

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

العجائبية في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" لويليام شكسبير

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إشراف الأستاذة:

- شريفة أكساس

إعداد الطالبة:

- عباس نسيمة

لجنة المناقشة:

أ- صبيبة قاسي	جامعة أكلي محمد أولحاج _ البويرة	رئيساً
أ- شريفة أكساس	جامعة أكلي محمد أولحاج _ البويرة	مشرفاً ومقرراً
أ- هدى زيوش	جامعة أكلي محمد أولحاج _ البويرة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية

2025-2024

إهداء

إلى من كانوا سندًا ومسندًا في لحظات البحث والتّردّد.

إلى من علّمني أنّ باخرة البحث عن المعرفة لا تتوقف، ولا ينتهي إبحارها.

إلى والديّ شمع الحياة وفتيلها دعواتكم. شكرًا لأنّكما كنتما وما زلتما ضوء تنيران الدّرب

أمامي.

إلى شريكي في الحلم، شكرًا لأنّك دائما إلى جانبي في كلّ لحظات الشّكّ، وتشجيعك،

وثقتك الدائمة.

إلى نور عيني، أولادي، عسى أن تُعلّمكم ثمرة اجتهادي أنّ الأحلام تُنال بالصبر والمثابرة

والاجتهاد، وأنّ باب المعرفة يُفتح لمن يطرقه بصدق.

إلى أساتذتي الكرام، الذين لم يبخلوا بمعلوماتهم القيّمة، خاصة الأستاذة "أكساس شريفة"

التي أشعلت فيّ جذوة السؤال. أدين لك بما لن توفيه الكلمات.

نسيمة عباس

مقدمة

عرف المسرح على امتداد تطوره تداخلا غنياً بين أنماط وأساليب تعبيرية متعددة، منها ما ينفتح على العجائبي بوصفه أسلوباً تعبيرياً لا يقوم كنسق مستقلّ، بل يتغلغل داخل بنيات سردية وجمالية شتى.

هذا وقد مثّل المسرح منذ ولادته فضاءً إبداعياً مفتوحاً على عدّة تأويلات، ومُنيراً لتجسيد القضايا الوجودية والجمالية والسياسية، وهو ما جعله يحتلّ مكانة مرموقة في ساحة الفنون عبر العصور.

احتضن المسرح عدّة أشكال تعبيرية منها "العجائبيّة" التي عبّر عنها بثرأء لافٲ، تبرز كظاهرة جمالية وسردية، تكشف على عوالم غير مألوفة، تتحدّى القوانين الطبيعية المعتادة، فتؤدّي إلى إثارة المتلقي، وتدفعه إلى إعادة النظر في التّداخل بين الواقع والخيال، وبين العقل والحلم وبين الممكن والمستحيل. لذلك كان موضوع بحثنا "تجلّيات العجائبيّة في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" "ويليام شكسبير".

هذا وقد اعتمدنا على ترجمة: "حسين أحمد أمين" إلى العربية كنموذج مُميّز لاستظهار هذه الظاهرة ضمن البناء المسرح الكلاسيكي.

ومن أهمّ الدوافع التي حفّزتنا على اختيار هذا الموضوع ، منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي.

فأمّا الدافع الأوّل: يتمثّل في تعلّقنا الكبير بالمسرح واهتمامنا الشّديد ما ينتجه من إمكانيات تعبيرية وتخييلية، وكذا انفتاح الموضوع على عوالم خيالية مُتعدّدة، قابلة لعدّة تأويلات.

رغبنا في التّعرف على مسرحية شكسبير «حلم ليلة في منتصف الصيف»، وتقديمها للقارئ.

ذلك أنّ أغلب الدراسات حول هذه المسرحية تسلّط الضوء على أبعادها الأسطورية، أو بنيتها الكوميديّة

أو مقاربتها النفسية والاجتماعية، دون اهتمام كاف لحضور العجائبية بوصفه عنصر جمالي بنيوي فعال في تشكيل النص.

وكذا ميل الدراسات النقدية المعاصرة إلى تناول العجائبية في الرواية بشكل أوسع، بينما لم يحظ حقل المسرح بالقدر ذاته.

أما الدافع الثاني: هو قلة الدراسات في هذا الموضوع خاصة في مسرح "شكسبير".

وقد استدعى منا البحث الانطلاق من إشكالية مركزية ترتبط بتوظيف العجائبية في مسرحية

"شكسبير". مفادها: كيف وظّف وليام "شكسبير" عناصر العجائبية في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف"؟ .

وانطلاقاً من هذه الإشكالية الرئيسية تفرّعت عدّة تساؤلات ثانوية نوردّها كالآتي:

- ما المقصود بالعجائبية؟ وما الفرق بينها وبين المفاهيم المتأخمة لها كالعجيب والغريب والفانتاستيك والفانتازيا والخارق والمدهش؟.
- كيف نشأت العجائبية وماهي المصادر التي اعتمدت عليها؟.
- هل يُعدّ توظيف العجائبية في المسرحية مُجرّد عنصر فنيّ اعتباطي؟ أم أنّه يُشكّل ستاراً يُخفي وراءه تأملاً عميقاً في النفس البشرية، وتقلّبات الواقع الانساني؟
- كيف ساهمت عناصر العجائبية في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية؟
- هل يمكن اعتبار هذه المسرحية نموذجاً للعجائبية في المسرح الغربي؟
- ما الدور الذي تؤديه العجائبية في الكشف عن التوترات النفسية والعلاقات الإنسانية في المسرحية؟.

وبغرض الإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يسعى إلى وصف الظاهرة محلّ الدراسة وتحليلها، و باعتباره من المناهج الأنسب لوصف العجائبية و كيفية توظيفها واعتبارها عنصراً فنياً جمالياً.

أمّا الأهداف التي يسعى هذا البحث إلى تحقيقها نوردّها على النحو الآتي:

- تسليط الضوء حول تجليات العجائبية في مسرحية "شكسبير حلم ليلة في منتصف الصيف".
- الكشف عن البُعد الرمزي والدلالي للعجائبية وبيان دورها في التعبير عن موضوعات إنسانية وفكرية مثل الحب والهوية والتحوّل؟

تحقيقاً لهذه الأهداف قسّمنا البحث إلى مقدمة وفصلين نظري وتطبيقي، و خاتمة، وذلك وفق الخطة التالية:

ففي المقدمة تناولنا فيها إشكالية الموضوع، وأهم الدوافع لاختياره، إلى جانب المنهج المعتمد والأهداف المرجوة منه.

أمّا الفصل الأوّل "نظري" جاء بعنوان: "مفهوم العجائبية ونشأتها" إذ تناولنا في المبحث الأوّل التعريف اللغوي والاصطلاحي للعجائبية . ونظراً لوجود مصطلحات متداخلة مع مصطلح العجائبية ، أفردنا المبحث الثاني للحديث عن هذه المصطلحات بشيء من الاسهاب محاولين وضع الحدّ الفاصل بينها . نذكر منها: الغريب، المدهش، الفانتاستيك، الفانتازيا، الخارق . ومن ثمّ تعرّضنا في المبحث الثالث للحديث عن نشأة العجائبية في المدونة الأدبية الغربية والعربية، من خلال تسليط الضوء على بعض النماذج، ليقف المبحث الرابع على ذكر أهم المصادر التي استقّت منها العجائبية مادتها، أهمها: الأسطورة، الحكاية الشعبية، والدين.

أما الفصل الثاني (تطبيقي)، فقد وسمناه بـ "تجليات العجائبية في مسرحية «حلم ليلة في منتصف الصيف» لـ شكسبير" وهي مسرحية مستوحاة من الأساطير والفلكلور، قدمها "شكسبير" بطريقة إبداعية فريدة في زمانه. وقفنا في المبحث الأول على تعريف العنوان ومحاولة الكشف عن تجليات العجائبية فيه. أما في المبحث الثاني، فقد حاولنا أن نقف على استظهار العجائبية من خلال اللغة التي وظفها "شكسبير"، لتتطرق في المبحث الثالث للحديث عن الشخصيات التي استعان بها "شكسبير" في مسرحيته وهي نوعان شخصيات بشرية، وأخرى أسطورية، وبطبيعة الحال هذه الشخصيات تقوم بأحداث معينة في زمان ومكان محددين وهو عنوان المبحث الرابع من هذا الفصل. ومن أجل الخروج من عباءة كل ما سبق بفائدة، ختمنا البحث بخاتمة أوردنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لمدونة "مسرحية شكسبير" "حلم ليلة في منتصف الصيف".

ومن أجل تحقيق كل ذلك، استعنا بمجموعة من المراجع، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- "مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" لوليام شكسبير، ترجمة: حسين أحمد أمين.
- مدخل إلى الأدب العجائبي لـ: تودوروف تزفيتان، تر: صديق بوعلام.
- شعرية الرواية الفانتاستيكية لـ: شعيب حليفي ومقالاته المنشورة في مجلة فصول.
- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لـ زكريا محمود القزويني.
- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد.

وخلال إنجازنا لهذا البحث ومثل أي بحث علمي واجهتنا مجموعة من الصعوبات، أبرزها:

- ضيق الوقت الذي تطلبه الموضوع

- ندرة المصادر والمراجع سواء في الأدب العربي أو الغربي التي تقدّم معالجة

منهجية متكاملة للعجائية بوصفها محورا رئيسيا في المسرحية، ما عدا دراسة ل: "

عبد الفتاح الشاذلي "العجيب السحري في المسرح المغربي".

- إضافة إلى ذلك صعوبة ضبط المصطلح بدقة.

رغم كلّ هذه الصعوبات، فقط تخطّيانها بفضل الأستاذة المشرفة: "أكساس شريفة" التي

أتوجّه إليها بخالص الشكر وعظيم الامتنان داعية الله أن يبارك في صحتها ويزيدها توفيقا.

ولا يفوتني أيضا أن أقدّم شكري الخالص لأعضاء لجنة المناقشة على التّقويّمات والتّوجيهات

التي سيقدّمونها حول هذا العمل.

وفي الأخير، هذا هو موضوع البحث ومنهج الدّراسة فيه، فما حالفني فيه من توفيقٍ فبِعون

من الله، وما كان فيه من نقص فمن تقصيري، فحسبي أنّي حاولت أن أدرس ظاهرة من ظواهر

الأدب... وهي "العجائية". وبمبدع من مبدعي المسرح الغربي... وهو "شكسبير".

الفصل الأول: مفهوم العجائبيّة ونشأتها

المبحث الأول: مفهوم العجائبيّة

1- لغة

2- اصطلاحا

المبحث الثاني: المفاهيم المتأخمة للعجائبيّة

1- العجيب

2- الغريب

3- الفانتاستيك

4- الفانتازيا

5- الخارق

6- المدهش

المبحث الثالث: نشأة العجائبيّة

1- العجائبيّة في الأدب الغربي.

2- العجائبيّة في الأدب العربي.

المبحث الرابع: مصادر العجائبيّة

1- الأسطورة

2- الحكاية الشعبيّة

3- الدّين

توطئة:

تُعدّ العجائبيّة سمةً أساسيةً في النّص الأدبيّ، إذ تنقل العقل من الواقع المألوف إلى عوالم غير تقليديّة حيث يتداخلُ الحقيقيّ بالخيالي لتشكل فضاءً افتراضيّ من إبداع الكاتب، بهدف شدّ انتباه القارئ ومن هذا المنطلق يصبح السرد العجائبيّ حول ماهية العجائبيّة نفسها.

المبحث الأول: مفهوم العجائبيّة:

يَتبلور مفهوم العجائبيّة من خلال بُعدين أساسيين:

أحدهما لغويّ، يستمدُّ دلالاته من أصولٍ لغويّة، والآخر اصطلاحيّ: يتشكّل وفق استخدامه في السياقات الأدبيّة والنقدية.

1- لغة:

1-1- القرآن الكريم:

تتجلى العجائبيّة في كلّ من النّص القرآنيّ والمعاجم العربية، غير أنّ لفظة "العجائبيّة" لم ترد صراحةً في القرآن الكريم، ومع ذلك يحتوي القرآن على ألفاظ قريبة في المعنى مثل: «العَجَبُ» و «العَجَائِبُ» التي تُشير إلى أمورٍ خارقة للعادة، تستثير الدهشة والتأمل. قَالَ تَعَالَى: ﴿أَوْعَجِبْتُمْ أَنْ

جَاءَكُمْ ذِكْرُكُمْ مِنْ رَبِّكُمْ عَلَى رَجُلٍ مِنْكُمْ لِيُنذِرَكُمْ ۖ﴾¹.

هنا كلمة «عَجِبْتُمْ»، تشير إلى الدهشة والاستغراب من أمرٍ غير مألوف، وهو نزول الوحي على بشر، ممّا يعكس أحد أوجه العجائبيّة، حيث يحدث ما هو خارق للطبيعة المعتادة في نظر

1- سورة الأعراف، الآية 69.

البشر. لقوله تعالى: ﴿بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ﴾¹، وهذا يدلّ على موقف الناس من الأمور التي تتجاوز منطقهم المألوف، وهو جوهر العجائبيّة التي تُثير التساؤل والتأمل في قدرة الله.

إنّ رغم أنّ مصطلح «العجائبيّة» بلفظه لم يرد في القرآن الكريم، إلّا أنّ مفاهيمه متجسّدة في العديد من الآيات التي تصف الظواهر الخارقة والمعجزات الإلهية. لقوله تعالى: ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ

فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾²

هنا تتحوّل عصى موسى إلى ثعبانٍ حقيقيّ، وهو حدث يتجاوز قوانين الواقع، لكنّه ليس خيالاً، بل معجزة إلهية تهدف إلى إظهار قدرة الله، هذا الحدث يُثير الدهشة لدى فرعون والسحر، ممّا يعكس جوهر العجائبيّة التي تعتمد على الخارق.

2-1- المعاجم العربية:

حظي مفهوم العجائبيّة باهتمام في المعاجم العربية القديمة والحديثة، حيث ارتبط لغويّاً بالجزر «ع ج ب»، حيث جعل «الخليل بن أحمد الفراهيدي»³ (175 هـ) التعريف بين صيغتين، العَجِب والعُجَاب والعِجَاب والعُجَاب. يقول: «عَجِبَ عَجَبًا، وأَمَرَ عَجِبٌ عَجَبٌ عُجَاب. بينهما فرق. أمّا العَجِبُ فالعَجَب، وأمّا العُجَاب فالذي جاوز حدَّ العَجَب، مثل الطويل والطوال. ونقول: هذا العَجَبُ العاجِبُ، أي العجيب. والاستِعْجَابُ: شدة التعجّب، وهو مُسْتَعَجِبٌ ومُتَعَجِّبٌ ممّا يرى.»³ «العَجِب» هو «العَجَب» ذاته أي الأمر الذي يثير الدهشة.

1- سورة الصافات، الآية 12.

2- سورة الأعراف، الآية 107.

3- أبو عبد الرحمن بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، باب العين، تح: عبد الحميد هندائي، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص99.

بهذا يُوضّح درجات العجائبيّة، حيث يكون العجيب أمرًا غريبًا، لكن العُجاب يُمثّل مستوى أعمق من الغرابة والدهشة، ممّا يبرز تفاوت شدّة العجائبيّة، وتأثيرها في اللّغة والتعبير، وفي "مقاييس اللّغة" لابن فارس" (ت 395 هـ) « من باب العَجَبُ، عَجَبٌ يَعْجَبُ، عَجَبًا وأمرٌ عجيبٌ وذلك إذا استكبر واستعظم، فصار يعجب منه ومثله العجّاب، أمّا العَجَابُ بالشديد فأكثر منه».¹

فالعَجَبُ مرتبط بالاستكبار والاستعظام أي أنّ العجيب هو ما يُستعظم فيتعجّب منه، و"العُجَابُ" بصيغة المبالغة يدلّ على ما هو أشدّ غرابة.

وجاء في "لسان العرب" "لابن منظور" (ت 711 هـ) في شرح مادة "عَجَبٌ": «العُجَبُ والعَجَبُ إنكارٌ ما يُردُّ عليه لقلّة اعتياده وجمع العَجَبِ: أَعْجَابٌ ، قال :

يا عَجَبًا لِلدَّهْرِ ذِي الْأَعْجَابِ الْأَحْدَبُ الْبَرْغَوْتُ ذِي الْأَنْيَابِ

وقد عَجَبَ منه يَعْجَبُ عَجَبًا، وَتَعَجَّبَ (...) والاستعجابُ شدّة التّعجّب والتعجّيبُ: العَجَائِبُ، لا واحدٌ لها من لفظها. وقال صاحب العين: بين العَجيب والعُجاب فرقٌ، أمّا العَجيبُ، فالعجب يكون مثله، وأمّا العُجابُ فالذي تجاوز حدّ العَجَبِ ، والعَجيبُ: الأمرُ يتعجّب منه، وأمرٌ عَجيبٌ: مُعْجَبٌ»².

1- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 1999 م، ص 225.

2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، "مادة ع ج ب" مج:1، دار صادر ، بيروت، ط1، 1990، ص580-581-582.

فالعجيب يحدث عندما يواجه الإنسان شيئاً غير معتاد فينكره أو يستغربه لندرة حدوثه أو لعدم معرفته بأسبابه، كما يرتبط العَجَب بالحُسن والجمال في بعض السياقات، إذ يوصف الشيء المعجب بأنّه جذاب ومثير للدهشة.

وفي قاموس المحيط "للفيروز آبادي": « العَجَب: بالفتح: أصلُ الذَّنْبِ ومُؤَخَّرُ كل شيء، وقبيلة، وبالصَّم: الزَّهْوُ والكِبَرُ ... وإنكار ما يرد عليك، كالعَجَبُ محرّكة وجمعها، أَعْجَابٌ، و جمع عجيب، عَجَائِبٌ، أولاً يجمعان والاسم: العجوبة والأعجوبة، وتعَجَّبْتُ منه، واستَعْجَبْتُ منه، كتعَجَّبْتُ منه وعَجَّبْتُه تعجيباً، وأَعْجَبُهُ برأيه، شاذٌّ والعُجَابُ، ما جاوز حدَّ العَجَبِ»¹.

فالعَجَبُ يرتبط بأصل الشيء ونهايته، كما يُعرَفُ بأنّه الإنكار والاستغراب، ممّا يرد على الإنسان لقلّة اعتياده عليه، وهذا يتماشى مع تعريف "ابن منظور" في "لسان العرب"، حيث يرتبط العجب بالدهشة الناتجة عن الغرابة، والخروج عن المألوف، على أنّ العجب ينبُع من إدراك الإنسان لشيء غير مألوف أو مجهول السبب، ممّا يثير استغرابه أو دهشته.

أمّا "جبران مسعود" قدّم التعريف الآتي «عَجَبٌ يَعْجُبُ: عَجَبًا وَعُجْبًا، منه: أخذهُ العَجَبُ منه لقلّة اعتياده إليه أحبّه»² وبهذا العجب حالة نفسية تنشأ عند مواجهة أمرٍ يفوق التوقعات أو المعتاد، حيث يُنظر للعجائبيّة كتفاعل عاطفيّ، وانفعالي وليس مجرد وصف لشيء غريب أو غير مألوف.

1- محمد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر الشيرازي الفيروز آبادي، قاموس المحيط، توثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (د، ط)، 1999م، ص 104.
2- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 2005م، ص 598.

نستنتج أنّ هذه المعاجم تتفق على أنّ العجائبيّة ناتجة عن إدراك ما هو غير مألوف، لكنّها تتباين في تركيزها "فابن منظور" والفيروز آبادي "يركّزان على الاستغراب بينما "ابن فارس" يضيف عنصر التعظيم "والخليل بن أحمد الفراهيدي"، يوضّح تفاوت لدرجات العجائبي، هذه الفروقات تُثير فهم العجائبيّة في الأدب حيث تتراوح بين الغرابة المعتدلة والمبالغة والدهشة، والاتّفاق العام في أنّ العجائبيّة ترتبط بالدهشة والاستغراب.

لكن معجم "الرائد" يركّز على التجربة الشعورية (الانفعال النفسي)، بينما تُعطي المعاجم القديمة اهتماماً أكبر بالطبيعة اللّغوية للعجب من حيث كونه مُخالفة للمألوف أو تجاوزاً له. يمكن القول أنّ معجم "الرائد" يتفق مع المعاجم القديمة في الجوهر، لكنّه يقوم على بعد نفسي واضح للعجائبيّة، ممّا يتناسب مع تطوّر الدراسات اللّغوية الحديثة التي تهتم بتجربة الإنسان تجاه الظواهر وليس فقط بوصفها اللّغوي.

2- اصطلاحاً:

وردت للعجائبيّة عدّة تعريفات، ومفاهيم اختلفت من مرجع إلى آخر، ومن باحث إلى باحث، تبعاً لاختلاف وجهات النّظر، ويعود هذا التّباين إلى: التّعريف النهائي، ولا يمكن الإمساك بها بسهولة، نظراً لانفتاح المصطلح على تحولات وتغيّرات مُتعدّدة، ومختلف الأجناس الأدبية، وهي صفات غير ثابتة، الأمر الذي جعل النقد الأدبي يتحفظ عند مقاربتها، نظراً لما تحمله من انشغالات مبهمّة.

يبدو أنّ أول من استخدم مصطلح "العجائبيّ" في الدراسات العربية الحديثة، أو المترجمة هو "حمادي المسعودي" في مقاله «العجيب في النصوص الدينية»¹ حيث أورد مصطلح "العجائبي" إلى جانب "العجيب" كظاهرة قابلة للدراسة، تتدرج ضمن إطار أهم هو "العجائبي".

ثم نجد "نعيمه بن عبد العالي" قد استعملت مصطلحي العجيب والغريب معا، دون التفريق بينهما في مقالها «واقع عجيب وغريب»² مستندة في ذلك على كتاب "القرويني".

ويبدو أنّ الدراسات العربية لم تُواكب المصطلح الغربي المقابل "للعجائبيّة" قبل صدور ترجمة "صديق بوعلام" لكتاب «مدخل إلى الأدب العجائبي» لـ "تزيّتان تودوروف"، الذي قدّم تعريفا لهذا المفهوم باعتباره أول من نظّر له، إذا رأى أنّ العجائبيّة تتمثّل في حالة تردد التي يعيشها كائن لا يؤمن إلا بالقوانين الطبيعية، حين يجد نفسه في مواجهة حدث يبدو خارقا لهذه القوانين.³

وهذا يعني أنّ الطبيعة تُشكّل الحدّ الفاصل بين العجائبيّة واللاعجائبيّة، ويُعدّ التردد، وفقا لتودوروف، سمة جوهرية لا من توافرها لتمييز العجائبيّة وهو ما يتقاطع مع رؤية "ابتر"، وإن عبّر عنه بمفهوم مختلف، أطلق عليه "المأزق الإدراكي"⁴ الذي يضع القارئ في موقف إدراكي صعب يُجبره والمنطق على إعادة النظر في افتراضاته حول الواقعة.

1- حمادي المسعودي، العجيب في النصوص الدينية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 13-14، 1991 م، ص87.

2- نعيمه بن عبد العالي، واقع عجيب وغريب، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية وفكرية)، العدد 2، 1997 م، ص 109.

3- ينظر: تودوروف تزيّتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد براده، دار الشقيقات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1994 م، ص 44.

4- ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 2001 م، ص 22.

أمّا "فريد الزاهي"، فيرى في كتابه «الحكاية والتمثيل» أنّ التردد واللاتحديد يُشكّلان الأساس الذي يُبنى عليه النصّ العجائبيّ يُؤدّيّان إلى انقلاب الواقعيّ إلى فنتازي، والمعقول إلى اللامعقول ممّا يُضفي إلى انتقاء الضرورة والمنطق في بنية النص.¹

وانطلاقاً ممّا سبق يمكننا القول أنّ "فريد الزاهي" يتفق مع "تودوروف" في اعتبار التردد السمة المركزية للعجائبيّة، ويرى أنّه الرّكيزة الأساسية التي تُمكن النصّ من الانتقال من عالم الواقع إلى عالم مُنفصل تماماً عن حدود المعقول والمنطقيّ.

يُؤدّي "التردد" العجائبيّ إلى انفتاح النصّ على فضاء غير مألوف بالنسبة للقارئ، ممّا يُثير لديه إحساساً بالدهشة والارتباك عند مواجهته، كما أنّ العجائبيّة لا تقتصر على نوع أدبيّ مُعيّن، بل تمتدّ عبر أشكالٍ مُتعدّدة من السرد، وقد أشار الفيلسوف اليوناني "أرسطو" في كتابه "الخطابة" إلى مفهوم العجيب، مُوضّحاً أنّه ينبثق ممّا هو مجهول وبعيد عن الإدراك الحسيّ²، إذ أنّ أكثر الظواهر إدهاشاً تلك التي تفنّقر إلى تفسير واضح ويرى أنّ اللّذة تتبع من مواجهة المستجدّ وغير المألوف حيث تُثير العناصر العجيبة تساؤلات الإنسان بسبب غموضها وعدم خضوعها لقوانين منطقية مألوفة.

أمّا "سعيد علوش" فيرى العجائبيّة بوصفها نمطاً سرديّاً تُواجه فيه الشخصيات قوانين جديدة تتناقض مع معايير الواقع التجريبي، ومع ذلك لا تنفي هذه الشخصيات وجود القوانين الواقعيّة، بل تظلّ على وعي بها أثناء تفاعلها مع النظام العجائبي³، وهذا ما يجعل العجائبيّة تقنية سرديّة تقوم

1- ينظر، فريد الزاهي، الحكاية والتمثيل، دراسات في السرد الروائي القصصي، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 1991 م، ص 29.

2- ينظر، أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، القاهرة، 1979 م، ص 186.

3- ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985م، ص 146.

على اصطدام الشخصية بأنظمة غير مألوفة، ممّا يفرض عليها التكيف معها مع الإبقاء على إحساسها بحدود الواقع وعدم تجاوزه كلياً من جانبه.

في حين يُعرّف "شعيب حليفي" العجائبيّة في كتابه "الرحلة في الأدب العربي" « بأنّها حالة تتجلّى في أحداث طبيعية، لكن تفسيرها يكون خارجاً عن المألوف، ممّا يمنحها بُعداً خارقاً، ويستشهد بنماذج مثل: نوم أهل الكهف، و عودتهم إلى الحياة، وكلام الحيوانات، والطيران في السّماء، والمشي فوق الماء، حيث تبدو هذه الظواهر مألوفة في شكلها، لكنّها تكتسب طابعاً عجائبيّاً بسبب التفسير الذي يُسبغ عليها، والذي يبتعد عن القوانين الطبيعية».¹

وانطلاقاً من هذا الطرح، يمكن اعتبار العجائبيّة فعلاً ذهنيّاً تخيليّاً ينبثق من وعي المتلقّي وقدرتها على إعادة تأويل العالم والظواهر الطبيعية وفق منظور غير مألوف، وفي هذا السياق تُقدّم "أمال مي" تعريفاً آخر للعجائبيّة بوصفها خرقاً متعمداً لقوانين الواقع والعقل، حيث تقوم على تجاوز المبادئ المألوفة للطبيعة والتمرد على منطقها، ممّا يجعلها نمط من أنماط الثورة على الواقع، وإذانة لجموده.²

وبذلك يمكن استخلاص أنّ العجائبيّة تقوم على ازدواجية بين عالمين: أحدهما يخضع للمنطق الواقعي ويتّسم بأحداث عادية، والآخر يتجاوز القوانين المألوفة حيث تنشأ أحداث غير قابلة للتفسير ضمن حدود الإدراك العقلي التقليدي، ممّا يؤدي إلى خرق أفق توقّع المتلقّي وإدخاله في عالم مفارق لما هو متعارف عليه.

1- ينظر، شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006 م، ص 455.

2- ينظر، أمال مي، العجائبيّة في رواية "سرداق الحلم والفجيرة"، لعزالدين جلاوي، مجلة المخبر، ع 09، 2013 م، ص 290.

لقد حدد "تودوروف" ثلاثة شروط أساسية لتعريف العجائبيّة، تتمثل في 1:

- أولاً: أن يدفع النصّ القارئ إلى التعامل مع عالم الشخصيات باعتباره عالماً حقيقياً ينبض بالحياة.

- ثانياً: أن يحدث تردداً بين تفسير عقلائي للأحداث المطروحة، وتفسير آخر يتجاوز المنطق المألوف.

- ثالثاً: أن يستتبط هذا التردد بالمستوى اللفظي للنص، وبشكل أكثر دقة بما يُعرف "بالرؤى" حيث تُمثّل العجائبيّة حالة خاصّة ضمن مفهوم أشمل للرؤية الغامضة.

وقد يكون هذا التردد ملموساً بشكل متساوٍ لدى الشخصيات، والمتلقّي على حد سواء، حيث يجد القارئ نفسه مُتماهياً مع إحدى الشخصيات، ممّا يجعله جزءاً من تجربة النص. في المقابل يصبح التردد ذاته عنصراً مُهيكلًا داخل العمل الأدبي، إذ يُؤدّي إلى حالة من الاندماج بين القارئ والشخصية، خصوصاً في سياق القراءة غير النقدية، ومن منظور تركيبي يعتمد هذا التردد على افتراض مسبق لوجود نمط بنيوي مُحدّد للوحدات السردية، التي تتجسد من خلال الأحكام الصادرة عن الشخصيات تُجَاه مجريات القصة، ويمكن اعتبار هذه الأحكام بمثابة «ردود أفعال» تتميز عن الأفعال التي تُشكّل عادة البناء الحكائي، أمّا من الناحية الدلالية، فالعجائبيّة تتجلّى في موضوع قائم على إدراك حسيّ يوحى بتفسيرات تتجاوز المنطق المألوف، ممّا يفرض على القارئ اتخاذ موقف محدّد تُجَاه النص.²

1 - ينظر: تودوروف تيزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

2- ينظر، تودوروف تيزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

يُشترط في هذا السياق أن يرفض القارئ التأويل الرمزي المباشر "الأليغوري" 1 كما هو الحال في القراءة الشعرية، إذ يتمثل هذا الشرط بعداً أكثر عمومية يتجاوز المستوى الظاهري للنص نحو أبعاد تأويلية متعددة. وبعد وضع هذه الشروط يرى "تودوروف" أنّ أهميتها ليست متساوية حيث يعدّ الشرطان الأول والثالث جوهريين في تحديد العجائبيّة بينهما قد يكون الثاني أقلّ إلزاماً، رغم تحقق الشروط الثلاثة في معظم الأعمال التي تتدرج ضمن هذا الإطار.

وعند دراسة مفهوم العجائبي **Le Fantastique** وشروطها، تكشف مراجعة بعض المصادر عن تعددية المصطلحات المستخدمة لوصفها، ممّا يُعزّي إلى اختلاف الترجمات وتباين المناهج النقدية في تحليل المصطلح وتكوينه، وعلى الرغم من وجود مفهوم مشترك غالباً ما يكون مجرد إعادة إنتاج لأطروحات سابقة "لتودوروف".

إنّ تتبّع هذه الفوارق يُساعد على استكشاف الأبعاد المختلفة للمصطلح ورصد التباينات الدلالية بين مفاهيمه المتعددة.

المبحث الثاني: المفاهيم المتاخمة للعجائبيّة:

يتقاطع مصطلح العجائبيّة مع مجموعة من المفاهيم الأخرى التي تشترك معه في بعض الخصائص، ممّا يستدعي توضيح الفروق الدقيقة بينها، وأحد أبرز هذه المفاهيم هو "العجيب والغريب، الفانتاستيك، الفانتازيا، الخارق، المدهش".

1 - يقول "تودوروف" أنّ الاستعارة الرمزية أو المرموزية التمثيلية l'allégorie تستلزم وجود مستويين دلاليين على الأقلّ للكلمات ذاتها، أحياناً يطلق على المعنى العميق، وأحياناً أخرى أن يوجد معنيين يمكن أن يتجاوزا دون المعنى العميق، وهذا الازدواج الدلالي، ليس مفتوحاً على تأويل اعتباطي بل يكون محدداً بوضوح، وهو تفسير لا يعتمد على الذاتية والعشوائية لدى القارئ. وتتجلى الرمزية التمثيلية في شكل تعبير مجازي يحمل بعداً أخلاقياً أو دينياً محدداً. ينظر: تودوروف ترفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص.167).

1- عجيب: (Le merveilleux)

العجيب ليس مصطلحاً دخليلاً على الثقافة العربية، بل نجده مُتجذراً في مختلف جوانب الحياة، سواء في سياقنا اليومي عبر الحكايات الشعبية التي تناقلها الآباء والأجداد، أو في التراث الأدبي العربي، فقد اعتمد العديد من الأدباء والرحالة هذا المفهوم في مؤلفاتهم مثل: "ابن بطوطة" الذي عنون رحلته بـ "تحفة النظار في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار" وفاروق خورشيد في كتابه "عالم الأدب الشعبي العجيب" وكذلك "القزويني" في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات". وفي مقدّمة هذا الأخير يُعرّف العجب بأنّه حالة من الحيرة والدهشة التي تصيب الإنسان عندما يواجه شيئاً غير مألوف لكنّه يعجز عن تفسير سببه، أو آلية تأثيره.¹

أي أنّ العجب ينشأ عندما يجد الإنسان نفسه أمام ظاهرة لا يستطيع إدراك أصلها أو فهم كيفية عملها. هذه الحالة تعكس محدودية الإدراك البشري في مواجهة المجهول، ممّا يُثير التساؤل والبحث عن تفسير لهذه الظواهر. وهو ما رآه "الجرجاني" في معجم "التعريفات" أنّ العجب هو حالة نفسية تنشأ عندما يواجه الإنسان أمراً غامضاً لا يُعرّف سببه، ويكون هذا الأمر غير مألوف أو خارجاً عن العادة،² أي أنّ العجب يحدث عندما يتغيّر إحساس الإنسان بسبب شيء غير متوقّع أو غير مفهوم، سواء كان ذلك لغرابته أو لخروجه عن المألوف.

وما نستنتجه هو كلا التعريفين "القزويني" و"الجرجاني" يرى أنّ العجب حالة شعورية تصيب الإنسان عند مواجهة أمر غير مألوف أو غير مفهوم، وأنّ العجب ينشأ عندما يواجه الإنسان ظاهرة

1- ينظر، زكريا بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 05.

2- ينظر، على بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 816 هـ، 1413 هـ، ص 123-124.

غير مألوفة وغير مفهومة، لكن "القزويني" يركّز على عدم القدرة على التفسير في حين أنّ "الجرجاني" يركّز على تأثير العجب على النفس وتغييرها.

أمّا التعريف الذي قدمه "تودوروف" يرى بأنّ العجيب يُقدّم لنا واقعا تتجلى فيه أحداث وظواهر فوق طبيعية، لكنّها تُقبل كما هي دون أن تُفسّر أو تُناقش منطقياً،¹ أي أنّ الظواهر العجيبة تبقى غامضة وغير قابلة للفهم، أو التفسير العلمي ضمن عالم الحكاية دون تشكيك.

وما نستخلصه عند "القزويني والجرجاني"، العجب يحدث في الواقع ويؤدي إلى حيرة أو تغيير نفسي، أمّا عند تودوروف العجيب يحدث في الأدب حيث يتقبل القارئ عالماً فوق طبيعي دون محالة تفسيره عقلياً.

وأما في معجم «المصطلحات الأدبية» لم نجد تعريف لمصطلح، العجيب بل مرتبط بالحكاية العجيبة، وهي نوع من السرد القصصي الذي يتضمن أحداثاً خارقة للعادة ومبالغاً فيها، يصعب تصديقها وفق القوانين الطبيعية.²

ويرى "لطيف زيتوني" أنّ العجيب يتميّز بانتمائه إلى عالمٍ مُستقلّ عن الواقع، لكنّه لا يتعارض معه أو يصطدم به، رغم الاختلاف الجوهرى بين قوانين كلّ منهما، فالقارئ في الحكايات العجائبية مثل: "ألف ليلة وليلة" يجد نفسه في فضاء تخيليّ يسوده السحر والجنّ، والعمالقة، حيث يشعر

1- ينظر، تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 63.

2 - ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاقدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، ع01، (د،ط)، 1986 م، ص 143.

بالألفة تُجَاه بعض الكائنات الخارقة بينما يهاب أخرى، ومنذ بداية الحكاية، يتخلّى القارئ عن عالمه الواقعي ليندمج في منطق السرد العجائبي مُتقبّلاً قوانينه الخاصّة دون أن يثير ذلك استغرابه.¹

وفي حكايات الجنّ على سبيل المثال، لا يبدو حضور الكائنات الخارقة وأفعالها أمراً مثيراً للدهشة سواء بالنسبة إلى شخصيات القصة أو قُرّائها، يعود ذلك إلى تواطؤ ضمّني بين القارئ والنص، حيث يُعلّق القارئ مُوقّفاً حسّه النّقدي، ويَقبل قواعد اللعبة السّردية، ويُعزّز هذا التواطؤ استعداد القارئ للعودة إلى تصوّرات الطفولة السابقة لاكتساب التفكير العقلاني، حيث كان العالم مفتوحاً إلى إمكانيات غير مفيدة بالمنطق الصارم،² . يختلف العجيب عن الواقع من حيث كونه عالماً له حدوده وجماليّاته الخاصّة، ممّا يسمح للقارئ بالانغماس فيه بعيداً عن مقتضيات العقل، والمنطق مستعيداً بذلك حالة التخيل الطفولية التي تتيح له التقبّل العجائبيّة دون محاولة إخضاعها لتفسير عقلاّني.

يشير العجيب عند "حسين علام" إلى عالم تُهيمن عليه كائنات وظواهر فوق طبيعيّة، تُؤثّر في سير الحياة اليومية، ممّا يُؤدّي إلى تغيير مجراها بالكامل، وهذا يشمل الأبطال الأسطوريين الذين ترتبط حياتهم بالطقوس الدينية، والأساطير، مثل أساطير نشأة المدن والشعوب، ويدخل ضمن العجيب أيضاً القصص التمثيلية ذات الطابع التعليمي، والحكايات على لسان الحيوان وحكايات الجنّيات والأشباح، التي تُقدّم أحداثاً خارقة للعادة، لا تتطلب تفسيراً عقلاّنياً، وإنّما تُقبل كما هي.³

1 - ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات، نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002 م، ص 87.

2- ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات، نقد الرواية، ص 87.

3- ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعريّة السرد، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط 1، 2009 م، ص 32-33.

2- الغريب: l'étrange

الغريب في اللّغة « الغامض من الكلام، وُعَرِبَت الكلمة غَرَابَةً، وصاحبه مُغْرِبٌ، والغارب: أعلى الموج، وأعلى الظهر»¹ يُفهم أنّ الغريب ما التُّبِسَ معناه ونُدِّرَت دلّاله، فهو يتّصل بالكلمات والألفاظ الغامضة أو المُشَفَّرَة التي يصعب إدراكها بسهولة.

أمّا عند "القزويني" فإنّ الغريب يتجاوز البُعد اللّغوي ليشمل الظواهر والأحداث غير المألوفة النادرة الوقوع، والتي تتحدّى العادات الرّاسخة، والمشاهدات المتكررة، ويرجع "القزويني" تفسير هذه الظواهر إمّا إلى تأثير قوى نفسانية ذات طاقة استثنائية أو إلى عوامل كونية وفلكية أو إلى تأثيرات العناصر الطبيعية المختلفة، ممّا يُضفي عليها طابعا عجيبا يُميّزها عن المألوف في التجربة الإنسانية.²

يذهب "تودوروف" إلى أنّ الأحداث التي تبدو على امتداد القصة فوق طبيعية يمكن أن تتلقّى في النهاية تفسيراً عقلائياً³، فإذا ظلّت قوانين الواقعة غير مختلفة واستطاعت تفسير الظواهر المطروحة، فإنّ النص ينتمي إلى جنس "الغريب"، أمّا إذا استوجب الأمر قبول قوانين جديدة للطبيعة، بحيث تصبح الظواهر فوق الطبيعية مُبرّرة ضمن نسقها الخاص، فإنّنا نكون أمام جنس العجيب.⁴

وبهذا فإنّ العجيب يتميز باختفاء أي تفسير عقلائي في حيث يحافظ الغريب على منطق الواقع ويسعى إلى تفسير الظواهر وفقاً له، وعلى هذا الأساس فإنّ الغريب يحقق أحد شروط العجائبيّة

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م، ص 272.

2- ينظر: القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص 09.

3- ينظر: تودوروف تيزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 59.

4- ينظر، المرجع نفسه، ص 57.

وهو وصف ردود فعل محددة، لا سيما مشاعر الخوف التي تنتاب الشخصيات، لكنه لا يتضمن بالضرورة أحداثاً تتحدى العقل، بل يظل مرتبطاً بتأثير الظواهر في الشخصيات، وليس بحقيقة وقوعها، في المقابل، يقوم **العجيب** على وجود أحداث خارقة للطبيعة، لكنه لا يشترط نوعية محددة من ردود الأفعال اتجاهها.¹

أمّا عند "كيليّطو" **الغريب** يتجلّى من خلال المفارقة بين ما هو مألوف وما هو غير المألوف، إذ لا يمكن إدراك الغرابة إلّا في سياق المرجعية الاعتيادية حيث يتمثّل **الغريب** في كلّ ما ينتمي إلى فضاء خارج الألفة، ويستدعي الانتباه بوضعه المنفصل عن الإطار المعتاد.²

يتّضح ممّا سبق أنّ "العجيب والغريب" عنصران جوهريان في تشكيل العجائبيّة، إذ لا يمكن لها أن تترسّخ في غياب أحدهما، وهذا ما أكّده "تودوروف" بقوله إنّ العجائبي يحيى في حالة من المخاطرة المستمرة مُهدّداً بالزوال، في أيّ لحظة حيث يظهر بالأحرى عند الحدّ الفاصل بين العجيب والغريب أكثر ممّا يتجسد كنوع مستقل بذاته.³

في ضوء ما تقدّم، نجد أنّ تعريف "القزويني" للغريب بوصفه كلّ أمر عجيب نادر الحدوث يتعارض مع العادات المعهودة والمشاهدات والمألوفة.⁴

يكشف عن تداخل اصطلاحي بين مفهومي العجيب والغريب، فالقزويني، في هذا التعريف، يساوي بين العجيب والغريب، في حين أنّ مخالفة العادة والمألوف تُعدّ من المدلولات المعجمية

1- ينظر، تودوروف تيزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 60.

2- ينظر: عبد الفتاح كيليّطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، 2006م، ص 69.

3- ينظر: تودوروف تيزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 57.

4- ينظر: القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 15.

للعجيب لا للغريب، ومن هنا يمكن القول أنّ هذا التداخل الاصطلاحي يفتح المجال لإعادة النظر في الدلالات الفارقة بين المصطلحين وهو ما يدفعنا في إلى الاستناد إلى رؤية القرويني في مقارنة العلاقة بين العجيب والغريب.

3- الفانتاستيك: (Le Fantastique)

تباينت استخدامات النقاد لمصطلح "الفانتاستيك" حيث اتخذ بعضهم منهج الترجمة، بينما عمد آخرون إلى تعريبه، ممّا أدى إلى اعتباره مرادفاً لمفهوم العجائبي لدى "تودوروف"، ومن بين هؤلاء نجد "شعيب حليفي" الذي يُعرّف "الفانتاستيك" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية" بأنّه يقع بين العجائبي والغرائبي ويعتمد في تحديد طبيعته على كلّ من القارئ ومسار الحدث ونهايته، فإذا انتهت الرواية بتفسير عقلائي للأحداث التي بدت في البداية ذات طابع خارق، فإنّها تتدرج ضمن الأدب الغرائبي، كما هو الحال في بعض أعمال "دوستويفسكي" وأدب الأطفال الذي يستثمر أجواء الرعب والخوارق، وكذلك القصص البوليسية لـ "إدغار آلان بو" وأغاثا كريستي"، حيث يبدأ الحدث بإثارة الخوف من المجهول لكنّه ينتهي بتفسير منطقي.¹

يستند هذا التعريف إلى تصوّر "تودوروف"، حيث يجعل القارئ وطبيعة الحدث عنصرين أساسيين في تحديد الطابع الفانتاستيكي للنص. فالفانتاستيكي وفقاً لـ "شعيب حليفي"، يتأرجح بين العجيب والغريب، إذا كانت النهاية تُقدّم تفسيراً عقلائياً، فإنّ النص يقع ضمن الغرائبي، أمّا إذا ظلّت الأحداث غير قابلة للتفسير المنطقي، فإنّه ينتمي إلى العجائبي.²

1- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2007 م، ص 50.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

هكذا يرى "حليفي" أنّ "الفانتاستيك" يشمل كلّ المفهومين، لكنّه يميل بدرجة أكبر نحو العجائبي، معتمداً على فكرة "التردد"، الذي يصيب القارئ والشخصيات، وما يترتّب عليه من مشاعر الخوف والحيرة.

وعلى خلاف "حليفي" نجد "سعيد علوش" الذي قدّم تعريفاً آخر للفانتاستيك، مستنداً إلى إسهامات "تودوروف"، فهو يراه نوعاً أدبياً يقع بين العجائبي والغرائبي، لكنّه يحتفظ بعنصر التردد الذي يُبقي البطل مُعلّقاً بين تفسيرين متناقضين، أحدهما عقلاني والآخر يتجاوز حدود المنطق (الخارق).¹

هكذا يرى "سعيد علوش" أنّ الفانتاستيك لا يقتصر على كونه مجرد نمط سردي بل يكشف عن المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي، إذ يعيد إنتاج الأسطورة في ضوء الحداثة، مانحاً إيّاها خاصية الجوهريّة، وهي التردد الذي يولّد الشعور بالرهبة والدهشة، ويجعل القارئ مُعلّقاً بين عالم الممكن والمستحيل.

4- الفانتازيا : Fantaisie

يستخدم بعض النقاد مصطلح **Fantaisie** بدلا من صفة **Fantastique** للإشارة إلى العجائبي، إذ يرى "عبد الفتاح الشاذلي" أنّ كلمة "فانتازي" يمكن ترجمتها إلى العربية بمعاني مثل: خيالي، ووهمي، خارق، غريب وغير واقعي²، مما يجعلها في رأيه مرادفة للعجائبي دون تمييز بين المصطلحين، وهو ما ينطبق مع رأي "تودوروف"، من جانبه، يرى "فريد الزاهي" أنّ عنصر

1- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 25.

2- ينظر: عبد الفتاح الشاذلي، العجيب السحري في المسرح الغربي، خطاب فرجة السحر، فاس، المغرب، (دط) 2009، ص 13.

الفانطاسي يتجلى منذ بداية النص من خلال التلاعب بالزمن، حيث يُوظف السرد مرجعا يهدف إلى زعزعة التصور الواقعي للحكاية.¹

أمّا "سعيد علوش" فيعرّف "الفانتازيا" بوصفها بناء تخييليا لا يُخيل إلى وجود فعل، ولا يمكن تحقيقه في الواقع،² وهذا يؤكد أن "الفانتازيا" ترتبط ارتباطا وثيقا بالخيال، إذ تقدم أحداثا مستحيلة تتناقض مع منطق العالم الواقعي، على العكس من العجائبية التي قد تتيح تأويلا يدمج بين الممكن والمستحيل.

5- الخارق: Fantastic / Fantastique

يشير "الخليل بن أحمد الفراهيدي" إلى أنّ "الخَرَق" « هو شبه النّظر الناتج عن الفرع، في حيث أن "الخَرَق" يدل على بقاء الإنسان في حالة من الحيرة والارتباك بسبب هم أو شدة.³ وبذلك فإنّ الجذر اللّغوي لهذه المادة يتمحور حول مشاعر الحيرة والدهشة الناجمة عن موقف مفاجئ، ممّا يبقّيها ضمن دائرتي العجيب والمدهش وربّما لهذا السبب اختار "سعيد علوش" مصطلح "الخارق" كمقابل عربي للمصطلح الفرنسي **Fantastique**، متجاوزا الترجمات الأخرى التي قد تُؤدّي إلى التباس ناتج عن تداخل المفاهيم عند نقل المصطلحات إلى العربية. ومنه أُطلق على الأدب الذي يُعالج الظواهر الخارقة مصطلح "أدب الخارق".

وكذا "لطيف زيتوني" ترجمة **Fantastique** إلى "الخارق"، فإنّه يعرفه بوصفه ظاهرة قائمة على تقاطع نقيضين: العقلانية التي ترفض كلّ ما لا يمكن تفسيره وفق المنطق، واللاعقلانية التي

1- ينظر: فريد الزاهي، الحكاية والتمثيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، ص 30.

2- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 170.

3- ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، باب الخاء، ص401.

تقبل بوجود عوالم أخرى تتجاوزُ عالمنا المألوف، وتخضع لقوانين مُغايرة لتجربتها البشرية، ومبادئنا العقلية، ووفقاً لهذا التّصور، فإنّ القصة تُعدّ خارقة إذا نجحت في توليد شعور عميق بالخوف لدى القارئ.¹

من خلال هذا التعريف الذي يقدّمه "زيتوني"، يتّضح أنّ "الخارق" يتقاطع مع "العجيب" في عنصري الرّعب والخوف، بالإضافة إلى حضورهما في سياق يجمع بين الواقع واللاواقع، وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" أيضاً في تحليله للمفهوم.

إلى جانب مصطلح "الخارق" نجد من يفضّل استخدام "الخوارق" بديلاً عنه، كما يفعل "كمال أبوديّب" في كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي"، حيث يُطلق على هذا النوع من الأدب تسمية "الأدب العجائبي" أو "الأدب الخوارقي"، ويعرّفه بأنّه أدب يقوم على توظيف الخيال الخلاق، متجاوزاً حدود المعقول والمنطقي بل وحتى التاريخ والواقع، ليخضع الوجود كلّّه، بما فيه من طبيعة وما ورائها، لقوة واحدة فقط. قوة الخيال المبدع.²

في هذا السّياق يصبح "الخارق" مرادفاً للخيال* الجامح، القادر على خرق قوانين الواقع، ممّا يحوّل هذا الواقع إلى لاواقع، وذلك بفضل قوّة الخيال التي تمنح العقل حُرّيّة مُطلقة في تشكيل العوالم وخرق الحدود المألوفة.

1- ينظر: لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، ص 86.

2- ينظر: كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار السياقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007 م، ص 08.

* جاء في لسان العرب في مادة (خيل) "خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئاً، وهو خاطف ظله". (ابن منظور لسان العرب، م1، دار صادر، بيروت، لبنان، ص230). إذا بعد الخيال أحد الركائز الأساسية التي يعتمد عليها الكاتب في إبداعه الفني، إذ يتيح له تجاوز حدود الواقع وإعادة تشكيله وفق رؤيته الخاصة فهو يوجه الكاتب نحو بناء الصورة الفنية التي تتبثق من مخيلته الإبداعية إلى أسلوب الصياغة والتأليف اللغوي، بالإضافة إلى دور الخيال في إضفاء الحيوية على الأشياء الجامدة، من خلال آليتي

6- المدهش Le Féérique

يتعدّى العجائبيّ من مصادر أدبيّة مُتنوّعة، ويستمدّ قوّته من مفاهيم تغنيه بعناصر ومظاهر تجعله مجالاً خصباً قادراً على الصُّمود في اختبار المُفارقة والتّردّد، ومن بين هذه المفاهيم نجد " المدهش" الذي يقابله بالفرنسية **Le Féérique** ويُشير إلى كلّ ما يرتكز على حضور الجنّيات وما يُرافق هذا الحضور من ظواهر خارقة وغرائبيّة سواء من خلال تدخّل السّحر والسّحرة أو عبر ظهور كائنات فوق طبيعيّة،¹.

ويرتبط ظهور حكايات الجنّيات بالنزعة العقلانية التي أضعفت معنى الحياة والمغامرة، وهو ذات الدافع الذي أدّى إلى بروز العجائبي بوصفه ردّ فعل على هذا الجفاف الروحي، تعتمد حكايات الجنّيات على الفصل بين ما هو مألوف في الواقع اليومي، وما هو استثنائي فتقدم العناصر الفائقة للطبيعة في صورة صادمة تنثير الفزع، بينما ترفض ما هو طبيعي إذا لم يكن من دلالة وقيمة.²

وقد انعكس هذا التصرّور في المسرحيات والتمثيلات حيث استخدمت الإمكانيات التقنية للمسرح، من ملابس ومناظر وإضاءة، لتقديم مشاهد قائمة على السحر والخوارق، وهو ما تجسّد في نوع مسرحي يُعرف بمسرحية "الجن" أو المسرحية الخارقة الحقيقية، كما يشير إلى ذلك "مجدي وهبة" في معجمه.³

التشخيص والتجسيد، حيث يمنحها صفات إنسانية يجعلها أكثر قرباً وتأثيراً في المتلقّي (ينظر: لامية مزقن، البعد العجائبي في رواية "الطوفان لـ عبد المالك مرتاض، ص15).

1- Claude Auge, Nouveau Larousse Illustre, Dictionnaire Universelencyclopédique, Le Volum(A-K), Librairie Larousse, France, Edition1, 1948, P60.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص62.

3- ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984. ص158.

ويُلاحظ في هذا النوع المسرحي غياب الحُبكة المحكمة إذ يعتمد أساساً على جماليات المشهد، من أزياء مُبهرة وكثرة في الغناء والرقص، فضلاً عن حضور شخصيات خارقة مثل السّحرة والجن والأمراء والأميرات المسحورين، وقد حاول المسرح المصري تقديم أعمال تقترب من هذا النموذج كما حدث في عروض مسرح البالون، ومنها "الليلة الكبيرة" و "القاهرة في ألف عام".¹

ورغم ما تحمله مسرحيات الجنّ من أجواء سحرية تُمثل فيها حكايات الجنّيات وأعمالها الخارقة التي تُغيّر مجرى الأحداث، فإنّها تبقى كما يرى ألبيريس مجرد تسلية على هامش الواقع بإشراقات تحوّل مظهر الخارجي، دون المساس بجوهره.²

في هذا القول يشير "ألبيريس" R.M Alberis إلى أنّ العالم المدهش Le Féérique، كما يظهر في مسرحيات الجنّ وحكايات الجنّيات، يظلّ مجرد تسلية سطحية لا تُحدث تأثيراً عاطفياً، أو فكرياً عميقاً، أي أنّ هذا النوع من الأدب والمسرحيات يعتمد على الإبهار البصري والسردي، لكنّه لا يمسّ جوهر التجربة الإنسانية بعمق، ولا يثير تساؤلات وجودية كما يفعل الأدب العجائبي.

فهو يقصد أنّ هذه الحكايات والمسرحيات لا تتجاوز الواقع إلى بعد فلسفيّ أو وجوديّ، بل تقوم فقط بتجميله وإضفاء بُعدٍ ساحر عليه، دون أن تُؤثّر في بنيته أو تخلق قطيعة معه. فهي تُقدّم واقعا آخر موازيا مليئاً بالسّحر والخوارق لكنّه لا يُشعر القارئ أو المشاهد باضطراب عميق كما يفعل العجائبي.

1- ينظر: .: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص158.

2- ينظر: ر.م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982 ص 409.

وفي محاولة لتمييز بين العجائبيّ وحكايات الجنّيات يوضّح "لويس فاكس" Louis Vax

في كتابه "الأدب والفن العجائبي" أنّ حكايات الجنّيات تتموضع خارج الواقع، داخل عالم لا وجود

فيه للمحال أو الصدمة، في حين أنّ العجائبي يستمدّ قوّته من صراع الواقع مع المُحتَمَل.¹

فحكايات الجنّيات تعتمد على اصطناع السحر ضمن بيئة يكون فيها السّحر هو القاعدة

والفوق طبيعي ليس أمراً غريباً أو مربعباً، بل جزءاً أساسياً من بنية العالم الذي تخلفه، أمّا في العجائبي

فإنّ الفوق طبيعي يظهر كعنصر مخرق لانسجام العالم الواقعي، ممّا يجعله يبدو اقتحاماً صادمًا

يُربك تماسكه الداخلي.²

كما يشير إلى ذلك "روجيه كايو" Roger Caillois ووفقاً لهذا التّصور فإنّ العالم المدهش

هو امتداد للعالم الحقيقي دون أن يُحدِث قطيعة في تكامله على العكس من العجائبي Le

Fantastique الذي يتمثّل في خرق فجّ وغير مُتوقع لتسلسل الأحداث في الواقع.³

وفي هذا السياق يرى "فاليري تريتي" "Valerie Thritter" إنّ نظرية "كايو" تقدّم الأدب

العجائبي ضمن رؤية خطيّة حيث يُنظر إليه كامتداد لحكايات الجنّيات، بحيث لو تتبعنا نشأته

تاريخياً، لوجدناه قد ظهر في نهاية القرن الثامن عشر، وهو القرن الذي شهد ازدهاراً كلّ من الحكايات

المدهشة والسحرية، إلى جانب الحكايات الواقعية، ومن هنا يمكن افتراض أنّ الأدب العجائبي نشأ

1- ينظر: ر.م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، ص409.

2 - ينظر، Vallérie Tritter : Le Fantastique, EDITION ELLIPSES, France, 2001, JULUY, :

P20

3 - ينظر: Ebidem , P20

نتيجة تداخل هذين النوعين كما تشير إلى ذلك «Irene Bessière» التي ترى في السرد العجائبي نقطة التقاء بين السرد الواقعي والسرد غير الواقعي.¹

يمكن القول إنّ هناك تداخل كبير بين العالم المدهش، الذي يقوم أساسه على حكايات الجنّيات والساحرات، والعالم العجائبي، الذي يتغذى على كلّ ما هو خارق للطبيعة، من أشباح وعفاريت وجنّ وكلّ ما يُثير الرعب في نفس المتلقّي، قبل أن يدرك في النهاية أنّ ما يراه ليس سوى أوهام ومخيلات لا صلة لها بالواقع.

وما نستنتجه من كلّ ما سبق المدهش يُمثّل عالما ساحرا ومُتخيلا، لكنه لا يُريك الواقع أو يُحدّث فيه خرقا جوهريا، بل يُقدّم واقعا مُوازيا قائما على الجمال والإبهار دون أن يُثير شعورا بالقلق أو الغموض كما يفعل العجائبي.

من خلال كلّ ما سبق، نقول أنّ تعريفات العجائبيّة، قد تعدّدت وتباينت مفاهيمها لدى النقاد، إذ تراوحت بين الترجمة المباشرة أحيانا والتعريب أحيانا أخرى، ورغم هذا الاختلاف الظاهري، فإنّ معظم هذه المفاهيم انطلقت من رؤية "تودوروف"، باعتباره المنظر الأبرز لهذا المصطلح، حتى عندما انحرفت بعض الطروحات عن إطار تعريفه فإنّها لم تبتعد كثيرا عن جوهره، فبصرف النظر عن تعدّد التسميات المستخدمة للإشارة إلى مفهوم واحد يبقى المعنى الأساسي ثابت، إذ تدور العجائبيّة في فلك التوتر بين الواقع و اللاواقع، بين الألفة والغربة، وبين الحيرة والشكّ والتردد، وتكمن طبيعتها في قدرتها على إعادة تشكيل المألوف، وتجاوز المنطقيّ إذ لا ينبثق العجيب من الأمور المألوفة بل من الأحداث الغامضة التي تفتقر إلى تفسير واضح.

المبحث الثالث: نشأة العجائبيّة:

لقد كان حضور العجائبيّة في النصوص الأدبيّة الغربيّة والعربيّة بكمّ هائل منذ العصور القديمة، وقد استلهم الكتاب عناصرها وأساليبها في إنتاج نصوصهم، ممّا أسهم في ترسيخ، وتحقيق بعضهم مكانة أدبية وشهرة عالمية.

وبناء على ذلك سنبدأ حديثنا عن النصوص الغربيّة كونها السابقة في التّظهير لهذا النوع الأدبيّ، ثمّ ننقل إلى نظريّتها العربيّة واستكشاف تجلّيات العجائبيّة في سياقاتها الثقافيّة المختلفة، كلّ واحدة على حده، مُركّزين على النصوص النثرية.

1- العجائبيّة في الأدب الغربي:

يعود ظهور العجائبيّة في التّراث الغربيّ إلى عصور ضاربة منذ القدم، حيث كانت بدايته الأولى عند الإغريق: «الذين كانوا مولعين بأنّ يحكوا عن خصائص الحيوان وغرائبه، فكثير من حكايات الحيوان الإغريقية يتّصل بالتّطورات التي عرفها البدائيون، فالإغريق يحكون كذلك عن القوة الغريبة التي تملكها الأفعى إلى درجة أنّها تفهم لغة الحيوان وأنّها عرفت العشب الذي يمنح الخلود»¹

وهذه المعتقدات عكست امتدادا للتّصورات البدائية التي كانت سائدة في المجتمعات القديمة.

1- فريد ريش ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيّتها)، تر: نبيلة إبراهيم، مر: عزالدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص 180-181.

لم يقتصر الإغريق وحدهم في الولع بالعجائبيّة، بل كان للرومان أيضا دور بارز في استلهاهم هذا جنس الأدبيّ وتوظيفها في نصوصهم، وتعتبر حكاية "الحب والروح" * "أبليوس الروماني" في القرن الثاني للميلاد، تعتبر من أبرز الأعمال التي جسّدت العجائبيّة في الأدب الروماني، وتندرج ضمن مجموعته "الحكايات التحويلية"¹ التي تضمّ مواقف خارقة وأحداث غير مألوفة، كما نجد العجائبيّة حاضرة بشدة في أشهر ملحمتين هما: «الإلياذة والأوديسة» حيث اعتمد "هوميروس" في البناء السردى على الغريب والخارق، وحفل النّصان بالأساطير والخرافات والأبطال الذين يتجاوزون حدود المعقول، مما أضفى عليهما طابعا عجائبيا عميقا.

مع الانتقال إلى الأدب في العصور الوسطى نجد تحولات جوهرية في تمثيل العجائبيّة، حيث برز أهمّ عمل أدبيّ هو «الكوميديا الإلهية» «لدانتي أليجيري». الذي كتب عمله الملحميّ تحت تأثير وفاة حبيبته "بياتريس" التي صوّرها كمصدر للوحي والتّطهير الروحي، وتجسيدا للمُثل العليا، تقوده لرؤية الله.² بالإضافة إلى "دون كيشوت" "لِسرفانتس"، أين تتداخل الأوهام مع الواقع³، وكذلك

* - مجموعة من النواذر الحكائيّة، صاغها "أبليوس الروماني"، على أصول إغريقية (ينظر: فريدرش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ص184).

1- فريد ريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنّيّتها)، ص 180-181.

2 - ينظر: فريد ريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنّيّتها)، ص 32.

3 - غبريال وهبة، دون كيشوت بين الوهم والحقيقة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1979، ص136.

روايات "دانيال ديفو" و"جوناثان سويفت" في "رحلات جلفر التي تمزج بين العجائبيّة والسخرية السياسية¹". كما شاهد هذا العصر نشوء «اليوتوبيا»² * واستشراف المستقبل.³

مما سبق نقول أنّ العجائبيّة في العصور الوسطى لم تعد تقتصر فقط على الأبطال الخارقين الذين امتلكوا قدرات سحرية، بل بدأت تعبّر عن قضايا تحويلات المجتمع وعمل كتاب الروايات الرومانسية على إضفاء الطابع الإنساني على مفاهيم التحوّل الجسدي والعجائبي بحيث صار الأبطال الذين كانوا يتمتّعون بصفات فوق طبيعية يُؤدّون أدوارهم ضمن عالم طبيعي وواقعي، وهكذا بدأ الخيال يتّجه من الأسطورة إلى الفانتازيا ليُعبّر عن رؤية جديدة تعكس قلق العصر.³

أمّا في عهد الملكة "إليزابيث الأولى 1558-1603" والذي يُعرف بالعصر الذهبي للأدب الإنجليزي، حيث ازدهرت الدراما والشعر أكثر من الرواية، لكن مع ذلك كانت هناك أعمال سردية ظهرت في هذه الفترة تخلط بين التاريخ والفروسية والأسطورة، والسخرية الاجتماعية، ومن أهمها نذكر رواية كتبها "السير فيليب سيدني" وهي تعدّ من أشهر النصوص النثرية في العصر الإليزابيثي،

1 - ينظر: جوناثان سويفت، رحلات جلفر، تر: محمد رجا عبد الحميد الديريني، مكتبة لبنان، ط1، 1990.
* * - نوع أدبي خاص أطلق عليها أيضا "الأدب الأوتوبي"، يشير "شعيب حليفي" إلى أن غياب الدراسات حول اليوتوبيا، يؤدي إلى تعقيدات عنيفة في تفسيره في عصرنا الراهن، مع ذلك الكتابات التي تناولت هذا الموضوع تعاملت معه بحذر شديد، إذ تجنبت تقديم تعريف "اليوتوبيا" يجعلها مجرد "تاقوس خطر" يدق ضد الزمن الحاضر. من ناحية أخرى الفانتاستيك هي الكاشفة عن عتمة العقل واضطراب الذاكرة، يعكس الواقع في دوراته المتكررة (ينظر: شعيب حليفي، الرواية والخيال العلمي، عبد الفتاح الحجمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات مختبر السرديات، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2013م، ص114). وفي رأي شعيب حليفي أن اليوتوبيا والفانتاستيك ينطلقان من المخيلة وأن اليوتوبيا تسند وتستمد من عناصر العجائبيّة، وكلا من اليوتوبيا والفانتاستيك يتقاطعان في مصدرهما الأساسي وهو الخيال (ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتستكية، ص114).

2- ينظر، دانتلي أليجير، الكوميديا الإلهية، تر: حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988، ص12.

3- ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، ص50.

تحتوي على قصص حب، ومغامرات في بيئة رعوية مليئة بالعجائبيّة، حيث نجد فيها نبوءات غامضة، وقوى سحرية، وأحداث غير واقعية وغير منطقية تشبه الأحلام¹.

حسب رأي "شعيب حليفي" أنّ بدايات "الفانتاستيك" في الأدب تعود إلى القرن الثامن عشر (ق 18م)، حيث أصبحت العجائبيّة أداة لإثارة الرّعب والتّشويق، وهو ما يظهر في القلاع المسكونة، والأشباح، والعوالم الغامضة المخيفة، كما في قلعة "أوترانتو" (1764) "لهوراس والبول" Horace

2. Walpole

أمّا في القرن التاسع عشر (ق 19م) استمرّ استخدام العجائبيّة خاصة في الأدب الرومانسي، حيث ركّزت على العالم الخيالي والأحلام، كما في "فراكتشتاين" (1818) "لماري شيلي" التي استكشفت العجائبيّة العلمية أو الخيال العلمي من خلال إحياء الموتى³.

إذا حسب "شعيب حليفي" أنّ العجائبيّة ازدهرت في الأدب الفرنسي والأنجلوسكسوني مروراً بالرواية القوطية (السوداء)، ووصولاً إلى إسهامات أدباء أمريكا اللاتينية الذين أضافوا للفانتاستيك أبعاد جديدة وزخماً متميزاً⁴، وهذا الرأي يتفق مع طرح «الخامسة علاوي» التي ترى أنّ "الفانتاستيك" ظهر كظاهرة أدبيّة في القرن الثامن عشر من خلال نصوص «الشيطان العاشق» 1772 لـ.

5. Cazotte

1 - ينظر: السير فيليب سيدني، كونتيسة أركاديا بيمبروك، الناشر، London, G. Routledge and sons, Ltd.; New York E.P. Dutton & co, 1907.

2 - ينظر: هوراس والبول، قلعة أوترانتو، الناشر، London Cassell, 1886.

3 - ينظر: ماري شيلي، فراكتشتاين، تر: إياد درويش، دار ابهار للنشر والتوزيع، (دط)، 2021.

4- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 23.

5- ينظر: الخامسة علاوي، العجائبيّة في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان، ص 41.

وهذا ما يُؤكّده «عبد الحي العباس» أنّ "الفانتاستيك" تبلور في القرن التاسع عشر، وهو ما اتّفقت عليه معظم الدراسات، كنتيجة مباشرة لتطوّر العلوم الطبيعية والإنسانية، خصوصاً الفيزياء، والكيمياء وعلم النفس.¹

فقد منح تطوّر العلوم للكتاب توظيف مفارقات جديدة بين الدين والعلم، لاسيما بعد أن فرضت الكنيسة سلطتها في العصور الوسطى من خلال تفسيرها الأسطوري للموت والحياة الآخرة.² وبالتالي يمكن القول، أنّ "الفانتاستيك" لم يظهر كجنس أدبيّ مستقلّ، بل كان انعكاساً للتحوّلات الفكرية التي شهدتها الغرب.

في القرن العشرين (ق 20م)، تطوّرت العجائبيّة، من خلال الواقعية السحرية التي مزجت بين الواقعي والعجائبي، كما في أعمال "غابرييل غارسيا ماركيز" في روايته "مئة عام من العزلة"، حيث يُصوّر أحداث خارقة لمدينة "ماكوندو"، كصعود ديمتريوس الفاتنة إلى السماء، وهو مشهد يُجسد تداخل العجائبيّة بالحياة اليومية، يتعامل معه السكان كأمر عادي.³

كما نجدها حاضرة في أعمال "فرانز كافكا" الملقب بـ "صاحب الأدب الكابوسي" خاصة في مؤلفه "المسخ" (1915)، إذ يتعرّض البطل "غريغوري سامسا" للتحوّل إلى حشرة بشكل مفاجئ، دون تقديم أي تفسير منطقي لهذا التحوّل، بل يعرض علينا المشهد بشكل واقعي وهادئ.⁴

1- ينظر، عبد الحي العباس، بناء المصطلح، العجيب، والغريب والخارق والفانتاستيك، www.qabaosayn.com، تاريخ الزيارة 2025/03/19 التوقيت 10:06.

2- ينظر: عبد الحي العباس، بناء المصطلح، العجيب، والغريب والخارق والفانتاستيك، www.qabaosayn.com، تاريخ الزيارة 2025/03/19 التوقيت 10:06.

3 - ينظر: غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2005.

4 - ينظر: فرانز كافكا، المسخ، تر: منير بعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، 1957.

من هنا أصبح ما قدّمه "كافكا" نموذجاً لهذا التّحول، حيث لم يعد "الفانتاستيك" استثناءً، بل صار القاعدة السردية التي تنطلق منها العديد من الأعمال.¹

ومن جهة أخرى نجد «عبد الفتاح الشاذلي» الذي يرى أنّ ظهور الرومانسية أدّى إلى إعادة توجيه العجيب نحو مسارات جديدة، كما اتخذ «ارنست هوفمان» هذا الاتجاه بحساسية أدبية وجمالية، يستبدل العجيب الكامن في القوى الخارقة بالعجيب النابع عن أعماق الروح الإنسانية، كما نجد العجائية في أعماله تتخذ بُعداً نفسياً صوفياً يُثير الدهشة.²

وبينما "كازوت" نجد قصصه الخيالية مُؤسّسة على شخصيات ذات قدرات فوق طبيعية مثل: الأشباح، الأرواح الشريرة، وهو ما تجلّى بوضوح في "الشيطان العاشق" أين تداخلت العجائية بالخيال اللطيف.³

إضافة إلى ذلك نجد السورالية في القرن العشرين سبّاقة إلى إعادة إحياء العجيب كحقل دلاليّ معاصر، بدمج الخيال بالواقع والجمال، خاصة في روايات "هاروكي موراكامي" مثل "أرض العجائب الحارة ونهاية العالم (1985)" للتعبير عن الصراعات الوجودية، بأسلوب غريب وغامض، يصعب تفسيره، وهو ما تحدّث عنه "أندرية بروتون" «العجيب جميل دائماً، وأينما كان العجيب، كان الجمال حاضراً، بل إنّ الجمال لا يوجد إلّا في العجيب».⁴

1- ينظر: تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 08.

2 - ينظر: إرنست تيودور أماديوس هوفمان، حكايات هوفمان العجيبة، تر: محمد عبد الغني حسن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

3- ينظر: عبد الفتاح الشاذلي، العجيب السحري في المسرح الغربي، خطاب فرجة السحر، فاس، المغرب، (د، ط)، 2009م، ص 12.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بناءً على ذلك فإنّ العجيب يمكن اعتباره خاصية أساسية للشعر السريالي، كما رأى "أندري بروتون" (1936) وأكد في انتقاده للرمزية، التي لم تكن لها أن تستمرّ لولا تغلغلها العميق في العجيب، الذي ظلّ المصدر الأبدي للتواصل الإنساني.¹

نجد "تودوروف" يرفض الادّعاءات التي ترى "الفانتاستيك" موجود في جميع الآداب القديمة، إذ تُصنّف حسب رأيه ضمن الغريب والعجيب في العصور القديمة، بل يختلف جوهرياً عن الفانتاستيك الذي تبلور في القرن الثامن عشر، وأنّ النصوص الحديثة التي تحتوي على الفانتاستيك تعكس تحوّلًا في نظرة الإنسان إلى العلاقة بين الطبيعة وما فوق الطبيعة، وبين الواقع واللاواقع، وبين الذات والآخر.²

لكن في جانب آخر، نجد المدرسة الشكلاية الروسية سبقت "تودوروف" في دراسته للخارق العجائبي، حيث قدّم "فلاد مير بروب" في كتابه عن الحكايات الروسية العجيبة تحليلًا بنيويًا لوظائف السرد العجائبي كما ساهم "كلود ليفي شتراوس" في هذا المجال أيضًا.

وقد اهتمّت دراسات عديدة بالفانتاستيك في الأدب الإنجليزي والفرنسي، مثل دراسة "سكار بوروش" "الفوق الطبيعي في التخيل الإنجليزي المعاصر. ودراسة "شنايدر" "الأدب العجيب بالعجائبي في فرنسا".³

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

2- ينظر: تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 07.

3- ينظر: جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية على الرابط، www.ahewar.org، تاريخ الزيارة 2025/03/17 13:00 .

كما يعود الفضل الكبير للأخوين "غريم" في لفت الانتباه إلى أهمية الفولكلور العجائبي من خلال حكايات الجدّات التي وضعت الحجر الأساس لدراسة الحكاية العجائبية بوصفها مُكوّنًا ثقافيًا له أبعاد دلالية عميقة.

من خلال ما سبق يبدو جليًا أنّ العجائبية لم تكن مجرد توجّه أدبي عابر، بل شكّلت جزء من تحولات فكرية وثقافية كبيرة، فمنذ "أرسطو" الذي اعتبر العجيب عنصراً جوهرياً أساسياً في إضفاء المتعة على التراجيديا والملحمة، وصولاً إلى النظريات الحديثة التي تناولت "الفانتاستيك" بوصفه انعكاساً للأزمات الإنسانية، ظلّ هذا الاتجاه الأدبيّ مجالاً حيويّاً لاكتشاف المجهول وتوسيع آفاق الخيال الإبداعي.

2- العجائبيّة في الأدب العربي:

اتسم الأدب العربي ببراء إبداعيّ متنوّع في مجالي الشعر والنثر على حدّ سواء، خاصة في مراحلهِ القديمة إلا أنّ تركيز النقاد والدارسين على الشعر، بوصفه ديوان العرب ومصدر فخريّهم، أدّى إلى تجاهل وتهميش العديد من النصوص السردية ذات قيمة أدبيّة عالية، ورغم احتوائها على عناصر عجائبيّة تُثري البناء السردى وتُعزّز متعة القراءة، تجعل القارئ ينخرط في عوالمها ويتماهي مع أحداثها.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: هل عرف الأدب العربي العجائبيّة كظاهرة سردية مُستقلّة، أم أنّ هناك اختلافاً في الآراء حول هذا المصطلح؟

يذهب الباحث «عبد المجيد بدرأوي» إلى أنّ مصطلح "العجائبيّة" حديث النشأة في النقد العربيّ يختلف فهمه وتأويله تبعاً للثقافات والمرجعيات الفكرية، ممّا أدّى إلى ظهور التباسات حول

حدوده وتميّزه عن مفاهيم أخرى قريبة منه مثل: العجيب والخارق، والمدّهب، والفانتازيا، والأسطوري، والغريب.¹

ويرى "بدرأوي" أنّ حداثة المصطلح جعلته مُصطلحاً غير مستقر ومتذبذب، تتغيّر دلالاته من زمن لآخر فما يُعدّ عجيباً في عصر مُعيّن، قد يفقد هذه الصفة في عصر لاحق تبعاً للتطورات الثقافية والمعرفية.²

كما تُؤكّد الباحثة «غيبوب باية» هذه الإشكالية مُشيرة إلى رغم وفرة المادة المعجمية المتعلقة بالعجائب في الأدب العربي، في النصوص الحكائية والأسطورية، فإنّ العجائبيّة لم تحظ بالدراسة النّقديّة الكافيّة، بل تمّ تناولها لاحقاً بفضل التأثير بالغرب، لاسيما مع دراسات "تزفيتان تودوروف" حول "الأدب العجائبي"³ التي أحدثت صدى كبيراً في الفضاء النّقدي العربي، وساهمت في إعادة النظر في النصوص القديمة من منظور جديد.

رغم حداثة مصطلح "العجائبيّة" في الدّراسات النّقديّة، فإنّ الموروث السردّي العربي حافل بالنصوص التي تُجسّد العجائبيّة بأشكال متعددة، وهو ما نجده في القصص، والأساطير، والخرافات، والملاحم، إلى جانب كتب التاريخ والرحلات، ومؤلّفات المتصوفة التي تفيض بالأحداث الخارقة، وقد أشار "الظاهر مناعي" أنّ شيوع "العجائبيّة" في السرد العربي منذ العصر الجاهلي وازدهارها في العصر العباسي، يرتبط بردود الفعل الإيجابية التي يتركها عنصر العجيب في القارئ أو المتلقي،

1- ينظر: عبد المجيد بدرأوي، المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة، حكايات السند باد البحري، أنموذجاً، جامعة محمد خيضر، بسكرة، مجلة كلية الآداب واللغات ع13، جوان 2013م، ص 275.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية، العجائبيّة في رواية «مائة عام من العزلة»، ل: غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د، ط)، 2012م، ص 20، ص22.

سواء كانت على المستوى الحسيّ، كالإحساس بالمتعة واللذة أو على الصعيد النفسيّ، كالشعور بالراحة والانشراح والتعويض، هذه الاستجابة الوجدانية العاطفية تُفسّر ازدهار الأدب العجائبيّ، في الثقافة العربية، وتعدّد أشكاله السردية، كالحكاية، والخرافة، والأسطورة بالإضافة إلى ما زخرت به كتب التاريخ، وأدب الرحلات، ومؤلفات المتصوّفة من وقائع وحكايات تتطوي على طابع غريب ومدّهِش.¹

إنّ العجائبيّ في السرد لا يُعدّ أداة للتشويق، بل يُعدّ عنصراً أساسياً وجوهرياً في تشكيل البنية الحكائيّة. حيث يوظفها السارد لإثارة الدهشة لدى المتلقي من خلال إدماج الوقائع والشخصيات الخارقة للطبيعة.

وهذه الخاصية لا تنحصر في ثقافة محددة، بل إنّها سمة إنسانية مرتبطة بتجربة الإدراك والخيال. كما أنّها تخضع لاختلاف التصورات الفكرية والفنية الجمالية من مجتمع إلى آخر.² صحيح أنّ الدهشة التي يثيرها العجيب يشترك فيها البشر جميعاً، لكن طريقة تقديمه والتعامل معه تختلف ضمن أشكال أدبية وفنية متباينة.

وكما تجلّى العجيب في السرد العربيّ، فقد وجد له حضوراً واضحاً أيضاً في الشعر، حيث ارتبط الشاعر في المخيال العربي القديم بقوة خارقة تمنحه القدرة على الإبداع، ويتجلّى ذلك في الاعتقاد السائد بأنّ "كل شاعر شيطان يوحى إليه بقصائده، فالشاعر كان يُنظر إليه كإنسان غير عادي، مُتصلّ بعوامل غيبية، تُميّز لغته عن اللّغة اليومية المألوفة، وفي هذا السياق يرى "ابن سينا"

1- ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، ص 62.

2- ينظر: زياد الزعبي "التعجيب"، عن ابن سينا، المصطلح والمفهوم، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، مج 22، ع2، 2004م، ص 241-242.

أنّ الانحراف عن اللغة المألوفة يمثل الغاية الفنية للشعر¹. أيّ التجاوز والخروج عن المألوف هو جوهر الإبداع الشعري.

أمّا السرد العربي القديم يُعدُّ مُستودعاً غنياً للعجائبيّة، إذ احتفظت الذاكرة النصّية بروائع ما أبدعته المخيلة الإنسانية من حكايات، بدءاً من القصص الخرافية في العصر الجاهلي، مروراً بالملاحم مثل: سيرة «عنتر بن شداد»، وسيرة «سيف بن ذي يزن» وصولاً إلى الأعمال الكبرى مثل: «رسالة الغفران» لـ «أبي العلاء المعري»، و«رسالة التوابع والزوابع» لـ «الابن شهيد» و«ألف ليلة وليلة» التي تُعدّ النموذج الأوضح والأكثر تمثيلاً للسرد العجائبي في الأدب العربي².

يتجلّى العجيب في «ألف ليلة وليلة» في كلّ مراحل السرد، حيث تزخر الحكايات بكائنات خارقة، والمردة والقصور المسحورة، والتحوّلات المدهشة، وتُعدّ شخصية «شهرزاد» نموذجاً سرديّاً مُتكاملاً في توظيف العجائبيّة، حيث سعت عبر قصصها المدهشة والعجيبة إلى إثارة التشويق، وإطالة عمر الحكاية كحيلة للبقاء مستعينة في ذلك النهايات المفتوحة والأساليب السردية التي تؤدي إلى تعليق السرد وتأجيل ختامها³.

كما يظهر البُعدُ العجائبي في الحكايات الأسطورية مثل قصة «سند باد» التي تُقدّم نموذجاً للخيال الخارق، المُتجاوز للواقع، كما في حكايته مع السمكة العملاقة التي ظنّها البحّارة جزيرة، حتى بدأت بالتحرّك، عندما أوقدوا النّار عليها⁴.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 260.

2- ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 61.

3- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، مراجعة: محمد براءة الفتك للترجمة العربية، المغرب، (د، ط)، 1996 م، ص 16.

4- ينظر: عليمه قادري، نظام الرحلة، ودلالاتها السند باد البحري، عيّنة، وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2005 م، ص 49.

هذا المشهد الغنيّ بالخيال يدفع المتلقي على توسيع آفاق تصوره، وتجسيد المشهد بصرياً في ذهنه، ممّا يُضفي على الحكاية بُعداً بصرياً وسردياً بالغ التأثير.

كذلك نجد في حكايات " علاء الدين والمصباح السحري"، تظهر العجائبيّة بوضوح، حيث يتحوّل البطل من شاب فقير إلى رجل ثريّ بفضل المصباح السحري الذي يحوي جنّياً قادراً على تحقيق كلّ ما يبدو مستحيلاً. إنّ هذه التحولات المفاجئة، والانتهاك المستمر على قوانين الواقع والمنطق، تجعل من "ألف ليلة وليلة" كنموذج سرديّ فريد يستثمر العجائبي إلى أقصى درجاته التعبيرية والرمزية.

لم يقتصر حضور العجائبيّة على الحكايات بل تسرّب إلى أدب الرحلات، حيث احتوت النصوص وصف العوالم الغريبة والمخلوقات العجيبة، وهذا ما نجده في رحلة "ابن بطوطة" " تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" التي تزخر بمشاهدات عن كائنات خرافية وأماكن أسطورية، مثل حكاية النساء ذوات الثدي الواحد والعفاريث التي تحكم بعض الجزر النائية.¹

فأدب الرحلات توظّف العجائبيّة من منظور خاص للعالم، يتّسم بتداخل الحقيقة بالخيال، ممّا يضع المتلقي في حالة من التردّد بين التصديق، والتشكيك، وهي إحدى السمات الجوهرية للخطاب العجائبي.

أمّا في الأدب الصوفي، شكّلت العجائبيّة وسيلة رمزية للتعبير عن التجربة الروحية، كما يتجلى ذلك في "رسالة الغفران" للمعري، حيث يصوّر فيها عوالم الجنّة والجحيم بطريقة غير تقليدية، حيث يخلق "المعري" فضاء عجائبياً يمتلئ بالمفارقات والتّصورات الخارقة، يبتكر جنته الخاصة،

1- ينظر: أنيس منصور، أعجب الرحلات في التاريخ، ج1، جدران المعرفة، قليب، مصر، (د، ط)، 2006م، ص67.

ويمزج الواقع بالخيال بأسلوب ناقد وساخر، ممّا يجعل نصّه من أحد أبرز النماذج العجائبيّة في

1. التراث الأدبي العربي.

كذلك رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي تُعدّ نموذجاً آخر من السرد العجائبي.

إذ يقوم الكاتب برحلة خيالية إلى عالم الجن، في محاكاة ساخرة للمحافل الأدبية، تضيف على

النص بعداً فانتازياً متداخلاً مُمتزجاً بالنقد الأدبي والاجتماعي.

إنّ للأدب العربي العجائبي تأثير عميق في الأدب الأوروبي، خاصة من خلال "ألف ليلة

وليلة" التي ترجمت إلى عدّة لغات. فقد أثّرت مثلاً في الأدب الإسباني منذ القرن الرابع عشر (ق

14م)، وحتى القرن السابع عشر (ق 17م)، وكانت "الليالي" مصدر إلهام لكثير من الكتاب ومن

بينهم "ميغيل دي ثيربانتس" الذي تأثر ببنيته السردية في "دون كيشوت".³

وكذلك ما نجده في الأدب الفرنسي، تركت "الليالي" بصمتها خاصة في أعمال "فولتير" مثل:

"كنديد أو التفاؤل" التي تستقي من الطابع العجائبي بأسلوب ساخر.⁴

أمّا في العصر الحديث برزت الرواية العربية مؤخرًا بتحوّلات جمالية بارزة حيث لم يعد

الروائيون يكتفون باستنساخ الواقع ومحاكاته بدقة، بل تجاوزوا ذلك إلى تجديد البنية السردية بتوظيف

العجائبيّة ووصفها بعداً إبداعياً يخرج عن المألوف، فقد أسهم هذا التوجه في إحداث قطيعة مع الرواية

1 - ينظر: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1977.

2 - ينظر: ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تح: سليمان البستاني، دار صادر بيروت، ط1، 1966.

3- ينظر: ميغيل دي ثيربانتس، دون كيشوت، تر: صياح الجهم، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1999.

4 - فولتير، كنديد أو التفاؤل، "عربي-فرنسي"، تر: آنا ماريا شقير، مراجعة: بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2005.

الواقعية التقليدية التي كانت تعكس المجتمع وتفاصيله بدقة فوتوغرافية. ممّا دفع بعض الكتاب إلى البحث عن تقنيات جديدة تكسر النمطية السردية المعتادة. وفي ذلك يقول "شعيب حليفي" «أن الرواية العجائبية نمت في البداية من تفاعلها مع النماذج الواقعية والرومانسية. لكن سرعان ما اتخذت هذه الرواية مساراً مختلفاً حيث لم تعد تهدف إلى نقل هموم المجتمع، بل أصبحت تهتمّ بإعادة تشكيل الواقع بطريقة مغايرة عبر آليات العجيب والتغريب، وقد برز في هذا الاتجاه (نجيب محفوظ، الطاهر وطار، والميلودي شعوم) الذين وظفوا العجائبية كأداة للتجريب والتنوع السردية، وفي المقابل اختار الروائيون مثل: سليم بركات العجائبية، كأساس لرؤيتهم الفنية، حيث رسموا عوالم متحوّلة تهيمن عليها المسوخ والغرائبية»¹.

بهذا لم تعد الرواية تسعى إلى تقديم حقائق جامدة، بل ظلّت ترفع مستوى الخيال، وتزحزح وعي القارئ عبر الانزياح عن المألوف، ممّا يخلق تجربة سردية متجدّدة ومتنوّرة.

غير أنّ العجائبية لم تقتصر على البنية السردية، بل امتدّت إلى بناء الشخصيات، وأصبحت تتحرك داخل الواقع وفق تحولات غير تقليدية، مستثمرة مفاهيم الرغبة، القدرة واللاشعور، والتحوّلات الماورائية ممّا يؤسّس عوالم بديلة مذهشة تتحدّى النمطية السردية السائدة، مثل شخصية "الولي أسعد" في رواية "أعوذ بالله" "لسعيد بوطاحين"^{*}، تتحوّل إلى كائن خارق قادر على تحقيق المعجزات

1 - شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع03، ج01، 1997م، ص112.

* - من بين الروائيين الذين تركوا بصمتهم في المشهد الأدبي "السعيد بوطاحين" من خلال اعتماده على السرد العجائبي ليس فقط في تقنيات السرد، بل أيضاً في انتقاء العناوين المثيرة للدهشة، وهو ما نجده في مجموعته القصصية: (وفاة الرجل الميت، ما حدث لي غدا، اللعنة عليكم جميعاً، أعوذ بالله)، ويظهر البعد العجائبي بوضوح في مشاهد الحوار بين السارد والأموات، كما في المقطع الذي يتبادل الحديث مع هيكل عظمي، وهو مشهد يضيف

والاستجابة للأمنيات ممّا جعله موضع إيمان الناس به، اعتقاداً منهم بتملّكه قدرة خارقة تتدخل في مصائرهم.¹

هذا عن العجائبيّة في الرواية العربيّة التي أسهمت في إضفاء البعد الجمالي والفنيّ متجاوزة محاكاة الواقع بشكل بارز.

وعلى نحوٍ موازٍ، وظّف المسرح العربيّ عنصر العجائبيّة بأشكال متعددة سواء من خلال استلهم التراث أو الأسطورة أو عبر توظيف السحر، والخوارق لتحقيق دلالات فلسفية واجتماعية، وعلى رغم بداية المسرح العربي بوصفه كامتداد للتقاليد المسرحية الغربية، إلّا أنه استطاع تطوير أساليبه الخاصة في توظيف العجائبيّة وهو ما جعله قادر على المزج بين البعد الواقعي والبعد العجائبي بطريقة تعكس قضايا المجتمع والثقافة العربيّة.

لهذا يُعتبر "توفيق الحكيم" (1898-1987م) من أوائل المسرحيين الذين أدخلوا العنصر الفلسفي والرمزي في المسرح العربي، وهو ما يظهر بوضوح في مسرحيته "أهل الكهف" (1933م)، حيث استلهم فيها قصة أهل الكهف القرآنية التي تعكس عنصر الزمن العجائبيّ الذي يجعل الشخصيات، تنتقل من عصر إلى عصر آخر.²

طابعاً عجائبيّاً للنص، فالكاتب يتلاعب بالحدود بين الحياة والموت، وهو ما يعزز طابع الفوضى السردية التي تعد إحدى السمات البارزة في أعمال "سعيد بوطاجين"، وهذه الفوضى تُعد وسيلة لتعميق الإحساس بالعجائبيّة داخل النص.

1 - ينظر: شعيب حليفي، شعريّة الرواية الفانتاستيكية، ص114.

2 - توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت.

وكذا في "بيجماليون" نجد تداخل الواقع بالعجائبيّة من خلال إعادة تشكيل الأسطورة الإغريقية ضمن قالب عربي، وهي تتناول قصة النّحات "بيجماليون" الذي يصنع تمثالا لامرأة تدعى "جالاتيا"، ويقع في حبّها، ثم تثبت فيها الحياة، مما يجسد العجائبيّة حيث يتداخل الواقع بالعجائبي من خلال تحول التمثال إلى كائن حي.¹

فالمسرح العربي استطاع توظيف العجائبيّة بأساليب مختلفة سواء من خلال التراث أو عبر تأثيره بالمسرح الغربي، إضافة إلى "توفيق الحكيم" الذي وظّف العجائبيّة لتقديم قضايا فلسفية، نجد "سعد الله ونوس" وألفريد فرج يوظفونها، لإثارة تساؤلات حول السياسة والمجتمع.

ومن أشهر أعمال "سعد الله ونوس": مسرحية "رأس المملوك جابر" (1971م)، وهي تعبّر عن علاقة الإنسان بالسلطة والقدر، أما "ألفريد فرج" في "سقوط فرعون"، يوظف فيها شخصية فرعون في إطار معاصر، يحمل إسقاطات على الواقع السياسي.

وهذا التّنوع في غرض توظيف العجائبيّة ما يؤكد أنّها ليست مجرد عنصر جمالي، بل أداة فنية فعالة في تشكيل الدراما العربية.

أمّا المسرح الجزائري، هو أيضا اتّسم بطابعٍ عجائبيٍّ وتذوّق للحس الغرائبي، ويظهر ذلك في أعمال كل من مسرحية "السحار" لعبد الوهاب بوحمامة ومسرحية "كل واحد وحكموا" لعبد الرحمن ولد كاكّي، وفي هذه الأخيرة وظّف الكاتب العادات والتقاليد الجزائرية، مُصوّرًا الجوانب الغيبية التي حوّلت مسار الأحداث من عالم المنطق المحسوس إلى عالم الجنون والأرواح الغير الظاهرة الخفية.

1 - توفيق الحكيم، بيجماليون، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت.

إذ تظهر شخصيات المسرح من عالم الجن، تحمل الجواهر المسروقة، ويذهب الحاج "حيور" لاستعادة عروسه من هذا العالم، ويبقى في عالم مليء بالسحر والطهارة والنبيل.¹

كما نجد عنصر العجائبية في مسرح الطفل، وهو ما يسعى إليه الكتاب المسرحيون جاهدون إلى تنمية مُخيلة الأطفال، وذلك من خلال الأعمال التي تجسد قوى الخير والشر، عن طريق الحيوانات والجمادات التي تتحدث، على سبيل المثال مسرحية "الماء سر الحياة" تبرز أهمية الماء وضرورة الحفاظ عليه، مما يعزز الوعي البيئي لدى الأطفال.²

فالعجائبية أضفت على الأعمال المسرحية العربية عمقا وجمالية، مسهمة في معالجة القضايا الاجتماعية والثقافية بطرق مبتكرة.

إن العجائبية في الأدب العربي ليست مجرد عنصر ترفيه جمالي، بل ارتبطت بسياقات سياسية واجتماعية، كاستخدام الأدب الصوفي للرموز العجائبية تعبيراً عن وقائع مضطهدة، وكذا لجوء أدباء العصور الوسطى إلى حكايات عجائبية كوسيلة للتهرب من قمة السلطة، وهو ما يشبه توظيف العجائبية في الأدب الغربي الذي كان تحت وطأة الكنيسة.

ومن خلال كل ما سبق يتّضح لنا أنّ العجائبية، لم تكن مجرد ظاهرة جمالية، بل عدتّ عنصراً أساسياً في تشكيل السرد العربي، وهو ما يتّضح خلال مساهمتها في بناء عوالم غنية بالخيال والدهشة. كما أنّ الأدب العربي عرف العجائبية منذ قرون طويلة، قبل أن يتمّ تأصيلها كمفهوم نقديّ حديث في الغرب، وأنّ مقارنة تطوّر العجائبية بين الأدب العربي والأدب الغربي يكشف لنا عن

1- ينظر: صالح لمباركية، المسوخ في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط2، 2007م، ص251.
2 - ينظر: أحسن ثليلاني، زيتونة المنتهى (نصوص مسرحية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

تداخلات ثقافية عميقة، وتبادل الحضارات التأثير فيما بينها، ممّا يجعل العجائبيّة ظاهرة أدبية عالمية كونية تتجلى بأشكال مختلفة وفقا لسياقات فكرية وفنيّة رائعة لكلّ مجتمع.

المبحث الرابع: مصادر العجائبيّة:

إنّ دراسة العجائبيّة في الأدب تستدعي العودة إلى مصادرها الأساسية، التي تعتبر الركائز الأساسية، التي يستلهم الأدباء منها عناصر العجيب والغريب في نصوصهم.

لم تكن العجائبيّة مجرد تقنيّة، بل تمتدّ إلى تراث إنساني ضارب في القدم، تتجلى في الأسطورة والحكاية الشعبية، والدّين، حيث منحت للأدباء فضاء إبداعات تسمح لهم بتوظيف العجائبيّة بطرق متنوعة ومن هذا المنطلق سنستعرض أهم مصادر العجائبيّة، الأسطورة باعتبارها أولى تجليات الخيال البشري، بعدها **الحكاية الشعبيّة**، كونها شكّلت موروثة سرديّاً يعكس تصورات المجتمعات عن العجيب، والدّين الذي يُنظر إليه ليس فقط كطقوس أو عقيدة، بل كمنظومة غنيّة بالمعاني، والرموز التي تُعبّر عن قضايا كونية روحية، وما تحمله من نصوص تتّصل بالماورائيات تتيح إمكانيات واسعة لتجسيد العجائبيّة. لنصل إلى الرواية والمسرح، أين اتخذت العجائبيّة أبعاداً أكثر تعقيداً وانفتاحاً على تقنيات فنيّة وأساليب سردية مختلفة ومتنوعة.

1- الأسطورة:

الأسطورة حكاية خرافية يغلب عليها الطابع الخيالي حيث تتجلى فيها قوى الطبيعة في هيئة كائنات حيّة ذات سمات مُميّزة، وهي الأساس الذي يقوم عليه الأدب الشفوي،¹ وهي بذلك تفسير أولي

1- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص32.

للإنسان التي يعجز معرفته عن إدارتها، مما يمنحها وظيفة تفسيرية كما تؤدي أدوار منها الأخلاقية والتعليمية وغيرها.

إن نطاق الأسطورة واسع ومتعدد الجوانب كما يشير "عبد الحميد يونس" أنّها حكاية تتناول الآلهة، أو كائنات خارقة، تهدف إلى تفسير ظواهر الطبيعة والكون، والحياة، فضلا عن النظام الاجتماعي، والأولويات المعرفية، وفق منطق الإنسان البدائي¹.

عُرفت الأسطورة حسب الباحثين، أنّها نقيضا للواقع، في بدايات عصر النهضة، واستمرّ هذا التّصور حتى جاء الفلاسفة الذين يرونها مجردّ تهاويل وأوهام، غير أنّ الدّراسات الجادة حول الأسطورة لم تتبلور إلّا مع "ماكس مولر" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (ق 19م)، في رأيّه تعود نشأتها إلى قصور اللّغة، ممّا أدى إلى تعدّد الأسماء للشيء الواحد، وبالتالي ظهور التّأويلات الأسطورية المختلفة.²

أمّا في أوائل القرن العشرين (ق 20م)، أعاد المفكرون الألمان إحياء المذهب الذي يرى في الأساطير انعكاسا للظواهر السماوية عموما. وحركات الشمس والقمر على وجه الخصوص، باعتبارها انعكاس لعلاقات الإنسان الأول بالعالم الطبيعي³.

1- ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور مع مسرد انجليزي- عربي، المكتبة الالكترونية، دت ص16.

2- ينظر: مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط3، 1977م، ص19.

3 - مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي، ص20.

أما الباحثون العرب فقد وجدوا جدلاً حول وجود أساطير مكتملة في التراث العربي، وهو ما ذهبت إليه "نبيلة إبراهيم" حيث نفت امتلاك عرض نماذج أسطورية متكاملة، ممّا أدى إلى تراجع حضور الأسطورة العربية في الوعي الجمعي¹.

غير أنّ هناك اتجاه آخر يرى أنّ الأسطورة لم تغب تماماً، بل ظلّت ملامحها قائمة في السير الشعبية، باعتبارها امتداد للأساطير، والشعائر القديمة، ومن أبرز ممثلي هذا الرأي "عبد الحميد يونس".²

ففي عصور سابقة، حينما كان الإنسان يعيش في حالة من السكينة، والانسجام، تميّز وعيه بصفاء روحي وجسدي مكّنه بمخيلته إلى آفاق بعيدة مستكشف عوالم غير مألوفة، لكن مع مواجهته الكبرى حول ماهية الكون والوجود، جاءت الأسطورة لتستجيب عن انشغالاته الفكرية واستخدامها كوسيلة لتفسير ما استعصى عليه إدراكه بالعقل وحده.

إذا ما قارنا الأسطورة بالأدب نجد أنّها علاقة متينة، ومتداخلة، تنبع كلاهما من السرد والخيال، وتتشرك في بناء عوالمهما من خلال اللغة والصورة، والتعبير الرمزي، فكلمة **Mythos** الإنجليزية تعود إلى الأصل اليوناني **Mythos** وتعني "قصة" أو "حكاية" وكان الفيلسوف "أفلاطون" أول من استخدم مصطلح **Mythologia** للإشارة إلى فن رواية القصص، لا سيما تلك التي نعرفها في يومنا الحاضر باسم الأساطير.³

1- ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، مصر، (د، ط)، 1981م، ص24.
2- ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص17.
3- ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م، ص16.

كما أن للأسطورة صلة وثيقة بالملحمة، التي تُعرف بقصيدة سردية طويلة، تُروى شعرا، حيث تمتزج داخل البنية الملحمية، وهو ما يعكس بعدها الخيالي والرمزي.¹

بينما في الأدب الحديث تتخذ الأسطورة أبعادا أكثر تعقيدا، إذ توظف داخل النصوص الأدبية لتثري الخيال الفانتاستيكي، بمادتها الضاربة في القدم، وتيماتنا التي تحمل في طياتها العديد من البذور العجائبية، ومن أبرزهما تيمة المسخ.

وقد قام "دراكوسوفان" بتصنيف الأسطورة ضمن الأدب الميتافيزيقي الذي يمتزج بدوره مع العجائبي والفانتاستيكي ويتداخل معه تحت تصنيف متقارب وهو ما أدى إلى تداخل هذه العناصر في تشكيل بنى سردية تستند إلى الغرابة والخيال.²

من كلّ ما سبق يمكن القول، إنّ الأسطورة لم تعد مجرد عنصر داخل الأدب العجائبي، بل أصبحت شريانا حيويا، وجزئا أساسيا منه، يُغذي بنيته السردية، ويمدّ له العمق الرمزي والدلالي.

2- الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية ليست مجرد جزء من الأدب المكتوب، كما أقرّه الباحثون والدارسون، والذي يُشار إليه غالبا بالأدب الرسمي، بل هناك نوع آخر مواز لا يقلّ أهمية، وهو الأدب الشفوي، الذي ظلّ مُهمشا لفترات طويلة، قبل أن يُعاد إليه الاعتبار من قبل الباحثين، وتُعتبر الحكاية الشعبية في مقدّمته إذ شكّلت وسيلة للترويح، والتّثقيف، والتعبير عن تجارب المجتمعات المختلفة.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

وقد عرّفت الباحثة "نبيلة إبراهيم" الحكاية أنها تنشأ في بيئة شفوية، حيث تنتقل من راوٍ إلى آخر دون أن تُدوّن، ممّا يتيح إعادة تشكيلها وفقاً للظروف الثقافية والاجتماعية لكل جيل. وتُعدّ الحكاية الشعبية عملية إبداعية، لا تنقل الأحداث حرفياً، بل تستند إلى تفاعل الخيال مع الواقع، حيث يُعاد تشكيلها وفقاً لمخيلة المجتمع ورؤيته للعالم¹.

من خلال هذا التعريف نستخلص أنّ من السمات الأساسية للحكاية الشعبية، أنّها مجهولة المؤلف لا يمكن نسبتها إلى شخص بعينه، بل هي نتاج تراكميّ لأجيال متعاقبة، كما أنّها تعتمد على النقل الشفهي ما يجعل بنيتها ومحتواها عرضة للتغيير المستمرّ وفقاً للسياقات الثقافية والاجتماعية المختلفة.

وعلى الرغم من احتوائها على عناصر خيالية، إلّا أنّ هذا الخيال غالباً ما يكون محدوداً، ولا ينفصل تماماً عن الواقع، وإنّما يتداخل معه ليمنحه بعداً رمزياً أو أسطورياً.

ولا يخلو السرد الشفوي لا سيما الخرافية من توظيف العناصر العجائبيّة، إذ يرى "فريدريش فون ديرلاين" أنّ الحكايات الخرافية تشترك جميعها في كونها بقايا معتقدات ضاربة في القدم، تجد فرصتها للظهور من خلال تلك الأعمال التي تُجسّد سلوكيات غير محسوسة، أو تنتمي إلى حقل المعتقدات الأسطورية، يُشبهها بشظايا متناثرة من أحجار كريمة، مطمورة في أرض خصبة، لا يكتشفها سوى من يمتلك بصيرة نافذة².

إذا كانت الحكاية الخرافية تُمثّل رواسب معتقدات قديمة، ترجع إلى العصور السحيقة، فإنّها ليست مجرد بقايا جامدة، بل تتمتع بقدرة دائمة على التجدد والظهور بصيغ جديدة عبر عمليات

1- ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 91.

2- ينظر: فريد ريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ص 03.

التّلقّي والسرد فالسارد بوصفه وسيطا بين التّراث والمجتمع، لا يكتفي بتغييرات العصر، مضيفا إليها عناصر مستحدثة أو مكيفا مضمونها بما يتماشى أو يتلاءم مع المتلقّي.

ومن هنا يمكن القول أنّ معظم الحكايات الخرافية رغم جذورها العميقة في المخيلة الشعبية تتخذ أشكالا مُتجدّدة تمكّنها من الاستمرار والبقاء لكن بصيغة جديدة.

تتسم الحكاية الخرافية بتوظيف مُكثّف للخوارق والعجائب، إذ تفيض بغزارة بالمواقف والأحداث التي تتجاوز حدود المنطق الواقعي مثل: حكايات الغول، التي تعكس مخاوف الإنسان من المجهول والمخاطر الكامنة في الطبيعة، كما نجد كائنات قادرة على خرق قوانين الطبيعة، مما يعزز الجانب العجائبي في السرد، وكذا حكايات تجمع بين الإنس والجن وهي مزيج بين الرغبة والخوف تجاه عوالم غير مرئية، ومن الأمثلة الشهيرة «حكاية لونجة بنت الغول» التي تُمثّل نموذجا للحكاية الخرافية المليئة بالخوارق والتحوّلات العجيبة.

كما تعتمد الحكاية الخرافية على عنصر أساسي هو الالدهاش، إذ تمتلئ بالمبالغات والتحوّلات التي تخرج عن المألوف، سواء في الأحداث أو الشخصيات وهو ما نجده في تحوّل الشخصيات مثلا من شكل إلى آخر، تكتسب قدرات خارقة للعادة، كالطيران أو التنقل السريع بين العوالم، وهي نوع من الحكايات تحدث في فضاء مُتخيّل بعيد عن الواقع المعقول حيث تنتقل الشخصيات بسهولة بين المستويين الطبيعي، وما فوق الطبيعي، وهو ما يجعل الحدود بين العالمين الواقع والخيالي غير واضحة، متداخلة ومتغيرة باستمرار.

كما يبرز في هذا النوع من الحكايات الخرافية تشابك العلاقات بين البشر والكائنات الماورائية، مثل الجنّ والعفاريت، والأرواح الهائمة.¹ التي تصوّر أحيانا كأصدقاء للإنسان، وأحيانا أخرى كقوة معارضة له.

وتؤدي هذه الكائنات أدوارا متعدّدة، قد تلعب دورا الوسيطة بين الناس والعالم المجهول، أو تمثل قوى غامضة، تختبر قدرة الأبطال على التحمل والانتصار.

وهذا التفاعل بين الكائنات الغامضة والبشر لا يقتصر على المواجهة والصراع، بل قد يتخذ طابعا تعاونيا، كالقصص التي يظهر فيها الجنّ كمساعد للبطل أو في الحكايات التي تصوّر لنا تحوّل الإنسان إلى كائن آخر، خارق بفعل السحر أو عبر قوى غيبية.

وما يُميّز الحكاية الشعبية عن الحكاية الخرافية أنّ الحكاية الشعبية تتمحور موضوعاتها حول العلاقات الاجتماعية، حيث تعكس التفاعلات والمواقف التي تنشأ داخل الأسر والمجتمع بصفة عامة، ومن العناصر المتكررة في الحكاية الشعبية: زوجة الأب القاسية وغيرة الأخوات من الأخت الصغرى، التي تتميز عادة بالجمال والطبيعة، وقصص الحب والصراع بين أفراد العائلة.²

فالحكاية الشعبية تستلهم أحداثها من الواقع الاجتماعي شخصياتها عادية تشبه الشخصيات التي نصادفها في حياتنا اليومية، وهو ما أكدّه الباحث "فراس السواح" بقوله: «ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين الذين نصادفهم في سعينا اليومي».³

1- ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا، الديانات الشرقية، ص16.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص19.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أبطال الحكاية الشعبية ليست شخصيات خارقة بل تعتمد على الحيلة والذكاء والفتنة للخروج من الأزمات والتغلب على الأعداء، بدلا من اللجوء إلى القوى الخارقة أو السحر كما هو الحال في الحكاية الخرافية أين نجد البطل يمتلك قدرات استثنائية تُمكنه من تحقيق المعجزات، مثل: إحضار الدجاجة التي تبيض ذهباً أو الحصول على مصباح سحري يمنحه قدرات خارقة.¹

فهذه الشخصيات تتجاوز حدود المنطق، وتتحرك في عوالم عجائبية تخضع لقوانين غير مألوفة، ويبقى البطل فيها لانتصار الخير لا الشر، إذ يخوض صراعا ضدّ القوى الظالمة أو الشريرة وفي نهاية المطاف يتغلب عليها.

كما تتسم الحكايات الشعبية بقصص تتحدث بلسان الحيوانات التي تُوظف كرمز وما تحمله من دلالات أخلاقية، وتعليمية، وأبرز الأمثلة على ذلك حكاية الأرنب والذئب، التي تجسّد قوة الذكاء في مواجهة القوة الغاشمة.

يمكننا أن نستنتج بناء على ما سبق أنّ الحكاية الشعبية تمتلك قدرة متميزة وفريدة على تصوير الواقع بأسلوب تخيلي، حيث تستلهم أحداثها من الحياة اليومية، لكنّها تُضفي عليها لمسة من الخيال يجعلها أكثر جاذبية، وتأثيرا.

أمّا عناصر العجائبيّة في الحكاية الشعبية يكون محدودا مقارنة بالحكايات الخرافية، إلّا أنّه يظلّ مُكوّنًا جوهريا يُسهم في إثراء البنية السرية، وجذب انتباه القارئ أو المتلقي.

3- الدين:

1- ينظر: حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة النصوص، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص 84.

الدّين حسب "جيمس فريزر James Frazer" «تلك الأفعال الهادفة إلى استعطاف أو استمالة قوى متفوّقة، يعتقد الإنسان بقدرتها على التّحكم بمسار الطبيعة، والحياة الإنسانية، أي أنّ هنالك عنصرين مكوّنين للدين، واحد نظري يتعلق بالإيمان بالقوى المتفوقة، وآخر عمليّ يتعلق بالعمل على استرضاء تلك القوى»¹. من هذا المنطلق الدّين منظومة من المعتقدات والأفعال التي تسعى إلى استرضاء قوى تفوق قدرة الإنسان، والتي تتحكم في حياة الإنسان، ونظام الطبيعة، والدّين من هذا المنظور، يُقسّم إلى قسمين أساسيين: العنصر النظري والعنصر العملي.

فالأوّل: هو الإيمان بوجود قوى خارقة للطبيعة التي تمتاز بالهيمنة، والقدرة على التأثير في الطبيعة ومصير الإنسان.

أمّا العنصر العملي تتمثّل في ممارسات سلوكية للطقوس والشعائر التي يمارسها الإنسان من أجل التّقرب من القوى المتفوقة ونيل رضاها.

فقد كانت البدايات الأولى لممارسات الإنسان الأسطورية تجّاه قوى طبيعية تتميز بالعشوائية والانتقاديّ لوهم غير مفسّر مندفعاً حول خيال لا حدود له، وهو ما أجبره على صنع تفسيرات عجائبية لكل ما حوله.

غير أنّ مع تطور الفكر الإنساني ونضوجه أفضى إلى إعادة تشكيل علاقته مع المجهول. فتحوّلت الأفعال الحسية إلى تصورات أكثر رمزية بعيدة عن النزعة المادية.

1 - فراس السواح، دين الإنسان، بحث في ماهية الدين منشأ الدافع الديني، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1994م، ص191.

وقد أدّى هذا التطور والتحول إلى وضع حدود أوضح بين السحر والدين، بعدما كان متداخلين، أصبح الإنسان يُميّز بين المعتقد والتخييل، فلم يعد الخيال يُستدعى لتوليد تصورات سحرية لكل ما يُستعصى على عقل الإنسان وإدراكه.

وعليه تراجعت النزعة العجائبيّة، وإحلال مكانها أشكال من التفكير العقلاني الأكثر انسجاماً مع التجربة البشرية، وهو ما أدّى إلى تقلص الاعتماد على السحر وطقوسه، بعد أن انكشف زيف الممارسات والطقوس، واتضح عجز الإنسان حول تقديم أجوبة حقيقية للأسئلة الوجودية الكبرى التي تُورقه.

نحن متفقون أنّ جميع الأديان بما في ذلك الديانة الإسلامية أو المسيحية تتضمّن في جعبتها مفردات ومرويات عجائبيّة تُمثّل جزء من نسيجها العقائدي والرمزي، وهذه العناصر الخارقة للطبيعة لا تعدّ خرقاً عبثية، بل هي من تجلّيات السلطة الإلهية، مدبر الكون.

تُعدّ المعجزات التي وردت مثلاً في الديانة المسيحية إحدى أبرز تمثّلات العجائبي، ومن أشهرها تلك التي وردت في الأناجيل عن ولادة المسيح من مريم العذراء دون تدخّل بشريّ، وهو حدث غير منطقي يتجاوز منطق الطبيعة، ولكن في السياق الديني هو علامة على قدرة الإله، وكما تُنسب الروايات الانجيلية إلى المسيح معجزات متعددة (كإحياء لعازر من الموت)¹، (المشي على الماء)²

، (تحول الماء إلى خمر في عرس قانا الجليل)³.

1 - ينظر: إنجيل يوحنا، إص 11. 43 - 44.

2 - ينظر: إنجيل متى، إص 14 - 32-33.

3 - ينظر: إنجيل يوحنا، إص 2.

وهي مصادر غنية للعجائبية في الأدب الغربي خاصة في العصور الوسطى أين كانت الحياة الفكرية والثقافية مُهيمنة من طرف الكنيسة، (البابا، الأساقفة، الكهنة).

كما انبثقت من النصوص المقدسة والعقيدة المسيحية ملامح عجائبية عديدة كالجنة والجحيم تجسد الأرواح ووجود قوى شيطانية، وهي عناصر وظّفها الأدباء بكثافة لإنتاجهم الأدبي الإبداعي تتداخل فيها العجائبية بالوقائع، وتتماهى فيها الأسطورة بالدين.

ففي العصور الوسطى، عرفت القصص القديمة Hagiographies التي تروي سيرّ القديسين وأعمالهم الخارقة مثل: التحليق في السماء، شفاء المرضى، مقاومة النار والموت، وهي نصوص كانت تستند إلى العقيدة المسيحية، وتُعدّ "الكوميديا الإلهية" لدانتي الجيري من أبرز النصوص استلهاها لبنية العجائبي من الإيمان المسيحي، يزور من خلال رحلته إلى العالم الآخر، الجحيم والجنة وهو تصوير يجسد مفاهيم المسيحية للثواب والعقاب وعبر عن ذلك بمزيج بين الخيال الشعري والرمزية واللاهوتية.¹

كذلك في مسرحية "هاملت" "لويليام شكسبير" نلمس عنصر عجائبي مُستلهم من الإيمان المسيحي، بفكرة الأرواح والعذاب بعد الموت بهدف تقديم رؤية درامية حول العدالة والقدر.

إنّ استلهاهم العجائبي المسيحي في العصور الوسطى لم يكن مجرد نقل قدسيته إلى الأبد، بل كان تعبيراً عن وعي إنساني يعيش تحت رحمة الإله، فحُمِل إلى نصوصهم هذا الإيمان لكن بإعادة تشكيله فنياً من خلال الرمزية والخيال والتقنية الدرامية.

1 - ينظر: دانتي ألغيري، الكوميديا الإلهية، تر: حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1955.

تُمثّل العجائبيّة المستهلمة من الدين الإسلامي، من خلال النص القرآني المقدّس في الأدب العربي، بعدة ملامح عجائبيّة، ترتبط بالمعجزات، والظواهر الخارقة وقصص الأنبياء وعوالم الغيب. وتُعد قصة أصحاب الكهف، قصة سليمان، معجزة الإسراء والمعراج، قصة مريم وولادتها دون أن يمَسّها بشر -تتقاطع مع القصة المسيحية- كمصادر للعجائبيّة، حيث وظفها الأدباء بوصفها مرجعيّات ثقافيّة، يُضفي على نصوصهم بُعداً عجائبيّاً خارقاً، ومن هؤلاء "أبو العلاء المعري" رسالة "الغفران"، استلهمها من قصة الإسراء والمعراج يُتخيل فيه رحلة إلى العالم الآخر أين يلتقي بالشعراء في الجنة والجحيم، مستخدماً البنية الدينيّة لاستعراض أفكاره.

يُعتبر الدين الإسلامي مصدراً ثريّاً للعجائبيّة في العمل الأدبي العربي، سواء من خلال المعجزات القرآنيّة أو القصص النبويّة، مما أسهم في نشوء نصوص تحمل طابعاً عجائبيّاً عميقاً يمزج بين الرمزي والروحي.

تُعدّ مصادر العجائبيّة المسيحية والإسلامية من روافد العجائبيّة البارزة في الأدب، وتشكيل خيال خصب من خلال مساهمة معجزاتها ورموزها، وهو ما أدّى إلى التأثير السردّي والأسطوري، فالعجائبيّة المستمدة من هذه الأديان، لم تكتف بالتعبير عن الإيمان، بل أصبحت وسيلة لإثراء النصوص الأدبيّة بالمعنى الرمزي العميق.

الفصل الثاني: تجليات العجائبية في مسرحية

"حلم ليلة في منتصف الصيف"

لويليام شكسبير

- المبحث الأول: تجليات العجائبية على مستوى العنوان
- المبحث الثاني: تجليات العجائبية على مستوى اللغة.
- المبحث الثالث: تجليات العجائبية على مستوى الشخصيات.
- المبحث الرابع: تجليات العجائبية على مستوى المكان.
- المبحث الخامس: تجليات العجائبية على مستوى الأحداث.

توطئة:

لعبت العجائبية دوراً محورياً في إثراء النصوص المسرحية، وتعزيز جاذبيتها، خاصة خلال العصر الإليزابيثي (1558-1603)، حيث برز العديد من الكتاب الذين مزجوا العناصر العجائبية في أعمالهم لغرض تعزيز التأثير الدرامي وتقديم رؤى نقدية للمجتمع، بأسلوب ساخر يجمع بين الجدية والفكاهة، وهذا ما نجده في أعمال "بن جونسون" (1572-1632)، خاصة في مسرحيته "الشمست" (The Alchemist)، التي تدور أحداثها حول محتالين يدّعيان القدرة على تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب باستخدام السحر والكيمياء، وهي أفكار مستحيلة التصديق، تكشف عن سذاجة وجشع المجتمع الذي يسعى وراء الثروة بوسائل غير مشروعة،¹ وكذا في مسرحية "يهودي مالطا" (The Jew Of Malta)، التي قدّم فيها "كريستوفر مارلو" شخصية "باراباس" التاجر اليهودي، المتورّط في سلسلة من المؤامرات، والانتقادات، والتخطيط بالانتقام بذكاء غير واقعي.² وكذلك في مسرحية "مأساة دكتور فاوستس"، التي تدور حول شخصية "فاوستوس" والشيطان "مفيستو فيليس" وعقد صفقة بينهما مقابل أن تُمنح قوى سحرية خارقة "لفاوستوس" تتمثّل في المعرفة اللامحدودة.³

هذه المسرحية تُعدّ مثالا بارزا على توظيف العجائبية في التعبير عن أسئلة فلسفية، ووجودية

عميقة.

1 - ينظر: بن جونسون، الكيميائي، تر: أسامة سليمان، دار النشر مدبولي، 2020.

2 - ينظر: كريستوفر مارلو، اليهودي مالطا، تر: عودة القضاة، دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن، 2017.

3 - ينظر: كريستوفر مارلو، مأساة دكتور فاوستس، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013.

وعليه، فإنَّ العجائبية قد شكَّلت عنصراً جوهرياً في "مسرح اليزابيث" استلهم الكتاب منها لتعميق البنية الدرامية وتعزيز الأثر الفني، فضلاً عن توظيفها كأداة للنقد الاجتماعي والسياسي، ويُعدُّ " وليام شكسبير" من أبرز المسرحيين الذين اعتمدوا على توظيف العجائبية بأساليب مُتقنة، كما يتجلَّى ذلك بوضوح في مسرحيته " حلم ليلة في منتصف الصيف".

تحفل مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" "لشكسبير" باعتبارها عملاً عجائبيّاً يَتميّزُ بشكلٍ فنيٍّ مبدع، بالعديد من العناصر التي تَمزُج بين الخيال والواقع بطريقة ساحرة عجيبة. بما أنَّ العجائبية لا تقتصر على عناصر مُحددة، فإنَّنا نجدُها في عدَّة مستويات، ممَّا يمنح للنص بعداً فريداً يَمزج بين الحقيقة (الواقع) والخيال (اللاواقع). لذلك سنسلط الضوء على كلِّ جانب من جوانب الدراسة، مُركِّزين على مصادر العجيب والغريب، وكلُّ ما يتخطى العقل والواقع، وهو ما يجعل المتلقي مدفوعاً لاكتشاف مكامن العجائبية سواء ظهرت في اللُّغة أو تجلَّت في ملامح الشخصيات، أو تجسَّدت في فضاء المكان المسرحي، كعالم مستقل يتَّسم بالسحر والغرابة والدهشة، أو في تداخل الأحداث التي تترك الواقع والمنطق على نحو عجائبي.

المبحث الأول: تجليات العجائبية على مستوى العنوان:

يُمثِّل العنوان شفرة ومدخلاً جوهرياً لفهم مضمون النصِّ وإمطة اللثام عن الرموز، إذ تعتبر البوابة الأولى التي تمهِّد للمتلقِّي أو القارئ فتحها لمقاربة محتواه وتفسير دلالاته. كما يُمثِّل العنوان هويَّة النصِّ إن صحَّ التشبيه فهو الرأس للجسد من خلاله تتجلى البنية الدلالية والتوجه العام للنص.¹

1 - ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، (د، ط)، (د، ت)، ص: 72

فالعنوان هو المسار الأول أو العتبة الأولى للنص المسرحي، ومن خلاله يتم توجيهه نحو فهم مضامين طبيعة العمل.

في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" تتجلى العجائبية في كل كلمة من العنوان مما يؤدي إلى خلق أجواء من الغموض والسحر، والتحرر من القيود الواقعية.

➤ حلم:

كلمة «حلم» منذ البداية تشير إلى أن المسرحية ستدخل فضاء تخيلي، يمزج فيه الوهم والحقيقة ويلتقي فيه ما هو ممكن وغير ممكن، حيث تتجاوز دلالتها المعجمية التقليدية إلى سياق ثقافي مسرحي يمتد جذورها، إلى مرجعيات أدبية سبقت عصر "شكسبير". ارتبط الحلم بفكرة التواصل مع عوالم تتجاوز الإدراك الحسي، سواء في الفكر الأسطوري أو الفلسفي.¹

أما "الحلم" في المسرح الإغريقي واليوناني يتجسد استخدامه كوسيلة درامية يتم الكشف من خلاله عن الحقائق والتنبؤ بالمستقبل، كمسرحية «أوديب ملكا لسوفوكليس» فرغم أنها لا تحمل حلما بحد ذاتها إلا أنها تحمل إشارة غيبية، حيث يتلقى أوديب تنبؤا من الأوراكل (رؤية إلهية). بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه. وهو ما يجسد فكرة الحلم في الأدب اليوناني القديم²، وفي العصور الوسطى اكتسب "الحلم" بُعدا دينيا وصوفيا، يُنظر إليه كأداة للعقاب الأخلاقي أو وسيلة للوحي الإلهي، كما في مسرحية المجهولة المؤلف "Everyman" (الإنسان) التي تُمثل الصراع بين الخير والشر.

في حين أصبح "الحلم" في العصر الإليزابيثي وسيلة درامية ليس فقط كأداة سردية بل تمّ توظيفه كعنصر لخلق فضاءات عجائبية، تسبح في فضاء الواقع، وهو ما يتجلى في مسرحية "دكتور

1 - ينظر - <https://www.ahewar.org>.

2- ينظر: سوفوكليس، أوديب ملكا، تر: منيرة كروان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

فاوستس" "لكريستوفر مارلو"، رغم أنه لم يوظف الحلم بشكل مباشر لكن يمكن اعتبار بعض المشاهد تتضمن رؤى من الندم والرغبة، تشبه الحلم في تأثيرات على الأحداث ومسار المسرحية.¹

أما "شكسبير" فقد أعاد توظيف "الحلم" بأسلوبه الخاص في "حلم ليلة في منتصف الصيف"، ليس فقط كانعكاس للواقع المُتخيل، بل أعاد بناءه كأساس يُوطّر المسرحية بأكملها. فالأحداث التي تسير في الغابة، وفق منطق الأحلام، تمتزج فيها الحقائق بالأوهام وشخصيات المسرحية تعيش ازدواجية بين عالمين، الواقعي والحلم. وهذا ما يعزز الطابع العجائبي في المسرحية.

يتّضح أنّ "الحلم" في النص فضاءً فوضوياً، يمنح الشخصيات إعادة ترتيب العلاقات، بطرق غير متوقعة، وهذا ما ينطبق خاصة عند العشاق الأربعة بسبب تأثير السحر يتعرضون لتبديلات عاطفية غير متوقعة، كأنهم مُسيطرين من طرف الحلم. هنا "الحلم" كحيلة مسرحية تُستخدم لسيّر الأحداث وتبرير التحولات الغريبة كتحويل "بوتوم" برأس حمار، وتفاعله مع عالم الجنيات، وتقبّله لواقعه بطريقة ساذجة تتحدى القوانين الطبيعية.

الحلم في المسرحية لا يتجسّد فقط على مستوى الأحداث بل يتعدّى ذلك في نهاية المشهد أين يقدم "بك" تفسيراً مجازياً للأحداث التي جرت، مُفسّراً للجمهور أنّ ما شاهده ما هو إلا "حلم"، وهذا ما يضيف للمسرح العجائبية متجاوزة الواقع التقليدي.

"فالحلم" لم يُجسّد فقط في العنوان، ولم يكن مجرد تجربة فريدة فقط، بل يكمن في كونه آلية درامية يحكم السرد، وتأسيس المنطق العجائبي الذي تتداخل فيه الحقيقة بالوهم، مما يعزز الطبيعة السحرية لمسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف".

1 - ينظر: مارلو كريستوفر، مسرحية دكتور فاوستس، (مرجع سابق).

➤ ليلة:

و"ليلة" ليس مجرد إطار زمني فقط، بل يعتبر عنصر فعال يحزّر الشخصيات من القيود العقلانية والاجتماعية إلى ما يُسمح به التحولات غير الممكنة وغير مألوفة. يُعتبر الليل كزمن تكثر فيه الكائنات السحرية الغريبة أين تضعف الحدود بين عالم الواقعي واللاواقعي ويتحوّل المألوف إلى عجيب.

الظلمة في "حلم ليلة في منتصف الصيف" تُشكّل خلفية لأحداث خارقة بين مشاعر الشخصيات التي تتبدل بتدخل القوى السحرية، كما في "أوديب ملكا لسوفوكليس"، يمثل فيه الظلام تجليات الرؤى والمعرفة، وكذا في "هاملت" لشكسبير حيث يظهر في الليل الذي يحتفظ بالعجائبي، شبح الملك الأدب ليقود البطل نحو مصيره وهو ما يشبه حضور الجنيات في "حلم ليلة في منتصف الصيف"، وما يُميّز هذه الأخيرة اللّيل الذي ينتهي بعودة، التوازن كأنّ العجائبية التي حُبَل بها لم تكن سوى حلم مُؤقّت، يختفي من طلوع الفجر على عكس الروايات القوطية مثل: "دراكولا" "البرام ستوكر"، أين أصبح الليل فضاء للقوى الخارقة التي تتحرر وتخرج من مخابئها، ممّا يعكس رؤية مختلفة للخيال مقارنة بأعمال القوطية اللاحقة، التي جعلت اللّيل هو زمن الغموض والرعب الدائم.

فالليل في المسرحية هو إطار زمني عجائبي، محكوم بعودة النظام، ونهاية الفوضى والانسجام داخل التركيب المسرحي.

➤ "منتصف الصيف":

يحمل عنوان "منتصف الصيف" بعدا فلكوريا تتلاشى فيه الحدود بين عالمين الطبيعي والعجيب، يُعتبر زمنا استثنائيا تكثر فيه الكائنات العجيبية والغريبة خاصة في التقاليد الأوروبية، كان منتصف الصيف هو انقلاب صيفي، تحدث فيه ظواهر غامضة. حيث كانت تقام طقوس شعبية

احتفالية، يقوم الناس بإشعال النيران خاصة بعض بلدان مثل إنجلترا وألمانيا ودول الاسكندنافية، اعتقاداً بطرد الأرواح الشريرة، واعتقاد بعض الثقافات أنّ النباتات التي تقطف في هذه الليلة تحمل طابعا سحري غير مألوف.

وهذا ما تفصح عنه المسرحية، تصبح الغابة عالما تحرر فيه الكائنات العجائبية، كالجنيات بقيادة "أوبيرون" و"تيتانيا"، وسلب الكائنات البشرية إرادتها بفعل السحر، كما يحدث مع العشاق الأربعة و"بوتوم"، ف"منتصف الصيف" وظّفها "شكسبير" كإطار زمني، تجسّد العجائبية عبر الشخصيات والأحداث، ممّا جعلها عنصرا جوهريا في بناء المسرحية.

المبحث الثاني: تجليات العجائبية على مستوى اللغة:

تعدُّ اللغة أداة فعالة في تحقيق التواصل بين المسرح والجمهور، وهي الركيزة الأساسية في البناء السردى للمسرحية.

ليست مجرد وسيلة نقل الحوار فقط بل تُشكّل فضاءً تعبيرياً يعكس أبعاد النصّ الدلالية، يوظفها الكاتب المسرحي لإيصال أفكاره ورؤاه سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، أحيانا بتوظيف أسلوب عجائبي يمنحها طابعا غير مألوف إضفاء البعد الغرائبي على الأحداث والشخصيات.

تعدّ مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" "شكسبير" نموذجا أدبيا غنياً بالمستويات اللغوية العجيبة والغريبة التي تتجلى في البناء الدرامي والشخصيات وأسلوب السرد.

فالمسرحية مبنية على المزج بين الواقع والخيال، حيث يتداخل عالم البشر وعالم الجنيات ويتحول المعقول إلى غير المعقول، وهو ما يخلق فضاءً درامياً غنياً بالعجيب. وذلك بتداخل المستويات اللغوية المختلفة، فلغة الجنيات شاعرية مقابل لغة الشخصيات البشرية ولغة الفلاحين التي تمتاز بالركاكة المعتمدة والبساطة وهو تداخل يعزز عدم الاستقرار بين العوالم.

وأبرز ما يمثل عجائبية اللغة هي لغة الجنيات و "بك" الجني المراوغ الذي يقدم نفسه قائلاً:

« هذا صحيح أنا الهائم المرح أثناء الليل أمازح أوبيرون وأجعله يبتسم، حين أخضع الحصان السمين الذي يتغذى على البقول، وأقلد صوت مهرته، فيحسبني هي، وأحيانا أدوس بنفسى في شراب امرأة عجوز متخذة صورة سرطان مشوي حتى إذا ما شربت من كأسها قفزت إلى شفتيها، فأريق النبيذ على لحيثها المتهذلة».¹

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، تر: حسين أحمد أمين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1415 هـ - 1994 م، ص37.

فالصورة اللغوية المستعملة تحمل طابعا تهكميا، مما يجعل العجيب تظهر في قدرة "بك" على تغيير شكله وفقا لرغبته، وهو ما ينحى بالخروج عن نطاق المؤلف إلى فضاء الغرابة، ومن خلال الأوصاف والتحويلات والسلوكيات غير المعتادة التي تتجاوز القوانين الفيزيائية في قول "بك" «بوسعي أن أدور حول الأرض في أربعين دقيقة»¹، وهو وصف سحري يتجاوز قدرات البشر العاديين، وكذا تصوير الزمن المرن وعدم ثباته، وإخضاعه تحت إرادة الكائنات العجيبة. وكذا التحول المستمر لـ "بك": « سأتبعكم وأجعلكم تظنون الطريق، سأقودكم عبر المستنقعات والأدغال والأجمات والأشجار، سأبدو في أعينكم تارة في صورة حصان وتارة في صورة كلب مطارد، في صورة خنزير وتارة في هيئة دب لا رأس له، وتارة في هيئة نار وأسهل وأنبح وأنخر وأحترق سهيل الفرس، نباح الكلب، نخز الخنزير، زئير الدب، واحترق النار في كل مكان تكونون فيه»² هنا يتحول "بك" إلى (حصان، كلب، خنزير، دب بلا رأس، نار) يتحول إلى كائن عجيب لا يخضع لقوانين الفيزياء، والأفعال المتتالية "سأسهل، أنبح، أنجز، أحترق" يضيف إيقاعا موسيقيا يُعزّز الطابع السحري للكلمات داخل النص.

أثناء إضافة العصاراة السحرية لـ "ليساندر" و "ديميتريوس"، نطق "بك" بكلمات مثلت لحظة حاسمة في المسرحية حيث يتحكم السحر بالمشاعر والعلاقات الإنسانية يقول:

على الأرض تنامون

ريثما أضع عصاراة الحب في العيون

و حين تستيقظون

ستستعدون وتطربون

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص41.

2- المصدر نفسه، ص57.

لمرأى من كنتم بالأمس تعشقون

وكما يقول المثل عن النصيب

كل امرئ قُدِّر له حبيب

وهو ما سيثبت بالتأكيد لكم

لحظة استيقاظكم من نومكم

حيث يعود كل منكم إلى هواه

فيثُلج قلبه، بنيل مناه¹

من خلال هذا المشهد يتجلى الطابع العجائبي، في عدة عناصر لغوية تعزز من غرائبيته وذلك باستخدام "بك" ألفاظا وتراكيب ذات طابع سحري تخضع لقوى غير مرئية، تُفحم منطقاً مغايراً جديداً على فضاء المسرحية. يختزله في إجراء بسيط: «ريثما أضع عصارة الحب في العيون» كأنَّ تغيير مشاعر الإنسانية هي عملية فيزيائية، وهذا ما يخلق بمفارقة عجائبية بين طبيعة الحب التي من المفروض معقدة وعميقة، وبين بساطة التحكم فيها بفعل تبديلها بضغطة زر، وهو ما يجعل المشاعر وكأنَّها تخضع لقوانين غير مرئية.

وما يُرسَّخ عنصر العجائبية في اللّغة عندما يختتم "بك" حديثه: «وكما يقول المثل عن النصيب: كل مرئ قد قُدِّر له حبيب» يستخدم القدر لتبرير أثر السحر بالاستعانة بإيقاع متناغم وسجع، وهو ما منحها طابعاً شعائرياً شبيهاً بالتعويذات السحرية: «حين يعود كل منكم إلى هواه فيثُلج قلبه بنيل مناه». كأنَّ الكلمات تحمل قوة سحرية في إيقاعها الموسيقي والتلاعب بالألفاظ بالصور الشعرية يخلق أجواءً حالمة تتجاوز المعنى الحرفي للكلمات، وهذا الإيقاع في الجمل وامتزاج

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص78.

الأصوات بتناغم يعكس جو الحلم والسحر المسيطر على المسرحية، وهذا ما ينتج عجائبية اللغة، ليست مجرد وسيلة للتواصل، بل هي أداة سحرية قادرة على تشكيل المشاعر وتحقيق التحولات وهو ما يلائم طبيعة المسرحية التي تذوب فيها حدود الواقع والخيال.

كما نجد صور مجازية وتراكيب شعرية غريبة تتميز بها لغة كلّ من "أوبيرون" و"تيتانيا" مستندة إلى استعارات ورموز، يقول أوبيرون: «رأيت يومها كيوبيد (وإن لم تتمكن أنت من رؤيته) يطير بسلاحه، بين الأرض والقمر البارد، يصوّب سهمه صوب، عذراء جميلة تعطي عرشاً من عروش الغرب، ويطلق مائة ألف من قلوب البشر.. غير أن سهم الغلام كيوبيد انطفأت ناره في أشعة القمر الطاهرة*، فتمكنت الملكة التي نذرت نفسها لحياة العروبة من أجل أن تمضي قدما غارقة في تأملات العذراء وقد نجت من شرك الغرام، غير أنني لاحظت وقتذاك أن سهم كيوبيد وقع على زهرة صغيرة تنمو في الغرب، كانت من قبل بيضاء في لون الحليب، أضحت أرجوانية بتأثير جراح الهوى... العذارى يطلقن عليها اسم «حبّ الكسالى» إني بتلك الزهرة التي أريتك إياها في الماضي... إن عصارته متى وُضعت على جفون النائمين تجعلهم (ذكورا أو إناثا) يهيمن بحب أول كائن حي يرويه عند استيقاظهم، أحضر لي هذه الزهرة وعد إليّ بها بأسرع مما يقطع الحوت به فرسخا في الماء»¹. فهذا الخطاب الذي يحمل جملا طويلا وإيقاع شعري رثان وطابعا موسيقيا كما: «رأيت يومها كيوبيد، وإن لم تتمكن أنت من رؤيته يطير بسلاحه بين الأرض والقمر البارد» فهذا التكرار في الأصوات المتحركة والساكنة، والتوازن في الجمل، تبدو الكلمات وكأنها تحمل قوة خفية يعزز الإحساس بالعجائبية.

* - إلهة القمر، ديانا، هي نفس الوقت إلهة العفة (نقلا عن: وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص41).

1- المصدر نفسه، ص41.

كما أنّ حضور القمر والزهور كقوى خارقة في المسرحية والرمز الأسطوري " كيوبيد " إله الحب عند الرومان غالبا يصوّر كصبيّ مجنّح يحمل قوسا وسهاما، حيث يُعتقد أن سهامه تجعل الناس يقعون في الحب عند إصابتهم بها، هنا تتحقق العجائبية في اللغة وفقا لأسطورة "كيوبيد" تُسبب الحب دائما، لكن في المسرحية «انطفأت ناره بأشعة القمر الطاهرة». ما يعني إمكانية إبطال الحب نفسه بقوة سحرية.

ما نستنتجه أنّ هذا الخطاب يخلق منطقاً عجائبياً جديداً متجاوزاً الوصف العادي إلى وصف سحري حيث تتحول الميثولوجيا إلى جزء من الواقع المسرحي، وما يُخضع الحب لقوى خارقة يفقد طبيعته الحتمية، كما تصبح الأسطورة ليس مجرد خلفية ثقافية بل هي أداة لغوية عجائبية تُعيد تشكيل الواقع المسرحي مما يعكس تداخل العوالم في المسرحية، ويعزز البعد العجائبي.

المبحث الثالث: تجليات العجائبية على مستوى الشخصيات:

تحتل الشخصية مكانة محورية في الدراسات الأدبية، لما تمثله من عنصر جوهري في بناء الحدث وتشكيل الفعل الدرامي، فضلا عن خصائصها التي تجعلها قادرة على إنتاج العجائبي من خلال ولوجها عوالم غيبية أو فوق الطبيعية وقد تتجلى هذه الشخصية في صورة كائن بشري حقيقي، أو في هيئة كائنات غير بشرية، كالحیوان والنبات، أو كائنات خفية كالشياطين والجن.

ويرتبط حضور الشخصية بالعجائبي من خلال ما تتيحه من تفعيل للتيمات التخيلية، التي

تفضي إلى تكوين شخصية عجيبة محضة، أو شخصية اعتيادية تقوم بأفعال عجيبة.¹

ومن ثم تعد الشخصية العجيبة وسيلة لفتح أفق التخيل ورسم عوالم غيبية غير مألوفة.

وقد جسدت مسرحية حلم ليلة في منتصف الصيف طيفا متنوعا من الشخصيات، تراوح بين الواقعي والمخيل، حيث استطاع شكسبير أن يستثمر التراث الشعبي بوصفه أرضية خصبة لبناء عوالمه المسرحية، كما ضمن العمل عددا من الشخصيات ذات الطابع العجائبي، سنفرد لكل نمط حيزا خاصا من التحليل، ويكون على الشكل الآتي:

1- الشخصيات البشرية:

تبدأ مجريات المسرحية في أثينا، بمجموعة من العلاقات المتشابكة بين الشخصيات، لدينا حب غير متبادل بين "ديميتريوس" و "هيلينا"، وحب متبادل بين "ليساندر" و "هيرميا"، ثم تنتقل هؤلاء الشخصيات إلى الغابة أين يدور الجزء الأكبر من المسرحية، حيث تحدث أمور سحرية تجعل

1 - ينظر: محمد تنوحي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص675.

من يتعرض لها يتعلق في حب من يراه فور تأثيرها عليه، مما يخلق تطورا عجيبا وغريبا في العلاقات بين الشخصيات.

ففي البداية يكون حب "ليساندر" و "هيرميا" متبادل وواقعي مستند إلى اختيار شخصي حر، لكن يتدخل السحر (عصارة الزهرة السحرية)، يصبح حبهما قابل للتغيير، ويتقلب فجأة إلى حب "هيلينا" مما يجعل "هيرميا" في حالة ارتباك، وغضب وشك «لا أظنك تقول ما تعتقده، فهذا محال»¹ تشير إلى التناقض الحاصل بين ما يجري في الواقع وما يحدث فعلا، حيث لا يمكن تفسير التحولات الحاصلة بالأسباب المنطقية، وهو ما يعزز العجائبية.

وهو ما ينطبق على "هيلينا" و "ديميتريوس" الذي كان الحب بينهما من طرف واحد، فجأة يبدأ ديميتريوس بمحبتها بفعل تأثير السحر الذي جعله لا يتحكم في عواطفه، مما يُبرز أنّ القوى السحرية تُغيّر الواقع، ولها القدرة على تحويل المُحال إلى الممكن بما فيها العواطف والمشاعر، وهو ما يعكس العجائبية.

ما نستخلصه من خلال تأثير السحر على الشخصيات البشرية وهو أن الحب والمشاعر البشرية معقدة غير ثابتة، وهو ما يعكس محاولة الشخصيات فهم ما يواجهها من تناقضات.

2- الشخصيات السحرية:

يحرص الأدباء في أعمالهم الأدبية دائما في إعطاء أهمية بالغة في اختيار شخصياتهم فهي: «تعتبر أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكى»²، فالشخصية وحدها هي القادرة على سير الأحداث نحو الغرابة والعجب وقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها كائنا حيا، حيث «تعامل الشخصية في الرواية

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص 69.

2- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 87.

التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسننها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها وشقاوتها...، ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي (بالزك، إميل زولا، نجيب محفوظ...)»¹.

استنادا إلى هذا التعريف، الشخصية تكتسب مكانة خاصة في العمل الأدبي، تجسد رؤية الكاتب للواقع بأسلوب غير مباشر، ومن خلال دراستنا لمسرحية «حلم ليلة في منتصف الصيف» استوقفتنا مجموعة من الشخصيات العجائبية التي ساهمت في تشكيل الأحداث وإحداث مفارقات بما يعزز الطابع العجائبي للنص.

وأولى هذه الشخصيات التي أحدثت منعطفًا حاسمًا في مجرى الأحداث، ودفعت المسرحية نحو العجيب والغريب في شخصية:

• بك:

وهي شخصية مستلهمة من الفولكلور الانجليزي والأساطير الأوروبية، يُعرف بأنه كائن سحري مراوغ ينتمي إلى عالم الجن، كما يُطلق عليه اسم روبين جود فيلو الذي اشتهر بالمزاح والخداع، يعشق العبث بالبشر وممارسة الحيل عليهم، وهي شخصية منتشرة في القصص الشعبية خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، حيث يعتقد الناس أنه جني يمكن أن يتغير شكله ويتخفى تمامًا كما يظهر في المسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف": «... فأنا الهائم المرح أثناء الليل، أمازح أوبيرون وأجعله يبتسم، حين أخدع الحصان السمين الذي يتغذى على البقول، وأقلد صوت مَهْرته فيحسبني هي، وأحيانًا أدوسَ بنفسني في شراب امرأة عجوز، متخذًا صورة سرطان مشوي

1- عبد المالك، مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، (د، ط)، 1923م - 1990م، ص76.

...¹ استُخدم "بك" كشخصية لتجسيد العجائبية من خلال لعبه دور الماكر والوسيط السحري، وتدخلاته الغير المتوقعة في مجرى الأحداث مما يعمق الطابع العجائبي للمسرحية، تتبع عجائبيته كذلك من خلال كونه الكائن الخارق للطبيعة والانتقال بسرعة فائقة يقول: « بوسعي أن أدور حول الأرض في أربعين دقيقة.»² فالتنقل بسرعة فائقة لا يتوافق مع قوانين الطبيعة، مما يجعله كائن عجائبي بامتياز، فوجود مثل هذه الشخصية في المسرحية تساهم في تشكيل فضاء عجائبي تتداخل فيه العوالم الطبيعية واللاطبيعية.

ومن تجليات العجائبية في شخصية " بك " أيضا لما يخطئ فيه سحره ويجعل ليسندر يقع في حب "هيلينا" بدلا من "هيرميا" يقول أوبيرون: «خذ أنت أيضا بضغ قطرات معك، وابحث في هذه الأيكة عن سيدة أثينة حسناء تهيم بحب فتى يمقتها، ضع قطرات من العصارة على عينيه وتأكد بأن السيدة هي أول من يراه حين يستيقظ من نومه... ستتعرف على الرجل من ثيابه الأثينية التي يرتديها... ولكن لتحرص على أن يكون عند استيقاظه أكثر هياما بها منها به، ثم فلتقابلني قبل أول صياح للدّيقة.»³

لكن طيش "بك" خلق اضطرابا في علاقة العشاق ويغير مسار القصة بشكل جذري، مما يعزّز عنصر العجائبي.

ومن أكثر المشاهد التي تعمق المسرحية في العجيب والغريب عندما يحول "بك" رأس النسّاج "بوتوم" إلى رأس حمار يقول "سناوت": «آه يابوتوم! لقد تعيّر شكلك! ما هذا الذي أراه قد حلّ مكان

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص37.

2- المصدر نفسه، ص41.

3- المصدر نفسه، ص44.

رأسك؟». ¹فهذا التحول يكسر القوانين المنطقية والواقع، مخلقا تفاعل الشخصيات الأخرى مع الحدث بشكل مذهل كوميدي ومثير للدهشة علاوة على ذلك "تيتانيا" التي وقعت تحت تأثير السحر ترى "بوتوم" برأس حمار وتقع في حبه، وهو ما يخلق سمة العجائبية في المسرحية.

وفي نهاية المسرحية يقدم "بك" خطابا مباشرا للجمهور مبررا للأحداث العجائبية يقول:

«إن لم تكن التمثيلية قد حظيت برضائكم

فرجائي الحار من جمعكم

أن تتخللوا أنكم كنتم هنا نياما

وأن ما شاهدتموه كان رؤى وأحلاما...» ²

هنا شخصية "بك" تتحول إلى شخصية واعية بالعجائبية التي تركت آثارها في المسرحية، ويقترح تأويلا يترك المشاهد في حيرة بين الحقيقة والخيال.

فشخصية "بك" لا يقتصر دوره كمحرك للأحداث بل هو تجسيد حي لفكرة العجائبية بين الواقع والخيال، وخلق عالم غريب تتداخل فيه الحدود بين الممكن والمستحيل، واختيار الكاتب لهذه الشخصية كي يُلَفَت النظر إلى هشاشة الواقع الإنساني، وإمكانية التلاعب بالحقيقة عبر الوهم والسحر، فهذا الكائن العجائبي يمثل قوة محرّكة تكشف عن عدم استقرار المشاعر الإنسانية خاصة الحب الذي يتبدل بفعل قوى خارقة خفية خارج عن نطاق الإرادة.

• أوبيرون:

إضافة إلى الشخصية الرئيسية "بك"، هناك شخصية تشكل النواة الأساسية في تحريك مجريات أحداث المسرحية، وهي شخصية " أوبيرون " الذي يُعتبر في الأساطير القديمة خاصة في الفلكلور

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف نفسه، ص57.

2- المصدر نفسه، ص109.

الأوربي، ملكا للجن، من خلال «رواية أوبيرون» التي وظفها المؤلف «رينيه لوكين» في القرن الثالث عشر، تناولت هذه الرواية صورة الملك «أوبيرون»، يمتلك قدرات سحرية خارقة تُمكنه من التأثير على البشر والجن.

أمّا شخصيته في مسرحية «حلم ليلة في منتصف الصيف» تختلف تماما. وظفها شكسبير كشخصية تتخفى ذات سلطة بين الجن، ويقول: «انني جنّي لا تدركه الأبصار، وبوسعي أن أبقى وأسترق السمع إلى الحديث».¹ فهو كائن ذو قدرة على التخفي ولا يمكن رؤيته بالعين المجردة، وهذا ما يعزز الطابع العجائبي في شخصيته، لأنه يمكن أن يتواجد في أماكن مختلفة دون أن يراه أو يشعر به البشر أو الجن، واستراقه السمع دون أن يُكشف أو يُلاحظ، يخلق تفاعلا غريبا بين العالمين (عالم الجن وعالم البشر)، وهو ما يؤكد خروجه عن نطاق الملموس الذي يعرفه عالم البشر، فبإمكانه مراقبة الآخرين والتأثير عليهم دون أن يكونوا على دراية لذلك.

وما يبيّن عجائبية «أوبيرون» أيضا، الصراع الذي احتدم بينه وبين زوجته «تيتانيا» أثر تأثيرا سلبيا على البيئة الطبيعية، والطقس، والرياح التي تتخذ دور ككائنات سحرية أسطورية، وقرار انتقامها للعالم المحيط، وذلك بإحداث فيضانات واثاره غضبها. فأصبح الطقس والمناخ غير مستقرين، تسببها في دمار المحاصيل الزراعية، وإحداث خراب كأن الرياح والمياه تنتقم بصورة عجيبة بسبب عدم التوازن العاطفي.

تقول «تيتانيا» ما سببه خلافها مع «أوبيرون»

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص32.

«...سنابل القمح الخضراء تذبل قبل نضجها...الحقول الغارقة في الماء... وقد أدى هذا

الطقس المتقلب إلى اضطراب نظام الفصول...»¹

فالاختلاط في الفصول أدى إلى حالة فوضى عجيبة بسبب التدخل السحري في نظام الكون، وهي ظاهرة عجيبة تبين مدى تأثير الشجار الزوجين ("أوبيرون" و "تيتانيا") على العالم الطبيعي، مما يعكس عجائبية شخصية "أوبيرون"، الذي لم يقتصر تأثيره على عالم الجن فقط، بل يمتد إلى عالم البشر أيضاً، وما يزيد الموقف عجباً وغرابة هو تدخله في حياة البشر ("ليساندر" و "هيرميا") بواسطة القدرة السحرية الخارقة التي يمتلكها، وهي عصارة الزهرة السحرية وتعويذة تؤدي بالشخص الواقع في الحب مع أول مخلوق يراه فور استيقاظه.

يبدأ "أوبيرون" بوضع العصارة السحرية في عيون زوجته مع إلقاء تعويذة يقول: «...أول ما ترينه حين تستيقظين ستهوينه وتعشقين، ومن لوايح حبه تتعذبن...»² بعده يأمر مساعده "بك" أوروبين جودفيل بالبحث عن رجل أثيني، ووضع العصارة في عينيه، كي يهيم في حب المرأة التي تحبه ولم يبادلها نفس الشعور. وهو ما يؤكد قوة تأثير السحر على مشاعر "تيتانيا" ومشاعر "ليساندر" و "هيرميا"، والتلاعب بعواطف هؤلاء أدى إلى تغيير جذري في العلاقات بين "ليساندر" و "هيرميا" وبين "ديميتريوس" و "هيلينا".

فامتلاك "أوبيرون" السحر جعله يتسم بالعجائبي ومن خلال تحكمه وتمكنه في تعديل عواطف البشر وتوجيههم خارج نطاق المؤلف.

1 - وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 47.

وما نلاحظه، رغم اتسام "أوبيرون" بالقوة إلا أنّ تصرفاته تلجّ بالغريب في بعض الأحيان، يمكنه أن يكون طيباً وحنوناً، كطلبه لـ "بك" أن يصنع قطرات في أعين "ديميتريوس" حتى يحب "هيلينا" التي كان يمقتها. بينما يظاهر قاسيا في علاقته مع زوجته "تيتانيا" التي يجعلها بفعل المفعول السحري تهيم في حب "بوتوم" الذي حوّل "بك" رأسه إلى رأس حمار، وهو تصرف غريب يمثل صراع داخلي بين حب السيطرة، ومحاولة الإصلاح.

ما نخلص إليه من خلال توظيف شكسبير الشخصية "أوبيرون" العجيبية، هو لإيضاح فكرة الشخصية "أوبيرون" العجيبية، هو لإيضاح فكرة أن الصراعات الإنسانية التي يصعب حلها بالعقل والمنطق، تحتاج إلى حلول تتجاوز الواقع الملموس قد تكون سحرية أو خيالية، تساعد البشرية على حلّ أمورها بطريقة مغايرة.

• تيتانيا:

تظهر تيتانيا كشخصية محورية في "حلم ليلة في منتصف الصيف"، ملكة الجنيات تمتلك القدرة والسيطرة على العالم السحري، والتأثير على الطبيعة والجنيات. لكن شخصيتها لم تكن لأوّل مرّة في الأعمال الأدبية ففي الأساطير الإغريقية والرومانية مثلاً تتحدث عن الآلهة "هيرا" و"أفروديت" اللتان يمتلكان قوى غامضة تؤثر على مصير البشر، وفي هذا النص الذي بين أيدينا، أعاد شكسبير صياغتها باسم "تيتانيا" وإضفاء البعد الإنساني والعاطفي لها، ويظهر من خلال خلق الصراع مع زوجها "أوبيرون"، بسبب التزامها العاطفي للغلام البشري، وإصرارها الحفاظ عليه حتى ولو استدعى ذلك التخلي عن عالم الجن وإعطائها الأولوية للعاطفة على العالم السحري يجسد العجائبية. «ليطمئن

فؤادك إلى أني لن أتخلى عن هذا الصبي ولا في مقابل في مقابل عالم الجن بأسره». ¹ فمن غير العادة يعرض عالم الجن أنه يمكن التخلي عنه.

وعندما تأمر "تيتانيا" الجنيات في النص الرقص والغناء لها مع «... قتل اليرقات التي تتغذى على أوراق نبات المسك والبعض ليحارب الخفافيش من أجل الحصول على أجنتها الجلدية...» ².

وهو عمل يومي تشير إليه "تيتانيا" في عالمها السحري الذي تتحكم فيه، وهو عالم عجيب وغريب لا يشبه أنشطة البشر، بل يتخطى حدود المعقول.

وبعد إضافة عصارة الزهرة السحرية التي وضعها "أوبيرون" في عيونها، تغيرت مشاعر "تيتانيا" بشكل فجائي. أصبحت منجذبة لشخصية وشكل "بوتوم" الذي أصبح موضع حبها الجديد، فالسحر هنا غير مشاعرها رغم كونها ملكة الجن، وهو ما يؤكد قوة السحر على تغيير سلوكها تماما، فـ"تيتانيا" الملكة التي كانت تتمتع بالهيبة والسلطة، تصدر الأوامر حسب مشيئتها، أصبحت مُنخدعة تتصرف بشكل عجيب وغريب، مُعلنة حبها البشري ذو رأس حمار، ومحاولتها إرضاءه بطريقة غير مألوفة «...أطعموه من المشمش والتوت والعنب الأرجواني والتين الأخضر، و...» ³

فغناصر الطبيعة تستخدمها بطريقة سحرية مُحدثة نغم موسيقي، وفي «أشعلوا الشمع من الأعين النارية لخشرة سراج الليل، حين يتوجه حبيبي إلى فراشه للنوم، ...» ⁴، فاستغل المخلوقات بطريق غير طبيعية خلق صورة غريبة خيالية فأعين نارية تُشعل منها الشموع ما يؤكد قدرة "تيتانيا" على استخدام قوى سحرية تمكنها من تحويل الأشياء من حالتها الطبيعية إلى حالة سحرية مفيدة.

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص40.

2- المصدر نفسه، ص45.

3- المصدر نفسه، ص59.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وبعد وضع عصارة مضادة «حبيبي أوبيرون أية أحلام تلك التي رأيتها في منامي خُيل إلي أنني قد وقعت في غرامي جحش».¹ يشير إلى التغيير المفاجئ لمشاعرها تجاه "بوتوم" مما يجعل شخصيتها توضح مدى القدرة على خلق عالم مليء بالسحر والرمزية، والتعامل مع العواطف بشكل غير منطقي.

الكاتب أراد إظهار أن الظروف الخارجة عن نطاق الإرادة كالسحر يمكن أن يؤثر على الشخصيات بشكل كبير، فالصراع بين القوة والضعف في العلاقات العاطفية بين الزوجين يمكن أن تغلب السيطرة على التفاهم بينهم.

• الجنيات التابعة لتيتانيا:

تشكل الجنيات الصغيرة ذات الأدوار الثانوية جزءا من العالم السحري الذي يتداخل مع عالم البشر يلعبن دور الخادמות المخلصات لـ "تيتانيا" يعملن تحت إمرتها بأسماء غير محددة، مستقلة في المسرحية، أغلبها مؤنثة، يتم التمييز بينهن من خلال الدور الذي تلعبه كل منهن في أداء الخدمة.

- الجنية الأولى:

تُحذر الكائنات السامة، كالنحابين، والأفاعي، والقنافذ الشائكة، والعظاية العمياء من الاقتراب إلى مملكة الجن، وهي تهديدات غير مرئية وغامضة ومجهولة.

قد تُشكل هذه الكائنات الشرّ السحري، لعالم الجنيات، وقد تُحدث تغييرا غامض غير متوقع، وهو ما يدل على قدرة عالم الجنيات السيطرة عليها، وهذا نوع من السحر العجيب والغريب.

عندما تطلب الجنية الأولى من الكائنات السامة عدم الظهور ليلا دليل على امتلاكها قوى خارقة، تمكنها في السيطرة على الزمن والمكان «...لا تظهر في هذا المساء... أيتها العظاية العمياء

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص 84.

لا نريد منكما شراً...»¹ تشير إلى قوى مجهولة قد تظهر لولا تدخلها، و السيطرة عليها، فهنا تأثير السحر لا يقتصر على البشر بل يتعدى إلى كائنات غير مرئية وإلى البيئة المحيطة بطريقة غامضة، ما يخلق عالماً غريباً وعجيباً.

- الجنية الثانية:

يقتصر دورها على الكائنات الصغيرة مثل العناكب والخنافس، ونفورها بإعطاء أوامر الابتعاد، بسياق يتسم بالاحتقار كونها كائنات أدنى منها شأن، ومزعجة «أيتها العناكب... ولا تقتربي بأرجلك الطويلة...»²

خطاب "الجنية الثانية" يحمل السخرية والتهمك على الشكل الفيزيولوجي للكائنات الصغيرة. فالكاتب وظف هذا الشكل من الاستهزاء نظراً لسمعة (العناكب والخنافس) في الثقافة الغربية، تنثير الخوف والاشمئزاز، وهذه الجنية توحى إلى موقفها المتفوق، وامتلاكها السلطة السحرية في فرض إرادتها، واستخدامها للكائنات التي تتصف بأوامر مباشرة (لا تنسجبي لا تقتربي) تبرز البعد السحر العجائبي.

- الجميع:

الكاتب في استخدامه كلمة "الجميع" يقصد جميع الجنيات اللواتي يشاركن في تهويد جماعية لمساعدة "تيتانيا" على النوم الهادئ

«...ننه هو، ننه هو

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص45.

2- المصدر نفسه ، ص46.

لا ضرر ولا سحر ولا تعويذة

تفسد على مولاتنا نومتها اللذيذة...»¹

هذا الجزء من المقولة يوحي إلى أن نوم "تيتانيا" محمي من طرف الجنيات من أي تدخل خارج عن إرادتهن، وذلك بمشاركة البلابل في الغناء، ما يشير إلى مشاركة الطبيعة في النوم الملكي، فلا يمكن أن تُعكّره أي قوة سحرية، وهو ما يعكس البعد العجائبي لشخصيات "شكسبير" العجائبية. إضافة إلى الشخصيات العجائبية الثانوية هناك شخصيات لا تقل أهمية عنها وهي: نسج العنكبوت عثة، حب الخردل، زهرة البسلة، وهي كائنات أخرى تتحدث بطريقة البشر مع "بوتوم"، "زهرة البسلة" رغم كونها زهرة، تُحيي "بوتوم" «تحيّة لك أيها الإنسان الفاني»،² هنا تفعيل الزهرة بشخصية حيّة في حوارها مع "بوتوم"، وهو ما يجسد الطابع العجائبي بشكل كوميدي طفولي بريء، فكل الشخصيات (نسج العنكبوت ، "عثة" ، حب الخردل ، "زهرة البسلة")، تُجسّد نوعاً من الرّمز الطبيعي يحمل طابعاً غير واقعي، حيث تتحوّل هذه الأشياء من الطبيعة إلى كائنات حية

1 - وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف ، ص46.

* - زهرة البسلة : اسمها العلمي (Lathyrusodoratus) والشائع هو بسلة الزهور، موطنها الأصلي إيطاليا، نبتة تنمو بسرعة، من فصيلة البقوليات كثيفة الأزهار ذات رائحة زكية وشكل جميل خاصة في فصل الربيع.
<https://ar.wikipedia.org>

2- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص59.

** - عثة: هي السوسة التي تلحس الصّوف. يقال: عَنَتِ الصّوف، وهي نَعَتْهُ، إذا أكلته، ونقول العرب:

عُنَيْتُهُ تَقْرُمُ جُلْدًا أَمْلَسًا

بضرب مثلاً للضعيف يجهّد أن يُؤثّر في شيء فلا يقدّر عليه. (ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج3، ص448.

*** - الخردل باللاتينية (Brassica)، له أسماء مختلفة، دعا اليونانيون القدماء الخردل ب "سينابي" أي (الذي يزعج العين) بالإنجليزية (mustard) وهي كلمة مشتقة من أحد أسماء القديمة (mustum)، (عصير العنب المختمر)، تشير إلى بذورها، تطلق مادة مهيجة، وينتج زيت عطر يهيج الأغشية، المخاطية هو ما يؤدي إلى إدماع عيون من تناول الخردل. ينظر: <https://ar.wikipedia.org>

قادرة التفاعل مع البشر، وتخدم "بوتوم" وتُلبي رغباته الغريبة المُتمثلة في هرش رأسه، وإحضار قرص العسل وغيرها من الطلبات.

1- بوتوم:

تُعدّ شخصية "بوتوم" واحدة من الشخصيات الفكاهية والكوميديّة، الأكثر تميزا في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف". هو أحد الحرفيين الأثنين الذين يشاركون في تمثيل مسرحية من أجل تقديمها في حفل زفاف "ثيسوس" و"هيبوليتا"، تتحدث المسرحية (وهي مسرحية داخل مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف) عن العاشقان "بيراموس" و"ثيسبي" بسبب سوء التفاهم يموتان في النهاية بطريقة مؤسفة. القصة من خلال تمثيل الحرفيين: (كوينس، فلوت سناوت، ستار فليج، سنج) بما فيهم "بوتوم" الذي يلعب دور "بيراموس" بطريقة كوميديّة وحماس مفرط، مما جسد طابعا هزليا في المسرحية الكبرى حلم ليلة في منتصف الصيف، في الوقت نفسه تحدث تحولات سحرية، ويتم تحويل رأس "بوتوم" إلى رأس حمار بفعل سحر "بك".

تُمثل شخصية "بوتوم" تجسيدا خاصا له، حيث يتم دمج الكوميديا مع العجائبية بطريقة لم تكن معروفة قبل زمن شكسبير، ففي الملحمة الشعرية "الأوفيد" (Ovid) والتحويلات "Metamorphoses". يعرض مجموعة من الشخصيات التي يتغير شكلها إلى حيوانات أو كائنات أخرى بسبب لعنات إلهية، ولكن مثل شخصية "بوتوم" من حيث الجمع بين التحوّل العجيب والسذاجة والفكاهة، لم توجد في الأدب الكلاسيكي، بل وظفها شكسبير بطريقة مُفَنّنة جديدة.

لعبت شخصية "بوتوم" في النص تنوعا من الأداء حيث تؤدي دورا محوريا في بعض المواقف ودورا ثانويا في مواقف أخرى.

في البداية مثل "بوتوم" دورا كوميديا ساذجا ومع مرور مجريات الأحداث، يتحول إلى شخصية محورية عندما يسحر "بك" رأسه إلى رأس حمار دون إدراك ما يحدث له، يُبدي مواقف غير عقلانية وتفكيراً سطحياً ساذجاً «... لن أترشح عن هذه البقعة مهما فعلوا...»¹ وهي ثقة عمياء، يعتقد أنه يستطيع إقناع أصدقائه بعدم الهروب منه، ولكنهم يبتئوا له عكس ذلك. فآرين من مشهده العجيب الغريب وهي صفات تخلق بُعداً عجائبي، يجعل شخصية لا تتباعد عن اللامعقول.

بعده يدخل "بوتوم" في علاقة غير متصورة ومفاجئة مع "تيتانيا"، وتقع في حبه، وهذا ما يبرز العجائبية التي تفسرها التناقضات بين الشخصية البشرية، والتصرفات العجيبة والغريبة الغير المتوقعة بسبب السحر.

إن فكرة الاضطراب بين الواقع والخيال التي يعبر عنها شكسبير عبر شخصية "بوتوم"، تمثل موضوع المسرحية الرئيسي، فمن خلال تصورات "بوتوم" الساذجة ومحاولته التمثيل بطريقة مبالغه ومغرورة، وعلاقة حب مع ملكة الجن، وهو في هيئة حمار، خلق جواً فكاهياً يتميز بالغريب والعجيب والمُحير.

من خلال ما سبق نلاحظ أن شكسبير أراد من خلال شخصية "بوتوم" تسليط الضوء على الغرور البشري، الذين يفرضون ذاتهم على أنهم الأبرز في مجالاتهم حتى وإن كانت مهاراتهم لا تتماشى مع ادعاءاتهم، وعرض ذلك بطريقة ساحرة من خلال التفاعل الفكاهي بين الواقع والخيال.

4- تجليات العجائبية على مستوى المكان:

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص58.

تدور أحداث المسرحية في الغابة التي تُعتبر المكان الأساسي الذي يغمره الغموض، والمفاجآت وفيه تصبح المشاعر الإنسانية في صراع وفوضى فهو مكان يتلاعب فيه السحر بالمشاعر، وفيه يتداخل الواقع والحلم بين ما هو حقيقيّ وخياليّ.

يتغيّر كلّ شيء عندما تدخل الشخصيات إلى الغابة بسبب تأثير السحر، يقع "ليساندر" و"ديميتريوس" في حب "هيلينا"، و "تيتانيا" تقع في حب "بوتوم" الذي تحوّل رأسه إلى رأس حمار، ممّا يُعزّز الطابع العجائبي في المكان.

فالمكان إذن «جاء مُعادلاً للفضاء حيث يُفهم في هذا التّصور على أنّه الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة، ويُطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي ولا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف، الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي يتصوره قصتها المتخيلة».¹

فمن خلال هذا التعريف يُعدّ المكان فضاء يُبنى فيه الخيال، وتتخذ الأحداث مسارها. فالمسرحية قدّمت لنا أماكن مُتعدّدة، تُعتبر مخبأً للشخصيات العجيبة، كالمكان الذي تنام فيه "تيتانيا" يخضع لقوى غير مرئية «... هناك أيضا تطرح الثعابين عن أجسامها، جلودها زاهية الألوان: كل منها يكفي لصنع عباءة جنية...».²

فمكان نوم "تيتانيا" يتجاوز الموقع الجغرافي إلى فضاءٍ سحريّ، تُغيّر الثعابين جلودها الملونة بألوان زاهية، فهو كعرش تلتقي فيه الجنيات لخدمتها، وهو ما يعزز عجائبية المكان. إذن المكان في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" ممزوج بالسحر والخيال، يتقاطع الواقع مع الخيال، ممّا يغيّره إلى فضاء غامض.

1- حميد لحداني، بنية النص السردية، من منظور نقدي المركز الثقافي للطباعة والنشر، والتوزيع، ط1، 1991م، ص53 . 54.

2- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص44.

فهذا التنوع في العوالم يؤكّد وساعة وتنوّع مخيّلّة "شكسبير"، فكلّ جزء من المسرحية له طابع مميز وخاص: الغابة، عالم الجنيات، فكلّ مكان في النص يجعل له طابع عجائبي مميز. من خلال كلّ ما سبق نستشف أنّ المشاعر البشرية تتغير غير ثابتة، وأنّ الفوضى والتقلّبات التي تُحدثها هي جزء لا يتجزأ من الحياة، وعلى الإنسان أن يؤكّد على ضرورة وأهمية إحداث التوازن بين الفوضى ونظام العلاقات.

5- تجليات العجائبية على مستوى الأحداث:

يعدّ الحدث بمثابة العمود الفقري في بناء العمل المسرحي، إذ يمثّل مجموعة من الوقائع والأفعال التي تُسهم في تطوّر مسار القصة، وتشكيل البنية الدرامية وتطوّرّها، وتحريك الشخصيات نحو مسار آخر، ويأخذ الحدث أشكالاً متعدّدة ومتنوعة سواء الأساسية أو الفرعية حسب وظيفتها وطبيعتها داخل النص من أجل توضيح الأفكار والتأثير بطريقة ما على القارئ.

ففي أيّ عمل أدبي سواء كان رواية أو قصة أو مسرحية، لا يمكن تصوّره دون حدث الذي يُعدّ «سلسلة من الوقائع المتصلة، تتم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية نظام نسقي من الأفعال، وفي المصطلح الأرسطي نجد أن الحدث هو تحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس».¹

فلا يمكن اعتبار الحدث واقعة واحدة فقط بل يُشكّل مجموعة من الوقائع والأفعال المتسلسلة وفق خطّ سرديّ مُحكّم، يخدم الفكرة العامة للقصة التي تُستهلّ بتقديم الوضعية الأولى، تُدعى البداية،

1- جيرالد برنس، المصطلح السردى، معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2003، ص 19.

ثم التفاعلات والصراعات التي تسير فيها مجريات القصة، وفي النهاية تغلق القصة بنهاية سعيدة أو تعيسة.

الحدث في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" لم يُقدّم بوصفه سلسلة متعاقبة من الأفعال والوقائع فقط، بل لونه الكاتب بصيغة عجائبية، تتجلى في وجود كائنات عجيبة تمتلك قوى خارقة، والتحويلات السحرية والتبديلات المفاجئة في مشاعر وسلوك الشخصيات، وهو ما ينتج لنا عالما دراميا تتفاعل فيه القوانين الطبيعية مع قوانين الحلم والخيال.

فمن خلال هذا النص يمكن أن نقسمه إلى أربعة أحداث أمّا:

✓ الحدث الأول: في الفصل الأول المشهد الأول: تُمثّل في قانون أثينا الغريب الذي حيّر "هيرميا" بين الزواج بـ "ديميتريوس" أو الإعدام أو الرهينة، بينما . ليساندر الحبيب الحقيقي مرفوض.

يقول دوق أثينا "ثيسوس" «... إما الموت أو اعتزال الناس إلى الأبد... متى أبيت الانصياع لرغبة والدك - أن تتحملي زيّ الراهبات وأن تحيي إلى الأبد سجيناً في دير مظلم، وتظلي عقيمة طيلة عمرك تصلين لألهة القمر العقيمة الباردة.»¹

وهذا ما أدّى بالشخصيتين "هيرميا" و"ليساندر" الهروب إلى الغابة، أين توجد الكائنات السحرية الخارقة، وهذا الحدث يعتبر البوابة الأولى للانتقال من العالم الواقعي (أثينا) إلى العالم العجائبي (الغابة) تقول "هيرميا" «... أقسمي بكلّ هذا أني سأقابلك غدا في ذلك المكان الذي ذكرته

لي.»²

1- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، ص21.

2 - المصدر نفسه، ص24.

داخل الغابة أحداث رئيسية، بفعل السحر تتبدل مشاعر العشاق الأربعة (ديميتريوس، هيرميا، ليساندر، هيلينا)، مما يؤدي إلى فوضى عاطفية تستخدم عصارة الزهرة السحرية أولاً "ليساندر" ثم "ديميتريوس"، ما أدى بهما الإثنتين في حب "هيلينا" بدلا من "هيرميا"، وفي هذا الحدث يُحوّل السحر الحب من تجربة إنسانية حرّة إلى استجابة مشروطة لعامل خارجي لا مرئي يقول "بك": «وهذا أيضا قد فرغت منه... رأيت نائما والمرأة الأثينة بالقرب منه، بحيث لن يملك إلا أن يراها عند استيقاظه».¹ فالسحر هنا أعاد تشكيل الوعي العاطفي للشخصيات وهو ما أدى إلى إحداث ذروة درامية فوضوية.

كأن الكاتب هنا أراد إثبات محدودية الإرادة الإنسانية من خلال اختبار ثبات الحب وزيف العواطف.

✓ الحدث الثاني الفرعي: يظهر في تحويل "بك" رأس "بوتوم" إلى رأس حمار، ما جعل "تيتانيا"

الواقعة تحت تأثير عصارة الزهرة السحرية أيضا في غرامه: «... وقد سحرني جمالك لدرجة

أنّي صرت مضطرة إلى أن أبوح وأقسم لك أنني قد وقعت في غرامك من أول نظرة إليك».²

وهنا يكمن إبداع الكاتب في تقديم السخرية العجائبية لمشاعر "تيتانيا" أمام كائن مسخ.

وفي الحدث الأخير أبقى الكاتب البعد العجائبي تمثّل في طلب ملك الجان "أوبيرون" من

"بك" أن يصلح الفوضى العاطفية التي تسببها بين العشاق الأربعة، نتيجة استخدامه الخاطئ لعصارة الزهرة السحرية.

1- المصدر نفسه، ص23.

2- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف ، ص 58.

✓ الحدث الثالث: داخل الغابة ليلا، احتدم الشجار بين "ليساندر" و "ديميتريوس" بسبب غيرتهما

على "هيلينا". يبدأ "بك" باستخدام صوته بطريقة سحرية لخداع "ليساندر" و "ديميتريوس"

ومنع الصراع الجسدي بينهما، كان يُقلد صوت كل منهما لينادي الآخر.

"ليساندر": «أين أنت يا ديميتريوس، المتغطرس؟ تكلم حتى أسمعك»

"بك": «هنا أيها الوغد، سيفي في ومستعد للنزال... أين أنت»

"ليساندر": «سأكون عندك لتوي»

"بك": «فلتتبعني إذن إلى أرض أكثر استواء»

ديميتريوس: «أنت هناك»

"بك": «اتبع صوتي، فمكاننا هذا غير صالح للمبارزة»¹

وهو ما يفضي بعدا عجيبا وغريبا غير مرئي بالنسبة للشخصيات ف "بك" بقدرته السحرية

على تقليد الأصوات قاد العشاق الأربعة إلى مكان واحد حتى يكونوا معا ويناموا، ثم يضع عصاة

الزهرة المضادة في أعين (ليساندر وديميتريوس)، أما "هيرميا" و "هيلينا" بعد التعب من الجدل

والصراع نامتا قرب "ليساندر" و "ديميتريوس". وكان هدف "بك" من جمعهم في نفس المكان هو كي

تعود الأمور إلى طبيعتها فور استيقاظهم في الصباح.

وفي الصباح عاد العشاق الأربعة إلى مشاعرهم الأصلية بسبب زوال السحر، وبيارك

دوق أثينا زواجهم.

وهو ما أضفى بُعدا عجيبا غريبا غير مرئيا بالنسبة للشخصيات، حيث لم يُقدّم الأمر كنتيجة منطقية، بل بتدخل قوى ما وراثية "بك" و "أوبيرون" اللذان رتبّا كل شيء في الخفاء دون استطاعة الشخصيات التمييز بين ما عاشته وما حلمت به.

يقول "ديميتريوس": «...غير أنني يا مولاي لا أعلم أيّ قوة تلك، فلا شك أن ثمة قوة ما تلك التي تسببت في أن يذوب حبّي لهيرميا، كما تذوب الثلوج... أما وفائي وهواي، ومصدر سعادتي وهنائي فهيلينا وحدها.»¹

فرغم رفع السحر عن "ديميتريوس" يبقى واقعا في حب "هيلينا"، وهو تحوّل غير مفسر منطقيا فبقاء الأثر السحري مستقر في النفس مما يجعل عودة الأحداث العجيبة والغريبة.

✓ الحدث الرابع: وفي ختام المسرحية، تبلغ العجائبية ذروتها ليس غير حدث سحري ظاهر،

بل من خلال مونولوج ختامي يوجّه "بك" للجمهور قائلا:

«إن لم تكن التمثيلية قد حظيت برضاكم فرجائي الحار من جمعكم

أن تتخيّلوا أنكم كنتم هنا نياما

وأن ما شاهدتموه كان رؤى وأحلاما

واعتبروا موضوعها التافه الهزيل

في مقام الحلم قدره ضئيل

فلا تلومونا أيها السادة الكرام، وغضوا الطرف عنها وإن غفرتم لنا جئنا لكم بعدها، بخير

منها

فإن كان الحظ هذه المرة قد خان

1 - وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف ، ص 87.

فإني أقسم لكم بشرف الجان

أنا كي نتلافى أنياب الثعابين والنقد المزير سنقدم تمثيلية أفضل بعد زمن قصير

فإن لم نفعل فسمّوني بك الكذاب الأثيم.

طابت ليلتك إذن أيها الجمهور الكريم

وإن خلصت نيتكم تجاهنا فلا بأس من تصفيق

وسنصلح من شأننا، مخافة أن نبقى بغير صديق»¹

ومن هنا شكسبير أعاد فتح باب العجيب والغريب من خلال تصريح "بك" أنّ كل ما جرى

ليس سوى حلم. وهذا ما يؤدي بالقارئ إلى إعادة النظر في حدود الواقع نفسه، وجعل العجائبية معلقة

في ذهنه، ويتساءل: هل ما جرى حدثاً درامياً حقيقياً أم مجرد حلم زائلاً في المسرح؟ وبهذا تتحول

النهاية إلى تساؤل فلسفي: هل الحلم داخل أحداث المسرحية أم أن الحلم الحقيقي نجده خارج أحداثها؟

في نهاية المطاف العجائبية لا تتلاشى بل ترسخ في فهمنا للواقع ذاته.

1 - وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف ، ص110.

خاتمة

تُعَدُّ العجائبية وسيلة هامة في العمل الأدبي الإبداعي، تلتقط صور الواقع من كل جوانبه وتأخذ كل ما هو غريب وعجيب، كعناصر أساسية في السرد، وهو ما جعلها محل اهتمام الكتاب، منهم المسرحيين، ومن خلال تناولنا للعجائبية في النص المسرحي "الشكسبير"، أسفر هذا البحث إلى عدد من النتائج الجوهرية من أبرزها ما يلي:

1- العجائبية من المصطلحات المرنة في النقد العربي إذ يفتقر إلى تحديد اصطلاحي صارم، مما يجعله عرضة لتعدد التأويلات.

2- تتشكل العجائبية من مفاهيم العجيب والغريب.

3- يتموضع جنس العجائبية مع الأسطورة والحكاية الشعبية وكل ما يتصل بالظواهر الغيبية والمجهولة.

4- رغم ظهور الأدب العجائبي كجنس أدبي مستقل في أواخر القرن التاسع عشر إلا أن عناصره كانت حاضرة منذ البداية الأولى للفكر الإنساني متجسدة في الأساطير والخرافات.

5- تمتاز العجائبية بقدرة فريدة على نقل الواقع بطريقة مبتكرة، من خلال مزجها بينما هو مألوف وغير مألوف، والوهمي مع الحقيقة.

6- استحضار الأساطير والفلكلور الاغريقية والرومانية، وربط المسرح بالتراث الثقافي، يُعزّز من عمق تأثير العجائبية.

7- جمالية العجائبية تكمن في خلق التداخل بين الواقع والخيال، مما يمنح إيضاح التعقيدات في العلاقات الإنسانية، والصراعات الداخلية بطريقة غير مباشرة.

8- تُعَدُّ العجائبية في المسرح الإليزابيثي، إستراتيجية فنية فعالة، ساهمت في الكشف عن التناقضات الاجتماعية، وتمثيل الرؤى الفكرية السائدة آنذاك، مما يُحفّز القارئ ويدفعه إلى تبني منظور نقدي تُجَاه الواقع.

9- تُعدُّ العجائبية إحدى التقنيات البارزة التي وظَّفها "شكسبير" بشكل مُكثَّف في مسرحيته "حلم ليلة في منتصف الصيف".

ليلة في منتصف الصيف".

10- توظيف العجائبية في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" ليس اعتباطيًا فنيًا بل

ستارٌ تخيلي يكشف بعمق عن النفس البشرية وتقلُّبات الواقع الإنساني .

11- ساهمت الشخصيات واللغة بشكل كبير في تعزيز عنصر العجيب في النص

المسرحي ممَّا أضاف عمقا إلى قوة السرد وتأثيره.

12- هدف توظيف العجائبية في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف"، هو إبراز كيف

يمكن للعلاقات والعواطف أن تتحوَّل أو تتغير بفعل قوى خارقة عن نطاق السيطرة، وهو ما

يكشف هشاشة الطبيعة البشرية.

13- من دلالات العجائبية في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف"، نجد الشخصيات

كشخصية "أوبيرون" المالكة لقوة سحرية تؤثر على مصادر الشخصيات، وهو ما يعكس

الصراع بين السيطرة والحرية في العلاقات الإنسانية.

14- مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" نموذج مكتمل الملامح للعجائبية في المسرح

الغربي، لما تُنتجه من تداخل بين العوالم وتجاوز للمنطق الواقعي في إطار درامي متماسك.

15- تجمع العجائبية في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" لشكسبير بين المتعة

الجمالية والتأمل الفلسفي، إذ تحفِّز المتلقي على التفكير في طبيعة الحب والهوية والواقع

الإنساني.

16- العجائبية وسيلة لفهم ما لا يفهم بالمنطق وحده، ممَّا يعكس فلسفة شكسبير في تجاوز

الظاهر إلى باطن الأشياء.

17- لعبت العجائبية دورا كبيرا في الكشف عن رؤى الكاتب حول قضايا الإنسان وطبيعة

البشر كمسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف".

وفي الأخير نرجو أن نكون قد ألممنا ولو بجزئية صغيرة من عالم شكسبير المسرحي، العبقرى الفذ،

خاصة في أرقى كوميدياته "حلم ليلة في منتصف الصيف"، والتي ستفتح أفاقا واسعة لمزيد من

البحث العلمي مستقبلا ان شاء الله.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش بن نافع.
- الكتاب المقدس، العهد الجديد، تر: فان دايك، دار الكتاب المقدس، بيروت، 2004.

1-المصادر:

- وليام شكسبير، حلم ليلة في منتصف الصيف، تر: حسين أحمد أمين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1415 هـ - 1994 م.

2- المراجع العربية:

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، ع1، (د،ط)، 1986م.
- ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تح: سليمان البستاني، دار صادر بيروت، ط1، 1966.
- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمان بنت الشاطي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1977.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الحميد هنداوي، مج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- أحسن ثيليلاني، زيتونة المنتهى (نصوص مسرحية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.
- أنيس منصور، أعجب الرحلات في التاريخ، ج1، جدران المعرفة، قليب، مصر، (د،ط)، 2006م.

- باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة"، ل - غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو (د، ط)، 2012 م.
- توفيق الحكيم، بيجماليون، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت.
- توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت.
- جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2005 م.
- حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، طه، 2010 م.
- حميد حميداني، بنية النص السردية، من منظور نقدي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1991 م.
- حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة نصوص، دار هومة، الجزائر، (د، ط) (د، ت).
- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (د، ط)، 2013 م.
- خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، ترويح: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.
- زكرياء بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، (د، ط)، (د، ت).
- السعيد بوطاجين، اعوذ بالله، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، (د، ط)، 2006 م.

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م.
- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
- عبد الفتاح الشاذلي، العجيب السحري في المسرح المغربي خطاب الفرجة، السحر، فاس، المغرب، (د، ط)، 2009م.
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006م.
- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في الفنك للترجمة العربية، المغرب، (د، ط)، 1996م.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في التقنيات السرد، عالم المعرفة، (د، ط)، 1932، 1990م.
- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تر: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 1418.
- عليمه قادري، نظام الرحلة، ودلالاتها السند باد البحري، عيّنة، وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2005 م.
- عملية قادري، نظام الرحلة ودلالاتها، السند باد البحري - عيّنة - وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2005م.

- فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي، دار الشروق، الأولى، بيروت، (د، ط)، 1991م.
- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، (د، ط)، (د، ت).
- فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، 1991.
- كمال أبودي، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.
- لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، ط1، 2002.
- محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1999.
- محمد الدين محمد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد ابراهيم بن عمر الشيرازي الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1939.
- محمد تنوجي، المعجم المفصل في الأدب، ج01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 1999م.
- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، (د، ط)، (د، ت).
- المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، دار صادر، بيروت، (د، ط)، 2004م.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة/ مصر، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).

- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 2001م.

3- المراجع المترجمة:

- فولتير، كنديد أو التفاؤل، "عربي-فرنسي"، تر: آنا ماريا شقير، مراجعة: بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2005.
- إرنست تيودور أماديوس هوفمان، حكايات هوفمان العجيبة، تر: محمد عبد الغني حسن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
- بن جونسون، الكيميائي، تر: أسامة سليمان، دار النشر مدبولي، 2020.
- تودوروف تيزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مر: محمد برادة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م.
- جيرالد برنس، المصطلح السردى، معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003.
- دانتي ألبيري، الكوميديا الإلهية، تر: حسين عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د، ت).
- سوفوكليس، أوديب ملكا، تر: منيرة كروان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.
- فرانز كافكا، المسخ، تر: منير بعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، 1957.
- فريد ريش فون ديل لالين الحكاية الخرافية" نشأتها، مناهج دراستها، قيمتها"، تر: نبيلة ابراهيم
- مراجعة: عز الدين إسماعيل، دار غريب القاهرة، دط، دت.
- كريستوفر مارلو، اليهودي مالطا، تر: عودة القضاة، دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن، 2017.
- كريستوفر مارلو، مأساة دكتور فاولستس، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013.

- ميغيل دي ثيربانتس، دون كيشوت، تر: صياح الجهم، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1999.

4- المجالات:

- أمال مي، العجائبية في رواية سراق الحلم والفجيرة، لغز الدين جلاوي، مجلة المخبر العدد 3، ج1، 1997
- زياد الزغبى، التعجب عند ابن سينا: المصطلح والمفهوم، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 12، العدد 2، 2004
- شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج 16، العدد 3، ج1، 1997
- عبد الحميد بدرابي، المكان العجائبي في ألف ليلة وليلة" حكايات السندباد البحري أنموذجا، جامعه محمد خيضر بسكرة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 13، جوان 2013.
- نعيمة بن عبد العالي، واقع عجيب وغريب، مجلة فكر ونقد(مجلة ثقافية وفكرية)، العدد 2، 1997

5- الرسائل الجامعية:

- الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان" رسالة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الادب واللغات، 2005.

6- المواقع الالكترونية

<https://ar.wikipedia.org>

<https://www.ahewar.org>.

- جميل حمداوي الرواية العربية الفانتاستيكية: الرابط دويل في عبد الحي العباس، بناء المصطلح، العجيب، والغريب والشارق والفانتاستيك، www.qabaosayn.com، تاريخ الزيارة 2025/03/19 التوقيت 10:06.

- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والفانتاستيك): على الرابط: عبد الحي العباس، بناء المصطلح، العجيب، والغريب والشارق والفانتاستيك، www.qabaosayn.com، تاريخ الزيارة 2025/03/19 التوقيت 10:06.

7- المراجع الأجنبية:

Juluy,2001, : , Vallérie Triter : Le Fantastique, Edition Ellipses, France,

Claude Aude, Nouveau Larousse Illustré, Dictionnaire
Universelencyclopédique, Le Volume (A-K), Librairie Larousse, France,
Edition 1, 1948,.

ملحق

1- مصطلحات العجائية وترجماتها إلى العربية:

المصطلح	ترجمته
Le Merveilleux	العجائبي
L'étrange	العجيب/الغريب
Le Fantastique	الفانتاستيك/الفانتاستيكي العجائبي المتردد
Le Réel Merveilleux	العجائبي الواقعي
Magical Réalism	الواقعية السحرية
Myth.	الأسطورة
L'insolite	غير المألوف
Fantastique postmoderne	الفانتاستيك ما بعد الحداثة
Merveilleux Scientifique	العجائبي العلمي
Surnaturel	ما فوق الطبيعي/الخارق
Merveilleux chrétien	العجائبي المسيحي
Merveilleux païen	العجائبي الوثني

2-التعريف بالمسرحي "وليام شكسبير" :

وليام شكسبير: (William Shakespeare) : الشّاعر، الكاتب، والمسرحيّ الإنجليزي الأكثر شهرة وتأثيراً في كتاب العالم، لقّب بـ: "الشّاعر الإنجليزي الوطني" و"شاعر آفون". ولد في ستراتفورد أبون آفون سنة 1564 وتوفي سنة 1616.

كانت معظم كتاباته في أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر ، أي أنّه عاش في زمن الملكة إليزابيث الأولى حيث ازدهر المسرح الإنجليزي. حيث عكست معظم مسرحياته مراحل تطوّر الحياة الاجتماعية والسياسية في أوروبا عامة وفي إنجلترا خاصّة.

كان "شكسبير" رجل عصره بالرغم من عالمية فنّه، إذ تأثّر إلى حدّ بعيد بمعاصريه من كتاب المسرح أمثال "توماس كيد" و"كريستوفر مارلو" وخاطب مثلهم الذوق الشعبي وهو الذوق الذي كان يهوي المآسي التاريخية بما فيها من عنف ومشاهد دامية ، كما كان يهوي المشاهد الهزلية التي كانت تتخلّل المسرحيات التراجيدية لتخفّف من حدّة وقعها.

هذّب "شكسبير" القصص التي نقلها عن المؤرخ "هوليتشيد" في تاريخ إنجلترا واسكتلندا وذلك في مسرحياته "ماكبث" ، و"الملك ليرد" ، "بوكوتارك" كما في مسرحية "أنطوني وكليوباترا" . هذا وقد أضاف "شكسبير" إلى كلّ ما قدّمه من أعمال عمق تحليله للنفس البشرية، فضلاً عن شاعريته الفياضة في تصوير المواقف التاريخية والعاطفية الخالدة حتّى جعل من المسرح الإنجليزي فنّاً عالمياً.

أشهر أعماله الأدبية المسرحية :

3- في التراجيديا:

- روميو وجولييت.

- هاملت .
- عطيل .
- الملك لير .
- ماكبث .
- أنطونيو وكليوباترا .

4- في الكوميديا :

- كوميديا الأخطاء .
- ترويض النمرة .
- الحبّ مجهود ضائع .
- حلم ليلة منتصف صيف .
- تاجر البندقية .
- ضجّة كبيرة حول لا شيء .
- كما تشاء .
- الليلة الثانية عشر أو سمّها كما تشاء
- الصاعُ بالصاع .

5- في التاريخ الإنجليزي والروماني :

- ريتشارد الثاني (249) .
- هنري الرابع (ج1) .
- هنري الخامس .
- ريتشارد الثالث .

- يوليوس قيصر .

- كوريلانوس .

6- الرومانسية:

- حكاية الشتاء .

- العاصفة .

إضافة إلى ذلك مجموعة من الكتب تحمل قصائد الحب والفلسفة باللغة الإنجليزية، بلغت

154 سنويته الشعرية (sonnets)، وتوفي عام 1616م.

3- ملخص مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" لويليام شكسبير:

يتداخل ويتشابك ويتناغم في مسرحية "حلم ليلة في منتصف الصيف" عالمين، عالم البشر الذي تدور فيه الأحداث في أثينا وعالم الغابة العجائبية.

تنشأ العقدة في أثينا عندما ترفض "هرميا" الزواج من "ديميتريوس" بسبب حبها لـ "ليساندر"، وهو ما أدى بهما بالفرار إلى الغابة أي "هيرميا" و "ليساندر" ولاحقهما "ديميتريوس" و "هيلينا" التي تهيم بحبه لكنه لا يبادلها نفس الشعور.

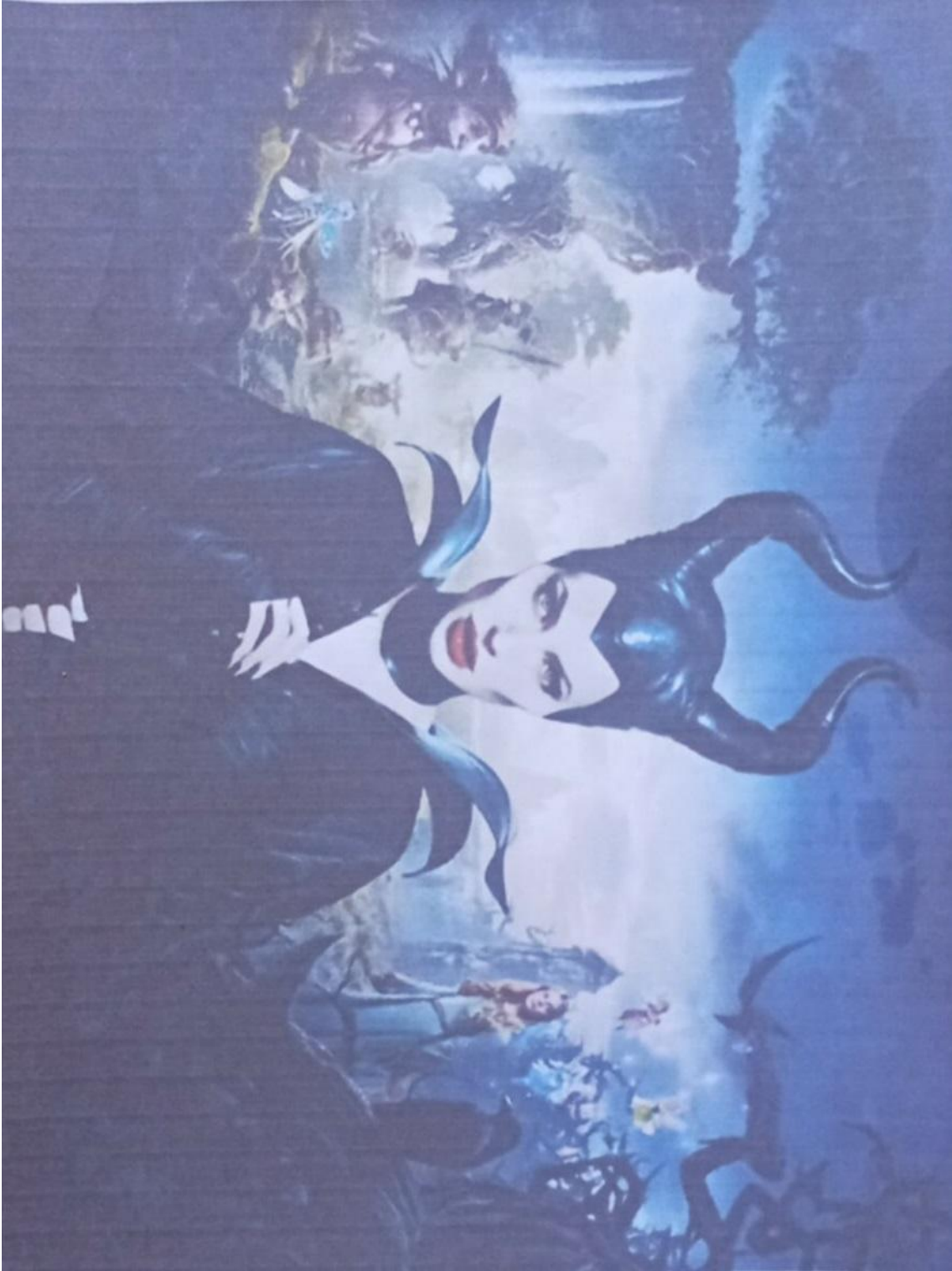
بالتزامن مع الأحداث، تعيش الغابة صراعا بين "أوبيرون" وزوجته "تيتانيا" ملكة الجن، بسبب الفتى الهندي الذي أراده "أوبيرون" حارسا له، في المقابل ترفض "تيتانيا" منحها له، وهذا ما أدى بملك الجن استخدام زهره سحرية، عبر الجني "بك". تجد "تيتانيا" نفسها مولعة بحب الحرفي "بوتوم" الذي يتحول رأسه إلى رأس حمار، وتتشابك مشاعر العشاق الأربعة (ديميتريوس، هيرميا، ليساندر، هيلينا) بسبب تأثير السحر.

تصلُ الفوضى إلى أقصى درجاتها قبل أن تُفكَّ التعويذات، ويسترجع كل عاشق حبه الحقيقي.

تنتهي المسرحية في أثينا باحتفال زواج ثلاثي "ليسوس وهيبوليتا"، "هيرميا وليساندر"، "هيلينا وديميتريوس". ثم يأتي عرض مسرحي هزلي، وفي نهاية هذه الأخيرة يأتي "بك" يخاطب الجمهور ويكشف لهم أنّ الأحداث قد تكون مجرد حلم عابر.









فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات:

الصفحة	المحتوى
01	مقدمة
	الفصل الأول: مفهوم العجائبيّة ونشأتها
07	المبحث الأول: مفهوم العجائبيّة
07	1- لغة
11	2- اصطلاحا
16	المبحث الثاني: المفاهيم المتأخمة للعجائبيّة
16	1- العجيبُ
19	2- الغريبُ
22	3- الفانتاستيك
23	4- الفانتازيا
24	5- الخارقُ
26	6- المدهشُ
29	المبحث الثالث: نشأة العجائبيّة
30	1- العجائبيّة في الأدب الغربي
37	2- العجائبيّة في الأدب العربي.
46	المبحث الرابع: مصادرُ العجائبيّة
47	1- الأسطورةُ
49	2- الحكايةُ الشعبيّةُ
53	3- الدّين
	الفصل الثاني: تجلّيات العجائبيّة في مسرحية "ليلة في منتصف الصّيف لـ"وليام شكسبير"
60	المبحث الأول: تجلّيات العجائبيّة على مستوى العنوان
65	المبحث الثاني: تجلّيات العجائبيّة على مستوى اللّغة.
70	المبحث الثالث: تجلّيات العجائبيّة على مستوى الشخصيات .
70	1- الشخصيات البشريّة

71	2- الشخصيات السّحرية
84	المبحث الرابع: تجليات العجائبيّة على مستوى المكان
85	المبحث الخامس: تجليات العجائبيّة على مستوى الأحداث
93	خاتمة
97	قائمة المصادر والمراجع
105	ملحق
115	فهرس المحتويات