

السرد الغرائبي في مجموعة القمر المربع لغادة السمان

د. هدى الحافي*

(تاريخ الإيداع ١١/١٧/٢٠٢٥. قُبل للنشر في ١/٢٧/٢٠٢٦)

□ ملخص □

حظيت التجربة الإنسانية بأهمية كبيرة لدى الكتاب، الذين سعوا إلى استيعابها والتعبير عنها من خلال قصصهم وما تحتويه من شخصيات مأزومة، وما صورته من أمكنة وأزمنة، ولعلّ دراسة الغرائبية في مجموعة القمر المربع لغادة السمان، تأتي ضمن هذا السياق، الذي توضّح فيه مظاهر المعاناة النفسية وتأثيرها على سلوك الشخصية، وعلى طريقة إدراكها للزمن، الذي اختلط في وجدانها فبرز الماضي جنباً إلى جنب مع المستقبل ومع الحاضر، أمّا على مستوى الوصف فقد قدّمت القصة الغرائبية عوالم شديدة التنوع والغرابة، وذلك لأنها وصفت تلك العوالم من وجهة نظر داخلية متأزّمة، أداها في ذلك كلّ لغة شديدة التنوع حاولت استثمار مختلف الدلالات، وذلك بغية نقل تلك التجربة الخاصة والغريبة إلى القارئ وهنا تكمن أهمية الدراسة.

أمّا المنهج الذي استخدمه البحث فكان المنهج النفسي، وقد انتهت الدراسة إلى جملة من النتائج أبرزها إنّ تمظهر الغرائبي في القصّ الحديث كان نتيجة طبيعية لجملة التحولات، التي وجد الإنسان نفسه واقعاً تحت تأثيرها. أمّا تكسير الزمن في هذه القصة فهو قرين الذات القلقة. وقد كانت اللغة في ذلك كلّ أهمّ الأساليب القادرة على التعبير عن خصوصية تلك التجربة ونقلها إلى القارئ.

كلمات مفتاحية: غرائبية، القمر المربع، الزمان، الوصف، اللغة.

*دكتوراه في اللغة العربية - اختصاص أدب حديث، _ العنوان: جبلة

The Fantastic Narrativ in Ghada Al-Samman ,s Short Story collection The Square Moon

Dr. Huda Al-Hafi*

(Received 17/11 /2025. 27 /1/2026)

□ ABSTRACT □

The human experience has received great attention from writers who have sought to comprehend it and express it through their stories—stories that contain anguished characters and portray diverse places and times. The study of the fantastic in Ghada Al-Samman’s collection The Square Moon falls within this context, as it clarifies the manifestations of psychological suffering and its impact on a character’s behavior and on their perception of time, which becomes intertwined in their consciousness so that the past appears alongside the future and the present.

At the descriptive level, the fantastic story presents highly diverse and strange worlds, owing to its depiction of these worlds from an internal, conflicted perspective. Its tool for doing so is a highly varied language that attempts to exploit multiple connotations in order to convey this unique and peculiar experience to the reader with precision—and here lies the significance of the study.

As for the methodology employed, the study adopted the psychological approach. The study concluded with several findings, the most prominent of which is that the manifestation of the fantastic in modern fiction is a natural result of the series of transformations that the individual has found themselves subjected to. The fragmentation of time in these stories is closely linked to the anxious self, and language—throughout all of this—proved to be the most effective means of expressing the specificity of the experience and conveying it to the reader.

Keywords:The Fantastic, The Square Moon, Time, Description, Language.

*PhD in Modern Criticism

مقدمة:

يشغل حضور الغرائبي (Fantastic) في القصة حيزاً مهماً، تتقاطع ضمنه قضايا مختلفة، تسعى إلى استيعاب الانفعالات الإنسانية، والتعبير عنها، فالغرائبي بوصفه منطقة ملتبسة بين الواقع والخيال، يكشف عن توتر عميق في أعماق الذات الإنسانية، وفي هذا السياق يتجسد البعد الغرائبي بوصفه بنية فنية ورمزية في الوقت ذاته، وذلك عبر توظيف الهذيان والأحلام، وانفصام الشخصية، والتلاعب بعداد الزمن، وكل ذلك يحدث وفق منطق الدّاخل، وهنا لا ينفصل البعد الغرائبي عن البعد النفسي، إذ يتبادلان التأثير والتأثر، فكل منهما يدعم الآخر ويغذّيه، لتتشكل لدى القارئ هذه السلسلة الطويلة من الأحداث، التي تبدو غريبة ولا واقعية ومدهشة.

وقد قدم (تودوروف) تعريفاً له بقوله: "هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر، فإذا قرّر أنّ قوانين الواقع تظل غير ممسوسة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر هو الغريب، وبالعكس إذا قرّر أنه لا ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلاله، دخلنا عندئذ في جنس العجيب"^١. وبذلك فالأحداث الغرائبية من شأنها أن تعطي القصة مساحة أكبر للتعبير عن هموم الإنسان، ومشكلاته المختلفة، وذلك لأنها تتفتح على العمق الإنساني برحابته واتساعه من جهة، ولأنها لا تعترف بقوانين الواقع وضوابطه من جهة أخرى.

وقد اعتمد البحث على بعض الدراسات السابقة لعل أبرزها كتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، هذا الكتاب الذي أرسى حدود المصطلح، وميزه عن المصطلحات القريبة منه.

ودراسة لشعيب حليفه بعنوان: شعرية الرواية الفانتاستيكية، وقد طبق الغرائبية على نصوص روائية حديثة.

إضافة إلى العديد من الدراسات المنشورة في المجالات المتخصصة.

أهمية البحث وأهدافه:

تتبع أهمية البحث من كونه يتناول تجارب إنسانية معقدة، فلجوء الأديب الى واقع خيالي، وظهور الهذيان الكامنة في اللاوعي، إنّما هي تعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، ومن هنا فأهمية البحث تكمن في كونه يكشف عن توترات الذات وتحولات وعيها، فالغرائبية بذلك ليست مجرد خرق لقوانين الواقع، وإنّما هي وسيلة للكشف عن أزمة الذات، ومن هنا فأهمية البحث تكمن في إغنائها للدراسات النقدية، وذلك من خلال ربطه بين تهويمات الخيال، وما يحتويه من غرائبية مع أعماق النفس البشرية، وهو بذلك إنّما يهدف إلى إعادة طرح أسئلة تخصّ الإنسان في علاقته مع الكون المحيط به.

ومن هنا فإنّ البحث يهدف إلى محاولة خلق الانسجام المطلق، والقديم بين روح الإنسان وروح الكون.

وما اللغة التي انتقى مفرداتها بدقة وعناية، إلا وسيلة ولج الكاتب من خلالها إلى أعماق الإنسان، بغية إخراج المكبوتات، التي لا يجرؤ على التعبير عنها، فالرموز والأحلام، وتكسير الزمان، وغير ذلك من الوسائل، جميعها تغدو لدى القاص أدوات تساعده في الكشف عن هذه المكبوتات.

المنهج المتبع:

لقد وجد البحث في المنهج النفسي جملة من الخصائص والمزايا التي تمكنه من الإحاطة بالجانب الغرائبي، والغوص في مستويات التحليل، التي تسعى إلى التعرف على الإنسان عن قرب، ولكن ذلك لم يمنعه من الاستعانة

^١ تودوروف، تزقيطان. ١٩٩٤، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، ص ٩٥

ببعض المناهج الأخرى: كالمنهج الاجتماعي في بعض الأحيان وذلك حسب مقتضيات الدراسة، التي تترابط فيها الاجتماعي مع النفسي.

المناقشة:

تسهم القصة الغرائبية في إخراج الانفعالات النفسية ونزعتها من أعماق الذات، لتظهر الجانب الخفي من الشخصية، هذا الجانب غير المنسجم مع الواقع المحيط به، والذي يسعى جاهداً إلى خلق واقع جديد، يبدو بالنسبة للآخر غريباً وشاذاً.

ومن هذه النقطة فإن القصة الغرائبية تعكس بعدين متكاملين: بعد واقعي، وآخر خيالي، يعبر الجانب الخيالي عن نفسه من خلال سرد وقائع مفاجئة، وغير متوقعة وغريبة، ولكنه في الأحوال كلها يأتي مشبعاً بالإيحاءات، التي تمنح الكاتب القدرة على التغلغل في أعماق الشخصيات، وإخراج الواقع وقوانينه من منظور هذه الشخصيات، وبما ينسجم مع أفكارها وتكوينها النفسي الذي يجعل هذه الشخصية متميزة عن غيرها.

فالأدب وفقاً لذلك "لا يعكس الحياة، بل إنه أيضاً لا يهرب أو ينسحب من الحياة إنه يبتلعها، والخيال لا يتوقف حتى يبتلع كل شيء، الأدب ليس ديانة ولا يطرح نفسه للإيمان، ولكن إذا نحن أحجمنا عن رؤيته الممتدة خارج عقولنا، أو أصررنا على أن يكون محدداً بشتى الطرق، فإننا نميت شيئاً في داخلنا، ربما كان الشيء الوحيد المهم للإبقاء علينا أحياء"^[٢].

وبناءً على ذلك يظهر الدور الكبير للخيال، في القصة الغرائبية، بوصفه الوسيلة الأساسية التي تجعل الذات تعبر عن داخلها المكبوت بحرية، وبعيداً عن قوانين الواقع الصارمة.

ولكن كيف يتم توظيف الانفعالات النفسية في خلق البعد الغرائبي داخل النص؟

يمكننا أن نلاحظ ذلك من خلال:

أولاً: انشطار الذات وانقسامها:

إن في أعماق الإنسان صراعات لا حد لها، ومع ذلك يبقى الإنسان متوازناً ما دام قادراً على كبح جماح انفعالاته، ولكن ماذا لو خرجت تلك الانفعالات وصراعاتها عن الحد المرسوم لها، ماذا لو غدا الإنسان عاجزاً عن التحكم بها؟ هنا تعدو تلك التصرفات بالنسبة للآخر، الذي يعاينها ويشاهدها غريبة مبهمة.

في الواقع إن ازدواج الشخصية يشكّل مصدراً خصباً للغرابة من ناحيتين ناحية تصوير صراع الأفكار الداخليّة من جهة، وطريقة تعامل الذات المتشظية مع واقعها من جهة أخرى. ومما لا شكّ فيه أنّ ظروفًا قاسية تكمن وراء تفكك الذات أو ازدواجيتها، وهذه الظروف تعود بالمجمل إلى مرحلة الطفولة، تلك المرحلة بالغة الحساسية، والتي تبقى مرافقة للإنسان في مختلف مراحل حياته، "إذ لا توجد رؤية بصرية إلا وهي مثقلة بالذكريات، فنحن نضيف إلى إحساساتنا المباشرة والحاضرة آلاف التفاصيل من تجربتنا الماضية"^[٣]. فأدب الازدواج في جوهره هو أدب يتعلّق بالهوية، أو بالأحرى بالانفجار إلى هوية، بانقسام الهوية بتفكك الهوية^[٤]. في قصة (المؤامرة على بديع) لغادة السمان تحقّق القصة غرابيتها من خلال انشطار شخصية (بديع) إلى شخصية ثانية، وهي شخصية (عديب)، وتبادل بديع الحوار معه، وكأنه هو الأخ التوأم له. تقول الكاتبة على لسان بديع: "عدتُ إلى البيت ولم أجدّها، كان الوقت غروباً

[٢] فراي، نور ثروب. ١٩٩٥، الخيال الأدبي. تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٤٩.

[٣] شاهين، سمير الحاج. ١٩٨٠، لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين. ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٨٥.

[٤] مجموعة من المؤلفين. ٢٠١٣، علم الصراخ. تر: إبراهيم استنبولي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٢٥.

اختنقت، وصرتُ أبكي لكن قطنتها الصغيرة لم تتوقف عن المواء، فأمسكتُ بها وأنا أحاول إسكاتها، جاء عيذب وقال إنه سيفعل ذلك عني وأحاط عنقها بيديه، وشدّ عليه طويلاً فسكتت، ولا أدري لماذا أخفاها في البراد داخل طنجرة الطعام التي أعدتها أمي في النهار لعمنا الآتي في الليل، حين شاهدتها أمي صرخت مذعورة وكان دور عمي أبو رائف للنوم عندنا فاتهمني أمام أمي بأنني قتلت القطّة، وكدتُ أقول لها إن عيذب فعل ذلك ولكن لم أجد صوتي " [٥].

إن ابتعاد الأم عن الابن في هذه السن المبكرة، شكّل تهديداً لذاته، التي استجابت لهذا التهديد بالمزيد من الصراع الداخلي، فتارةً تتغلب مشاعر الحب تجاه الأم، وتارةً أخرى تتغلب مشاعر الرفض لتصرفاتها، الأمر الذي يعزز في ذات الطفل ساديةً مرعبة تسعى إلى التخلص من كل ما يشكّل تهديداً "للأنا" ولمكانة هذه الـ "أنا" في قلب الأم، وعلى الرغم من أنّ علاقة الطفل مع الأم كانت علاقة مؤقتة وقصيرة الأمد، إلا أنها بدت علاقة مؤسّسة، إذ على ضوء تلك العلاقة سيرسم الطفل علاقته مع المحيط - ولا سيّما مع رفاء العمل- بطريقة سلبية قائمة على الانسحاب من المجتمع، والتعامل مع الآخرين بحذر قائم على الخوف منهم، وتوقع الشرّ، والاعتقاد بتأمرهم الدائم عليه. "فالشخص الخائف يكون في حالة توجّس وترقب وحرص لدى التعامل مع غيره من رفاء العمل، إنه يحسّ بأن كل واحد من الزملاء والمرؤوسين والرؤساء يتربّص به الدوائر ومن ثمّ فإنّ عليه أن يقدم ردّ فعل مماثل لما يلقاه منهم أو لما يتوقع أن يلقاه منهم من مؤامرات وإيقاعات" [٦]، الأمر الذي يدفعه إلى المزيد من الانطواء على الذات والاستغراق في عالم الذهن، واستجابة لهذا الاستغراق تنشطر الذات إلى شطرين أو إلى شخصيتين: الأولى هي (بديع)، وهي الذات المسالمة البريئة، أما (عيذب) فهو الأنا الأخرى المدمرة الشريرة، إنها عالم الهو حيث الغرائز العنيفة على الكبت.

أمام هذا الازدواج يجري تبادل الحوار بشكل دائم لا ينقطع: "لو لم أتدخل يا بديع لوجدت نفسك في ورطة، لكنني دوماً أحضر في الوقت المناسب، تركتك تدخل إلى الحمام لتغتسل تحت الدوش ولففت هذه المرّة ربطة عنقك حول عنقها، ولم أتركها إلا حين لم يعد بوسعها أن تقول كلمة ثانية عن أمنا.... أو أسرارنا. لقد ذهلت حين غادرت الحمام ووجدتها مخنوقة، والغريب أنني كنت أحلم وأنا أستحمّ بأن شخصاً يخنقها كما لو كنت معها وشاهدت أدقّ التفاصيل" [٧].

إنّ الغرابة في المشهد المقدم تكمن في تنامي الحدود الفاصلة في أعماق الشخصية، والتي شطرتها إلى نصفين أو إلى شخصيتين مختلفتين تتبادلان الحوار بصورة مستمرة. أما عبارة "لقد ذهلت حين غادرت الحمام ووجدتها مخنوقة" فتعكس الغرابة وتوضّحها، فالشخصية كانت تحلم أثناء الاستحمام بشخص يخنق الضحية ثمّ تستيقظ لتجد الحلم وقد تحقّق فعلاً. فالحمام في هذا السياق يغدو مكاناً ليس للتطهر، وإنما للكشف والعري، حيث يظهر الشخص الآخر الكامن في أعماق الذات بدوافعه عارياً واضحاً.

ومن هنا فازدواج الشخصية قد أجمّ -في كلّ مكان من القصة- المحرّض النفسي العدائي المطلوب كبتّه، وجعله يرجع بصورة شديدة القوة والعنف. ولعلّ الفشل في إعادة كبت هذه المشاعر قد حرّك أوليّة دفاعيّة، تتمثّل في الهرب عن طريق التحاشيات، التي فرضت المزيد من التكتّم على السرّ خشية معرفة الآخرين له، ولكن رهاب الفضيحة تصاعد بصورة هستيرية، الأمر الذي زوّد الدافع المكبوت بالطاقة المؤجّجة للخوف، والدافعة إلى القيام بالمزيد من الأفعال الأكثر عنفاً لإعادة كتم السرّ، والاحتفاظ به لتلقى الأحداث الغرائبية في نهاية القصة تفسيراً منطقيّاً، فمن خلال

[٥] السّمان، غادة. ١٩٩٤ القمر المربع. منشورات غادة السّمان، بيروت، ص ٤٤.

[٦] أسعد، ميخائيل يوسف. ١٩٩٠، سيكولوجيا الخوف. ط١، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٢٥٣.

[٧] السّمان، غادة، القمر المربع، ص ٥١.

ازدواج الشخصية تتمكّن الذات من تفرّغ شحنة العداوة المكبوتة وتحررها، وفي الوقت ذاته تتجح في حماية الأنا الثانية الضعيفة، وبذلك فـشخصية (عيدب) تشكّل درعاً قوياً فتأكأ، وهي شخصية أمومية تجمع الحنان والقوة والحماية، في مقابل شخصية بديع التي تمثّل الطفولة السلبية المرتبكة الخائفة، وغير القادرة على اتّخاذ القرار المناسب. ومن هنا فرغبة الشخصية المضطربة في إخفاء أسرارها هي التي تجعل تصرّفاتنا تتسم بقدر كبير من الغرابة. "الشخصية الثانية المتولّدة جرّاء هذه الاضطرابات هي التي تتولّى التعبير عن قلق لا تستطيع الهروب منه، إلّا من خلال تلك التجسّدات والتشكيلات والتحوّلات الغريبة"^[٨].

فازدواج الشخصية إذأ، وما نتج عنه من تصرّفات غريبة، جاء نتيجة خوف الذات من أن تتكشف أفكارها، فالأفكار الذهنية مكانها في عالم الذهن ويجب أن تبقى هناك، وعند إخراجها قد يتعرّض صاحبها إلى الخطر أو إلى الموت.

ثانياً: كسر الزمن وتفكيكه:

إنّ العلاقة الأساسية بين الأفعال القصصية في القصّ التقليدي، تكمن في تعاقبها المستمرّ وتسلسلها الزمني، ولكن الزمن في القصّ الحديث دخل مرحلة بناء جديدة تجلّت في ربط الزمن بإحساس الإنسان الداخلي، ومن ثمّ التخلّي عن التسلسل المنطقي. "كما جدوى أن نحاول إعادة بناء الساعات إلى الزمن الحرفي في رواية لا تهتم بشيء سوى الزمان الخاص بالإنسان"^[٩].

ولعلّ هذا الترابط القوي بين ذات الإنسان وإحساسه الخاص بالزمن، هو الذي عمّق من البعد الغرائبي في القصة، "فالساعة المصنوعة تقيس الساعات الزمنية بانتظام مستمرّ، أما الوعي فإنّه أحياناً يجعل الساعة الواحدة تبدو وكأنّها يوم كامل، أمّا اليوم فيبدو وكأنّه ساعة. وهكذا يختلط في الذهن الماضي والحاضر"^[١٠]. وهنا ينصرف الشان إلى الزمن النفسي الذي يتولّى تفسير الزمن وتفكيكه بالطريقة التي... تمكّن الكاتب من التعبير عن مكوناته الداخليّة.

ولعلّ هذا التداخل بين الزمن الواقعي والزمن النفسي، هو ما منح القصة طابعها الغرائبي، إذ لم يعد الزمن خطّاً مستقيماً يسير من الماضي إلى الحاضر ثمّ إلى المستقبل، بل أصبح شبكة من العلاقات المعقّدة، فالقاص إنّما يوظّف هذا التفسير الزمني ليعبّر عن اضطراب الداخل الإنساني وتشتيت الإحساس بالواقع، فتغدو الذكريات حاضرة وكأنّها حدثت للتو، وأحياناً يتمّ القفز إلى الأمام إلى المستقبل، إذ يبدو الحاضر كظلّ باهت لا وجود له. ولكن في قصة "جنّية البجعة"، تلجأ عادة السّمان إلى سرد الأحداث وعرضها، ولكن في الوقت ذاته تلجأ إلى تجميد الزمان عند لحظة واحدة، وهنا يتحوّل الزمن إلى عنصر فنيّ راسمٍ لغرائبيّة القصة، التي تجعل القارئ يعيش حالاً من الالتباس، والتساؤل الناتج عن عدم القدرة على التمييز بين ما هو واقعي، وما هو متخيّل.

إنّ تجميد الكاتبة للزمن عند لحظة واحدة، قد خلق مفارقة حادّة، تقوم على الاحتفاظ بالتجربة والإصرار على تعميقها بشكل يجعلها تبدو غريبة من جهة، ومن جهة أخرى يجعل الشخصية في القصة تمسك بهذه اللحظة الاستثنائية الهاربة وتحفظ بها وكأنّها خرجت عن إطار الزمن: "أعود مع زوجي إلى الوطن أم أبقى هنا وحدي؟ [.....]

[٨] عبد الحميد، شاكر. يناير ٢٠١٢، الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب). عالم المعرفة، الكويت، ع ٣٨٤، ص ١٥٨.

[٩] جرييه، ألان روب. د.ت، نحو رواية جديدة. تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، لويس عوض، دار المعارف، مصر، ص ١٢٤.

[١٠] إيدل، ليون. القصة السكيولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بقصّة القصة). بيروت، ص ٥٨.

ساعديني لا أريد معجزات. تجيب: "كلّ شيء خاطئ، وبوسعي أن أحقق لك المستحيل لا الممكن. اتّخاذ القرار مهمّة تقع عليك، أمّا الأسهل أي المستحيل فعليّ تحقيقه. تحقيق المعجزات أسهل من اتّخاذ قرار غير خاطئ". [١١]

يتمثّل البعد الغرائبي في انقلاب منطق الواقع، فما هو خارق أو إعجازي عند جنّيّة البجعة سهل وبسيط، أمّا ما هو ممكن فهو أمر بالغ الصعوبة عليها. فالقرار الخاطئ هو أمر كارثي يؤدّي إلى نتائج وخيمة، ولذلك على المرأة أن تفكّر جيّداً وألاّ تلقي هذه المهمّة على أحد إلاّ على نفسها، عليها أن تواجه نفسها وأن تتخذ قرارها. قلت: "أحبّ زوجي، لا أريد الافتراق عنه، ولكن ضمن شروطي" [....] تقول جنّيّة البجع: سأحوّلكما إلى تمثالين يبقيان هنا إلى الأبد. وقبل أن أناقش الفكرة تتحقّق الأمنية، إذ ما كاد وفيق يصل إليّ باسمّاً تحت المطر، وبهمّ بالعناق بعفويّة متبادلة حتّى ترمي جنّيّة البجع بتعويذتها السحرية فتحوّل إلى تمثال، ولا يلحظ أحد ما حدث لأنّ الممرّ يكاد يخلو من الناس في مثل هذا الطقس الماطر. [١٢]

إنّ تحوّل كلّ من المرأة والرجل إلى تمثالين له دلالتان مختلفتان: فهو من جهة تجسيد مادّي لرجبة المرأة في استمرار حياتها وفق ما تتمنّى وبالطريقة المعروفة لديها، حتّى تتحوّل تلك الحياة الروتينيّة إلى حياة جامدة وكأنّها تمثال حجري. ومن جهة أخرى يحمل التحوّل دلالة العجز والعطالة، فالحيرة والتردد تكبّلان الإنسان وتحوّلانه إلى تمثال حجري، يشاهد العالم من حوله بصمت ويراقب الحركة، ولكنّه غير قادر على المسير لأنّ أقدامه متسمة، فلا هو قادر على التقدّم ولا هو قادر على التراجع، فثبات الحركة يعادل ثبات الزمان.

يبود الزمن الذي قضته المرأة وهي حائرة مضطربة وكأنّه الدهر بطوله، وهذا ما يدفعنا إلى القول: "إنّ كلّ إنسان يحمل في أعماقه عدّاداً داخلياً، يعيّر الوقت على هواه بصورة مناقضة ومختلفة عن عدّادات الأشخاص الآخرين. وهكذا لا يوجد زمن متجانس بل توجد أزمنة متعدّدة بقدر ما هنالك من بشر، وكلّ إنسان يبدع معياره الخاصّ به" [١٣]

فتجميد الزمن عند لحظة واحدة مكن المرأة من معاينة أفكارها بدقّة، ودراسة خياراتها بتمعّن بغية الوصول إلى القرار الحاسم الذي سيغيّر مسيرة حياتها كلّها.

إنّها على عتبات حياة جديدة: إمّا أن تبقى وحيدة في باريس وتخسر زوجها، وإمّا أن تكسب زوجها وتخسر حياتها التي أحبّتها في هذه المدينة الكبيرة. إنّ إمساك المرأة بهذه اللحظة الاستثنائية التي تبدو وكأنّها خرجت من إطار الزمن وتجميدها من شأنه أن يساعدها على اتّخاذ القرار المناسب.

"يقول وفيق: وكان شيئاً من ذلك كلّه لم يكن، وهو يضمني إليه. (إنّها الثانية تماماً ولم أتأخّر)، أنظر إلى ساعتني فأجدها الثانية حقّاً وأذهل: ماذا عن تلك الساعات التي مرّت ونحن تمثال مسحور تحت الشمس والمطر؟" [١٤]

فالمراة تقف وجهاً لوجه أمام غموض دوافعها، الأمر الذي جعلها توقف الزمن لبرهة، لتتمكّن من معايشة تجربة الحيرة المؤلمة أولاً، ومن ثمّ تجاوزها إلى غير رجعة ثانياً.

وبمقتضى هذا التردد حول الفترة المنصرمة تدخل القصة إلى حيز العجائبي، ولكن هذا العجيب يُفسّر من المرأة ذاتها: "أشعر بألم بسيط في ساقي وأمدّها إلى الأمام لأرى موضع الألم"، يسألني وفيق: "ما هذا الخدش في

[١١] السّمان، غادة. القمر المربع. ص 127.

[١٢] السّمان، غادة. القمر المربع. ص ١٢٧.

[١٣] شاهين، سمير الحاج. لحظة الأبدية. ص ٢١١.

[١٤] السّمان، غادة. القمر المربع. ص ١٣٠.

سأفك؟" ألحظ الخدشة في الموضوع الذي حاول الصبي أن يحفر عليه بمسار..... هل يعقل ذلك؟ بالتأكيد لا، لعلني خدشتها حين دستُ على ذلك الغصن المقصوف، فصار الخدش جزءاً من هلوستي الهذيانية" [١٥]
 فهي تجد تفسيراً منطقياً لكل ما مرّ معها، إنها تنوّهم أنها قد تحوّلت إلى تمثال، والسبب الكامن وراء ذلك هو الهلوسات، أو الهذيان الناجم عن اضطراب الأفكار، وقلقها، وعدم استقرارها على أمر.
 ومن هنا يشكّل توقيف الزمن لبرهة لا يُستهان بها خرقاً لنظام الواقع، خرقاً يكشف الطابع اللاعقلاني، الذي يحمله مثل هذا التوقّف، إنّه رصد للأفكار الكامنة ومنحها قدرًا كافيًا من الزمن لجعل تلك الهواجس الغامضة جليّة وبارزة. وبذلك يمكن القول: إنّ النصّ الغرائبي مهما اختلفت طريقة تناوله للزمن، وتعدّدت أساليبه وأمطاه، فهو نصّ يبدع زمنه المستقلّ عن النظام المنطقي.

ثالثاً: الوصف:

إنّ الوصف هو جزء أساس في القصة الغرائبية، لأنّه يسهم في تقديم كلّ ما يتّصل بها، وذلك عبر المزج بين عناصر مختلفة وأحياناً متناقضة، أو في وصف أشياء ليس لها وجود مادي. فالوصف يبني "عالم القصة المتخيّلة، الذي تتناسب فيزيائيتها مع قوانينه النوعية، عالم تتلاعب فيه الرّيح بالأبواب وينحرف فيه الضوء ويبدع فيه الزجاج إذا لزم الأمر. هذه المجموعة من الظواهر الخارجة على القياس، تؤلّف ما قد يجب أن نسمّيه فيزياء القصة المتخيّلة، التي تتيح تحديدها الدقيق في كلّ حالة من الحالات، إدراك الكتابة من سفحها الآخر، سفح القصة المتخيّلة" [١٦] وبناءً على ذلك يكون الوصف هو البرزخ، الذي يشرح تفاصيل الانتقال من الواقع إلى الحلم، متيحاً الفرصة لمعرفة الأفكار المتصارعة، وتنمية القدرة على مواجهتها، ومن ثمّ نقل تفاصيل العودة من الحلم إلى الواقع.
 يمكننا أن نعاين ذلك في قصة "التمساح المعدني"، إذ يلمح إيقاع مختلف للوصف، ليس وفقاً لحركة العناصر وانسجام دلالاتها النهائية، وإنّما من خلال الموقف المعروف، الذي أوضح ما يملكه رجل زنجي من قوّة كاملة مكنته من الانتقام لكرامته المهذورة.

فبإمكان القارئ أن يتحسّس هذه القوّة الخارقة من خلال طريقة وصف الأحداث التي تسيّر بلمح البصر، موضحة حالة شعورية سيطر عليها سلوك لاعقلاني، تحكّمت به رغبة خفية، تريد تحقيق المزيد من الدمار، بطريقة تسحق كلّ شيء يقع أمامها، وذلك بغية تحقيق حالة من الرضا القادر على إعادة التوازن للذات المذلّة المهانة من جديد.

نقول: "تمّة سيّارة تتحرّك في الشارع دونما سائق متّجهة صوبها، كأنما تمشي الزنجية إلى ملاقاتها بنفسها نصف منومة، يتراجع سليمان إلى الوراء هارباً منها ومعه دونجا. تظنّ السيّارة تتحرّك متسارعة ويحاول سليمان أن يحذّر الشرطية الزنجية ويصرخ، لكن يداً لا مرئية تشدّ فيه وتشلّ حنجرته، ويلحظ هلع حقيقيّ يجتاح أوصاله. إنّه لم يكن واهماً وليس للسيّارة قائد، ولكنها تتّجه صوب الزنجية كما لو أنّ قوّة خفية تحركها بالتحكّم عن بعد (ريموت كنترول)، ويخيّل إليه أيضاً أنّ السيّارة تتسارع بطريقة غير منطقية، وبصمت وبلا محرّك كالأشباح" [١٧].

[١٥] السمان، غادة. المصدر السابق ذاته. ص ١٣١.

[١٦] ريكاردو، جان. قضايا الزوايا الحديثة، تر: صيّاح الجهميم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص ١٥٩-١٦٠.

[١٧] السمان، غادة. القمر المرآة. ص ٣٨.

إنَّ إيراد الشاهد بهذا الطول يغدو مبرزاً لدور الوصف في بناء غرائبية القصة، والذي عبّر فيه الوصف عن الانفعالات المختلفة، التي تجاوزت معها السيارة وتحركت بقوة تأثيرها متحررة من القيود كلها، وبذلك فقد خلقت القوة الخارقة أفعالاً غريبة تتدّ عن الواقع، أفعالاً مرعبة تندمج مع العواطف الأشدّ عنفاً، وتجعل الإنسان يعيش في دهشة وعدم قدرة على تصديق ما يجري. والوصف في ذلك جاء مفعماً بالحرك " إنَّ الأمر يرجع دون شكّ إلى أنّ الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"^[١٨]، فالوصف الحركي في القصة قد رفع من درجة التوتر، وكثّف الصراع بالطريقة، التي جعلت كلّ شيء يتراجع أمام قوة اندفاع السيارة، ولعلّ رصد الحركة المتسارعة للسيارة قد حرّك الخيال، وأقام مساحة كافية لتصور ما جرى، فالانتقال من فعل إلى فعل: (تطلّ السيارة، تتحرّك السيارة متسارعة....، تتجّه نحو الزنجية بصمت وبلا محرّك كالأشباح...) قد خلق وصفاً حياً ساعد في رسم صورة مرعبة مارسّت تأثيرها خارج دائرة المشاهد.

وبذلك تداخلت حواس الرؤية مع السمع، وبفضل الوصف وحده.

"يلتفت سليمان إلى ذلك الزنجي، الذي ما زال يمشي بالقرب منه مكهرياً بسببالات الروحانية ممغنطة، تكاد تكتم أنفاسه كما لو أنّ ضغط انفجار استثنائي ما فرّغ الشارع من الهواء."^[١٩] لقد جاءت هذه الأحداث الغرائبية معبرة عن الرغبات المحبطة، التي تحوّلت إلى عدوان هو من الخطورة ما يجعلنا نؤكّد: "إنّ العقل الباطن ليس ببساطة مجرد نوع من المستودعات المدفونة على عمق كبير من الذكريات الغارقة، والرغبات المقتولة الدفينة، وإنّما هو مجموعة معينة مختزنة من القوى، التي تستطيع في ظروف بعينها أن تظهر نفسها في العالم المادي بقوة تفوق أية قوة أخرى يستطيع العقل الواعي أن يسيطر عليها"^[٢٠]، ولما كانت هذه الطاقات هائلة، فإنّه وإذا ما أطلق عنانها، فإنّها تنتهي إلى تدمير ما حولها، ولذلك كان لا بدّ من تنظيمها وتوجيهها على نحو لا يحقّق تدميراً. ولكن الزنجي لم يفعل ذلك، وإنّما أطلق لهذه القوة الخفية العنان، ممّا قوى الإحساس بوجود قوة هائلة أخضعت المادة متمثلة بالسيارة لإرادتها وسط ذهول عارم.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ طبيعة البيئة الوصفية داخل النصّ الغرائبي، تسهم في تعميق فعالية حضور استثنائية لكلّ ما هو شاذ، وتعمّق الإحساس بالاضطرابات اللامعقولة. والقصة الغرائبية إذ تسعى إلى الخروج عن الواقع فإنّها تجد في الوصف وسيلة لتحقيق ذلك، لأنّ الوصف يسهم في إزالة الحواجز وإعادة اللحمة ما بين داخل الإنسان والواقع الخارجي، ويعمّق التناغم بينهما بالطريقة التي تقنع القارئ بواقعية ما يجري.

ولعلّ هذا ما يقود إلى القول: إنّ الوصف مهما حاول أن يبدو مجرداً، فلا بدّ أن يلحقه شيء من عواطف الشخصيات وانفعالاتها، فالوصف لا يقوم بذاته، لا بدّ من وعي يبلوره ويخرجه إلى الوجود. وهكذا فقد يقدم الوصف من منظور داخلي بحيث يتحكّم به اللاوعي الذي يحرف الأشياء عن مسارها الحقيقي لتبدو لا واقعية.

رابعاً: اللغة :

[١٨] لحميداني، حميد. ١٩٩٣، بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي. ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٧٩.

[١٩] السّمان، غادة. القمر المربع. ص ٣٨.

[٢٠] ولسن، كولون. ١٩٧٨، الإنسان وقواه الخفية (دراسة في القوة الكامنة التي يملكها البشر). ط٦، ترجمة: سامي خشبة، دار الآداب، بيروت، ص ٣٨٢.

إنّ اللغة مكوّن أساس من مكوّنات النصّ الأدبي بشكل عام، والنصّ الغرائبي بشكل خاص، وذلك لأنّ القصة الغرائبيّة تقوم على نقل تجربة خاصّة، تتجلّى خصوصيّتها في تشابك العلاقة بين انفعالات الإنسان، ومختلف الكائنات والأحداث المحيطة به.

فاللغة هي المؤسّسة والمنجزة لعالم القصة الغرائبيّة، ومهما اختلفت العلاقة التي تربط القصة الغرائبيّة بالواقع والخيال، فإنّ اللغة تبقى المؤسّس الأوّل لعمليات الربط والتنسيق بين أشياء شديدة التنوع والاختلاف، وهذا التنسيق لا يمكن أن يتمّ بمعزل عن جملة البنى الفكرية والنفسية والاجتماعية. وهذا يعود إلى القول: إنّ الأدب الغرائبي، ولأنّه يقوم على اللغة ومتشكّل فيها، فقد كفّ عن أن يكون تقليداً للأشياء الموجودة في الواقع، وإنّما أصبح إبداعاً ينضوي على محاولة استحضار الموجودات وأفعالها وبنوّ الحياة فيها. وفي سياق ذلك يكون للغة عالمها الخاص، الذي تتولّى من خلاله تصوير الحياة الإنسانيّة. وبناءً على ذلك فإنّ اللغة لا تشكّل حاملاً لمكوّنات الغرائبيّة وحسب، بل تشكّل عنصراً تكوينياً بنائياً يسهم في تمييزها عن غيرها من فنون القصص.

وإذا كانت التجربة التي تريد القصة الغرائبيّة أن تتحدّث عنها، هي تجربة فريدة شاذّة غير ممكنة، فإنّ عليها أن تبحث عن الكلمات التي تحقّق تميّز عالمها. ولذلك فعلى اللغة أن تأتي داخل السياق الغرائبيّ، متّصفة بالتنوّع والتداخل والاختلاف في الوقت ذاته، وذلك لأنّ ما تريد إيصاله هو فيض من الانفعالات التي تعرّضت لتاريخ طويل من القمع والكبت. ومن هذه الناحية فإنّ على القاص أن يبذل جهداً مضاعفاً في التعبير عن تداخل الأفكار والأقوال والأفعال، بالطريقة التي تمكّنه من استجلاء الدوافع الإنسانيّة وتحليلها، وبالتالي الوقوف على مجاهل النفس البشريّة، التي تمتلك من الغنى ما يمكنها من خلق أحداث غرائبيّة لا تنتهي. ومن هنا فاللغة التي تتناول هذه المواضيع تغدو مطلوبة بأن تأتي بطريقة قادرة على احتواء هذه الدوافع والتعبير عنها. وضمن هذا الفهم يمكننا قراءة قصة (سجّل أنا لست عربيّة)

إنّ إلغاء الحدود بين المرئي واللامرئي، والغوص في تعميق ما هو غائب عن النظر، قد حوّل العلاقة بين الأشياء إلى علاقة تخيليّة تندمج في عمق اللغة، التي تحاول أن تعرض أفعالاً تحيل إلى واقع مختلف. ولذلك فألفاظها تأتي محمّلة بدلالات التوتّر، الذي توجّجه خاصيّة المقابلة، هذه الخاصيّة المؤسّسة لأنساق عديدة متعارضة. يبدو التعارض الأوّل جلياً بين عقلانيّة الحياة ولا عقلانيّة ما يجري. ولأنّها تحاول إثبات هذا النوع من الوجود اللامعقول، فإنّ اللغة تتبع آثار الفاعل، وهو هنا كائن أثري غريب، إنّه الشبح، الذي يظهر بطريقة مماثلة لما ترسمه مخيّل الأطفال عنه، تظهر أفعاله بطريقة مخيفة أكثر مما تظهر بطريقة تخريبيّة، واللغة التي تصف ذلك تجعل من موجودات الغرفة المبعثرة مفعولاً يحيل إلى فاعل غامض مجهول، لا وجود مادّي له ولكنّه قادر، وهي هنا لا تحتاج إلى استخدام المجاز للوصول إلى الواقع الجديد. وإنّما فقط لغة تسرد وتصف ما تراه.

"وفي المصعد تقول لي: ليس بوسعك اتّهامي بأنّي أفعل في شقّتي ذلك الأذى كلّه، فالشبح يوسخ الأشياء أحياناً بأشياء غير موجودة في غرفتي، كهباب الفحم الأسود على باب البراد الأبيض. تفتح باب (الاستوديو) تدخل، تتردّد أمام العتبة وتقول: "إنّه هنا[....] أشاركها الشّعور ذاته أحسّ بحضور غامض يجتذبني إلى الداخل، أمشي كالمنومة أدوس الزجاج المحطّم لمصباح الهالوجين على الأرض [....] القوّة تجذبني إلى الداخل، وعلى الشرفة يخيل إليّ أنّي أرى رجلاً جالساً فوق أرضها"^[٢١]

[٢١] السمان، غادة. القمر المرثع. ص ٨١_٨٢.

إن تركيب الأحداث ينتج علاقة جديدة، تضيف إلى الواقع تفصيلات تحرّض اللامعقول وتدفع به نحو المزيد من استخدام أفعال لا معقولة، توجه اللغة السردية، التي تحتاج في مواضع عديدة إلى شرح وتفصيل. وهكذا تبدو المعرفة التي تقدّمها القصة معرفة خاصّة، لا تمثّل وعي الذات لحادثة تتدّ عن المنطق فقط، وإنما تجعل - في دلالتها الأعمق - تضاداً بين قناعتين متعارضتين تعارضاً كلياً، كلّ قناعة منها تؤسس طريقة حياة مختلفة جذرياً عن الأخرى. أمّا في قصة (قطع رأس القط) من المجموعة نفسها، فتصوّر الوجود الأثيري لامرأة مجهولة. ولعلّ السمة المميّزة لهذه التجربة هي طريقة تصوير الحركة التي تبثّ الغرائبية، فالجسد عبارة عن أثر يتابع حركته دون عوائق، على الرّغم من إشارة الكلمات إلى ذلك: "عند المنعطف يلمح خالته بدرية تركض في شوارع باريس، والسيّارات تدهسها، وهي لا تبالي" [٢٢]. إلاّ أنّه لا يتمكّن من تصوير هذا الوجود الأثيري إلاّ بدلالة صيغ الاستفهام المتكرّرة، التي تجعل من الحضور حضوراً مخالفاً لأشكال التّمظهر العاديّ، يقول محاوراً جارتته:

"كنت أودّع السيّدة. تسألته: أية سيّدة؟ لم أر أحداً [.....]. يسأل حارس المبنى عن السيّدة التي صدمتها سيّارة، يقول الحارس: "إنّ شيئاً من ذلك لم يحدث" [٢٣]. وبهذه التساؤلات يقدّم السرد صورة المرأة الغامضة، في إشارات تأتي على قدر كبير من التّكثيف، تضيء أكثر من جانب، وكأنّها تريد أن تشير في ذلك إلى وجود كون كامل لا يدرك منه إلاّ ما يتّصل بالحواس، ولكن يبقى كثير منه غير مدرك وبذلك تكتمل دلالة القصّ عبر حركة الاستفهام، الذي يسعى إلى الربط بين الوجود واللاوجود في مفاصل حوارية، فالتساؤل يبرز ليس بوصفه أمراً يتعلّق بتعيين طبيعة المرأة فقط، وإنما بوصفه طريقة في رسم عالم القصة الغرائبي المثير والمدهش.

ومن هنا تتكامل أدوات القصة اللغوية لخلق حالة تأثير قادرة على الانتقال من وجود إلى وجود آخر، وهذا ما يتيح مهمّة الكشف ليس فقط عن خفايا النفس البشرية، وإنما أيضاً في الكشف عن قوانين الواقعاتي يقع الفرد ضحيّتها، فهو من جهة لا يستطيع قبولها، ومن جهة أخرى لا يستطيع رفضها. ومن هذه النقطة يبرز التشظي والتشّتت استجابة طبيعية لهذه القوانين.

وبذلك يمكننا القول: "إنّ اللغة إنّما هي أداة تحريض وتحريك بين خطّي تماس المواجهة القائمة على طرف صراع الأبطال والأحداث، خلال قنوات الداخل والخارج في محاور القصّ الفنّي الناتج، الذي يجب أن يبدأ باللغة وينتهي باللغة أيضاً" [٢٤].

ولعلّ اللغة في قصة (ثلاثون عاماً من النحل) من المجموعة ذاتها، امتداد للغة في بقية القصص، هذه اللغة التي تنهل من فيض الانفعالات الداخلية، وهي إذ تفعل ذلك لا تعبأ بالقواعد الجامدة، التي تنظم الموجودات، وإنما تعتمد على كسرهما، لحساب الحديث عن مجاهل النفس، الأمر الذي جعلها تمتلك قدرة استثنائية على إظهار التلاحم الحي بين الانفعالات الداخلية والخارج الذي بدا معادياً للمرأة بكل المقاييس بدءاً من الزوج إلى الرجل، الذي اكتشفت موهبته، ولكنّه نسيها لأنّها امرأة، وتعامل مع زوجها.

إنّ انشغال الرجلين بالحديث وإهمالهما المرأة كلياً، كان مؤسساً لحال من الصمت الصاخب، الذي كان لانتشاره العميق والنافذ وانتظاره الوقت المناسب للكلام، أو الانفجار - إن صح التعبير - أبلغ الأثر في توجيه القصة، ومنحها المزيد من البعد الغرائبي.

[٢٢] السّمان، غادة. القمر المربع. ص ٢٣.

[٢٣] السّمان، غادة. القمر المربع. ص ١٩.

[٢٤] التدمري، محمّد غازي. ١٩٩٨، حركة اللغة في تنامي الصّراع القصصي. المعرفة، عدد ٤٢١، تشرين الأوّل، ص ٢١٥.

ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد، فاللغة التي تتساب خاطفة ومركزة ضمن سياق السرد، تأتي معبرة عما يدور في خلد المرأة من أفكار، وهواجس، وتساؤلات، ورصد للجدل القائم بين الرجلين، وهي في الوقت ذاته تتفتح على الزمن الماضي، مما مكّن المرأة من مراجعة ما مرّ معها من أحداث صغيرة وكبيرة، وهي في ذلك كله تقدم رسداً واسعاً وعميقاً لمشاعر المرأة المثقفة الغاضبة، والذي لا يخرج عن غضب الكاتبات في الماضي، اللواتي تعلمن كبت الغضب، غير أنّ احتجاجهن لم يخمد" [٢٥]. تأتي الومضات الخاطفة عاكسه لأجواء الضياع، الذي يخيم على المرأة.

"ومضة

يمر بنا قطار حديدي عار كهيكل عظمي، وقد قيدت إلى المقاعد الحديدية نساء يصرخن في قوافل الهواجس المعدنية..

ومضة

أرى امرأة تتمدد داخل تابوت ، وهي تقرأ بصوت عالٍ على العمال الارشادات عن طريقه إغلاقه عليها بإحكام" [٢٦].

وتستمر الومضات على هذه الوتيرة، تشرح حسّ التوتر بما يوفره هذا التشكيل الخاطف، من قابلية لأن يكون الحامل والمؤجج لحال الغضب، والمرأة في هذه الومضات كلّها تشعر بقوى الشدّ والجذب، التي أظهرت عمق الفجوة، والتناقض بين الماضي والحاضر من جهة، وبين ما هي عليه الآن، وما يجب أن تكون عليه. فالعجز الذي تشعر به كان المولد لهذه الأحداث الغريبة، التي جاءت هنا لإعادة التوازن إلى العالم المخلخل حولها.

" تغمض ريم عينيها، وتفتحها وهي تبذل مجهوداً خارقاً كي لا ينفجر مجهول ما في صدرها.... الأصوات تأتيها متقطعة كالمهمات اللا بشرية [....]الطنين يصمّ أذنيها، يصمّ أذان الحضور جميعاً... النحل يتدفق" [٢٧]

ولذلك لا بدّ للاضطراب العميق من أن يعيد ترتيب الأشياء من جديد، عبر التداخل بين الماضي والحاضر، بين الحلم واليقظة، بين الرعب والتساؤل إذ أصبحت اللغة الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تخلق حالات خفية غير معلنة، وفي هذا الخفاء تخترق العالم الضيق، وتنقله الى عالم آخر فيه من العمق والكثافة والثراء، ما يسهم بالبوح عن أشياء كثيرة، وبذلك يمكن القول: "إنّه ما إن يتحرك القارئ مع مثل هذا القص الشعري، حتى يجد اللغة كما يحدث مع قراءه الشعر، تحمله بين صورها ورموزها واستعاراتها بعيداً عن الواقع، لتجعله يعيش في عالم اللاواقع في إطار الشكل المغلق على نفسه بحكم تراكيبه الرمزية والتخيلية" [٢٨].

ولكن يبقى للغة في القصة الغرائبية منطقاً مختلفاً عنه في الشعر، "فالشعر ليس كلاماً طبيعياً، بل هو تحطيم لهذه الطبيعية، وتجاوز لها" [٢٩].

[٢٥] الظاهر، رضا. ٢٠٠١، غرفه فرجينيا وولف (دراسة في أدب النساء). ط١، دار المدى، دمشق، بيروت، ص ١٦٠.

[٢٦] السمان، غادة. القمر المربع. ص ١٤٨.

[٢٧] السمان، غادة. القمر المربع ص ١٤٩-١٥٠.

[٢٨] ابراهيم، نبيلة. ١٩٩٤، فن القص بين النظرية والتطبيق. مكتبة غريب، القاهرة، ص ٢٤٤.

[٢٩] عبيد، محمد صابر. ٢٠٠٠، المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث. ط١، الاتحاد العام للأدباء

والكتاب في العراق، بغداد، ص ٦١.

ومن هنا يصبح الحديث عن اللغة في القصة الغرائبية أمراً ينطوي على الكثير من المنعطفات، فاللغة عندما تستدعي صورة القلق وبأحوالها العاكسة لآلاف المعلومات المشوشة، ولآلاف الصور التي تتأى عن التعيين، تقوم بعمل مزدوج: إنها تحرف صور الانفعال الإنساني وتمزج بين المرئي واللامرئي، بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللامعقول، وتشوش فكرنا عن العالم وتشجع على إعادة تكوين تصوّر جديد عنه، بلغة تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية بكلّ منعطفاتها وتعرجاتها.

أهمّ النتائج:

- أنّ تمظهر الغرائبي في القصّ الحديث عموماً، وفي مجموعة القمر المرّج على وجه الخصوص، تبدو نتيجة طبيعيّة لجملة من التحولات، التي وجد الإنسان نفسه راضحاً تحت تأثيرها. ولذلك فأحداثها تبدو أكثر من مجرد أحداث صعبة الحدوث، وشخصياتها أكثر من مجرد شخصيات مهووسة.

- لم تكتفِ الأحداث الغرائبية في القصص السابقة بتصوير الواقع تصويراً خارجاً عن المؤلف، وإنما أظهرت وضع الإنسان الأزقي فيه، والذي تتجاوزه قوى متنوّعة لا يدرك كنهها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد أظهرت الواقع المعروض فيها مقدرة على تشكيل أبعاد جديدة، كانت الباعث للتشوّش والتشويش ومنح الإحساس بفقدان الروابط المنطقيّة بين الأحداث.

- إنّ الاضطراب الناجم عن العجز في قصة (التمساح المعدني) قد خلق أحاسيس منحرفة، جعل القصة توظف هذه الاضطرابات بطريقة تُظهر تراجدية الإنسان المعاصر، الذي يعيش في مجتمع يسوده القمع والظلم ويعاني من سيادة قيم لا إنسانية، شطرت ذاته، ممّا أعطى أشكالاً من السلوك مدهشة ومحيرة ومقلقة. وقد حاولت الغرائبية استيعاب هذه الحالات بتفاصيلها كلّها.

- إنّ تكسير الزمان في القصص الغرائبية هو قرين الذات القلقة، وبذلك لم يكن القصّ الغرائبي عمليّة عكس لمظاهر الأشياء المرئية، بل انعكاساً لحال الإنسان في ظروف معيّنة.

- إنّ اللغة أحد أهمّ الأساليب القادرة على استكشاف الجوانب الخفية، وفق ما تقتضيه فكرة التعبير عن اللاشعور، الذي شكّل مصدراً لخرق قوانين الواقع وتوسيع أفقه والكشف عن جوانبه الغامضة فيه.

المراجع والمصادر:

١. إبراهيم، نبيلة. ١٩٩٤، فن القصّ بين النظرية والتطبيق. مكتبة غريب، القاهرة، عدد الصفحات ٢٥٥.
٢. إيدل، ليون، القصة السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفنّ القصة). بيروت، عدد الصفحات ٣٢٧.
٣. أسعد، ميخائيل يوسف. ١٩٩٠، سيكولوجيا الخوف. ط١، دار نهضة مصر، القاهرة، عدد الصفحات ٢٧٠.
٤. التدمري، محمّد غازي. ١٩٩٨، حركة اللغة في تنامي الصّراع القصصي. المعرفة، عدد ٤٢١، تشرين الأوّل.
٥. تودوروف، تزفيتان. ١٩٩٤، مدخل إلى الأدب العجائبي. تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، عدد الصفحات ٢٢٨.

٦. جرييه، آلان روب. د.ت، نحو رواية جديدة. تر: مصطفى إبراهيم مصطفى؛ لويس عوض. دار المعارف، مصر. ١٥٨.
٧. ريكاردو، جان. قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهم. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، عدد الصفحات ٣١٣.
٨. السمان، غادة. ١٩٩٤، القمر المرع، منشورات غادة السمان، بيروت، عدد الصفحات ٢٢٨.
٩. شاهين، سمير الحاج. ١٩٨٠، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عدد الصفحات ٣٥٦.
١٠. الظاهر، رضا. ، ٢٠٠١، غرفة فرجينيا وولف (دراسة في أدب النساء). ط١، دار المدى، دمشق، بيروت عدد الصفحات ٢٦٢.
١١. عبيد، محمد صابر. ٢٠٠٠، المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث. ط١، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، عدد الصفحات ١٩٤.
١٢. عبد الحميد، شاك. يناير ٢٠١٢، الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب). عالم المعرفة، الكويت، ع: ٣٨٤، عدد الصفحات ٣٦٠.
١٣. فراي، نور ثروب. ١٩٩٥، الخيال الأدبي، تر: حنا عبود. وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات ١٠٠.
١٤. لحميداني، حميد. ١٩٩٣، بنية النصّ السردية من منظور النقد الأدبي. ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، عدد الصفحات ١٦٠.
١٥. مجموعة من المؤلفين. علم الصراع. ٢٠١٣، تر: إبراهيم استنبولي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات ٣٥٢.
١٦. ولسن، كولون. ١٩٧٨، الإنسان وقواه الخفية (دراسة في القوة الكامنة التي يملكها البشر)، ترجمة: سامي خشبة، ط٦، دار الآداب، بيروت، عدد الصفحات ٤٤٢.