ISSN: 1817-6798(Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.com

The techniques of descriptive discourse in the stories of Sana Shaalan

Dr. Saleh Mohammed Al-Obeidi1

Temara Riad Thun1

1Department of Arabic language
College of Education for Human Sciences
University of Mosul
Mosul, Iraq

***Keywords*:**
Language and rhetorical influences
Repetition and parallelism
Displacement
Parasitic types

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 10 Dec. 2017
Accepted 22 January 2017
Available online 05 xxx 2017

A B S T R A C T

One of the most important aesthetic and artistic techniques on which the descriptive discourse is based is literal language and its methods and then adapting its vocabulary and employing it in constructing the short story for direct or indirect expression of a situation. This affects the writer senses and feelings, so he convince his expression poetically and adjectivally in a verdict linguistic structure, leads to an abbreviation of cumulative current components of symbols, marks, signs, quotes and legends' domestication, or musical notes come in the form of associated reoccurrences leads to a language full of metaphors and sights, therefore it becomes a mixture of genius selected linguistic phonetics,

© 2018 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.25.2018.05

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit

تقنيات الخطاب الوصفي في قصص سناء الشعلان

د.صالح محمد العبيدي/جامعة الموصل/كلية التربية للعلوم الانسانية
تمارة رياض ذنون / جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الانسانية

الخلاصة

إن من أهم التقنيات الجمالية والفنية التي يستند عليها الخطاب الوصفي هي حرفية اللغة وأساليبها ومن ثم تطويع مفرداتها وتوظيفها في بناء القصة القصيرة للتعبير المباشر أو غير المباشر عن حالة ما، تنتاب أحاسيس القاص وتثقل وجدانه فيعبر بصياغة شعرية وصفية محكمة البناء اللغوي،توجز مكونات حالية بتراكم الرموز والعلامات والاقتباس أو توظيف الأساطير، أو نوتات موسيقية تأتي على شكل مجموعة من التكرارات المتوازية،فتكون أيضا لغة مليئة بالإنزياحات والصور فتكون مزيجاً من الغناء والرصد والتتبع ،كذلك حفلت اللغة الوصفية بالكثير من المفارقات الوصفية اللفظية ،والدرامية المشتملة على

* *Corresponding author: E-mail* : adxxxx@tu.edu.iq

مجموعة من الأضداد والتناقضات والصراعات المتعلقة بالواقع الفعلي للمشهد الوصفي

أولا: اللغة والمؤثرات البلاغية:

اللغة نظام علامات ودلالة بآن واحد خاصة وأنها تنتقل لنا أثرى أنواع الفهم وأرفهه [i]، فإذا كان الأدب – بتعبير بارت – ليس "سوى لغة، أي نظام من العلامات، ووجوده ليس في رسالته، بل في هذا النظام، فإن للغة في الرواية نظامها العلامي الخاص بها، الذي يميزها عن لغات الأجناس الأدبية الأخرى مثل: الشعر، المسرح، المقال، وحتى القصة القصيرة، وأبرز سمات هذا النظام العلامي الوظائفية، والتنوع، والانفلات"[ii].

وبما أن الأدب يعتمد على اللغة اعتمادا أساسيا، فإن الكتابة الأدبية تقوم بشكل عام على عملية الانتقاء والاصطفاء من اللغة، فالأديب يعتمد على اللغة في تشييد عمله الأدبي وخلقه عبر تنظيمه وفق نظام محدد له قوانينه وصفاته الخاصة، فالأدب فن أداته اللغة من حيث الأساس، ولكن يبقى بعد ذلك أن كل نوع من الأنواع الأدبية يناسبه تشكيل معين لهذه اللغة الواحدة التي تمثل القاسم المشترك بين أنواع الأدب جميعها، فالقصيدة مثلا توظف الجوانب الإيحائية والرمزية ما أمكن، محاولة الاستعانة بقوانين الشعر من عروض وقوافٍ وموسيقى خارجية وداخلية. والأدب المسرحي يستعمل الحوار والإيحاء والإشارة عند الإخراج والعرض على الخشبة. والقصة القصيرة تنتقي في أدائها مفردات ومصطلحات مكثفة ومركزة دون استطراد أو إطناب[iii].

فاللغة هي المادة الأولية بالنسبة للأدب المكتوب على الأقل، فالصور والأحاسيس والمعاني تبقى مضمرة أو رهينة النفس، واللغة هي ما يعلنها ويجسدها ويعطيها حضورها، أي ما يوصلها للآخرين، فهي وسيلة الكاتب في إظهار رؤيته للعالم [iv].

ولأن الرواية نوع أدبي، فإن اللغة " تعد من عناصرها الأساسية، لأنها العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل الروائي، فالرواية صياغة بنائية مميزة والخطاب الروائي لايمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب، بل بما يتضمن من (لغة) توحي بأكثر من الحكاية، وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها، والرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها عبر الكلمات ونحن لايمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، ما لم تهتم بالطريقة التي صنعت بها"[v].

إن الرواية تستفيد من الفنون الأدبية الأخرى التي تستخدم اللغة مادة لها ولاسيما الشعر، إذ تستفيد من لغته المجازية بصورها ورموزها وانزياحاتها، ومجازاتها، فترتقي لغة الرواية من المستوى العادي إلى المستوى الشعري، لتحقق اللغة وظيفتها الشعرية[vi].

وكذلك فإن البناء الروائي لايكون متميزا في نوعه إلا من خلال تآلف جميع عناصره – من حكاية وأحداث وشخصيات وزمان ومكان وموضوع ومغزى – إلا أن هذه العناصر لاوجود مادي لها إلا من خلال اللغة، وعليه فإن اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب[vii]. حيث تشكل اللغة الوعاء المادي ويكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا[viii]. وأحيانا كثيرة تعتمد اللغة داخل القصة على التصوير الاستعاري والكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري، واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الانزياحية والإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة[ix].

وبذلك يتم إضفاء جمالية خاصة على القصة بوساطة الخرق الدائم لقواعد اللغة المعيارية، أي عندما تؤسس العلاقات الجمالية لهذا النظام الجمالي المؤكد على تحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي[x].

إن لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج، والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن[xi]. أي إن في استطاعة الكاتب أو الشاعر على السواء التعبير بلغة شعرية عن عالمهم الروائي وذلك لأن الرواية "أصبحت فنا غير خالص تماما"[xii]، ومن ثم فالقصة "حين تسعى إلى تنمية متنها الحكائي لاتكتفي بخصالها النثرية وتقنياتها الروائية فحسب، بل تلجأ إلى افتراض بعض خصائص الشعر التي تعلي من تأثيرها وترائها"[xiii]. وهذا ما تسعى

إليه لغة الوصف حيث لاتتوقف اللغة الواصفة عند حدود اختيار كلمات من المعجم ورصفها فحسب، بل يؤكد بارت أنه إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، وهو المعنى المعجمي، وإذا لم تأتِ لغة ثانية لبلبلة وفك رقبة يقينات القول، فإنه لن يكون هناك أدب، ولهذا فقواعد القراءة ليست هي قواعد المعنى الحرفي، وإنما قواعد التلميح إنها قواعد لسانية، لاقواعد فيلولوجية[xiv].

فالوصف "قد يختلط أحيانا بأنماط كتابية قريبة منه كالاستعارة والصورة اللتين تدخلان في تكوينه أثناء الكتابة الروائية ولاتنعزلان وتتساميان عليه إلا في الكتابة الشعرية"[xv]. وينتج بذلك النسق الشاعري في الرواية – ومن ثم القصة – نتيجة العلاقات الضدية القائمة بين الكلمات، وعلاقات الترادف والتقابل في المعاني، وعلاقات التقارب الصوتي والصرفي للكلمات[xvi]، حيث تكون الأدلة اللغوية التي تجسد الموصوف قد انفلتت من حيز الدلالة المعيارية، ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرحب، والمعقد، الذي هو قمين بتشذيب الألفاظ، ونقضها من دلالتها المتواضع عليها، بفعل تموضعها داخل سياق جديد ليتيح لها الإشعاع بدلالات تحمل طراوة وجدة[xvii]. فالصورة التي تُعَدّ تقنية من تقنيات لغة الوصف هي من أسس البلاغة وتعني أشكال البيان من تشبيه واستعارة وكناية، أما التصوير فهو تكوين آخر أكثر تعقيدا مما يتصور حين نقرنه بالصورة، ذلك أن التصوير تشكيل من عناصر عدة تتمثل بأدوات البلاغة، التشخيص، التجسيم، المجاز في إطار محدد، وربط هذه العناصر المتفرقة مهما ابتعدت بينها الشقة لإصابة الوصف ورسم لوحة آية في الإبداع، فتمنح اللغة الروائية مسحة شعرية[xviii]. حيث تشكل الصورة التقنية الكتابية الأكثر إيحاءً، لأنها لاتصف شيئا مرئيا ولاتحاكي الأشياء وفق منطق الواقع – كما نتصوره على الأقل –بل تحاكي الأشياء وفق منطق اللاشعور وهي بذلك تخلق النفس الشعري داخل النسيج النثري[xix].

وبذلك فإنّ جمالية السرد هي جمالية الوصف المنبثقة من جمالية اللغة[xx]، حيث يبني السرد فضاءه الجمالي بتلبسه روحا جمالية من خلال الوصف، ويعتمد كلا من السرد والوصف في شعريتها أو الوصول إلى النفس الشعري على لغة القص ومن ثم (لغة الوصف)[xxi].

وفيما يتعلق بجماليات اللغة الشعرية ، فإن البحث سوف يتناول المؤثرات اللغوية والبلاغية الآتية:

1– التكرار والتوازي:

تشكل ظاهرة التكرار الفني ملمحا شديد البروز في النص الأدبي، فقد فسرها (لوتمان) تفسيرا علميا، فهو يرى أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية"[xxii]، ويعد صلاح فضل التكرار من الطاقة الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الأدبي، إذ يقول: "يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أن من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"[xxiii]. فالنص الأدبي قائم على المحتمل "الملمح الجذري للمحتمل الدلالي كما يشير إلى ذلك اسمه، هو التشابه، فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا"[xxiv].

(أتعرف كم كلمة من المستحيل نحتُ لك؟ أتعرف كم بحثتُ عنك؟ أتعرف كم انتظرتك؟ أتعرف أن جسدي ودمائي منذورة لك؟ إزن، عليك أن تقبل نذوري متقبلا حسنا)[xxv].

نلاحظ أن في النص أسلوبين من أساليب الجمالية الشعرية التي تتدفق من خلال الوصف ولغته، فهناك التكرار في الاستفهام وفي التركيب النحوي (أتعرف كم...) على امتداد المقطع توكيدا على حالة شعورية داخلية قائما على بنية التوازي التركيبي العمودي المستند على أسلوب الاستفهام، إذ بدأت المتواليات اللغوية بهمزة الاستفهام تأكيدا وزيادة في التماثل مقترنا بالفعل المضارع (أتعرف)، فالاستفهام المليء بالرفق والتودد لايناسبه إلا الفعل المضارع، فبنيت هذه التراكيب أساسا على تكرار التساؤلات واقترانها بالفعل المضارع ذي الطابع الدرامي لأن "لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولما يَنقَضِ، ولغة القص هي لغة الفعل الماضي الذي انقضى"[xxvi]. فمجيء الوصف المحمل بهذين الأسلوبين يبين حركتين نفسيتين متناقضتين: الأولى متمثلة بـ(هي) الباحثة عن الذات والحب والعشق والسلام الذي يُنعش تلك الذات ويخلدها في إطار منولوج داخلي متخيل، فهذه التساؤلات إفصاح وإبانة، انطلاقا بوعي عميق بكل ما يحيطها (هي) وما تتمناه يقف

أمامها، لذا تعبر الشخصية عن رغبتها في جعل نفسها طرفا أولا وثانيا في معادلة الكلام والوصف، أما (هو) فهو الحركة المناقضة لحركتها النفسية يمثل الصوت الرافض للمضي معها، لأنه يجهل ما تعرفه أو تحسه فصوته معلق، فجعلت من (هو) معادلا موضوعيا. ومسألة التكرار والتوازي بشكل أفقي وعمودي يمثلان نفسا شعريا داخل تلك الجمل الوصفية التي تعبر عن عمق المعاناة النفسية لطموح الشخصية، وبتعبير أوضح يمثلان حقيقة الصراع الذي يقوم داخل النفس الإنسانية. إذ إن المتواليات الاستفهامية المتكررة تسهم في شحن الخطاب الشعري بقوة إيحائية، وفتح المجال الدلالي أمام القارئ، فهذا أسلوب من أساليب الإنشائية الطلبية المستعملة في النص للتعبير عن أفكار الشخصية، وخلجات روحها، وإن عملية التنوع في استخدام الأدوات ضمن النص تدل على تنوع المواقف الشعورية التي تعتري الشخصية، فأسلوب الوصف والطلب من أوله لطيف المدخل رفيق رقيق عذب. هذا وتأتي (كم) الخبرية لتثبت مدى تأثر الشخصية بهذا الفقدان، فمن خلال اقتران ذلك التركيب الاستفهامي بمفردات وصفية متتالية بصيغة (المفردة المؤنثة) حاملة روح تلك الأنثى في تلك (الكلمة). فانتهاؤها بـ(كلمة) دلالة على أن تلك المشاعر والغرائز ليست إلا مناجاة أو بوحا وجدانيا وتداعيات واقعة بين العالم الداخلي الشعوري للشخصية وخيالها ولكنّها غير مترجمة في الواقع. وعالم (الكلمة) المدونة على أوراق وصفحات، فهو مقدس هناك لأن المرأة لاتستطيع البوح، فهي امرأة في قوقعة الكتب وصومعة الكلمات. تأكيدا على أن ذلك كله متخيل بعيد عن الواقع، وكل تلك الشهوات قتلها المضي في سنين العمر، وستبقى في الانتظار وأدخلت كلها ضمن (كلمة المستحيل) المنحوتة والمحفورة على قصصها، ستبقى مستمرة في البحث والانتظار مادام ذلك الرجل يبقى ورقيا ومادامت تلك الأحاسيس ستظل منولوجا داخليا متخيلا. نلاحظ أن النسيج الداخلي للغة ذو كثافة شديدة واقترابه من لغة الشعر، وأن تلك المرأة (كلها) بجسدها ودمائها ودواخلها وعواطفها منذورة لـ(هو): (لك). ثم أخيرا (هي) تدلي بالجواب بـ(إذًا) نيابة عن ذلك والذي يأتي مؤكدا بعد كل هذه التساؤلات وهي نابعة من صراعات روحية نفسية تُعاني منها (الشخصية).

كذلك ورد في النص استعمال الصيغة الأمرية (عليك أن تقبل نذوري متقبلا حسنا) التي تُعدّ تناصا مع القرآن الكريم في قوله تعالى (فَتَقَبَّلَهَا ربّها بقبول حَسن)[xxvii]. لتؤكد على طهرها وعذوبتها ونباتها الحسن وأنها منذورة لمحراب الكلمة (السلام والحب والحق والحرية)، وأن محاولة إخفائها لـ(هو) التي تمخضت عن هذا السلوك الذي يعبر عن ذلك الصراع الخفي والمعاناة النفسية المتأرجحة بين الإقدام او الأحجام في هذا المقطع بحضور ظاهرة التوازي التركيبي وتكرار جمل الاستفهام، وبهذا فإن شعرية اللغة قد دعمت أساسيات الوصف وجعلته أكثر قوة وجمالا.

2- الصورة الوصفية:

جرى ارتباط الصورة بالشعر أكثر من أي فن آخر، فقد عَدَّ ويليك "الصورة، المجاز، الرمز، والأسطورة، البنية المركزية للشعر"[xxviii]. ويرى سي دي لويس أن "كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة"[xxix].

وتحضر الصورة في السرد عبر العلامات اللغوية والإشارات البلاغية والمسارات الحكائية التي تبرز من خلالها ملامح المثيل المضاعف، ويتحقق الغياب الذي تحدث عنه سارتر بالنسبة للصورة الذهنية التي تتواشح خيوطها لتحديد غياب الشيء في صميم حضوره، فتغدو الصورة الروائية أو القصصية، نتيجة لذلك متميزة بتلك الخاصية التأسيسية المزدوجة القائمة على حضور/ غياب واقع متخيل[xxx].

والصورة الوصفية يتم توظيفها في القصص سواء أكانت مادية أم ذهنية ، وسواء أكانت تمثل وصفا خالصا ثابتا متوفرا على الأسماء والصفات أم ملتبسا بالسرد عبر تداخل الأسماء والصفات مع الأفعال لتشكل في النهاية ما يسمى بالصورة الوصفية.

وفي هذا النص نطالع توظيف الصورة الوصفية بشكل متخيل وفني جمالي في مقطع من قصة (الضياع في عيني رجل الجبل):

(أنا امرأة المواسم، فذقني لتعرف كيف تجتمع في امرأة واحدة بربرية الغابات وهمجية الكهوف وتوحش الجنس، وعذوبة الاشتهاء وأساطير الميلاد الجديد وحكايا البعث والقرابين)[xxxi].

يبدأ المقطع بوصف ذاتي، أنا امرأة المواسم، دلالة على المتغيرات والتقلبات الروحية والنفسية بفترات زمنية مغايرة حسب الموقف أو الحالة، فمن خلال تتبع الأوصاف نجد أنفسنا أمام صورة سريالية قديمة جدا لتعود بنا إلى العالم البدائي واستدعائها للطبيعة والقرابين الأسطورية من خلال التركيز والتكثيف الموجود في اللغة، وذلك التدرج بداية من فعل الأمر (ذقني) ثم المضارع (لتعرف، تجتمع) تدرج بتسلط آمر للولوج إلى الأعماق وفك لغز طلاسم روحها، ومجرد أن يفهم ذلك الغموض ويتذوقه سوف تتكشف الأسرار والمعرفة الحسية والأشياء الحقيقية القابعة في عمق تلك الكهوف (روحها) وظلال غاباتها التي تعج بلغة غريبة عن العالم الخارجي بداخلها. محاكاة لصوت من أصوات الطبيعة وذلك لأن بربرية كلمة مبنية على تكرار مقطع بر، بر، بر[xxxii]، فهي بعيدة كل البعد عن الثقافات التقليدية التكرارية المهيمنة، (همجية الكهوف) فتلك الكهوف دلالة على مستضمراتها العميقة وإن كانت وجدانية نفسية، أو روحية، أو أخلاقية، أو ذهنية، فهي تعيش نسبة من الوهم تقل أو تكبر، فالإحالة أو الانتقال من مكان حقيقي واقع، حاضر إلى مكان مجازي خيالي، وهي عودة زمكانية للحدث تحمل بعدا رمزيا لبداية تشكل الوعي البدائي الأول بكل ما تحمله هذه العودة من آثار سلبية وإيجابية، فهذا المكان قد يكون الأقرب لطبيعتها، وكأن القاصة انتقلت إلى تلك الأماكن الطبيعية لتقريب التأزم الذي يعانيه اللاوعي البشري مع عالم الأفكار، وكيف أن الإنسان يعيش وبكل وثوقية حالة من المجاز الإدراكي، مع أنه في الواقع ضحية لصور الحقيقة الخادعة التي تتوافد على الوعي البشري، على شكل حقائق أو صور أصلية للحقيقة، بينما هي صور غير موثوقة تدحرجت عبر اللاوعي من خلال الإكراهات الخارجية داخل أغوار الإنسان.

ف(توحش الجنس) هذه الوحشة من الانفراد والغياب والفقد للجنس الآخر (جنس) لايفهم ولايغوص في أعماق روحها النقية العذبة، فإن ذلك الاشتهاء يدل على الرغبة والنزوع إلى الآخر، وهذه إشارة إيروسية[xxxiii*]، كونها تعمق في إظهار المشاعر وانقلاب الذهن من سلطة الشعور (العقل) إلى سلطة اللاشعور (الخيال) المكتظة برغبات كثيرة غير مفهومة لكنّها تدل على وجود جديد ضمنته القاصة مفردات أسطورية (أساطير ميلاد جديد)، وكأنها استحضرت أسطورة ماقبل الميلاد (عشتار) التي كانت تقدم لها القرابين وحكايا البعث، فهي آلهة الحب وبعث الطمأنينة والسلام والحفاظ على النسل، وكذلك أسطورة (الإيروس) آلهة الحب عند الإغريق، لتخدم لغتها، فالقاصة ضمنت هذا التناص العام بالمعنى والإدغام خدمة للخيال، فرسمت صورها الخاصة بها منسوخة من روح عشتار، كما تصف نفسها عشتار: أنا الأول، وأنا الآخر، أنا البغي، أنا القدسية، أنا الزوجة..... وأنا سلوى أتعاب حملي[xxxiv].

وهذه الخيالات التصويرية تسهم في تشكيل نمط الصورة خلال عرض الفكرة الحوارية الداخلية، ذلك أنّ اللاوعي والغور الذهني البشري ماهو إلا مجموعة من المحاكاتية والانطباعية عن الحياة والذات والمجتمع، واستخدام مفردات من الخرافات والأساطير لتكشف عن كل ماهو مضمر تحت سطح الوصف من معاني تكشف في الوقت ذاته عن حجم الاغتراب والفقد الروحي وهي ذات عمق بعيد لايصلح لبناء واقع حقيقي، فتظهر أهمية اللغة الوصفية في الحضور الكثيف للملفوظ وأنها تجسد قوة النفاذ الحسي الكامن في الألفاظ الوصفية، فتتحول هذه الرموز إلى مادة تسهم إسهاما فعالا في إضاءة الواقع وتشخيص الماضي حاملة معها دلالاتها الإنسانية الشاملة معبرة عن دواخلها العميقة.

3- الانزياح:

إن اللغة الشعرية عند (جان كوهين)، هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني "كل ماليس شائعا ولاعاديا ولامصوغا في قوالب مستهلكة"[xxxv]، ويتعاضد الانزياح اللغوي مع المكونات اللغوية الأخرى لإثراء الدلالة وإكسابها مزيدا من الخصب والغنى والمفردات والتراكيب مداليل جديدة، ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت وفق تغييراتها المضادة[xxxvi].

والانزياح ماهو إلا "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر"[xxxvii].

ولقد عدّ الكثير من الأسلوبيين الانزياح جوهر الإبداع، ولهذا فإننا نجده متناولا في مجالات عدة، فلا نكاد نجد كتابا في الأسلوبية أو البلاغة أو النحو إلا وقد تطرق إليه، فالانزياح إذًا، "مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه"[xxxviii].

فالانزياح يعمل حينئذ هو الآخر على خرق قوانين اللغة في مرحلتها الأولى، لتليها المرحلة التأويلية فهو لايخرق اللغة إلا ليعيد بناءها من جديد، لأن الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته[xxxix].

وفي قصة (احكِ لي حكاية) نطالع الانزياح المتشكل في إطار صورة رومانسية حالمة، يقول الراوي:

(أغمضت عينيها، وشعرت بأنها تسقط في أحضان القمر، أسدلت شرائط وردية على نوافذ الماضي الحاضر، وبلا قصد منها وجدت نفسها تتحسس جسدها)[xl].

إن الراوي في هذا المقطع الوصفي يصور لنا حالة شعورية تجتاح الشخصية تخترق نظام اللغة معلنة عن رغبة الشخصية بكسر الواقع، وذلك من خلال الفعل (أغمضت) الدال على الابتعاد عن الواقع، فعندئذ ستنتابها حالة الشعور بذلك الحلم، فهنا الشخصية باحثة عن حلمها الضائع (تسقط في أحضان القمر) نلاحظ هنا منافرة إسنادية أم عدم ملاءمة في نسبة (الأحضان) إلى (القمر) وكذلك (النوافذ) للزمن (الماضي الحاضر)، فالحضن هيئة من الهيئات البشرية تكون الحاجة له للشعور بالأمان والسلام والاشتياق، فالقمر هنا (الحبيب) الذي تسترجع معه الأمل بالحياة والذي يخلصها من اليأس والخوف، فالقمر يقترن بزمن (الليل) والذي يشير إلى ذلك الظلام الحالك (اليأس، والحرمان)، والقمر هو الحبيب الذي يضيء ذلك اليأس ويشعرها بالأمان، وبدأت الشخصية باسترجاع شرائط صورية عن ذكرياتها الجميلة في شبابها راجعة إليه في نفس الوقت باحثة عنه بين ماضي (شبابها) ووجوده في حياتها وبين حاضر يدونه الحبيب، فهي تبحث عن حلمها الضائع وتحاول الوصول إليه من خلال مجموعة من الأخبار المتداخلة (نافذة الماضي الحاضر) لتوحي لنا بأن جرحها نافذة في الاتساع وفي عمق المدى وخلف تلك النافذة حبيبها المفقود وعمرها الضائع وعدم القصدية هنا جاءت إشارة إلى أن الشخصية تشعر أنها تحتضر، لأن الإنسان عند شعوره بالوصول إلى اللاوعي أو الاحتضار يريد أن يجرب حواسه فمثلا (يضرب نفسه) من التحسس هل هي على قيد الحياة أو ليتها حقيقة، لقد استطاعت القاصة من خلال الانزياحات وعدم الملاءمة الإسنادية أن تحدث رؤية جديدة للغة سرعان مانزعت من عناصرها دلالاتها الواقعية لتحيل السامع إلى دلالات أعمق فكأنها تنطلق من العالم إلى ذاتها.

وفي قصة (الضياع) يرد كذلك انزياح في جملة (كاد قلبي يطير)، يقول الراوي:

(كاد قلبي يطير من صدري عندما رأيت حرسك في الخارج)[xli].

نلاحظ هنا ألحق الفعل (يطير) على ما لاحظ له في الطيران. فالقلب يخفق بشدة ولكن جاء الفعل منزاحا عن حالته لينفث جمالية لتلك الحالة (حالة العشق) الذي يجعل للقلب أجنحة من شدة الخفقان كأنه سيكسر تلك الأضلع ويتحرر من تلك الانكسارات والحرمان، فحين أسند الفعل (يطير) إلى القلب فإن هذا الاستعمال يفتح بابا من أبواب الانزياح، كأن ذلك القلب سيجتاح كل أولئك الحرس ليصل إلى المرفأ الذي يجعله يخفق إلى حد الطيران، فهنا اللغة القصصية الشعرية وصفت في جملة بسيطة ما يمكن أن يكتب في صفحات تتفتح عندها ذاكرة القارئ وتمتزج بها.

وفي قصة (الجسد) يتحقق الانزياح في إضافة الصفات البشرية على البنطال والقميص، يقول الراوي:

(يشعر البنطال بأن قرفه قد تضاعف يشيح بنظراته عن القميص الذي مازال يثرثر، يبتعد ليحلم بجسد يشتريه من سوق النخاسة)[xlii].

نلاحظ نسبة الأفعال (يشعر، يشيح، يثرثر، يحلم، يشتريه) إلى البنطال والقميص، وهي أشياء جامدة، وكل هذه الأفعال حسية من صفات البشر، فهذا انزياح أو خروج عن التركيب العادي المألوف، قصد إليه الراوي لإضفاء خاصية الشعرية على اللغة، ونلاحظ التغريب من جهة، والتعجب من جهة أخرى. فهذه أنسنة للجمادات، إنزال تلك الجمادات منزلة العاقل نطقا وشعورا وصورة وحركة، أي أن يغدو غير عاقل إنسانا أو على صورة إنسان.

إنها مجموعة من التحولات الخارقة للانتقال من عالم العقل والألفة والمنطق والحقيقة إلى عالم الغرابة والافتراض والتخيل، فذلك الانزياح لايزيح فقط الأفعال عن موقعها الحقيقي، وإنما يزيح فكر القارئ، فهذا المقطع يحيلنا إلى أكثر من ظاهرة منتشرة بالمجتمع، فإن ذلك البنطال والقميص قد يمثلان الرجل والمرأة، كلاهما يبحث عن ذلك الجسد الذي سيشعرهم بالاستقرار والسلام الداخلي، لكن أصبحت الأجساد تُباع بأرخص الأثمان ، أو يحيلنا إلى ظاهرة الانخداع بالمظاهر (البنطال

والقميص)، حيث أصبحت الأجساد عبيدا لتلك المظاهر وسلعة لها فأصبح الناس يحكمون على المظاهر التي تتحكم بتلك الأجساد، فهناك تبادل للأدوار والمظاهر تبعا لتغيير الرؤى والمواقف، تلك هي رؤية انزياحية (شعرية إبداعية مجازا)، فالقاصة التي ترسم بالكلمات صورا فنية منتقاة من عالم الطبيعة بذكاء وفطنة مؤلفة فيه ما يأتلف ويجمع أشتات مالا يجتمع، ويُنطق ما لايَنطق، فضلا عن بثها الحركة والحيوية والمشاعر والأحاسيس في الجمادات تأثيرا في المتلقي. "فالمبدع الحق هو من: يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف"[xliii].

ثانيا/ المفارقة الوصفية:

إن هذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين أولهما: التناقض (paradox) والآخر السخرية (Irony)، وهو قديم جدا ورد منذ عهد أفلاطون في جمهوريته على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاولات سقراط وهي طريقة معينة في المحاورة تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح[xliv].

ويعرفها صموئيل جونسون بقوله هي: "طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا، أو مضادا للكلمات"[xlv]. ويمكننا القول إن هذا التضاد هو مصدر للشعرية لأنه "مصدر الفجوة مسافة التوتر فإنه يقود إلى النتيجة التالية وهي أن ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من طاقة الشعرية"[xlvi].

أما (أوجست فلهلم)، فإنه يفهم المفارقة على أنها "توازن بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف، والتصور عنده نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه يزيد أو ينقص في وضوح التعبير"[xlvii]. حيث تقوم المفارقة على "التعبير عن مغزى معين أو معنى مرغوب فيه بألفاظ مضادة ومختلفة (ذات تناقض ظاهري)، هذا ما جعل ميوك يعرفها قائلا: المفارقة طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما على المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى"[xlviii].

ومن أبرز الذين وضحوا دور المفارقة وأثرها في النص الأدبي، نجد (سولجر) الذي يراها "مطلوبة بشكل فيه أكبر قدر ممكن من الجدية، ذلك أن النزوة المفاجئة واللاغية في ذاتها لا وجود لهما في النشاط الجمالي، ومن ثم لابد من وجود مهمة أسمى في هذا النشاط، وهذه المهمة هي ما يمكن فهمه من خلال المفارقة. ونجد (ديفيد سميسون) في كتابه (المفارقة والمرجع في الشعر الرومانسي)، قد قام بتوضيح الطرق، التي لايمكن للمفارقة أن تؤدي دورها من خلالها، لما توفره من التزام ما، أو رؤية تتسم بالتحيز للقضايا المتمثلة في وسيلة التخاطب، ومدى فاعلية هذا التخاطب، إنها طريقة خفية لتشاطر المعاني"[xlix].

فالمفارقة عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لابأس به من الحقيقة[l]، حيث تعرفها أمينة رشيد بقولها هي "نظرة إلى العالم وموقف من حقيقة الأشياء"[li].

ويشير باحثو المفارقة العرب، إلى أن هذا المصطلح ليس له وجود بلفظ صريح في المصادر البلاغية والنقدية العربية القديمة، وعدم وجود هذه اللفظة في التراث العربي، لايعني عدم وجود ألفاظ أخرى، وشيوعها في الاستعمال اللفظي والأدبي، كانت تقوم مقامها بشكل أو بآخر، فكتب التراث العربية حَوَت مصطلحات تحمل مضامين المفارقة ودلالاتها ومعانيها لكن تحت مسميات أخرى غير مسمى المفارقة، فهناك مصطلحات بلاغية عربية حملت كثيرا من دلالاتها لعل من أهمها:

مصطلح التعريض، التشكيل، تجاهل العارف سوق الكلام مساق غيره، المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، التشبيه، الاستعارة، وغيرها من المصطلحات البلاغية العربية[lii].

أما الأدب الروائي، فـ"يرتبط ارتباطا وثيقا بالمفارقة، سواء أكانت المفارقة عنصرا مهيمنا فيه، أو جزءًا تتمظهر في بعض أجزائه، ومن غير الممكن أن تخلو رواية من الروايات – باختلاف العصور الأدبية – من حضور المعنى المفارقي"[liii].

وتعد المفارقة لعبة عقلية ذكية من أرقى أنواع النشاط العقلي، إذ هي على الرغم من أنها استراتيجية في الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، إلا أنها في الوقت نفسه تنطوي على جانب إيجابي، فهي سلاح هجومي فعال، وهذا السلاح هو الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد وليس عن الكوميديا[liv]. فالتناقض الظاهري (المفارقة) "يوهم المتلقي بمواجهة موقف غير متسق، مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه ليتكشف له عالم ساحر جديد قائم على قيم جديدة تناقض وتفارق قيم عالمه العيني المعاش، من

أجل فضحها وإماطة اللثام عنها، بل وحتى هدمها. هي رحلة فنية جمالية تجعل كلا من صانعها ومتلقيها في بحر الصيغة اللغوية عبر فضاء نصي متماسك ساحر كله تناقض ظاهري تقدم للمبدع – من خلاله – آلية تعينه على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة، إلى الدخول في أفق كله شفافية بعيدة، وضبابية جمالية، فهي ليست مجرد وسيلة بلاغية أو أسلوبية جمالية للنص الذي تتواجد فيه، وإنما هي – كذلك – وسيلة فلسفية"[lv]. وبذلك تعد المفارقة تقانة مهمة من تقانات العمل القصصي، إذ تحول التداولي الحياتي إلى معطى لغوي ذي حمولات متزاحمة وتقترح اقتفاء حساسية الخطاب في واقع متخم بالمفارقات اليومية[lvi].

والمفارقة تعني في أبسط صورها القصصية جريان حدث آخر هو المقصود في النهاية أو هي تصرف الشخصية تصرف الجاهل بحقيقة ما يدور حوله من أمور متناقضة لوضعها الحقيقي – وهي تقانة قصصية لا غاية لها إلا الخروج على السرد المباشر وهو خروج يبعث على الإثارة والتشويق ولها أربعة عناصر[lvii]:

1- وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي والمستوى الكامن الذي يلح القارئ على اكتنافه أثر إحساسه في تضارب الكلام.

2- إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الكلي الخاص.

3- التظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد السذاجة أو الغفلة.

4- لابد من وجود ضحية متهمة أو بريئة أو غافلة، وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكي معا.

الأنواع المفارقية:

ومن أهم الأنواع المفارقة التي توفرت في القصص القصيرة، موضوع الدراسة والتحليل، مايأتي:

1- المفارقة الدرامية:

وتمثل نوعا من الصراع في الحالات والواقف التي تتغير فيها النتائج المصيرية بشكل مفاجئ مع جهل الشخصيات بمصائرها. وهي تكون ذات صلة بالأحداث والمواقف، وهي ما يعرفه المتفرج من حقائق لاتعرفها بعض الشخصيات الماثلة فوق خشبة المسرح، وتعد مأساة (الملك أوديب) لسوفوكليس خير مثال على المفارقة الدرامية، وقد تسمى في بعض الأحيان (المفارقة السوفوكلية)[lviii].

وهي أيضا "المفارقة التي تنطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة: إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة لا تقل عنها ملاءمة إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماما مما جرى كشفه للجمهور"[lix].

حيث تتحقق المفارقة الدرامية عندما يعرف المراقب ما لا تعرفه الضحية. وهذا النمط من المفارقة متداخل بشكل أو بآخر، مع ما يعرف بمصطلح (مفارقة الأحداث)، ولكنْ هناك تفريق بين المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث، فمفارقة الأحداث تتحقق بظهور خيبة أمل الضحية، بينما المفارقة الدرامية موجودة قبل ظهور النتيجة[lx].

أما في إطار المفارقة الدرامية التي تعتمد على انقلاب الحال والمفاجأة في مصائر الشخصيات وصراعهم مع مفارقات الحياة، فنطالع قصة (عملية ناجحة) التي تحمل في طياتها نوعا من هذا المعنى الدرامي في نهايتها. يقول الراوي:

(تقافز الأبناء بفرح، وهللوا مكبرين وشدو على يدي الطبيب مصافحين شاكرين، في حين طبعت حفيدة صغيرة قبلة امتنان على كف الطبيب الذي تنحنح وقال بثقة: نحن حريصون على سمعة المستشفى، كما أنني حريص على سمعتي المهنية.... ومتي ستخرج أمي... نعم الآن، فقد نسيت أن أخبركم أن العملية قد نجحت ولكنّ المريضة لسوء الحظ قد ماتت)[lxi].

يبدأ النص بوصف حالة شعورية للشخصيات الهامشية (الشعور بالسعادة)، وجاءت الأفعال (تقافز، بفرح، هللوا) معبرة عن

كل طقوس الفرح والامتنان والسعادة (شدّوا على يدي...)، لكن الوصف وضعنا أمام طرفين: (أبناء المريضة، الطبيب)، لتتولد هنا المفارقة في موقف متضاد جهل الأبناء أو غفلتهم عن حقيقة الظروف التي تحيط بهم، تقابله معرفة الطبيب بالحقيقة الممزوجة بالسخرية وبالوضع، فهنا يحدث التوتر المتداخل مع الوصف نتيجة التناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها، فبينما (الأبناء) ينتظرون لحظة الفرج عن والدتهم، يخرج الطبيب وبكل ثقة ليخبرهم أن العملية نجحت ويمتدح نفسه ومهنته ومنصبه وسمعته. وكأن تلك العملية (تجربة) والمريضة هي (عينة) لتلك التجربة. فهو خرج معلنا أن التجربة نجحت ولم يذكر شيئا عن حالة المريضة مستخفا ومحتقرا مشاعر من هم أضعف منه ساخرا من حياة المرضى للانتفاع ماديا متمسكا بالسمعة وبذل أقصى جهد للحفاظ على منصبه وسمعته المهنية، فاستخدم لهجة تدل على مدح الحالة والوضع، ولكن يقصد التهكم والسخرية من الناس البسطاء الضعفاء الذين يحملون كمّا كثيفا من مشاعر الفرح والامتنان والحب حتى للغرباء، لكن المفارقة أنهم باتوا ينتظرون الموت ممن يفترض بهم المحافظة عليهم وتوفير سلامتهم بحسب طاقاتهم واستطاعتهم، كهذا الطبيب مثلا.

فالطبيب يعرض موت والدتهم كشيء عابر غير مهتم وكأنها كانت (عينة للتجربة)، محتقرا شعورهم غير مبالٍ بوضعهم كأنه يسخر من ضعفهم وموت والدتهم، لقد تجلت المفارقة الدرامية في القصة هذه من الوضع المأساوي والصراع الخفي بين الشخصيات، فالمادة والجشع والمناصب أزاح صفة الإنسانية من أكثر مهنة ترتبط بالإنسانية وارتبطت بأشياء مادية، فما بال المجالات الأخرى، فبناء النص على الوصف المتداخل مع المفارقة جعله مرتبطا ارتباطا وثيقا بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني ووضعه وما يحيط به من مشاعر وأحاسيس إنسانية متنوعة ومتقلبة.

أما في قصة (اللعبة الوحيدة)، فنلاحظ المفارقة الدرامية متمركزة في انقلاب الحال من حالة الفرح والسلام والسعادة إلى حالة الدمار والموت والفناء الإنساني لشخصية لم تكن تتوقع حصول تلك النهاية المأساوية، يقول الراوي:

(كانت تلبس ثوبا زاهيا، وتنتقل كفراشة بين المدعوين في قاعة الزفاف، وعلى الرغم من محاولة أمها بأن تلزمها بالجلوس في مكان واحد، كانت تخطف أبصار الحضور بضحكاتها وسعادتها عندما خطف ضوء مفاجئ الأبصار، وهزّ انفجار أركان المكان وبدّل النور ظلاما، وطغى بسواده على لون ثياب لينا الزاهي، وأسقطها أرضا تتخبط في دمائها، وتنزف من شتى أنحاء جسدها، غرق ثوبها في دم أحمر حار وانزلقت في سكون شاحب علا وجهها وأجبر حركتها على الاستكانة، وألزمت الصمت)[lxii].

في هذا المقطع السردي – الوصفي، يعرض لنا الراوي المفارقة من خلال صورتين (الحياة، الموت)، فالصورة الأولى تحمل في مفرداتها الوصفية لتلك الطفلة المفعمة بالحيوية (بحركاتها، وضحكاتها، وسعادتها) تحمل براءة الأطفال وحقهم في الفرح والسعادة، فهي ناعمة رقيقة كفراشةٍ في تلك القاعة (قاعة الزفاف)، ثم تحدث المفارقة هنا بالصورة الثانية، فيحدث عارض مفجع يحول الزفاف إلى مأتم، ذلك الانفجار الذي بدل نور الحياة إلى ظلام، وجعل الألوان الزاهية (لون ثياب لينا) سوادا، بظلمه وغدره وطغيانه، وأبدل صوت ضحكاتها بصوت الصراخ، فذلك التضاد الحاصل بين الصورتين (صوت الضحكات، صوت الانفجار) (النور، الظلام) (ثوبا زاهيا، دم أحمر)، فمنه تضاد في المعنى، ومنه ظاهر واضح. وهذا التضاد يمنح تلك المفارقة إثارة لأنها تنمو نتيجة الانتقال المفاجئ بذهن المتلقي من مستوى دلالي إلى مستوى آخر، ومن موقف يمثل الحياة إلى موقف آخر يناقضه (الموت)، وتحيل هذه المفارقة المكانية على منظومة من التعارضات عند متابعة تفاصيل (القصة) يظهر لنا اختيار البيئة الدرامية وأن البيئة الثقافية النابعة من المكان (القاعة) للأفراح، إلى قاعة يسودها الحزن والموت والفواجع، فذلك الانفجار أغرق الفرح فجعا وأجبره على الاستكانة، فحول صوت الضحكات إلى صمتٍ؛ ذلك هو الموت الغادر. وهنا فقد اعتمد الراوي في بناء النص بصورة يتجلى فيها الوصف (المكان) بأسلوب يعج بالمفارقة حيث تسهم الألفاظ بمنح المشهد بعده المفجع والمضني والمؤلم بعدما كان زاهيا، منتشرا فيه الحب والسلام والفرح.

أما في قصة (يوميات حروف الدال)، فنطالع مقامين متضادين لحالتين مختلفتين من حيث المكانة والرتبة، قد اجتمعتا في سياق واحد هو سياق (العطايا)، فكان هذا التقابل القولي والحالي في آن حاصلا بينهما، يقول الراوي:

(دنا منه، وزاحمه بالمنكبين والركبتين حتى كاد يخلعه من مكانه من أمام باب ديوان العطايا، نظر إليه نظرة من تحت

ظلال عمامته الفارهة، وقال له بتقزز: ياهذا، ابتعد من هنا، أهذا مقام السؤال؟!. رمقه الشحاذ بنظرة ازدراء لئيمة، وقال له باستخفاف قاتل: أوهذا مقام العالم؟!)[lxiii].

يضعنا الراوي في هذا النص أمام مقامين، (مقام العالم، مقام الشحاذ)، من خلال شخصين (صاحب العمامة الفارهة، الشحاذ)، ومن خلال انسياب الأفعال والأسماء وتوازي المفردات (دنا، تزاحم، يخعله، منكبين، ركبتين)، ندخل في مفارقة الموقف والحال ووضع العالم مقام السؤال، فصاحب العمامة هو الذي يأخذ العطايا باسم الدين وهو يزاحم الفقراء الذين هم أولى بالعطايا منه. وبالرغم من عدم حاجته للعطايا كونه عالما لا يتوجب عليه أن يقوم هذا المقام الذي يناسب الفقراء ، لكنّه مع ذلك يرتضي لنفسه أن يقوم مقام (الشحاذ)، فهو في هذا السلوك يكون جاهلا لا عالما، وهنا أيضا تحدث مفارقة غريبة كون أن هذا العالم جاهل، والجاهل بوضعه ووضع غيره، والجاهل (الشحاذ) يعلم أين يكون مقام العالم وأين يكون مقامه وهو الشخصية العالمة هنا، فتحيلنا هذه المفارقة والأوصاف والأيدولوجية في المواقف والحدث إلى دلالات أعمق، فديوان العطايا مرتبط بالسلطة ولا يجدر بالعلماء الوقوف على باب العطايا ومزاحمة من هم أولى به من غيرهم، وذلك لأن العمامة تشير إلى أن من يرتديها يجب أن يكون وقورا ومتعففا لأنه يحمل علما دينيا لخدمة الإنسان وليقترب من قضاياه (دنا منه) وليس لإرهاقه ومزاحمته في رزقه، والشحاذ هنا يمثل شريحة من المجتمع، تبحث وتتسول الرزق، ويمثل افتقار النفس والإحساس بالخواء، وتعبر عن زخم العلاقة الناشئة بين الذات والمجتمع[lxiv].

فكأن ذلك الشخص يخبئ جهله تحت تلك العمامة (ظلال عمامته الفارهة)، فكأنها وسيلة لتسهيل الحصول على العطايا ، وقد يستعملها صاحبها إن كان طامحا في المجد لأغراض التعالي عن النقد والسؤال والهروب وعدم الاعتراف بالخطأ بدلالة (ابتعد من هنا) فليس من حق صاحب العمامة أن يمنع المستحقين مهما كان شأنهم من تحصيل حقوقهم.

فالعلم بأي مجال ديني كان لابد أن يمزج بين العقل والروح، فهذه الشريحة التي يمثلها الشحاذ التي تتحمل مصاعب الحياة تحتاج الى من يعينها. ولهذا نجد استنكار وسخرية الشحاذ بقوله: (أوهذا مقام العالم؟!)، فـ"السخرية هنا مبررة لها دوافعها التي تمنحها فجاجة الواقع المعيشي الذي لا تستطيع التعامل معه إلا بعد أن تسخر منه أولا"[lxv]. تلك المفارقات كثفت اللغة بجمالية الأوصاف وعمقها الآيدولوجي.

2- المفارقة اللفظية:

وهي المفارقة التي لابد أن تتضمن وجود (صاحب مفارقة)، وهو شخص يقوم بأحداث المفارقة أو شخص ما يوظف تكنيكا عن وعي وعن قصد متعمد، وقد تميل المفارقة اللفظية إلى أن تكون هجائية[lxvi]، وهي كذلك تعد "نمطا علاميا أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر، وينشأ هذا النمط من كون الدال يؤدي مدلولين متناقضين، الأول مدلول حر ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي، وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز وكلاهما في الواقع بنية ذات دلالات ثنائية تشتمل على علاقة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول"[lxvii].

ومن أنماطها الفرعية مفارقة السخرية، إذ إن "استعمال السخرية في القص يشير إلى تنبيه للمقدرة الاستعارية للغة وإمكانية الترميز التي تتيحها العبارة المراوغة، فضلا عن أن هذه السخرية ترفد القصة بجملة من الخصوصيات بعضها يتعلق بالتعدد الدلالي وإمكانية تنوع التأويل دون أن تنسى الطرفة وأثرها في المتلقي والتشويق الذي هو أحد خصائص القص"[lxviii].

يشكل التناقض والتضاد الأساس للمفارقة بشكل عام، والمفارقة اللفظية خاصة، حيث يمكن القول بأن التضاد "يعتمد الجمع بين الكلمتين متضادتين في نحو تركيبي معين، ويكون هذا التضاد إما استجابة لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة، الأمر الذي لايفسر على أنه عجز أو ضعف فني بقدر ماهو قدرة على الجمع بين التراكيب والإيقاع بأدائها الدلالي"[lxix].

إن هذا النمط من التضاد يمكن الاصطلاح عليه بالتقابل الظاهر، وأن علاقات المتقابلين في هذا النمط علاقات اختيارية بمعنى أنها تجد نزوعا لدى المنشئ نحو اختيار ألفاظ متضادة لحكم الوضع اللغوي، فالثنائيات الضدية تعد واحدة من ملامح الشعرية التي هي تمثل على أنها حركة استقطابية تنزع من سديم التجربة[lxx].

نلاحظ في قصة (حذاء عنترة) مفارقة لفظية على مستوى التركيب والمضمون المتضاد بين الاسم والشخصية:

(كان يتمنى لوكان له قوة عنترة، إذًا، لكان استثمرها ليحصل على حذاء جلدي جديد، لكن ما كان له من عنترة إلا الاسم الذي يحمل في طياته مفارقة مفرحة، إذْ كان هزيلا قميئا ذليلا، يكاد يزدري طفولته القاحلة، ويحقر نفسه لولا إغراق أمه عليه بوافر القبلات)[lxxi].

نلاحظ أن المفارقة هنا في هذا المقطع، يقدمها لنا الراوي بصورة التضاد بين (قوة عنترة، هزيلا قميئا)، فالشخصية تحمل اسم عنترة، ولكنّها تتمنى قوته التي ستمكنها مرادها (الحذاء الجديد)، فالشخصية اعتادت الأماني واستحال عليها تحقيقها، فمجيء خبر كان فعلا مضارعا دل على "العادة في الماضي، أي: كان الفاعل يعتاد الفعل"[lxxii]، فمن عادة الشخصية تمنيها لأمر محبوب لايرجى حصوله، فهي لاتحمل من عنترة تلك الشخصية التراثية إلا كونا مضطهدة إنسانيا، كأنها فقدت ذاتها، فعنترة مسلوب الانتماء للوطن، مسلوب الهوية الإنسانية الفطرية في أبسط صورة، لكن في الوقت نفسه هذه الشخصية التراثية (عنترة) متضادة ضمنيا أي داخليا مابين القوة التي يحملها من الخارج (جسمية)، والضعف في وضعه الاجتماعي (شعور داخلي نفسي)، أما الشخصية فهي تحمل الضعف الاجتماعي والجسمي والنفسي. لهذا يتم النقل من الحكاية عنه في الماضي إلى الحاضر، فيما لو تحققت له أمانيها، بدليل انتقال سياق معنى كان من الماضي إلى الحاضر، وذلك باقترانها بـ(لو) و(إذًا)، (لوكان له قوة عنترة، إذًا لكانَ....)، فحاضرا يبحث عن عنترة التجديدي الذي يحمل فقط تلك القوة والتجديد والثبات في البحث والوصول، ومحاولته لامتلاك قوة عنترة، وهذا ممتنع ومستحيل بدليل (لو)، فالشخصية تحاول الانتقال من اللاانتماء إلى الانتماء، ومن اللاهوية إلى الهوية الإنسانية المستقلة المعترف بها، فهو شخصية مهمشة اجتماعيا، فكل أمنياته (حذاء جديد). و(لكن ماكان) هنا استدراك وتعقيب بتخفيف نون لكنْ، "لتخفيف التوكيد فإن المثقلة آكد من المخففة"[lxxiii].

فقد أكد هذا الاستدراك النفي عن هذه الشخصية كل صفات عنترة، فبقيت في الشعور بالضياع والضعف والاستسلام، نتيجة لإهمال سطوة الواقع. ثم التفت الراوي للماضي ليوصف هيئته فقال (كان هزيلا...)، ومن هذا يمكن أن نقول إن تكرار (كان) أحدث سلسلة من الانتقالات من الماضي إلى الحاضر، ثم العودة إلى الماضي، ليحدث "ضربا من المشاركة بين المنشئ والمتلقي في تصور المعنى العام، حتى يكون ذلك أبلغ في التأثير وأدعى إلى الإقناع، وحتى لايكون السامع أو القارئ سلبيا في تلقي ما يلقى إليه، وإنما يكون التحول مدعاة لطرد الملك من نفسه وتجديد نشاطه الذهني والشعوري"[lxxiv].

فنجد أنفسنا مابين الأمنيات والأحلام والبؤس والضعف والمعاناة، مابين طفولة انتزع منها الفرح والسلام والبراءة وعالم قاس مجبر فيه يصارع الحياة، فضعفه واستسلامه وأمنياته الضائعة مستمرة. فالشخصية التراثية استمدها الراوي من الماضي وهي (عبودية عنترة)، تأكيدا منه على وجودها وحصولها في الواقع عبودية، عنصرية حسب الشكل والظاهر، الوضع الاجتماعي البائس.

وفي قصة (ثورة العصافير خارج التأريخ)، نجد أن هذه القصة تتحدث عن الصهاينة وما سببوه من دمار واستمرار الاستيلاء على الأراضي بذلك الجدار العازل:

(لأن البشر يؤرخون الأعوام بأحداثهم الخاصة المهمة، فهم يجهلون تاريخ العصافير الذي يقول: كانت العصافير تعيش بأمن في غابات وحقول وسهول فلسطين إلى أن جاء العدو الصهيوني، وقطع الأشجار وجرف الأراضي، وبنى جدارا عازلا بين البشر، لاتعرف الطيور سببا لوجوده، ولاحقا له ليحرمها من أعشاشها وأوطانها)[lxxv].

إن الراوي رصد الأحداث بتفاصيلها بجمالها وقبحها، وبأمانها وخوفها، وبكل تحولاتها المثيرة، عاكسا تلك الحالة المتحولة من الأمن والسلام والهدوء إلى الخوف والدمار وفق صورة من المفارقات الضدية (كانت العصافير)، أي كل شيء يستدعي الشعور بالطمأنينة إنه تصوير لمشهد قديم مناقض لما آلت إليه الأمور (جاء العدو....)، صورة للموت والدمار وكسر أجنحة الحرية بذلك الجدار، فهنا حركة ضدية في الأحوال تثير الكآبة بين الماضي والحاضر وبقلب أحواله من الأمن إلى الخوف من الماضي الإيجابي إلى الحاضر السلبي. فهذا الجدار يمكن الصهاينة من الوصول أينما يريدون حتى إلى الأعشاش، ولايمكن للفلسطيني التنقل أو حرية الحركة، بل يقسمهم إلى كانتونات صغيرة مجزأة، محاصرة بجدار أقيم على أرضهم، وابتلع منها ما ابتلع ليسهل السيطرة عليهم. فهذه المفارقة التي تولد شعورا مثقلا بالحزن والمعاناة وسلب كل ما هو

جميل من هذه الأراضي وقتل الحياة الهانئة المليئة بسلام تلك العصافير، حتى أرق الكائنات لم تسلم من هذا الخوف، وهنا تترشح الصورة عبر ركني المفارقة (التضاد)، وتمتزج بملامح المكان بين الماضي والحاضر، ونبض الشوق والحنين إلى ذلك المكان (الماضي)، فتعكس المفارقة وظيفتها النهائية التي تقوم على الصراع بين الحياة والموت، الاستعمار، السلام، الحرب، الحرية، اللاحرية.

وفي قصة (رسالة عاجلة) نلاحظ حصول المفارقة التضادية اللفظية في ما آل إليه حال الطفل من تقابلات وصفية. يقول الراوي:

(فيصل طفل عذب، عمره ثلاثة عشر عاما، هو سليل العز والمجد والغنى، ولكنه كذلك سليل العجز والضعف والإعاقة، ولد فيصل بعين واحدة ترى النور، أما العين الأخرى فكانت زينة خضراء جميلة، يسكنها الظلام ولاتعرف النور، أدركت أمه.... أن فيصل يعاني من مشكلة ما في إحدى عينيه، فعرضه أبوه على أطباء الأردن)[lxxvi].

يبدأ المقطع الوصفي باسم الشخصية (فيصل)، فعند التأمل في معنى الاسم تراه يفصل بين الحق والباطل، حيث إنه يدل على "الحاكم أو القاضي بين الحق والباطل"، ثم يتابع الراوي الوصف بالثنائيات الضدية (سليل العز، سليل العجز) وأراد بذلك التعبير عن الانحدار الزمني الذي يفصح عنه ذلك التوازي الزمني عن الماضي كونه من دم أصيل إلى حاضر ضعيف مليء بالعجز وقلة القدرة على تحقيق شيء (إعاقة)، فالانحدار يكون من القمة إلى القاعدة على توازٍ زمني وتضادٍ في الحالة، فهي منحدرة شيئا فشيئا من زمن العز والقوة والمجد وهو شيء أصبح من الماضي إلى زمن الضعف والهوان الذي أصبح حاضرا، فهذا التضاد والتوازي يفضي بالنتيجة إلى إعطاء مفارقة فرضتها الشعرية الداخلة في وصف الشخصية فيأخذنا هذا إلى عيني فيصل اللتين تحملان الأضداد (النور، الظلام)، تحمل معنى مرادفا لهما (الحق، الباطل) وكذلك (خضراء، ظلام) كأنهما يحتويان السلام والحرب والخوف وكأن كل ذلك يعمل على إذكاء روح المفارقة في الذهن، فتحيلنا إلى عمق المعنى والدلالة وكأن فيصل يشير إلى (فلسطين) قابعة عليها تلك الأوصاف، أمجاد فلسطين وتأريخها العريق سليلة المجد، وحاضرا سليلة العجز والإعاقة. ذلك التقسيم الذي أضعفها وأعاق مسيرتها التأريخية، ذلك الظلام الذي اجتاح أراضيها الغنّاء الخضراء، فجعل نصفها ظلام الباطل (الاحتلال) ونصفها الآخر نور (الأراضي الفلسطينية) التي ستبقى نورا للحق، فهي مذكورة في القرآن بالأرض المباركة في قوله تعالى (سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله)[lxxvii]. فأما (الأم) فهي الأرض العربية والأب هو حكام العرب الذين يندون ذلك الظلم فقط بالكلام وعند الفعل في الدفاع عنها ظاهريا، فأول ما يحمل السلاح توجه رصاصة إلى الحق (قضية فلسطين)، فالقصة على امتدادها تحمل في طياتها مفردات سياسية ابتداء من الرسالة كاستهلال القصة (عزيزي الدكتور جورج آرثر) وبداية نص وعد بلفور (عزيزي اللورد روتشيلد)، ثم كان الهامش كإشارة إيهامية أو توضيحية لكنّها أيضا تدل على الوطن (فلسطين)، فتحيل هذه المفردات الوصفية إلى بعد سياسي، أو إن مجموعة تلك المفارقات بأسلوب التضاد المتضمن نوعا من التوازي يحيل إلى حالة ذلك الطفل المعذب الذي أبصر النور بعين واحدة بالرغم من أنه عُرض على الأطباء، لكنهم عجزوا عن إعادة النور إلى عينه الخضراء التي تحمل السلام والبراءة والحياة ولكنّها مظلمة فجاءت الأوصاف متأرجحة بين عالميْ النور والظلام، فهذا الطفل يعي في آن واحد معنى جمال ذلك النور وقبح ذلك الظلام الذي أعطاه فرصة واحدة (عين واحدة) لرؤية جمال الأشياء ولتعطيه القوة في المضي قدما، وكذلك أعطته الضعف الجزئي. فهنا وضعتنا الأوصاف أمام بعد اجتماعي إنساني وتتداخل المفارقة الدرامية مع المفارقة اللفظية لشخصية فيصل، **(لأن فيصل ماعاد قادرا على الرسم، لم يمت كما قد تتوقع، وليته مات... لكنّه أصيب بالعمى، لقد سرقت رصاصة طائشة عين فيصل الواحدة.... لم تأته الرصاصة من يد عدو....، ولكنها أتته من يد أبيه)**[lxxviii]، فإن الأب الذي كان يحاول أن يعالج ذلك العمى الجزئي، هو الذي أتم ذلك العمى وأتم ذلك الظلام على فيصل، بسبب عادات بالية (إطلاق الرصاص في الأعراس)، فكيف تجتمع الأفراح مع الرصاص.

وهنا يعم الظلام والموت الداخلي النفسي على (فيصل) برصاصة فرح من قبل أبيه، وأن هذا الموقف غير المتوقع، هو من شكل المفارقة المتأسسة على عنصر الدهشة والمفاجأة وإثارة خيال القارئ، فمات إحساس فيصل بالحياة بالرغم أنه كان

يحاول أن يتحدى الآخرين ويصمد بعين واحدة وأن يقاوم تلك الإعاقة. فمن خلال هذه الأوصاف عن طريق المفارقات يضعنا النص المفارقي أمام حالة تنديد العادات البالية وهي (إطلاق الرصاص في الأعراس) أو إطلاق الرصاص بوجه الحياة.

ثالثا/ الرمز والأسطورة:

إن الرمز لفظ له معنى مباشر، ومعنى آخر خفي، فالرمز "قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء"[lxxix]، وربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز بمفهومه الفني، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس، يقول: الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[lxxx]. وإذا كان "استخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، إلا أن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة، لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر"[lxxxi]. إذا طرأ تطور كبير على مفهوم الرمز في النقد الأدبي الحديث مع ظهور المدرسة الرمزية في فرنسا، حيث أصبح وسيلة للتعبير عن أوجه النشاط الإنساني الفكري والثقافي والمعرفي، تتكاتف وتتعاون من خلاله الأشياء والعناصر والأفكار والعواطف والثقافات متفاعلة منصهرة فيه، للتعبير عن الحياة والواقع بطريقة غير مباشرة وفنية، لتوضيح جوهر الحياة، وللكشف عن حقائق الواقع والعلاقات الخفية والمختلفة التي تعتمل داخله، لأن استخدام الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن في محاولة الرمز بين استخدام تلك الأداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوامل لاتصل إليها الحواس... وترتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لتكشف عن أسرار الوجود، وتعبر عما يستحيل التعبير عنه"[lxxxii].

ويمكن اعتبار الرمز "وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة"[lxxxiii]. فهو بما يمتلكه من قدرة كبيرة على الإيحاء يشير إلى معنى آخر وموضوع آخر وعوالم لاحدود لها من المعاني، وتتحول الكلمة إلى رمز معين حين تعني أكثر من معناها الواضح المباشر، إذ إن لها جانبا باطنيا أوسع، فلا يحدد بدقة ولا يفسر تفسيرا تاما بحيث يأمل المرء تحديده أو شرحه كما هو[lxxxiv]. فالبعض يراه وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة[lxxxv]، حيث يُعَدّ الرمز من أرقى أشكال اللغة المجازية، لأنه يمتلك طاقة إيحائية كبيرة يبثها في أنحاء النص الروائي بما يحمله من معانٍ متعددة، وبما يوحي من آفاق جديدة للكلام، فهو ما يمثل شيئا آخر بفضل توافقها القياسي[lxxxvi].

ويرى (عزرا باوند) أن على الرمز "أن يتمتع بعدد من السمات، وتأتي في مقدمتها القدرة على الإيحاء، وأن يكون ذا طاقة انفعالية كبيرة، وأن يكون حسيا يثير خيال المتلقي، ويجب أن يقوم بجملة من الوظائف في العمل الروائي بشكل خاص، والعمل الأدبي بشكل عام، ومنها: توحيد الأشكال المتنوعة للواقع وتركيبها"[lxxxvii].

والرمز الفني له محددات ثلاثة هي[lxxxviii]:

الأول: إن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزها ليصبح أكثر صفاء وتجريدا، ولايتخلق هذا المستوى التجريدي إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها.

الثاني: إن الرمز ليس تحليلا للواقع، بل هو تكثيف له وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج بحذف بعض الأجزاء المرموزة أو الاكتفاء من مركباتها بجزء واحد فقط أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر ذات سمات مشتركة، ولعل هذا التكثيف هو وراء ما في الرمز من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل.

الثالث: إن الرمز من خصائص الأسلوب، وليس من خصائص الكلمات، أي هو قيمة سياقية تركيبية وليس قيمة إفرادية، وبذلك فإن "الأعمال الفنية تتألف من عدة رموز يستخدمها الكُتّاب، ويمزجونها مع بعض العناصر العاطفية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية لشخصياتهم، فالعمل الروائي كالحياة لايخلو من الرموز. فالأدب العظيم هو ببساطة لغة مشحونة بالمعنى إلى الحد الأقصى"[lxxxix].

فالرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين[xc]:

الأول: إنه يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.

والثاني: إنه لابدّ من وجود علاقة بين المستويين، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، تعني علاقة المشابهة.

وهو أي الرمز، كالأسطورة تماما ذو خاصية متجددة نشطة لاتتوقف بمعنى أنها حفريات حية ومتجددة على الدوام في تأريخ الفكر الإنساني[xci].

ويرى بعض علماء اللغة أن هناك حاجة إلى علم جامع يدرس الإشارات والرموز الأساسية في المجتمع، عبر دراسة التراكمات في التراث الإنساني، الذي تعد الأسطورة من أبرز صور الترميز [xcii].

ويمكن تلمس مصادر هذه النظرية لدى الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسروا الأساطير على أنها كتابات ومجازات اخترعها مؤلفون، فضّلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة[xciii]. وتنهض نظرية الأسطورة والرمز على الاعتقاد بأن الأساطير جميعها ذات فعالية مجازية ورمزية، وتتضمن في داخلها بعض الحقائق التأريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، ثم استيعابها، بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي، وفي ضوء ذلك فالأسطورة ليست مجرد سرد لقصة رمزية، إن هي إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرد، فالصور لايمكن فصلها عن الفكر، إنها تمثل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها[xciv].

ومع ظهور الحركة الرمزية في الأدب زاد الاهتمام بالاتجاهات الرمزية للإنسان البدائي ولاسيما الأساطير التي عبر بها عن نفسه وعن مداركه، وبذلك غدت تلك الأساطير أكبر من حكايات، فهي تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، فعقل البدائي ليس مجرد مرآة تعكس ما انطبع عليها من صور، وإنما طاقة نشطة تؤثر في الواقع وتشكله بالقدر الذي تتأثر به، ومن هذا المنطلق تمثل الصور الرمزية التي اخترعها الإنسان البدائي مساهمة منه في تفسير الواقع من حوله[xcv].

وهنا يجب أن ندرك حقيقة مهمة كي لايظن الظان أن في الأسطورة تسلية للسامعين، فما هي كذلك، وإنما هي التفسير والتأويل اللاموضوعي للمظاهر الكونية، وبذلك تغدو تلك الأساطير (صورا تقليدية)، ولكن ما من ريب في أنها رؤية في الأصل كوحي هو جزء من التجربة نفسها، وأنها من نتاج الخيال، ولكنّها ليست مجرد وهم[xcvi]. فعندما تجد الأسطورة بعض صورها الرمزية في ومضات اللاوعي المبدع، فإنها تحقق الصلة بينها وبين التجربة الشعورية، إذ إن الأسطورة في الأصل هي ذات لغة رمزية[xcvii].

وقد أكدت أبحاث لوكاتش وليفي شتراوس على وجود صلات وثيقة بين الأسطورة والرواية، فالاختلاف عندهما يكاد لايتجاوز أكثر من حاجز الزمن بين عصر الرواية وعصر الأسطورة، فالرواية في تصورهما: سمة حضارة تفتقر إلى نظام، واتساع رقعة، ومنطق الأسطورة، لكنّها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية[xcviii].

فالأساطير تجسيد فعلي للمعنى، وهذا مايؤهلها مباشرة لكي تقدم نفسها إلى الترميز وتحمل منه الكثير، إذ إنها في بعض تجلياتها وحكاياتها رمز قبل كل شيء[xcix].

فإنها أي الأسطورة، "كانت الأداة المخزّنة بكثير من الغيبيات والجدليات والترميزات القادرة على تمثيل واقع وصفه (محفوظ) بالجنون عندما قال: إننا نعيش في الوطن العربي الآن فترة جنون، فأنا لا أتصور مطلقا ما يحدث، وخيالي عاجز عن تصور هذا الشقاق والخلاف والتنابذ، إننا نعيش بالتأكيد فترة جنون"[c]. من جهة أخرى فإن تصوير قضايا اجتماعية وسياسية في واقع يكاد يرقى إلى مرتبة الجنون يحتاج إلى الأساطير التي تخضع لمنطق يقترب من الجنون[ci].

وتتألف الأساطير عادة من قسمين رئيسَيْن: الأول: يشمل عرضا رمزيا للأحداث، والثاني: يشمل نصحا وإرشادا، وهذا ما يسمى المدار الخُلقي في الأسطورة[cii]. فالمنهج الأسطوري قد أفاد من نتائج الدراسات الرمزية التي قام بها فيكو وهيردر لرصد العلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة[ciii]، فهي تمثل الصورة الشعرية أو الروائية التي تعبر عن أحد المذاهب الفلسفية

بأسلوب رمزي يختلط فيه الوهم بالحقيقة، كما تطلق الأسطورة كذلك على صورة المستقبل الوهمي الذي يعبر عن عواطف الناس، وينفع في حملهم على إدامة الفعل[civ].

وفي إطار المجال التطبيقي لموضوع الأسطورة، نطالع توظيف أسطورة طائر الفينيق واستعارتها من مجالها الخيالي الأسطوري إلى مجالها الواقعي من خلال ربطها بمعنى الشموخ والتحدي للعلم الفلسطيني الذي محا بامتلاء الأفق به صورة الجدار العازل. يقول الراوي:

(قرر أن يصبح طائرا في النار، ولايحترق، يطير في السماء، ولايغادرها، ضم يديه العاجزتين بضعف على العلم الفلسطيني بعد أن وقف على أعلى مطل جبلي في مدينته، وفرد كتفيه، وطار وحلق دون أن يهبط من جديد على الأرض، وخيم العلم الفلسطيني على الأفق وغاب الجدار العازل في ظله)[cv].

وظف الراوي في القصة كعنوان لها رمزا أسطوريا (طائر الفينيق أو العنقاء)، وهو "رمز أسطوري وهو طائر خرافي كَثُرَ توظيفُه في الشعر الفلسطيني الحديث، وهو يرمز إلى الانبعاث من جديد، وتقول الأسطورة إن هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه مثله في ذلك طائر الفينيق، ويضارع طائر العنقاء طائر السيمرغ عند الفرس)[cvi]. وفي توظيفه في هذا النص بوصفه حقيقة لاأسطورة فقط، بحيث أصبح ذلك الفلسطيني هو ذلك الطائر وسيبقى حقيقة على قيد الحياة، مهما استشهدوا هؤلاء في سبيل وطنهم فهم أحياء في جنات الخلد. يصنع ذلك الطائر من النار ظلام الحرب والخراب، لكنّه لايحترق يبقى اسمه خالدا في السماء والأرض. (ضم يديه العاجزتين بضعف على العلم الفلسطيني بعد أن وقف على أعلى مطل جبلي في مدينته) فجاء الوصف إشارة إلى أن ذلك الفلسطيني بالرغم من ضعفه وعجزه سيبقى عاليا هو وأرضه ووطنه وعلمه سيبقى يرفرف عاليا متحديا الأعداء، وسيُمحي من لا تأريخ له على هذه الأرض، سيمحيه الحق، فتوظيف الراوي لهذا الرمز تعبير عن الفلسطيني العربي المخلص لأرضه لأن هذا الطائر يعد موروثا أسطوريا عربيا بصورة عامة ومصدرا من المصادر الأصلية المؤثرة لعلها تشير إلى رغبة حثيثة في عمق التواصل مع البيئة العربية والتأريخ العربي في محاولة للرد على الاحتلال الذي يحاول اقتلاع الإنسان العربي الفلسطيني من أرضه وتأريخه. وتأسيس تأريخ بديل مزور للمكان[cvii]. فأراد الراوي بذلك أن يبين أن الفلسطيني لن يموت وقضيته لن تموت أيضا، بل ستنتصر على كل استبداد (المتمثل بذلك الجدار). فتوظيف هذه الأسطورة يعبر عن مغزى سياسي يتضمن في معاني الصمود والتحدي للقوى الغاشمة المحتلة. ولقد وظف هذا الرمز بأكثر من قصة متداخلا مع السرد، خاصة القصص التي يكون فيها الفلسطيني هو الشخصية الرئيسة للقصة، واستخدم مثل هذه الموتيفات الأسطورية بطرائق عدة ومختلفة لتعبر عن مغزى معين.

كذلك نطالع في إطار التوظيف الرمزي، توظيف (النمل) في قصة (عام النمل) حيث غدا هذا الرمز مشعا ودالا على إرهاصات كثيرة منها ماهو أسطوري وواقعي يجسد أحداثا سياسية ونكبات عدة، يقول الراوي:

(لم تكن مملكة النمل معنية بأي تواريخ أو أزمنة أو تسميات، إذ كانت مصلحة الجماعة هي ما تعنيها.... كل ما كان يعني مملكة النمل هو تقويض ذلك العرش الذهبي الضخم الذي ركز تماما فوق مخازن الغلال والمؤن، فبات يهدد مملكة النمل بالجوع.... صممت الملكة النملة على أن تسترجع المؤن المسلوبة)[cviii].

هذا الرمز المتمثل بالنمل هو كائن ضعيف وصغير الحجم، لكنه يعد رمزا للقوة لمواجهة المصاعب عندما يتحد ويتعاون مع أقرانه من النمل، إشارة من الراوي من خلال توظيف الرمز الذي يشير إلى إيحاءات كثيرة متعلقة بالثورات وبقطاع غزة وحصارها وخيانة الحكام في قضية الأسلحة الفاسدة، إشارة منه إلى التأريخ في نهاية القصة (50)، قد تكون (1950). فالعام يقترن عادة بحادثة كـ(عام الفيل)، هذا وإن المقصود بالإيحاء الدلالي للرمز قد يكون غزة وأهلها بوصفهم حادثة مهمة تقترن بـ(عام) ويعرف بها الزمن (التقويم النملي)، إنها لغة جديدة مكثفة بالرموز والإيحاءات جعلت من (عام النمل) مسرحا للانتقادات أو استرجاع أحداث كثيرة هزت التأريخ وتقويمه النضالي عبر الزمن، ولازالت الأحداث وهذا النضال والمواجهة والصمود مستمرا ولازالت النكبات تنتشر على بقاع الأراضي العربية. فكانت البداية من فلسطين، أو بمعنى آخر أن فلسطين هي البداية (1950) وتنتشر وتتسع النكبات وخيبات الأمل بالواقع المعاش، والصراع الدائم عبر الأزمان بين العرب واليهود. وفي هذا توثيق رمزي لقضية فلسطين إشارة منه إلى أن باطن الأرض وتراب الوطن لايملكه إلا أصحاب هذه الأرض،

مملكة النمل هي مأوى آمن للمناضلين وجهادهم للبقاء، تماما كما ينظم النمل صفوفه من أجل البقاء، فللفلسطينيون عادات متأصلة فيهم، هم وإن كانوا عاجزين عن الانتصار تراهم لم يتعلموا بعد فلسفة الاستسلام، فالنضال متوارث مصيرا كما يتوارث النمل الجهاد اليومي لتأمين الغريزة الأولى المتمثلة في الصراع من أجل البقاء، الملكة النملة تمثل الأم الفلسطينية التي وهبت أبناءها فداءً للحق وللقضية، ومن ثم فهي (فلسطين) فجاء الوصف مشحونا بالرموز التي لاتقدم الأشياء كما هي، بل تتعداها ليصل تأثيرها إلى المتلقي، من خلال سلسلة الدلالات الرمزية المتولدة عن الدال الرمزي (عام النمل).

وفي قصة (سيرة التكوين) يتم توظيف الماء رمزا وأسطورة بوصفه أصلا لتكوين الوجود والحياة، يقول الراوي:

(تقول الأسطورة إن مولانا الماء بدأ حياته وحيدا حزينا، وأنه وُجد من غير أب أو أُمّ، وإنما كان بكلمة كن، فكان. فكان مزيجا من الموت والحياة، من الدفء والبرد، من الأمن والخوف، ....، من البدايات والنهايات، كان خليطا من كل التناقضات....

وأسماه مولانا وتكريما لمولانا الماء، فقد جعل الله الجبار عرشه العظيم فوق صفحات مائية،... بعضم قابلوه مرحبين به، وعدَّوْه هبة السماء، وآية الطهر، وسموا أنفسهم المؤمنين، في حين عدّه الآخرون لعنة وغضبا من السماء.... فسماهم المؤمنون الكافرين... وقامت عندها أول حروب البشر وسالت الدماء...)[cix].

فالنص يصرّح منذ البداية بالأسطورة مقتبسا نصا أسطوريا عن الماء بوصفه شخصية أسطورية ذات صفة قيمية بدلالة (مولانا) وهو منذ البداية يجمع بين سيل من التناقضات الوجودية والحياتية. إن اقتباس الاسم الأسطوري (سيرة التكوين) وحده كان كافيا للدلالة على الأسطورة، فمن الأسطورة (سيرة التكوين) أو ملحمة الأينوما اليليش[cx] البابلية ذات الخلفية السومرية، فـ(مولانا الماء) في النص يقابله الأسطورة (نمو) آلهة الماء الأزلية. والمتضادات الوصفية في النص يقابل بالأسطورة (أبو) المياه العذبة و(تيامة) المياه المالحة بوصفهما متوازيين كقصتين متعادلتين كما في الثنائيات الضدية (الموت/ الحياة، الدفء/ البرد، البدايات/ النهايات)، ثم نلاحظ التناص من القرآن الكريم في قوله تعالى: (هو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء)[cxi]، يقابله في النص (وتكريما لمولانا الماء، فقد جعل الله الجبار عرشه العظيم فوق صفحات مائية)، والبشر يتكونون من ذكر وأنثى. أما (نمو) فتمثل العماء، هذا في الأسطورة يقابلها الصراع بين (الماء) مع (البشر)، فهذا الصراع أبدي يشارك البشر، فهذا الصراع نراه في حياتنا ونعايشه على المستوى الاجتماعي (صراع الأفكار)، أم على المستوى الديني (صراع المذاهب) أم على المستوى السياسي (صراع المصالح)، فهذا التكثيف في الثنائيات الضدية واستخدام أسلوب التناص سواء من الأسطورة أم من القرآن، هو إثراء للغة النص وبنيته، وتوسع بالدلالة التي تتحمل الكثير من التأويل، ففي الكثير من الأحيان يستخدم وصف معين بتوظيف الأسطورة لتقديم مشكلة أو أزمة أو أحداث واقعية، فنلاحظ أن وصف الماء بـ(مولانا) وصف يحمل في معناه الضدية، فكلمة (مولانا) من الأضداد تطلق على الشيء وضده، فهي إما تعني السيد أو الخادم[cxii]، وهذا التضاد يشير إلى أن الماء المخلوق من الله تعالى وهو عبد لله، ومعبود من قبل بعض البشر، كونه سيدا على البشر، أهو العابد أم المعبود، فالبشر أسموه (مولانا) فليس هو من أطلق على نفسه هذا اللقب، وبعد ذلك اختلطت الآراء وبدأ الصراع، فالناس قسموا أنفسهم على طائفتين متضادتين، طائفة آمنوا بأنه عبد مخلوق من مخلوقات الله، وطائفة عبدوه بوصفه أصلا للحياة وديمومتها، فهُمْ يتشابهون معه بالمتناقضات والتضاد في الأقوال والأفعال، ولكنّه لم ينزل (الماء) من السماء إلى البشر إلا مباركا لكي يختلط بهم ويساعدهم ولكنّهم بدلا من الاستفادة من الوضع الجديد والسكون والسلام وبدلا من أن يبارك أرضهم، انقسموا وضعفت نفوسهم وشنوا أولى الحروب بينهم حتى أصبح هذا النقاء الطاهر وهذا الشيء المبارك يطغى عليه دماء النفوس الضعيفة، فالناس عظموا (مولاهم) أو (سيدهم) كما يدعون لكنهم طغوا بتعظيمهم، فطغى عليهم مولاهم، وأخذ أحدهم يكفر الثاني، واستمر الصراع (صراع المذاهب) الذي يدخل في بابه صراع العادات وصراع المصالح. إن توظيف الأسطورة وما ترمز إليه يؤدي إلى إنتاج جديد في الرؤى والصور الوصفية والتناول، وأن الأسطورة سواء على مستوى الشخصيات أو الأحداث تقوم بدور لايستهان به في إكساب اللغة بعدا مجازيا، كما أن هذا التوظيف يبعد الوصف عن التقريرية والمباشرة في الطرح، حيث تدرك الوظيفة الرمزية للوصف في مستوى النص بأسره ودلالته العامة من خلال شحنة دلالية مختزلة في اللغة تمثل

وسيطا بينها وبين القارئ. ولقد نشأ من ذلك النسيج المتميز والمترابط مع الخط المتتابع والموازي لسير الأحداث علاقة تفاعل خطابي مع الإشارة والتشويق ومن الفنية والجمالية القصصية[cxiii].

وفي قصة (المواطن الأخير) يتم توظيف سلسلة من الدالات الأسطورية تتمثل بـ(التنين، عروس النيل، باخوس، أطلنطا...إلخ) ليكون النص مليئا بالرموز والدلالات، يقول الراوي:

(كتنين غاضب تمور الأرض بنهايتنا المخيفة، تقدم نفسها عذراء لمعبودها البحر.... اللعنة على قرار مجلس حكماء القارة!! كيف يتصور أولئك العصبة من المجانين أن الحل الأمثل هو إغراق القارة؟!.... دخل باخوس المقر الأعظم لحكماء القارة، فقد كان بمقدور أي شخص أن يدخل المجلس ليقول ويسمع ويشاهد لأنها أرض تعرف العدل والحب والمساواة، دخل إلى القاعة الكبرى، كل الحكماء كانوا يجلسون بصمت وخشوع بانتظار الموت غرقا مع قارة أطلنطا)[cxiv].

يستهل الراوي النص بوصف مكثف بالاقتباسات وتضمين أسطوري يتمثل بـ(التنين) ككائن أسطوري يرمز إلى الشر، ومعنى ضمني للأسطورة (تقدم نفسها عذراء....)، إشارة إلى أسطورة عروس النيل، فهذه الاقتباسات الأسطورية تقوم بدور قوي في توليد شعرية الوصف، لقد تم توظيف الشخصية الأسطورية (باخوس)[cxv]، فيشير الوصف في القصة إلى غرق القارة واستمرار هذا الحدث إلى أن يدخل باخوس إلى مجلس الحكماء، لينصحهم بالعدول عن فكرة الانتحار، وعدم التسليم للنبوءة التي تقول إن الأرض ستغدوا خرابا والبشر سيغدون وحوشا لينتظروا الموت غرقا مع قارة أطلنطا[cxvi]. فتوظيف أطلنطا قد يناظره بالواقع (الأمة العربية) أو كأن النص أراد أن يشير إلى الحاضر للأمة العربية التي اعتراها الوهن والضعف بعدما كانت قوية منيعة. فهذه القارة (أطلنطا) جاء وصفها بأنها (أرض العدل والحب والمساواة)، وهو أيضا اقتباس ضمني من القرآن الكريم في قوله تعالى (كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر)[cxvii]، فهذا التوظيف يحيل إلى اقتباسات عدة موجودة في ثنايا الوصف، ويهدف إلى تعميق الرؤية لمعالجة قضايا الواقع، المتمثلة بقضايا الأمة العربية واستسلامها وموقفها الضعيف والانهزامي يقابله ذلك الانتحار البطيء والقضاء على حضارة بأكملها. كذلك صارت أطلنطا رمزا للسرعة دلالة على التقدم الحضاري والثقافي والعلمي ذي العرق التأريخي الأصيل الذي لايستطيع أحد اللحاق بها، لكن ذلك الشر الذي ينقض عليها السنة تلو الأخرى كتنين ينفث بنيران الجهل الذي يتطاير شرره على العقول جيلا بعد جيل حتى يقضي على ذلك العلم وتلك الحضارة، وهنا نلاحظ أيضا مفارقة تتمثل بشخصية (باخوس)، فهو بالأسطورة إله للرقص والخمر، ولكن بالرغم من هذا نراه معارضا للوضع الجديد (واقع الآلة) المتوحش. وهذا التوظيف يتجسد في زمنين: زمن (الإله والمعابد) وزمن (الآلة والمعسكرات والمعتقلات)، (فهاهي البشرية تأكل بعضها بعضا، العالم ينقسم إلى معسكرات.... المعتقلات والسجون تملأ الأرض)، فذلك الاستسلام أدى إلى قتل تلك الإنسانية بكل مبادئها، وبدأت تضمحل شيئا فشيئا إلى حد قتلها بآلة الدمار وجبروتها (تئد الإنسانية في باطن الأرض، يعلن الظلم.... أنى للأرض أن تصبح جهنم؟!.... أنى للبشر الطيبين أن يغدو وحوشا..... جنة تغرق في بطن الماء)، نلاحظ وصفا مكثفا بالثنائيات الضدية (جنة – جهنم، البشر– المتوحشين، الفرد – الجماعة، الموت – الحياة)، فالأسطورة والرموز المكثفة تترك الفرصة للقارئ الذي يجتهد في إعادة تشكيل النص من جديد، فكأنما هي تفعيل لصورة الواقع (واقع الأمة العربية السياسي) الذي يشهد نكسة وأزمة خطيرة، والرجوع إلى التخلف والجهل، فالغرق هنا قد يكون زمنا متوقفا، لأن الماء هو العنصر المساعد في عملية بعث الحياة، فقد قدّس الإنسان الماء في الأساطير، تلك القوة السحرية التي يتمتع بها الماء. فباخوس (إله روماني)، لكن ينادي باسم الحق والعلم والعدل والمساواة (وهي مبادئ إسلامية)، فقد أخرجهم الإسلام من الظلمات إلى النور، ولما تخلوا عنه وخالطوه بالجهل تراجعوا، فالأمة بعيدة عن تطبيق تعاليم الإسلام فعمّ الفساد والجهل، أو قد يكون (باخوس) يمثل الغرب الذين أخذوا العلم ومبادئ الإسلام وقوانينه وتطبيقه على المجتمع الغربي ولكن حكام ذلك العالم طغوا بآلاتهم ومعسكراتهم ولم يستخدموا ذلك العلم لمنفعة العالم بل للقضاء عليه ابتداء (الأمة الإسلامية) التي أخذوا منها ذلك العلم، تحت مبدأ (صراع المصالح) والبقاء للأقوى، فجعلوا من البشر وحوشا، حتى أن باخوس لم يتحمل ذلك الظغيان وتلك البشاعة فاستسلم هو أيضا للغرق، نلاحظ من خلال مما سبق أن الراوي يعمد إلى الإشارة لطبيعة المشتركات الجماعية للإنسانية وأعطاها أهمية عن طريق التوظيف الأسطوري للأحداث والشخصية وارتباطها بشكل فني بواقع الأحداث، فتمدنا

بجمالية فنية تزيد من ثقلها الوصفي وخصوصيتها في الإحالة إلى الماضي، والهدف من توظيف الأسطورة هو "استثمار المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليدفع به إلى الانفعال بعالم النص"[cxviii].

الخاتمة

نلاحظ أن لغة الوصف قد اشتملت على المؤثرات البلاغية، والتعبيرات الشاعرية الموحية، التي أسهمت في تشكيل جمل مكثفة ودالة ذات صفة شعرية في الغالب حيث اشتملت على تنويعات مختلفة لهذه الجمل والعبارات التي تستند الى إيقاع التكرار والتوازي والانزياح لتؤسس إيقاع الجملة والنص القصصي، فالقاصة اعتمدت المظهر اللغوي الوصفي الذي يهدف الى رسم صورة جمالية مؤثرة.

المصادر والهوامش:

الكتب

1- الأدب العربي الحديث، عبد القادر القط، تقديم إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب (الميزة)، القاهرة، ط1، سنة 1987.

2- أدب عبد الرحمن الشرقاوي، ثريا العسيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

3- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1978.

4- الأسطورة والتراث، سيد القمني، دار سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1992.

5- أسطورة العودة الأبدية، ميرسيا الياذ، ترجمة: حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1990.

6- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، أحمد جبر شعث، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2002.

7- الأسطورة والرواية، ميشيل زيرافا. ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1985.

8- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نورالدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ج1، 2007.

9- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2005 .

10- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة علم المعرفة ع(164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992.

11- بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب (الميزة)، القاهرة، 1982.

12- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة:محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985.

13- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة:محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985.

14- بين الأسطورة والدين، جان بيير فرنان، ترجمة: جمال شنيد الأهالي، دمشق، ط1، 1999.

15- تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، يوري لوتمان، ترجمة:محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، 1995.

16- تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

17- تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

18- تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، محمد كامل الخطيب، منشورات 21، دمشق، ط2،

.1999

19- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، م(20)، السلسلة (6)، الفلسفة والأدب/كلية الآداب، تونس، 1981.

20- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1984.

21- الرمزية في الأدب الأمريكي، تشارلز فيدلسون، ترجمة: هاني الراهب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1976.

22- رواية المستقبل، أنايس نن، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1983.

23- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط5، 1988.

24- الشعر والتلقي، جعفر العلاق، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

25- شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس، دار نينوى، دمشق، سوريا،2010.

26- الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982.

27- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، 1997، ط2.

28- فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، 1999.

29- فن القص في النظرية والتطبيق ، نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة.

30- فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.

31- فن كتابة السيرة الشعبية، فاروق خورشيد و محمود ذهني، منشورات اقرأ، بيروت، ط2، 1980.

32- في الحقيقة الأدبية، منيف موسى، منشورات اتحاد اكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995.

33- في الرواية العربية، (التكوين والاشتغال)، أحمد اليبوري، المدارس للتوزيع والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

34- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1987.

35- في دلالية القصة وشعرية السرد، سامي السويدان، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

36- القصة القصيرة الفلسطينية – ميلادها وتطورها 1924–1990، ياسين فاعور، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

37- القصة القصيرة في سوريا ونقدها في القرن العشرين، أحمد جاسم الحسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

38- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد ولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

39- ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، هـ.فرانكفورت وآخرون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، ط1، 1960.

40- مبادئ النقد الأدبي، أي ريتشاردز، ترجمة: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

41- مبادئ النقد الأدبي، ريتشارد، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، مطبعة مصر، 1963.

42- المدارس المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

43- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، مؤسسة التأريخ العربي للطباعة والنشر والتوزيع، مج(1)،

ط1،2007.

44- معجم الرموز، خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.

45- المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2005.

46- المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق – خالد سليمان، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 1999.

47- المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق – خالد سليمان، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 1999.

48- المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، (3). دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، 1988.

49- ملاحظات حول الكتابة القصصية اللغة – الراوي – الكاتب، إلياس خوري، دراسات في القصة القصيرة، "وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

50- من اصطلاحات الأدب العربي، ناصر الحاني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1959.

51- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبد الفتاح محمد أحمد، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987.

52- نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، محمد فوزي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989.

53- نحو القرآن، أحمد عبد الستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1974.

54- نظرية الأدب، رينية ويلك وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972.

55- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973.

56- النقد الأدبي في القرن العشرين، جان ايف تاديبيه، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1993.

57- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

الدوريات والمجلات

1- التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، سمير سرحان، مجلة فصول، ع(3)، القاهرة، 1981.

2- الحلم والفعل الإبداعي والصحة النفسية، إسماعيل الملحم، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع(455)، 2009.

3- قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"، محمود درويش، ناصر يعقوب، مجلة جامعة دمشق، م(24)، ع(403)،2008.

4- مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، محمد سالم قريميدة، المجلة الجامعة، ليبيا، م(1)، ع(16)، 2014.

5- المفارقة الروائية والزمن التأريخي، أمينة رشيد، مجلة فصول، م(11)، ع(4)، 1993.

6- المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، م(8)، ع(403)،1985.

7- نظريات الأسطورة، نزار عيون السود، عالم الفكر، م(24)، ع(1-2)، 1995.

8- نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث، اليرموك، الأردن، م(9)، ع(2)، 1991.

9- النقد والحقيقة، رولان بارت، ترجمة:إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، بيروت،ع:11 ،1984.

الرسائل والأطاريح

1- المفارقة الروائية – الرواية العربية نموذجا –، صالح محمد عبدالله العبيدي، أطروحة دكتوراه، إشراف:أ.د. عمر محمد الطالب، جامعة الموصل، كلية التربية، 2001.

2- النزوع الأسطوري في قصص سناء الشعلان – دراسة نقدية أسطورية –، وناسة كحيلي، رسالة ماجستير بإشراف أحسن مزدور، جامعة سكيكدة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية،2009.

مواقع الانترنت

1- أصل كلمة بربري، د.حيان، منتدى اللغة العربية وعلومها، ملتقى أهل الحديث، على الرابط: (www.ahlalhadeeth.com).

2- الإيروس والإيروسية، موقع الأديبة د.فليحة حسن، على الرابط: (www.faleehahassan.com).

3- جماليات شعرية السرد في الرواية العربية (النهوض) لسالمة صالح (أنموذجا)، خالد زغريت، على الرابط: (www.althaqafealjadeda.com).

4- جمالية السرد في رواية (أوان الحب... أوان الحرب)، للكاتب كريم بلاد، عبد العزيز بلفقر، صحيفة المثقف، على الرابط: (www.almothaqaf.com).

5- سيميوطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، شوقي بدر يوسف، منتدى الأبحاث الأدبية واللغوية في النقد الأدبي. على الرابط: (www.albahth_idbe.com).

6- قصة الخلق البابلية والتناص مع الكتب المقدسة، مهدي بوعبيد (المغرب)، شباب الشرق الأوسط، على الرابط: (www.mideastyouth.com).

7- اللغة في الخطاب الروائي، جميل حمداوي، موقع أقلام، على الرابط: (www.aklaam.net).

8- اللغة في الرواية: مستوياتها ووظائفها، نذير جعفر، منتديات القصة العربية، على الرابط: (www.arabicstory.net).

9- المعاني، لكل رسم معنى، على الرابط: (www.almaany.com).

10- المفارقة والغرائبية في القصة القصيرة، باسم عبدو، موقع أوراق على الرابط: (www.awrak99.com).

11- مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، موقع مجلة نزوى، على الرابط: (www.nizaw.com).

12- جماليات الصورة الحسية والإيروسية في قصة (الضياع في عيني رجل الجبل)، د.سناء الشعلان، عباس داخل حسن. على الرابط: (www.alfikre.com).

الهوامش

[i] فن القصة القصيرة، رشاد رشدي:103.

[ii] اللغة في الرواية: مستوياتها ووظائفها، نذير جعفر، منتديات القصة العربية، على الرابط: (www.arabicstory.net).

[iii] ينظر: الأدب العربي الحديث، عبد القادر القط، تقديم إبراهيم عبد الرحمن محمد:22.

[iv] تكوين الرواية العربية – اللغة ورؤية العالم، محمد كامل الخطيب:12.

[v] أدب عبدالرحمن الشرقاوي، ثريا العسيلي:287 .

[vi] النقد الأدبي في القرن العشرين، جان ايف تاديه، تر: قاسم المقداد:55.

[vii] بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية ، عبد الفتاح عثمان:199.

[viii] ينظر: القصة القصيرة الفلسطينية – ميلادها وتطورها 1924–1990، ياسين فاعور:241.

[ix] ينظر: اللغة في الخطاب الروائي، جميل حمداوي، موقع أقلام، على الرابط: (www.aklaam.net).

[x] شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس:129.

[xi] ينظر: ملاحظات حول الكتابة القصصية اللغة – الراوي – الكاتب، إلياس خوري، دراسات في القصة القصيرة، "وقائع ندوة
مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986: 54–55.

[xii] ينظر: الشعر والتلقي، جعفر العلاق: 171..

[xiii] الشعر والتلقي:171.

[xiv] النقد والحقيقة، رولان بارت، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب: 56.

[xv] وظيفة الوصف:13.

[xvi] ينظر: نظرية الأدب، رينية ويلك و أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب: 225..

[xvii] وظيفة الوصف:25.

[xviii] مبادئ النقد الأدبي، أي ريتشاردز، ترجمة: إبراهيم الشهابي: 232.

[xix] وظيفة الوصف: 15.

[xx] ينظر: جمالية السرد في رواية (أوان الحب... أوان الحرب)، للكاتب كريم بلاد، عبدالعزيز بلفقر، صحيفة المثقف، على
الرابط: (www.almothaqaf.com).

[xxi] جماليات شعرية السرد في الرواية العربية (النهوض) لسالمة صالح (أنموذجا)، خالد زغريت، على الرابط:
(www.althaqafealjadeda.com).

[xxii] تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، يوري لوتمان، تر:محمد فتوح:63.

[xxiii] بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل:264.

[xxiv] علم النص، جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي:46.

[xxv] مجموعة الذي سرق نجمة، سناء الشعلان:35.

[xxvi] قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"، محمود درويش، ناصر يعقوب، مجلة جامعة دمشق، م(24)،
ع(403)،2008: 263.

[xxvii] سورة آل عمران:37.

[xxviii] نظرية الأدب، أوستن وارين و رينية ويلك، تر: محيي الدين صبحي:192.

[xxix] الصورة الشعرية، سي دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون:20.

[xxx] في الرواية العربية، (التكوين والاشتغال)، أحمد اليبوري:11.

[xxxi] ( ) مجموعة الذي سرق نجمة:51.

[xxxii] ينظر: أصل كلمة بربري، د.حيان، منتدى اللغة العربية وعلومها، ملتقى أهل الحديث، على الرابط:
(www.ahlalhadeeth.com).

[xxxiii*] الإيروسية في الشعر، هي اندماج دوال تفاصيل الجسد المخفي باللغة والتصريح عنها بقصدية، حتى يبدو الإيحاء المولد
من الكلمة الشبقية هو المنتج الرئيسي للصورة الشعرية فيها. ينظر: الإيروس والإيروسية، موقع الأديبة د.فليحة حسن،
على الرابط: (www.faleehahassan.com).

[xxxiv] ينظر: جماليات الصورة الحسية والإيروسية في قصة: "الضياع في عيني رجل الجبل" للدكتورة سناء الشعلان، عباس داخل
حسن:8.

[xxxv] المصدر نفسه:24.

[xxxvi] شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف إلياس:139.

[xxxvii] الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس:7.

[xxxviii] بنية اللغة الشعرية، جون كوهين:15.

[xxxix] الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد:194.

[xl] مجموعة قافلة العطش:80.

[xli] ( ) مجموعة الذي سرق نجمة:43.

[xlii] مجموعة قافلة العطش:125.

[xliii] الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمود ويس:120.

[xliv] المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، م(8)، ع(403)،1985: 131.

[xlv] نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث، اليرموك، الأردن، م(9)، ع(2)، 1991: 57.

[xlvi] في الشعرية، كمال أبو ديب: 46.

[xlvii] مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض:321.

[xlviii] المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة: 47.

[xlix] المفارقة والأدب – دراسات في النظرية والتطبيق – خالد سليمان: 54.

[l] فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة:13.

[li] المفارقة الروائية والزمن التأريخي، أمينة رشيد، مجلة فصول، القاهرة، م(11)، ع(4)، 1993: 143.

[lii] مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، محمد سالم قريميدة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا، م(1)، ع(16)، 2014: 78.

[liii] المفارقة الروائية – الرواية العربية نموذجا –، صالح محمد عبدالله العبيدي، أطروحة دكتوراه، إشراف:أ.د.عمر محمد الطالب، جامعة الموصل، كلية التربية، 2001: 67.

[liv] ينظر: المفارقة والغرائبية في القصة القصيرة، باسم عبدو، موقع أوراق على الرابط: (www.awrak99.com).

[lv] المفارقة في الشعر العربي الحديث: 61.

[lvi] ينظر: شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف إلياس: 153.

[lvii] ينظر: فن القص في النظرية والتطبيق ، نبيلة إبراهيم: 196–219. والمفارقة والأدب، خالد سليمان:13–36. المفارقة

وصفاتها، دي سي ميويك، تر:عبد الواحد لؤلؤة:13-76.

[lviii] ينظر: المفارقة والأدب، خالد سليمان:29-30، و85-98.

[lix] المفارقة وصفاتها: 63.

[lx] مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، موقع مجلة نزوى، على الرابط: (www.nizaw.com).

[lxi] مجموعة مقامات الاحتراق:85.

[lxii] مجموعة مذكرات رضيعة:37.

[lxiii] مجموعة ناسك الصومعة:55.

[lxiv] سيميوطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، شوقي بدر يوسف، منتدى الأبحاث الأدبية واللغوية في النقد الأدبي. على
الرابط: (www.albahth_idbe.com).

[lxv] تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد:63.

[lxvi] مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، موقع مجلة نزوى، على الرابط: (www.nizwa.com).

[lxvii] شعرية القصة القصيرة جدا:157.م

[lxviii] القصة القصيرة في سوريا ونقدها في القرن العشرين، أحمد جاسم الحسين:251.

[lxix] خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي:98.

[lxx] ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب:94.

[lxxi] مجموعة ناسك الصومعة:101.

[lxxii] معاني النحو، فاضل صالح السامرائي:192.

[lxxiii] المصدر نفسه:327.

[lxxiv] نحو القرآن، د.أحمد عبد الستار الجواري:13.

[lxxv] مجموعة حدث ذات جدار:79.

[lxxvi] مجموعة مقامات الاحتراق:31.

[lxxvii] سورة الإسراء:1.

[lxxviii] (مجموعة مقامات الاحتراق:32.

[lxxix] في الحقيقة الأدبية، منيف موسى:35.

[lxxx] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال:39.

[lxxxi] المدارس المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة: 13.

[lxxxii]المدارس المسرحية المعاصرة:9.

[lxxxiii] المصدر نفسه:13.

[lxxxiv] الحلم والفعل الإبداعي والصحة النفسية، إسماعيل الملحم، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع(455)، 2009: 61.

[lxxxv] الشعر العربي المعاصر، عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط5، 1988: 195.

[lxxxvi] بلاغة الخطاب وعلم النص:185.

[lxxxvii] رواية المستقبل، أناييس نن ، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي: 10.

[lxxxviii] ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد: 136-138.

[lxxxix] الرمزية في الأدب الأمريكي، تشارلز فيدلسون، تر: هاني الراهب: 62.

[xc] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر:41.

[xci] الأسطورة والتراث، سيد القمني:21.

[xcii] أسطورة العودة الأبدية، ميرسيا الياذ، ترجمة: حسيب كاسوحة:284.

[xciii] نظريات الأسطورة، نزار عيون السود، مجلة عالم الفكر، بيروت، م(24)، ع(1-2)، 1995: 21.

[xciv] ماقبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، هـ.فرانكفورت وآخرون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا:18.

[xcv] التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، سمير سرحان:101.

[xcvi] ماقبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى:18.

[xcvii] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد:222.

[xcviii] الأسطورة والرواية، ميشيل زيرافا. تر: صبحي حديدي: 23.

[xcix] بين الأسطورة والدين، جان بيير فرنان، تر: جمال شنيد:264.

[c] نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، محمد فوزي: 152.

[ci] المصدر نفسه:126.

[cii] من اصطلاحات الأدب العربي، ناصر الحاني:52.

[ciii] ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبد الفتاح محمد أحمد:55-75.

[civ] فن كتابة السيرة الشعبية، فاروق خورشيد و محمود ذهني:79.

[cv] مجموعة حدث ذات جدار:76.

[cvi] معجم الرموز، خليل أحمد خليل:121.

[cvii] الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، أحمد جبر شعث:76.

[cviii] مجموعة ناسك الصومعة:81-83.

[cix] مجموعة تراتيل الماء:25-26.

[cx] ذكرت تلك الأسطورة في ملحمة بابلية قديمة موروثة عن أساطير سومرية يعود أصلها لأكثر من خمسة آلاف سنة (ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد) وجدت في مكتبة الملك آشور بانيبال وفي منطقة نينوى (بالقرب من الموصل الحالية). والملحمة كتبت في شكل نص شعري مكون من حوالي ألف سطر بالكتابة المسمارية على سبعة ألواح. ينظر: قصة الخلق البابلية والتناص مع الكتب المقدسة، مهدي بوعبيد (المغرب)، شباب الشرق الأوسط، على الرابط: (www.mideastyouth.com).

[cxi] سورة هود:7.

[cxii] ينظر: المعاني، لكل رسم معنى، مولى. على الرابط: (www.almaany.com).

[cxiii] في دلالية القصة وشعرية السرد، سامي السويدان:146.

[cxiv] مجموعة الكابوس:173-174.

[cxv] باخوس، هو ابن الإله (زيوس) عبادته مقرونة دائما وأبدا بالرقص والغناء الصاخب الذي تقوم به النساء المريدات، ويسمين
(الباخوسيات). ينظر: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، سناء الشعلان:333.

[cxvi] تقول الأسطورة إن أطلنطا، اشتهرت بسرعتها في العدو، فكانت تسبق الرجال، استشارت يوما (أبولو) في زواجها، فأخبرها
بأنها ليست بحاجة للزواج. ينظر: هامش النزوع الأسطوري في قصص سناء الشعلان –دراسة نقدية أسطورية –، وناسة
كحيلي، رسالة ماجستير، د.أحسن مزدور، كلية الآداب، جامعة سكيكدة، 2008-2009.: 87.

[cxvii] سورة آل عمران:110.

[cxviii] تشريح النص، عبدالله الغذامي:145.