Journal of Faslo el-khitab مجلة فصل الخطاب
ISSN: 1071-2335/ E-ISSN: 2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 09، عدد رقم: 03، سبتمبر 2020، صص: 137- 165

تاريخ الاستلام (2020/05/17) تاريخ القبول (2020/06/25) تاريخ النشر (2020/09/30)

تجلّيات المفارقة في مجموعة "فن التخلي" القصصية: مقاربة أسلوبية

Manifestations of the Paradox in the Short Story Collection "The Art of Abandonment": A Stylistic Approach.

روان أحمد دردس [1]، بن عيسى بطاهر [2]

[1] جامعة الشارقة، (دولة الإمارات العربية المتحدة)، benissa@sharjah.ac.ae

[2] جامعة الشارقة، (دولة الإمارات العربية المتحدة)، benissa@sharjah.ac.ae

ملخص:

برز مصطلح المفارقة في كثير من الدراسات النقدية والأدبية الحديثة بوصفه رسالة لغوية مشفّرة يرسلها كاتب فطن إلى قارئ واعٍ، ويحاول هذا البحث تتبع تجليات المفارقة في القصة القصيرة جدًا، من خلال مجموعة (فن التخلي) القصصية لكاتبها عبدالله ناصر، وتتخذ هذه الدراسة من الإطار النظري للتعريف بمفهوم المفارقة وعناصرها وأنماطها ووظائفها منطلقًا لها؛ إذ ترى أنّ المفارقة تقنية سردية تسهم في تشكيل الدلالة وإثراء تجربة التلقي، وإكساب النص رونقه وجماله لما تشرعه في ذهن القارئ من احتمالات وتأويلات، باعثةً في نفسه الألم والتسلية في آن واحد، وقد اختيرت المفارقة موضوعًا للدرس في هذه المجموعة لمّا تجلّت بوصفها سمةً أسلوبية بارزة وعنصرًا مهيمنًا. وخلص هذا البحث بعد التحليل الإجرائي لنصوص المجموعة القصصية -في ضوء المنهج التحليلي المستند لمبادئ

المؤلف المرسل: بن عيسى بطاهر ، الإيميل: benissa@sharjah.ac.ae

الأسلوبية الحديثة- إلى حضور المفارقة وتجليها بوضوح في كل من العتبة النصية (العنوان) والمضمون النصي.

كلمات مفتاحية: المفارقة، القصة القصيرة جدًا، فن التخلي، عبدالله ناصر، الدلالة، التلقي، الأسلوبية.

Abstract:

The term paradox has emerged in many modern literary and critical studies as a coded-linguistic message sent by a shrewd writer to a conscious reader .This research attempts to trace the manifestations of the paradox in the very short story, through the collection “The Art of Abandonment” stories written by Abdullah Nasir. This study takes the theoretical framework for defining the concept of paradox, its components, patterns and functions as its starting point. If you see that the paradox is a narrative technique that contributes to shaping the connotation and enriching the experience of receiving, and giving the text its elegance and beauty due to the probabilities and interpretations it projects in the mind of the reader, Creating pain and amusement in itself at the same time, and the paradox was chosen as a topic for the lesson in this group when it manifested itself as a prominent stylistic feature and a dominant element. This research was concluded after the procedural analysis of the texts of the story group- In light of the analytical method based on the principles of modern stylistics - to the presence of the paradox and its clear manifestation in both the textual threshold (the title) and the textual content.

Keywords:

paradox, the very short story, The Art of Abandonment, Abdullah Nasir.

مقدّمة:

مرّت القصة القصيرة جدًا - شأنها شأن أي نوع أدبي جديد يحاول فرض نفسه على الساحتين الأدبية والنقدية - بحالتين متناقضتين من الإنكار والرفض، والاعتراف والترحاب، وهنا كانت المفارقة الأولى في صراع القديم والحديث؛ فبينما رحب بها المتحمّسون لكلّ إبداع فنّي جديد، رفضها بعض النقاد المحافظين ظنًّا منهم أنّها مجرد ظاهرة أدبية آنية، سيلمع ضوؤها ويخفت مع مرور الزمن، ولكن يبدو أنّ القصة

القصيرة جدًا فرضت نفسها اليوم بوصفها نوعًا سرديًا حديثًا، استطاع تمثّل هموم الإنسان وحاجاته ومتطلباته في عصر السرعة والتقانة.

وتُعَدُّ المفارقة (paradox) أحد العناصر التي تقوم عليها القصة القصيرة جدًا، وسببًا أساسيًا في إثراء تجربة التلقي بجعلها أكثر إدهاشًا وإمتاعًا، ومثارًا للصدمة والتساؤل والتأويل، ولمّا تجلّت كذلك في مجموعة (فن التخلي) القصصية المتناولة بالدرس سمةً أسلوبيةً بارزةً وعنصرًا مهيمنًا، فقد آثرنا في هذا البحث تتبع تجلياتها الظاهرة في المجموعة متبعين اتجاه الأسلوبية الأدبية الحديثة منهجاً للبحث، والتي تحلل النصوص باحثةً عن الانزياحات التي تميز النص عن غيره من النصوص وتكسبه فردانيته وخصوصيته.

والمجموعة القصصية (فن التخلي) هي أول مجموعة قصصية تصدر للكاتب عبدالله ناصر[1]، ضمّت ثمانين قصة قصيرة جدًا، جاءت في ثلاث وتسعين صفحة من القطع المتوسط، وصدرت عن دار التنوير (القاهرة) سنة 2016م، وقد قامت هذه الدراسة على تحليل أكبر قدر من قصص المجموعة، من خلال تتبّع ظاهرة المفارقة بوصفها انزياحًا أسلوبيًا جديرًا بالدرس والتحليل.

وقد قُسمت الدراسة تبعًا لتجلّيات المفارقة في المجموعة القصصية إلى تمهيد ومبحثين، وتناول التمهيد الإطار النظري للكشف عن مصطلح المفارقة من حيث المفهوم والعناصر والأنماط والوظائف الأسلوبية، وتناول المبحث الأول تحليلاً إجرائيًا لحضور المفارقة في العتبة النصية (العنوان) في بعض قصص المجموعة، وقد دُرِسَ العنوان من خلال مستويين: المستوى الخارج حكائي، والمستوى الداخل حكائي. وأمّا المبحث الثاني: فقد تناول بالتحليل المضمون النصيّ، ووقف على مجموعة من الثنائيات الضدية التي حفلت بها المجموعة، وتشكلت من خلالها المفارقة بدلالاتها المختلفة.

وقد تناولت دراسات عديدة آليات المفارقة في أجناس أدبية مختلفة من الشعر والقصة والرواية، غير أنّ الدراسات المتعلقة بالقصة القصيرة جدًا– في حدود علمنا - قليلة جدا، ونشير هنا إلى دراستين: أولاهما، دراسة صورية غاجاتي الموسومة بـ"آليات

اشتغال المفارقة وآثارها الجمالية في المجموعة القصصية "تعويذة شهرزاد" للخضر الورياشي"، وهي دراسة مقتضبة ضمت في سبع صفحات مقدمات نظرية حول إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدًا، ومفهوم المفارقة وأهميتها فيها، ولم يأخذ الجانب التطبيقي سوى جزءٍ يسيرٍ منها. وثانيهما: دراسة أحمد جاسم الحسين الموسومة بـ"القصة القصيرة جدًا: مقاربة تحليلية"، وتناول في الجانب النظري تقنيات القصة القصيرة جدًا، وإشكالية التجنيس، مع قراءة تطبيقية في مجموعة "أحلام عامل" لمروان المصري. وأمّا ما تضيفه دراستنا هذه فيتجلّى في الجانب الإجرائي الذي يركز على التحليل الأسلوبي لهذه الظاهرة، ومحاولة الكشف عن دلالاتها الفكرية والفنّية في هذه المجموعة القصصية (فن التخلي) التي ما زالت بحاجة إلى مزيد من الدراسة والكشف والتحليل.

والمنهج المتبع في الدراسة هو المنهج التحليلي الذي يستند إلى مبادئ الأسلوبية الحديثة، التي تعدّ النص الأدبي هو المنطلق الأساسي للدراسة والتحليل، وذلك من خلال وصف الظاهرة اللغوية وتحليل بنيتها، وبيان دلالتها ووظيفتها من خلال السياق، وتنظر إلى النصّ نظرة كلية، تترابط فيه عناصر النصّ جميعها لتشكّل بناءً فنّيًا متكاملاً.

***مدخل تمهيدي: مفهوم المفارقة، عناصرها، وأنماطها ووظائفها.**

لفظة المفارقة **لغةً** تحيلنا للجذر اللغويّ (فَرَقَ)، ومما جاء في لسان العرب في هذا الباب: "الفرق: خلاف الجمع، فَرَقَهُ يَفْرُقُهُ فَرْقاً، وفرَّقَهُ.. وفارق الشيء مفارقةً وفِراقاً: باينه، والاسم الفُرْقَةُ...والمَفْرَقُ والمَفْرِقُ: وسط الرأس وهو الذي يفرق فيه الشعر، وكذلك مَفْرَقُ الطريق.. ومَفرِقُ الطريق ومَفْرَقُهُ: متشعّبه الذي يَتَشَعّبُ منه طريق آخر"[(2)]؛ فالمفارقة في حقيقتها اللغوية انفصال ومباينة وتشعّب من مكان إلى مكان، ومن شيء لآخر.

وتطوّر هذا المعنى اللغوي لاحقاً ليقودنا إلى معنى المفارقة **اصطلاحًا**، فهي أسلوب أدبي يقوم على ازدواجية تأويل النص بازدواجية معناه، وهي تأخذ بيد المتلقي من المعنى السطحي الظاهري للفظ، إلى المعنى العميق المختبئ في ثنايا النص، ومصطلح

المفارقة ملتبس وعصيّ على التعريف الجامع المانع، لذلك نجد اختلافات في تعريفه وتفسيره، فقد عرّفها سعيد علوش على أنها: "تناقض ظاهري لا نلبث أن نتبين حقيقته"[3]، وهي عند أحمد جاسم الحسين: "خلاصة موازنة ومقارنة بين حالتين يقدمهما الكاتب من تضاد واختلاف يلفتان النظر، وليس بالضرورة أن يكون ذلك معلنًا، بل يمكن أن يُستشف من النص"[4]، وكلا التعريفين يفترضان وجود تضاد ظاهري، ولكي يصل المتلقي إلى العمق ويفك شيفرة احتمالات تأويل هذه المتناقضات والمتضادات، عليه أن يتمتع بعقلٍ واعٍ؛ ولذلك تصفُ سيزا قاسم المفارقة بكونها: "لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً"[5]، وترى نبيلة إبراهيم أن "القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة"[6].

فالمفارقة رسالة لغوية خفية تصدر عن وعي من الكاتب، وتوجه إلى متلقٍ حاذق ليقوم بالكشف عن دلالاتها الممكنة، وحدّدت نبيلة إبراهيم أبرز عناصر المفارقة في النقاط الآتية[7]:

1. وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي، والمستوى الكامن الذي لم يعبّر عنه.

2. إدراك المفارقة يكون بإدراك التعارض والتناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنصّ.

3. لا بد من وجود ضحية متهمة أو بريئة، قد تكون أنَا الكاتب، وقد تكون الضحية هي الـ"أنت" أو الآخر.

وأما عن أهداف المفارقة فتتجلّى في كونها عنصرًا يراد به إدهاش المتلقي عن طريق السخرية والتهكّم، أو المفاجأة وكسر أفق التوقع، وتحرضه على أن يستشف المعنى الرمزي المراد، مثيرةً بذهنه مجموعة من الأسئلة التي تبين هشاشة الحقيقة التي أَلِفها، وقد أشارت سيزا قاسم في معرض حديثها عن المفارقة بوصفها سلاحًا هجوميًا فعّالاً، وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتّر الحاد، والضغط الذي لا بدّ أن ينفجر[8]، وتوافقها نبيلة إبراهيم التي ترى أنها قد تكون سلاحًا للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار

رقيق يشف عمّا وراءه من هزيمة الإنسان، وهي تهدف إلى إخراج قلب الإنسان الضحية، لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك[9].

المفارقة في القصة القصيرة جداً، عنصر أم تقنية؟

اختلف نقاد ومنظري القصة القصيرة جدًا في عدّ المفارقة عنصرًا لازمًا من عناصرها، أم أنّها مجرّد تقنية فاعلة يذكّي استخدامها النصّ، لكن لا ضير من الاستغناء عنها، فقد رأى يوسف حطيني أنّها "عنصر من العناصر التي لا غنى عنها أبدًا، وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة وخرق المتوقع"[10]، وأمّا أحمد جاسم الحسن فرأى أنّها مجرّد "تقنية تكثيفية تُساهم مثل غيرها من التقنيات بأسلوبها الخاص في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية"[11]، ولكن بعد قراءتنا لعدد من النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع، وجدنا أنّها – في الغالب - تقنية أساسية من تقنيات النماذج السردية المتعلقة بفنّ القصة القصيرة جدًا؛ لأنّ هذا الجنس الأدبي كثيرًا ما توظّف فيه الكوميديا السوداء، الأمر الذي يستوجب حضور المفارقة فيه، غير أنّ إلزام الكاتب بهذا التقنية قد يقيّد حرية الكاتب في التعبير عن أفكاره، لأنّه يستخدم أية تقنيات يراها مناسبة لكلّ موقف ومناسبة؛ فإذا خلوّ القصة القصيرة جدًا من عنصر المفارقة لا ينقص من قيمتها الفنية إذا ما استخدمت فيها عناصر فنية أخرى تؤدي الدلالة المقصودة منها.

وأمّا عن أنماط المفارقة فقد تتخذ المفارقة ألوانًا وأشكالًا متعدّدة، ولكن يمكن تصنيفها إلى نوعين: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف؛ فالمفارقة اللفظية هي طريقة تعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضًا ومخالفاً للمعنى الظاهر، وأما مفارقة الموقف فتنشأ عن التناقض بين أفعال الشخصية وما هو مرسوم لها[12]، وقد آثرنا في هذه الدراسة تقسيم أنماط المفارقة في مجموعة (فن التخلّي) - انطلاقاً مما يفرضه النص - إلى نوعين: مفارقة العتبة النصّية (العنوان)، ومفارقة المضمون النصّي؛ وقد لاحظنا أن المفارقة إنما تتجلّى في هذه المجموعة من خلال هذين المستويين: عتبة العنوان، والمضمون.

أولاً: مفارقة العتبة النصيّة (العنوان):

يعدّ العنوان ركيزة أساسية في أي عمل أدبي، فعنوان النصّ بمثابة الاسم الذي يعرّف بصاحبه ويكسبه هويته، ويُعرَف العنوان بكونه العتبة النصية الأولى التي تواجه قارئ النص قبل الدخول إلى عوالمه لتضيء له الطريق المفضي إلى دلالات هذا النص، فهو نص مُوَازٍ يسهم في قراءة النص وفهمه وتأويله. ولذا كان لزامًا على الأديب أن يُعنى بأسلبة العنوان ضمن تشكيله الفنّي لعمله الأدبي؛ لأنّ العنوان يمثّل بطاقة النصّ التعريفية وهويته[13]؛ وقد فضّلت بعض الرواية العربية الحديثة اعتماد عنوان ذي دلالات رمزية تفتح للقارئ آفاقًا من التأويل، وتحثّه بدافع التشويق إلى قراءة النصّ السردي لمعرفة أبعاده وكشف خفاياه العميقة.

والعنوان رسالة لغوية أطرافها (المعنوِن\العنوان\ والمعنوَن له)، ووجب أن تحقّق مجموعة من الوظائف المهمة، من مثل: التعيين أي تسمية النص، وإعطائه هويته التي يمتاز بها ويتداولها القراء، وتحديد مضمون النص، وإغراء المتلقي وجذبه لقراءة النص[14].

ولمّا كانت القصة القصيرة جدًا نصًا سرديًا يتمتع بخصوصية القِصَر، كان على العنوان أن يتواءم مع طبيعة هذا النص شديد التكثيف، فلا يعدو العنوان في القصة القصيرة جدًا كونه مجرد ومضة دلالية، وعليه أن يمثل خلاصة القصة أو زبدتها أو القلب الذي تنبض من خلاله[15]، وكتابة العنوان لنص بهذه الخصوصية أمر ليس باليسير، إذ عليه أن يبتعد عن التقريرية والمباشرة كي يحتفظ بجمالية النص، ويحول دون الإعلان عن المفارقة المخبأة في ثناياه، وأن يبتعد عن الغموض والإلغاز كيلا يذهب بالقارئ بعيدًا عن مضمون القصة ومغزاها[16].

وإذا نظرنا إلى عتبات العنوان من حيث البنية الشكلية في مجموعة (فنّ التخلّي)؛ فإنّنا نجد تنوعًا واضحًا مخالفًا للأسلوب المألوف المتبع في عنونة القصة القصيرة جدًا؛ فقد ضمّت المجموعة ثمانين عنوانًا موزّعة على النحو الآتي: ستة وعشرون عنواناً مؤلفًا من كلمة واحدة، وأربعة وثلاثون عنوانًا مؤلفًا من كلمتين، وعشرون عنوانًا مؤلفًا من ثلاث كلمات أو أكثر، وبهذا نجد غلبة العناوين المركبة على

العناوين المفردة، إلا أنّ العناوين وإن طالت، فقد اتسمت بشعرية واضحة تلائم شعرية المضمون السردي.

وعلى الرغم من أنّ العناوين الداخلية للمجموعات القصصية عادة تتسم بالقطيعة التامة فيما بينها؛ لأنّ كل عنوان منها يمثل قصة مكتفية بموضوعها وبمكوناتها السردية[17]، إلا أننا في مجموعة (فن التخلّي) نستطيع أن نلمس خصوصية مميّزة للعنونة الداخلية؛ إذ نلاحظ غلبة النزعة التشاؤمية السوداوية على العناوين، وهي تظهر بشكل جليّ في العناوين المكونة من أسماء مفردة على وجه الخصوص، وربما مرد ذلك المضامين التي تنقلها هذه القصص، التي تنحو نحوًا عدميًا، وتسائل الوجود الإنساني، وقد عبّر بعضها عن حالات شعورية سلبية من مثل: (خوف، قلق، فوبيا، خزي، هذيان)، وحمل بعضها الآخر موضوعات ذات دلالة سلبية من مثل: (عقوق، انفصال، ثأر، شيخوخة، كارما)، ولا نجد سوى عنوانين حملا دلالة إيجابية في المجموعة القصصية بكاملها هما: (السعادة، والحالم)، إلا أن موضوعاتهما القصصية تمثل مفارقة السعي الدائم للسعادة دون الوصول إليها، والرغبة الطائلة في عيش الحياة\الحلم، كما نلاحظ أيضاً غلبة الجمل الاسمية على الفعلية في العناوين المؤلفة من كلمتين فأكثر، ومن المعلوم أن الاسم يحمل دلالة الثبوت[18]، ولربما كان في ذلك إشارة مبطنة إلى ديمومة عناء الوجود الإنساني وشقائه المطّرد.

تسريد العنوان حكائيًا:

سيتمثل هذا البحث مقاربة أحمد مرشد في كتابه "الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله" لدراسة مستويات المفارقة، وتتبع أنماطها بدءًا بالعنوان وانتهاء بالمتن الحكائي، وهو إن كان قد طبقها على فنّ الرواية، فإنّ إمكانية تطبيقها على مجموعة (فن التخلي) القصصية أمر ممكن؛ لأنّ فنّ القصة القصيرة جداً هو في جوهره حكاية تشتمل عناصر سردية، وإن كانت تظهر في صورة ومضات برقية وإشارات مقتضبة، ويؤكّد مرشد أنّ في تتبعنا للنصوص السردية الحداثية اليوم، نجد أنها تنزاح عن صيغة العنوان المباشر اليقيني، وتميل إلى الاعتماد على عنوان متواصل سرديًا مع المكونات الحكائية، ويمكننا أن نقسم ارتباط العنوان بالنصّ إلى مستويين:

- الخارج حكائي: بتفكيك بنية العنوان دلاليًا لتلمس كيفية إيحاء العنوان خارجيًا على نصّه.
- الداخل حكائي: بتتبع حضور العنوان عبر مسار السرد لإدراك روابط التواصل السردي بين العنوان والمكونات الحكائية، وتلمس الخيط الرحمي الذي يربط العنوان بالحكاية[19].

وعند تتبعنا للمفارقة في عتبة العنوان في المجموعة القصصية وفق هذين المستويين، سنلاحظ أنّ العنوان المختار لكامل المجموعة القصصية (فن التخلي) هو عنوان إحدى قصصها، وهو عنوان قادم من داخل المجموعة لا من خارجها، ولا يربط قصص المجموعة في خيط، لكنّه يعبر عن روح المجموعة ويتجلّى فيه مفهوم المفارقة.

1. المستوى الخارج حكائي (دلالة بنية العنوان المفارق):

تظهر المفارقة اللفظية بشكل جلي في هذا المستوى عن طريق الجمع بين المتنافرات والأضداد، وسنورد هنا مجموعة من الأمثلة التي برز من خلالها مفهوم المفارقة على هذا النحو، من مثل: (فن التخلي، كوابيس الصحو، رزنامة من يوم واحد، نرد بلا أرقام)، وسنبحث دور البنى المختارة في تشكيل الدلالة، مبتدئين بالعنوان العام للمجموعة القصصية:

***فنّ التَخَلّي[20].**

(اسم مفرد + مضاف إليه)

يبتدئ العنوان بكلمة "فنّ" وهي اسم، وفي الاسم كما أسلفنا دلالة الثبوت، وتحدث إضافة "التخلي" إليها لبسًا في المعنى في ذهن المتلقي، فإذا ما كنا عادة نطلق صفة الفنية على كلّ شكل تعبيري خلاق، يتسم بالجمال، ويعبر بإبداع عن روح الإنسان وجوهر تجربته الإنسانية، هل بإمكاننا أن نعد التخلّي فناً؟ وهنا تتجلّى المفارقة، فالتخلّي فعل سلبي في مقابل الفنّ الذي هو في العادّة فعل إيجابي، الأول يفتقر إلى الجمال، ويفصل العرى التي تجمع الإنسان بمن حوله وما حوله، والثاني تعبير عن الجمال وتأكيد لوجود الإنسان، وفي حين يرتبط التخلّي بالرغبة في الرحيل والنسيان، فإنّ الفن رغبة صريحة بالتذكر والبقاء.

***كَوَابِيسُ الصَّحْوِ**[21].

(اسم مفرد\ جمع تكسير+ مضاف إليه)

كوابيس جمع تكسير لكلمة "كابوس"، وفي استخدام هذه الصيغة دلالة على الكثرة والمبالغة[22]، وأمّا معنى الكلمة ذاتها، فالكابوس اسم من الجذر "كبس" يأتي بمعنى ما يقع على الإنسان بالليل، لا يقدر معه أن يتحرك[23]، كما أنّه مرادف للجاثوم الذي يطبق على صدر النائم شالًّا حركته، وهو إذن نقيض للحلم الذي يراه النائم، فإذا ما كان الحلم يفتح أبوابًا سريّة للإنسان على مجموع الاحتمالات والإمكانات الجميلة الممكنة التحقيق في الفضاء الضبابي اللاواعي أثناء النوم، فالكابوس خلافاً لذلك يشرع أبواب الاحتمالات والإمكانات المرعبة، وينقل الإنسان لعوالم غير مرغوبة ليستيقظ الإنسان من نومه مذعورًا، كما أنّه يتطلّب الغوص في مجاهل اللاوعي، وهنا تبرز المفارقة بإضافة كلمة "الصحو" إلى الكوابيس؛ فالصحوُ رديف لليقظة والوعي التام للإنسان بما حوله، وهو ما لا يمكن أن يتحقّق في حالة النوم، و"كوابيس" اسم والاسم يفيد الثبوت، ولربما كان في ذلك إشارة لملازمة هذا الشعور السيء والمرعب للإنسان- الضحية في القصة، فالصحو واليقظة لا يحولان دونه.

***رزنامة من يوم واحد**[24].

(اسم مفرد+ جارومجرور+ صفة)

الرزنامة كُتيَّبٌ يتضمّن معرفةَ الأيام والشهور وطلوع الشمس والقمر على مدار السن، وهو إذن يضم ثلاثمائة وخمسة وستين يومًا في السنة الاعتيادية، وثلاثمائة وستة وستين يومًا إذا ما كانت سنة كبيسة، وهنا تبدو المفارقة للمتلقي، إذ يتساءل عن معنى إضافة الجار والمجرور (من يومٍ واحد) إلى كلمة (رزنامة)، هل توجد حقاً رزنامة من يوم واحد؟ بالطبع لا، لكن العنوان جاء مختزلاً لحياة شخصية القصة أو ضحيتها، التي كانت حياتها يومًا طويلًا بلا مفاجآت، لكنّه وللمفارقة كان يومًا مليئًا بالتناقضات.

***نرد بلا أرقام**[25]

(اسم مفرد+ جارومجرور)

النرد كلمة فارسية تسمّى أيضاً بزهر النرد، وهي قطعة صغيرة مكعّبة محفور على أوجهها نقاط ستة سود متدرجة من العدد واحد إلى العدد ستة، تستخدم في اللعب وترمى في الهواء، واللعب بها يعتمد على الحظ[26]، وبإضافة الجار والمجرور المنفي (بلا أرقام)، لا يبقى النرد نردًا، بل تنتفي هويته ولا يعود قادرًا على تحديد الرابح من الخاسر، فكلّ أوجهه سواء، فهي تكتسي بالبياض، ولا تشير إلا إلى فراغ، وهنا تتجلّى المفارقة.

وعدا هذه العناوين التي بدت فيها المفارقة صارخة ومعلنة بوضوح، تنضوي بعض العناوين على مفارقة عتباتية أقل وضوحًا، ففي عنواني: **(حياة فائضة عن الحاجة**[27]**، وحياة على الرفّ**[28]**)** نجد مفارقة لفظية تشتبك فيها الحياة مع الجمادات، فتارة تغدو سلعة استهلاكية فائضة عن حاجة الإنسان، وتارة أخرى تغدو كتابًا نسيه صاحبه على الرفّ، وربما اكتسى إثر ذلك بالغبار، وفي ذلك مفارقة تتناقض فيها لفظة الحياة بدلالتها الإيحائية المليئة بالعنفوان والتجدّد مع حالة جمود الأشياء التي شبهت بها، ووضعت بإزائها. ونجد ذلك أيضًا في عنوان **(براري الجدار**[29]**)** الذي يضم حركة البراري وصخبها، وسكون الجدار واستسلامه.

وبعد هذه الأمثلة نستطيع أن نتبيّن بوضوح إسهام الانزياحات اللغوية القائمة على الجمع بين الثنائيات المتضادة في العنوان بوصفه خارجًا حكائيًا بصناعة المفارقة اللفظية، ونلاحظ أنّه وبالرغم من اختلاف البنى المكونة للعناوين واختلاف دلالاتها، إلّا أنّ التكثيف الإيحائي الناشئ عن الجمع بين المتضادات أسهم في إبراز عنصر المفارقة.

2. المستوى الداخل حكائي (العنوان مناقضًا للمضمون):

في بعدها الأول تطفو المفارقة على السطح، وتتشكل من خلال العتبة وحدها، فالعنوان الذي يناقض نفسه ويضم أضدادًا ومتنافرات لفظية يصنع المفارقة الأولى، وفي بعدها الثاني تتعالق المفارقة في عتبة العنوان مع النص وتلتحم التحامًا تنافريًا، فيغدو العنوان نقيضًا لمتن الحكاية ومضمونها، والمفارقة وبالرغم من كونها قائمة على الضد والنقيض، إلّا أنّ في اجتماع هذه الأضداد والنقائض واندامجها، يتحقق تناغم فريد يقود المتلقي إلى فهم الدلالة، ويشكّل له وعيًا جديدًا بالعالم من حوله،

وسنتناول بالتحليل ثلاث قصص قصيرة جدًا من المجموعة برزت فيها المفارقة بشكل جليّ بين العنوان والمضمون هي: (**عقوق، أبوّة، أرنستو تشي جيفارا**).

في القصة الأولى **(عقوق)** [30]، يستدعي العنوان إلى ذهن المتلقي مجموعة من الكلمات المرادفة للعقوق، فالعقوق عصيان وجحود وترك للشفقة والإحسان، وهو ضد البرّ بطبيعة الحال، وغالبًا ما يقرن العقوق بالوالدين، فكثيرة هي الوصايا التي تحثّ الإنسان على أن يكون بارًا لا عاقًا بوالديه، سواء كانت من مصدر ديني سماوي مثل الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة، أو من مصادر أخرى كالأمثال والقصص والحكايا الشعبية، وتلقائيًا تدرج بعض الأفعال والأقوال مع الوالدين في خانة البرّ، بينما تدرج أفعال وأقوال أخرى في خانة العقوق، والمتلقي يتوقع من العنوان أن يكون دليلاً ومرشدًا لمضمون القصة، ومن هنا فإن مجموع هذه الاستدعاءات والتوقعات تجعله متهيّئًا لمضمون يلائم العنوان ويناسبه، وفي قصة "عقوق" الآتية يكسر الكاتب مستوى التوقّع ويفاجئ المتلقي:

"أنصب الكمين لوالدي عند الفجر، بتجاهل تحية الجار الطيب، وأقوم باستدراجه بضرب أخي الصغير، والصراخ على ابنته المدللة. يتجاهلني وأتمادى في استفزازه بالخروج إلى الشارع والتعدّي على المارّة لعلّه ينهض من الصورة الكبيرة التي تربض على جدار المجلس، ويوبخني!".

فأفعال التجاهل والضرب والصراخ على خاصّة الأب وأحبائه، ثمّ الانتقال للتعدي على المار الغريب، كلّها أفعال غضب وعصيان وتمرّد على وصايا الأب المعتادة، وهي قبل قراءة الجملة الختامية للقصة أفعال تدرج في خانة العقوق، لكن الخاتمة جاءت مفارقة إذ تبرر الشخصية أفعالها السيئة بقولها: "**لعله ينهض من الصورة الكبيرة التي تربض على جدار المجلس، ويوبخني**"، والسؤال هنا: هل نستطيع إذن أن نعد هذا التصرّف عقوقاً؟

تحاول القصة أن تمحو الحد الفاصل بوضوح بين الخير والشر، بين البرّ والعقوق؛ فالحقيقة من وجهة نظر كاتب القصة القصيرة جدًا ليست مطلقة، وما

يعدّه بعضنا عقوقًا، قد يكون في الحالة القصصية هذه تعبيرًا عن المحبّة الخالصة، واشتياقًا لحضور الأبِّ المتوفَّى بوصاياه، التي ربّما كانت الشخصية تأنفها قبل رحيله.

أمّا في القصة الثانية **(أبوّة)** [31]، فلا توجد في العنوان مفارقة واضحة؛ لأنّه يدلّ بداهةً على العلاقة التي تجمع الأب بابنه، فهي رباط عائلي من أقوى الروابط الإنسانية، ويتولد عنها مشاعر وحقوق وواجبات، وأي علاقة إنسانية تستوجب حضور طرفيها ومشاركتهما فيها بالوجود والبذل، ففيها الأخذ و فيها العطاء، ولكنّ الكاتب في هذه القصة يعنون نصّه بطريقة مراوغة، ويترك المتلقي مشدوهًا مع نهاية قصته:

"كان يحتفظ بصورة قديمة وغير ملّونة لابنه البكر والوحيد- ترافقه أينما ذهب - تمّ التقاطها قبل عشر سنوات بواسطة السونار".

فالأبُ شخصية القصة وضحية المفارقة يحتفظ بصورة قديمة وغير ملوّنة لابن كان من المفترض أن يجيء إلى هذا العالم ويمنحه اسمه، لكنه لم يأت، ولا تزودنا القصة بالأسباب لكنّها تقدّم لنا حالة الحنين الممتزج بالألم لأبوة انتهت قبل أن تبتدئ، ولم تفلح عشر سنوات مضت في تجاوز الأسى ونسيانه، هي إذن أبوّة ناقصة، أبوّة بدون ابن، وهنا جوهر المفارقة.

وأمّا القصة الثالثة المعنونة باسم **(إرنستو تشي جيفارا)** [32]، فتستحضر بالذهن صورة الثوري اليساري الشهير تشي جيفارا، الذي قاد ثورة كاملة في كوبا مطيحًا بالحكم فيها، وكان مؤمنًا بدور الثورة في تحرير الشعوب وتحقيق العدالة والمساواة، ليصبح أيقونة ثورية، وبطلاً عالميًا داعيًا لمناهضة الظلم والانتصار للفقراء ومناضلي الطبقة الكادحة، ولكنّ القصة تعرض وجهًا مغايرًا لتشي جيفارا، ليجد المتلقي نفسه بعد قراءة العنوان أمام شخص آخر لا يشبه البطل الذي ملأت صورته وسائل الإعلام، وأعيدت قصته ملايين المرات على مسامعه.

"لم يوقظه كابوس أو منبه، بل شعوره بالذعر وإحساسه بأنهم قد يلقون القبض عليه في الطريق إلى العمل، أو من الممكن أن يحدث ما هو أسوأ من ذلك ويمسكون به أثناء أدائه لمهامه الاعتيادية في البنك على مرأى رئيسه الفضوليّ

وبقية الزملاء الشامتين. سوف يخسر وظيفته حتمًا ولن يحقّق حلمه بالذهاب إلى لاس فيغاس في احتفالات رأس السنة. سيقتادونه إلى المعتقل وسط نشيج زوجته، التي تجهل تماماً ميوله الثورية، ولن يكون بمقدوره اللعب مجدداً مع أطفاله الثلاثة، وقد تصاب والدته المريضة بجلطة أخرى حال سماعها الخبر. سوف يلتقي بالجلّاد في الليلة الأولى والثانية والثالثة وسيبقى صامدًا ما لم يتم انتهاكه بطرق تفتقر إلى الذوق والرقي، وتدفعه رغمًا عنه إلى الانهيار والإفصاح عن نشاطاته السريّة، التي لا تتجاوز بضعة شتائم نابية اعتاد أن يخفيها تحت لسانه كلما تسلّم مخالفة مرورية".

فجيفارا بطل القصة أو ضحيتها شخصية قلقة ومرتعبة على الدوام، هاجسها الأول خوفها من إمكانية إلقاء القبض عليها، لذلك نجدها تتخيّل مذعورة جميع احتمالات الإمساك بها، وأثّر ذلك في العائلة والأحبة، وليس غريبًا أن تعيش شخصية جيفارا قلقاً من هذا النوع، بالرغم من أنّها علمت منذ البداية عواقب اختيارها، لكن الأغرب على الإطلاق مفارقة جملة الختام في القصة، إذ يبدو أنّ ما يخافه جيفارا بطل القصة ليس تفجيره لثورة في كوبا ومحاولته تغيير العالم، فـ"نشاطاته السرية لا تتجاوز بضعة شتائم نابية اعتاد أن يخفيها تحت لسانه كلما تسلّم مخالفة مرورية". هو إذن يخاف من قول لم يقله صراحةً، من استياء غير معلن؛ إنّها الشخصية التي حاول جيفارا الحقيقي على الدوام أن يلغي وجودها، والمفارقة هنا تحمل معنى السخرية من الإنسان الجبان المقموع الذي يصنعه النظام السياسي القامع والظالم الذي لطالما حاربه جيفارا، والسخرية من الثورية الزائفة التي ترتكز على القول دون الفعل، بل هو حديث نفس أكثر من كونه قولاً!.

وبعد تناولنا لهذه الأمثلة نستطيع أن نلحظ البون الشاسع بين ما يظهره العنوان وما يبطنه النص، وأثر ذلك في إثراء النصّ ودلالاته، وفي إيصال رؤيته بعمق تكتنفه الدهشة، وكل ذلك نابع بالطبع عن قصدية الكاتب ورغبته في إدهاش المتلقي ومفاجأته، ولا ننسى أن طبيعة نص القصة القصيرة جدًا وخصوصيته تستوجب حضور هذه المسافة بين المعنى الظاهر والمستتر؛ لأنّها معنية بإيجاد الصدمة في

الدلالات والرؤى، بحيث يشعر المتلقي بأنّه يكتشف الكتابة غير المتوقعة، بدءًا من العنوان وانتهاءً بالخاتمة[33]، ونلاحظ أنّ المفارقة تتجلّى في القصص الثلاث من خلال الخاتمة المفارِقة[34]؛ ففي الجملة الختامية أو القفلة في كل قصة تتحقق الدهشة وتتشكل الدلالة المرادة.

***المبحث الثاني: مفارقة المضمون النصّي (المضمون يناقض نفسه)**

لا شك أنّ المضمون هو قوام العمل القصصي، والمادة الخام التي يتشكل منها المعنى وتتكون منها الدلالة؛ فدون المضمون يستحيل النصّ إلى مجرد استعراض لغوي[35]، ولما كان الأدب مرآة للواقع، وكانت القصة القصيرة جدًا نوعًا أدبيًا له خصوصيته وتفرّده، فقد أثبت هذا النوع من السرد جدارته بوصفه جنسًا أدبيًا حديثًا؛ فقد استطاع أن يسلط الضوء على جانبٍ من الهموم الاجتماعية والوطنية والثقافية والنفسية للإنسان، وعكس- على الرغم من ضآلة حجمه- من خلال عناصره وتقنياته لمحاتٍ من واقع الإنسان وهمومه اليومية.

ومن خلال المفارقة عالجت القصة القصيرة جدًا موضوعات شائكة ومثيرة للجدل لما تحمله من تناقضات وتنافرات، وولّدت في ذهن متلقيها أسئلة كبرى فلسفية ومصيرية، ومجموعة (فن التخلي) التي نتناولها بالدراسة خير مثال على ذلك؛ إذ نجد العالم القصصي متناهي الصغر فيها، ومقسمًا إلى ثنائيات ضدية، تتجلى وتتكشف لنا عن طريق المفارقة.

وتركز المجموعة في مضامينها على المضمون الذاتي كما أسماه جميل حمداوي، أي أنها عُنيت بتشخيص الذات الإنسانية وتصويرها، سواء كانت ذات المبدع أو ذاتًا أخرى؛ فقد صوّرت لنا الذات وهي تتصارع مع نفسها تمزقًا وتآكلًا وانهيارًا، وصورتها لنا أيضًا وهي تتصارع مع الواقع الموضوعي في تناقضاته الجدلية، كما عكست سيزيفية الإنسان، وعذابه التراجيدي[36]، ولكن ذلك لا يعني غياب المضمون الواقعي سواءً كان اجتماعيًا أو سياسيًا، وإنّما كان حضوره لا يخرج عن كونه تفاعلاً للذات معه، إلا في قصص معدودة، وسنتناول بالدراسة مجموعة من الثنائيات الواردة في بعض قصص المجموعة، وقد آثرنا أن نتناول الثنائيات التي

حضرت بكثافة فيها، وتكرّرت في عدّة قصص، فمثلت هاجسًا للذات، أو لضحية المفارقة المضحكة والمبكية في آن واحد.

1. ثنائية الأبوة والبنوة- الحضور والغياب:

في لقاء للكاتب عبد الله ناصر مع جريدة الرياض، سأله صحفيٌ إذا كان قد لاحظ شيئًا من التكرار في قصص مثل: "عقوق"، و"أبوة"، و"مفاتيح الأب"، "وفي اليوم العالمي للأب"، فأجاب القاصّ قائلاً:" لم يكن تكرارًا بقدر ما كانت محاولات جادّة ويائسة في الوقت ذاته لاستعادة الأبّ الميّت، بالاتصال على هاتفه، أو بتسليمه مفاتيح المنزل، أو بالخروج عن طاعته أمام مرأى صورته الكبيرة على الحائط"[37].

إذن بالإضافة لقصتي (عقوق) و(أبوّة) اللتين تناولناهما سابقا، برز فيهما الأب والابن الحاضرين-الغائبين بوصفهما شخصيتين رئيستين وضحيتين لمفارقة مؤلمة، يبرز الأب مجددًا في ثلاث قصص أخرى هي (أعطال زمنية)، (مفاتيح الأب) و(في يوم الأب العالمي)، لتتكرر المفارقة ذاتها، لكنّها وكما قال القاصّ ليست تكرارًا، وإنما محاولة استحضار صورة الأب الحاضر- الغائب، الذي وإن غيّبه الموت فلن تغيّبه الذاكرة.

تبدأ قصة **(أعطال زمنية)** [38] بوصف اعتيادي للأب الراقد في المشفى، ثمّ لا نلبث أن نعي أن ضحية المفارقة في القصة تصف موت الأب الذي عايشته يوميًا على مدى عشر سنوات؛ إذ تتلقى خبر وفاة الأب، وتبدأ مراسم الدفن، ليتكرّر اليوم بتفاصيله للأبد في حلقة مفرغة، وكأن موت الأب إشعار بنهاية العالم:

"ما إن تدقّ الساعة السابعة مساءً حتى يغط والدي في نومه الخالي من الأحلام والكوابيس. يخرج الجميع من غرفته لانتهاء الوقت المخصص لزيارة مرضى العناية المركزة. في الثالثة فجرًا يهاتفنا الطبيب مقدمًا تعازيه الحارة وأسفه الشديد. يهيل أخي الصغير التراب برقة على وجهه الذي يقول شيئًا لا نفهمه. في الغد يهاتفنا الطبيب مرة أخرى ليبدي تعازيه الحارّة، ونقوم بدفنه أنا وأخي مرّة أخرى كما فعلنا بالأمس وما قبله، وكما كنا نفعل طوال العشر سنوات الماضية".

أما في قصة **(مفاتيح الأب)** [39]، فيعود الأبُ فيها ليطرق باب المنزل بعد غياب طويل، وينصرف قبل أن يراه أحد، وفي ذلك طرقٌ لأبواب الذاكرة التي كان للأبّ فيها حضوره الكثيف؛ إذ إنّنا نتبين لاحقًا أنَّ الأبَ راقدٌ في قبره، والقصة لا تعدو كونها حلمًا عصيًا:

"منذ قرابة العام وأبي يضيع مفتاحه الخاصّ بالمنزل على الرغم من تمتّعه بذاكرة جيدة، فهو لم يبلغ الستين بعد. يطرق الباب مرة واحدة، ثم ينصرف بسرعة فلا نجده بالخارج. من المؤكّد أنّه لا يزال غاضبًا كما تقول والدتي وهي تبكي بحرارة، وتوصيني كعادتها أن أضع نسخة أخرى من المفتاح بجوار قبره في الزيارة القادمة".

وفي القصة الأخيرة **(في يوم الأب العالمي)** [40] يحاول الابن الاتصال بوالده بعد ألف يوم من القطيعة كما يقول، لتتبدَى له المفارقة المؤلمة:

"هاتف والده بعد ألف يومٍ من القطيعة، كان هاتفه مغلقًا كما لو كان حيًّا".

2. ثنائية الحياة والموت:

تعيش الشخصيات-الضحايا في مجموعة (فنّ التخلي) صراعًا نفسيًا حادًا بين الرغبة بالحياة والرغبة بالموت، وهي في خضم هذا الصراع تحاول الاختيار بين الحياة بوصفها مرتعًا للتناقضات غير المبرّرة أو المفهومة، والموت بوصفه سكونًا أبديًا وحقيقة مطلقة لا غبار عليها، وتتجلّى المفارقة تقنيةً فاعلةً تصوّر هذا الصراع بطريقة تفتكّ بشخصية النصّ - ضحيته ومتلقيه، وسنحاول تتبع تجليات هذه الثنائية في ثلاث قصصٍ من المجموعة هي: (كلمات أخيرة قبل الانتحار)، و(كان مشوشًا فقط)، و(حياة سريعة).

في القصة الأولى **(كلمات أخيرة قبل الانتحار)** [41] يعلن البطل صراحةً عن رغبته الجادّة بالانتحار، ويودّع ظلّه على إثر ذلك، لكن ظلّه يصرّ على اللحاق به وتتبع حركاته، يصفعه ويهدّده دون جدوى، حتّى يقرّر وضع حدٍّ قاطع لهذه الحياة رغمًا عن ظلّه، فيرمي بجسده في منتصف الطريق العام، لينقذه ظلّه في مفارقة مضحكة مبكية. وما هذا الظلّ إلا رمز للرغبة الخفية بالحياة والتمسّك بها على الرغم من ثقلها على

الروح؛ فهو صوت الضمير الذي يقول لا للموت، حتى وهو قابع تحت وطأة شعور حاد بالكآبة واللاجدوى، ونحن لا نعلم إن كان ذلك التمسّك بالحياة نابعًا عن الرغبة بإعلان عهد جديد والتصالح معها، أو خوفًا من المجهول الذي ينتظره بعدها:

"كان في منتهى الهدوء حين صارح ظلّه برغبته الجادة في الانتحار اليوم. رّبت على كتف الظل وهو ينظر إلى عينيه قائلاً: بوسعك البقاء هنا أو العودة إلى القرية إن أحببت، أرجو ألا تتبعني بعد الآن. مضى في طريقه لكن الظل، كما لو كان كلبًا من فصيلة بيرنارد، لم يتوقف عن اللحاق به مما أغضب سيّده الذي قام بصفعه وتهديده لأول مرّة، ثم ذهب بكل إصرار ليضع حدًا لحياته. ألقى بجسده دون تردد في منتصف الطريق العام فارتمى ظلّه ببسالة ودفعه بعيدًا عن شاحنة النقل التي مزقته في الهواء. عاد مشوشًا إلى البيت، تاركاً ظلّه في الخلف على بعد أمتار ينزف بلا ضمادات".

ومن حالة (التشويش) التي اعترت ضحية القصة السابقة بعد محاولتها الانتحار، ننتقل إلى تشويش من نوع آخر، وهو تشويش يشي باضطراب نفسي تعيشه الشخصية. ففي حين روت القصة السابقة محاولة انتحار باءت بالفشل، تروي قصة **(كان مشوشاً فقط)** [42] حكاية موت نجحت:

"في شقته الصغيرة بالطابق التاسع عشر، اعتاد أن يعيش وحيدًا منذ زمن، وسيبقى كذلك حتى آخر يوم في حياته، لأنّه كان يخلط بين الحبّ والألفة. كان يخلط أيضًا بين أصيص الزهور ومنفضة السجائر، عندما يدخن للدرجة التي كاد يفقد معها القليل المتبقي من عقله إذ صار للرماد منظر الزنابق. وعندما بات يخلط بين الجدار والمرآة آمن بقدرته الخارقة على أن يكون لا مرئيًا في بعض الأوقات. في يومه الأخير سيخلط بين السماء والبحر، وستعتريه رغبةٌ عارمةٌ بالذهاب هناك ولكنه للأسف سيخرج من النافذة التي صار يخلط بينها وبين الباب، وسيتمزّق جسده أمام دهشة المارّة الذين سيخلطون بدورهم بين رغبته بالسباحة والانتحار".

وإذا كانت محاولة الانتحار الأولى جادة ومعلنة، فإنّ محاولة الانتحار الثانية تحدث عن طريق الخطأ؛ إذ ظلت ضحية القصة (المشوشة فقط) تتخبّط في حياة ملؤها التناقضات، حتى اختلط عليها الأمر فلم تعد تُميّز بين الأشياء، فباتت تخلط بين أصيص الزهور ومنفضة السجائر، بين الجدار والمرآة، وأخيرًا فقد خلطت بين السماء والبحر مما أصابها في مقتل، وهي ليست محاولة انتحار بقدر ما هي سعي للتحرّر، فالسماء والبحر بزرقتهما، واتساعهما ولا نهائيتهما رمز للحرية، والمفارقة المؤلمة التي تتبدى من القصتين أنّ الموت يحدث لأولئك الذين لا يبحثون عنه، لا للذين يسعون إليه.

وبينما تحمل القصتان السابقتان محاولات للموت، تفشل تارة وتنجح أخرى، نجد في القصة الثالثة **(حياة سريعة)** [43] محاولة للحاق بوتيرة الحياة السريعة، واستيعاب سيرورتها:

"استيقظ في عيد ميلاده الحادي والعشرين، ليجد نفسه قد بلغ الأربعين بشارب عثماني كثّ، وامرأة سمراء تتصرف كما لو كانت زوجته، وترجو منه بلطف أن يراقب طفلهما الذي لا يتوقّف عن اللعب. كان الطفل يشبهه تمامًا لدرجة يستحيل معها أن يشكّك في أبوته - بل وحتى أمومته أسوة بفرس النهر- على الرغم من كونه لم يتزوج أبدًا، ثمّ كان وقت قيلولته الخاصّ قد حان، وعندما استيقظ صار في الستين من عمره يشغل منصب المدير أو نائبه، وتشغله بعض الآلام في الظهر والقدمين، أغمض عينيه خوفًا من أن يفتحهما فيرى عجوزًا في الثمانين، يشعر بالذعر الشديد من أولئك المراهقين الذين جاؤوا للاحتفال بعيد ميلاده".

ففي ستة أسطر يجتاز بطل القصة - ضحيتها عمر الشباب وصولاً إلى عمر الكهولة، وهو في مفارقة مضحكة، وبعد كل لحظة وعي بحقيقة القفزة الزمنية التي قفزها، يقفز قفزة أخرى أشدّ من سابقتها. ليجد نفسه في النهاية عجوزًا مذعورًا في الثمانين.

3. ثنائية السعادة والتعاسة، الكابوس بإزاء الحلم:

صراعٌ آخر يثبت حضوره في هذه المجموعة القصصية بصورة ملحة في ثنائية شغلت الإنسان على مدى الأزمان، ثنائية السعادة والتعاسة، وتحاول الشخصية في القصص الآتية البحث عن السعادة بطرق مختلفة، لكنّها لا تصل إليها إلا بالأحلام، وسنحاول تتبّع حضور هذا الصراع في ثلاث قصص، هي: (السعادة، كوابيس الصحو، الحالم).

تصور القصة الأولى **(السعادة)** [44] سباقًا دائرًا بين الشخصية والسعادة، تسبقه فيه السعادة دومًا:

"كانت السعادة تبعد عنه حوالي خمس أمتارتقريبًا على الرغم من انطلاقهما معًا في الوقت ذاته كل صباح، كانت تقطع الشارع في طريقها إلى بيته مغمضة العينين بكل طمأنينة، بينما كان عليه أن يحذر طيش السائقين وغفلتهم مما يجعلها تصل قبل انغلاق المصعد بثوانٍ قليلة، فتسبقه وهو يصعد السلالم - دون أن يندلع الحريق- وعندما يقف أمام الباب بحثًا عن المفتاح كانت تنزلق تحته مثل رسالة. كان يقترب منها فقط عندما ينتحل ذكريات الآخرين، أولئك الذين يمتلكون السعادة وحدهم".

والمفارقة الأولى أن السعادة وبالرغم من كونها قريبة جدًا - لأنّ المسافة بينهما ثابتة، لا تتجاوز الخمسة أمتار - إلا أنّ محاولة اللحاق بها ضرب من الاستحالة، أمّا المفارقة الثانية فتتجلّى في جملة الختام، إذ إنّ بطل القصة (الضحية) مؤمن منذ البداية أنّه الأكثر بؤسًا وتعاسة؛ ولذلك يجد السعادة في حيوات الآخرين وذكرياتهم، ولا يجدها في حياته وذكرياته، فهو يظنّ أنّه لا يستحقها، أو أنّها ليست مقدّرة له؛ فالسباق إذن عبثيٌّ في أساسه، إذ إنّه حتى وإن امتلك حيواتهم وذكرياتهم فلن يسعد؛ لأن جوهر السعادة يتجلّى في الإيمان الراسخ باستحقاقنا لها، والرضا والقناعة بما نملك.

ولما كان اللحاق بالسعادة – مجازاً - لن يفلح بالإمساك بها، تلجأ الشخصية (الضحية) للحلم وسيلةً تحاول من خلالها الإيقاع بالسعادة، وتلاحظ بديعة الهاشمي

بعد دراستها لعدد كبير من القصص القصيرة جدًا حضور الحلم بوصفه ثيمةً أساسية في كثير منها، خاصة تلك القصص التي تتناول المضمون النفسي، ليعكس الحلم بحضوره الصورة الداخلية للنفس ورغباتها وآمالها[45]، والقصتان الآتيتان فيهما تجسيد لهذه الفكرة، ففي القصة الأولى **(الحالم)** [46]، تتجلّى المفارقة بوقوع أحداث حياة البطل (الضحية) الحقيقية أثناء نومه، وفي أحلامه تحديدًا، أمّا الأحداث التي تحدث في واقعه، وأثناء يقظته فلا تعنيه بتاتًا، فما حاجته لليقظة إن كان باستطاعته أن يعيش أثناء نومه، وفي أحلامه في مدينة أخرى، ويحظى بطفولة سعيدة، وصديق أبدي، ومنصب مهمّ؟.

"تقع أحداث حياته الحقيقية في الحلم، أما اليقظة فأحداثها الواهية لا تعنيه أبداً، كان يعيش في مدينة أخرى تبعد آلاف الكيلومترات عن مدينته التي لم يغادرها قطّ، قضى هناك طفولته السعيدة، والتقط من مقاعد الدراسة صديقه الأبدي، ما لا يجعله متذمرًا من الوحدة وسوء الحظ في أوقات الصحو الخادعة، فيبدّدها في الغالب على السرير عوضًا عن الذهاب إلى المكتب، وحالما يُطرد من العمل، كما هو متوقّع، لن يكترث على الإطلاق، لم يكن في الأساس بحاجة إلى أي وظيفة طالما يحتفظ بمنصب هام هناك".

فكل ما تصبو إليه نفسه، وتتحقق بموجبه سعادته لا يمكن الوصول إليه إلا بالأحلام، ويتكرر الأمر ذاته مع بطل القصة في **(كوابيس الصحو)** [47]:

"كانت كوابيسه تبدأ عندما يستيقظ، أما أثناء النوم فلا شيء كان يحول بينه وبين السعادة. كان يؤمن على الدوام بعظمة النوم وقدرته على حلّ مشاكله المستحيلة التي لا يمكن لغير القدر- بوفاة أحدهم في الغالب - أن يساعده على التخلّص منها. لطالما أبدى إعجابه بمهارة النوم في القبض بيسراه على الساقين الخلفيتين للوقت، ودقّ عنقه باليد اليمنى كما لو كان أرنبا، دون أن تعتريه أي شفقة لتلك العينين البنيتين وهما تنظران إليه فيما يشبه التوسّل وعدم التصديق. كان يمرّر أيامه التعيسة بنوم جندي فرّ من الجبهة، يتعقبّه العار، وتطارده الخيانة وعقوبة القتل. أمّا الأعياد والأيام المجيدة فقد كان يقضيها بالنوم

براحة بال الجندي نفسه وقد عبر الحدود مخلّفًا وراءه حقلاً من الجثث والألغام، كان ينام وعندما يصحو يعاود النوم مرة أخرى بعزيمة من يمكنه بقليل من الجهد أن ينام إلى الأبد".

لا يستطيع بطل القصة (الضحية) أن يشعر بالسعادة إلا أثناء النوم، فالواقع كابوس يثقل صدره بالهمّ والغمّ، وباستيقاظه فهو يعيش كابوسًا ممتدًا؛ لذلك كان "ينام وعندما يصحو يعاود النوم مرة أخرى بعزيمة من يمكنه بقليل من الجهد أن ينام إلى الأبد". والنوم الأبدي رديفُ الموت، فهو لا يجد سعادته إذن بالنوم وحسب، وإنما بالنوم الأبدي، ونلاحظ أن اللجوء إلى النوم أو الحلم في القصتين، إنما هو محاولة للهرب من الواقع بتناقضاته وإحباطاته وخيباته.

ويمن المآخذ على بعض القصص في المجموعة طولها النسبي، واستغراقها في وصف الشخصيات، وهو ما نلحظه هنا في قصة (كوابيس الصحو)، إلا أنّ التزامها بعناصر القصة القصيرة جدًا، ولاسيما التكثيف والمفارقة وشعرية اللغة يشفع لها هذا الطول.

4. ثنائية ما كان، وما بالإمكان أن يكون:

تثير القصة القصيرة جدًا مجموعة من الأسئلة الفلسفية والمصيرية الكبرى التي تضمّنها مفارقات عدّة، وهنا يفرض سؤال مصيري نفسه في بعض قصص المجموعة، وليس غرض القصة بالضرورة الإجابة عن هذا السؤال أو حل كنهه، وإنّما تعميقه في ذات المتلقي وتشريع أبواب الاحتمالات والافتراضات، وهو سؤال فلسفي أخلاقيّ بالدرجة الأولى؛ ففي قصة **(تاريخ آخر)**[48] يتجلّى هذا السؤال: ماذا لو كان باستطاعتنا تغيير وجه العالم عن طريق صناعة تاريخ جديد لنا؟ ماذا لو تبادل القاتل والمقتول، أو الجلاد والضحية أدوارهما؟ بدءًا من قابيل وهابيل، وانتهاء بضحايا الحروب العالمية الكبرى:

"ارتدت الرصاصة التي تزن عشرين غرامًا، وتبلغ سرعتها خمسين ميلاً في الدقيقة بشكل مباغت إلى صدر القاتل، واستدارت الدبابات النازية من طراز ليوبارد زاحفة عن عمد لتطبّق حصارها على مدينتها الأم برلين، وعادت القنابل

الذرية أدراجها في رحلة شاقة من هيروشيما وناجازاكي لتقصف واشنطن ونيويورك، والتفّ المنجنيق يرشق بسهامه المشتعلة دون هوادة جحافل الجيش المغوليّ، ثم سقطت الصخرة الكبيرة التي كان يحملها قابيل، لتشج رأسه بدلاً من أخيه الغارق في النوم".

والمفارقة المؤلمة أن الشرور ستستمر في هذا العالم بالرغم من تبادل الأدوار في صراع القوى؛ فالقوي إن ضعف، والضعيف إن قوي واستمكن لن يبدّد هذه الشرور، إذ إنَّ وجودها سنة كونية، ولله مشيئته، وللقدر سطوته في نهاية الأمر، إلا أنّ هذا السؤال يفضي إلى سؤال آخر، هل بالإمكان تحقيق العدالة بتبادل الأدوار؟

وفيما تحاول القصة الأولى إعادة صياغة تاريخ مغاير، تثير القصة الثانية **(نهاية العالم)**[49] تساؤلاً بشأن المستقبل، فماذا لو كانت توقعاتنا بشأن المستقبل خاطئة تماماً؟ ويستحضر القاص هنا نهاية العالم مثالاً: ماذا لو حلّت نهاية العالم بهدوء، ودون أي صخب؟ دون جفاف أو طوفان، دون حروب أو قنابل؟

"جفَّ المحيطُ الهادي دون حدوث اضطرابات جيولوجية، وابتلع التنين الصيني دول الشرق الأقصى دون نشوب حرب، وغرقت القارة الأسترالية بلا طوفان، واختفت الأمريكيتان الشمالية والجنوبية بلا قنابل نووية كما لو أنّها تتعمّد تكذيب كولومبس، واستعمرت أفريقيا- بلا أدنى رغبة في الانتقام- قارة أوروبا، وبقي القطب الشمالي على حاله، والقطب الجنوبي كذلك، فلم يكونا في الخارطة التي كنت أطويها من الضجر".

لكن هل هذا السؤال مقصود لذاته؟ أو أنّ بالإمكان إسقاطه على نواحٍ حياتية عديدة؟ فإذا كان بإمكان حدث جلل كنهاية العالم أن يحدث بكلّ هذا الهدوء في مفارقة غير متوقعة، لِمَ علينا أن نخاف مما هو آتٍ، ونحمّل المستقبل أكثر مما يحتمل؟ قد لا يوافق المستقبل توقعاتنا دومًا، وقد يكون الخوف من المجهول مجرّد مثبط وهميّ لعزيمتنا، يدفعنا لتهويل الأمور، ويثنينا عن اتخاذ قراراتٍ مصيرية، لنتبين لاحقًا أنَّ النهاية المكتوبة لنا في الحقيقة أبسط من ذلك.

وبعد عرضنا لأهمّ الثنائيات الضدّية التي حضرت بوضوح في مضامين هذه المجموعة القصصية، وتتبعنا للمفارقات الواردة فيها، يمكننا أن نتساءل عن الأسباب التي تدفع الكاتب لاستحضار هذا الكمّ من المفارقات شديدة الحساسية، والتي تثير أسئلة وجودية كبرى حول العلاقات الإنسانية، الحياة والموت، السعادة والتعاسة، والماضي والمستقبل؟ وهنا يرى المناصرة أن المفارقات العديدة التي تحويها القصة القصيرة جدًا هي في الحقيقة تبيان لمصير قاص أو سارد يشعر بداخله بالغربة والضياع العميقين، وذلك من خلال علاقته بعالم مليء بالمتناقضات المشبعة بالسخرية السوداء[50]، لكننا في نهاية الأمر لا نستطيع أن نثبت ذلك أو ننفيه.

***خاتمة:**

تحفل مجموعة (فن التخلي) بالعديد من المفارقات التي شكّلت سمة أسلوبية بارزة فيها، وقد حاولنا من خلال هذا البحث تتبع أهمّ تجلياتها، ونستطيع أن نوجز أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة في النقاط الآتية:

(1) المفارقة هي أسلوب أدبي يقوم على التناقض والتضاد الظاهري بين معنى سطحي ومعنى آخر عميق. وهي رسالةٌ لغويةٌ يرسلها الكاتب للمتلقي بهدف إدهاشه وتحريضه على استشفاف المعنى المراد، وهي تقنية مهمّة من عناصر القصة القصيرة جدًا، وقد كان حضور المفارقة في مجموعة (فن التخلي) القصصية بصورة واضحة في العتبة النصية (العنوان)، والمضمون النصي القائم على الجمع بين الثنائيات المتضادة.

(2) غلبت العناوين المركبّة في هذه المجموعة القصصية على العناوين المفردة، لكنّها اتسمت بشعرية تلائم شعرية المضمون الحكائي، كما غلبت عليها النزعة التشاؤمية السوداوية، وأسهمت الانزياحات اللغوية في المستوى الخارج حكائي في صناعة المفارقة اللفظية بوضوح في عناوين القصص الآتية: (فن التخلي، كوابيس الصحو، رزنامة من يوم واحد، نرد بلا أرقام). وبالرغم من اختلاف البنى المشكلة للعناوين، فقد كان للتكثيف الإيحائي الناشئ على الجمع بين المتضادات وظيفته في إبراز المفارقة، وأمّا في المستوى الداخل حكائي يبدو العنوان نقيضًا لمتن الحكاية

ومضمونها في ثلاث قصص تناولناها بالتحليل هي: (عقوق، أبوة، إرنستو تشي جيفارا)، فتبين لنا أن العقوق برٌّ ومحبّة، والأبوّة رباط إنساني وثيق ينقصه وجود الابن، ويغدو إرنستو تشي جيفارا مجرد جبان يهاب السلطة القامعة.

(3) عنيت قصص المجموعة بالتركيز على المضامين الذاتية، فصوّرت الذات الإنسانية بهمومها وصراعاتها مع الواقع بتناقضاته، وقد وقفنا على أربع ثنائيات حضرت بكثافة في المجموعة، هي: (ثنائية الأبوة والبنوّة، ثنائية الحياة والموت، ثنائية السعادة والتعاسة، ثنائية ما كان وما بالإمكان أن يكون).

(4) صوّرت قصص (عقوق، أبوّة، أعطال زمنية، مفاتيح الأب، وفي يوم الأب العالمي) محاولات يائسة لاستحضار صورة الأب أو الابن الحاضر-الغائب، وما يكتنف هذه المحاولات من مفارقات مؤلمة فرضها الغياب الأبديّ لهما، ونقلت قصص (كلمات أخيرة قبل الانتحار، وكان مشوشاً فقط، وحياة سريعة) عبر المفارقات الواردة فيها صراعًا نفسيًا حادًا بين الرغبة بالحياة والرغبة بالموت.

(5) يحضر صراع الإنسان الأبدي في بحثه عن السعادة لتحل محل تعاسته الدائمة في قصص (السعادة، كوابيس الصحو، الحالم)، وللمفارقة، يجد أن الوصول لسعادته لا يكون إلا بالهرب من واقعه التعس بالنوم والأحلام، كما تحوي قصتيّ (تاريخ آخر، ونهاية العالم) مفارقات عدّة، ومن خلال إثارتهما لسؤال (ماذا لو؟) تحاول القصتان صياغة تاريخ مغاير، واستشراف مستقبل أفضل.

مراجع البحث وإحالاته:

(1) قاص سعودي، من مواليد 1981، خريج بكالوريوس اقتصاد، يكتب ويترجم، له مجموعتان قصصيتان: (فن التخلي) و(العالق في يوم أحد).

(2) ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت 2008م، مادة (فرق).

(3) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985، ص162.

(4) الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جداً (مقاربة تحليلية)، دار التكوين، دمشق، 2010، ص58، 59.

(5) قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج:2،ع:2، 1982، ص144.

(6) إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج7، ع3، 1987، ص133.

(7) وتضيف الكاتبة عنصرًا رابعًا هو ارتباط المفارقة بالتظاهر بالبراءة أو السذاجة، لكننا لا نجد عنصرًا لازمًا لا تستقيم المفارقة دونه. انظر: المرجع نفسه، ص133.

(8) المفارقة في القص العربي المعاصر، ص144.

(9) المفارقة، مجلة فصول، ص132.

(10) حطيني، يوسف، القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2004، ص35.

(11) القصة القصيرة جدًا (مقاربة تحليلية)، ص59.

(12) الهاشمي، أثير، آلية المفارقة: تعريفها أنواعها طريقة بنائها، مجلة ثقافتنا، وزارة الثقافة، بغداد م2013، العدد12، ص50، 51.

(13) مرشد، أحمد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، عمّان (الأردن) 2010، ص19.

(14) بلعابد، عبد الحق، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008، ص72-74.

(15) المناصرة، حسين، القصة القصيرة جداً (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، إربد 2015، ص10.

(16) الهاشمي، بديعة، القصة القصيرة جدًا في الخليج العربي، دائرة الثقافة، الشارقة 2018، ص253.

(17) أبو عدل، محمد، أسلوبية العنونة في مجموعة "الساقطة" لهيفاء البيطار، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، غزة، مجلد2، عدد4، سنة 2018، ص97.

(18) السامرائي، فاضل صالح، معاني الأبنية في العربية، ط2 دار عمار، عمّان (الأردن) 2007، ص9.

(19) مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، ص21.

(20) ناصر، عبد الله، فن التخلي (مجموعة قصصية)، دار التنوير، القاهرة 2016، ص13.

(21) نفسه، ص30.

(22) السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص118.

(23) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (كبس).

(24) ناصر، فن التخلي، ص48.

(25) نفسه، ص81.

(26) ابن منظور، لسان العرب، مادة (نرد).

(27) ناصر، فن التخلي، ص53.

(28) نفسه، ص73.

(29) نفسه، ص85.

(30) نفسه، ص23.

(31) نفسه، ص37.

(32) نفسه، ص14. وتشي جيفارا: هو ثوري كوبي يساري ولد عام 1928 في الأرجنتين لوالد من أصول إيرلندية ووالدة من أصول إسبانية، ونشأ في أسرة من الطبقة المتوسطة. درس الطب في جامعة بوينس آيرس في الأرجنتين وتخرج منها 1953. تأثر جيفارا بالفكر الماركسي، وقد كان يعتقد أنّ الثورة يجب أن تنبعث من الجبال والأرياف، ثمّ تنطلق بعد ذلكَ إلى المدن، وقد حاول جيفارا تطبيق هذه النظرية في الثورة الكوبيّة، استمر جيفارا بمسيرته الثورية حتى أطاح بالحكم في كوبا، وظل يحرض على الثورة في الدول المجاورة إلى أن اغتيل عام 1967.

(33) المناصرة، القصة القصيرة جدًا، ص101.

(34) ذكر جميل حمداوي عددًا من أنواع القفلات القصصية، وتعد الخاتمة المفارقة واحدةً منها، انظر: حمداوي، جميل، القصة القصيرة جدًا بين التنظير والتطبيق(المقاربة الميكروسردية)، نسخة الكترونية، ص270. http://hamdaoui.ma/files/downloads/152.pdf)

(35) انظر: الهاشمي، القصة القصيرة جدًا في الخليج العربي، ص18.

(36) حمداوي، القصة القصيرة جدًا، ص295.

(37) من مقابلة منشورة في موقع جريدة الرياض الالكتروني، 11 أبريل 2016م - العدد 17458، بعنوان (عبد الله ناصر: حضور القصة القصيرة خجول وهامشي!).

(38) ناصر، فن التخلي، ص46.

(39) نفسه، ص68.

(40) نفسه، ص74.

(41) نفسه، ص15.

(42) نفسه، ص28.

(43) نفسه، ص32.

(44) نفسه، ص27.

(45) الهاشمي، القصة القصيرة جدًا في الخليج العربي، ص176.

(46) ناصر، فن التخلي، ص40.

(47) نفسه، ص30.

(48) نفسه، ص17.

(49) نفسه، ص66.

(50) الهاشمي، القصة القصيرة جدًا في الخليج العربي، ص40.

المصادر والمراجع:

1 . إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج7، ع3، 1987م. 2. بلعابد، عبد الحق، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008.

3. الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًا (مقاربة تحليلية)، دار التكوين، دمشق 2010م.

4. حطيني، يوسف، القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق 2004م.

5. السامرائي، فاضل صالح، معاني الأبنية في العربية، ط2 دار عمار، عمّان (الأردن) 2007م.

6. أبو عدل، محمد، أسلوبية العنونة في مجموعة "الساقطة" لهيفاء البيطار، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، غزة، مج2، ع4، 2018م.

7. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985م.

8. الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ط8 مؤسسة الرسالة، بيروت 2005م.

9. قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج2،ع2، 1982م.

10. مرشد، أحمد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.

11. المناصرة، حسين، القصة القصيرة جدًا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، إربد 2015م.

12. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت 2008م.

13. ناصر، عبد الله، فن التخلي (مجموعة قصصية)، دار التنوير، القاهرة 2016م.

14. الهاشمي، أثير، آلية المفارقة: تعريفها، أنواعها، طريقة بنائها، مجلة ثقافتنا، وزارة الثقافة، بغداد، ع:12، 2013م.
15.الهاشمي، بديعة، القصة القصيرة جدًا في الخليج العربي، دائرة الثقافة، الشارقة 2018م.
المواقع الالكترونية:
15. مقابلة منشورة في موقع جريدة الرياض الالكتروني، 11 ابريل 2016م - العدد 17458، بعنوان (عبد الله ناصر: حضور القصة القصيرة خجول وهامشي!):
http://www.alriyadh.com/1145695
16. حمداوي، جميل، القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق(المقاربة الميكروسردية)- نسخة الكترونيةhttp://hamdaoui.ma/files/downloads/152.pdf :