الموت في الحياة
المفارقة ورؤية العالم في قصص
يحيى الطاهر عبد الله

د. إلهام عبد العزيز رضوان بدر

(المدرس بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم

جامعة الفيوم)

ملخص

يهدف هذا البحث إلى تقديم رؤية تحليلية للأعمال القصصية للقاص المصري يحيى الطاهر عبد الله، مركزا على دور المفارقة البنائي والوظيفي والرؤيوي في تشكيل أعماله القصصية القصيرة، ويقف البحث عند مفارقة الموت في الحياة خاصة، ليبين تجلياتها المتنوعة في قصصه، وكيف كانت تتبع عن رؤية عميقة للعالم، عبر ترميزه وتكثيفه، وإعادة تأويله إبداعيا وجماليا في نصوص يحيى الطاهر. لقد كانت مفارقة الموت في الحياة تمثل العصب المركزي لرؤيته للعالم، سواء لعالم المدن أو الريف؛ عالم التقدم الحضري أو عالم الهوامش والأساطير الشعبية وطقوس الثأر نفسه، وتغدو هذه الرؤية تعبيرا عن مآل الإنسان المعاصر في القرى والمدن، فكل الطبقات المسحوقة يفترسها الموت العاجل أو الآجل، وتحدق في مرآته كل لحظة، لتعيش الحياة تحت عبء الوعي الصارخ بواقعها المختنق.

كلمات مفتاحية: المفارقة – القصة القصيرة – يحيى الطاهر عبد الله – جيل الستينيات في القصة المصرية.

الموت في الحياة
المفارقة ورؤية العالم في قصص يحيى الطاهر عبد الله

د. إلهام عبد العزيز رضوان بدر
(المدرس بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم جامعة الفيوم)

مفهوم المفارقة:

تكاد تجمع التعريفات اللغوية المتنوعة لمفردة "المفارقة" في اللغة العربية على المعاني الدالة على التباين والاختلاف والتباعد، وما تحمله من إيحاء بضروب من التضاد، أو ألوان من المخالفة للشائع، أو التناقض مع السائغ المعهود. ولا يكاد يختلف المعنى الواصف لهذا التصور، سواء ما ارتبط منه بالوصف المادي المحسوس، أو ما ارتبط بالفكر والرأي والموقف وتمثلاته في الكلام والقول. فقد ورد في لسان العرب" والفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقًا، وفارق الشيء مفارقة وفراقًا: باينه، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقًا: باينها"[١]. وقد وردت في الصحاح بمعنى التفريق والفرقة" وفرقت بين الشيئين أفرق فرقًا وفرقانًا، وفرقت الشيء تفريقًا وتفرقه فانفرق وافترق وتفرق، والفرقة: الاسم من فارقته مفارقة وفراقًا" والمفرِق والمفرَق: وسط الرأس. وهو الذي يفرق فيه الشعر، وكذلك مفرق الطريق ومفْرَقه للموضع الذي يتشعب منه طريق آخر، وفرق له الطريق: أي اتجه له طريقان"[٢]. وهناك مشتقات أخرى من مثل: الفرقة الدالة على طائفة لها اعتقاداتها المغايرة، وفرق بين الخصوم حكم وفصل، أو فارقت الروح الجسد، كناية عن الموت، وغيرها، من الاشتقاقات الثرية للمادة اللغوية في المعجم العربي، التي تعطي إيحاء بمدلولات الجامع بينها حقل دلالي دال على الانقطاع والاختلاف والتمايز.

وليس بغيتنا هنا، استقصاء المداخل الدلالية المتنوعة وتباينات استخدام الجذر اللغوي لمادة "فرق" والمشتق منه "المفارقة"، بقدر إيضاح ما تكشفه تلك الدلالات الكلية عن التصور الذهني الكامن وراء المادة، وكان لها دورها في صياغة المصطلح وتبيئته في الفكر النقدي العربي الحديث، إذ لم يكن مصطلح المفارقة ضمن معجم البلاغة والنقد العربيين المتوارثين–رغم وجود مصطلحات بلاغية تراثية تكمن فيها آليات عملها

---

١ – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، دون تاريخ، مادة " فَرَقَ".

٢ – أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط٤–١٩٨٧م، مادة " فَرَقَ".

الدلالية [١]– فقد كان في مجمله نتاج المثاقفة مع الفكر الغربي؛ النقدي والبلاغي. فرغم وجود المفارقة في حياة الإنسان وارتباطها بوعيه وإدراكه؛ فإن مصطلح المفارقة ذاته "مصطلح غربي لم تعرفه العربية، ولم يدخل دراساتها إلا من وقت قريب عبر الترجمة"[٢].

ولعل من آثار هذا التلاقح أو المثاقفة مع الفكر النقدي الغربي عامة، ظهور تلك الإشكالية المؤرقة الخاصة بتحديد كثير من المصطلحات الحديثة وتعيين مفاهيمها، وتزداد تلك الإشكالية ظهورا في مصطلح المفارقة خاصة، كونه من المصطلحات الشائعة والمستخدمة بكثرة في مجالي النقد والبلاغة، ويستخدم عند الكثيرين مقابلا للفظة(irony) تارة، ولفظة (Paradox) تارة أخرى، وهما مفردتان غربيتان محملتان بتراث فلسفي متنوع الاتجاهات، وفيهما أصداء تصورات فكرية ضاربة بجذورها في عمق الفلسفة الغربية؛ ولهذا، أثار مصطلح المفارقة جدلًا كبيرًا بين البلاغيين والنقاد، فالمفارقة "تستعصي على التعريف الواحد الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقاد لها، أو يضم كل أنواعها ودرجاتها، ناهيك عن أساليبها وأثرها في العمل الأدبي"[٣]. وكان من نتائج ذلك، تعدد التعريفات التي دارت حول مفهومها حتى أصبح من الصعب القول بتعريف جامع ونهائي. فكثير من النقاد يستخدمها مقابلا للكلمة الانجليزية(irony) التي تترجم أحيانا إلى السخرية، وأحيانا أخرى إلى التهكم [٤]، والبعض يستخدم مصطلح(Paradox) الذي يترجم إلى المفارقة أو النقيضة، والواضح أن هناك فارقًا بين هذه المصطلحات، وهو ما يحدث اللبس والغموض ويشعر بحالة من التخبط والحيرة.

لقد ارتبط انبثاق مفهوم المفارقة وتصورها الفكري، بفلاسفة اليونان، سقراط وأفلاطون وأرسطو، فيعد سقراط هو صانع المفارقة الأول، وكتاب (الجمهورية)

١– هناك من الباحثين من حلل عددا من المصطلحات البلاغية العربية التراثية موضحا ما يكمن فيها من ألوان من المفارقة، ويمكن الإحالة هنا على بحث فادية محمد عبد السلام: المفارقة في التراث النقدي، مجلة البحث العلمي في الآداب–جامعة عين شمس، المجلد الثاني، العدد ١٨، ٢٠١٧م، ص ٢١١–٢٣٠.

٢– نجاة على: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١–٢٠٠١م، ص٥.

٣– خالد سليمان: نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك، مجلد٩، ع٢، ١٩٩١، ص ٥٧.

٤– شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة – الكويت، يناير ٢٠٠٣م، ص ٤٠–٤٥.

لأفلاطون من أكثر الكتب التي كشفت عن ظهور مصطلح المفارقة، أما أرسطو فقد كانت عنده تعنى استخدامًا خاصًا وغير مباشر للغة، وقد وردت في كتابه (الأخلاق). وإذا كان كل من أفلاطون وأرسطو يمثل البداية الأولى لمصطلح المفارقة، فإن فلاسفة أمثال شليجل وكيركجورد يمثلون الدعامة الأساسية للمفارقة داخل الحقل الفلسفي والأدبي والبلاغي [١].

ولقد كان هذا الأساس الفلسفي المتنوع باعثا على اختلاف النقاد في توظيفه وفق استراتيجياتهم وآلياتهم في قراءة النصوص، والمرامي التي يهدفون إليها من مقاربتها، فكان حصيلة ذلك بلورة وعي نظري بكونه مصطلح مراوغ ومتشابك، يتداخل مع غيره من المفاهيم الأخرى كالسُّخرية والاستهزاء والتهكم، والذم بما يشبه المدح، وقد عبر عنها أرسطو– كما أسلفنا– بأنها تمثل" الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة يندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح"[٢]؛ لذا كان من الصعب وضع تعريف واحد لها؛ بسبب كثرة التعريفات المتنوعة بين الحقول المعرفية المختلفة؛ الفلسفية، والتاريخية، واللغوية، والبلاغية. فالمفارقة قضية فلسفية وفكرية، ورؤية عميقة مرتبطة بنشأة الإنسان ووعيه بالفوارق بين المتناقضات، والمتنافرات: الخير والشر، والقبح والجمال، والسعادة والشقاء، والموت والحياة؛ مما يخلق ضروبا متنوعة من التوازن في رؤيته للحياة والواقع؛ لذا تستدعى المفارقة إعمال العقل والتفكير، وتدعو إلى التأمل للوصول إليها وكشفها، والوصول إلى التضاد والتعارض بين المعنى الظاهر المعبر عنه، والمعنى الخفي المقصود ودلالاته العميقة.

ولعل هذا ما قصده ميويك حين رأى فيها" طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى، فالتعريف القديم للمفارقة–قول شيء والإيحاء بقول نقيضه–قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات"[٣]. لذا تبدو

١– انظر حول تاريخ المفارقة في الفلسفة ومفاهيمها: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط٢، ٢٠٠١م، المجلد الثاني، ص ٩٣٥–٩٣٨. وانظر أيضا نجاة على: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط١، ٢٠٠٩ ص٤٠ –٤٨.

٢– نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٩٧.

٣– دي. سي.ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ط١، ص.٤٢

أقرب –بشكل أو بآخر–من التناقض في القول أو الحدث، حين يقول المتكلم كلاما ويريد عكسه، فهي" فن قول شيء ما دون قوله بشكل فعلي أو صريح"[١]. بعبارة أخري، تعنى المفارقة ضروبا من التناقض، وهي مرحلة بين الجد والهزل، وغالبًا ما يكون الغرض من ذلك المداورة والتخفي والرواغ. مما يعني أن يكون احتمال تعدد الدلالات وتنوعها هدفها الأصلي، مما يجعل القارئ أمام معان كثيرة تحرضه على أن يستوعبها حسب وعيه، ومن هنا نرى النص الواحد المشتمل على المفارقة، يختلف تلقيه من قارئ لآخر، حسب إلمامه بسياقاتها واستيعابه لطرائق عملها، فضلا عن ثقافته وقدرته على تأويلها وفهمها وتفسيرها لإيضاح أهدافها، وإزالة الغموض الكامن فيها.

إن قراءة المفارقة في النص تتطلب الدخول إلى العالم الذي يبنيه النص الأدبي، وتفعيل الحوار الخصب بين القارئ والنص، ركونا إلى الفعل التخييلي الذي تقدمه البنية النصية ذاتها. ولهذا تبدو المفارقة النصية في نظر نبيلة إبراهيم " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[٢].

إن الوعي بعناصر المفارقة يتطلب وعيا موازيا بالعناصر التواصلية التي تساعد في تحقيقها وفهمها وتفسيرها، وتمثلها الرؤية المفترضة التي يرومها الكاتب أو صانع المفارقة، إلى جوار رؤية القارئ أو المتلقي، عبر الأرضية المشتركة للتلاقي التي تتمثل في البنية النصية التي هي حصيلة اللقاء بين القارئ والنص، والكاتب ووعي المتلقي، ولكل من هذه العناصر دوره في تأويلها؛ فالنص يعبر عن رؤية ما لكاتبه، حين يضعنا النص أمام أكثر من مسار أو فضاء يعبر عن دلالة ما أو أكثر للمفارقة؛ لذا على القارئ تجريب استراتيجيات متنوعة للفهم والاستيعاب، فإذا كان البناء النصي يحمل تفسيرات عدة، فإن على المتلقي محاولة الوقوف عند التفسير المناسب الذي شارك في البناء الكلي.

---

[١]– خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان الأردن ط١–١٩٩٩، ص٨.

[٢]– نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص ١٩.

المفارقة والقص ورؤية العالم:

إن المفارقة في مجالها الرؤيوي تمثل تعبيرا عميقا عن وعي ضدي بالحاضر، ومنزع قصدي للكشف عن تبايناته المفرطة في تعارضها وتقاطبها، على أساس أن هذا الحاضر غير قابل للمصالحة معه، أو مهادنته. بل تؤدي تلك التباينات التي تُصرّ الكتابة على كشفها إلى لون من التعرية والمواجهة. لكنها مواجهة محسوبة بميزان المداورة والخداع الإبداعي بعيدا عن المباشرة والشعارات، بل الفكاك من فخاخ التلصص والترصد.

ولعل الموجهات النفسية والعقلية والثقافية التي دفعت يحيى الطاهر عبد الله للمفارقة وعدد من كتاب جيله [1]، وتجلى ذلك في المظاهر الأسلوبية المتنوعة للمفارقة التي تبدو متعددة المستويات، دالة على الرواغ من الواقع ومواجهته في آن. فمن تلك الموجهات، ما يرتبط بطبيعة تلك الحقبة التاريخية التي شهدت هزيمة حزيران (يونيو ١٩٦٧)، من جانب، وما شهده العالم من تصاعد الهيمنة الأمريكية وحربها في فتنام ١٩٦٨، وثورة الطلاب العارمة التي شهدتها فرنسا في العام نفسه. ولا شك أن مثّل هذه الأحداث كان لها تأثيرها الواضح في تكوين جيل أدبي جديد، تجسدت فيه نوازع الغضب السياسي والانحياز الاجتماعي والتمرد الإبداعي. "فلم يكن لتلك المهام أن تتوقف عند حدود رؤية "بستان الاشتراكية" بل كان عليها أن تتجاوز ذلك لرؤية تناقضات تلك المرحلة"[2].

---

[1]- يعد يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨-١٩٨١م) من ألمع كتاب القصة في الستينيات، ولد في مدينة الكرنك التابعة لمحافظة الأقصر، وقد صدر له خمس مجموعات قصصية قصيرة هي: (ثلاث شجيرات كبيرة تثمر برتقالا ١٩٧٠، الدف والصندوق ١٩٧٤، أنا وهي وزهور العالم ١٩٧٥، حكايات للأمير حتى ينام١٩٧٨، الرقصة المباحة، نشرت بعد وفاته وضمت لأعماله الكاملة). وله قصة طويلة (حكاية على لسان كلب نشرت بعد وفاته)، وثلاث روايات (الطوق والأسورة ١٩٧٥، تصاوير من التراب والماء والشمس١٩٨١، الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ١٩٧٧). وتقف الدراسة عند قصصه القصيرة، وأعتمد على أعماله الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١-٢٠١٠م، بمقدمة د. جابر عصفور.

[2]- ف. ن. كيربتشيكو: يحيى الطاهر عبد الله بين الواقعية وما وراء الواقعية، ترجمة: أحمد الخميسي، أدب ونقد، مايو، ١٩٨٧، ص ١٠.

لقد كان في ابتعاد هذا الجيل عن المماثلة المباشرة الساذجة مع الواقع، أو عدم الانحياز لسرد قصصي يحبذ محاكاته، مؤشرا دالا على القبول بلعبة المفارقة بوصفها منطق رؤية مغايرة للواقع، فلم تكن المفارقة مجرد خاصية جمالية عابرة، أو حيلة فنية مرحلية، أو وسيلة جزئية بل كانت بمثابة ظاهرة جمالية اقترنت بالسرد القصصي لدى جيل الستينيات أو ما أطلق عليه جيل "الحساسية الجديدة". وليس بغريب أن توجه تلك الخاصية الجمالية والظاهرة الأسلوبية النقاد، في قراءة وتحليل أعمالهم القصصية. فهذه اليقظة الأسلوبية "التي جسدها يحيى الطاهر عبدالله، في قصصه وعدد من القاصين في رؤيتهم المعاصرة لأحداث مرت على المجتمع العربي، كانت تستدعي أحداثا معاشة ولكنها مبهمة، تمت في مرحلة غياب للوعي الوطني كالاحتلال العسكري للأرض العربية، أو الغزو الأجنبي لبعض قطاعاتها، أو البعثات التبشيرية التي تمتزج بين الدين والسياسة، أو المنقبين عن الآثار القديمة بحجة كشفها أولا ثم سرقتها..الخ هذه المناخات التي تحتمل الوضوح والإبهام أعطت للقصة المعاصرة رؤية أكثر دقة لقياس الظلال التي خلفتها تلك الأحداث على المجتمع المعاصر"[١].

لقد كانت الآمال الكبرى والأحلام اليوتوبية العريضة بقيام التحرر الاجتماعي للفرد، يواكب تمرد هذا الجيل على السائد المعهود اجتماعيا وجماليا وسياسيا، فقد كان هؤلاء الأدباء على نحو ما يصورهم سيد البحراوي–ومنهم يحيى الطاهر–" يتمسكون برغبة مخلصة في أن يقوموا بدورهم في خدمة المجتمع، خاصة وأن معظمهم قد جاء من الريف الفقير، وجاءوا إلى القاهرة تمردا عليه وتطلعا إلى حال أفضل لهم ولأبناء شعبهم"[٢]. وتلازم وعي التمرد بنزعة لحساسية في الكتابة لامست قصا حداثيا لم يكن من شأنه الاعتراف بالآباء السابقين، مما جعله في صدام عنيف مع كافة عناصر العالم المحيط بهم،" هذا جيل وضع بين شقوق الرحى على كافة المستويات الإنسانية والاجتماعية والفنية، وكان عليه أن يخوض غمار أزمته وحيدا، بدون أساتذة كما قال محمد حافظ رجب؛ لأن أساتذتهم كانوا مشغولين بأشياء أخرى"[٣].

١– ياسين النصير: يحيى الطاهر عبد الله حكاية للأمير حتى ينام، نزوى العدد العشرون، أكتوبر ١٩٩٩م، ص٢٣٣.

٢ – سيد البحراوي: يحيى الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد ١٢، أكتوبر١٩٨٣م. ص ٩٣.

٣ – السابق. ص ٩٣.

لذلك كان في تبني المفارقة والاحتماء بآلياتها الأسلوبية ما يكشف عن محاولة جادة للخلاص من الرقابة عبر التظاهر بمماثلة الأقوال السائدة [١]، لقد كانت المفارقة ملاذهم الأسلوبي لرؤية العالم وفق منظور يعرف المفارقة بأنها "استراتيجية قول نقدي ساخر؛ وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة، حيث أنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الحجج، ويخفق النقد الموضوعي؛ فعندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار"[٢].

لقد اكتسبت رؤية العالم والوعي الجمالي والفني به مكانتها لدى يحيى الطاهر بل جيل الستينيات، نظرا "للأهمية الاستثنائية التي اكتسبها وعي الواقع فنيا نتيجة لأوضاع الحريات الديمقراطية المعروفة وتأزمها في ظل سيادة الاشتراكية قومية الطراز، مما دفع بوعي الواقع فنيا إلى المقدمة، باعتباره الأمر الممكن بدلا من وعي الواقع سياسيا المطارد، وعادة فإن الوعي الفني للواقع لا يحتل تلك المكانة المبالغ فيها، ولا يجري تضخيم دوره إلا حيثما تتم لأسباب أو أخرى فرملة مختلف أشكال الوعي الاجتماعي المتعدد"[٣].

لقد كانت المفارقة من جهة أخرى مواكبة لحساسية إبداعية جديدة، تعلن التمرد مع الإبداع السائد، فهذا الجيل الغاضب – على ما يقول جابر عصفور–"تمرد على أشكال الكتابة القائمة والموروثة، مستعينا بالتجريب الذي اقترن بالبحث عن أشكال جديدة وخرائط إبداعية مختلفة، وذلك بهدف مجاوزة الثنائية التقليدية بين الأصالة

١– تناول عبد الرحمن أبو عوف تلك الأبعاد السياسية التي أرغمت جيل الستينيات على الرواغ من السلطة وآلياتها الرقابية في مقاله، يحيى الطاهر عبد الله: قراءة في خطابه السياسي والقصصي، مجلة الديمقراطية، تصدر عن مؤسسة الأهرام، مج ٤، ع ١، يناير ٢٠٠٤م. وانظر مقال، محمود عبد الوهاب: عن الثورة في أدب يحيى الطاهر عبد الله، مجلة الرواية قضايا وآفاق، العدد٩، ٢٠١٢م، ص ٢٨٤ وما بعدها.

٢ – سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص ١٢٦.

٣– ف. ن. كيربتشيكو: يحيى الطاهر عبد الله بين الواقعية وما وراء الواقعية، ص ٩.

والمعاصرة وبين الطليعة المهمشة والجماهير العريضة التي حلمت الطليعة بتحريكها"[١].

ولم يكن ببعيد عن هذا التمرد الإبداعي والأحلام السياسية ووعودها الاجتماعية، أن تتحول المفارقة إلى مكون عضوي في كتابة يحيى الطاهر وجيله، بل رأى فيها بعض النقاد رؤية خاصة للواقع عبر الإبداع تميز بها هذا الجيل. ومن هنا استرعت المفارقة في قصص هذا الجيل سيزا قاسم، وذهبت إلى أنها خاصية من خصائص تيار جديد تفرد في تطور الأدب العربي، ورأت فيها عنصرا محوريا في أعمالهم الأدبية، إذ تمثل "العنصر المهيمن" بمصطلحات الناقد الشكلاني رومان ياكبسون، بوصفه العنصر الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، فنراها تقول" إن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بدايات الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال. ومما لا شك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين"[٢].

وليس بغريب أيضا أن تلمح أمينة رشيد قيمة المفارقة الأسلوبية في أعمال هذا الجيل، فحين قاربت في بحثها التأسيسي عن (المفارقة) نماذج دالة عليها تراثية وحداثية، توقفت عند نموذج من قصص يحيى الطاهر عبد الله من مجموعته "الدف والصندوق"[٣]، ثم تخصص نبيلة إبراهيم بعد ذلك دراسة عن يحيى الطاهر تعين ركائز عالمه القصصي، لتعرج في نهايتها على أهمية المفارقة في هذا العالم، وأنها تشيد حداثة القص لديه، كما حققت في قصصه" ما هو منشود من المفارقة بوجه عام، وهو ما نلخصه فيما يلي: أولا: محاولة التوصل إلى وجهة نظر متوازنة عن الحياة؛ ثانيا: التعبير عن وعي الإنسان بتعقد الحياة ونسبية القيم؛ ثالثا: الإلحاح للوصول إلى معان غزيرة وشاملة؛ رابعا: الابتعاد عن السرد المباشر والتمسك بالتعبير عن موقف الذات

---

[١] – جابر عصفور: عالم يحيى الطاهر عبد الله، مقدمة الأعمال الكاملة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص ٩.

[٢] – سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول–مصر، العدد ٦٨ ربيع ٢٠٠٦، ص ١٢٦.

[٣] – أمينة رشيد: المفارقة، مجلة فصول–مصر، مجلد ٧، عدد ٣، ٤–١٩٨٧م، ص ١٣٧.

المعقدة من حياة معقدة؛ أخيرا: إبراز التناقض الخطير بين المظهر والحقيقة من خلال الجمع بين الغائب والحاضر، والمنطق واللا منطق والظاهر والباطن"[١].

إن رؤية العالم داخل النص يحكمها مبدأ المفارقة بين المكونات الداخلية التي تبدو في حالة صراع وانسجام في آن، وهنا يظهر دورها الوظيفي في تجسيد رؤية العالم، فما "يجعل من الرؤية رؤية بالمعنى الوظيفي للكلمة، وهو عنصر التماسك والانسجام الذي تجسده رؤية العالم كشرط لضمان قدرتها تجاوز حدود الوعي الفردي والجمعي، وهي الرؤية التي يتوخاها جولدمان في الأعمال الأدبية العظيمة من حيث انسجامها وتماسك أفكارها، هذا التماسك الذي يفتقر إليه بل يعجز عن تحقيقه واقع الأفراد والفئات الاجتماعية، وهو ما يثير أمامنا مفارقة حقيقية، فمن جهة رؤية منسجمة ومتماسكة للعالم على مستوى الإبداعات يقابلها تفكك وانفصام صارخين على مستوى الواقع الاجتماعي، وفي هذه المساحة الغرائبية يجد جولدمان صياغة لمقولة رؤية العالم التي تستمد تماسكها وانسجامها على مستوى الإبداعات العظمى، وتستجمع مقوماتها من صلب ذلك التفكك والتشظي الذي يشهده العالم الواقعي سواء على مستوى علاقات طبقاته وأفراده أو على مستوى وعيهم بهذا الواقع"[٢].

فالمفارقة بما تحمله من متنافرات قادرة على إبراز ما في الواقع والحياة من تناقضات، فالحياة لم تكن لتخلو منها وإلا ما استطاع الإنسان العيش والتأقلم معها. فعبر بناء المفارقة يجمع بين الأضداد في مركب جديد يعارض الأبنية المستقرة، ويبرز تصدعها عبر مفارقاتها وتناقضاتها المستمرة، "وتتعلق هذه الثنائيات بالوجود، والمعرفة، والقيم...لتشكيل مجموعة من العوالم المتناقضة والساخرة التي ترتبط بالذات، والمجتمع، وعالم الكتابة، كما أن المفارقة أسلوب بلاغي ساخر يستخدمه المبدع من أجل الدفاع عن الذات، ومواجهة الواقع، والتنديد بالقيم السائدة في المجتمع"[٣].

إن تلك العلاقة المتداخلة بين الواقع والنص، العالم والرؤية الخاصة للمبدع، تتجلى بصورة أو أخرى في ظل بنية دينامية للتغيير والتحويل بين المبدع والبنى الثقافية

---

[١] – نبيلة إبراهيم: الإنسان بين الكلمات والاشياء، عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله، مجلة ألف، ص ٣٩.

[٢] – محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات الاختلاف وضفاف، ط١، ٢٠١٥م، ص ١٠٧.

[٣] – جميل حمداوي: المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني–الناظور تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الأولى ٢٠١٩م، ص ١٧.

التي ينتمي إليها، فرغم أنها سابقة عليه فإنه يحاول محاورتها واكتشاف تعارضاتها، ويظهر ذلك بجلاء في الأدب، الذي تتجلى فيه حسب لوسيان جولدمان التقسيمات العقلية السابقة على الإبداع، فتأخذ هيئة "رؤية للعالم" لدى المبدع، لذلك يعرفها بأنها "المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط جماعة إنسانية وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى"[١]. ولا تمثل رؤية العالم لدى جولدمان معنى التطابق الآلي، أو الانعكاس الساذج للواقع، أو التصور القصدي الواعي المباشر دائما، بل "هي عنده الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج: إن ما هو حاسم، ليس هو نوايا المؤلف، بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبة مبدعه وأحيانا ضد رغبته، ومن البديهي أن هذا الفصل بين الدلالة الموضوعية والرغبة ليس قطعيا بهذا الشكل، ولكن التمييز الدقيق الذي يحمله هذا التحديد يمكّن من تفسير متعدد الوجوه وغير بسيط"[٢].

وبوسع القارئ العثور على تلك الرؤية للعالم في النص الأدبي عبر تحليله للنص، لكن في ظل وعيه بأنها ليست رؤية "من إبداع الكاتب، وإنما بوصفها تكوينا معرفيا متجاوزا لذلك الإبداع، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يع ذلك"[٣]. فالنص الأدبي ليس ظاهرة معزولة عن البنيات الاجتماعية التي نشأ فيها، وعالمه الداخلي يشير بطريقة أو أخرى إلى هذه البنى، ويقيم معها علاقات علينا اكتشافها، وذلك بعيدا عن عقد مقارنات صريحة بين شعارات الكاتب خارج عالمه الأدبي، أو الاحتكام إلى سيرته الذاتية أو حواراته وتاريخه وما إلى ذلك، بعيدا عن النص نفسه ودواله الناطقة بتلك الرؤية. فما من شك بأن "الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد

---

[١] – سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:٢، ٢٠٠٠، ص ٤٣.

[٢] – بول باسادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد برادة. ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة وأحمد المديني مراجعة محمد سبيلا. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط١–١٩٨٤م، ص ٤٨.

[٣] – سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص ٤٣

(الكاتب المبدع)، ويعيدها بدوره إلى المجموعة، ولكن هذه العلاقة بين الفرد والمجموعة بحاجة إلى زيادة في التعمق"[١].

يعقد مفهوم رؤية العالم اتصالا بين الفرد والمجتمع لكنه ليس اتصالا مختزلا أو بسيطا، فهذا الاتصال إنما يحدث على صعيد يتجاوز الوعي الفردي، أو ما يطلق عليه جولدمان الأبنية العقلية أو المقولات التي شكلت الوعي عبر فترات طويلة وسلسلة من المشكلات، التي يسعى الوعي إلى إيجاد حلول لها. ومن هنا، يعبر عالم العمل الأدبي رغم ما يضم من محتويات متعارضة أو متغايرة الخواص عن لون من التماثل مع أبنية المقولات، " إن عالما خياليا، واضحا في تباعده التام عن أي تجربة متعينة، كما يحدث في الحكاية الخرافية، يمكن أن يتماثل في بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها، أو يرتبط على أقل تقدير، بهذه التجربة ارتباطا دالا، وليس هناك، والأمر كذلك، أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي والتاريخي من ناحية، وقوة الخلق التخييلي من ناحية أخرى"[٢]. ويضفي البعد التخييلي داخل عالم النص الأدبي على هذه الرؤية نوعا من التماسك الداخلي الذي يطبع النص الأدبي بطابعه الفردي للمبدع، وينبع ذلك من "الرغبة في تطويع الموقف، وهكذا يعرف جولدمان "رؤية العالم" مرة أخرى، بأنها خط متلاحم من المشاكل والإجابات"[٣].

إن العوالم التي ينتجها عالم السرد القصصي ليست مغلقة على حدود رؤية جمالية مجردة من إشارات ضمنية لواقعها، كما أنها ليست محض عملية تركيب إشاري ساذج للواقع، بل عملية بناء مركب من لغة تنفتح على واقع وتتضمن ترميزا دلاليا بوصفها علامة جمالية أدبية في آن. ولعل هذا ما قصدت إليه جوليا كريستيفا بقولها: "إن النص ليس تلك التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالاً، أي في هذا الأثر المنزاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائمًا، وإنما يبني المسرح

---

[١] – **جمال شحيد: في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، بيروت، دار ابن رشد للطباعة والنشر،.١٩٨٠م. ص ٣٨.**

[٢] – **لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، الوضع ومشكلات العلم، فصول، يناير ١٩٨١م، ص ١٠٣.**

[٣] – **جابر عصفور: قراءة في لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية، فصول يناير ١٩٨١م، ص ٨٦.**

المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولاً وصفه لها"[1]. إن العالم في القصص يصبح عالما دالا على الواقع الذي ترسمه، أو هو العالم بوصفه نصا، والواقع بصفته تخييلا يشير بدرجات متنوعة إلى الواقع المادي والاجتماعي والسياسي لكنه يتأبي بوصفه عالما نصيا وتخييلا على المعنى النهائي.

مفارقة الموت والحياة:

ولعل من أهم سمات العالم السردي الذي أقامه في قصصه يحيى الطاهر عبد الله استخدامه للمفارقة بأنواعها ، فهيمن على عوالمها وشخوصها فلم تخل قصصه من البناءات المفارقة، حتى يمكن القول بأن قصصه مبنية بطريقة أو أخرى على المفارقة، وذلك عبر محاولاته رسم الواقع الذي يعيشه بطريقة غير مباشرة، تدعو القارئ إلى التمحيص والتدقيق للوصول إلى كشفه ووضوحه، فقد لجأ إلى استخدام المفارقة وتوظيفها داخل القصص التي توصف بالواقعية، ليقيم نوعا من التماس مع الواقع حسب تصوره الرؤيوي للحياة، وهو تصور يرفده الوعي الجمالي بالعالم، والرؤية الذاتية الفنية به، فالعمل الفني القصصي على حد تعبير "هنري جميس "ليس نسخًا للحياة الواقعية، ولكنه بالأحرى انطباع مباشر وشخصي عن الحياة"[2].

لم تكن تلك الرؤية العميقة للعالم تمثل عارضا على بنية الكتابة، أو الأسلوب القصصي الذي انحاز إليه، واختاره يحيى الطاهر عن وعي إبداعي في بناء عالمه التخييلي. لقد كانت بنية المفارقة التي تعبر عن محتوى متضاد بين الحياة والموت، أو استحالة الحياة في عالم موات، تغمره مظاهر الطرد والنفي والاستقطاب، كانت تلك المفارقة الثابت العميق وراء تحولات اللغة والشكل القصصي وطرائق السرد المتباينة في أعماله المتتابعة، يسكب في نهرها المتوتر روافد التلاقي بين التخييلي والواقعي، ويصوغ فيها ضرورة النفاذ والمرور والتخطي إلى الوعي الممكن من رحم الوعي القائم أو الفعلي بكل ما يحمله من توتر بين أضداده، وما يسوده من مفارقات تستعصي على الاستمرار الهادئ دون إنذار بحدة الصراعات المباطنة لها.

وتتصهر تلك الرؤية العميقة للعالم في لحمة نصوصه القصصية في تحولاتها الأسلوبية المتنوعة، عبر رحلته مع التجريب المستمر، وسعيه المحموم نحو عدم

---

[1] **–جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال – المغرب – ط١ – ١٩٩١م. ص ١٩.**

[2] **– تشارلز ماي: القصة القصيرة (حقيقة الإبداع)، ترجمة: د. ناصر الحجيلان، الانتشار العربي، بيروت–لبنان، ط١–٢٠١١**

الاستقرار على بنية خاصة، أو عرف كتابي يعبر عن حالة منتهية. وكأن هذا السعي المستمر للتجديد والتجريب، وهذا الهرب من الانتماء لشكل نهائي للشكل القصصي هو نفسه–بمعني أو بآخر–تعبير عميق عن نوع من التوازي بين الواقعي والتخييلي في آن، حيث تعتمل بينية المطاردة والقنص داخل النصوص، كما هي نفسها تعتمل في الرؤية الكامنة في الرحيل المتنوع والهجرة المقصودة والنفي المتعمد داخل مطاردته لأشكال متنوعة من السرد القصصي.

وتعد مفارقة الموت والحياة العصب المركزي لعدد وافر من المفارقات الجزئية الداخلية في قصصه، بل تبدو وكأنها القطب الفاعل وراء مزج الجاد بالساخر في جدلية غير منظورة لأول وهلة. ولا تجري مفارقة الموت والحياة وفق عوالم متباعدة متنافرة، بل تصنع قوتها على إحداث تصديع للعالم الواقعي عبر اعتمالها بأشكال من التداخل والتمازج، على نحو تتبادل فيه مظاهر الموت والحياة مواقعها في القصص، بل تتبادل وظائف الأماكن السردية، ووعي الشخصيات، وأنساق القيم على نحو يظهر تبدل المواقع.

هذا التوتر بين الموت والحياة، أو الموت في الحياة، ينسج خيوطه وينشب أظفاره ومخالبه المحمومة في صنوف قصصه المتنوعة، سواء ما كان منها منحازا إلى تشكيل قصصي يحتفي بالحدث والوقائع، ورسم الشخوص وتوتر العلاقات، أو تلك النصوص التي تنحاز للغة الشعر، وتقبض على الروح الشاعرية في المشهد، ممسكا بالدهشة الشعرية ومُستثمرًا للغة المجاز والاستعارة التي تعتمل بلغة التضاد والمفارقة. "أضف إلى ذلك أن المفارقة مرتبطة بمجموعة من الثنائيات القائمة على التضاد والتناقض والتقابل كثنائية السعادة والشقاء، وثنائية الخير والشر، وثنائية الحياة والموت، وثنائية الصحة والمرض، وثنائية التفاؤل والتشاؤم [١].

فاعتماد المفارقة أساسا تكوينيا للعالم السردي يخترق البنية النوعية في تنوع أشكالها، ويمنحها في وجوهها المتنوعة صيغتها الأدبية المدهشة، ذلك لأن "حضور المفارقة يصلح مؤشرا على الخصائص الأدبية نوعيا لنص معين، والتعرف على المفارقة يعني رؤية كثافة الصلات الداخلية التي تتشكل عندما يتم تعديل قوة كل عبارة أو حكم في النص بواسطة الخطاب الأوسع الذي يوجد فيه هذا الحكم أو تلك العبارة.

[١]– جميل حمداوي: المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني–الناظور تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الأولى ٢٠١٩م، ص ١٧.

وعلى حين أن الخطابات تبني المعنى تدريجيا بطرائق مختلفة فإن المفارقة تجلب إلى السطح الالتباسات التي يمكن أن تنجم حينما تنطبق أطر مرجعية متعددة في الوقت نفسه على عبارة مفردة"[١].

وإذا ابتعدنا عن هذه المثالية الحالمة، وتأملنا سياقات المفارقة في ثنائية الموت والحياة في قصصه، نلحظ ارتباطها الجوهري بدراما الحياة اليومية الواقعية، وصراعاتها التي لا تنتهي في تضاد مأساوي بين رغبة الحياة وقسوة الموت المهيمن، وعبر هذه الجدلية تكشف القصص عنف الحياة تحت وطأة الفقر والإقصاء والنبذ، وتصوير عالم الهوامش والحواف البشرية، سواء في ذلك طبقات صغار الموظفين والعمال وغيرهم من عامة الشعب. ويتقاطع هذا، مع الوعي الشعبي وروافده التراثية والأسطورية والفلكلورية مكونا جدلية دلالية تجمع بين بساطة التعبير وعمق المغزى عبر اللغة اليومية التي تسطر الراهن وكأن "الزمن الحاضر كائنا في تلك اللغة المبهمة البريئة التي يتداولها الناس في أحاديثهم عفوا، في حين أنها تحمل في داخلها قوة معرفية لحياتهم اليومية المعاشة، إن القاص يميل للتعامل مع أعقد المشكلات بوساطة الكلام البسيط والعادي واليومي، ولكنه المحمل بدلالات تعبيرية شفافية آتية إليه من خبرة القاص في تحويل العادي الى فني"[٢].

هذا العالم الهامشي الذي يسطر فيه الموت سطوته على الحياة، وتتبدل فيه الصور لنقائضها يمكن رؤية بعض تجلياته في قصة (الحكاية المثال)، فالحياة مع الموتى والسكن وسطهم والهروب من عالم الأحياء هو الملاذ الأخير لاستمرار شكل من أشكال (الحياة)، فكون الانسان وهو على قيد الحياة يختار العيش وسط الموتى؛ يعني سيادة الفقر والبؤس وعالم التهميش والإقصاء، بل التجرد الرمزي من كل شيء: "يحكي أن فطنًا من زماننا– كان فقيرًا أقرع بغير سكن– اختار صحبة الأموات: فهناك يقتات من خبز الصدقات، وهناك مسكنه– طال عمره أم قصر"[٣]. هنا يقع الفقر بوصفه السبب النهائي لاختيار صحبة الأموات، فهناك يجد ما يسد الجوع من خبز الصدقات، وما يأوي من مسكن. تبدو وكأنها " تقدم صورة مجتمع بديل لسكان المقابر،

---

[١] – جاري هاندوك: المفارقة الرومانسية، ترجمة: إبراهيم فتحي، ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، المجلد الخامس، الرومانسية، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ٢٠٠٦م. ص ٣٤٧.

[٢] – ياسين النصير: يحيى الطاهر عبد الله حكاية للأمير حتى ينام، نزوى العدد العشرون، أكتوبر ١٩٩٩م، ص٢٣٣.

[٣] – الحكاية المثال، مجموعة: الرقصة المباحة، الأعمال الكاملة، ص ١٨٤.

والوضع الاقتصادي لجموع هائلة من المشردين، وسرعان ما نعرف أن لهؤلاء الناس لغة خاصة، وقانونا خاصا ..عند تلك النقطة سيعتقد القارئ أن الدلالة الأساسية هي أن فقراء مدينة الموتى في القاهرة قد أنشأوا –في القصة– يوتوبيا نظام اشتراكي يحيا على هامش النظام الرأسمالي العربي، إلا أننا نقابل (باشا). من الواضح أن ثمة تمييزا مازال قائما؛ فالباشا هو السلطة الحاكمة، والمجتمع الخاضع لسلطته لا يزال هيراركيا (تراتبيا) إلى أقصى حد"[١].

وتتضح سطوة المفارقة، والرؤية الكلية للإنسان، حين نرى كثرة الأحياء الذين شغلوا المقابر يقول:" ولما وجد الفقير الأقرع كل المقابر مشغولة بالأحياء، طرد الكلب الضال الأجرب، واحتل مكانه: حفرة بعيدة ضيقة لمّت عظام ميت"[٢]. فالمقابر فتحت أبوابها لصحبة مروعة وموجعة في آن، بين الموتى والأحياء، يزاحم فيها الأحياء الموتى سكنهم، والصدقات الموزعة على أرواحهم. وتكمن السخرية هنا، في تبدل مواقع الاختيار، في أن الأحياء اختاروا لأنفسهم مكان الموتى ليكون مستقرًا ومسكنًا لهم؛ وربما أراد الراوي إظهار الواقع بصورته المأساوية، فاختيار الأحياء العيش مع الموتى ليس دالا فقط على هروبهم من حياة تشبه الموت، بل إشارة إلى أنه لا حياة يمكن وجودها في عالم متوحش، سيطر عليه الغلاء والتفاوت الصارخ بين الطبقات، فالفقر والجوع والتشرد دفعهم للعيش وسط الموتى، فهي حياة كالموت، وربما هذا جعلهم يتهيؤون ويستعدون لمصيرهم المحتوم الذي ينتظرهم، وكأنهم يريدون استعجال موتهم العاجل أو الآجل هربا مما يلاقونه في حياتهم.

وتتجسد المفارقة بعقد مقارنة بين الأموات والأحياء، حين يفصل الوصف السردي بين ما يحتاجه الأموات وما يحتاجه الأحياء، بل يجسد المكان/ المقابر جدلية الوظيفة الدلالية"الرمزية والأيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان"[٣].

فكل ما يحتاجه الأموات هو صدقة من الحي، ثم يصفهم ببطن القبور فهم لا يجوعون ولا يعطشون ولا يتخاصم أطفالهم على الألعاب، وفي المقابل يصف الأحياء

---

[١] – حسام أبو العلا: سمير أمين ويحيى الطاهر عبد الله، حكايات عن صراع الشرق والغرب، ترجمة: أحمد حسن، مجلة فصول، عدد أبريل ١٩٩٣م، ص ٢١٠.

[٢] – الحكاية المثال، مجموعة: الرقصة المباحة، الأعمال الكاملة، ص ١٨٤.

[٣] – د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٣م. ص٧٠.

فوق القبور ينتظرون الحسنة، ويبكون لرحيل أحبتهم ويحزنون لبعدهم، وصغار ينقسمون إلى فئات مختلفة ما بين فرح وسعيد وقارئ قرآن و متسول:" ويوم الرحمة يوم للجميع- الموتى والأحياء، فالموتى يرحمون بصدقة من حي قادر لحي محتاج، الأموات (بسم الله الرحمن الرحيم) ببطن القبور: أبناء وأزواج وأمهات وآباء وجدود وجدات لا يشكون من جوع أو عطش، والأطفال(والحمد لله رب العالمين) لا يصرخون على لعبة أو ثدي، والأحياء(قل أعوذ برب الناس) فوق القبور مشتبكون بالصوت: حسنة قليلة تمنع بلوى كبيرة، وصغار منقسمون- جماعة فرحة تنفخ بالمزامير"[١].

إن المفارقة تستند هنا، إلى الوصف السردي وتعارضاته، لكنها تعارضات لا تقع على المكان فحسب بل تمتد إلى الكائن، "فالوصف ملازم للنشاط القصصي، فمهما كانت الحكاية خالصة أو قصصية بحتة؛ فإنها لابد أن تشتمل على ملاحظات بشأن الأشخاص، بحيث تضعها في مكانها، وتحدد ملامحها وتصف خصائصها في مجملها"[٢].

إن البناء العميق للمفارقة يكشف عن إعادة ترتيبه للعالم من جديد حينما نلحظ تبادل الصور، وتشابه حياة القبور وسط الموتى تلك الحياة وسط الأحياء، حيث الجيران، والكبير، والعمل، والتعاون، والباشا الذي يحركهم، وتكمن المفارقة بشكل أوضح ، في أن هذه الحياة تخلو مما يلوث الحياة الواقعية المعتادة، وسط الأحياء فلا حسد ولا همجية ولا حزن ويتضح ذلك في قوله:" مكث في الحفرة يومين وبعض يوم- حتى فرغ زاده فقصده جاره ساكن أقرب قبر، وبعد السلام تم التعارف ودار الكلام وفهم الفقير الفطين: أن القبور كالبيوت تُدخل من أبوابها وأن الرأس الكبير اسمه الباشا....اذهب إلى الباشا واطلب العمل تجده... كل شيء يا أقرع عندنا محسوب، لا حاسد ولا محسود.. والعمل قسمة بيننا والنظام مطلب مطلوب وهو الحمد لله موجود ..."

إن السرد يجعل من مفارقة الموت والحياة إطارا لتصوير الواقع المرير، بل يصف اختيار العيش مع الموتى خيار الإنسان الذكي، حيث يجد هناك مبتغاه من المأكل والمسكن، والعدل والنظام والتعاون، تلك الأشياء التي يفتقدها عالم الأحياء،

---

[١]- **الحكاية المثال، مجموعة: الرقصة المباحة ص ١٨٥.**

[٢]- **خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية. ترجمة: د. حامد أبو أحمد. دار غريب – مصر. (بدون تاريخ)، ص٢٨٢.**

لذلك نراه يعمد إلى تأكيد المفارقة، حين يفتتح تلك القصة ويختتمها أيضا بنفس المقطع المتكرر الذي يقول:" يحكى أن فطنًا من زماننا". وكأنها أداة ترجيع وصوت جوقة كونية في قصيدة درامية مفعمة بأصوات خفية، ولا تخلو لفظة (اختار) من مفارقة ساخرة هنا، في دلالة قوية على القهر والإرغام وانعدام الإرادة الحرة، لإنسان يفضل العيش وسط الموتى على العيش وسط الأحياء، إن المفارقة هنا، وسيلة من وسائل التنديد بالواقع والسخرية منه بصورة خفية تحاكي الشائع لكنها تعرضه مكثفا بهدف التهكم، ذلك لأن "السخرية طريقة للخلاص من الرقابة، أيضا، سواء أكان الرقيب سياسيا أم ذاتا عليا. وهي في الحقيقة كثيرة الشبه بالنفي الفرويدي، الذي هو وسيلة تتيح لنا أن نقول: لا أريد أن أقلقك، حين يكون في نيتنا شعوريا أو لا شعوريا، القيام بذلك بالذات"[1].

وعندما نقف على قوله:" وهناك قد يهتدي للذي أضناه وعذّبه وسهّده وأقعده من أمر تلك الدنيا التي تكيل بمكيالين." يدل دلالة قوية على افتقاد قيمة العدل بين الأحياء، والبحث عنها بين الأموات. وهنا تكون المفارقة قد حققت هدفها في تصوير الواقع المعيش ورصد التحولات الاجتماعية وقسوتها.

وتتجلى مفارقة الحياة والموت في قصة (الثلاث ورقات) في إطار تغليب الموت على الحياة أيضا، ولكن في صورة مغايرة دالة على لون من ألوان التضحية في مقايضة حياة الذات بحياة أخرى. حيث يجعل الراوي موت الأب يقابله حياة الابن، ففي هذه القصة يقدم نموذجًا للأب الذي يعطي ولا ينتظر المقابل، بل قد يقبل بالهلاك والموت في مقابل أن يعيش ابنه، "لو عرفوا أنها نهايته وأنه يجاهد ليموت ويعيش ابنه..".

وقد جاءت القصة تجسيدا لمفهوم التضحية، أي التضحية بالنفس في مقابل حياة الغير، حيث يسعى الأب إلى التضحية بحياته في مقابل أن يحيا ابنه، تقدم لنا تلك التضحية بعين السارد ولغته، في خلاصة سردية:" أعطى ابنه الأرض–مع بداية كل عام يعطي ابنه فدانًا–لم يبع أرضه ولكنه أعطاها لابنه أعطاه العمر ليتعلم، كانت السنة تمر على الأرض لتعطي المحصول–كان "مجاهد أبو دراع "ينتظر المحصول

١– السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان –ط١–١٩٩٤م، ص ١٣١.

ليعطي ابنه سنة جديدة، وبجهود" مجاهد أبو دراع" يعيش ابنه "محمود" الآن في العاصمة ليأخذ الشهادة الكبيرة". بعد الشهادة يواصل ابنه الحياة... وقد تتوقف ومؤكد ستتوقف حياة "مجاهد أبو دراع"–ويبقى محمود ابنه ليبحث عن البيضة"[١]. فمن خلال المفارقة التي تؤكد العلاقة بين الأب/ الموت والابن/ الحياة، يصبح الموت مقبولا هينًا عندما يقدم ثمنًا وتضحية من أجل حياة الابن، فهنا تصبح حياة الابن مرهونة بموت الأب.

وشبيه بهذه المفارقة ما ورد في قصة الوارث، التي تصور الفقد يقابله الوجود، فقد الأب في مقابل وجود الابن، فقد أصبح الابن الأمل الوحيد للأم بعد موت الأب، وعوضًا لها، فالآمال كلها معلقة عليه لاسترداد حقها الضائع. ويأتي المشهد دالًا في قوله:" قالت أمي: لقد أخذ خالك كل شيء تركه جدك... وميراثنا أكثر من قيراطين يدفع إيجارهما. كانت تنقل الأرغفة اللينة من الظل إلى بقعة مشمسة على السطح، قالت: إنني لو كبرت، صرت شيئًا آخر غير أبي لأخذنا كل ميراثنا من خالي وهو أكثر من المطواة والقيراطين بكثير، وقالت: إن أبي كان متسامحًا عليه الرحمة"[٢]. وتتجلى المفارقة بوضوح عندما يأتي السرد واصفًا ما تقوم به الأم أثناء حديثها مع الابن وهي تنقل الأرغفة اللينة من الظل إلى الشمس، ما يدل دلالة واضحة على رغبتها في تبديل حالها المظلم المحبط، إلى حال يتحقق معه أملها، وتسترد ميراثها، ورغبتها في تغيير اللين والتسامح الذي وصفت به زوجها، والذي كان سببا في ضياع حقها، إلى القسوة والصلابة المأمولة في ابنها لعلها تكون سببا في استرداد حقها، لكن تبدأ القصة بالتمنى" قالت: إنني لو كبرت، صرت شيئا آخر غير أبي" وتنتهي القصة بواقع مرير لا يريد أن يتغير أو يتحسن" قالت أمي: حتى متى أظل صغيرا، ضمتني إلى صدرها وظلت تمشط شعري بأصابع يديها المرتجفتين، قالت: متى تكف عن هذه الأحلام لتحمي نفسك من الكوابيس السوداء". نهاية غير متوقعة محملة بنبرة اليأس والضجر من حالها الذي يأبى التغيير والتحول.

وتأخذ مفارقة الموت والحياة اتجاها مغايرا لما سبق، حينما يظل الاستمرار والعطاء والبقاء حياة أخرى بالرغم من تحقق الموت وسطوته، فقد جعل ضعف الإنسان واستسلامه للموت مقابلا لقوة النبات وتمسكه بالحياة، ويتجلى ذلك بوضوح في قوله:"

---

[١]– **الثلاث ورقات، مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالًا، الأعمال الكاملة، ص ٨٤–٨٥.**

[٢]– **الوارث، مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالًا، الأعمال الكاملة، ص٥٠.**

أصوات الأولاد تأتي بضجيج واهن، هم هناك عند دكان محمد بن مكية، وهناك شجرة توت مات أحمد المحروق زارعها من عشر سنوات وهي لا زالت حية"[١]. وتعلو المفارقة عندما أراد التأكيد هنا على قيمة البقاء في مقابل الفناء، فربما يصنع الإنسان صنيعًا يظل باقيًا بعد موته يستفيد منه الأخرون، وقد يستمد الإنسان الخير والحياة مما صنعت يداه بعد موته، وهذه حياة أخرى لمن مات وترك شيئًا نافعًا.

هدم المتوقع :

وترتبط المفارقة عند يحيى الطاهر بالتناقض والتضاد بين وقائعها، فتشكلها ينبني على حدوث التناقض غير المتوقع بين الأحداث، وذلك" حينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعًا غير متوقع للأحداث يغلب ويخيَّب توقعاتنا أو خططنا"[٢]، إذ يظهر فيها عنصر المفاجأة عن طريق هدم المتوقع والموثوق فيه إلى ما يناقضه، وتكون نهاية الأحداث عكس ما يتوقع ويخطط القارئ. فالمفارقة تحمل المعنى وعكسه، وتشمل الضدين في آن، كما أنها تحمل تناقضًا بين الأحداث، يفاجئ القارئ بغير توقعاته، مما يشعره بالحيرة تجاه المعنى الذي يقصده الكاتب أهو ظاهر المسرود أم باطنه وما وراءه من تعدد؟، وبهذا تتحقق وظيفتها في إثارة الدهشة والشعور بالحيرة. وهذا الملمح الأسلوبي يرتبط بالمكونات الدلالية والجمالية وطبيعة المغايرة للمألوف، فقد لاحظ بعض قراء قصصه" إن الدلالات تتعارض ثم تعود لتتحد في شكل من التجليات المستمرة، لتشي بطبيعة حركة الصراع، وجدل التناقضات، حيث يقترن العادي المألوف بالمأساوي المدهش، وتصير للبصيرة الكاشفة فاعليتها، فيمتلئ العمل الفني بطاقات شحن هائلة، تؤلف ما بين الأجزاء والعناصر، لتخلق في النهاية منظومات فنية بالغة العمق والنفاذ والتأثير"[٣].

تبني مفارقة الأحداث عددا وافرا من قصص يحي الطاهر، فكثيرًا ما تسير الأحداث داخل القصة في اتجاه ثم يستشرف القارئ سيرها في اتجاه معاكس يخيَّب توقعاته، وما ينتظره، فيتحول القاتل إلى القتيل في قصة (٣٥ البلتاجي/ ٥٢ عبد الخالق ثروت)، حيث نرى في نهايتها بطلها مقتولا وهو القائل: "أنا القاتل. نظر

---

[١]- الجد حسن، الدف والصندوق، الأعمال الكاملة، ص ١١١.

[٢]- نجاة على: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٩، ص ٥٨.

[٣]- محمد كشيك: أنا وهي وزهور العالم: ملامح الرؤية الإبداعية، مجلة أدب ونقد-مصر، مج٣،ع٢١، مارس ١٩٨٦، صفحات ٨٨-٩٨، ص٨٩.

الضابط لعسكري بشريطين وقال له: اكتب، وقال: وياك أمانات؟ ووضع على مكتب الضابط خمسة عشر قرشًا ونصف، وكتب الشرطي من واقع البطاقة الشخصية: الاسم: عباس دندراوي، الحالة الاجتماعية: أعزب، السن:٣١ سنة، العمل: موظف كتابي بالإسكان والمرافق ٥٢ عبد الخالق ثروت، السكن: ٣٥ شارع البلتاجي، وكتب الشرطي من (س) الضابط و(ج) عباس: لم قتلته؟ كان مشاكسًا طوال سبع سنوات يلوح براية العصيان ويقول" القانون معي".. وعندما ينهزم- يركع ويصلي ويتمتم بالورد" استبينا".. ولأني لا أطيق الكلمة قتلتها فقتلته. الشهود؟ سكان شارع البلتاجي وعبد الخالق ثروت. أسماء؟ الحاج درويش.. السيد فكري.. السيد مبارك.. وربما السيد سعد مراد. اسم القتيل؟ عباس دندراوي."[١].

الأحداث في القصة تتحول إلى النقيض، وتخيب توقعات القارئ الأولى بناء على بداية القصة نفسها، ففي حين يتوقع القارئ شيئًا يفاجئ بعكسه، فالمتوقع أن يكون المقتول هو الحاج درويش وليس عباس دندرواي؛ وذلك لأن أحداث القصة تمهد للقارئ هذا الحدث، وتوضح أحداث القصة أن هناك خلافًا بين عباس دندراوي ومحمود درويش صاحب الشقة التي يسكنها عباس، فكثيرًا ما يحدث بينهما خلاف على الشقة وإيجارها فهي- من وجهة نظر عباس- لا تستحق هذا المبلغ الذي لا يتناسب مع دخله الشهري،" قال عباس للحاج درويش: لو حد من الشارع رفع رجله يدخل الشقة...عايز حديد للشبابيك، رد الحاج: اقفل الشباك يا سيدي.. الدنيا حر. الشتا ع الباب. ما هو الصيف برضه جاي.. لما يجي الصيف اشتري لكم روحه على حسابي. مش ح ادفع الإيجار.. أطردك. القانون ويايا. نشوف.."، وتأتي الرياح بما لا تشتهي السفن بسب عناد عباس " لم يدفع الإيجار ثلاثة شهور فجاء " حجز التحفظ وبعده أمر الطرد"[٢].

لكن يسوى هذا الخلاف بواسطة (أبناء الحلال) وكأن تسويته محطة عابرة في القصة، ويأخذ درويش الإيجار ومصاريف المحامي ورسوم المحكمة وأتعاب المحضر، لكن تظل مأساة عباس مستمرة وجراحه تنزف، ولا تريد أن تندمل، إلى أن يصل به الأمر ليقتل،" لهذا يحق لعباس دندراوي أن يقذف بالحل سريعًا في وجه العالم"[٣]. ليصرخ قائلا:" أريدكم شهودي يا سكان شارع البلتاجي على هذا المدعى محمود

---

[١]- ٣٥ البلتاجي/ ٥٢ عبد الخالق ثروت، مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، الأعمال الكاملة، ص٧٩.

[٢]-السابق، ص٧٦.

[٣]- السابق، ص٧٨

درويش صاحب البيت٣٥" [١]. فالأحداث تمهد للتخلص من درويش ليتخلص منه ويتخلص معه من الكلمة الملازمة له دائما "استبينا" ويتخلص من نبرة التهديد بكلمته المعهودة: "القانون ويايا"، مما يجعل القارئ يتوقع–بمجرد دخول القسم وقوله للضابط: أنا القاتل–أن المقتول هو الحاج محمود درويش، وليس عباس دندراوي القاتل والمقتول في آن!

إن السارد يريد المفارقة أن تجسد مأساة بطل القصة – عباس دندراوي–والتخبط الذي لاقاه منذ وصوله إلى القاهرة لاستلام عمله بوزارة الإسكان والمرافق فهو على حد تعبيره: تائه يعيش في حيرة وعدم استقرار،" في بداية الشهر الأول لم يعرف له رأس من قدم: كان يجري ما حاجة العمل "سبهلليا"، لا ضابط ولا رابط يومًا في المستخدمين ، وأسبوعًا في الأرشيف..وآخر في الاستعلامات"، كذلك صعوبة المواصلات من عمله إلى مسكنه مما يضطره أحيانًا كثيرة لقطع المسافة مشيًا، أو الانتظار "وانتظاره بمحطة العتبة– وبعدها–حشر..عرق..رائحة أفواه تنتظر غسل الخبث بلقمة الغداء". وأيضا صعوبة دفع الإيجار للحاج محمود درويش صاحب السكن فالراتب محدود ولا يكفي احتياجاته، " لا أجر للدور الأرضي بشقة الحاج محمود درويش أجره على عباس ومن مرتبه خمسة جنيهات كاملات من اثني عشر جنيهًا وستمائة مليم لا غير..من المرتب الواحد".

تبدو حياة عباس دورة كاملة ومستمرة من المعاناة والمشقة مما يضطره إلى التفكير في قتل الآخر، وربما قتل نفسه فهذا هو العلاج من وجهة نظره،" كأنه لا حل إلا أن يقتل نفسه أو يقتل الآخر أو يعالجه الموت فيموت وتموت " استبينا" معه". هذه الكلمة_استبينا–التي طالما كان يرددها مجبرًا مرة عندما لجأ لعمل سلفة من صراف الخزانة السيد مبارك، " ستة وعشرين جنيهًا تاخدهم يا عباس افندي النهاردة تردهم بعد عشر شهور بواقع ثلاثة جنيه كل شهر–دول السلفة يا عباس افندي يعنى الواحد لو انكشف يارب استر..استبينا، ورد عباس: استبينا..استبينا..استبينا.. قالها لنفسه ألف مرة كالورد بعد الصلاة. كأنها الهزيمة أبدًا–كأنها صلاة الدوام". ومرة أخرى من زميله فكري عندما راح يستشيره في إشكالية بينه وبين صاحب السكن يسمعها ويرددها" ويشوف عباس فكري ويرد فكري: تسكن جديد تدفع خلو وياريت تلاقي، قولها يا عباس.. قول استبينا. ويقولها عباس: استبينا".

[١]–السابق، ص ٧٨.

إن بطل القصة بطل إشكالي يعيش مصيره تحت وطأة حياة متوترة قلقة، حياة أشبه بالموت، أو حياة على حافة لا تحتاج لرياح عاتية لتزيح البطل إلى هوة القاع العميق، "عباس قاتل ومقتول وميت من سبع سنوات يوم جاء ليأخذ مكانه كثامنة كتابية بالمبنى "٥٢" شارع عبد الخالق ثروت بوزارة الإسكان والمرافق، يوم مشى مع فكري حتى محطة العتبة، يوم ضحك فكري كالظن كالشك كالوسواس الخناس.. وسكن داخله متمددًا على راحته، يتمطى ويتثاءب ويتقلب على البراح عالمًا بكل سر حالًا لكل إشكال"[١].

السارد هنا يصور لنا عباس قاتل ومقتول على سبيل المجاز، فهو حي ميت، نراه يصنع لنا مفاجأة في نهاية القصة حين يلجأ عباس لقتل نفسه، والإبلاغ عنها حتى يستريح من عناء الحياة ومشقتها، وهنا يهدم توقع القارئ الذي كان ينتظر قتل الحاج درويش صاحب السكن، والذي كان سببًا رئيسًا في خلق أزمة نفسية لعباس ألجأته إلى التخلص من حياته، ليقع بذلك القارئ ضحية السخرية القصصية من الحياة ومأساتها. لقد مهد الكاتب للقارئ توقعات النهاية، فقد قام بـ"إغراق ضحيته بمخاوف أو آمال أو توقعات، ليتصرف على أساسها، ويتخذ خطوات ليتجنب شرًا متوقعًا أو يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي إلى سقوطه المحتوم"[٢].

ويمكننا الوقوف على تلك المفارقة مغلفة بشاعرية اللغة، وقائمة بالوظيفة البانية لقصة "أنا وهي وزهور العالم"، والتي تتخذ المجموعة منها عنوانا جامعا لقصصها، وكأنها تبوح بطرف من المعاني السائدة في المجموعة. القصة تأتي في مقطعين، أو قسمين، ويجمع بين المقطعين بناء المفارقة عبر بنية التضاد الثنائي بين زوجين من المعاني المتقابلة. ويعمق هذه المفارقة التضاد بين الموت والحياة، اتخاذ القصة من "الحديقة" مدارا للقصة يمثل تجسيدا جيدا لبنية المفارقة الكامنة في تفاصيلها التي تؤول في النهاية إلى جدل بين صور متضادة، رغم مظهر الحياة والتجدد والاخضرار الدالة عليها في وعي أولي.

---

[١] – ٣٥ البلتاجي/ ٥٢ عبد الخالق ثروت، مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا، الأعمال الكاملة، ص ٧٨.

[٢] – دي. سي.ميويك، المفارقة وصفاتها، ص ٣١.

ويعمق يحيى الطاهر تلك المفارقة برصده لحركة العلاقة بين (أنا وهي)، أو الذات والأنثى التي تكتنز برمزية المرأة ودلالتها المتجددة على العدل والحياة والحرية والوطن، لكن هذه المرأة–أو (هي) المجردة في القصة–تبدو شاعرية أكثر منها سردية، بمعنى أنه يعبر عن الطمع أو الطموح في وصالها، أو تحقيق علاقة ارتباط معها غير محددة بل ممعنة في التجريد، (أية علاقة). لكن هذه العلاقة تدور مع تضاد المشهد وصورة الحديقة وجدلية الزمن من جهة، وبين موقف الذات من الحياة والموت الذي يتبدل عكس كل مقطع، "فعلى الرغم من التفاصيل القليلة، فإن مساحة اللوحة تبدو شديدة الاتساع، فالكاتب يعتمد في موضوعه على تلك الثنائيات التي تؤلف ما بين الأضداد–الرجل/ المرأة، الحياة/ الموت، الازدهار/ الافول، الأبيض/ الأسود..الخ. وفي تلك المحاولات الدائبة يجتهد في أن يمنح تلك المتقابلات إشباعًا بالحركة، فتتزاحم الصور لتعبر عن أفق الموضوع"[١].

يسطر المشهد الأول صورة الربيع: الشمس والحشائش والطيور.. أي مظاهر التجدد والحياة والإيناع والوصال، في حين يسطر المقطع الآخر، صورة الخريف: سقوط أوراق الأشجار والحشائش اليابسة.. أي مظاهر الموت والقحط والبوار. لكن المفارقة تعمل على صعيد أكثر عمقا، إذ تكون بنية الربيع الدالة على الحياة مقرونة بتعليق السارد وقوله:

- أحب الموت، وكلما أجدني على حافته أحب الحياة
- أود لو أمتلك زهرة سوداء
- ثمة زهور سوداء بالعالم ... ثمة زهور سوداء

وفي مقابل صورة الخريف والموت في المقطع الآخر، نلاحظ اقترانها بعبارات تأخذ موقع التضاد من الصورة المرسومة والسائدة.

- أحب الحياة، وكلما أجدني فيها أعرف أنها الموت
- أود لو أمتلك زهرة بيضاء
- ثمة زهور بيضاء بالعالم ... ثمة زهور بيضاء[٢].

هناك نوع من التوازي التركيبي بين المقطعين يصنع التماهي والتداخل بين السرد القصصي والكتابة الشعرية لتخوض الكتابة مغامرة التجريب أو مشارفة الكتابة

---

[١] – **محمد كشيك: أنا وهي وزهور العالم: ملامح الرؤية الإبداعية، ص ٩٠.**

[٢] – **أنا وهي وزهور العالم، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة، ص ١٧٠.**

عبر النوعية والأجناس. لكن فضلا عن ذلك، هناك ثابت البنية العميقة التي يتجلى فيها حب الحياة على حافة الموت، لكنه حب يرتبط بمعرفة مؤرقة مشوبة بمأساوية المعرفة نفسها للحياة، التي تكشف عن مضارعتها للموت، وكأنه لا يستطع الفكاك من أسر الموت في الحياة رغم صور التجدد، فهي واعدة بالخريف، وكأنه يثبت لحظة الموت ذاتها. وكأن الراوي أو السارد يسعى إلى تعميق" الإحساس بالتناقض من خلال إظهار البعد الغير منظور، فبعدما يهتف الراوي بتلك العلاقة الجدلية بين صورتي الحياة والموت، فإنه يعود مرة أخرى ليصيغها على نحو آخر مؤكدًا على الطبيعة الجدلية لحركة الواقع"[1]، فتكشف المفارقة عن نفسها عبر بروز التناقض الجلي في شخصية الإنسان الذي يتمنى الموت ويحبه في آن! ثم نراه كلما يقترب منه يحب الحياة يقول:" أحب الموت وكلما أجدني على حافته أحب الحياة" ثم نراه يعود مرة ثانية ليؤكد على فكرة البقاء وحب الحياة التي تتناقض مع رغبته الأولى وذلك في قوله:" أحب الحياة، كلما أجدني فيها أعرف أنها الموت" حيث يجعل الحياة والموت شيئًا واحدًا، فالحياة موت، وفي تلك الثنائيات الضدية تأكيد لوجود المفارقة من خلال المتناقضات، التي تعود لتلتئم خيوطها داخل عالمها المغاير والساخر من العالم الواقعي.

ولعل تلك الجدلية التي تدني بالموت ليكون مركزا للحياة كانت دافعا لجعل الصيغة الشاعرية للقص تتقاطع مع فعل الرؤيا، لا لتقبض على فعل الكشف في رؤية متعالية، بل بوصفها وعدا دالا على العهد الآتي، في صيغة نبوئية استشرافية. ففي قصة "رؤيا" تتحول الرؤيا إلى وجه من وجوه العبور من عالم لعالم، ليدل على لحظة برزخية تتقلب فيها الذات بين واقع مأمول بحلم الوطن الثري الواعد مقابل رؤيا كابوسية في خاتمتها تلامس وعود الجدب والهلاك العاجل. تحمل قصة "رؤيا" هذا التوتر في الجملة الافتتاحية، التي تأتي في صيغة تقريرية مؤكدة مفارقة الموت في الحياة لبطلها الرؤيوي الحالم، ولكنه حالم عابث طافح بالسخرية المريرة، مصورا الموت في صورة الخلاص النهائي لما بعده، وكأن في النهاية وحدها التي توحد الحياة والموت في ترنيمة أشبه بترانيم كتاب الموتى الفرعوني.

ففي قصة رؤيا يفتتح نصه بترانيم الخلود حيث العالم النهائي الذي يمكن الحلم فيه بالحياة قائلا:" آتاك الميت الحي عابثا –بغير ظل وقد لفته الخالدة برايتها، وحلته بأساور من فضه وأقراط من ذهب–وقد تدلى من جيبه عقد من الجوهر

[1] – **محمد كشيك: أنا وهي وزهور العالم: ملامح الرؤية الإبداعية، ص ٩٠.**

يضوي"[١]. ففي مثل هذا العالم فقط يمكن للإنسان الميت الحي أن ينعم بالخلود وما فيه من ملذات وزينة. وكأنها مثالية نهائية وجنة متخيلة في رؤيا حالم.

وعبر عبارات الرؤيا تلتحم صيغ لغوية متماهية مع لغة مقدسة مثل عبارات (الوادي المقدس–سجى الليل–زيتونة مباركة – تلك الشجرة...)، وعبارات شائعة (اليوم خمر وغدا أمر)، وما يشبه الترانيم الفرعونية، وصيغ الرؤيا في العهد القديم، كل تلك الصيغ تحفر مجرى الرؤية المتوترة التي تحمل في نهايتها الرؤيا الكابوسية " يا بن آدام.. ستهلك شجرة الجد القائمة منذ الأزل ..وسيهلك الزرع وكذا النسل"[٢].

من الملاحظ أن المفارقة في مثل تلك القصص تعبر عن عمق المأساة الإنسانية، لكنها أيضا لا تستنفذ وظيفتها السردية–على ما أسلفنا القول–إذ تنوب عن الأحداث الكثيرة، أو الحدث الفارق، خاصة حين يلوذ الكاتب إلى أشكال غير سردية، ويجعلها مناط الشكل، وتغدو الكتابة القصصية عابرة للنوع الأدبي، إما بمزاحمة اللغة الشعرية، أو التقاطع مع أجناس نثرية غير قصصية. ويمكن التمثيل على ذلك، بقصة (أشكال) التي تتقاطع بنيتها القصيرة مع الابتهال أو الدعاء؛ فالقصة يسيطر عليها الشكل الابتهالي أو الدعاء الذي يرفعه أو يتوجه به (بغل) إلى الله سبحانه! بعد أن يأس من حياته شاكيا حاله. إن الإحالة على الحيوان لا يخلو من مفارقة تحمل بعدا كنائيا دالا عن حال الإنسان الذي ابتذلت إنسانيته، هذا (الكائن) الحي يقدم المفارقة القاتمة المعهودة عن مواصلة الحياة المؤلمة نتيجة للفقر، أو الحرمان. فما يحمله من صنوف الثمر والخضر والفاكهة لا يستطيع المساس به، مبذول لغيره، أو كأنه يقول مثل شوقي: حرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس، حين ينطق البغل قائلا:" يا ربي، يامن خلقتني من طين. أنا أصير بأمرك البغل الذي يجر العربة المحملة بكل صنوف الثمر الحلو الملون فواح الرائحة..بغل من هذا النوع يا ربي: بغل لا يقول: لا، ولا يقول: نعم. بغل يسير ويحرن وقتا وبعد الجلد يواصل المسير"[٣].

هذا التوتر بين التحول الذي يشبه التحولات المسخية للبشر في الأساطير القديمة ينجلي في النهاية عن صورة الإنسان وصوته القابع خلف الكائن الممسوخ حين يفصح عن التوتر بين الحياة والموت وعمق حياة الإهانة، "إن الاشتهاء حرية مأمونة

[١] – رؤيا، مجموعة الرقصة المباحة، الأعمال الكاملة ص ٢١٦.
[٢] – رؤيا، مجموعة الرقصة المباحة، الأعمال الكاملة ص ٢١٦.
[٣] – أشكال، مجموعة الرقصة المباحة، الأعمال الكاملة ص ٢٢٧.

حتى وإن كانت منقوصة. أما مبتغى–الطعام فقد يقع يوما في قبضة العسكري، ويدفن في السجن المعتم الرطب، لا هو بالحي ولا هو بالميت، ولا صديق له إلا الحشرة النتنة"[١].

الطقس اليومي للموت:

تغدو المفارقة على صعيد آخر، تجليا لحركة الحياة اليومية المعاصرة، وتعبيرا عن طبيعة المدينة الحديثة التي أصبحت في وعي الجيل الجديد من الكتاب، في مواجهة حدية المنظور مع الريف، فصار ينظر إليها بوصفها آية للموت وعلامة على ابتذال الحياة، مدينة بلا قلب، تؤطر مفارقة الحياة المعاصرة السريعة التي يكتوي فيها الإنسان المعاصر بغربته وإحساسه المستمر بالمطاردة والعدو. ولذلك ظهرت حدة تغليب الموت على صور الحياة وجها من وجوه تلك المفارقة حين عمدت بعض القصص ومشاهدها إلى ترميز الحياة اليومية وكأنها طقوس يومية للموت، أو الموت وقد صار عنوانا مألوفا وعاديا في الحياة.

إن عنوان قصة "تلاوة ماسونية" يضعنا أمام عتبة أولية لصور التقدم والمدنية المعاصرة، في الوقت الذي يردنا فيه إلى إيحاء مباطن يدلل على حضور الموت وكأنه تلاوة أو ترتيل ينشد بطقس متكرر في جسد الحياة اليومية، ذلك أن التلاوة التي ترتل إنما هي تلاوة أحد ركاب "الأوتوبيس" ومعاناته اليومية في انتظار الأوتوبيس رقم ١٤، " وها هو قد جاء الأتوبيس (١٤)، وكان اليأس قد تمكن من روح أحمد الصابرة، جاهد أحمد جهاد المؤمن وتمكن من كرسي وقعد أحمد، وما زال أحمد قاعدا"[٢]. وكأن الحصول على كرسي ظفر بالحياة والقعود في حد ذاته يتطلب تكرارا دالا على مدى الظفر الذي حققه. لكن المفارقة لا تقف عند هذا الوصف، بل تضعنا أمام صورة الإنسان وقد تحول إلى كتلة من "اللحم" لا قيمة لها، إذ يغدو وصف الأوتوبيس من وسيلة نقل إلى تصوير لـ"صندوق مقفل بإحكام" يشبه (القبر)، أو حالة برزخية يعاني فيها الإنسان المعاصر ويلات تخليص روحه من العذاب، لكن عليه في نهاية المطاف "أن يتقبل العقاب". وفي أثناء طقوس (الحشر) هذه، "ها هو يفكر في الله مالك السماوات السبع وملاك الموت الذي يلم تحت جناحيه كل حي، وها هو وحيدا في مواجهة البدن الهائل والدود النهم المحب للحم ابن آدم".

---

[١] – **السابق، ص ٢٢٧.**

[٢] – **تلاوة ماسونية، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة ص ١٥٩.**

تتحول المفارقة إلى شكل من أشكال الاستعارة الدالة على تحويل الأوتوبيس إلى قبر، والانتظار داخل حياة برزخية، والتفكر في الله والموت أشبه بانتظار للحساب، وعليه مصارعة الحساب العابر أو العقاب المؤقت مؤملا نفسه بالخلاص، "ما كان يجب أن يستسلم لتلك الرؤيا–وهو قاب قوسين أو أدنى من غايته عليه–الآن–أن يخلص روحه بالكتف، ليهبط، عليه أن يتقبل العقاب". وكأنها استحالت من مغامرة دنيوية إلى انتقال للعالم السفلي وطقوس العقاب والتطهير. هذه المفارقة التي تسري فيها روح التهكم الناقم، تتحول إلى لون من السُخرية المريرة، التي تكشف بوضوح دون مواربة عن تهاوي قيمة الإنسان، فهذا الحشر عقاب دنيوي حتى بعد الخروج والنجاة المفترضة من الأوتوبيس، " ها هو مرة أخرى تحت طائلة العقاب، لا يملك–مهما حاول–دفع أو إيقاف ذلك الذي داهمه: هذا الشعور الواقعي أنه مهان".

إن الإيقاع السريع للحياة معادل للموت المفاجئ اليومي، والذي يقع إنسان المدينة فريسة له، وصريعا من صرعاه، تحت سطوة عدم اكتراث هذا العالم بإنسانية الإنسان، فيغدو شهيدا أو مصلوبا في دائرته المحكمة. يحفر يحيى الطاهر هذا المعنى في قصة (اليوم الأحد) –اختيار العنوان ضالع هنا في مغزى القصة النهائي–فالقصة تجسيد دلالي لتحول الموت إلى حدث يومي، وذلك حين تدهس سيارة عابرا للطريق يجمع بينه وبين العربة المنطلقة حمى الإيقاع السريع " كان يعبر الطريق مسرعا، وكانت العربة أيضا تقطع الطريق مسرعة"[1]. لكن هذا الإيقاع السريع يوقفه السارد ليعرض مشهد الموت عقب وقوع الحادث موزعا ردود الأفعال بين المارين والباعة وأصحاب المحلات المجاورة للطريق. لكنها جميعا تعزز مغزى الموت في الحياة الذي يخبط خبط عشواء، ودون مبالاة أو تأمل، وكأن الجميع عابرون في يوم عابر، فالحركة السريعة تقف لتسجل في مشاهدها رجلا مسنا ينادي بائع الجرائد ليغطي عورة الجثة الهامدة بالجرائد، ويحاول صاحب السيارة (الفيات) تقديم عشرة قروش ثمن الجريدة أو الكفن للبائع الذي يرفضها منتظرا الثواب من عند الله! بينما يعلق أحد المارة على الشابة رفيقة سائق السيارة بتعليق أشبه بتأمل في عبثية الحياة كلها، حين يقول لزميله:" ستموت هي.. وأنا وأنت "فجأة" وهي تعرف.. والحياة فرصتنا فلماذا؟".

إن علامة الاستفهام هنا، في دلالتها على المفارقة المتسائلة عن جدوى الحياة تحت حصار الموت، لا تقل في عمقها، ومأساويتها عن علامة (X) التي يوزعها

[1] – **اليوم الأحد، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة ص ١٥٥.**

العسكري في كل اتجاه حول الجثة في دوائر صغيرة وكبيرة، وكأنها حال إنسان المدينة المصلوب، دونما انشغال بمآله، فما لبث أن قام صاحب دكان الأحذية! من "رش مكان الجثة بالماء وكنسه بالمكنسة وطار كثير من الذباب. وسارت العربات بطيئة فمسرعة: رتلا طويلا بكل لون"!

لم تكن طقوس الموت وضحاياه المجانية بوصفها تعبيرا عن واقعي يومي هي سمت قصص المدينة فحسب عند يحيى الطاهر، فهذه الطقوس ترتحل لديه بين قصص المدينة والريف على حد سواء. ويكمن وراء هذه الطقوس وعي ضمني بالواقع، وما يعتمل فيه من تناقضات الحياة نفسها التي تغدو في صور عوالم متداخلة تنشب فيها طقوس القتل والموت، وكأنها إحدى تجليات مواسم حصاد، ولكن للبشر قبل الزرع. ولعل ما تقدمه قصة (الجثة) من تواز بين نوبة مد النيل وفيضانه كل موسم جديد ما يدلل على عمق تلك الرؤية، فمع الفيضان في القصة يغطي الأرض طبقة من الطين والطمي الطيب، الذي تنمو فيه شجيرات العدس القصيرة الكثيفة، لكنه يكشف في اللحظة نفسها عن جثة لرجل خمسيني مفصول الرأس، فصلها قاتله المؤمن بالخرافة ببلطة حادة من الخلف، "هذا بينما بات سلاح البلطة ليلة في العراء تحت قمر مكتمل– داخل إناء فخاري مملوء بالسم القاتل، ومرسوم على سطح الإناء الخارجي جمجمة بدم ذبيحة بشرية"[١].

تقبع هنا، طقوس الخرافة وتتوزع الأدوار على عناصر الجريمة ومسرحها، بناء على الوعي الخرافي الذي يغوص مشكلا الوعي الشعبي في قرى الصعيد [٢]؛ فالمقتول "من القلة المحكوم لصالحها بالخلود"، "والقاتل المؤمن بالخرافة: رمى بالجثة وسط شجيرات العدس القصيرة دونما اكتراث بفعلته، وشجيرات العدس كانت حنونا هذه المرة فالمقتول واحد من الخالدين، لمت الجثة، سترتها".

الشخصية والمفارقة

---

[١] – الجثة، مجموعة الدف والصندوق، الأعمال الكاملة ص: ص ١٤٠.

[٢] – انظر: أمجد ريان: يحيى الطاهر عبد الله: عن الرؤية الشعبية في ابداعه القصصي، مجلة أدب ونقد، المجلد الثالث، العدد ٢١،١٩٨٦م. ص ٧٧. وأيضا: عبد الرحمن أبو عوف: لغة الأسطورة في حكايات الأمير، في المجلة نفسها والعدد ذاته، ص ٨٦ وما بعدها. وتقدم دراسة رأفت حسن رستم: يحيى الطاهر عبد الله والحكي الشعبي، مسحا وتحليلا موسعا لاستثمار يحيى الطاهر لأساليب الحكي الشعبي في قصصه، للتعبير عن هموم معاصرة. البحث منشور في مجلة الدراسات العربية، مجلة الدراسات العربية–كلية دار العلوم، المجلد الأول، العدد السابع، يناير ٢٠٠٢م.

إن تلك المفارقات التي تعتمل بالثنائيات المتضادة تظل دائما قائمة على حركة من تبادل المواقع بين الموت والحياة، وهذا التبادل يكشف عن حضور الموت وطغيانه، فتكشف قصصه في سياقات متنوعة "عن التذبذب بين نقيضين: الموت الذي يقبل كالعقاب، والحياة التي تظل كالرغبة المحتجزة"[١]. وليس بغريب هنا، أن تكون من ملامح هذه المفارقة الاختلال الواضح في العالم الخارجي، ورؤيته في تنازع تطحن فيه حركته الدائرة صنوف المهمشين والضائعين والفقراء في عوالم القرى والمدن على حد سواء.

هذه الثنائية التي تعلي الموت على الحياة، وتجعل سطوته مهيمنة على أبطال قصصه، تبدو في ظني راجعة إلى ما لاحظه نقاد يحيى الطاهر عبد الله من هيمنة الطابع القدري على أبطاله وقصصه على حد سواء، فقد انتهى محمود أمين العالم إلى أن إحدى سمات قصص يحيى الطاهر الأساسية يتمثل في "الطغيان القدري والدائرة المغلقة على أحداث هذه القصص مما يسبغ على عالمها طابعا مأساويا متشائما"[٢]. ولقد لاحظ د. شاكر عبد الحميد من تحليله لطبيعة الشخصيات في مجموعاته القصصية الثلاث الأولى وجود نمط واحد من الشخصيات يهيمن على القصص، "وهي شخصية الإنسان المستسلم المنسحق المهان المعذب في هذا العالم، والذي نتيجة لظروفه القاسية يتحول إلى شخصية تشعر بالاضطهاد والامتهان ويعمها الاكتئاب والقلق، إن شعور هذه الشخصيات بالاضطهاد ليس شعورا غير مبرر ولا مبالغ فيه، بل هو شعور طبيعي عادة ما تكون له مبرراته، لكن هذه الشخصيات لا تسلك سلوكا فعالا للتخلص من هذا الشعور، إنها تلجأ إلى طرق هروبية، بغية عدم المواجهة، وهذه الطرق قد تكون: أحلام اليقظة، أحلام النور، الخمر، المخدرات، الخرافات والغيبيات، السخرية، التحايل والاحتيال، البكاء، التلون والمداهنة والرياء والمتاجرة بالذات وبالآخرين"[٣].

---

[١] – **مقدمة جابر عصفور، الأعمال الكاملة، ص ١٣.**

[٢] – **محمود أمين العالم: تأملات في عالم يحيى الطاهر عبد الله، مجلة إبداع، عدد ٨، أغسطس ١٩٩١م، ص ٣٢.**

[٣] – **شاكر عبد الحميد: السهم والشهاب، دراسة في تطور وعي الشخصيات في قصص يحيى الطاهر عبد الله، البيان – الكويتية، العدد ٢٣١، يونيو ١٩٨٥م، ص ٤٠–٤١.**

وتتبادل في الشخصيات أفعال التأرجح المستمر بين ثنائية الموت والحياة، ولكن في صياغة يغدو فيها الموت ومعانيه أو بدائله القطب المهيمن على الشخصيات. فتلك الثنائيات التي يتغلب فيها الموت على الحياة، يبدو فيها الحزن مرجوحا على الفرح، والمطاردة على الاستقرار، والوحشة على الألفة، والاستلاب على التحقق، والتخفي على الظهور. ويتجاوب ذلك مع عالم الهامش، والفقر، والوحشة. وتشكل تلك المفارقة مكونا أساسيا في تلوين السرد بالتوتر الدرامي، عبر التعارض بين المشاهد المتتابعة، أو الحوارات، أو نزع الألفة عن المعتاد بإبرازه وتكثيفه، فيقدم نوعا من التوتر الداخلي أو يقدم نفسه في توتر مع العالم الخارجي، ليسد مسد غياب الأحداث أو الوقائع أو الزمن السردي المتتابع، ليقوم امتداد المشهد وعين السارد أو الراوي بوظيفة سردية درامية، "ويعني هذا أن المفارقة قد تسبب التوتر والصراع اللذين ينتجان البعد الدرامي على مستوى الأحداث والمواقف. ومن هنا، فالمفارقة هي التي تحدث الدرامية المأساوية والتراجيديا الصاخبة والعابثة. فضلا عن كون الدرامية هي نتاج الأزمات والاضطراب النفسي الشعوري واللاشعوري، وهي نتاج الصراع بين الأضداد والمختلفات والتناقضات والمفارقات"[1].

يتبدى فعل الثنائيات المتضادة الملتحمة بالمفارقة العميقة في تحولها إلى أداة بانية لسياقات القصص ومكوناتها الداخلية، وذلك حين تنهض بعبء تكوين التوتر الدرامي الذي يغدو أقرب إلى صناعة الرؤية المأساوية للعالم الخاص بالشخصيات القصصية، فتكون القصص أقرب إلى صياغة ميلودرامية لكنها تنتهي دائما بالأسى والحزن. فتلك الثنائيات تدور حول تحويل الشخصيات إلى ضحايا يتربصها الموت أو تتربصه عاجلا أو آجلا. فالشخصيات في قصص يحيى الطاهر يسيطر عليها شخصيات البطل المطارد، أو المطرود، أو الباحث عن الثأر، أو المقتول/ الجثة، أو الشخصيات المنذورة للموت، أو الثكلى.

ووراء تلك المأساة التي يقبع خلفها قدرية مطلقة، تأكيد قصصه بين الحين والآخر، في عبارات تطول أو تقصر على دلالة محورية ترى نبيلة إبراهيم أنها "تلح على تأكيد تلك القوة القهرية التي لا مفر للإنسان من أن يستسلم لها ويخضع لسطوتها وقهرها..على أن هذه القوة، حسية كانت أم غيبية، لا تقبع بعيدة عن الإنسان بحيث أنه يضمن السلامة لنفسه إن هو ابتعد عنها وتجاهلها أو أسقطها من حسابه ولم يفكر فيها

[1] – جميل حمداوي: مرجع سابق، ص٢٣–٢٤.

قط"[١]. وترى أن تلك القوة القهرية تمارس سطوتها على الشخوص القصصية فلا تكاد تخلو قصة من تصوير سطوتها، "وتختلف أشكال هذه القوى المتسلطة كما تختلف درجاتها، فمنها ما هو إنساني، ومنها ما هو غير إنساني، ومنها ما هو حسي ومنها ما هو غيبي"[٢].

هذه القدرية المطلقة للموت الذي يبدو وكأنه انتظار لا مفر منه، تواجهنا في قصة "الجد حسن"، فالهبات والعطايا والصدقات الموزعة من الجد في حنو ورهبة على أهل القرية منذورة في النهاية بالموت الذي يأتي بالتوازي مع صوت ماكينة الطحين التي تجهز الدقيق للخبز ولكنها تعصر الأحياء في حركتها القوية الغاشمة للقتل، " ماكينة الطحين تك ..تك، ولا تتوقف، هب الجد حسن: الموت يأتي متنكرا في ثوب النوم الطويل، يخالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق، لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا اللسان يذوق، ولا شيء سوى ظلام شديد، ظلام بلا حدود"[٣]. بل تتحول قوة الموت المهيمنة على الحياة وكأنها طقس الطبيعة التي تحافظ على استمرارها وبقائها، ففي قصة (العالية) التي تعد امتدادا لقصة الجد حسن السابقة، يقتنص الموت "محمداني" الذي تجرأ على العالية/ النخلة ليحصد ثمرها، لكنها حصدت روحه ونطقت بصوتها المتمرد ضد إرادة الإنسان الحياة والبقاء على حسابها، " هكذا صرخت المعمرة التي خبرت ريح الأزمنة، ومالت، ولمت جريدها المجدول تحمي تمرها الطيب: لن أواجه مواجهة الثور..ولن أستسلم كبقرة، مكر الثعالب يغلب القوي الباطش، وصرخت: ويا جذوري أنت! يا جذوري كوني في الأرض أوتادا! كوني في الأرض أوتادا! وتثبتي للريح تثبتي للريح"[٤]. وهو الموت ذاته الذي يترصد بطل قصة "الدف والصندوق" تحت وطأة الثأر الذي لا مفر منه.

وتقدم لنا قصة (محبوب الشمس) المفارقة الراسخة في عالمه متوسدة جدلية الحضور والغياب أساسا يفصح عن قدرة المجتمع في ممارسة فعل القتل الرمزي للإنسان عبر تغييبه وإنكاره وطرده، عبر خطاب الخرافة الذي يجعل من المغاير في الشكل يعاني فعل النبذ، والوصف بالشذوذ، واختراق التابو الاجتماعي. و يأتي عنوان

---

[١] –نبيلة إبراهيم: الإنسان بين الكلمات والاشياء، عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله، مجلة ألف، ص ٢٩.

[٢] – السابق: ص ٣٠.

[٣] – الجد حسن، مجموعة الدف والصندوق، الأعمال الكاملة، ص ١١٤.

[٤] – العالية، مجموعة الدف والصندوق، الأعمال الكاملة، ص ١١٩.

القصة متضمنا المفارقة المحملة بالسخرية الواضحة، فشخصية "محبوب الشمس" لم تكن على وئام مع ذاتها في علاقتها بالشمس، فالشمس مصدر تعاسته وقلقه، وأيضا مصدر سخرية الناس منه؛ وسبب رئيسي في إطلاق هذه التسمية عليه؛ لأن"رؤية محبوب كانت تبعث فيهم السخرية. وتدفعهم إلى الضحك، وعدم قدرته على مواجهة ضوء الشمس. دفعتهم إلى أن يطلقوا عليه "محبوب الشمس" لا" عدو الشمس" كالعادة إمعانًا في لذع التسمية"[١].

لقد كانت التسمية المعكوسة دالة على محبوب الشمس، وكان ظهورها مرتبطا باختفائه عن الشمس وعن الناس، وظهوره علامة على غيابها وهبوط سحائب الظلام. ولم يكن احتماء محبوب ببيته منها، مانعا سيل السخرية؛ ومن ثم يزداد غضبه، وغضب الحاجة نفسية (والدة محبوب)، ورفع شكايتها للحاج خليل (والد محبوب)، الذي رفع شكاية زوجه للشيخ كامل إمام المسجد، لكن كل هذا لم يجدِ مع أهل القرية، فقد" استمرت ضحكات السخرية تطارد محبوب.. فلا خطبة الجمعة ولا غضبة الحاج خليل ولا مقاطعة الحاجة نفيسة لأغلب نساء القرية.. أوقفت مخلوقًا عند حده ولا أعاد لمجنون عقله"[٢]. لقد كان من الممكن لمأساة محبوب مع الشمس والناس، أو الظهور والاجتماع بهم، أن تحل من خلال تغيير سلوكي في المجتمع، ولكن هذا لم يقع في القصة، فقد كان المخرج من هذه المأساة في الطبيعة نفسها، التي تبدلت دورتها اليومية بشكل مؤقت وكأنها علامة تخرق العادة والطبيعة. لقد كان المخرج من هذا المأزق، يكمن في" شيء واحد، وهو الذي أخرس الألسن وأمات الابتسامة. عندما غابت الشمس عن محبوب وعن القرية. والتف الضباب الأسود بالسماء كالعليق الحشري بجذوع النبات"[٣]. وبغياب الشمس يظهر محبوب ويختفى كل الناس" غابت الشمس، فطلع محبوب. واختفى كل الناس كأنما ابتلعتهم الأرض.."[٤].

فغياب الشمس بالنسبة لمحبوب فرحة، وانطلاقًا ومرحًا؛ لأنه يتخلص من السخرية والضحكات التي تطارده مع ظهورها، لكن هذه الفرحة والمتعة لم تدم طويلًا؛ فسرعان ما انطفأت فرحته وذبلت بهجته، بإطلاق لقب آخر(محبوب الكلب) أسوء من اللقب الأول(محبوب الشمس)، وهنا تبلغ المفارقة ذروتها وتحقق عنصرًا رئيسًا من

---

[١] – **محبوب الشمس، مجموعة ثلاث شجيرات كبيرة تثمر برتقالا، الأعمال الكاملة، ص ٥٦.**

[٢] – **السابق، ص٥٧**

[٣] – **السابق، ص٥٧.**

[٤] – **السابق، ص٥٧.**

عناصر قوتها وهو كسر المتوقع لدى البطل والقارئ معًا؛ فما كان ينتظره محبوب مع غياب الشمس هو أن يتخلص مما لحق به من لقب مثير للغضب، ومن سخرية وضحكات مستمرة لم تنقطع إلا بغيابها، فأتي غيابها أيضا يحمل معه لقبا آخر، مما أثار غضبه عندما نطق مسعود بها:" وقال له محبوب الكلب وسكت.."، حينها استشاط غضبًا" وشاط صدره من جديد، وتصاعدت إلى فمه مرارة الكلمة، واندلعت في رأسه سخرية الماضي التي ألزمته البيت ومحبوب الشمس، بالأمس فقط كان محبوب الشمس، واليوم محبوب الكلب. ولم تعد هناك شمس حتى يصبح محبوبها، كلاب تعوي فقط في اللانهاية"[١].

إن القصة تقدم لنا شخصية متوترة، غير مستقرة، محاصرة بالواقع الاجتماعي وعبثيته وجهله وخرافته، فيغدو الإنسان المغاير في شكله موضع إقصاء، فنرى الوصف الجسدي محاطًا بالغرابة، "ومحبوب في الخامسة عشر من عمره، قصير جدًا، ونحيل جدًا، أبيض شعر الرأس، وكذلك كان لون حاجبيه"[٢]. بهذا المنطق يقع محبوب فريسة الاغتراب والقتل الاجتماعي، لا يدري ماذا يريد، هل يريد طلوع الشمس أم غيابها؟ وماذا يريد من الألقاب محبوب الشمس أم محبوب الكلب؟ فلا مفر من السخرية، ولا مفر من التفاوض مع أقلها ضررا. خاصة حينما بدأت بوادر الخراب تحل على القرية بغياب الشمس فقد" بدت الدور لعينة كمقابر الموتى، دارهم قبر يحمل أعز الناس (أمه وأبوه)، (أبوه) ميت حيّ ككل الناس، وأمه الحاجة نفيسة لم تعد تحكي حكاياتها عن الشاطر حسن، ولم تعد تخبز عيش القمح، رغيف القمح لا يخمر إلا إذا طلعت الشمس، عليه أن يأكل عيش الذرة ما دامت الشمس لم تطلع، وستأكل القرية مع عيش الذرة ما دامت الشمس قد احتجبت من أجل خاطره"[٣].

هنا يقع التوتر بين رغبة الظهور ووطأة الجدب، أو الخيار بين الموت الفردي، والموت الجماعي، أيهما سيختار محبوب من تلك الثنائيات المحيرة في حياته:(طلوع الشمس/ غيابها)، (محبوب الشمس/ محبوب الكلب)، (مع المجتمع/ ضد المجتمع)؛ وقسوة الواقع والاعتياد على السلب تجعله يختار الأولى وكأنها جبرية الواقع والاستسلام لمنطق الموت في الحياة الذي لا مفر منه، لذا يقول:" ملعون أبو الدنيا ومحبوب الكلب

[١] – السابق، ص ٥٨.
[٢] – السابق: ص ٥٩.
[٣] – السابق، ص٥٨.

ومسعود المير، والترع، ودود الميضة، متى تطلع الشمس؟". فالنزعة الضدية تتجلى بوضوح في أمنيته التي يتمناها تصبح حقيقة، وهي طلوع الشمس؛ لأنه" إن لم تطلع الشمس، سيرعى السوس السماء وسيأكل القمح، ولن ينتفخ الرغيف كالديك الرومي" وتمنى " لو يقابل الشاطر حسن فيساعده في العثور على الرمانة، ينفض عنه الغيم ويفتش عن الشمس، ويفتش عن الرمانة. وتتدفق شلالات الخير، ويتناثر الرمان، وتجري أنهار القمح، وتستحم الصبايا، يحتضن الشمس، ويحتضن معها الرمانة ويدور معها من الشرق إلى الغرب حيث تغيب ويحملها في الصباح، ويدور بها كل دروب القرية". وتزداد حدة المفارقة حين تصبح المواجهة خيارا مستبعدًا من الصراع بين محبوب والقرية، بل يحل الرضوخ والاستسلام لمنطق الواقع وأوهامه. وعوضا عن مواجهة الخوف يحاول الهروب منه، فيبدل شكله وهيئته وكأنه يقدم طقسا تطهيريا عوضا عن القرية كلها، فيتغير شكله عما تم وصفه سابقًا:" وهنا تعصر أمه الغروب، وتصبغ له شعره بحناء الشفق"[١].

ولم تكن مواجهة الشمس ورؤيتها في وضح النهار دالة على مواجهة مخاوفه، بل تعبيرا عن استسلام تام للمنطق السائد وكأنه طبيعي معتاد يمكن التعاطي معه رغم إهانة الذات. وهنا يقف في ثبات ليواجه ضوء الشمس، مخترقًا صدرها في عناد، يرى ما بداخلها من(حواديت)، ويحكيه للناس، ويبتسم لابتسامتهم"[٢]، ويختار اللقب الذي ظل يؤرقه وقتًا طويلًا، وجلب له التعاسة والحبس، والغضب، والسخرية وتوالى الضحكات المستمرة وهو محبوب الشمس، يقولها على مضض، وكأنه مترددا في نطقها:" وماله، ما أنا (محبوب الشمس)، يقولها وفمه يلوك لقمة من رغيف القمح"!

ونستطيع رؤية عمل هذا التوتر أو الانتقال بين الموت/ الحياة في قصة (البكاء والثالث)، ومثلما لاحظنا في قصصه قيام العنوان بدور دلالي في البناء القصصي، نرى هنا، أن المقصود بالثالث (الزوج والأب) لامرأة وابنتها، تقعان معا فريسة الوحدة والوحشة والليالي المظلمة والذكريات المتناثرة والندب والبكاء على الثالث الغائب بالموت، والمؤنس بالذكريات والعويل. يتشح المشهد بالسواد ويظلل مفرداته، فالحجرة الوحيدة الضيقة التي يتغامز فيها ضوء لمبة الجاز المعلقة بمسمار في الحائط، مما يعطي نوعا من الغياب المأساوي للحياة، وكأننا أمام ظلمة قبر. فالأم بثوبها الأسود

[١] – السابق، ص٦٠.
[٢] – السابق، ص٦٠.

ظلت ترثيه وتعدد محاسنه. لتصل ذروة التوتر في انبثاق مقولتها التي تمثل منبع التوتر في القصة، "قالت: أنا أعيش الحياة واتعذب. انفجرت في بكاء حاد متصل". تبعتها الابنة " أخذت نفسا قويا في الهواء وكتمته وأطلقته قصيرا متقطعا موجوعا، ثم مضت في بكاء حاد متصل"[١].

صورة المرأة الثكلى يمكن تتبعها في عدد من القصص، وتجسد قصة (الموت في ثلاث لوحات) التراكب السردي للمفارقة في امتداده، عبر ثلاث لحظات للموت، تبدأ بجسد الزوج الممدد على سريره وقد أقعده المرض منذ عامين، وحوله الزوجة والابنة. وتغدو المفارقة موزعة في خطين متراكبين بين الجهل والخرافة ويمثلهما "حلاق الصحة"، وخط الموت الذي يحصد الشخصيات الثلاث أو يبيد الأسرة كلها. فموت الأب، يجهز على روح الابنة التي تتعرض لويلات الجهل والقتل معا،" حلق شعر رأس فهيمة، وفصد بالموس، وامتص بالمحجام الدم الفاسد، ملأ خمسة محاجيم من الدم القذر القاتم اللون، وقال: هناك أيضا دم فاسد يعكر الدم النقي الذي يحفظ لفهيمة الحياة". ويتواصل التعذيب مرة تلو أخرى، فحين أخذتها الغيبوبة جراء جهله الأول "ورأى فهيمة مازالت على حالها لا تفيق من غيبوبة حتى تسقط في غيبوبة، أوقد نارا وحمى مسمارا وكوى رأس فهيمة ثلاث مرات، وقال المأمون المدكلم: بذلك أكون قد قتلت الدم الفاسد العكر والأمر بعد ذلك لله وحده يفعل ما يشاء"[٢] وينتهي الأمر بالأم بالموت لتلحق بالزوج والابنة. وكأن الموت يحاصر ضحاياه، بفعل الخرافة التي ترتع بغير رقيب في عالم الهامش والفقر والإقصاء.

الدرس ودلالات رؤية العالم:

وتضعنا قصة (الدرس) أمام البرنامج الدلالي الذي يعين الخطوط العامة لرؤيته للعالم من خلال الانتقاد الضمني للواقع. وتقدم البنية العميقة لدلالة للمفارقة في أعماله. ويمكننا العثور على الانتقاد الضمني الذي يغلف تلك الرؤية من عتبات القصة نفسها، العنوان، والاقتباس، إذ يسبق القصة اقتباسان ممهدان لها مقتطعان من رواية "الأحمر والأسود" لستاندال، مما يفتح أفقا أوليا على فضاء الهجاء السياسي والاجتماعي للواقع، ويتساوق مع هذا المعنى إثباته اقتباسين من الرواية لبطلين من أبطالها، الأول يؤكد معنى القتل وقانون الغابة والقنص والافتراس الذي ينطق به الأب بيرار، وكأنها نوعا

---

[١] – **البكاء والثالث، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة، ص ١٥٨.**

[٢] – **الموت في ثلاث لوحات، مجموعة الدف والصندوق، الأعمال الكاملة، ص ١٣٩.**

الحكمة الإلهية من الخلق تتجلى في تلك النزعة العدوانية للإنسان، وذلك حين ينقل هذا المقتبس على لسانه:" ثم أضاف باللاتينية: لأن خلقي يا بني أسدا هصورا لا يفتش إلا عن فريسته". ويعزز هذا المعنى الاقتباس الآخر على لسان جوليان:" ماذا يعني هذا، إنه فخ دون ريب، لنستمر في اللعب الحذر". كأنه يعقد حوارا أو ردا على القول السابق، ويجعل من الحياة لعبة وفخا نواصل الاستمرار فيها، مكتفين فقط بدوافع الحذر.

تتفاعل تلك الأقوال مع بنية النص السردي للقصة، إذ تقدم لنا عبر صوت راوي غير متجانس الحكي [١]، أو راوي غير مشارك في الأحداث مشهدا لا نعرف تفاصيله إلا من خلال الراوي الذي يتحكم فيه، عبر تشكله بوصفه مراقبا أو واصفا لحدث ينطوي على جريمة قتل أو مطاردة أدت إلى القتل، ويغدو هذا الصوت السردي الذي يقوم بفعل السرد متقمصا للمحقق الجنائي أو الطبيب الشرعي الذي يستخلص عبر المعاينة والفحص المسئولية الجنائية أو تعيين وتحديد القاتل.

لكن القصة تنطوي على قدر من الالتباس في تعيين السياق الذي تدور فيه، أو الفضاء المتخيل. كذلك، ما يلاحظ من التوجه الحواري للراوي مع آخر طوال القصة. هذا الغموض يمكن رفعه من خلال إعطاء عنوانها دورا محوريا في تكوينها، فهذا (الدرس) يعين المدار الذي تجري فيه الأحداث، فالدرس يتطلب وجود معلم وطالب أو متلق، وموضوع للدرس. وهذه العناصر نراها موزعة على الراوي الذي يأخذ دور المعلم أو التحري الجنائي أو الطبيب الشرعي الذي يشرع في شرح درسه أمام طالبه الذي يتوجه له بالخطاب طوال القصة، وموضوع الدرس جريمة قتل أو مطاردة، تقوم على عناصر القاتل والقتيل ومسرح الجريمة والأدلة والدوافع التي تتخذ في التحليل.

تبدأ القصة بمشهد القتيل محاولا الهرب من مطاردة، "رفع المزلاج الحديدي الثقيل ليفتح الباب الثقيل من الداخل انفجرت من الداخل أصابع اليد في قسوة–كما ترى، عروق اليد نافرة وقد حالت إلى اللون الأزرق بعد الوفاة"[٢]. ونعرف من تفاصيل القصة المروية عبر الراوي بأن ثمة مطاردة تبدو وكأنها داخل سجن، أو قفص حديدي، بين شخصين، يطلق على الشخص القتيل أو المطارَد أسماء منها: رجل الزمن

---

[١] – **محمد القاضي وزملائه: معجم السرديات، دار محمد على الحامي وآخرون، ط١–٢٠١٠م، ص ١٩٥.**

[٢] – **الدرس، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة، ص ١٦٧.**

الحاضر، رجل زماننا، الرجل المتوفى. في حين يطلق على المطارِد أسماء: الإنسان البدائي، إنسان العهد القديم، الإنسان الأول. وهذه التسمية تبني لونا من التضاد بين تصورين مجردين للإنسان، الأول إنسان عصرنا والآخر يعبر عن الوعي العميق بالجذور البدائية للإنسان وغرائزه الوحشية المعبرة عن القتل والتدمير. وهو ما يتساوق دلاليا مع معطيات الاقتباس من رواية ستاندال.

لكن مفارقة القصة أنها لا تعرض هذا الصراع أو المطاردة بين الإنسان البدائي والمعاصر في ظل ترجيح لقيم الآخر على الأول، أو جعل الإنسان الذي تزود بقوة التجربة والعلم يتفوق على وحشية وعدوانية البدائي. ففي ظل البنية الضدية وتبادل القيم مواقعها، يغدو صوت الراوي المهيمن على السرد يعتمل بنوع من السخرية والمفارقة، فالخطاب الذي يقدمه لنا يتسم بالتنوع الأسلوبي، والتضاد في آن. يأتي التنوع الأسلوبي من تداخل الخطاب العلمي الوصفي الذي يحاكي خطاب الطبيب الشرعي حين نراه يصف وضع القتيل:" ارتمى بوجهه–ولكن بقسوة وعنف وبقوة اندفاع–أجزم أنها مقصودة ثم حدث الجرح المميت الذي نراه بالجبهة هنا من مفرق الشعر حتى قصبة الأنف، ومنه – من فتحة الجرح–يمكن لكفك أن تنفذ وتخرج لولا الدم الذي انفجر بغزارة ثم جمد وتيبس: إنه ذلك اللون الأسود المتفحم وقد مر على الوفاة ما يتجاوز العشر ساعات"[١].

وهذا الخطاب الطبي يتداخل مع خطاب قانوني واجتماعي أشبه بدعاية أو خطاب دفاعي عن القاتل وليس القتيل، "الأمر كله في ظني–بل في يقيني – لم يكن أكثر من لعبة، لعبة سمجة ولا شك، ولكن لِمَ ندع الأمور تضللنا نحن الرجال–بعد تاريخ طويل أنجزنا فيه تفوقا مذهلا في الكشف عن أشد الجرائم غموضا: بنعمة العقل وخبرة التدريب وقوة السلاح وحقائق العلم"[٢].

إن رؤية العالم في القصة تكشف عن نفسها عبر التوتر في صوت الراوي الذي يمثل القانون، ويحاول إنفاذه وصولا للقاتل، لكنه ينبري جاعلا الأدلة التي تقود إلى البدائي هي أدلة ضد القتيل، ودالة على أن القتل لم يكن سوى لعبة سمجة، أو معابثة، أو محض محاكاة من البدائي:" كان المتوفي يجري، وجرى البدائي خلفه مدفوعا بلذة الطفل ورغبته في المحاكاة". أما الطلقات التي مزقت جسد الإنسان

[١] – **الدرس، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة ، ص ١٦٧.**

[٢] – **السابق: ١٦٨.**

المعاصر وجعلت "ظهره كمصفاة بها ألف ثقب" فقد جعلها في سياق ضدي؛ فالبندقية أصلا للمتوفي، "من أين للرجل الأول رجل العهد القديم أن يحصل على بندقية؟". أما إطلاق الرصاص عليه فقد كان بعد الوفاة،" ثم أتت الرصاصة متأخرة–ربما أقل من عشر الثانية بعد الوفاة!". ويجعل الجريمة هي خوف الرجل البدائي من القتيل رغم الألف رصاصة التي اخترقت الجسد.!

القصة في مستوياتها الدلالية العميقة تجسد التضاد بين القانون الإنساني وقانون الغابة، فرغم تقدم الإنسان بالعلم والتقنية تظل غرائزه ودوافعه العدوانية تطبع سلوكه، وكأنه يقدم نوعا من المفارقة الساخرة من المجتمع وخطابه السياسي والقانوني والاجتماعي الذي يشرعن في القصة للبطش والقسوة. ولذلك لم يكن افتراض مواجهة الإنسان المعاصر للبدائي حاسما لهذه المفارقة، وتنتهي القصة بخطاب نكاد نتوقع في بدايته أن المواجهة يمكنها إنقاذ المتوفي لكنه يفجر هذا الافتراض في صيغة ساخرة، " لو واجه ابن زماننا البدائي لرأى البدائي – بدلا من ظهره–تقلصات في الوجه وجحوظا في العينين وفكا فاغرا، أشياء تنطق بالخوف الصريح، هنا كان البدائي لا شك سيتراجع بهدي التجربة والغريزة الإلهية–التي لن نسمح بأن يشككنا فيها، ولما حدث–أي شيء للحمامة المذعورة: تلك التي تعرف حكايتها"[١].

فليس للمواجهة أي دور في تغيير مصير الإنسان في مواجهة البدائي، فحتى المراهنة على مجرد مشاعر الشفقة والغريزة الإلهية بطيبة الإنسان الأولى لن تحول دون قتله، إنه المصير ذاته الذي نعرفه لمآل الحمامة بكل وداعتها ورمزيتها في مواجهة بندقية الصياد وغريزته الأصلية للقنص.

إن تلك البنية العميقة لمفارقة الموت في الحياة في تجلياتها المتنوعة في قصصه، لا تمثل في نظري منزع أسلوبي عابر، بل تمثل البساط الخلفي الذي يوزع عليه يحيى الطاهر مفردات عالمه السردي، وينتقي تلك المفردات من عالم المشاهدة والإدراك تفاصيلها العامة وخطوطها الرئيسة، ويلونها عبر التخطيط الفني برؤية للعالم تشف فيه هذه المفردات عبر هذا البساط عن عالم يتميز بتنوعه، ويمتاز بصلابته وعمقه في آن، إذ هو عالم على "قدر كبير من الدينامية والحيوية والتآلف، استطاع من خلاله أن يبلور الكثير من رؤى الواقع التحتية، وأن يمزج قواعد التراث الشفهي وتقاليد

[١] – الدرس، مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الأعمال الكاملة: ص ١٦٩.

التراث المكتوب، وبين نحو الفصحى وأجرومية اللغة العامية، وبين رؤى الإنسان المقهور وعقلانية المثقف المستوعب لتيارات واقعه والتحتية ونبضه الدفين"[١].

ويبدو أن هذا التوتر بين الموت والحياة وبنية الصراع المستمرة بينهما، وسيادة طقوس الموت على الحياة نابع من ثابت مركزي في عالمه القصصي الكلي يقوم على تصوير العالم إلى بنية صراعية مفتوحة على طقس بدائي تتغلب فيه قوانين الغابة على قوانين العقل. فمن خلال دراسته لأعمال يحيى الطاهر ينتهي حسين حمودة إلى أن عالمه القصصي يؤكد بشكل متصل وبصيغ متعددة العالم الواقعي بكل تعقيداته "في صورة غابة تجمع داخلها البشر والحيوانات والطيور وعناصر ومفردات الطبيعة جميعها، ويتجسد ما في هذا العالم من تفاوتات طبقية، ومن مكانات اجتماعية متباينة"[٢]، وتسيطر تلك الرؤية على عالمه لتظهر في تراكيب ورموز واختزالات كلها "مرتبطة بعالم "الغابة"، تظل تتردد في نصوص الكاتب كلها تقريبا، وكأنها تمثل "إيديولوجيا" ثابتة في أعمال الكاتب باعتبارها نصا متصلا، وكأنها تجسيد ل"أسطورة الكاتب الشخصية""[٣].

قانون الغابة هو القانون الذي يمثل (الدرس) النهائي، الذي على الوعي أن يضعه نصب عينيه، إذ يختزل هذا القانون حيثيات سيادة الموت على الحياة، والقنص على النجاة، والفرار والطرد على الاستقرار. فلا مفر من الموت لكن هذا الموت يعرض على أنه بديل للحياة القائمة، الممتدة، المعاشة، وليس بوصفه المصير المحتوم الذي يعرفه كل حي دونما نقاش أو مجادلة. هنا، تكريس الموت وتغليبه على الحياة يعطي صيغة لعالم مكتظ بالظلم وافتقاد العدل، أي حياة مساوية للقتل الرمزي للإنسان، ولم يكن استمداد هذه الرؤية للعالم محض تقاطع مباشر مع أجواء الثأر أو التنديد بها، بل تصاعد الدلالة إلى الموت نفسه الذي يحصد البشر في القرى المنفية المهمشة، حيث يعادل التهميش والفقر والجهل القتل الرمزي وغياب الوعي وسيادة الخرافة. وهذا الموت نفسه يصبح تعبيرا عن مآل الإنسان المعاصر في القرى والمدن، فكل الطبقات

---

[١]- صبري حافظ: قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة، فصول، عدد يناير – مارس، ١٩٨٢م، ص ١٩٥.

[٢]- حسين حمودة: شجو الطائر شدو السرب: قراءة في أعمال يحيى الطاهر عبد الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩٦م، ص ٤٠٦.

[٣]- السابق: ص ٤٠٧.

المسحوقة يفترسها الموت العاجل أو الآجل، وتحدق في مرآته كل لحظة، لتعيش الحياة تحت عبء الوعي الصارخ بواقعها المختنق.

المصادر والمراجع

المصادر:

- يحيى الطاهر عبد الله: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تقديم د. جابر عصفور. ط١-٢٠١٠م.

المراجع:

- أمجد ريان: يحيى الطاهر عبد الله: عن الرؤية الشعبية في ابداعه القصصي، مجلة أدب ونقد، المجلد الثالث، العدد٢١/١٩٨٦م.
- أمينة رشيد: المفارقة، مجلة فصول- مصر، مجلد ٧، عدد ٣، ٤-١٩٨٧م.
- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط٢، ٢٠٠١م، المجلد الثاني.
- بول باسادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد برادة. ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة وأحمد المديني مراجعة محمد سبيلا. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط١-١٩٨٤م.
- تشارلز ماي: القصة القصيرة (حقيقة الإبداع)، ترجمة: د. ناصر الحجيلان، الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط١-٢٠١١
- جابر عصفور: عالم يحيى الطاهر عبد الله، مقدمة الأعمال الكاملة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
- جابر عصفور: قراءة في لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية، فصول يناير ١٩٨١م، ص ٨٦.
- جاري هاندوك: المفارقة الرومانسية، ترجمة: إبراهيم فتحي، ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، المجلد الخامس، الرومانسية، المجلس الأعلى للثقافة - مصر، ٢٠٠٦م.

- جمال شحيد: في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، بيروت، دار ابن رشد للطباعة والنشر،١٩٨٠م.
- جميل حمداوي: المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني–الناظور تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الأولى ٢٠١٩م.
- جميل حمداوي: المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني–الناظور تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الأولى ٢٠١٩م.
- جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال – المغرب – ط١ – ١٩٩١م. ص ١٩.
- حسام أبو العلا: سمير أمين ويحيى الطاهر عبد الله، حكايات عن صراع الشرق والغرب، ترجمة: أحمد حسن، مجلة فصول، عدد أبريل ١٩٩٣م.
- حسين حمودة: شجو الطائر شدو السرب: قراءة في أعمال يحيى الطاهر عبد الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩٦م.
- خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان الأردن ط١–١٩٩٩.
- خالد سليمان: نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك، مجلد٩، ع٢، ١٩٩١، ص ٥٧.
- خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية. ترجمة: د. حامد أبو أحمد. دار غريب – مصر. (بدون تاريخ).
- د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٣م.
- دي. سي.ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ط١.
- رأفت حسن رستم: يحيى الطاهر عبد الله والحكي الشعبي، مجلة الدراسات العربية، مجلة الدراسات العربية–كلية دار العلوم، المجلد الأول، العدد السابع، يناير ٢٠٠٢م.
- روبرت شولز: السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر –لبنان –ط١–١٩٩٤م..
- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:٢، ٢٠٠٠.

- سيد البحراوي: يحيى الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد ١٢، أكتوبر١٩٨٣م.
- سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول–مصر، العدد ٦٨ ربيع ٢٠٠٦، ص ١٢٦.
- شاكر عبد الحميد: السهم والشهاب، دراسة في تطور وعي الشخصيات في قصص يحيى الطاهر عبد الله، البيان – الكويتية، العدد ٢٣١، يونيو ١٩٨٥م.
- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة – الكويت، يناير ٢٠٠٣م.
- صبري حافظ: قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة، فصول، عدد يناير – مارس، ١٩٨٢م، ص ١٩٥.
- عبد الرحمن أبو عوف: لغة الأسطورة في حكايات الأمير، مجلة أدب ونقد، المجلد الثالث، العدد٢١/١٩٨٦م.
- عبد الرحمن أبو عوف: يحيى الطاهر عبد الله: قراءة في خطابه السياسي والقصصي، مجلة الديمقراطية، تصدر عن مؤسسة الأهرام، مج ٤، ع ١، يناير ٢٠٠٤م.
- ف. ن. كيربتشيكو: يحيى الطاهر عبد الله بين الواقعية وما وراء الواقعية، ترجمة: أحمد الخميسي، أدب ونقد، مايو، ١٩٨٧.
- فادية محمد عبد السلام: المفارقة في التراث النقدي، مجلة البحث العلمي في الآداب–جامعة عين شمس، المجلد الثاني، العدد ١٨، ٢٠١٧م.
- الفارابي: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط٤–١٩٨٧م١
- لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، الوضع ومشكلات العلم، فصول، يناير ١٩٨١م، ص ١٠٣.
- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات الاختلاف وضفاف، ط١، ٢٠١٥م.
- محمد القاضي وزملائه: معجم السرديات، دار محمد على الحامي وآخرون، ط١–٢٠١٠م.
- محمد كشيك: أنا وهي وزهور العالم: ملامح الرؤية الإبداعية، مجلة أدب ونقد–مصر، مج٣،ع٢١، مارس ١٩٨٦.

- محمود أمين العالم: تأملات في عالم يحيى الطاهر عبد الله، مجلة إبداع، عدد ٨، أغسطس ١٩٩١م.
- محمود عبد الوهاب: عن الثورة في أدب يحيى الطاهر عبد الله، مجلة الرواية قضايا وآفاق، العدد٩، ٢٠١٢م.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، دون تاريخ، مادة " فَرَقَ".
- نبيلة إبراهيم: الإنسان بين الكلمات والاشياء، عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله، مجلة ألف، ربيع ١٩٨٧م.
- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٠.
- نجاة على: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١-٢٠٠١م.
- ياسين النصير: يحيى الطاهر عبد الله حكاية للأمير حتى ينام، نزوى العدد العشرون، أكتوبر ١٩٩٩م.