة الوجودية، والتعبير عن الظلم والفوضى السائدين في حياة البشر، وتعرية تناقضات الذات، والكشف عن الرغبات البعيدة أو المستحيلة.

### الهوامش والإحالات:

- <sup>1</sup>تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط 1993، ص 77.
- <sup>2</sup>ابن منظور الأفرريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دت، مادة "عجب".
- <sup>3</sup>إبراهيم خليل، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، صحيفة الدستور، عمان، 28/2/2020.
- <sup>4</sup>أوقفنا الباحث لؤي علي خليل على سبعة عشر نظيراً عربياً للدلالة على ما يقابل المصطلح الغربي (Fantastic)، وهي النظائر المستعملة في الدراسات العربية المعاصرة: العجائبي، والغرائبية، والفانتاستيك، والغرافة، والغريب، والغريب والمدهش، وكتابة العجيب والغريب، واللامعقول. (ينظر: لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2014، ص 25-26).
- <sup>5</sup>تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.
- <sup>6</sup>ناصر الشيحان، "العجائبي"، في مدونته (naserShehan.blogspot.com) بتاريخ 5/8/2015.
- <sup>7</sup>تودوروف، المرجع السابق، ص 67.
- <sup>8</sup>فيصل غازي النعيمي، "العجائبي في رواية الطريق إلى عدن"، في مدونة الدكتور عمر الطالب على الشابكة: dr-omarAlaleb.com
- <sup>9</sup>محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر بيروت ودار الشروق عمان 1996، ص 75.
- <sup>10</sup>مصطفى الغرافي، "تجنيس السرد العجائبي"، من موقع ديوان العرب بتاريخ 21/2/2017 (diwanalarab.com)
- <sup>11</sup>فيصل النعيمي، المرجع السابق.
- <sup>12</sup>علي المعمري، مفاجأة الأوبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط 1993، ص 16.
- <sup>13</sup>نفسه، ص 73.
- <sup>14</sup>نفسه، والصفحة نفسها.
- <sup>15</sup>مفاجأة الأوبة، ص 41.
- <sup>16</sup>نفسه، ص 43.
- <sup>17</sup>نفسه، ص 68.
- <sup>18</sup>مفاجأة الأوبة، ص 74.

- 19 نفسه، ص 75.
- 20 نفسه، ص 38.
- 21 ينظر مثلاً: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي المغربي، بيروت والدار البيضاء 1993، ص 73؛ ومحمد بو عزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2010، ص 87؛ وعبدالله أحمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006، ص 104.
- 22 مفاجأة الأحبة، ص 42.
- 23 تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 66.
- 24 مفاجأة الأحبة، ص 27.
- 25 مفاجأة الأحبة، ص 30.
- 26 نفسه، ص 58.
- 27 نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ، ص 169.
- 28 مفاجأة الأحبة، ص 80.
- 29 نفسه، ص 102.
- 30 سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان 2003، ص 37.
- 31 مفاجأة الأحبة، ص 49.
- 32 نفسه، ص 52.
- 33 نفسه، ص 53.
- 34 جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1991، ص 21.
- 35 يمكن مراجعة أمثلة متعددة على هذا التناص ذي الطبيعة العادية في الصفحات: 42، 51، 57، 82، 95.
- 36 مفاجأة الأحبة، ص 36.
- 37 سورة طه، الآية: 71.
- 38 مفاجأة الأحبة، ص 80.
- 39 نفسه، ص 85.
- 40 نفسه، ص 90.
- 41 جميل حمداوي، "الرواية العربية الفانطاستيكية"، مجلة ندوة (مجلة إلكترونية للشعر المترجم)، دون تاريخ: [www.arabicnadwah.com](http://www.arabicnadwah.com)
- 42 خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان 1999، ص 15.
- 43 مفاجأة الأحبة، ص 9.
- 44 نفسه، ص 33.

- 45 نفسه، ص 84.
- 46 نفسه، ص 15.
- 47 يراجع مثلاً: بورنوفوأوثيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991
- ، ص 75؛ ويمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت 1990، ص 113؛ ومرسل العجيجي، السرديات مقدمة نظرية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت 2004، ص 61.
- 48 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.
- 49 يمكن الرجوع في هذا المجال إلى دراسة للباحث بعنوان "السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العمانية في التسعينيات"، وهي في كتابه "في السرد العماني المعاصر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2017، ص 7-35.
- 50 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص 184.
- 51 تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 110.
- 52 نفسه، ص 111.
- 53 طالب المعمرى: "علي المعمرى أحمًا وصديقًا"، ضمن كتاب: عالم علي المعمرى السردى، تحرير هلال الحجري ومحمد زروق، النادي الثقافي، مسقط 2014، ص 10-11.
- 54 روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة 2000، ص 27.
- 55 نفسه، ص 24.
- 56 مفاجأة الأحبة، ص 11.
- 57 محمد برادة، مقدمته لكتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 5.
- 58 مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1984، ص 102.
- 59 مفاجأة الأحبة، ص 15.
- 60 المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- 61 مفاجأة الأحبة، ص 32.
- 62 نفسه، ص 75.
- 63 تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 105.
- 64 مفاجأة الأحبة، ص 81.
- 65 مفاجأة الأحبة، ص 52.
- 66 نفسه، ص 85.

- 67 مفاجأة الأحبة، ص 28.
- 68 المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- 69 نفسه، ص 35.
- 70 مقالة بعنوان: "مي السادة تقدم دراسات أدبية في السرد العجائبي الخليجي"، الغد، 6 يوليو 2015،  
alghad.com
- 71 مفاجأة الأحبة، ص 24.
- 72 نفسه، ص 26.
- 73 نفسه، ص 30.
- 74 مفاجأة الأحبة، ص 26.
- 75 نفسه، ص 28.
- 76 نفسه، ص 58.
- 77 س. خ. رابوبورت، "الفن والنشاط العملي"، ضمن كتاب: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمان 1986، ص 16-17.
- 78 مفاجأة الأحبة، ص 60.
- 79 نفسه، ص 69.
- 80 نفسه، ص 12.
- 81 مفاجأة الأحبة، ص 76.
- 82 محمد برادة، مقدمته لكتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 5.

### قائمة المصادر والمراجع:

- 1- إبراهيم، عدالة أحمد، الجديد في السرد العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006.
- 2- إبراهيم، نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ.
- 3- بنكراد، سعيد، سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان 2003.
- 4- بورنوفوأوثيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991.

- 5- بو عزة، محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2010.
- 6- تودوروف، تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط 1993.
- 7- حمداوي، جميل، "الرواية العربية الفانطاستيكية"، مجلة ندوة ([www.arabicnadwah.com](http://www.arabicnadwah.com)) دون تاريخ.
- 8- خليل، إبراهيم، "العجائبي من منظور شعرية السرد"، صحيفة الدستور، عمّان 2020/2/28.
- 9- خليل، لؤي علي، العجائبي والسرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2014.
- 10- رابوبورت، س. خ، "الفن والنشاط العملي"، ضمن كتاب: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمّان 1986.
- 11- سليمان، خالد، المفارقة والأدب، دار الشروق، عمّان 1999.
- 12- الشيحان، ناصر، "العجائبي"، في مدونته ([nasershehan.blogspot.com](http://nasershehan.blogspot.com)) بتاريخ 2015/8/5.
- 13- العجمي، مرسل فالح، السرديات مقدمة نظرية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت 2004.
- 14- العيد، يمى، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت 1990.
- 15- الغرافي، مصطفى، "تجنيس السرد العجائبي"، ديوان العرب ([www.diwanalarab.com](http://www.diwanalarab.com)) بتاريخ 2017/2/21.
- 16- كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1991.
- 17- لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 1993.

- 18- اللواتي، إحسان بن صادق، في السرد العماني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2017.
- 19- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.
- 20- المصري، ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.
- 21- المعمرى، طالب، "علي المعمرى أحمًا وصديقًا"، ضمن كتاب: عالم علي المعمرى السردى، تحرير هلال الحجري ومحمد زروق، النادي الثقافي، مسقط 2014.
- 22- المعمرى، علي، مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط 1993.
- 23- "مي السادة تقدّم دراسات أدبية في السرد العجائبي الخليجي"، الغد ([www.alghad.com](http://www.alghad.com)) بتاريخ 2015/7/6.
- 24- نجم، محمد يوسف، فن القصة، دار صادر ببيروت ودار الشروق بعمّان 1996.
- 25- النعيمي، فيصل غازي، "العجائبي في رواية الطريق إلى عدن"، مدوّنة الدكتور عمر الطالب ([dr-omaraltaleb.com](http://dr-omaraltaleb.com)).
- 26- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة 2000.
- 27- وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1984.