المُفارَقة في مجموعة "حكايات من فضل الله عثمان" لإبراهيم أصلان (*)

علاء عبدالمنعم إبراهيم
مدرس بكلية الألسن- جامعة عين شمس

الملخص

يقدِّم السردُ في قصص المجموعة وصفًا مفصّلاً لمشاهد واقعية لفتات حيوات قاطني شارع "فضل الله عثمان"، يتلصَّص السارِدُ بطريقته الخاصة على حياتهم اليومية، ويقدِّمها كما هي، بطريقة لا تُعنَى بتسكين شفرة الأحداث في مُتواليات مألوفة تعتمد على عناصر التشويق البسيطة، عبر سردٍ مُفعَم بالصدق، والمواقف غير المشْحونة بالعاطفة الجيَّاشة، لحدٍ تكاد تتهاوى عنده الحدودُ الفاصلةُ بين الواقعي والمُتخيَّل، ونغدو بإزاء ما يُمكِن أن يُطلق عليه "سرد المُحتَمَل"؛ حيث التركيز على منطقة العالم الافتراضي المُحْتَمَل والمُتحَقِّق في وجوده.

تنهض الدراسةُ على فرضيتين مركزيتين؛ الأولى قوامها تجذُّر "المُفارَقة" بتمظهراتها المُتعددة في قصص المجموعة، بحيث إنها لا تمارس نفوذها من خلال طاقاتها اللفظية أو محمولاتها الدلالية فحسب، وإنما عبر انتظاماتها بوصفها إستراتيجية خطابية، تستمد فاعليتها من تواترها وهيمنتها على مفاصل السرد، وتغلغلها في تضاعيفه، لتحوّله إلى نص مُفارِق وفقًا للمفهوم الشعري.

أما الفرضية الثانية فتتحدّد في أنه لن يتهيّأ استيعابُ آليات اشتغال المفارقة وتأثيراتها بحكم طابعها المركب، من دون مقاربة تحقُّقاتها في مستويات النص وفق ما ينتجه النص ذاته، من توالد في وضعياتها وصورها، وفهم العلاقات والتفاعلات الممكنة بينها.

ومن ثم سيتحدّد مسعى الدراسة في مقاربة بعض مظاهر تحقُّق إستراتيجية المفارقة في إطار توزّعها على طبقات السرد المختلفة، التي سيتم التركيزُ على ثلاثة منها، بالإضافة إلى تحليل أبعادها الوظيفية، التي لا يمكن أن تشتغل بمعزل عن تبادل مظاهر التأثير.

الكلمات الدالة :(المفارقة – القصة القصيرة– أصلان– السرد– اليومي)

(*)المُفارَقة في مجموعة "حكايات من فضل الله عثمان" لإبراهيم أصلان، المجلد التاسع ٢٠٢٠، الأعداد (٣١ ، ٣٢ ،٣٣ ، ٣٤).

Abstract:

The narration in the stories of a collection "Hkayat min Fadlullah Osman" provides a detailed description of the daily life of a large number of residents of Fadlullah Osman Street in Imbaba.

The narrator presents these daily lives in a way that does not have strong imagination or exaggerated emotions.

The study supposes that the determination of these effects depends on the ability to discover how The Paradox construct itself within the texts and the nature of the relationships that arise between them between them in the layers of narratives

Keywords: (The paradox, short story, Aslan, Narration, diary)

المقدمة:

هل بمقدرة السَّرد وهو يتمثَّل الوقائع اليومية المألوفة أن يكون مَنْبعًا دافقًا للإبداع؟ وهل بإمكان هذه المدونات التي تزعم مُضاهاتها للواقع ولشخوصه العاديين، أن تستلّ منه دلالاتٍ قلقة تتأرجحُ بين مستويات دلالية مُنضّدة على نحو لا يحجب أحدُها الآخرَ، وتجسِّدُ الموقفَ من الكون والحياة؟ وكيف يُمكن لنصوص تتشكَّل مُتجرِّدةً من الخيال النافر والعاطفة الهادرة، وتفتقر إلى نزاعات جدليّة- قوامها الصراع المباشر- أن تُؤسِّسَ جمالياتها الخاصة التي تستحوذُ على اهتمام المتلقي، وتنفذُ إلى الشروط العميقة للتأثير فيه؟

تستثير المجموعةُ القصصية "حكايات من فضل الله عثمان"[1] لإبراهيم أصلان، هذه الأسئلة وغيرها، استجابةً لما تحمله نصوصُها من بعض جينات أدب الحداثة، وبخاصة ما يتعلّق بتجسير المسافة بين الواقعي والمتخيَّل وتضفير عالميهما، وبمُضاعفة مُستطَاع المعنى وطاقته التفسيرية، وبقابلية بنياتها التشفيرية والإيحائية لتفجير دلالات تستعصي على التثبيت، وتماهيًا مع ما تتمتع به من خصوصيات على مستويات عدة.

تستثيرُ النصوصُ الأسئلةَ وتستثيرُ بمواكبتها –على ما يكتنف هذا الأمر من صعوبات- أجوبةً ناقصةً ومكتملةً، يصعب ألا تكون "المفارقة"[2] -بوصفها تقنية فنية- إحدى مُعطياتها التي تبدي ممانعةً أمام محاولات الإهمال أو التهميش أو التجاوز.

يقدِّم لنا السردُ في قصص المجموعة وصفًا مفصّلاً لمشاهد واقعية لفتات حيوات قاطني شارع "فضل الله عثمان"، يتلصَّص الساردُ بطريقته الخاصة على حياتهم اليومية، ويقدِّمها كما هي، بطريقة لا تُعنَى بتسكين شفرة الأحداث في مُتواليات مألوفة تعتمد على عناصر التشويق البسيطة، عبر سردٍ مُفعِم بالصدق، والمواقف غير المشْحونة بالعاطفة الجيَّاشة، لحدٍ تكاد تتهاوى عنده الحدودُ الفاصلةُ بين الواقعي والمُتخيَّل، ونغدو بإزاء ما يُمكِن أن يُطلق عليه "سرد المُحتَمَل"؛ حيث التركيز على منطقة العالم الافتراضي المُحْتَمَل والمُتحَقِّق في وجوده.

تنهض الدراسةُ على فرضيتين مركزيتين؛ الأولى قوامها تجذُّر "المُفارَقة" بتمظهراتها المُتعددة في قصص المجموعة، بحيث إنها لا تمارس نفوذها من خلال طاقاتها اللفظية أو محمولاتها الدلالية فحسب، وإنما عبر انتظاماتها بوصفها إستراتيجية خطابية، تستمد فاعليتها من تواترها وهيمنتها على مفاصل السرد، وتغلغلها في تضاعيفه، لتحوّله إلى نص مُفارِق لا وفق معنى الانفصال والقطيعة، وإنما وفق مفهوم الشعرية "المعنية بالإجابة "عن السؤال التالي ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا"[٣].

ومن ثم فالحديث عن المفارقة التي تشكل "مطمحًا في غير حالة للاحتفال بدرجة أعلى من الشعرية"[٤] ينشغل بصورة مباشرة بسؤال الشعرية بامتداداته التي يصعب تطويق تفاصيلها، ونتاجاته الإجرائية التي أحدثت تحولاً دالاً في تفسير الأدب وتحديد مكامن أدبيته "فالمفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر الشعرية، تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية، الدور نفسه الذي يقوم به المجاز في شعرية القصيد"[٥].

أما الفرضية الثانية فتتحدّد في أنه لن يتهيّأ استيعابُ آليات اشتغال المفارقة وتأثيراتها - بحكم طابعها المركب، والمتعدد المكونات- من دون مقاربة تحقُّقاتها في مستويات النص وفق ما ينتجه النص ذاته، من توالد في وضعياتها وصورها، وفهم العلاقات والتفاعلات الممكنة بينها.

ومن ثم سيتحدد مسعى الدراسة في مقاربة بعض مظاهر تحقُّق إستراتيجية المفارقة في إطار توزّعها على طبقات السرد المختلفة، التي سيتم التركيزُ على ثلاثة منها، بالإضافة إلى تحليل أبعادها الوظيفية، التي لا يمكن أن تشتغل بمعزل عن تبادل مظاهر التأثير،

وذلك عبر عدد من النصوص التي تكوّن مجتمعةً الخطابَ الناهضَ على ميكانزيم التواتر والتناغم أو التعارض في بعض الأحيان. فالدراسة لا تطمح إلى القبض الحاد على نصوص المجموعة القصصية لاستخلاص قواطع عرضية وقواسم مشتركة أو لترهين الأفكار المتداخلة والقيم الدلالية المتكررة، بقدر ما تطمح إلى استبطان جماليات هذه الإستراتيجية داخل النص[٦] الذي يجمع بين استقلاليته النسبية وطبيعته الدالة على غيره من النصوص، باعتبار أن العلاقات القائمة بين النصوص/ الوحدات لا يمكن أن تكون اعتباطية.

أ- المُفارقة السَّردية

إذا كانت المفارقات اللفظية هي أكثر منتوجات تقنية المفارقة بساطةً على مستوى البناء، وسهولةً على مستوى التعيين، فإن السرود الناضجة يُتوقَّع منها أن تؤسِّس بنيتها المفارقة عبر صيغ أكثر عمقًا وشمولاً، فعلى سبيل المثال "من الممكن أن يستغرق الكاتب في عالم أسطوري رحب بحيث يبدو أنه منفصل كلية عن الواقع، وفي هذه الحالة لا تكون المفارقة مجرد حيل لفظية بل يحتشد فيها رصيد هائل من الفكر"[٧]، وتشكِّل المفارقة السردية/ الخطابية إحدى هذه الصيغ التي تتخلى عن الصفات الجزئية والانعزالية، وتكتسب مزيدًا من الطبائع الكلية الاندماجية، مُستندةً في تشكُّلها إلى مبدأ التعارض، ومُعضِّدةً حركيتها الدؤوبة عبر مبدأ التراكم؛ بحيث تتناسل المفارقاتُ في إطار علاقتي التماثل والتخالف الداخليتين، دون أن تصل لدرجة الإشباع التي تؤثر سلبًا في الاستجابة الجمالية.

أ-١-سرد اللقطة..الترهين السردي وإعادة صياغة الإدهاش

يواجه متلقي مجموعة "حكايات من فضل الله عثمان" نصوصًا تمتاح من اليومي والعابر، تتميز ببساطتها، وطرافتها - في بعض الأحيان- وقربها الشديد من الإنسان العادي، المهمش غالبًا.

وإذا كان المتوقّع أن تتواكب بساطة المحكي مع تعقيد فعل الحكي كما يمثله خطاب السارد بغية إحداث التوازن، وضمان استجابة إيجابية من المتلقي، فإن حدود المفارقة تترسّم باعتماد النص التوظيف المكثف لتقنيات الفن السينمائي بطاقاته التصويرية الواسعة، وأدوات لغوية شديدة البساطة والحيوية – وهو ما يميز أعمال أصلان كلها مما

هيّأ لاعتباره أحد رواد الأسلوب السينمائي في السرد[٨] – حيث اللقطات تلتئم لتكون المشاهد التي تتراكب لتصنع –افتراضيًّا– الحدث.

وتكتسب المفارقة بعدًا إضافيًا بفضل الطبيعة الإجناسية للنص وخصوصيته التشكيلية؛ فإذا كانت الرواية – وما تمتاز به من طول الشريط اللغوي، وما يفرضه من امتداد زمني وتاريخي– تسمح بإعادة النظر من حين لآخر لمراجعة الطبيعة المزجية لمثل هذه المقاطع، وإعادة ترتيب المتواليات المشهدية، وتجميعها في ذهن المتلقي، فإن الأمر مختلف على مستوى القصة القصيرة؛ نظرًا لما تمتاز به من اقتصاد لغوي وكثافة تعبيرية وتركيز على موقف درامي محدد، مما يقلّص المساحة التي يمكن أن تتحرك فيها مخيلةُ المتلقي لترتيب اللقطات، يضاف إلى ذلك تخطي النصوص لصيغ الانسجام الظاهر؛ حيث تغييب مبدأ السببية أو التسلسل المعتاد، وتوارى الحبكة بمفهومها التقليدي – في غيبة الشريط الطولي وما ينطوي عليه من علاقات درامية متشابكة– واستبدال التفاصيل المبتورة بها.

وإذا كان إدراك المفارقة - كما ترى نبيلة إبراهيم - لا يتم سوى بإدراك التعارضات على مستوى الشكل خاصة في حالة اعتماد المفارقة على الغموض، وإذا كانت المفارقة كذلك غالبًا ما ترتبط بالتظاهر بالبراءة[٩]، فإن الوعي بحدود هذه المفارقة السردية/ الخطابية وانعكاساتها النصية يرتهن بإعادة النظر في العلاقات المتداخلة بين أهداف السرد وموضوعه وآلياته وعلاقاتها المتشعبة مع المتلقي.

ويمكن التمثيل هنا بقصة "مشوار"

"في عتمة حجرة أرضية مغلقة، يستند ولد بجسده على حافة الكنبة، ويربت بيده على صدر امرأة نائمة، يقول (ماما..ماما)

المرأة الشابة تفتح عينيها وتتطلّع إلى الوجه القريب، تمدّ يدها وتتحسّس مؤخرته جيدًا، كانت جافة، حينئذ تربّت بيدها على شعره الخفيف المنكوش، تبتسم له وهي تغمض عينيها..تنام.

الولد يدس إصبعه في فتحة أنفها (ماما..ماما)

تخلّص المرأة وجهها، وتميل تحمله من تحت إبطه وهي راقدة، يقاوم بثني ركبته (لأ ماما لأ

فول)

- بتاع الفول لسه نايم. روح العب بالعلبة لغاية ما يفتح.

يستلقي الولد على ظهره. يدحرج نفسه حتى يصل المساحة العارية عند مدخل الحجرة المقفول، يدق رأسه بالأرض، ويصرخ باكيًا، دون دموع.

...تجلس على الكنبة وقد باعدتْ بين ساقيها المكشوفتين، تتمطّى وهي تثني ذراعيها عاليًا، وتدفع بصدرها إلى الأمام، تزيح الشعر عن جانبي وجهها وتقوم، تتجه إلى الطاولة المعدنية في ركن الحجرة، بينما ينقلب هو على بطنه، يتابعها بعينيه، وقد كف عن البكاء، تبحث على سطح التليفزيون، وهي ترفع زجاجة القطرة وتعيدها إلى مكانها، تتجه إلى قاعدة النافذة وترفع الجريدة المطوية، تتناول الورقة ذات الخمسين قرشًا، تلتقط سترة بيجامة رجالي، ترتديها...تخرج إلى فضل الله عثمان، إنه يتكئ على كتفها، وقد أدار وجهه كله إلى الأمام...تخرج إلى نهاية الشارع حيث المساحة المشمسة، وعربات الركوب نصف النقل، وغبار الطريق غير الممهد، تعبر حقل البرسيم المزروع بين مجموعة من البيوت الجديدة..تمد يدها بنصف الجنيه، وتطلب شقة من الفول "من غير شطة والنبي" تتناول نصف الرغيف الملفوف في الورقة، تعود إلى البيت، تفتح الورقة وتقسّم نصف الرغيف إلى ربعين، يسرع هو بالجلوس ويربّع ساقيه القصيرتين، تناوله ربع الرغيف، يأخذه وينظر إلى الربع الآخر الذي في يدها..يرى ربع الرغيف الذي خبّأه، يتناول حبة الفول التي انحدرتْ على الورقة المفتوحة، ويعيد ركبته إلى مكانها....

تتجه المرأة الشابة إلى التليفزيون المستقر على الطاولة المعدنية، تضغط على المفتاح، وتستلقي على الكنبة، الولد يرفع رأسه مُحدّقًا، الشاشة تضيء، تتضح صورة لوجه كبير ملون، وفم يتكلم، الولد يقول (عمو) ويعاود المضغ. يتفرّج، ويبتسم"[١٠].

تصطاد عين السارد -الموازية لعين الكاميرا- تفاصيل هذا المشهد الروتيني، وتخضعها لشروط تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مُشاهَد، فتضمخها بتقنيات السرد السينمائي[١١] وكأننا بإزاء "عملية إعداد القصة لتصبح فيلمًا، وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتحديد التفاصيل بكل لقطة"[١٢]؛ فتخضع اللقطات لعملية المونتاج، وتوظَّف عدسة الزوم التي تسمح بتعدّد البُعد البؤري بسرعة دون توقُّف أو قطع أو انتقال مفاجئ مُتعثِّر، ويتم الالتفات إلى تفاصيل الديكور، وبخاصة تحديد أُطر المكان ومحتوياته، ومؤشرات الزمن، وعناصر الإضاءة، والألوان، ووصف لغة الجسد التي تحل في كثير من

الأحيان محل اللغة اللسانية، إنها الصورة السينمائية المُختزِلة "لنظام علاماتي يكاد يكون لا متناهيًا، ورصد مكونات هذه الصورة السينمائية، من ديكور وكادر، وإضاءة وظل، وغير ذلك من لوازم البنية البصرية...للوصول بالمتلقي إلى نظام القراءة/ المشاهدة"(١٣)، وتتجسَّد الشعرية البصرية للغة السيناريو عبر صيغة المضارع – الموازية لعملية التصوير – بأفعالها ذات الدلالة المتحركة، وهذه اللغة التقريرية الخالية من التعبير الدافق عن المشاعر، لغة مقتصدة وأليفة، تحجم عن اختراق النفس وخباياها، تهتم بشكل متساو بوصف الأشياء والإنسان، فتقدم صورة بانورامية، لا مكان فيها للتكلّس العاطفي أو الاستطراد الشعوري أو تعليق الأحداث عند نقطة مفصلية تُحبَس فيها الأنفاسُ، وبالمقابل يترجم المتلقي هذه الإشارات إلى شكل بصري وسمعي، دون أن تفرض نوعيةُ الاستجابة لهذه المعلومات الحركية واللونية واللغوية - التي هي أدوات التعبير البصري السينمائي– ثباتَ هذه الترجمة واتفاقَ القراء جميعهم عليها، وهي إحدى جماليات هذا الأسلوب.

تشكِّل الدهشةُ المواكِبة لفعل التلقِّي عاملاً مهمًّا لتأمين التفاعل الإيجابي بين النص ومُستقْبِله، وعلى الرغم من تعدد الطرائق التي يمكن عبرها استثارة دهشة المتلقي، فإنه يمكن القول بمزيد من الاختزال إن المعرفة الجديدة المكتسبة هي أحد العناصر الحاسمة في هذا المضمار، ويبدو من الجائز كذلك، إقامة عكسية بين مألوفية المشهد المستقبل وتفعيل حالة الدهشة، فكلما كان موضوع النص قريبًا من واقع المستقبِل أصبح توقُّع تفتح لحظات الدهشة أقل والعكس صحيح، وهو ما ينطبق بالضرورة على سرود تتخذ المُعطى والمنوالي مادةً لها.

تفترض هذه الحالة الملتبسة أمرين يتداخلان لتأسيس إشكالية على مستوى الإنتاج النصي؛ أولهما الحاجة الملحة لدمغ هذه المحكيات بمحفزات الإدهاش لتجاوز عراقيل التعاطي السلبي معها، والأمر الثاني هو الصعوبات التي تكتنف عملية حقن هذه السرود بمثل هذه المحفزات نتيجة تقلص المسافة بين المحكي والمتلقي.

يتّبع السارد هنا –وكذلك في أغلب نصوص مجموعة "حكايات من فضل الله عثمان" – ما يمكن أن نطلق علية إستراتيجية "إعادة الإدهاش" بغية إعادة تأهيل النص السردي لعملية الاستقبال الإيجابية، وهو ما لا يمكن أن يحقق نجاحًا دون مراعاة محددات عديدة، أبرزها البنية الموضوعية للمسرود، أو على وجه الدقة "الحكاية"، وهو ما

يوجه إلى المناورة عند تحديد الأدوات التي يمكنها تحقيق هذه الإستراتيجية، فعلى سبيل المثال يبدو من العسير أن تشحن هذه النوعية من الحكايات ذات الحس الواقعي بطَاقات تخيلية زاعقة تأتي بمرافقة تقنيات مجاوزة كالتغريب والأسطرة إلخ.

ومن ثم يصبح الالتفات إلى محور الخطاب المرتبط بطرائق تقديم الحكاية، وليس بالحكاية نفسها، هو المسار الذي تسلكه النصوص لتحقيق غايتها، بموازاة فهم عميق لكيفية استثمار هذه العلاقة الخاصة بين المتلقي ومادة الحكي؛ بحيث يتحول هذا التفاعل اليومي إلى ميزة تجعل أدنى درجة من درجات انحراف الصورة المقدمة حول هذا اليومي، أو إعادة تقديمها عبر صيغة مغايرة، وسيلةً من وسائل إعادة إنتاج الدهشة، المتكئة على إعادة تقديم المعروف عبر آلية ناعمة وناجزة تراعي شرط عدم صدم المتلقي بفداحة التغيرات التي أصابت واقعه المرصود، ودافعة له في الآن ذاته نحو التفاعل مع نصوص يعرف موضوعاتها جيدًا.

وهنا يأتي دور المفارقة السردية التي تمتص هذا الوعي الوظيفي وتترجمه عبر طريقتها الخاصة فتستبدل بهذا الانحراف المتغيّا ترهينًا مشهديًّا، أو بصيغة أخرى تثبِّت المشهد المحيل إلى نظير مرجعي بالمعنى المادي والتاريخي، وتعيد إنتاجه بصريًا لتجاوز احتمالية أن يكون غير مرئي بفضل حركيته المتواصلة في سياقه الواقعي، يدفع السارد باتجاه إحداث تغيرات قلقة في موقف المتلقي فيرى غير العادي في العادي، ومن ثم فالفرضية التي ينطلق منها السارد هي أن إحداث تبدلات على مستوى فعل التبئير[١٤]- الذي يعكس شكلاً من أشكال الانحياز المادي والذهني - سينتج عنه تبدلاتٌ على مستوى المواقف الذهنية، ومن ثم يسعى السارد إلى إعادة المتلقي إلى وضعيته الأليفة بسحبه خارج الإطار النصي وحرمانه سلطات الرصد ومنحها إلى "عين الكاميرا" بالمفهوم السينمائي، وهو ما من شأنه تحول النص إلى مجموعة من المشاهد المتراكبة التي تتسع المسافة بينها والمتلقي، لدفعه إلى إعادة قراءتها وإنتاجها وتقويمها مما يضمن حدًا أدنى من الإدهاش، ومزيدًا من تنامي الوعي بالآخر والذات، وما يكتنف هذا الأمر من صراعات صامتة. فيُدفَع المتلقي إلى المشاركة في إنتاج لذة النص باستكمال العناصر الغائبة، فيمنحه السارد أدوات المشاركة حيث زاوية الرؤية وأوضاع الشخصيات ورائحة الأفضية ويدعوه لتوظيف خبرته الجمالية لإنتاج المشاعر والدلالات.

إن القيمة المضافة لشعرية المفارقة المنتجة والمتولدة في الآن ذاته في "حكايات من فضل الله عثمان" يتحدد في احتفاظ التفاصيل المرصودة بكامل حيويتها اللحظية وحساسيتها التكرارية دون تجميل، وهو ما يقف خلفه تحري السرد للدقة على حساب الوضوح، باعتبار الوضوح متعلقًا بعملية التلقي، وما يرتبط بها من تحديدات للدلالة المقصودة، بينما الدقة تتجه نحو إعادة تنظيم الواقع دون ادعاء زائف بامتلاكه، وتكاد تختزل عبارة "بول فاليري" التي يصدّر بها أصلان إحدى روايته[١٥] هذه الفلسفة، فالسارد "وضعنا وجها لوجه أمام الواقع كما هو حتى نكتسب بإرادتنا صفة المع أو الضد، حيث كان يتبع منهجًا فينومونولوجيًا (منهج الوصف البحت للظاهرة) أي الكتابة دون الوصول إلى استدلال أو استنتاج أو حكم، لم يكن يتحدّق إلينا بصفته الخاصة..كي لا نتوجّه إليه بصفتنا الخاصة كقرَّاء وإنما كشريك كامل"[١٦].

فالعين هي التي تصنع المفارقة عندما تسقط على المشاهد المعتادة حركة الزمن كما استوعبته وتركت آثارها فيه، لتغدو النهاية المفارقة كما البداية هي في حقيقتها دعوة لاستكمال المشهد.

أ-٢-الغموض..من خطاب النص إلى خطاب الواقع

تتضاعف القيمة الشعرية للمفارقة بوصفها إستراتيجية خطابية عندما تستند إلى رؤية ذهنية، تظل ثاوية خلف التشكيلات النصية التي مهما بلغت بساطتها فإنها لا تجوّز الحكم ببراءة الخطاب "فإذا سلمنا أنه ليس من خطاب بريء - ولعله من الحكمة أن نسلّم بداهة - فإن كل نص ينبني وفق وجهة نظر تتغيَّا رؤية بعينها، ولا سبيل إلى نكران ذلك تخفيًا وراء حيثيات تبدو لامعة في مظهرها مخالفةً في جوهرها"[١٧]، والأمر هنا لا يتعلّق بنفوذ الشخصيات وتصرفاتها، بقدر ما يرتبط بحركية المشاهد وإيقاعاتها وتوتراتها.

يلجأ النص إلى تبني خطاب سردي مفارق بهدف مقاومة سلطة الخطاب المهيمن، وتقويض التمركز حول مواضعات الواقع وتقاطعاته وانهياراته بتخليصها من سلطة الألفة والاعتياد، وهو ما يتم بطريقة ناعمة، عبر لغة مهادنة تضمر تبديدًا ليقينيات واقع الشخصيات بسلطتها النمطية، وبداهاتها المقنعة، مما يتطلب مزيدًا من الجهد القرائي المصاحب للنشاط التأويلي لمتلقي النصوص، وبخاصة الحداثية التي "تحاول جهدها

التملصَ من قبضة شفرة الأحداث، ومن سطوتها التي لا تتحكّم فقط في جانب واحد من جوانب العمل..ولكنها تسيطر عليه كلية..تتحكّم بالتالي في زمن القصة، في الصوت ووجهة النظر، في البناء والرؤية، ومن هنا فإن لا حكائية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة، تصف جانبًا من جوانبها، وإنما هي جزء أساسي من موضوعها وبنيتها"[١٨]، وإن كان الغموض الوجل أو السافر الذي يشوب "حكايات من فضل الله عثمان" ويتركز في انتهاء القصة إلى لا شيء، أو عدم بزوغ الحبكة في حضورها المألوف، لا يصل إلى حد الإغراق في الإيهام واللبس والتهويمات تحت ستار التجريب.

ينتصر السرد لليومي، وللهامشي والمهمل، بما يحيل الهامش مركزًا، وبما يرسخ لرؤية ترفض عبثية الواقع، في توزيع الأدوار والمساحات عبر قيم تفتقد لمبادئ العدالة، بما يوجه للتمّرد، الذي يتجلى عبر إعادة نقل البعثرة المعيشة، والفوضى التي يضج بها العالم – وبخاصة عالم المهمشين – إلى هيكل النص وبنيته، لتتحول البعثرة المشهدية الظاهرية تمثيلاً لفوضى الواقع الذي نشأ دون مراعاة للتاريخ، وربما دون انطلاق منه، فتبددت نظامية الحياة، وقطعت أوصالها فغدت الذات منكفئة على نفسها، منفصلة، منشغلة بأعبائها الخاصة أو هكذا أُريد لها، لا تملك فرصة التقاط الأنفاس تحت وطأة ضغوطات الواقع وحركيته، فتتراجع مساحة التأمل والمراجعة وما قد يترتب عليهما من تنامي الرغبة في إحداث التغيير، وتصبح هذه المسحة الساخرة التي تضج بها النصوص غير هادفة "إلى إبراز الجانب الكاريكاتيري للشخصية، بقدر ما يعبر من خلاله عن حالة الرفض"[١٩].

تستند هذه الخطة الخطابية إلى فرضية بسيطة مفادها أن وضوح المقصدية – ولو بدت داعية إلى الثورة – تحمل داخل نسقها منطقَ الواقع المعيش وحبكته، وحين تكون هناك رغبة في التمرد على هذا الواقع، فإن ذلك يستلزم إعادة إنتاج الصراع بأدوات فنية وجمالية جديدة، لها منطقها المضاد، فينعطف المسرود من خلال استثمار هذا النمط التصويري بتنويعاته وإبدالاته نحو ثقل المفارقات والتناقضات التي يطمرها الواقع في أصلاب شخصياته، بغية تفجير طاقات الرفض بطريقة غير مألوفة "فالعالم بكل حيويته يبدو آليًا... والشخصيات لا تعرف كيف تعبر عن نفسها، والمعاني التي تموج خلف سياج الفقر والقهر، حيث المفارقة التي تبدو خطًا موازيًا للمنطق الناقص..واقعيًا رافضًا لقسوة الواقع..هادئ الصوت ولكنه صارخ بالألم الصامت الناطق من عدسته التي طالما رأت

وصوّرت واختزنتْ وباحت بالقليل مما رأته"[٢٠].

إن المبرر الجمالي لهذه العبثية الشكلية يرسخ وضعيته من خلال أمرين؛ أولهما: إعادة مطارحة السارد لفكرة المعقولية، فإذا كانت المعقولية تتركّب من إدراك الفاعلين واستناد النتائج إلى مقدمات، فإنها على المستوى الواقعي لا تغير من ماهية الأحداث وانعكاساتها على هؤلاء المنفيين خارج دائرة الضوء، محتفظة بوضعيتها المتجاوزة للفهم والمستعصية عليه، والفاقدة لمنطق التراكم والسببية، وإذا كان الأمر كذلك يصبح من المنطقي مواجهة هذا الوضع بسرديات تتحدى معقوليتنا وتنال من غرور الإنسان، وهو ما يؤكد مجددًا الطبيعة الخلاقة لهذه الفوضى المستشعرة بما يحققه النص من تنظيم يستند إلى التناغم بين التجلي النصي والرؤية الإدراكية للعالم، ما من شأنه إحكام وثاق النص سواء في كليته النصية أو مكوناته الجزئية.

أما الأمر الثاني فيرتبط بالعلاقة بين التخلّي عن تحويل النص إلى مساحة عاكسة لتعقيدات النفس البشرية وتحرير الواقع من الأوهام التي دمغناه بها، ثم حولنا هذه الأوهام إلى حقائق ينبغي الإيمان بها، فالسارد الأصلاني "لا يؤمن بميتافيزيقيات العمق والزخم والخصوبة، ولا بكل أشكال الوجود غير المرئي، الوجود المتكهن به، المعلن عنه بلا دليل، أو برهان، ويطالب بإزاحتها كلية من عالم القص، حتى ترتد للأشياء سطوحها، ويمكن رؤيتها من جديد كما هي، في حقيقتها كما هي دون أي ألق زائف، هذا الألق الزائف الذي تكتسبه عبر الإسقاطات النفسية، أو النظارات الأيديولوجية السميكة، فتتشوه عبرهما الأشياء وتفقد صلابتها، وحقيقتها وشاعريتها معًا"[٢١] مما يضاعف من أهمية تحرير الواقع من أوهامه المصطنعة، وكأن النصوص تعمل على مباغته الوعي الخامل من حيث لا يحتسب، مِن المشاهد الخاملة في غياهب الذاكرة -عبر نصوص لا تذكرنا سوى بنفسها- معتمدًا في ذلك على إذابة الشخصية الروائية وتفكيك السرد "ليصبح الهاجس..تقديم رؤية فنية ولو على حساب السرد المنتظم والبناء المتصاعد للحدث"[٢٢]

أ-٣-التوتُّر الدرامي..المعرفة المُفخَّخة

تنطوي تعقيدات فعل السرد على عنصر أساس هو قدرة السارد على تعديل منظوره من حين آخر، بما يخدم غاياته الجمالية، فعلى الرغم من اعتماد السارد إستراتيجية

"عين الكاميرا" وما تفرضه من مسافة تفصله عن شخصياته، وتتوسل بقدر من الحيادية في تقديم المشاهد، فإنه قد يلجأ إلى تعديل منظوره بحيث يمزج أسلوب العرض المشهدي بتعليقاته المعنية ببث القرائن المتعلقة بطبائع الشخصيات، وردود أفعالها تجاه بعضها والمواقف المحيطة بها "فالقلم السينمائي إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء، ويتنازل مكرهًا عن أعماقها غير المدركة، لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية، دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير"[٢٣] وهو ما يمثل مفارقة خطابية جزئية ضمن المفارقة الخطابية الكبرى.

ولا يوازي هذا التعديل على مستوى المنظور تعديلٌ على مستوى إستراتيجية السرد المفارق، حيث تظل سلطة المفارقة قابضة على تضاعيف النص، ومسيطرة على بنيته الدرامية، وتمثّل قصة "مونديال" نموذجًا للسرد الذي تستند كفاءته المورفولوجية إلى تقنية المفارقة.

في هذا النص يتخير السارد شريحة عرضية لأحد أيام "الأستاذ سيد"، يتناول فيها وقائع استعدادات الأستاذ "سيد" لمشاهدة مباراة في المونديال (كأس العالم لكرة القدم) في بيته (في الصالة)، إلا أن الأمور لا تسير كما خطط لها الأستاذ سيد، حيث يُحرم متعة مشاهدة المباراة بسبب الطلبات المتكررة للمرأة المسؤولة عن مسح السلم، لينتهي الأمر بمأساة.

"الأستاذ سيد سعيد بموعد إذاعة مباريات المونديال، يقوم مبكرًا بينما زوجته الحاجة رقية التي لا تنام قبل صلاة الفجر ما زالت نائمة، لا يغير ثيابه لأنه أصبح على المعاش.

الأستاذ سيد ذهب إلى المطبخ يسلق لنفسه بيضة في الكنكة الكبيرة، ينتهي من سلق البيضة ويضع البراد على عين البوتجاز، ويأخذ الكنكة إلى الحوض ويترك الماء يتدفق عليها من الحنفية لكي تبرد، يقشر البيضة..يتناول رغيف سن من الكيس البلاستيك المعلّق وينقره من أعلى...يضعه في صحن آخر صغير، ويحمل الصحنين إلى المنضدة المنخفضة أمام التلفزيون..إنه يتحرك خفيفًا في لحيته النابتة البيضاء وبنطلون البيجامة والفانلة نصف الكم، ويشعر كأن صحته صارت على ما يرام، يذهب مرة أخرى إلى المطبخ ويصب الشاي، يحمل الكوب ويعود به، يضعه إلى جوار القائمة التي أعدّها لتسجيل

نتائج المباريات أولاً بأول، يضع ساقًا على ساق ويهز قدمه في الشبشب البلاستيك والريموت في يده، إنه يتفرّج على المباراة، ويدخن باستمتاع لأن علبة السجائر ما زالت ممتلئة.

في ذلك الوقت تكون المرأة أم سيد انتهت من كنس طوابق البيت..إنها تقف الآن أمام شقة الأستاذ سيد وهي تمسك بالدلو وتضغط بقوة على جرس الباب..ينتفض الأستاذ سيد من مكانه، يفكّر بسرعة أن اليوم هو الثلاثاء موعد المرأة المقرفة أم سيد ...لابد أنها واقفة أمام الباب تريد الدخول لكي تملأ الدلو..يفتح الباب وهو في غاية الاستياء.

- صباح الخير.
- أهلاً.
- الحاجة موجودة؟

يقول "نايمة"

ويغلق الباب، يعود للفرجة..أم سيد تعود إلى شقة الأستاذ سيد .تضغط الجرس بنفس القوة، الأستاذ يفتح الباب وهو يحاول عدم رؤيتها، تقول بنفس الصوت الرجالي المهذب "يا ترى الحاجة صحيت؟ يصيح المذيع الداخلي "جوون. الهدف الأول يا جماعة.

الأستاذ سيد يتمالك نفسه لأنه لم ير الهدف، ويمتلئ قلبه بالكراهية لأم سيد..يُفْتَح باب المرحاض وتخرج منه الحاجة رقية..الأستاذ سيد يشعر بالكراهية نحوها هي الأخرى، يترك كل شيء كما هو، ويسرع إلى الحجرة الجانبية، ويردّ الباب كأنه انصرف من المكان كله..الأستاذ سيد يخبئ نفسه جيدًا، ويطل برأسه فقط من فرجة الباب ويرى التليفزيون بصعوبة من الجنب، يريد أن يلحق إعادة الهدف الذي تم تسجيله في الشوط الأول من المباراة"[٢٤].

يعمد السارد إلى استثارة التوتر الدرامي داخل النص، عبر مسارين:

المسار الأول: التكثيف المشهدي القائم على سرد تفاصيل المشهد بإسهاب، وهو ما لا يؤدي دوره في إعادة تشكيل المشهد ومعطياته فحسب، وإنما إعادة تشكيل هذه

المعطيات نفسها في ذهن المتلقي مصحوبة باستثارة طاقات الحنو، وإعادة الاعتبار لها ببساطة وحميمية دالة؛ حيث لا يتعلق الأمر "بنزوع تسجيل إلى موقعة الأحداث والتأريخ، بقدر ما يتصل بوسيلة فعالة لتذويب ما تخثّر في نفس المتلقي من فعل الزمن، واستثارة مكامن وجدانه..كوسيلة لنسخ لون من السرد لا يتكئ في شعريته على جمال اللغة..بل يضرب بجذوره في أعماق الوعي"[٢٥].

المسار الثاني: تختزله المعرفة التي ينقلها السارد إلى المتلقي بسهولة عبر جملة من التعليقات والتفسيرات من نحو " لا يغير ثيابه لأنه أصبح على المعاش " و" ويدخن باستمتاع لأن علبة السجائر ما زالت ممتلئة" و"سيد يشعر بالكراهية نحوها هي الأخرى" يستثمر السارد سلطته في التعليق لبث مجموعة من القرائن تنشغل بتوجيه مقروئية النص، فيثبت في بداية النص قرينة عمرية ذات أبعاد اجتماعية ومادية وهي تحول الأستاذ سيد – الذي يحظى باحترام السارد كما تكشف السابقة التعريفية الأستاذ– إلى موظف على المعاش، وهي قرينة تختلط بمفارقة لفظية تستدعيها كلمة "معاش" بدلالتها المعجمية المرتبطة بالحصول والحيازة، وطريقة نطقها باللهجة المصرية المطابقة لنفي الحياة (ما + عاش)، ما يكشف طرفًا من خصوصية المجتمع المصري وطريقة ترجمته لوعيه بالحياة عبر اللغة، وبما يشف عن طبيعة هذه المرحلة وما يتنازعها من مشاعر متناقضة تترجم نصيًا عبر المفارقة التي "تتضمن الفكرة ونقيضها ووعي المتلقي بذلك"[٢٦].

تطرح هذه القرينة تفسيرًا أوليًّا لتحول فعل المشاهدة التقليدي إلى فعل محوري، يستقطب اهتمام الأستاذ سيد المتفرغ إلى هذا الحدث، والذي يتوسل بالأسباب كافة لضمان تحقيق المتعة القصوى، يترجم الأستاذ سيد رغبته بإجراءات تنفيذية كإعداد الإفطار والشاي الساخن وقائمة تسجيل النتائج، أو بخطوات احترازية كالتثبت من امتلاء علبة السجائر، وهو ما يؤدي بطريقة مباشرة وغير مباشرة إلى تحويل الحدث التقليدي إلى حدث طقسي يمهِّد لفعل المشاهدة الرئيس.

تشتمل المشاهد الوصفية على تفاصيل تسعى لتثبيت الإيقاع السردي، والمحافظة على رتابته، فالمتلقي يستشعر تسارع إيقاع السرد بتوالي أقل عدد من التفصيلات، ويستشعر تباطؤه بتزايد هذه التفصيلات، وهو ما يخدم هدف السارد في إنشاء حالة من حالات التوتر اللاحق بتفعيل عنصر المُفارقة داخل النص بما سينتقل بالصدام من خانة

الفعل العادي إلى خانة الفعل الملحمي المنبئ بمأساة؛ وهو ما تكشفه المتوالية التالية المُشَكِّلة للبنية الدرامية للنص Sequence[٢٧].

- تحديد الهدف.
- الاستعداد لتحقيق الهدف التمهيد للأزمة (تحوّل الهدف إلى موضوع للصراع)
- التعرُّض للأزمة (الصراع الأول)
- تجاوز الأزمة (الحل الكاذب)
- التعرُّض للأزمة (الصراع الثاني)
- الهزيمة (الفشل في تحقيق الهدف)
- الانسحاب الجزئي (المناورة)

ينْشَط الفعل الأول (تحديد الهدف) بفضل تعليقات السارد التي تكشف عن علاقة الرغبة بين البطل وهدفه، بينما تترجم التفاصيلُ بإيقاعها الهادئ الفعل الثاني (الاستعداد)، قبل أن يتحول الهدف إلى موضوع للصراع بين طرفين – الصراع الأول- تتقمص فيه أم سيد دور المُعارِض في نموذج جريماس الشهير، ويغدو الصمت والكلمات المقتضبة التي يواجهها بها الأستاذُ سيد هي الأدوات المساعدة، وفي هذه المرحلة يتسارع الإيقاع السردي عبر تذبذب المتلقي، ويرتفع معه المؤشر الدرامي دون أن يصل إلى ذروته، يُغلَق الباب فتتحول المرأة إلى ضحية ويعود الأستاذ سيد لمواصلة طريقه نحو تحقيق هدفه (الحل الكاذب)، وهو ما يعود بالمؤشر الدرامي إلى وضعه الوجل ضمانًا لتحقيق التشويق فلا يمكن أن يسير السرد في اتجاه أفقي، وبمعاودة فتح الباب يُعاد إنتاج الصراع (الصراع الثاني) وتبرز فجاعة التحوّل فيتم ترهين الفعل وتغيير فواعله وأدواته ونتيجته، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى ارتفاع المؤشر الدرامي "فالمفارقة الدرامية تؤدي بالحتمية والضرورة إلى الصراع الدرامي"[٢٨].

وتصل المفارقة ذروتها عندما تتحول اللحظة المنتظرة - لحظة الهدف بمعنييه المباشر وغير المباشر- إلى دليل دامغ على هزيمة الذات" فازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية"[٢٩]، بما يفضي إلى الانسحاب، وهنا تتولد المفارقة الظرفية وتعني "التفاوت بين القصد والنتيجة..عندما

تكون نتيجة عملك تناقض المتوقع أو المطلوب..أي يحدث تعارض بين ما تتوقعه وبين ما يحدث"[٣٠]. فينسحب الأستاذ سيد في اعتراف واضح بالهزيمة، يتوارى داخل الحجرة، ويتوارى معه حلمه، لكنه وهو يفعل يظل قابضًا على جمرة الأمل في مواصلة الحياة، والتشبث بها عبر فعل الرؤية (سيد يخبئ نفسه جيدًا، **ويطلّ** برأسه فقط من فرجة الباب **ويرى** التليفزيون بصعوبة من الجنب) رؤية العالم "المونديال" من زاوية ضيقة ومتوارية، لكنها تضمن استمرارية المحاولة لفرض السيادة على الواقع بقسوته، فإذا كانت تقنية التعارض بين اسم الشخصية (سيِّد) ومصيرها المحتوم (فقد السيادة) تقنيةً أليفة، فإنها تزداد أُلقة مع هذه النهاية المفتوحة التي تعلن استمرار الصراع مع السياق ومفرداته، وهو صراع تتموقع في بؤرته الرغبةُ الملحة في التصالح المرتهن بما تبذله الأطراف كلها من مجهود.

ب- المفارقة المكانيّة

تتشكّل المفارقة المكانية بشكل مبدئي عندما يجاوز الفضاء المكاني - بغض النظر عن مستوى الإشارة إليه داخل السرد- دورَه المباشر في تدشين الحس الواقعي –فلا يكتفي بأن "يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح"[٣١]- بل يتعداه لدعم القيم الدرامية للنص بإقامة علائق وشيجة تشمل بقية المقتضيات السردية، بخاصة الشخصيات.

يتعضّد هذا الوعي الابتدائي بطبيعة "المفارقة المكانية" ودورها في إنتاج شعرية النص من خلال الوقوف على نقطتين تتعلقان بالعنوان بوصفة ضامرًا للمفارقة الافتتاحية، وتحولات المكان وتبطّنها بمعادلات تطوّر الشخصيات.

ب-١- فضل الله عثمان..المفارقة الافتتاحية

يبدو النص معنيًا بكشف الدور الوظيفي الحيوي للمكان بالتزامن مع افتتاح فعل الحكي، أو بالأحرى منذ الخطوة الأولى التي يخطوها المتلقي صوب المدخل القرائي للنص، كما يتجلّى في العنوان "حكايات من فضل الله عثمان".

تتشعَّب المفارقة في العنوان إلى مسارين يرتبطان بمبدأ التعارض بوجهيه الخافت والصاخب، أولهما: داخلي تتحدد مساحته في مساحة العنوان ذاته ومكوناته اللفظية

وروافدها المرجعية، وثانيهما: يتحدد طرفاه في العنوان نفسه بوصفه وحدة متكاملة في مقابل النص الكلي بوصفه خطابًا منتجًا.

ففي المسار الأولى، تتشكل المفارقة – التي ستتسلل لاحقا إلى المتن السردي – عبر حذف الصفة المكانية لـ "فضل الله عثمان" والاكتفاء بالاسم بوصفه مرجعيةً دالة، وهو ما يتعارض مع الوضوح الدلالي لكلمة "حكايات" في ذهن المتلقي، فبعض المتلقين سيحتاجون إلى مزيد من التدبُّر، للربط بين اسم العلم المذكور في العنوان "فضل الله عثمان" وما يحيل إليه من مساحة مكانية في مدخل منطقة إمبابة بمحافظة الجيزة المصرية – وحينها ستكون القصة الأولى في المجموعة موجِّهة لفهم الطبيعة المكانية للاسم[٣٢] – هذا الوعي المتأخر هو ما سيفعّل إنتاجية المفارقة، بما يترتب عليه من تنبيه المتلقي إلى الفجوة الفاصلة بينه وسياقه – أو بعض نواحيه – كما يتجلى في أمثولة "فضل الله عثمان" المكانية، وإلى فضح موقفه المتعالي من حكايات المهمشين القاطنين في هذا المكان المجهول له، ليغدو التنبيه والضغط وسيلتين لضبط استجابة فعل التلقي، بما يتناغم مع مقصدية السارد في الإعلان عن خصوصية المسرود المؤطّر بحدود هذه المساحة الجغرافية التي يجهلها من هو خارجها.

فبعيدًا عن المنظور النوستالجي، يصبح "فضل الله عثمان" أقرب إلى الجغرافيا الثقافية التي تجعل معالم الشخصيات داخل النص لا تتحدد إلا عبرها، ما يفسر عناية السارد الشديدة بتحديد معالم هذه الجغرافيا بقدر لافت من التفاصيل (الحيطان والأرض والجدران و..إلخ) داخل الحكايات، ويصبح الوضوح في ذكر المكان في العنوان أحد عناصر "العناوين التوهيمية التي تمارس مكرها اللغوي والدلالي، وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء مما يتطلب من المتلقين التزود بمكر قرائي مضاد"[٣٣].

أما المفارقة في مستواها/ مسارها الثاني – والتي سيدركها المتلقي بعد قليل من المتابعة القرائية – فتتجلى من خلال التأثير الذي تمارسه كلمة "حكايات" بنكهتها التقليدية وما تعكسه من ضوابط خطابية ودلالية رسختها أرصدة التلقي المتراكمة، مثل اكتمال الهيكل البنائي، وتضافر الحبكة مع المقصدية..إلخ، ليتفاجأ بنمط سردي مختلف، يعنى بالعارض اليومي، ويتخلّى عن رفد الوقائع بتفسيرات تعلل لعالم يشكّل غياب العلة أحد مظاهره، تنبع الحكايات من هذه المساحة الضيقة، ولكنها تظل في حالة تأهب لمن

يكملها، وهنا يحدث التبدل في وعي المتلقي، الوعي بخصوصية منبع الحكايات، وخصوصية من رصد واستنباط، وسرد، ومَنْ حُكِي عنهم – وربما كان هو أحدهم- فانبثاق الحكايات من شارع "فضل الله عثمان" لا يحوُل دون مفارقته على المستوى القرائي بغية تحقيق أحادية التجربة الإنسانية، بالاتحاد مع تجارب المتلقين، ووقائع حياتهم التي قد تكون مشابهة أو مخالفة لوقائع المحكي عنهم هنا، لكنها تظل تجربة تلفّها الطبيعة الإنسانية النابعة من سياق المجتمع المصري.

ب-٢- المكان والموقف الدرامي.. تواطؤ الإبدالات

يعبِّد المكان الطريق إلى ضمان تحقُّق الإحكام الدرامي في النص وانسجامه، من خلال اشتغاله على مواكبة التغيرات/ الإبدالات التي تطرأ على موقف الشخصية من الأحداث، فتستثمر أشكال المكان في مظهريها الرأسي التنموي (تنامي الفضاء نفسه) أو الأفقي الاستبدالي (تتابع أماكن مختلفة) للكشف عن تطور الموقف الدرامي للشخصية، ومراوحتها بين الثبات والتحول بدرجاتها المختلفة، فالمكان يرافق الشخصية في تمددها أو انكماشها الدرامي حتى لنكاد "نتعرف فيه بعض الملامح الإنسانية، من خلال هذه الشخصيات التي يحميها ويأويها، فهو كنها وموئلها وعالمها، ووجودها نفسه، هو تاريخها الذي لا تاريخ لها بدونه"[٣٤].

ومن المفيد هنا استدعاء قصة "مونديال" مرة ثانية.

ففي قصة "مونديال" تبرز صورة "الأستاذ سيد" بوصفه شخصية مشبعة بالتنامي المنبجس من تفاعله مع المواقف الدرامية المتتابعة، ويتواكب هذ التنامي مع تحولات مماثلة على مستوى المكان تكرّس للصراع بين إرادتي فرض السلطة وتأكيدها على المكان الهدف "شقة الأستاذ سيد".

يؤدي الفضاءان المكانيان اللذان يحضران في بداية القصة (المطبخ، والصالة) دورًا مهمًا في التأسيس لطبيعة الشخصية من خلال ما يقدمانه من قرائن تدفع المتلقي إلى رسم صورة إيجابية للشخصية؛ حيث النشاط والحركة والتفاعل والرغبة في الاستمتاع، والمراوحة بين الفضاءين تلبية لحاجة أساسية في دعم سبل التماهي مع الحدث الرئيس.

تحتفظ الشخصية داخل هذا الفضاء المكاني المُغْلق – المحصّن من الانتهاك –

بطبيعتها الهادئة، غير أن محاولة "أم سيد" دخول هذا الفضاء تحدث إبدالاً في صورة الشخصية يدلل عليه تذرعها بخشونة لفظية تعكس في أعماقها خشية مؤرقة من تزعزع سلطتها على المكان وتحكمها فيه، ويكون الحل الأيسر هو الاستمرار في تأمين الطبيعة المنغلقة للمكان، وهو حل يثبت فشله بسبب حدوث التزعزع في موقف الشخصية، وانتقال الصراع من حدود المناوشة إلى حدود المنازعة على السيادة، مما هيّأ الشخصية للتنمّر الذي يتحقق مع الانتهاك الجديد للفضاء وتبطّنه بمظاهر الانفتاح، حيث تصير الشخصية أكثر وعيًا بخطورة الموقف التي وُضعت فيه، ومن ثم تتشكل لحظة التنوير، ونصبح أمام شخصية مهزومة ومستلبة تعجز عن السيطرة على مجريات الأحداث، من خلال فقد نفوذها على الاحتفاظ بطبيعة المكان المغلق، مما يؤكد فرضية أن الأماكن "تتبادل التأثير مع الشخصية ضمن بنى مكانية متناثرة ومتعالقة مع البنيات السردية الأخرى"(٣٥).

يلوذ "الأستاذ سيد" بالصمت علامة على الاستسلام للمأساة القادمة، وهنا يطرأ التغير الأخير على الشخصية، فقد صارت أكثر وعيًا بهزيمتها ورغبتها في تجاوزها في الآن ذاته، ويؤدي هذا التنازع إلى بزوغ فضاء جديد فرعي (الحجرة الجانبية) تتمركز الذات داخله، ولكنها تتعمد عدم إغلاقه، وكأنها تواجه الهزيمة بالاستراتيجية ذاتها التي هُزمت بها، وهو ما يعكس تطورًا لافتًا في الوعي، فالحفاظ على الطبيعة المنفتحة للمكان ستسمح بالتواصل وستوفر فرصًا للمناورة، فالباب الموارب وما يصاحبه من انتقال من الخارج إلى الداخل، هو دليل على تبدّل المنظور، من الرؤية الخارجية التي ربما تكون خادعة بفعل اعتمادها على التوقُّع والرجاء، إلى الرؤية الداخلية بتفصيلاتها وواقعيتها وانبثاقها من معطيات عملية، رؤية توازن بين الرغبة والتحقُّق.

إذا كان الترافق بين تحولات الشخصية والأفضية المكانية في النص السابق قد ساعد في تعميق وعي المتلقي بطبيعة الصراع داخل النص، فإن هذا الترافق يكتسب بعدًا إضافيا في قصة "طرف من خبر العائلة" حيث تعاود الأفضية المكانية ظهورها داخل المساحة النصية أكثر من مرة - وهو أمر غير مألوف في قصص المجموعة- وعلى الرغم من أن خبرة المتلقي في التعاطي مع قصص المجموعة السابقة على هذه القصة قد حصنته من الشعور بالإحباط نتيجة غياب الإثارة المباشرة، والترقب المتوتر، فإن السرد في هذه القصة يستعيد بعضًا من حيويته التقليدية بفضل دور المفارقة في توليد الصورة وافتراع

منافذ ثرّة للتأويل.

تنشط المفارقة في العنوان بأثر رجعي، عندما يعيد المتلقي قراءة دلالة كلمة "طرف" في إحالتها المباشرة على الطرف المبتور للأخ الأصغر للسارد، مما سيتحول لاحقًا إلى قضية لا تشغل صاحبها بقدر ما تنشغل بها العائلة باعتبارها بنية واحدة متكتلة ومتماسكة، أو هكذا يُفترض أن تكون.

يمثل فضاء "العنبر" المساحة المكانية الأولى التي تتكشف عبرها طبيعة الشخصية المركزية في القصة "الأخ الأكبر/ السارد" الذي يزور شقيقة الأصغر بعد أن أجرى عملية بتر لإصبعه، قبل أن تسوء حالته فيقرر الأطباء ضرورة بتر الساق كلها، وهي العملية المخطط إجراؤها في الغد.

"..وبينما أتوقع كل صباح أن يتصلوا بي ليخبروني أن الجرح اندمل، حيث يكون عليّ أن أذهب إليه، وأعود به إلى بيته، أخبرتني كبرى شقيقاتي أنهم سوف يقطعون ساقه إلى ما قبل ركبته..شقيقتي قالت إن حضوري هذه المرة ضروري لكي أوقِّع معه على الإقرار باعتباري الأكبر بين أفراد العائلة، وكانت مناسبات عدة حتَّمت عليّ أن أمارس هذا الدور إلا أن الظروف التي ساهمت فيها كان يمكن أن تتم في غير وجودي؛ لذلك تملّكني هذه المرة شعور مختلف لأن المطلوب مني هو الموافقة على بتر ساق أصغر أشقائي، الأمر الذي لا يستطيع غيري أن يفعله"[٣٦]

تغوي القرائن المبثوثة للنظر إلى الأخ الأكبر بوصفه شخصية تمارس دورها الاجتماعي بسطحية شديدة، وبالدرجة نفسها تتحمل مسؤولياتها الأخلاقية تجاه العائلة، فهو مدفوع بفعل الواقع التاريخي –بوصفه الأخ الأكبر– إلى أن يكون في موقع الصدارة، ولكنها صدارة شكلية، كما تعكسها الإقرارات التي يكتفي بتوقيعها لتسيير الأمور الإدارية دون أن يشعر بأهمية ذلك، ومحاولاته المتكررة للانفلات – كما يتجلى في تأكيد الأخت على ضرورة الحضور "هذه المرة" –وتعكسها كذلك مشاعر التعاطف الفاترة وعبارات المواساة التي تمثل أقصى ما يمكن أن تقدمه الذات للآخر، وهي ممارسات تنسجم في إطارها العام مع فضاء العنبر –الذي يُستخدم للتعبير عن المساحة المحتضنة للجماعة (البشرية أو غيرها) التي توحّدها الظروف أو الأزمات في مفارقة لفظية لافتة– بطبيعته المؤقتة للأطراف جميعها، مرضى وزائرين؛ حيث الأدوار الاجتماعية تختزل في

عبارات مقتضبة، وتعابير مصطنعة، تحقّق الراحة خاصة للطرف الزائر.

يأتي التحول الأكبر في دراما القصة، مرتهنًا بظهور فضاء "الاستراحة" حيث تنبني المفارقة وتتصاعد عبر التعارض بين الفضاءين، تتسم الاستراحة بطبيعتها المفتوحة في مقابل انغلاق فضاء العنبر، ويوحي هذا التقابل بالعديد من الدلالات المرتبطة بالمعرفة في حديها الضيق والمتسع، ففي هذا المكان يتعرض الأخ الأكبر إلى موقف بالغ الصعوبة عندما تخبره الممرضة أنه لابد أن يأتي غدًا لتسلّم ساق أخيه المبتورة، ثم تكفينها ودفنها؛ مما يصيبه بالهلع، والعجز عن الرد.

"- علشان حكاية الإقرار

- إقرار إيه؟

أوضحتُ لها أنهم طلبوا مني الحضور لكتابة إقرار من أجل العملية، لأنني أكبر إخوة المريض، وهي أخبرتني أن هذا غير ضروري وأنهم يكتفون عادة بالإقرار، الذي يكتبه المريض نفسه، لكن المهم إنك

- تكون موجود بكره..عشان تستلم الرِّجل.

- مش واخد بالي، رِجل إيه؟

- رِجل المريض.

- مالها؟

مش حضرتك أخوه الكبير؟

- أيوه.

- طيب. يبقى أنت اللي حاتستلم رِجله.

- أستلمها إزاي يعني؟

- زي كل الناس.

أنا لم أعلق وهي أضافت مُعلِّقة

- أي مريض بنقطع رِجله لازم حد من أهله يستلمها

- استلمها أعمل بيها إيه؟

- تدفنها.

- **أدفنها؟**
- **طبعًا"**[٣٧]

تتوّلد المفارقة الدرامية من الأزمة المفاجئة التي تواجهها الشخصية بعد حوار قصير مع الممرضة، حوار مؤلّف بين المضحك والمبكي، ومشبع بالتخالف نتيجة تباين مقصديتي المتحاوريْن، فالأخ الأكبر الذي كان يبحث عن حيلة للهروب من التوقيع على إقرار الموافقة على بتر الساق، يجد نفسه في خضم مسؤولية مادية وأخلاقية تتعلق بهذه الساق.

في فضاء الاستراحة تلتقي المفارقة الدرامية بنظيرتها اللفظية لتعزيز التخالف "فالمفارقة تتطلب تضادًا وتنافرًا بين المظهر والمخبر، وتكون أشد وقعًا عندما يشتد التضاد"[٣٨] مما ينتج تحولاً في الموقف الدرامي للأخ الأكبر، فالأزمة تثير توتّر الشخصية، وبالتزامن تثير توتر المتلقي الذي يظل يتساءل عن كيفية تعامل الشخصية مع هذا الموقف غير التقليدي، ومدى نجاحها أو فشلها في مجاوزته، مما يؤدي إلى تدفق الحيوية في عروق النص بعد انحباس متعمَّد، ففي هذه اللحظة – التي يتأزَّم فيها الموقف– تشدّ أوتار دراما النص إلى درجتها القصوى، ويصبح النص منذ هذه اللحظة مُتنازَعًا عليه من فرضيتي تمزق هذا الوتر وانفلاته أو ارتداده إلى وضعيته الأليفة بعد حفنة من التواترات، ينتقل السرد من رصد تفاعل الشخصية مع مأساة الأخ بإيقاعها الرتيب، إلى رصد أزمتها هي، بإيقاعها المُتسارع الناضح بالإثارة، مما يرفع مستوى بلاغة السرد التي يصعب انكشافها "دون أن يكون للمفارقة دورها الفاعل في توليد الصورة والقبض على الدلالة الروائية"[٣٩].

تحتاج الذات إلى إقامة حوار جوّاني لرسم ملامح موقفها من الأزمة، وهنا يبزغ فضاء البيت، الذي يعيد للشخصية حريتها وسلطتها المفتقدة خارجيًا، يقدِّم الاستقرار المُفتقد، ولكنه استقرار مؤقت، يؤسِّس لهدنة سردية ضرورية، تستعيد خلالها الذات توازنها، وتقرر التشبث بموقفها، فتجد في الرفض (تسلّم الساق) سبيلاً للانعتاق من ضغوطات المحيط، تختار إستراتيجية عدم المواجهة المُسترفَدة من فعل الغياب، ومِن ثمّ يُغيَّب فضاء المستشفى، ولا يظهر سوى مع انتهاء الأزمة.

"عدتُ إلى البيت، وجلستُ وفكَّرتُ أن المشاركة في حمل جُثمان كامل، كما حدث

قبل ذلك شيء ممكن، لكن مسألة أن الواحد يمشي وهو يحمل رِجل بني آدم، أو أي قطعة منه، شيء مختلف تمامًا..أثناء ذلك اتصل بي شقيقي الأوسط، لكي يطمئن إن كنتُ التقيتُ بالدكتور، وكتبتُ الإقرار، وأخبرته أنهم ليسوا بحاجة إليه وسوف يجرون العملية من دونه، وقال "حتكون موجود طبعًا"

- لأ.

...أوضحتُ له أن مسألة الرِّجل هذه لا علاقة لي بها، ولن أستلمها تحت أي ظرف من الظروف، وقلت له "تصبح على خير" وأغلقتُ السماعة.

صباح اليوم التالي اتجهتُ إلى عملي، وظللتُ هناك حتى اتصلوا بي آخر النهار، وأخبروني أن العملية قد تمَّت، وأن الحاج أحمد زوج شقيقتي الراحلة استلم الرِجل وقام بالواجب، اتجهتُ إلى هناك ودخلتُ العنبر"[٤٠]

كما كان لحضور الشخصية داخل الفضاء دور في تدريم الأحداث، فإن غيابها عن هذا الفضاء يمنطق السرد ويدفعه إلى الأمام ويمنحه القدرة على التنامي، فبعد أن يطمئن الأخ الأكبر أن العملية قد تمت بنجاح، وأن زوج الأخت قد نهض بمهمة تسلم الرجل ودفنها، يعاود الظهور في الفضاء المكاني المناسب "فضاء العنبر" مؤديًا واجبه الاجتماعي السطحي غير عابئ بنظرات الآخرين اللائمة، ويندرج هذا الغياب ثم الحضور المتدرج ضمن "تقنية الاختفاء والظهور التدريجي، بوصفها عنصرًا من عناصر المونتاج التي يرتكز عليها أصلان في بناء خطابه"[٤١].

وعلى الرغم من أن الهروب قد حقق للذات مبتغاها، فإن الرغبة في المعرفة تعاود الإلحاح عليها فتحاول أن تستكشف ما حدث، وهنا يعاود فضاء "الاستراحة" الظهور مجددًا، ليحقق للذات كفايتها المعرفية من خلال حوار مع زوج الأخت والشقيق الأوسط، حوار يعج بالمفارقات المتناسلة، يرتبط بعضها بقدرة الذات على تكييف المعطيات الدينية لخدمة مصالحها وتبرير أفعالها، وتتمثل أبرزها في عدم معرفة مصير الرجل نتيجة عدم عناية زوج الأخت بتحديد مكان دفنها، وتستند بقيتها إلى التناقضات بين الداخل والخارج، والحضور والغياب، والجهل والمعرفة، والنجاح والفشل، في تعادل مع فلسفة الوجود وبنيته المتخمة بالمتنافرات والمتناقضات.

"غادرتُ العنبر إلى الاستراحة، وجلستُ مع زوج شقيقتي الراحلة..وأخبرني أن الموضوع كان بسيطًا للغاية، وأن أول شيء فعله عندما اتصلوا به كان شراء متر ونصف قماش للكفن...وذهب إلى مكتب الصحة، وهناك أعطوه تصريح بالدفن..."أمال إيه ولازم يتحدِّد فيه، هل هي الرِّجل اليمين، ولا الرِّجل الشِمال...قال إنهم غسَّلوها في المشرحة تغسيلاً شرعيًا..أخذ تاكسي من أمام المستشفى وذهب إلى القرافة ودفنوها...

- **ودي بتاعة مين؟**
- **هي إيه؟**
- **التربة.**
- **- حد عارف..أهي تربة والسلام.**

وتساءل شقيقي "يعني إيه ما تعرفش مكانها؟"

- **وأعرفه ليه؟ آهي تربة وخلاص.**

وعاد شقيقي يسأله "الله، هو ينفع إن واحد يندفن في حته، وتكون رجله مدفونة في حته تانية؟

قال "مينفعش ليه، هي حتقول لأ؟"

....ودخل العنبر"[٤٢]

إذا كانت وظيفة المفارقة كما يحددها دي سي ميويك "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيرة"[٤٣] فإن المعطيات النصية تسمح للمتلقي بمواصلة دوره القرائي لإنتاج دلالات متعددة قد تبدو متعارضة – وهو تأثير آخر من تأثيرات المفارقة على المستوى الدلالي- إذا يمكن النظر إلى فعل الحكي الذي تقوم بها الشخصية عبر ضمير المتكلم من موقع زمني لاحق للأحداث بوصفه مؤشرًا على التحول الكبير الذي أصاب الشخصية، وحفزها على إدانة ذاتها، بضغوطات الممارسة القرائية الاسترجاعية للتاريخ، وإعادة التقويم بعد فترة الاستكانة الضرورية الناتجة عن الانفصال الزمني المادي عن الفعل والتراكم المعرفي، وهو ما يشحن الاعتراف بمزيد من الفاعلية، والمصداقية في الآن ذاته.

توجّه المعطيات النصية نفسها البوصلة الدلالية للنص صوب قراءة تظل متناغمة

مع الطبيعة الاحتمالية لإستراتيجية المفارقة، حيث يكون النصُ المسترجَع من ذاكرة الشخصية موضوعًا لإدراكها، ما يجعل النص طرحًا مُمكنًا للتأملات، ومحاولةً لتجذير الحاضر، بما يحيله إلى معنى الفعل الاحتجاجي الذي ينافح عن قيمة حرية الاختيار، بعيدًا عن النهج الثابت الذي يفرضه السياق الاجتماعي الثقافي، فعلى الرغم من التوافق على الطبيعة السامية لقيم مثل العدل والأمانة والصدق وتحمل المسؤولية، إلا أنها تظل ذات طبيعة نسبية لا يؤثر في نسبيتها إطارها السياقي، فثمة تعارض قد ينشأ بين هذه القيم تبعًا للمنظور، وهو ما يقود إلى منحى جدلي "فمع الإقرار بأن ثمة قيمًا مطلقة، كالعدل بيد أن ذلك لا يعني عدم وجود قيم أدائية تتصل بالفرد ورغبته"[٤٤]، وهنا تصبح ممارسة الحكي أداة للتدليل على صواب منطق الذات الحاكية، وقد تملك هذه القراءة ترجيحًا جماليًا، باعتبار أن ارتفاع المعيار الأخلاقي في القراءة الأولى يوازيه تكلس على المستوى الدرامي، يستبدل به تصاعدًا لا ينتج عن المواجهة بين الواجب الأخلاقي ومحاولة التخلي عنه، وإنما ينتج عن الصراع بين حق وحق آخر، حق تفرضه الطبيعة التضامنية للمجتمع الإنساني كما تقف في قلبه الأسرة، وحق توجهه الإرادة الفردية التي تحترم خصوصية الذات، وتؤمن بحقها في تقرير مصيرها وإن خالفت في ذلك محيطها بسلطته النافذة.

ج- المُفارَقة الدلاليَّة

تتماهى النصوصُ المُفارِقة مع مبدأ تأجيل المَغْزى، وما ينسلّ عنه من تفريعات كالإرجاء والتناقض ولا نهائية الدلالة التي يصعب تطويقها[٤٥] "فالمُفارقة بهذا المعنى لا تبحث في جماليات النص، بقدر ما هي تدابير مرسومة لفتح النص على فضاءات مُتناسِلة من المعاني غير المنتهية"[٤٦]، مما يعني اتساع الاحتمالات الدلالية التي تنتظر من المتلقي أن يختار من بينها، وهي خاصية تميز أدب الحداثة "حيث يعزف عن التصريح المباشر، ويتفادى النصاعة القاطعة، لا يخضع للتصنيف المُسبق للحياة والحكم النهائي على أفعالها، بل يدعو إلى إعادة النظر دائمًا في فهم تداخلاتها وأوضاعها الجديدة عن طريق عدم التحديد على وجه الخصوص"[٤٧].

يمكن النظر إلى قصص المجموعة معظمها بوصفها سردًا يرشح عمّا يسميه بارت "روايات الكتابة" في مقابل "روايات القراءة"، التي لا تتطلّب جهدًا قرائيًا، لاعتمادها على أُسس مورفولوجية وبنائية يعيها المتلقي وتتمركز في وعيه كنتاج ترسبيّ تكوَّن على

امتداد حقب زمنية هي حاصل خبرته القرائية المُمتصة لتقاليد الكتابة، أما روايات الكتابة فالقارئ لا يتابع فيها "شفرة الأحداث اليسيرة السهلة، ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى، كالشفرة التأويلية، التي تتخلّق من خلال طرح الأسئلة وتخليق إجاباتها"[٤٨]، مما يمنحه "حق المشاركة في الخلق..مُضيفًا من ذاكرته، ووعيه الخاص، عناصر أخرى جديدة حتى يكتمل الحدث"[٤٩]، فتُنتَج المعاني الجديدة التي تجاوز نظيرتها المباشرة، وتنخرط في ميكانزيم المُفارقة التي "تبدو نوعًا من التضاد بين المعنى المباشر وغير المباشر"[٥٠].

وقد أبانت التحليلاتُ في الأجزاء السابقة من الدراسة[٥١] بعض تجليات المُفارقة الدلالية، وسيتركز الحديث في الجزء التالي على عنصرين مُحددين هما التمثيل، والبنية الحوارية.

ج-١- التَّمْثِيل ...سِيولة الرَّمْز

تصنع العديد من النصوص فرادتها التنظيمية بالاستناد إلى عملية التَّمْثِيل، المُنشغِلة بإعادة تقديم الواقع وملابساته، عبر صيغ استعارية تنتج معانيها بالتفاعل مع ممارسة المتلقي لعبة الاحتمالات التأويلية المتناسقة، التي تنتقل من حيز التأويل المُطابِق الذي يراهن على تحري مقصدية المرسل الأحادية إلى التأويل المُفارِق الذي لا يلغي سلطة النص، بل يسترشد بالقرائن النصية في أثناء عملية القراءة بما يضمن انسجامها وتماسكها، وعلى هذا الأساس فإن الفراغات النصية تسمح بتعدُّد تأويلي، يجعل المعنى ليس أثرًا للإنتاج فحسب بل أثرًا للتلقي أيضًا.

وعندما ينشِّط النص ذاك البعد التمثيلي فإنه يفعل ذلك بطريقته الخاصة المتوائمة مع رؤية السارد، التي تتوارى فيها الرموزُ المباشرة لتلتئم في غلائل المجاز التعبيري.

ويمكن التمثيل هنا بقصة "ذلك صوت" حيث يستبد بالقصة حدثٌ رئيس، هو الصوت الغامض الذي تسمعه الجارة في إحدى الحجرات الجانبية لشقتها، دون أن تجد تفسيرًا لذلك، فتلجأ إلى جارها "أبي مصطفى" الذي يتحرى الأمر وينتقل إلى شقة الجارة، ويحاول تقديم تفسيرات منطقية حول مصدر الصوت، تتحطّم أمام مُعطيات الواقع، وعندما يشعر باليأس يتجه إلى القهوة طلبًا للراحة، حيث يقابل هناك جارهما الآخر "عبد الفتاح"، ويدور بينهما حوار قصير حول ذاك الصوت الغامض.

"يقوم عبد الفتاح من مكانه وهو يحمل ما تبقّى من كوب الشاي وينضم إليه

عبد الفتاح يقول "إيه يا أخي الحر ده"

أبو مصطفى "يا سيدي"

ويقلِّب الشاي ويضيف أن الحر مقدور عليه..الدور والباقي على المشاكل التي لا حل لها، يقول إنه مثلاً اكتشف في البيت حجرة جدرانها لا تكف عن الزَّن طول الليل والنهار، البيت كله سليم وهذه الحجرة هي الوحيدة التي تزنّ.

- بتزن إزاي يعني؟
- زيّ ما تكون مركِّب فيها موتور.....
- في شقتك؟

أبو مصطفى يلتفت وفي عينيه المجهدتين انتباه مفاجئ: تصدق نسيت، ما جاش في بالي أدوَّر عندي.

- أمال اللي بيزنّ ده فين؟
- عند الولية أم أحمد اللي تحتنا.
- أنهي قوضة بقى؟
- القوضة اللي على الشارع على طول.
- يا نهار أسود.
- زي ما بقول لك كده.

عبد الفتاح يطفئ السيجارة يقول "أنت قاعد؟"

- شوية.
- طيب أنا مشوار صغير وراجع على طول.

عبد الفتاح يمشي بطريقة عادية، حتى ينحرف إلى الحارة، يمدّ ويدخل من باب البيت ويسرع بصعود السلم وحجر الجلباب ملموم في يده.

في الطابق الثاني يقف أمام الباب الخشب ويضع يده على الجدار.

يخبط على باب الشقة، وعندما تفتح له البنت الصغيرة يبعدها عن طريقه، ويلتفت إلى جدار الصالة، ويضع يده تحت عدَّاد النور فترة قصيرة.

يقول "أمك فين يا بنت؟"

تقول البنت: إيدك مالها يا بابا؟

يسرع إلى التلفزيون، يغلقه، "إيدي إيه وزفت إيه الله يخرب بيوتكم"

يلصق أذنه بالجدار المقابل وهو يغمض عينيه ويركز..يتراجع فجأة ويصيح

"أمك فين يا بنت الكلب؟"

البنت تتراجع هي الأخرى وتنظر.

عبد الفتاح يتركها ويندفع إلى الحجرة التي تطلّ على الشارع يفتحها ويدخل"[٥٢]

يستوعب النص هذا الحدث بطريقته الخاصة، فتتراجع الوقائع بمفهومها المباشر لصالح المساحة الرمادية التي تتراءى فيها المعاني بدلالاتها غير المستقرة؛ يتحوّل هذا الحدث المألوف إلى موضوع للسرد بفضل إضفاء مزيد من الغموض على طبيعة الخطر المحدق بالبيت، مما يجعله يدخل في حيز اهتمام الشخصيات، ويخلّصه من سيرورة العادي المرتبطة بتلقائية المعايشة "فالعالم كبُعد للظهور لا يثير اهتمامنا في الحياة اليومية... لا يخطر ببالنا عادة أن نهتم ببُعد الظهور لأننا نكون مشغولين بما فيه الكفاية بتدبير أمرنا في الوضعيات التي تواجهنا في حياتنا باستمرار"[٥٣].

تتشكّل المفارقة داخل النص عبر مسارات متعددة، منها استبداد العجز بالشخصية المُفترَض أن تقدّم العون بما تملكه من معرفة (أبي مصطفى) يعجز الجار عن تقديم الحل للمرأة المستغيثة، وتواصل المفارقة حركيتها عندما يوحي النص أن الشخصية الثالثة "عبد الفتاح" قد أدركتْ تفسيرًا يتهيّأ المتلقي للتعرّف إليه، فلا تنتهي القصة إلى شيء واضح، وقد ازداد الغموض وازدادت معه المخاوف من ضخامة المشكلة، ويأتي عنصر المُصادفة الذي تتغيّر من خلاله مواقع الشخصيات بوصفها عناصر مُبأِّرة –بتعبير جيرار جنيت– ليزيد من وقع المفارقة النصية وملابساتها، فأبو مصطفى الذي أجهده الصوت وفشل في تحديد مصدره يتجه نحو القهوة (المقهى) هذا الفضاء المفتوح الذي يمثل "بؤرة اجتماعية لها دلالته الخاصة في الرواية العربية، التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح

الاجتماعي والثقافي، وأنموذجًا مصغرًا لعالمنا"[٥٤]، يتوجّه مبتغيًا الراحة والفضفضة – بالتعبير المصري – فينضم إليه عبد الفتاح، ويبدأ حوار قصير ينتهي باندماج "عبد الفتاح" في قلب المأساة، وتحول موقفه من الأحداث إلى موضوع للسرد، تنتقل الشخصية التي من المفترض أن يكون دورها هو الإنصات وربما تقديم الدعم المعنوي للمتكلم، إلى شخصية متكلّمة ومكلومة تعي خطورة الموقف، وتترجم هذا الوعي بعبارات لفظية حادة تكشف توترها وانفعالها (يا نهار أسود، الله يخرب بيوتكم) دون أن ترغب في إثارة مخاوف المحيطين (يمشي بطريقة عادية حتى ينحرف إلى الحارة، يمد ويدخل)، فالمغادرة المفاجأة لعبد الفتاح هي قرينة المفارقة أو مفتاحها "حيث تستوجب على مُنتِجها أن يقدّم مفاتيح، عادة ما تكون قرائن سياقية لا لفظية"[٥٥]، فعبرها نتبيّن أن ثمة هواجس مُسبقة تختزنها الذات، هواجس أقرب إلى النبوءة في الحكايات الشعبية، تنتظر من يوقظها ويؤكد اقتراب موعد تحقُّقها، فالمُستمِع الغافل يغدو طرفًا رئيسًا في المأساة وأحد تدابير تفعيلها، وهو ما يرشح عنه تنزُّل المفارقة –في كليتها– في النوع الذي يسميه ميويك "المفارقة المأسوية"[٥٦] حيث التعاطف الشديد مع الضحية التي تولَّدت مأساتها بشكل مفاجئ وسريع، وأصبح معها ما بدا آخريًا أنويًا بامتياز.

يمكن للتأويل المُطابق أن يفهم الدلالة النصية في إطار شفرتها السياقية، ومِن ثمّ يصبح التهديد بفقد هذا القليل الذي تملكه الذات (البيت) مأساةً تبرّر هذا الانفعال "ولعل هذا ما يفسر قلق الإنسان وخوفه على المكان إذا هو هُدِّد، لأن تهديد هذا الأخير هو بالضرورة تهديد لكيان الفرد وهويته وإطاره الذي لا يكون إلا به"[٥٧].

غير أن النص يمكنه أن يسترفد دلالته من التأويل المُرتكِز "على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء...وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس وتجربة معيشية، وعليه فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصوُّر، ولا يمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها، إلا أن تكون نسبية، لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على التعدُّد وربما اللامحدود أو اللامعنى"[٥٨]، وهو ما يزداد فعالية بتضفير السرد ببنيات رمزية تسّرع وتيرة هذا التعاطي على مستوى التأويل المُنتج، ويعد "البيت" أحد أبرز تلك البنيات المؤهلة لإنتاج دلالة النص في ارتباطها بمضامين اجتماعية وسياسية وتاريخية، وفي تعاطيها مع أزمة الشخصية لا بوصفها وجودًا فرديًا، إنما بكونها منصهرة في كلي جمعي.

ويمكن أن نتقدّم بالتمثيل خطوة، ليكتسب البيت دلالة فائقة ترتفع إلى مستوى الترميز للوطن "فالبيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارًا ، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[٥٩] فالبيت هنا يتخطى طبيعته الطوبوغرافية، وحدوده المادية، ليصير شحنة وجدانية تعمِّق الانتماء ويتماهى فيها الفردي والجمعي، ليحتدم الخاص في قلب العام، ويصير الصوت البعيد الغامض الذي تشير له أداة الإشارة البعيدة في بنية العنوان (ذاك)، أداةً تنبِّه أن ثمة تغيرًا يحدث في المحيط، وأن البيت الجامع يهدده خطر حقيقي، وأن تخثّر شرايين التواصل بين أبناء البيت سيؤدي بالضرورة إلى غيابه، لتصبح عملية التشييء المألوفة استعارة تجعل انهيار البيت انهيارًا للوطن، وتجعل السقوط المُتوقَّع موتًا محتملاً للذات وهويتها.

ولا يكاد هذا المنظور التمثيلي ينفذ إلى ذهن المتلقي حتى تتدفق الدلالات المواكبة، فتصير الحجرة القريبة من الشارع، تمثيلاً للخطر الخارجي مع خط المواجهة، مع العدو التقليدي الذي ما أن ينتهي من هذه الغرفة حتى ينتقل إلى غيرها، سبيلاً إلى إسقاط البيت (العربي) كله، وهي النبوءة التي يعرفها الجميع –كما يمثلهم عبد الفتاح– ويحتفظون بها في أدمغتهم، محاولين إرجاء التفكير فيها إلى حين.

تكتسب الدلالة هنا مشروعيتَها في ظل الغياب الأخير للأم، وعجز البنت عن طرح تفسير حول مصيرها المجهول، بما يشي بالفقد، وربما التأخُّر في الاستجابة، فحضور الأب ومحاولة درء الخطر يتواكب مع غياب الأم بما ينسجم مع مُفارقة الغياب المهيمنة على النص بداية من العنوان الذي ينتظر أن يرفده المتلقي بما يكمل معناه (ذلك صوت....)، فحضور البيت في وضعيته المألوفة ككيان ثابت غير متداع غيّب التواصل بين أفراده، في حين أن الغياب المُحتمَل دفع الجميع إلى التواصل، ومن ثم يصبح المشهد الختامي، وما يُشحَن به من انفعالات حادة تكشف الوضع المتأزم، هو أبرز درجات الحضور داخل نص غير مشغول بتقديم خطاب رثائي لمنظومة آخذة في التفكك، بقدر انشغاله بفتح آفاق لإعادة قراءة ما أصاب هذه المنظومة من خروقات وانتكاسات، تركت بصماتها على كل شيء، وكشفت عن تزحزح في التكوينات المرجعية، وشيوع مسلك التلاشي لثقافة الاندماج والتعاضد، وهو ما يقود بالمُحصلة إلى تهديد مباشر للماضي والحاضر وكذلك المستقبل، يقول النص هذا وربما أكثر بطلاقة وعفوية وعمق، وهو أحد ميزات السَّرد

الأصلاني حيث "المشهد عنده حضور مغلّف بالغياب، فهو دائمًا يستدعي مشاهد تظل مُعلّقة بين السطور، المشهد عنده فلسفة إبداعية يعلن أن الإنسان لن يرى كل شيء"[٦٠].

ج-٢- البنية الحوارية...الترهُّل المَنْفي

إذا كانت الطبيعة المختزلة للقصة القصيرة تفرض شروطها على البنية الحوارية، فتقصي الإسهاب وتستبدل به الاكتناز، فإن مستوى هذه العملية الاستبدالية يتضاعف عندما نكون بإزاء نصوص تعتمد على المشهدية، ففي حين يغيب الحوار عن عدد من القصص، فإنه عندما يحضر يظل مُلتزمًا إلى حد كبير بطبيعته الثنائية؛ حيث تتناوب الشخصيتان المتحاورتان على الحديث مما يمكِّن عين السارد من تعيينهما بصريًا.

تدور المقاطع الحوارية حول مواقف يومية عابرة، يضفّر فيها الخطاب المباشر بالمنقول، مبقية على المنطوق المصري المناسب للسياق بتداعياته النفسية والصوتية، وبقدرته اللافتة على تعديد المستويات اللغوية في النص.

المفارقة أن هذه الحمية الحوارية لا تؤدي إلى إبطال فاعلية الممارسة التأويلية، بل إن المُعطيات النصية التي توفِّرها هذه البنية المُقتصِدة تسمح بالاستغراق في إنتاج المحتمل الدلالي، إلى حد يصل لاستبطان الخطابات المُضْمَرة في النصوص.

يمكن التمثيل هنا بقصة تحمل عنوانًا دالاً وهي قصة "حوار" وكالعادة ليس في هذه القصة ما يدعو إلى التعقيد، لكنها تحافظ على حيويتها المُستمَدة من تلقائيتها، ومن قدرتها على مُباغتة المتلقي، الذي يجد نفسه قد اُستقطب بشكل مفاجئ إلى مُساجلة حوارية تبدأ وتنتهي بشكل غير متوقَّع، وتتخذ مما تنضح به من بساطة تكوينها اللغوي والجمالي سبيلاً لتمرير نسقيتها.

يلتزم السارد في افتتاحية القصة بتحديد الإطار المكاني للمشهد بحدوده الضيقة، ونافذته الوحيدة المسوّرة المُطلّة على "فضل الله عثمان" وعالمه، وكذلك الإطار الزماني الذي يكتسب أهمية خاصة باعتباره المولّد للحوار الذي سيشغل بقية مساحة القصة تقريبًا.

"آخر النهار، زوج شاب يجلس على حافة الفراش، يرى نفسه في مرآة الدولاب الباهتة، ويمر وقت، تدخل امرأة صغيرة من باب الحجرة المفتوح...يقوم هو يجلس على

الكنبة الموضوعة تحت النافذة.، تلقي هي الثياب في المكان الذي كان يشغله..يطل هو عبر النافذة المفتوحة إلى فضل الله عثمان الذي غابت شمسه، يسألها إن كان أحد سأل عنه وهو نائم"[٦١].

يبدو الزوج حريصًا على التواصل سواء عبر نظراته الموجهة إلى الخارج حيث "فضل الله عثمان" أو من خلال سؤاله عمن سعى للتواصل معه في أثناء نومه، تأتيه الإجابة بالنفي، فيقرر أن يبدأ هو الحوار مع شريكته بسؤال بسيط يتلقى إجابته قبل أن يعيد طرح سؤال آخر يمثل خيارًا جديدًا فيتلقى عنه إجابة يغتنمها لبدء المساجلة الحوارية التي تأتي مباشرة على صوت الزوجين أو عبر صوت السارد بالإنابة عنهما.

"يتطلّع إلى اللمبة المُعلقة في السلك الداكن المجدول، ويسألها هل يشعل النور.

تقول "ولّعه"

يرجع يسألها إذا كان من الأفضل أن ينتظر حتى يطردوا الذباب.

وتقول "اللي تشوفه"

يبتسم ويطل مرة أخرى إلى الخارج، يقول إنها مثل كل مرة لم تقل شيئًا.

- **إزاي يعني؟**
- **مش أنا سألتك في الأول أولّع النور؟**
- **وأنا قلت لك ولّعه.**
- **رجعت بعد كده قلت لك ولا استنى شوية. صح؟**

"طيب ما أنا قلت لك اللي تشوفه".....

يقول إن كلامه لا يعني أنه غاضب مثلاً، أو يريد مضايقتها، ولكنه يتوقف عند هذا المثال لأن الحقيقة أن: "اللي تشوفه ليست إجابة" وأنها ما دامت وافقت في الأول أن يشعل النور، لماذا ترجع وتقول "اللي تشوفه".

تقول هي إنها قالت ذلك، لأنه لم يشعله، بعد أن وافقت هي، لكنه رجع سألها سؤالاً آخر، فهمت منه أنه يريد الانتظار.

يقول إنه لم يكن يريد الانتظار، بل كان يسألها، وكان عليها أن تؤكد رغبتها مرة أخرى، حتى لو كان هو يريد الانتظار.

ترد عليه بأنها لم تكن ترغب في شيء"[٦٢]

يمتاز المقطع الحواري بالتعبير المقتصد في رصد المشاعر والأفكار دون إفراط أو استطراد قد يصيبان النص بالترهل، تتولد المفارقة من الانغماس السريع والجدي في هذه المساجلة الحوارية، ويؤدي التمهيد دورًا مهمًا في نشوء هذه المفارقة بتحديده طبيعة علاقة الانسجام الذهني، أو الآلية بين الطرفين عبر قرينة الانسحاب التي يبديها الزوج دون أن تلفظ الزوجة شيئًا (يقوم هو يجلس على الكنبة الموضوعة تحت النافذة.، تلقي هي الثياب في المكان الذي كان يشغله) غير أن الزوج الشاب ينتهك هذا الخفوت الإيقاعي لبدء مساجلة حجاجية تدور حول قضية اللامبالاة أو اللاشيء الذي تقوم به الزوجة.

يطرح الزوج الاتهام الموجه إلى الزوجة عبر مقدمتين كبرى وصغرى تقودان إلى نتيجة مفادها أنها لا تبذل مجهودًا من أجل التواصل الحقيقي القائم على المشاركة في الطرح وإثراء النقاشات بآراء فعالة، ويدعم هذه النتيجة بإعادة سرد الأحداث عبر صيغة السؤال (رجعت بعد كده قلت لك ولا استنى شوية. صح؟) في محاولة للتدليل على صحة موقفة، وبغية إرباك الآخر، محاولاً في الوقت ذاته استمالة الزوجة بإقصاء فرضية الغضب كموجه للحوار في شطره السابق أو اللاحق، منتقلاً بالموقف إلى حدود الأمثولة التي لا تشير إلى ذاتها بقدر ما تحيل إلى غيرها، وداعمًا موقفه ذلك بعبارة مقتضبة ومنطقية (لأن الحقيقة أن اللي تشوفه ليست بإجابة)

قبل أن تخوض الزوجة غمار هذه المساجلة تحاول استكشاف أبعاد الموقف من خلال صيغة التساؤل التي تحمل قدرا من السخرية الممزوجة بالاستعلام (إزاي يعني؟) وعندما تشعر أنها قد استنفدت طاقة الآخر في الدعم والتبرير والبرهنة تطرح مقدمتيها اللتين تقودان إلى نتيجة

- أبديتُ موافقتي
- طرحتَ سؤلاً آخر حول الأمر نفسه يعني أن موافقتي تتعارض مع رأيك
- النتيجة (أبديتُ رأيي ولكنك لم تأخذ به وتسعى لتبرير ذلك/ سعيتُ للتواصل وعندما استشعرتُ انقطاعًا مُحتمَلاً في هذا التواصل، أسّستُ نمطًا آخر من التواصل)

يبدو الزوج في موقف صعب يسعى للانفلات منه عبر تأسيس سيناريو افتراضي

للأحداث التي لم تحدث بوصفها أحداثا منطقية، غير أن الزوجة تقطع هذه المساجلة بعبارة حادة ومقتضبة (ترد عليه بأنها لم تكن ترغب في شيء) وبالطبع فإن العبارة تكتنز مخزونًا دلاليًا يمكن استثارته بسهولة عبر ممارسات تأويلية يقوم بها المتلقي.

هكذا وبهذه البساطة تشتعل جذوة هذا النمط الحواري الحاد وبالبساطة نفسها ينتهي.

"ويمر الوقت، يفرد ذراعه وراءها على مسند الكنبة، أطراف أصابعه تلامس أبطها الأيسر، تعتدل قليلاً، لحيته نابتة/ عيناها دامعتان، أنفه قريب من شعرها"(٦٣).

بهذا المشهد المشحون بالطاقات الرومانسية يُختتم الحوار، ويعود السكون الإيقاعي ليهيمن على الحدث، غير أن خيطًا ما قد انفلت من هذا الفوران الحواري، وانغمس في متن النص والشخصيات (عيناها دامعتان..أنفه قريب من شعرها)

تتيح الممارسة التأويلية النظرَ إلى الزوج ومحاولاته الدؤوبة لإثبات خطأ الزوجة بوصفها تمثيلاً لنسق المركزية الضيقة المنكفية على ذاتها (يرى نفسه في مرآة الدولاب الباهتة) ويصبح الحوار بما تضمنه من عناصر منطقية ولغةٍ تسامحية ليس سوى تحبيك لتمثيلات السلطة العارفة عبر عناصر مُعزِّزة، وعلى الرغم من حس المقاومة النافر فإن الصمت الختامي يظل هو التحبيك النصي للسرد المقاوم الساعي إلى تفكيك مُخايلات الاستعلاء وركائز هيمنتها، فالصمت لغة ذات حس إنساني صادح، تحتاج من يعيد قراءتها، ويفك شفراتها ويدرك جماليتها، أو بالأحرى يكشف بلاغتها التي تتحقق عبر طرائق متباينة تظل مشدودة إلى عالم اللغة بفلسفته العميقة وهندسته المتقنة.

ينفتح النص على مزيد من القيم الدلالية التي يمكن الاستمرار في إنتاجها بالمراوحة بين قطبي النص والقراءة، مما يخرج النص من "حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريًا وذهنيًا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله"(٦٤). وهو ما يتناغم مع طبيعة الحياة غير اليقينية، وطبيعة السرد الأصلاني الحامل لتوقُّعات، وتكهنات، وتفسيرات لا تدعى احتواءها الحقيقية الواحدة الجاهزة.

الخاتمة

أفضتْ المقاربة التحليلية لتحقُّقات إستراتيجية المُفارقة وآثارها، في نصوص مجموعة "حكايات من فضل الله عثمان" لإبراهيم أصلان إلى مجموعة من النتائج يمكن تحديد

أبرزها في النقاط الآتية:

- مثَّل استثمارُ النص تقنيات الفن السينمائي والتشكيلي -مع الاحتفاظ بحيوية التفاصيل وحساسيتها التكرارية- مُفارقةً خطابية ترجمتْ وعيًا عميقًا بأهمية زحزحة المتلقي إلى موقع المُشاهِد، لخلق مسافة بينه وواقعه، تمكِّنه من تجريد هذا الواقع من مألوفيته المُنتَجة بفضل حركيته المتواصلة المُعرقِلة لعملية القراءة والمراجعة.
- كان الغموض الذي شاب العديد من النصوص، سبيلاً خطابيًا يندرج في إطار الرغبة في تقويض القيم السلطوية المتصلة بمجتمع المَتْن، وتفكيك ركائز هيمنته، وفضح التشتُّت الذي يميّز هذا العالم، تمهيدًا للمقاومة بتفجير طاقات الرفض المُتجددة في أعماق الوعي، وإعادة التقدير للهامشي والمقصي وسط عالم من الأشياء المُجرَّدة غير المُترابطة.
- تنزّلت تعليقات السارد – وما تضمّنته من قرائن تتعلّق بالشخصيات ومواقفها- في محاولات السرد تنشيط التوتر الدرامي، بالتعاون مع جملة من المفارقات التي رفعت مستوى الصراع -المراوِغ- داخل النصوص.
- تشكّلت المفارقةُ الافتتاحية من خلال العنوان، وما اشتمل عليه من تعارض بين الحمولات الدلالية لعناصره في مستوى، وبينه والبنية التشكيلية للنص في مستوى ثانٍ، وقد أدّت المفارقة هنا دورًا مهمًا في ضبط استجابة المتلقي الجمالية.
- اكتسبت المفارقةُ المكانية بُعدًا أوليًّا بمفارقة الفضاء المكاني دوره المحدود في تأطير الأحداث، وانفتاحه وظيفيًا على تدعيم البنية الدرامية للنص، وقد كشف التحليل التواطؤ بين إبدالات المكان وإبدالات مواقف الشخصيات المُنْبَجِسة – في كثير من الأحيان- من الطاقات التعبيرية لإستراتيجية المفارقة.
- حقّق النصُ مفارقتَه الدلالية بالاستناد إلى مبدأ التأويل المُفارِق، الذي يسمح بتعدد المداخل القرائية، واستثمار ما تتميّز به دوالُ النصوص من مراوحةٍ لمدلولاتها، مما حافظ على شفافية مقام المتلقي ودفعه إلى إخصاب النصوص بدلالات احتمالية لم تتأثر سلبًا بطبيعتها المكتنزة.

الإحالات والهوامش

(١) إبراهيم أصلان: حكايات من فضل الله عثمان، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

(٢) مُصطلح المُفارقة من المصطلحات القلقة على مستوى الهوية المعرفية وجهازيها المفاهيمي والتطبيقي، ولكن يمكن القول إن سمته الجوهرية هي التخالف، وعلى الرغم من تعدُّد التعريفات المتعلقة بالمفارقة في النقدين الغربي والعربي –وهو ما سيتجلّى لاحقًا في أثناء المقاربة التحليلية– فإنه يمكن الاستناد بشكل أوليّ إلى ما يطرحه دي سي ميويك ;D.C.Muec أحد أبرز المعنيين بالمفارقة حيث يقول "إن فن المفارقة يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح، وهذا ما يكسب المفارقة عناية عمق الفن العظيم ورنينه، الفن الذي يقول أكثر مما يبدو أنه يقوله" دي سي ميويك:المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص١٠٦.

(٣) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص٢٤.

(٤) عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٤٢٥.

(٥) صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر والثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٣٢.

(٦) اعتدت الدراسة بفكرة النص الدال الذي بقدر ما يعكس جمالياته، بقدر ما يعكس جماليات النص الكبير بكليته وشموليته، وتطبيقًا لهذه الفكرة فقد تحفّظت الدراسة على توسيع قطر النصوص المُسْتشهَد به، دون أن يعني ذلك أن النظرة النقدية لم تقارب النصوص الأخرى أو تشتبك معها.

(٧) نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد٧، عدد٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٧٨م، ص١٣٩.

(٨) انظر أساليب السرد في الرواية العربية ص١٩٣ وما بعدها.

(٩) نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، د ت، ص٢٠١.

(١٠) حكايات من فضل الله عثمان ص٧-١١.

(١١) "أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية – البصرية وبخاصة الفن السينمائي، إذا استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخيلي وتخصيب جمالياتها الخاصة" حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، ١٤٣١ه، ص١٢.

(١٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة،٢٠٠٢م، ص ٢٢١.

(١٣) حمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ٤٧.

(١٤) اقترن مصطلح التبئير Focalization بفعل الرؤية داخل العمل السردي، وضرورة تمايزه عن فعل السَّرد بمعناه الضيق، أو بعبارة أخرى بضرورة الفهم الدقيق لحدود الاختلاف بين مقام الرؤية (التبئير) ومقام الكلام(الصوت) داخل النص السردي، فقد دعا جيرار جنيت Gerard Genette إلى أهمية ترسيخ مفهوم العزل بين الراوي باعتباره العين التي "من خلال ما ترى يُنتج عالم السرد" والراوي باعتباره الصوت المُسيطر على الحكي وعملية الإخبار المباشر.لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى جيرار جنيت: خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزديّ، وعمر حليّ، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م. ص١٩٨ وما بعدها.

(١٥) تقول العبارة "يا ناثانيل أوصيك بالدقة لا بالوضوح" إبراهيم أصلان: مالك الحزين، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩.

(١٦) عبد العزيز موافي: مالك الحزين بين المكان ..اللغة ..الحلم المفقود، مجلة إبداع، العدد٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٨٤م ص ٣٦.

(١٧) عبد الرحمن عبد السلام: السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م ص١٧٩.

(١٨) صبري حافظ: مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، المجلد٤، العدد٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٤، ص١٦٣.

(١٩) مالك الحزين بين المكان ..اللغة ..الحلم المفقود ص ٣٥.

(٢٠) سيد قطب وجلال أبو زيد: المحيط السردي: رحلة في فنون الكتابة الذاتية، دار الهاني، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص ١٣٠.

(٢١) مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ص ١٦٥.

(٢٢) لعموري زاوي، في آليات التجريب الروائي، ضمن كتاب التشكّل والمعنى، وحدة السرديات بجامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص ٤٢٠.

(٢٣) أساليب السرد في الرواية العربية ص١٩٥.

(٢٤) حكايات من فضل الله عثمان ص١٩-٢٢.

(٢٥) أساليب السرد في الرواية العربية ص٦٧.

(٢٦) محمد عناني: المصطلحات الأدبيّة الحديثة ـ دراسة ومُعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص٢٣.

(٢٧) المتوالية هي "وحدة من مكونات السرد قادرة أن تؤدي لوحدها وظيفة السرد، سلسلة من المواقف

والوقائع يشكِّل فيها الأخير زمنيًا تكرارًا أو تحولاً في الأول" جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص٢٠٩.

(٢٨) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م، ص٣٠.

(٢٩) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص٤٦.

(٣٠) سعيد البازعي وآخرون: أوراق فلسفية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م، ص٢٣.

(٣١) صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الله منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص١٣.

(٣٢) تفتتح القصة الأولى في المجموعة المعنونة بـ "مدخل" بهذه العبارة الكاشفة حيث يبدأ السرد بالجملة التالية "في أول فضل الله عثمان، على ناصيته اليُمنى وأنت داخل....." حكايات من فضل الله عثمان ص٥.

(٣٣) محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٩.

(٣٤) مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ص١٧٤.

(٣٥) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٢م، ص٢٩.

(٣٦) حكايات من فضل الله عثمان ص ٧٧.

(٣٧) السابق ص ٧٩-٨١.

(٣٨) المفارقة وصفاتها ص٤٩.

(٣٩) صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م. ص١٤٦.

(٤٠) حكايات من فضل الله عثمان ص ٨١، ٨٢.

(٤١) إبراهيم عامر: الرواية العربية والمونتاج السينمائي، كنوز المعرفة للنشر، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م، ص١٨٣.

(٤٢) حكايات من فضل الله عثمان ص ٨١-٨٥.

(٤٣) المفارقة وصفاتها، ص١٦١.

(٤٤) هشام المكي، سؤال القيم بصيغ متعددة، مركز نماء للبحوث، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، ص٢٨.

(٤٥) حاول العديد من الباحثين الحدَّ من فوضى التأويل –عند دريدا- ومنهم إيزر فولفانغ، لمزيد من التفاصيل انظر إيزر فولفانغ. فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب،

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م .

(٤٦) سامي حسين القصوص: المفارقة وخطاب الضد في شعر نزار قباني، مجلة أنساق، المجلد١، العدد٢، قطر، أكتوبر ٢٠١٧، ص٢٠.

(٤٧) صلاح فضل: الرواية الجديدة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٨١.

(٤٨) مالك الحزين:الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ص ١٦٣.

(٤٩) مالك الحزين بين المكان ..اللغة..الحلم المفقود ص٣٣.

(٥٠) محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م. ص٧١م.

(٥١) يمكن النظر في تحليل قصة " طرف من العائلة" في الجزء الخاص بـ "المكان والموقف الدرامي ..تواطؤ الإبدالات"

(٥٢) حكايات من فضل الله عثمان ص ٦٦-٦٨.

(٥٣) كلاوس هيلد: العالم والأشياء؛ قراءة لفلسفة مارتن هيدجر، ترجمة إسماعيل المصدق، مجلة فكر ونقد، العدد الأول، الرباط، سبتمبر ١٩٩٧ م ص٨٩.

(٥٤) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص١٩٩.

(٥٥) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعيدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٢٠١.

(٥٦) المفارقة وصفاتها ص١٨٨-١٨٩.

(٥٧) قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر –دراسة في إشكاليات التلقي الجمالي للمكان- منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٦٠.

(٥٨) يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، القاهرة، د.ت ص٤١.

(٥٩) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص٣٦.

(٦٠) المحيط السردي ص ١٣٠.

(٦١) حكايات من فضل الله عثمان ص ٥٧.

(٦٢) السابق ص٥٧-٥٩.

(٦٣) السابق ص٥٩.

(٦٤) فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية ص٢٨-٢٩.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية

-إبراهيم أصلان: حكايات من فضل الله عثمان، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

: مالك الحزين، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

-إبراهيم عامر: الرواية العربية والمونتاج السينمائي، كنوز المعرفة للنشر، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠١٩.

-حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، ١٤٣١ه.

-حمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

-رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.

-سعيد البازعي وآخرون، أوراق فلسفية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.

-سيد قطب وجلال أبو زيد: المحيط السردي: رحلة في فنون الكتابة الذاتية، دار الهاني، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

-صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الله منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

-صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر والثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

: الرواية الجديدة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

-عبد الرحمن عبد السلام: السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

-عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة،٢٠٠٢م.

-قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر –دراسة في إشكاليات التلقي الجمالي للمكان– منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠١م.

-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

-لعموري زاوي، التشكل والمعنى، وحدة السرديات بجامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

-محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

-محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

-محمد عناني: المصطلحات الأدبيّة الحديثة ـ دراسة ومُعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

-معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٢م.

-ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعيدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٢م.

-نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، د ت.

-هشام المكي: سؤال القيم بصيغ متعددة، مركز نماء للبحوث، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

- يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، القاهرة، د.ت.

ثانيًا: المصادر والمراجع الأجنبية المُترجَمة

-إيزر فولفانغ: فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م .

-جيرار جنيت: خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزديّ، وعمر حليّ، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

-جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

-دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

-رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

-غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

ثالثًا: الدوريات

-سامي حسين القصوص: المفارقة وخطاب الضد في شعر نزار قباني، مجلة أنساق، المجلد١، العدد٢، قطر، أكتوبر ٢٠١٧م.

-سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مجلد ٢، عدد٢، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٢م.

-صبري حافظ: مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، المجلد٤، العدد٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٤م.

-عبد العزيز موافي: مالك الحزين بين المكان.. اللغة.. الحلم المفقود، مجلة إبداع، العدد٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٨٤م.

-كلاوس هيلد: العالم والأشياء؛ قراءة لفلسفة مارتن هيدجر، ترجمة إسماعيل المصدق، مجلة فكر ونقد، العدد الأول، الرباط، سبتمبر ١٩٩٧م.

-نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد٧، عدد٣، سبتمبر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.