الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب و اللغات
قسم: اللغة و الأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

رقم التسجيل
ط 1: UN2801202498984629 82
ط 2: UN2801202424994705 07

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي

تحت عنوان:

جماليات المفارقة و التشظي في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء لأبي بكر سيناطور

من إعداد:
- قني قرمية
- بن ثامر سليمة

تحت إشراف:
-د/ خلوف مفتاح

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
هشام ميداغين	أستاذ محاضر	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
خلوف مفتاح	أستاذ محاضر	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
عمر عليوي	أستاذ محاضر	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2024/ 2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): بن ناصر سليمة ..... **الصفة: طالب**

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 201606865 .....

الصادرة بتاريخ: 2017/06/13 **عن بلدية:** بن سرور ..... **ولاية** المسيلة .....

المسجل(ة) بكلية: الاداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي.....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

.....

جماليات المفارقة والتشظي في رواية

.....

الملهاة الكبرى او تفاهة الوباء

.....

لـ: ابو بكر سيناطور

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

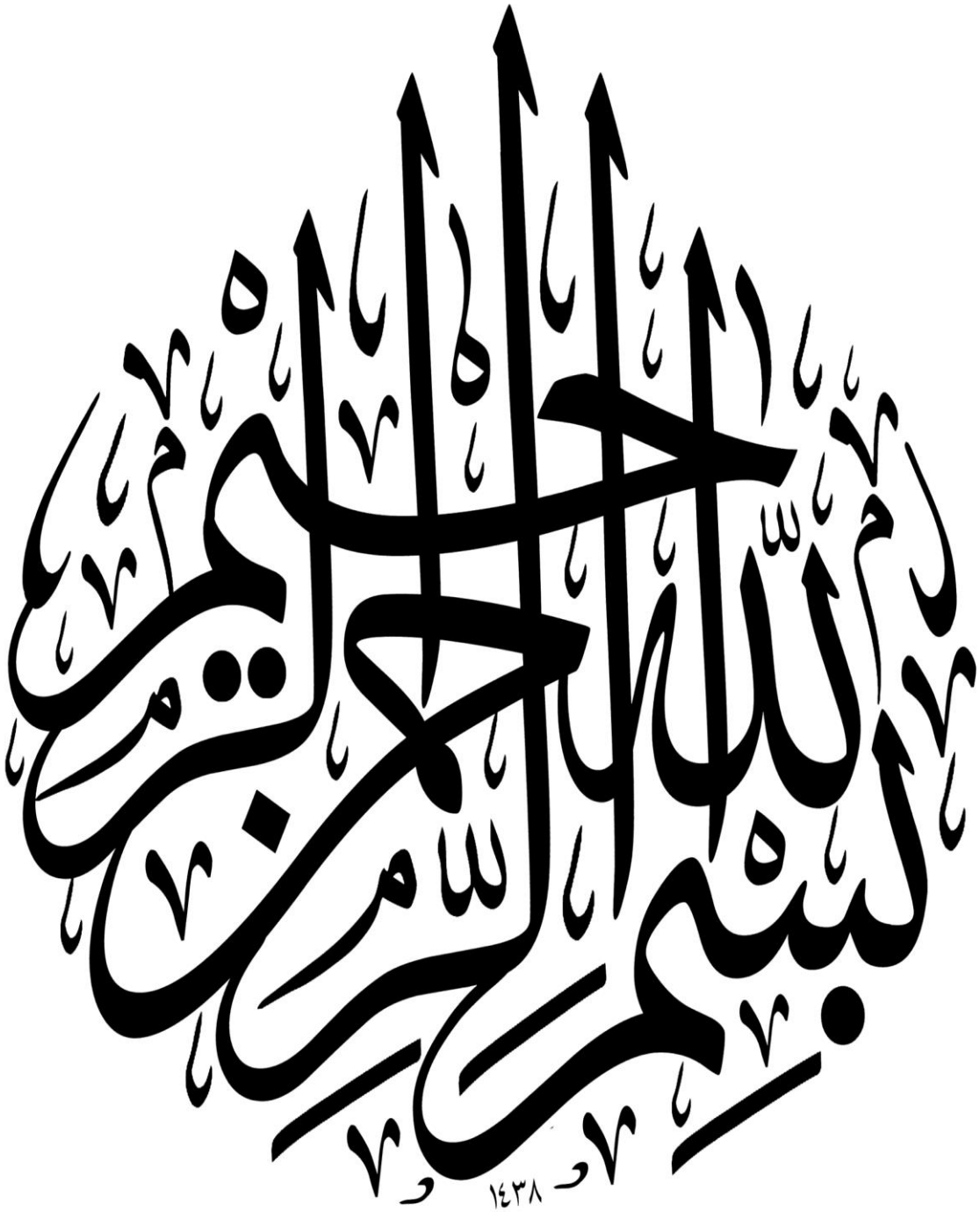
المسيلة في : 2025/06/09

إمضاء المعني

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي

وبتفويض منه عون ليسي الإدارة الإقليمية

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذنا المشرف **الدكتورخلوف مفتاح**، الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته العلمية السديدة، ونصائحه القيمة، وصبره الكبير في متابعة مراحل هذا العمل البحثي، فله منا كل التقدير والامتنان.

كما نعبّر عن امتناننا العميق لأعضاء لجنة المناقشة، الذين شرفونا بقبولهم مناقشة هذا العمل، وبتوجيهاتهم العلمية التي نعتبرها إضافة ثمينة لمسارنا الأكاديمي.

ولا يفوتنا أن نوجّه تحية تقدير واحترام إلى كل من ساندنا ودعمنا معنويًا خلال هذه الرحلة البحثية، ونخصّ بالذكر:
هشام ميداغين وعمرعليوي، لما قدّماه من دعم وتشجيع كان له بالغ الأثر في استكمال هذا العمل.

اهداء

إهداء

إلى من غرسوا في نفسي حبّ المعرفة،

إلى أمي و أبي، سندي الدائم،

إلى كل من آمن بي وشجّعني في مسيرتي،

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

مقدمة

تُعدّ رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء للكاتب الجزائري أبوبكر سناطور واحدة من أبرز التجارب السردية التي واكبت السياق الوجودي والإنساني الذي فرضته جائحة كورونا. وقد جاء النص الروائي محمّلاً بكثافة لغوية ودلالية، تُمكّنه من تجاوز التوثيق الظرفي للحدث الوبائي نحو بلورة رؤية فكرية وجمالية أعمق، تُفكّك الإنسان والواقع من الداخل، وتعيد مساءلة المعنى ذاته في عالم مضطرب، في هذا السياق، تتبدى في الرواية سمات سردية متميزة، من أبرزها المفارقة بوصفها أداة تعبير عن التناقضات الكامنة، والتشظي بوصفه استراتيجية فنية تحاكي تفتت المعنى وتكسر الأنساق الثابتة للسرد التقليدي.

تتأسس هذه الدراسة على مقاربة جمالية وتحليلية لتمظهرات المفارقة والتشظي في الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء، وذلك من منطلق اعتبارهما بنيتين فنيتين مركزيتين في تشكّل رؤية النص ومعماره الجمالي. فالمفارقة، بما تنطوي عليه من مفاجأة وانقلاب في التوقع، تشكّل في الرواية وسيلة نقدية حادة، تعرّي الواقع وتسخر من تناقضاته. أما التشظي، باعتباره انفتاحًا على أجناس أدبية متعددة وتقطيعًا لخطاب السرد، فإنه يُعبّر عن انكسار الذات وتفتت العالم، ويوفّر للنص فضاءً حُرًا لتوليد المعنى خارج القوالب الجاهزة.

إن الإشكالية التي تنطلق منها هذه الدراسة تتمثل في السؤال المحوري التالي:

كيف تتجلى جمالية المفارقة والتشظي في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء؟ وما الوظائف الفنية والدلالية التي تؤديها داخل النسيج السردي؟

ومن هذه الإشكالية تتفرّع الأسئلة الفرعية الآتية:

ما المقصود بجمالية المفارقة والتشظي؟ وما أبعادهما النظرية؟

كيف تمّ توظيف المفارقة على مستوى اللغة، والشخصيات، والبناء السردي؟

ما أبعاد التشظي الأجناسي داخل الرواية؟ وما أثره في تقويض النموذج السردي الكلاسيكي؟

كيف أسهمت هاتان البنيتان في تشكيل الرؤية الفكرية والجمالية للنص؟

إلى أي مدى نجح الكاتب في توظيف المفارقة والتشظي لتصوير الأزمة الوجودية والواقع العبثي خلال الجائحة؟

تقوم هذه الدراسة على فرضية رئيسية مفادها أن المفارقة والتشظي في الرواية لا يمثلان مجرد تقنيات فنية معزولة، بل يشكلان معًا نسقًا جماليًا متكاملًا يُعبّر عن تمزق المعنى، وتشظي الهوية، وضياع الإنسان المعاصر داخل واقع غير مألوف

وتفترض الدراسة أن هذين البُعدين يُجسّدان وعيًا سرديًا معاصرًا يتقاطع مع تحولات الخطاب الروائي الجديد، ويؤسّسان لكتابة سردية ما بعد حداثية بامتياز.

وقد تمّ اختيار هذا الموضوع انطلاقًا من الحاجة إلى دراسة الأبعاد الجمالية في السرد العربي المعاصر، في ضوء التجارب الروائية التي واكبت المتغيرات الكونية الكبرى، ومنها تجربة الجائحة. كما أن رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء تمثل نصًا غنيًا من حيث تعدد مستوياته، وجرأته في تفكيك البنى السردية واللغوية، مما يمنحها قابلية واسعة للتحليل من زاوية جماليات المفارقة والتشظي.

الدراسات السابقة:

عرفت ثنائية المفارقة والتشظي اهتمامًا متزايدًا في النقد الأدبي المعاصر، بوصفها مدخلًا لفهم التحولات الجمالية والدلالية التي طرأت على بنية الخطاب الروائي العربي. وقد تنوعت المقاربات التي تناولت هذين المفهومين بين البعد الفني الخالص، والامتداد السوسيولوجي أو الثقافي. وفي هذا السياق، يمكن رصد مجموعة من الدراسات التي سبقت هذه الدراسة وساهمت في تأطير مفاهيمها:

دراسة سفيان زدادقة الموسومة بـ *التشظي السردي في "كواليس القداسة* (2019) "، والتي تناول فيها مظاهر التشظي في الرواية الجزائرية، مركّزًا على تشظي الشخصيات والزمان والمكان، وربط ذلك بتمظهرات التشظي الاجتماعي والثقافي في الواقع الجزائري. وقد أبرزت الدراسة كيف يعكس التشظي السردي تفتّت المعنى وهشاشة الهوية في ظل الأزمات البنيوية للمجتمع.

دراسة بشير مفتي *المفارقة في رواية "بخور السراب* (2017) "، ركّزت على أشكال المفارقة اللفظية والسينية، وبيّنت كيف تُستخدم هذه الأداة السردية لكشف التناقض بين المثاليات التي تطرحها الشخصيات، والواقع المأزوم الذي يعيشه الأفراد. وقد قدمت الدراسة نموذجًا تطبيقيًا غنيًا لكيفية اشتغال المفارقة في توليد السخرية والتأمل النقدي في الرواية الجزائرية.

دراسة حول رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح (2001)، تناولت توظيف المفارقة في تفكيك الثنائيات الكبرى (كالشرق/الغرب، والذات/الآخر)، وتحليلها بوصفها استراتيجية سردية لتقويض الصور النمطية وخلخلة الهويات الثقافية. وقد شكّلت هذه الدراسة مرجعًا مهمًا لفهم الأبعاد الجمالية والفكرية للمفارقة بوصفها أداة نقدية حادة للواقع الاستعماري وما بعد الاستعمار.

وعلى الرغم من القيمة العلمية لهذه الدراسات، فإنها لم تتناول البنية التفاعلية للمفارقة والتشظي ضمن سياق واحد، ولا سيما في ظل تحوّلات السرد ما بعد الحداثي المرتبط بالأزمات الكبرى مثل جائحة كورونا.

ومن هنا تأتي **أهمية هذه الدراسة** في سعيها إلى الجمع بين **المفارقة** و**التشظي** كآليتين جماليتين متداخلتين داخل نص سردي معاصر، وتحليل اشتغالهما ضمن رواية *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء*، التي تمثّل نموذجًا تعبيريًا عن الأزمة الوجودية والتمزق الإنساني في زمن الجائحة.

اتبعت هذه الدراسة المنهج التحليلي–الوصفي، في تحليل النص الروائي ومفاصله الجمالية، مع الاستعانة بأدوات نقد الخطاب والسيميائيات السردية، وذلك للكشف عن دلالات المفارقة ووظائف التشظي في تشكيل المعنى وتوجيه التلقي.

تنقسم هذه الدراسة إلى فصلين رئيسين:

الفصل الأول: الإطار النظري للمفارقة والتشظي

يتناول المفاهيم الأساسية المتعلقة بالمفارقة وأنواعها (اللفظية، الدرامية، البنيوية)، وتاريخها في النظرية الأدبية، إلى جانب تحليل مفهوم التشظي باعتباره انفتاحًا على التهجين الأجناسي وتقطيع البنية السردية، مع عرض لأبرز المرجعيات النقدية التي تناولت هذه الظواهر.

الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية لرواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء

ويُعنى بتحليل أشكال تجلي المفارقة على مستوى الشخصيات واللغة والأحداث، وتفكيك مظاهر التشظي الأجناسي داخل النص، عبر رصد تنقّل السارد بين المقال، الشعر، الخطبة، واليوميات، مع بيان الوظيفة الجمالية والدلالية لهذا التنويع.

واجهت الدراسة عدة تحديات، أبرزها طغيان البنية التجريبية للنص، وتعدد أصوات السرد وتنوع أجناسه، مما تطلب جهدًا تأويليًا دقيقًا لفهم المتغيرات الجمالية. كما أن حداثة التجربة وقلّة الدراسات النقدية المخصصة لهذا النص تحديدًا، حدّت من إمكانية المقارنة والتقاطع مع قراءات أخرى.

الفصل الأول

الاطار النظري للدراسة

المبحث الأول : المفارقة

تعريف المفارقة:

أولاً: من حيث اللغة

المفارقة مشتقة من الجذر الثلاثي "فَرَقَ"، الذي يدل على الفصل بين شيئين. يُقال: "فرقه يفرقه فرقًا"، أي فصله، والمفارقة والمفراق تعني المباينة، والمُفرق هو وسط الرأس الذي يُقسم فيه الشعر. كما يُقال "فرق له الطريق" أي تفرع له إلى طريقين. ويُطلق على من يميز بين الحق والباطل لقب "فاروق"، وقد لُقِّب به الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، لتفريقه بين الحق والباطل.[1]

وفي أساس البلاغة للزمخشري، تعود دلالة المفارقة أيضًا إلى مادة "فرق"، حيث يقول: "بدأ المشيب في مفرقه"، أي في وسط رأسه، و"فرق لي الطريق" أي تفرّع، مما يدل على التمييز بين طريقين واختيار أحدهما.[2]

أما في الصحاح للجوهري، فقد ورد: "فرقت بين الشيئين أفرق فرقًا، وفرقانا، وفرقت الشيء تفريقًا وتفرقة"، ومنها "انفرق" و"تفرق"، والفرقان يُطلق على القرآن الكريم، وكل ما يُفصل به بين الحق والباطل يُسمى فرقانًا. كما أن "المفرق" يُطلق على منتصف الرأس الذي يُفرق فيه الشعر.[3]

---

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مجلد 11، مادة "فرق"، ط4، دار صادر، بيروت، 2005، ص 168 وما بعدها.

(2) الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1979، ص 472.

(3) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 303–304.

وفي القاموس المحيط للفَيروز آبادي: "فرق بينهما فرقًا وفرقانا" أي فصَل، وفي قوله تعالى: ﴿ وقرآنًا فَرَقناه﴾ – سورة الكهف 106 – ، أي فصلناه وأحكمناه. ويُطلق لفظ "الفرقان" على القرآن أيضًا، كما يُقال: "تفرّق" و"تَفَراق" كضد للتجمع.[1]

ثانيًا: المفارقة اصطلاحًا

يُعدّ مفهوم المفارقة في الاصطلاح من أكثر المفاهيم التباسًا وغموضًا، نظرًا لتعدد التعريفات وتباين وجهات النظر حولها. فمصطلح "المفارقة" لم يحتفظ بدلالة واحدة على مر العصور، بل تطور مع تغير السياقات الثقافية والفكرية، كما تختلف دلالاته بين باحث وآخر، كلٌّ بحسب زاويته المعرفية ومنهجه النقدي.

من بين أبرز هذه التعريفات ما قدّمه دي. سي. ميويك، حيث يرى أن المفارقة "صيغة بلاغية يُعبّر من خلالها عن المقصود باستخدام ألفاظٍ تحمل معنىً مضادًّا"، ويشير إلى أن المفارقة ليست ظاهرة بسيطة، بل معقدة، مما يجعل من تعريفها تحديًا جوهريًّا في حد ذاته.[2]

أما نبيلة إبراهيم فترى أن المفارقة، في جوهرها، "تعبير بلاغي يقوم على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر من اعتماده على النغمة أو التشكيل"،[3] وتؤكد أن المفارقة لا تصدر عن تأملات وجدانية أو غنائية، بل عن ذهن متّقد ووعي شديد بالذات والعالم، وتضيف بأن "المفارقة هي كلام يُستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول الظاهري" [4].

(1) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، مادة "فرق"، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص 372 وما بعدها.

(2) دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 258.

(3) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، د.ط، مكتبة غريب، مصر، د.ت، ص 197.

(4) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، المرجع نفسه، ص 198.

ويضيف ناصر شبانة، في كتابه المفارقة في الشعر العربي الحديث، أن المفارقة "انحراف لغوي يجعل البنية مراوغة، غير مستقرة، ومتعددة الدلالات"، مما يمنح المتلقي مساحة أوسع للتأويل والقراءة، ويُخرجه من المعنى الأحادي المغلق إلى أفق من الاحتمالات الدلالية المفتوحة.[1]

في السياق ذاته، يعرّف محمد العبد المفارقة – في كتابه المفارقة القرآنية – بأنها "شكل من أشكال التضاد بين المعنى المباشر للعبارة والمعنى غير المباشر الذي تُوحي به"، مما يضفي على الخطاب عمقًا دلاليًّا وتراكبًا في المستويات التأويلية.[2]

المفارقة في سياقها التأويلي

تُضيف يمنى العيد بُعدًا جديدًا إلى المفارقة الأدبية في كتابها فن الرواية العربية، حيث ترى أن للمفارقة علاقة وثيقة بالتأويل، وتصفه بأنه "لا حدود له"، لا سيما في ظل التناقضات والاختلافات التي تتعلق بمسألة المرجعية والإحالة. وتوضح أن التأويل يقوم على المفارقة بين الكلمات والأشياء، أو بين اللغة كوسيلة تعبير قائمة على الملفوظات الصوتية، وبين الواقع كمجال محسوس وتجربة معيشة. ومن هنا، يصبح محتوى العمل الأدبي مجرد تصور، وتغدو الحقيقة التي ينشئها العمل الأدبي نسبية، مما يجعل المعنى منفتحًا على التعدد وربما على "اللامعنى."[3] "

وانطلاقًا من هذه الرؤى المختلفة، يمكن القول إن المفارقة هي أسلوب تعبيري إيحائي وشفاف، يدفع القارئ إلى تجاوز المعنى المباشر للنص، لاستنباط معانٍ متعددة قد تبدو متناقضة أو غامضة، دون أن يُرجِّح أحدها على الآخر. وهي بذلك تثير في نفس المتلقي شعورًا بالسخرية،

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص 46.

(2) محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994، ص 15.

(3) يمنى العيد، فن الرواية العربية، د.ط، دار الأدب، القاهرة، د.ت، ص 41.

سواء في إنشائها أو تلقيها.[1] و في أبسط تعريف لها، تُعد المفارقة شكلاً بلاغيًّا يُراد به خلاف معناه الظاهر، كما لو قيل لشخص فشل في لعبة: "أنت لاعب ماهر"؛ فتُستخدم هنا السخرية لتوصيل المعنى الحقيقي بطريقة غير مباشرة.[2]

خاتمة أولية في المفهوم

وبناءً على ما سبق، يمكن توصيف المفارقة بأنها "لعبة لغوية ذكية" تعمل على الجمع بين الأضداد، والمواءمة بين التناقضات. وعلى الرغم من تنوع مفاهيمها وتعريفاتها، فإن العنصر الثابت الذي يوحّدها هو "التناقض"، سواء كان تناقضًا دلاليًّا أو شعوريًّا أو فكريًّا.

محاور المفارقة في ضوء التعريفات المتعددة

من خلال تتبّع واستقراء مختلف التعريفات التي طرحها النقاد العرب والغربيون حول المفارقة، يتّضح أنها تدور في فلك ثلاث قنوات رئيسة أو محاور كبرى، يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

المحور الأول: التباين بين الحقيقة الكامنة والمظهر الخارجي

ويُقصد به أن المفارقة تتأسس على مفارقة ظاهرة بين ما يُقال وبين ما يُقصد، أي أن المتكلم يقول شيئًا لا يريد ظاهره، بل يُضمر معنًى مغايرًا، وربما نقيضًا.

ومن الأقوال النقدية التي تُبرز هذا المحور:

(1) هيثم محمد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الأردن، 2012، ص 27.

(2) هيثم محمد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، المرجع نفسه، ص 17.

"تتفق الدراسات على أن المفارقة اللفظية – وهي نوع من أنواع المفارقة سيتم توضيحه لاحقًا – نمطٌ كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير، يكون المعنى المقصود فيها مناقضًا أو مخالفًا للمعنى الظاهر.[1] "

أما "المفارقة الكلاسيكية"، فهي بحسب بعض النقاد ضرب من ضروب المجاز، حيث تُستبدل الكلمة المجازية بالكلمة الحرفية، ويُصبح المجاز في هذا السياق وسيلة لإيصال المعنى المناقض لما يُقال حرفيًّا. فالمفارقة هي ذلك "المجاز الذي يكون فيه المعنى المجازي عكس المعنى الحرفي، ولا تُؤخذ الكلمات فيه على معناها الأصلي الظاهر، بل يُراد بها خلافه.[2] "

ومن خلال هذين التعريفين، نجد بوضوح أن المفارقة تعتمد على مستويين:

معنًى ظاهر مباشر يُعبّر عنه اللفظ.

معنًى خفي مضمر يُفهم من السياق والتأويل.

المحور الثاني: رفض المعنى الحرفي لصالح دلالات بديلة

يقوم هذا المحور على أن المفارقة تتجاوز الدلالة الحرفية للكلام، لترتقي إلى دلالات أخرى غير محددة، لكنها تبتعد – في معناها – عن الظاهر، وتطرح إمكانيات متعددة للتأويل.

ومن الأقوال التي تبرز هذا الجانب:

"لعلنا ندرك الآن أنه ليس كافيًا أن نُعرّف المفارقة بأنها الكلام الذي يقول شيئًا ويعني غيره؛ فالمفارقة هي في جوهرها رفضٌ للمعنى الحرفي لصالح المعنى الآخر، أو بالأحرى المعنى الضد الذي لم يُصرّح به.[3] "

(1) هيثم محمد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، المرجع السابق ص 22.

(2) هيثم محمد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، المرجع نفسه، ص 23.

(3) هيثم محمد جديتاوي، المرجع السابق ، ص 24.

هذا الطرح يؤكد على الطابع التأويلي والانزياحي للمفارقة، فهي ليست مجرد تعبير بلاغي، بل عملية لغوية وفكرية تدفع المتلقي إلى إعادة النظر في ما يسمعه أو يقرؤه، بحثًا عن دلالة أعمق وأكثر إرباكًا.

ثانيًا: وظيفة المفارقة

تُعدّ المفارقة جزءًا أصيلًا من التجربة الإنسانية، وقد مارستها البشرية في التواصل الشفوي قبل أن تصبح أداة فنية تُستخدم في الأدب. فقد عُرفت المفارقة الشفوية في سياقات يومية من خلال السخرية، والمداعبة، والتهكم، بوصفها شكلاً من أشكال الذكاء الاجتماعي والتعبير غير المباشر. ومن هنا فإن جذور المفارقة أعمق من أن تُحصر في الأشكال الأدبية فقط، بل تتصل بوعي الإنسان بالعالم وتعامله مع مفارقات الواقع.

وفي الأدب – وخاصة الشعر – تتجاوز المفارقة حدود الذكاء اللغوي والانتباه الحاد، لتتحول إلى أداة خلق دلالي تعمل على توليد المعاني عبر التضاد والتناقض. فهي لا تُستخدم لمجرد الزخرفة اللغوية أو التلاعب اللفظي، وإنما تسهم بفاعلية في صياغة البنية الداخلية للنص، وشدّ عُرى الخطاب.

وفي هذا السياق تقول نبيلة إبراهيم" :تتعدد أشكال المفارقة وأهدافها، فقد تكون سلاحًا للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق عمّا وراءه من هزيمة الإنسان. وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسًا على عقب، وربما كانت تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية، لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك.[1] "

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 198.

ومن خلال ما تقدّم، يتّضح أن المفارقة تقوم بعدة وظائف أساسية في النص الأدبي، يمكن إجمالها في النقاط التالية:

أبرز وظائف المفارقة:

- **إعادة التوازن إلى الحياة:**

تؤدي المفارقة دورًا مهمًّا في استعادة التوازن عندما تميل الحياة إلى الجدية المفرطة، أو عندما تُؤخذ الأمور بسطحية بالغة. فهي تمنح الإنسان وسيلة نقدية خفية تسمح له بمساءلة الواقع دون التصريح بذلك، وتُظهر التناقضات الكامنة خلف المظاهر.

- **كسر النمطية والجمود التعبيري:**

بفضل لغتها المراوغة، تكسر المفارقة جمود الأسلوب التقليدي، وتنقل التعبير من المباشرة إلى التلميح، ومن الحرفية إلى الحركية. وهذا ما يمنح الخطاب الأدبي مرونة دلالية تجعل المتلقي أكثر انخراطًا في عملية التلقي والتأويل.[1]

- **السخرية من التناقضات الإنسانية والوجودية:**

تُعدّ المفارقة وسيلة فعالة في فضح التناقضات التي يعيشها الإنسان، سواء كانت اجتماعية، نفسية، أو فكرية. إنها تكشف عن هشاشة المواقف البشرية، وتُعبّر عن المعاناة في قوالب ساخرة، مما يُضفي على الخطاب طابعًا إنسانيًّا وواقعيًّا.

- **خلق التعددية الدلالية:** تفتح المفارقة أفق النص على قراءات متعددة، فتجعل المعنى غير ثابت، وغير محسوم. وهذا ما يساهم في إضفاء طابع مفتوح على النص الأدبي، ويُشرك القارئ في عملية التأويل بدلًا من أن يظل متلقيًا سلبيًا.

(1) هيثم جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 55.

ومن بين الذين أبرزوا الدور الوظيفي العميق للمفارقة في النص الأدبي، دي. سي. ميويك، الذي يؤكد أن المفارقة ليست مجرد وسيلة بلاغية، بل إنها أداة إصلاح وتوازن، حيث يقول: "على أن وظيفتها الأساسية هي الإصلاح، بل إنها التوازن الذي يبقي الحياة متوازنة، سائرة في خط مستقيم عندما تُحمَل على محمل الجد، أو لا تُحمَل على ما يكفي من الجد.[1] "

ويعني بذلك أن المفارقة تُمثل نوعًا من التصحيح الذكي لميول الحياة المتطرفة، سواء نحو الجدية المفرطة أو التهكم الزائد، فهي تقيم نوعًا من "الانزياح" الذي يعيد إلى التجربة الإنسانية بُعدها المتوازن.

كما تتجلى وظائف المفارقة الأدبية في النقاط الآتية:

- **تحفيز القارئ أو السامع على البحث عن المعنى الحقيقي:**

المفارقة لا تمنح المعنى مباشرة، بل تتركه خلف ستار من التضاد أو الغموض، مما يُثير فضول القارئ، ويجعل منه شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى، وليس مجرد متلقٍ.

- **إحداث أثر عميق بأقل الوسائل:**

حيث تعمل المفارقة على نقل مشاعر مركبة، أو مواقف نقدية أو تأملات فلسفية بأبسط العبارات، مما يمنحها كثافة تعبيرية عالية تجعل من النص قويًّا بأدنى قدر من الزخرفة أو الإطناب.

- **وسيلة للتحايل على الرقابة:**

المفارقة كانت دائمًا ملجأ الكُتّاب للتعبير عن أفكارهم المعارضة للسلطات أو الأعراف دون أن يقعوا تحت طائلة المنع أو العقاب، إذ إنها تُعبّر عن مواقف مخالفة بطريقة غير مباشرة، وتخفي النوايا "غير المرضية" خلف لغة ذات دلالة مزدوجة.[2]

- **الأثر الفني والنفسي للمفارقة:**

(1) دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 16.

(2) هيثم جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 55.

يتعدى دور المفارقة الجانب البلاغي لتصبح جوهرًا بنيويًّا في النص الأدبي، فهي ليست زينة لغوية، بل تُسهِم في تشكيل المعنى ذاته، وتُحدث أثرًا مزدوجًا في نفس كاتب النص ومتلقيه، إذ تدفع الأول إلى إبداع أساليب تعبيرية مراوغة، وتدفع الثاني إلى التفاعل الذهني والتأويلي المستمر[1].

ومن هنا فإن قيمة المفارقة تزداد عندما تُحْدِث في القارئ نوعًا من "التيه المحبب"، فتدفعه إلى رحلة من التأمل والبحث عن المعنى الخفي الذي يختبئ خلف ظاهر القول.

كما أن المفارقة تخلق نوعًا من التوازن الوجودي، إذ تُجلي سرّ التباينات التي تتخلل الحياة، وتُعرّي التناقضات الكامنة في الواقع، وتُظهر لنا أن الحياة نفسها مشبعة بالمفارقات، ومن ثم فإن المفارقة تُصبح "مرآة للحياة الصافية."

أهداف توظيف المفارقة في النص الأدبي:

مباغتة القارئ لإثارة انتباهه:

المفارقة تفاجئ المتلقي من حين إلى آخر، وتُوقظه من رتابة القراءة، مما يجعل انخراطه مع النص أكثر ديناميكية ومتعة.

عناصر المفارقة

المرسل (صانع المفارقة)

كما تمت الإشارة، فإن المرسل في المفارقة هو صانع المفارقة، وهو الجهة التي تصوغ المفارقة وتبنيها، سواء كان ذلك في خطاب أدبي أو حواري أو رمزي. وهو الذي يمتلك وعيًا لغويًّا وجماليًّا عاليًا يسمح له بلعب دور الخالق لتلك المفارقة، بطرائق تلتف على المباشر وتكشف المتخفي خلف ظاهر النص.

(1) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 213.

ويذهب البعض — كما نبيلة إبراهيم — إلى اعتبار صانع المفارقة تجليًا لما يُعرف بـ"الذات الترانسندنتالية"، وهي ذات تتجاوز الواقع والتاريخ ولا تلتزم بهما، بل تسعى إلى التحرر من قيدهما عبر استعمال المفارقة كمسافة بين تجربتها الذاتية والتجربة الموضوعية التي تمثلها الكتابة.

تقول نبيلة إبراهيم:

"البحث عن صانع المفارقة يرتكز فيما اصطلح على تسميته بالذات الترانسندنتالية... وهي الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تتجاوزه وتعلو فوقه، تاركة نفسها لعفوية الفكر.[1] "

ويُفهم من هذا أن صانع المفارقة يمتلك نوعًا من الحرية التأويلية والوجدانية، فهو لا يسعى إلى نقل الواقع كما هو، بل يخلقه من جديد عبر تحويره واستخدام التهكم أو التضاد أو التناقض لإعادة صياغته، بلغة تفتح المعاني بدلًا من أن تغلقها.

المستقبل (القارئ)

ويقابل المستقبل في عملية الاتصال الأدبي القارئ أو المتلقي، وهو العنصر المحوري الذي يتموضع في قلب المفارقة، ليس فقط بصفته متلقيًا سلبيًّا، بل كشريك فعّال في إنتاج المعنى. فالمفارقة لا تكتمل بدون وعي القارئ بها.

وتكمن خصوصية المفارقة في أنها تدفع القارئ إلى:

التأمل والتأويل المتعدد بدل التلقي السطحي.

البحث عن المعنى غير الظاهر، وتجاوز الخطاب المباشر.

الوعي بالعلاقات الخفية في النص، ومن ثم تكوين تجربة قرائية غنية بالدلالات والانزياحات.

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 78.

وهنا، فإن القارئ يصبح بمثابة "مكتشف"، يتتبع العلامات والسياقات ليصل إلى الدلالة الأعمق، رافضًا التسليم بالظاهر، ومنشغلًا بما تخفيه اللغة خلف أقنعتها البلاغية.

الرسالة (لغة المفارقة)

وتمثل "لغة المفارقة" الوسيط الذي تنتقل عبره التجربة المفارقة، وهي لغة خاصة ومتميزة بعدد من السمات، منها:

- التضاد والتناقض الظاهري والباطني.
- الانزياح عن المألوف والمعهود في الكلام.
- التلميح بدل التصريح، والإيحاء بدل المباشرة.
- الاختزال البلاغي والتكثيف الدلالي.

فاللغة المفارِقة ليست بريئة أو مباشرة، بل تلعب لعبة المعنى بين ما يُقال وما يُراد، وتستخدم التورية، والرمز، والتلميح، والتناقض الصارخ، لتخلق مسافة فكرية وجمالية بين النص والقارئ.

وبذلك، فإن عناصر المفارقة الثلاثة — المرسل، المستقبل، والرسالة — تشكل منظومة ديناميكية تجعل من المفارقة بنية تفاعلية، تشتغل على مستويات متعددة من الإدراك والتأويل، وتُحوّل النص من مجرد خطاب إلى حقل من الدلالات المتقاطعة التي لا تنفك تتوالد كلما أعيد قراءته.

تُعد الذات الترانسندنتالية في سياق المفارقة أحد المفاهيم الجوهرية التي توضح طبيعة صانع المفارقة وعلاقته بالواقع واللغة. فهي الذات التي تتجاوز التاريخ والمجتمع والواقع المحسوس، وتحاول التحرر من أسر المعايير الجماعية والنمطية، لصياغة عالم خاص بها، بلا معايير صارمة، أو كما يُقال: "عالم بلا عالم.[1] "

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 207.

"فالذات الترانسندنتالية هي الأنا المنفصلة عن الـ'نحن"..." [1]

وتحقيق هذه الذات لوجودها لا يكون من خلال التماهي مع الجماعة، بل عبر الانفصال الواعي عنها ، لكنها حين تفقد القدرة على صياغة عالم بديل منظم ومثالي، تدخل في عزلة وجودية، يتجلى فيها النص المفارق كصرخة ضد المعنى الثابت، ومحاولة لهدم البنية المغلقة للواقع[2].

المبحث الثاني : التشظي

أولًا: مفهوم التشظي لغويًا

يرجع أصل مفهوم "التشظي" في اللغة العربية إلى الجذر الثلاثي (ش–ظ–ي)، ويُشتق منه الفعل "تشظّى"، وهو فعل لازم يُستخدم للدلالة على التفتت أو التكسّر إلى أجزاء متناثرة. وتشير كلمة "شظية" في معاجم اللغة إلى القطعة الصغيرة الناتجة عن تكسّر جسم صلب كالمعدن أو الزجاج، وغالبًا ما يُستعمل هذا المصطلح في السياقات العسكرية للدلالة على الأجزاء الناتجة عن انفجار القذائف أو المتفجرات [3]. ومع مرور الزمن، اتّسع استخدام المفهوم ليأخذ دلالات مجازية ترمز إلى الانقسام أو التمزق في الكيانات غير المادية، كالأفكار، والمشاعر، والهويات، وحتى في الخطابات والممارسات الثقافية والاجتماعية.

وقد استخدم النقاد والمفكرون هذا المفهوم لوصف الحالة النفسية للإنسان المعاصر، المتأرجحة بين تعدّد الأدوار، وتنازع الهويات، وضياع المركز المرجعي. فالتشظي هنا لا يُقصد به

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 213.

(3) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط (القاهرة: دار الدعوة، 2004)، ص 478.

فقط الانقسام الفيزيائي، بل التفتت الرمزي الذي يُصيب البنية الذاتية والوجودية للفرد أو المجتمع [1].

ثانيًا: التشظي في السياق الروائي

ظهر مفهوم التشظي بشكل بارز في النقد الأدبي والسرديات الحديثة، وخاصة في سياق تحليل الرواية العربية بعد النكسة، حيث عبّرت الكتابة الروائية عن تمزقات الواقع العربي من خلال بنى سردية تتجاوز الخط التقليدي المستقيم، وتعتمد على تفكيك وحدة الزمان والمكان والشخصية والبنية الكلية للنص [2]. وبذلك أصبح التشظي أداة فنية وجمالية تُستخدم للكشف عن التصدعات الداخلية في العالم الروائي، وعلامة على انكسار المركزيات السردية التي طالما هيمنت على البناء الروائي الكلاسيكي.

في الرواية ما بعد الحداثية، يتمظهر التشظي في تعدّد الأصوات، وكسر التسلسل الزمني، وتداخل العوالم الواقعية والمتخيلة، فضلاً عن تقديم شخصيات مفككة الهوية، تائهة في واقع غير متماسك. وهذا يعكس تحولًا في الرؤية الفلسفية والفنية للعالم، حيث لم يعد يُنظر إلى الواقع باعتباره كيانًا واحدًا متجانسًا، بل كمنظومة من الشظايا المتنافرة التي يصعب جمعها ضمن سردية موحدة [3].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000)، ص 89.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (القاهرة: دار الشروق، 1992)، ص 201.

(3) عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في أدب الترجمة (الدار البيضاء: دار توبقال، 1987)، ص 45.

ثالثًا: الأسباب الثقافية والتاريخية للتشظي

لا يمكن فهم التشظي الروائي بمعزل عن السياقات التاريخية والثقافية التي نشأ فيها. فالأزمات السياسية، والهزائم العسكرية، وتفكك البنى الاجتماعية التقليدية، كلها عوامل ساهمت في دفع الكتّاب إلى إنتاج نصوص تعكس واقعًا مفككًا وغير قابل للاستقرار. كما أن التداخل الثقافي مع الغرب وما نتج عنه من إزاحة للثوابت الفكرية والمركزيات القومية، أدى إلى إعادة النظر في مفاهيم مثل الهوية والذاكرة والانتماء.[1]

في هذا الإطار، يتقاطع التشظي مع مفاهيم ما بعد الكولونيالية التي تؤكد على تعددية الهويات، وتشكك في الخطابات الشمولية، وتحتفي بالتعدد والاختلاف باعتبارهما سمتيْن رئيسيتين للعالم الحديث. وهكذا، فإن التشظي لا يُعدّ علامة على الانهيار فقط، بل هو أيضًا فضاء للابتكار والتجريب، ومنصة لإعادة إنتاج المعنى بشكل أكثر انفتاحًا وتعددًا.[2]

رابعًا: التشظي بوصفه تقنية سردية

لا يقتصر التشظي في الرواية على كونه نتيجة أو انعكاسًا لحالة وجودية، بل هو أيضًا **تقنية سردية** واعية تُستخدم لتفكيك البنية التقليدية للنص، واستبدالها بأشكال تعبيرية أكثر مرونة وذاتية. ففي بعض الروايات، نجد أن النص يتشكل من مشاهد متفرقة، أو يوميات غير مرتبة زمنيًا، أو تدفقات وعي متداخلة تعكس فوضى داخلية عميقة. هذا التوجه يهدف إلى تجاوز النموذج التقليدي للنص المتماسك، وفتح المجال أمام التلقي المتعدد والتأويل المفتوح.[3]

(1) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1997)، ص 112.

(2) هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2006)، ص 63.

(3) ميشيل بوتور، تحوّلات الرواية الحديثة، ترجمة: محمد بنيس (الدار البيضاء: دار توبقال، 1994)، ص 23.

وقد تبنّى عدد من الروائيين العرب هذا النمط، ليس فقط تعبيرًا عن الأزمة، بل بوصفه شكلًا من أشكال المقاومة السردية ضد النماذج الجاهزة والأطر الجامدة. فالتشظي هنا يصبح موقفًا إبداعيًا، وجدلًا نقديًا مع الأنماط الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على احتواء التجربة الإنسانية المعقدة.

تشظي الشخصيات

يُعدّ **تفكك الشخصية الروائية** إحدى أبرز ملامح السرد الحداثي وما بعد الحداثي، حيث تتخلى الرواية عن أنماط الشخصية المتكاملة والمُحدّدة السمات، لتقدّم بديلًا مركبًا يعكس الواقع الذاتي والوجودي للفرد المعاصر. تظهر الشخصيات المتشظية بوصفها كائنات قلقة، مفككة، فاقدة لوحدة الهوية، تعاني من صراعات داخلية تتراوح بين الذاتي والاجتماعي، وبين الواعي واللاواعي. وهذه الشخصيات لا تملك مركزًا داخليًا ثابتًا، بل تتوزع عبر طبقات من الخطاب والتجربة والرغبة [1].

مثال على ذلك ما نجده في رواية *العين القديمة*، حيث يصوَّر البطل في حالة انقسام دائم بين ذاته المتخيلة وواقعه المُعاش. يتحدث البطل في أكثر من صوت، ويتنقل بين وعيين متضادين، أحدهما يحاول التماهي مع العالم والآخر يرفضه بشدة، مما يخلق حالة من التوتر الدائم التي لا تُحلّ داخل النص، بل تتصاعد لتصير جوهرًا بنيويًا في الشخصية.[2]

لا يقتصر التشظي هنا على البعد النفسي، بل يمتد ليشمل تمزق الذاكرة، وتفتت السرد الذاتي، وتعدد الأدوار الاجتماعية التي تؤديها الشخصية. وهو ما يتوافق مع نظريات "ما بعد

(1) ميغان سيف، تفكيك الهوية في الرواية الحديثة، ترجمة: حيدر المحسن (بغداد: دار الرافدين، 2019)، ص 54.

(2) محمد بنيس، العين القديمة: نصوص روائية مختارة (الرباط: منشورات المركز الثقافي المغربي، 2011)، ص 137.

الهوية"، التي ترى الذات الإنسانية معرّضة للتقويض المستمر بفعل ضغوط التاريخ والثقافة والسوق والعولمة.[1]

تشظي الزمان والمكان

من أبرز مظاهر التشظي السردي المعاصر **تفكك الزمان والمكان** .ففي مقابل الخط الزمني المستقيم التقليدي، تلجأ الرواية الحديثة إلى أنساق زمنية دائرية، متكسّرة، ومركبة، يتجاور فيها الحاضر مع الماضي والمستقبل دون فواصل واضحة. لا يعود الزمن محكومًا بالتعاقب المنطقي للأحداث، بل يصبح ناتجًا عن تجربة الشخصية وارتباكها الذاتي. كما يُعاد تشكيل الزمن داخل النص بحسب مزاج السارد أو وفق تداعيات الذاكرة والتداعي الحر.[2]

أما المكان، فلم يعد فضاءً مستقرًا تُبنى عليه الأحداث، بل صار هو الآخر مفككًا، غير متجانس، متعدد المرجعيات. تتنقل الشخصيات بين أمكنة متباعدة، أو تُحاصر في أماكن مغلقة تعكس اختناقها النفسي والاجتماعي، أو تغوص في أماكن متخيلة ترتبط برغباتها اللاواعية. هذه الأمكنة تفتقر إلى المركز أو المعنى الثابت، وتتحول إلى فضاءات معطلة أو محايدة، تعكس ضياع الإنسان الحديث في مدن بلا ذاكرة أو حدود.[3]

(1) ستيوارت هول، "الهوية الثقافية في عالم متغير"، ضمن: الهوية والتحول الثقافي، ترجمة: غسان عبد الخالق (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006)، ص 91.

(2) بول ريكور، الزمن والسرد، ترجمة: سعيد بنكراد (الدار البيضاء: دار توبقال، 2003)، المجلد الثاني، ص 223.

(3) إدوارد سويا، الفضاء الثالث: نحو نقد للفضاء ما بعد الحداثي، ترجمة: سعيد بوخليط (الرباط: أفريقيا الشرق، 2015)، ص 74.

ويُلاحظ هذا النمط بشكل جلي في روايات ما بعد النكبة والنكسة، حيث غالبًا ما تتشظى الأمكنة بين واقع مكاني مفقود (مثل الوطن)، وواقع حالي مهتز (مثل المنفى أو الشتات)، مما يخلق أزمة انتماء ممتدة على مستوى الوعي والمكان معًا.[1]

تشظي البنية السردية

إلى جانب الشخصيات والزمان والمكان، يمتد التشظي ليصيب **البنية السردية نفسها**، حيث يتم تفكيك التسلسل التقليدي للحبكة، واستبداله بسرد متعدد الأصوات، متداخل الطبقات، أو حتى غير خطي بالكامل. في هذا النمط، قد تختفي الحبكة المركزية لتحلّ محلها حالات متفرقة، أو لوحات سردية مفتوحة، لا يجمع بينها سوى شعور كامن بالتفكك والانكسار.[2]

ويظهر ذلك في روايات تعتمد على التداعي الحر، أو المزج بين الوثائق، واليوميات، والحوار الداخلي، والمونولوج، بل وحتى الصمت أحيانًا، ما يجعل النص يبدو كأنه لا يُروى من مركز واحد، بل من عدة نوافذ متضادة. وتُصبح الرواية بهذا المعنى مرآة لتركيبة الذات الحديثة، التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال التشظي نفسه.

مفهوم تشظي الشكل الروائي

إن التحول الفاعل في طريقة صياغة الأحداث، ومحاولة تقديم نموذج جديد معتمد من قبل الروائيين المعاصرين، أعاد النظر في أهمية الشكل الروائي إذ أصبح النص يحمل أصداء دلالية إضافية، تتجاوز تلك التي يمكن أن تُفهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. هذا ما يعبّر عنه مفهوم

(1) فيصل درّاج، الرواية الفلسطينية: أشكال التمثيل وتجليات الوعي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997)، ص 215.

(2) ريموند كينو، تمارين في الأسلوب، ترجمة: زهير مجيد مغامس (بغداد: دار المدى، 2018)، ص 32.

"تشظي الشكل الروائي"، الذي يظهر بسبب اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي، ووجود منظور أحادي، وطموح للقبض على الواقع بتفاصيله ومنطقه المرئي إلا أن أحداثًا كثيرة قد زحزحت هذا المفهوم التقليدي للواقع، حيث لم تعد علاقة الراوي بما يحيط به قائمة على النظرة الواقعية، التي كانت تهدف إلى تصوير الواقع ونقل المعنى المحدد في النهاية.[1]

اعتاد السرد التقليدي على الاحتفاء بالحكاية المحبوكة التي تعتمد على تسلسل منطقي للأحداث. وكان هذا التسلسل يهدف إلى التدرج وصولًا إلى نهاية تنحل فيها الأزمة، ويُعاد التوازن إلى حالته الأولى [2]. لكن مع ظهور الاتجاهات الأدبية الجديدة، أصبح هناك سعي للتمرد على النسق التقليدي الذي يعتمد على بناء حكاية لا تنفصل عن السرد. فالرواية الجديدة تتعمد أن تكون مفككة ومهمشة، عوالمها تعيد تمثيل الواقع من خلال رؤى رفضية واحتجاجية، ليظهر النص ممزقًا وغير محكوم بنظام منطقي.[3]

مفهوم تشظي الشكل في السرد الحديث

يتجلى مفهوم تشظي الشكل في النصوص المعاصرة من خلال تأثر الروائيين بالتحولات العميقة في مجتمعاتهم، التي خلخلت علاقة الإنسان بالطبيعة والجسد والمجتمع. إذ أضافت النصوص المعاصرة أبعادًا دلالية جديدة للثيمات التي طالما اهتم بها الروائيون، مثل: الجنس، والدين، والسياسة. وقد انعكست هذه التحولات في الأعمال الروائية من خلال تصوير العلاقات

(1) الرواية العربية ورهانات التجديد، مرجع سابق، ص51.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة: الأبنية السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص196.

(3) المرجع نفسه، ص196،197.

الإنسانية من منظور صدامي يتسم بالعنف والتشيؤ، في محاولة لفرض الرقابة على حرية الإنسان [1].

لقد أدرك الإنسان في هذه الفترة أن فلسفة الحياة خاضعة للتحولات المتسارعة في العالم، وهو ما كان له تأثير كبير على الأدب الروائي المعاصر، ففي طليعة هذه الأعمال كان تحليل النفس البشرية وتعددية الأنا والذات، حيث تعايش الخطاب الملفوظ مع طبقات الحوار الداخلي (المنولوج). وقد كان السرد الحديث قادرًا على كشف كذبة التشخيص الواقعي الذي كان يزعم أنه ينقل الحقيقة بأدق تفاصيلها، وهو ما أفضى إلى ظهور نمط جديد من السرد الذي يعكس التشظي في الشكل الروائي.[2]

تمظهرات تشظي الشكل في الرواية

من خلال المقاربات التي اهتمت بالإنتاج الروائي المعاصر، نجد أن ذات المؤلف لا تزال مؤشرا مميزًا ودليلًا على حضوره بوصفه ذاتًا فاعلة ومنتجة للخطاب الروائي ومن خلال هذه الذات تنبثق بؤر التشظي في النص، بوصفها بنية وسطية تحمل دلالات متعددة على مستويين:

السطح غير البراني: حيث يعتقد المؤلف أنه من المستحيل تجنب التشتت الذي يظهر في الرواية، ورغم أن الرواية قد تبدو لأول وهلة متماسكة، إلا أن التشتت يظل ملموسًا.

(1) الرواية العربية ورهانات التجديد، مرجع سابق، ص47.

(2) المرجع نفسه، ص51.

العمق غير الجواني: وهو السعي المتكرر لاحتواء شتات الرواية الذي ترفض عناصرها الرئيسية أن تتناغم معًا، غالبًا ما يقترن تشظي الشكل في الرواية باستخدام لغة مقتضبة وتجنب الوصف المبالغ فيه، مما يدفع المتلقي لإعادة تخييل النص.[1]

إن تشظي الشكل في الرواية ليس مجرد وسيلة فنية، بل هو بنية سردية تنطوي على علاقات معقدة تتطلب من المتلقي قراءة النص بعين ناقدة، فالسرد الذي يُظهر التشتت ويغفل التماسك السطحي لا يسعى إلى تقديم الواقع بكل تفاصيله، بل يحاول أن يخلق فضاءات جديدة تتيح للمؤلف والمتلقي معًا تأمل الواقع بشكل أكثر عمقًا. ولهذا، يُعتبر تشظي الشكل أحد أبرز معالم السرد الروائي الحديث.[2]

(1) ما وراء السرد ما وراء الحكاية، عباس عبد الجاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2005، بغداد، ص105.

(2) قراءات في المنظور السردي النسوي، حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2013، الأردن، ص94.

الفصل الثاني

الجانب التطبيقي

توظيف المفارقة في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء لأبوبكر سناطور

من خلال دراستنا للمفارقة في الجزء النظري، يمكن تقديم المفارقة كآلية لغوية تعكس عمق الكتابة و النصوص

تُعدّ المفارقة من أبرز الأدوات البلاغية والتقنيات السردية التي يستخدمها الكُتّاب لإضفاء أبعاد جمالية ودلالية على النص الروائي، خصوصًا في الأعمال التي تنفتح على التأملات الوجودية والنفسية. في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء لأبوبكر سناطور، تتوزع المفارقة بنسق معقد ومتعدد المستويات، ما يجعل من قراءتها عملية تأويلية خصبة، تسعى لفك التناقضات الظاهرة والخفية التي تحكم البنية السردية .

1- الغموض والصفاء بوصفهما ثنائية رمزية

تتجلى المفارقة الجمالية في الرواية من خلال الانزياح من الصفاء الحميمي إلى الغموض الكابوسي. يفتتح السارد النص بمشهد مفعم بالاضطراب" :استيقظ مع الشفق العميق على صوت صخب مخيف... يا الله يا الله... ما هذا الصخب ما هذه الفوضى؟) "[1](، ليقابل ذلك لاحقًا بلوحات ذات طابع حميمي شفاف كما في قوله" :رائحة العنبر التي اعتادت أمي رشه بها كلما تفقدت المكان .[2] "...هذا التناوب بين صوت الأم ورائحة الذاكرة من جهة، وأصوات العويل والفوضى من جهة أخرى، يُنتج مفارقة حسية/نفسية تجعل من التجربة المعاشة محمولة على جدلية الصفاء والذعر، الذكرى والواقع، الطمأنينة والترويع.

(1) أبوبكر سناطور، الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، ص. 17.

(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص. 20.

فما يبدو في البداية واقعًا مألوفًا –النهوض صباحًا– يتحول إلى كابوس لا تُعرف حدوده. السارد يقول في اندهاشه" :أي وحشية هذه؟ وأي جنون هذا؟) "[1](، مما يُضفي على المألوف طابعًا غرائبيًا ويحوّل المشهد اليومي العادي إلى تجربة متجاوزة للمعقول، وهو ما يجسد المفارقة الجمالية بوصفها انعكاسًا لتفكك الإدراك اليومي.

2- مفارقة اللغة

اللغة في هذا النص لا تسير على نحو خطي أو سردي تقريري، بل تتشابك فيها الصور والتكثيف والتلميحات، وهي خصائص تجعل منها بنية مفارقية في ذاتها. يصف السارد ذاته قائلًا" :لطالما كنت رجلًا من ورق) "[2](، وهي صورة رمزية تستبطن هشاشة الكائن وتفككه، بل وتضعف من وجوده المادي لصالح تمثيل رمزي لا يملك من القوة سوى قشرة هشة.

كذلك، فإن النص مليء بالانزياحات الأسلوبية والبلاغية، من قبيل" :طاقتي المنفلتة، ابتساماتي الغائرة، صمتي المتحجر .[(3]) "هذه التراكيب لا تتبع منطقًا بلاغيًا كلاسيكيًا، بل تتشكل عبر مفارقات لغوية، حيث تتقاطع الحركة (المنفلتة) مع الركود (المتحجر)، والانفعال (الغائرة) مع الجمود (الصمت). هذا التداخل يُفجّر المعنى ويزرع الشك في القارئ، وهو ما يُعد من صميم وظائف المفارقة كجهاز لغوي جمالي.

من بين أبرز تجليات المفارقة الفلسفية في الرواية، ذلك التساؤل المفاجئ الذي يفتتح به السارد تأمله" :هل صحيح أن الشر هو الوضع الطبيعي للبشر؟ .[(4]) "هذا السؤال لا يُقدَّم ليُجاب عليه

(1) أبوبكر سناطور، الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء، المصدر السابق، ص. 17.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص. 21.
(3) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص. 20.
(4) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص 17.

مباشرة، بل يتخلل النص في مستويات متعددة، أبرزها وصف السلوك البشري تجاه الجائحة : "مهندسو القتل إلى العلن ليحتفلوا بنشوة الانتصار ويتفاخروا على سماحة الرسائل الإلهية "... .[1]يظهر هنا تناقض أخلاقي حاد: بينما يُفترض بالبشر السعي إلى الخير والنجاة الجماعية، تظهر بوادر الشر في تواطؤ بعضهم مع قوى الهيمنة والتلاعب والخداع.

هذه المفارقة تستدعي مفهوم "القلق الوجودي" عند كيركغورد، حيث يُعتبر الإنسان كائنًا مهددًا دومًا بانهيار معنى وجوده إذا ما أُخضع لظروف تتجاوز إرادته. الجائحة هنا ليست مجرد كارثة صحية، بل مسرحًا تتجلّى فيه حقيقة الإنسان المتناقضة، ما بين نزعة الخلاص ونزعة الفتك.

3- مفارقة السلطة والمعرفة

تتجسد واحدة من أعمق المفارقات في عبارة السارد" :أبطال الملهاة ليسوا بشريين ولكنهم مجهريون) "[2](، في إشارة إلى الفيروس الذي "يفنّد أسطورة الإنسان المتفوق". في هذا الطرح، ينتقل النص من السرد إلى الفلسفة، حيث تُستبدل صورة الإنسان المسيطر، المُبدع، المُهيمِن، بكائن خائف هشّ. المفارقة تكمن في هذا الانقلاب الساخر من المركزية الإنسانية، لتُستبدل بمركزية الفيروس.

ومع أن البشرية وصلت إلى قمّة تطورها العلمي، فإنها وُضعت فجأة أمام مخلوق لا يُرى بالعين المجردة، يفكك بنيانها الروحي والمادي على السواء. هكذا، تتحول "الملهاة" إلى مأساة وجودية عميقة، حيث السخرية ليست أداة للتسلية، بل وسيلة لكشف التناقضات الكبرى في بنية الحضارة.

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، ص. 22.

(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص. 23.

4- المفارقة الإعلامية والسياسية

في جزء من النص، يلاحظ السارد سلوك القنوات الإعلامية خلال الجائحة، فيقول" :كثرت الشعارات وتعددت مخارجها، وألقت معظم تشكيلات المجتمع المدني بثقلها .[1] "...يضيف أيضًا" :قناة اختارت 'وعينا يحمينا'، وأخرى 'معاكم في داركم .[2] "المفارقة هنا مزدوجة: فمن جهة، تُقدَّم هذه الرسائل كخطاب توعوي، لكنها في العمق تخلق حالة من التخدير الجماعي، وتُعيد صياغة الواقع ضمن قالب جذّاب يخفي التهديد الحقيقي.

هذه مفارقة خطابية شبيهة بما وصفه رولان بارت بـ"الميتولوجيا الحديثة"، حيث يُعاد إنتاج المعنى في صيغ تبسيطية تغيب عنها البنية المعقدة للواقع. فالإعلام، وهو يُفترض به أن يكشف الحقيقة، يتحول إلى قوة سيميائية تزيّفها عبر رموز جذابة وشعارات سطحية.

تتجلى المفارقة في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء في كل مستوياتها: الجمالية، اللغوية، الفلسفية، والسياسية، بما يجعلها ليست مجرد تقنية بلاغية بل نظامًا تأويليًا شاملاً. لقد نجح أبوبكر سناطور في تحويل الجائحة إلى مسرح تُعرض عليه هشاشة الإنسان، وسخرية العالم، وتهاوي اليقينيات الكبرى. إن المفارقة هنا ليست للضحك، بل لزرع الشك، ولتعميق الحس النقدي لدى المتلقي، بما ينسجم مع قول كيركغورد" :المفارقة هي الشك الذي لم يُولد بعد، واليقين الذي لم يُكتمل بعد".

تعدّ المفارقة من أبرز الأدوات البلاغية والتقنيات السردية التي يستخدمها الكُتّاب لإضفاء أبعاد جمالية ودلالية على النص الروائي، خصوصًا في الأعمال التي تنفتح على التأملات الوجودية والنفسية. في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء لأبوبكر سناطور، تتوزع المفارقة بنسق معقد

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، ص. 24.

(2) المصدر نفسه، ص. 24.

ومتعدد المستويات، ما يجعل من قراءتها عملية تأويلية خصبة، تسعى لفك التناقضات الظاهرة والخفية التي تحكم البنية السردية.[1]

5- المفارقة النفسية والانفعالية

في أحد أبرز مشاهد الرواية، حين تنسحب صفية من أمام السارد، تتكشف مفارقة نفسية دقيقة: من جهة، يظهر على وجهها مزيج من التماسك والثقة، ومن جهة أخرى، يكشف السرد الداخلي عن مشاعر خفية من الخيبة والانجذاب. العبارة التي تصف كيف كانت "تغرق في تفاصيل كتاباته الفيسبوكية" وتتردد في قراءتها "كلمة كلمة"، بينما تدّعي أن "صديقاتها ينتظرنها" وتمضي "زاهية"، تُبرز هذا الانقسام الشعوري الحاد بين الرغبة في البوح والخوف من الانكشاف [2]. إننا أمام مفارقة شعورية مركبة، تعبّر عن قلق داخلي يعكس هشاشة العلاقة وانعدام التواصل الحقيقي.

6- مفارقة الفضاء الرقمي والواقع

يتخذ التفاعل بين السارد وصفية عبر منصة فيسبوك شكلًا ساخرًا من تقنيات التواصل الحديثة، حيث يُغرق هو بريدها "بملايين القبل" في عالم افتراضي، بينما تبدي هي تحفظًا واضحًا في الرد أو التفاعل. المفارقة هنا تكمن في حميمية العلاقة الرقمية، مقابل الجفاء أو البرود في الواقع

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، 115.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، 120.

الملموس، ما يعكس مأزق العلاقات العاطفية في زمن التواصل التقني [1]. الفضاء الرقمي يتحول إلى ملاذ نفسي، لكنه في الوقت نفسه مساحة وهمية تُفاقم الشعور بالوحدة والانفصال.

7- المفارقة الوجودية في مشهد الفحص الطبي

يمثل مشهد الكشف الطبي لحظة تأمل في هشاشة الجسد أمام منطق العلم والطب. الشخصية تجد نفسها في وضعية من التوتر، تتجاذبها رعشة ضجر ورهبة داخلية، بينما الطبيب، الذي يُصوّر بعينين "خضراوين مثل دوق رومي أنيق"، يمثل صورة السلطة العقلانية والتشخيصية. هذا التناقض بين طمأنينة الطبيب وهلع المريض يُولد مفارقة وجودية تكشف حدود الإنسان في مواجهة أدوات الفحص والتشخيص [2]، بل تكشف أيضًا تمزقه بين قبول العقل ورفض الجسد.

8- مفارقة الوباء كتجلي رمزي

الوباء في الرواية لا يُطرح فقط كظاهرة صحية أو أزمة بيولوجية، بل يتجاوز ذلك ليُصوَّر كعقوبة رمزية تحمل بعدًا أخلاقيًا. يُقدَّم كـ"رسول للطبيعة" جاء ليذكّر الإنسان بما ارتكبه من "جشع ومكر وخداع وسفك دماء" [3]. المفارقة هنا أن الجائحة، التي يُفترض أن تكون موضع شفقة وتضامن، تتحول إلى مرآة سوداء تكشف تناقضات الإنسان وغطرسته. إنها رؤية فلسفية تُحيل إلى فكرة أن المصائب ليست مجرد كوارث، بل أدوات تطهير وتذكير بالإنسانية الضائعة.

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، 121.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، 149.
(3) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، 160.

9- مفارقة خطاب السخرية والتأمل

في مشهد اختبار الـPCR، يمر السارد بتجربة جسدية مزعجة، لكنه يشعر بـ"حكة قوية" تدفعه إلى "الضحك بصمت في داخله"، في لحظة تتقاطع فيها مشاعر الخوف والتوتر مع نوبة من السخرية الداخلية [1]. تتجلى هنا مفارقة جديدة: في قلب اللحظة الجدية والمثقلة بالتوتر، يتولد عنصر هزلي ساخر، يخفف وطأة الموقف ويمنحه بعدًا وجوديًا. تتضافر السخرية والتأمل لتشكيل طبقة سردية مضادة تحوّل المشهد من مجرد اختبار طبي إلى استبطان رمزي لحالة الإنسان في زمن الوباء.

تُشكل نهاية الرواية ذروة الانفعال السردي وتجلياته الجمالية، إذ تتداخل فيها الأبعاد النفسية والفلسفية والرمزية لتُبرز المفارقة بوصفها مركزًا دلاليًا يُجسد مأساة الفرد في عالم مضطرب. وفي الصفحات الأخيرة من رواية *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء*، يظهر خطاب داخلي مشحون يدمج بين الأمل واليأس، الحياة والموت، الفرد والجماعة، مما يمنح المفارقة حضورًا فنيًا فائقًا لا يكتفي بتوليد المعنى بل يوسع مداه الوجودي والجمالي.

10- مفارقة الحياة والموت تبدأ المفارقة الكبرى بعبارة ذات طابع درامي مكثف" :*لا تربط حياتك بي أنا، فليس على حي أن يحتضن ميتًا*)"...[2]، حيث تتحدث شخصية يكتنفها الغياب (وربما الموت الرمزي) إلى شخصية أخرى ما تزال على قيد الحياة. هذا التبادل بين الحي والميت يُعمّق الاضطراب في هوية المتكلم والمتلقي، ما يخلق مفارقة فلسفية حول من يُنصح ومن ينصح، ومن مات ومن لا يزال على قيد الحياة. تمثل هذه المفارقة تحويلاً جذريًا في منطق الخطاب، حيث

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، 148.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه ، ص 234.

تصبح الحياة نفسها مشروطة بعدم الارتباط بالموتى، في حين أن الموتى هم الذين يقدمون وصايا الحياة.

11- مفارقة الحنين إلى الحياة وسط طيف الوباء رغم الألم الذي يعصف بالشخصية، يتجلى خطاب مفعم بالتوق للحياة ولتفاصيلها الصغيرة: من المساجد المفتوحة إلى الملاعب والمطارات والرحلات، ومن المصلين إلى الهتافات، وصولًا إلى مشهد التدخين على "الركام" في صورة تجمع بين الحلم والخراب [1]. تتبدى المفارقة هنا في هذا الحنين الشديد إلى مشاهد الفرح في سياق تدميري هو نتيجة الوباء، حيث تصبح الحياة المرجوة نقيضًا للواقع المُعاش. الشخصية تتشبث بالخيال كملاذ للشفاء، لكنه في الوقت ذاته يعكس انسلاخًا عن الواقع، بل وانمحاءً للذات في زحمة الألم.

12- مفارقة الاختفاء بعد الحضور يُختَتم المقطع برؤية غامضة، إذ يُقال عن الشخصية: "*لا أحد يعرف بعدها كيف اختفى*. [2]"...تُخلق مفارقة سردية هنا بين الحضور المكثف لهذه الشخصية في وعي السارد وبين اختفائها الفيزيائي التام. تعزز هذه النهاية المتوترة المأساوية مفارقة سردية جوهرها: أن الذي عاش بأقصى درجات الإدراك والبوح والحلم، انتهى بطريقة غامضة، أشبه بالأسطورة أو الجنون أو الذوبان في الطبيعة.

13- المفارقة التراجيدية الساخرة تُختتم الرواية بجملة تقرأ الحدث من الخارج: "*لقد انتهت رحلة حياة قصيرة لشاب صغير خاض حربه الخاصة مع الوباء*)" [3]، وهي جملة أشبه بنعي، لكنها تتقاطع مع إشارات سابقة إلى أن البعض رآه "يرقص حافيًا في الطرقات"، وبعضهم وجد "قبعته

(1) أبوبكر سناطور، المصدر سابق، 234–235.
(2) المصدر نفسه، 235.
(3) المصدر نفسه، 235.

تطفو على السيل". المفارقة هنا تكمُن في تضارب الروايات عن المصير: هل مات؟ هل اختفى؟ هل جنّ؟ أم أنه تحوّل إلى رمز مقاوم؟ تنفتح الرواية في هذا الموضع على احتمالات لا نهائية، تؤكد عبثية الوجود وجماليات الالتباس.

تحمل نهاية *الملهاة الكبرى* مفارقة مركبة، تنفتح على مستويات شتى: جمالية، فلسفية، ونفسية. وهي لا تقدم إجابات، بل تترك القارئ في فضاء تأملي، يراوح بين الألم والحنين، بين السخرية والانكسار. تُبنى هذه المفارقة على عناصر سردية دقيقة تجمع بين شعرية اللغة ومرارة الواقع، لتجعل من النهاية لحظة تذكُّر وتبصُّر، تُجسد مأساة الفرد ومقاومته.

تجليات التشظي

يشكّل تشظي الأجناس الأدبية سمة بارزة في الكتابة الروائية المعاصرة، خاصة في الأعمال التي تُعالج الأزمات الوجودية واللحظات الكونية الحرجة. وفي رواية *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء* لأبوبكر سناطور، يتجلّى هذا التشظي بوضوح من خلال انفتاح الخطاب الروائي على أجناس تعبيرية متعددة، ما يجعل النص أقرب إلى "مدونة" سردية شاسعة، تتقاطع فيها أنماط الخطاب وتتنافر أحيانًا، في محاكاة فنية لحالة الفوضى الشعورية والاجتماعية التي فرضها سياق الجائحة.

1- القصة

القصة من أبرز الأجناس السردية التي عرفها الأدب العربي الحديث، وهي فن يقوم على رواية أحداث تجري في زمان ومكان معينين، يقوم بها شخوص محددون، وتُصاغ بلغة فنية لتشكّل حبكة ذات بداية وذروة ونهاية. وتتنوع القصة من حيث الحجم (مثل القصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية)، ومن حيث المرجعية (واقعية، خيالية، أو مزيج بينهما).[1]

تعتمد القصة على عدد من العناصر الرئيسة، أبرزها: الحدث، الشخصية، الزمان، المكان، والسرد. وقد تطورت القصة العربية عبر مراحل مختلفة، متأثرة بالتراث السردي العربي (مثل المقامات، وألف ليلة وليلة)، ثم بالأدب الغربي الحديث، لتصبح وسيلة فعالة لنقد الواقع الاجتماعي والسياسي، والتعبير عن الهواجس الفردية والجماعية.

(1) "تطور الأجناس الأدبية في اللغة العربية عبر العصور"، عالم المعلومات. https://ma3lomateworld.com/تطور-الأجناس-الأدبية-في-اللغة-العربية/

أولًا: قصة "تذمّر"

الشخصيات:

جسدت أحداث هذه القصة شخصية البطل الذي يسخر من الواقع، ويعيش تناقضات اجتماعية ونفسية، فظهر عليه عدم الاستقرار والاضطراب النفسي، حيث نجده يسخر من واقعه ويتمنى لو أنه امتهن أقل المهن شأنًا ليكسب راحته النفسية، على أن يعتلي المناصب العليا التي لن تكسبه إلا التعب النفسي وعدم الاستقرار، فقال:

ليتني هجرت الحياة قبل اليوم فلا أتعامل مع هؤلاء اللمم، لا تثقل سمعي ترّهاتهم، ولا تستفزني تفاهتهم التي تبعث على الغثيان... لو أنني اتخذت بعض شياه... أو اخترت مهنة غير التي أرهقت كاهلي وأخذت من عمري زمنًا غير قصير من غير كيل يستحق ذلك العناء الذي أتى من بعد.[1] "

كما يعتبر شخصية ساخرة من واقعه، حيث يرى أن الأموات خير من الأحياء، لأنهم في راحة دائمة:

"يدرك عن قرب أن التعامل مع أولئك الموتى أرحم بكثير من التعامل مع أحياء هم في حقيقة الأمر أقرب إلى الموت منهم إلى الحياة.[2] "

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، ص 8.

(2) المصدر نفسه، 8.

وهو ساخر، ناقد، ناصح في آنٍ واحد لصديقه، فنراه يصفه ساخرًا:

"أخيرًا أقبل الباسل المغوار) "[1]،

كما يظهر ناصحًا حين يُبيّن له حقيقة تلك المرأة التي لا تليق به.

الصديق:

شخصية تعيش التشظي والتناقض بين الذات والواقع، فهو تارة هادئ ومتزن:

"حتى بدأ يرتشف بهدوئه المعتاد) "[2]،

وتارة مهتز وغير مستقر:

"تنفّس وكأنه يهم بإخراج حمم) "[3]،

وأخرى حالمة متخيلة تعيش الحنين والشوق:

"والذي يقبع في المكان مجرد جسد ثقيل مقيد بهوس لا ينفك يرسم خيال مهووسه ويكلمه بصمت.[4] "

الزمان والمكان :

الزمان :تداخلت الأزمنة وولّدت سردًا متشابكًا، حيث يغيب التسلسل الزمني التقليدي، وظهر الحوار الداخلي مباشرة:

"ليتني هجرت الحياة..." [5]، ثم تتالى الأحداث عبر حوار البطل مع صديقه.

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، ،ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) المصدر نفسه ، ص 12.

(4) المصدر نفسه، ص 12.

(5) المصدر نفسه، ص 8.

المكان :غير مستقر ومجزأ، يتراوح بين متخيل ومادي. يظهر أولًا في خيال البطل، ثم يحدّد لاحقًا بـ"مقهى الخليج بجانب المسرح التقليدي"، وهو مكان يُلمّح من خلال تسميته لحالة العرب جميعًا.[1]

البنية السردية :تفكّك التسلسل التقليدي للأحداث، فالبداية داخلية ذاتية بضمير "أنا"، ثم الانتقال إلى الحاضر وسرد الأحداث تدريجيًا.

ثانيًا: قصة "أفول الوباء"

الشخصيات:

البطل:

ظهر بدايةً ضجرًا، متململًا من أخبار الفيروس:

"أرهقته الأخبار التي اعتادت الصحف والقنوات الفضائية على نقلها من غير تمحيص وتروٍّ.[2] "

فقد الثقة في الناس، وفضّل البحث عن الإجابة بين الأموات:

"وليس ثمة ما يشبع فضوله هذا غير مكان واحد... المقبرة.[3] "

رفض العرّاف وازدرى سطحية حديثه:

"أهلا بك يا نذير الشؤم والتراخي) "[4](،

وظهر متألمًا مستفزًّا:

"تحجرت دموعه في عينيه وقد أثناه احترامه.[5] "...

(1) المصدر نفسه، 8.

(2) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، ص 214.

(3) المصدر نفسه، 215.

(4) المصدر نفسه، 215.

(5) المصدر نفسه، 216.

ثم تغيّرت حالته النفسية بعد لقائه الأحدب، حيث ازداد وعيًا وإدراكًا:

"وعى بكل كيانه المتهالك من تعب التفكير وغصّة الحرقة أنه قد آن لرحلته أن تنتهي) "...[1]،

واستعاد إرادته:

"لن ينتحر، ولن يترك للوباء فرصة إضعافه.[2] "

الأحدب:

رُسمت صورته أولًا كشخص بائس:

"قريبًا جدًا ستكف الأرض عن الدوران) "...[3]،

ثم تبيّن لاحقًا حكمته وفطنته:

"كان يتحدث بلهجة قوية فضحتها عيناه) "...[4]،

وأظهر تفاؤله:

"انظر هناك خلف الأفق، كأنه يشير، يلوّح في السماء) "[5]،

ثم عاد الحالم تحت شجرة التوت وسط المقبرة.[6]

(1) المصدر نفسه، 222.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، 222.
(3) المصدر نفسه، 214.
(4) المصدر نفسه، 218.
(5) المصدر نفسه، 220.
(6) المصدر نفسه، 221.

العرّاف:

يدّعي المعرفة، لكن كلامه يدل على سطحية واستهزاء:

"ها، كأنك فارقت حبيبًا للتو... الأشرار سيعمرون الأرض قريبًا.[1] "

الزمن والمكان والبنية السردية في *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء*

أولًا: الزمن

الزمن في رواية *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء* لم يعد يخضع لتسلسل خطي تقليدي، بل تم تفكيكه بطريقة تجعل القارئ يتنقل بين الحاضر والماضي والمستقبل في تداخل سردي يعكس اضطراب الشخصية. فحديث الأحدب عن مستقبل مظلم: "قريبًا جدًّا ستكف الأرض عن الدوران" [2]، يمثّل خروجًا عن اللحظة الآنية نحو تصوّر كارثي، سرعان ما يعيده إلى الحاضر بوصفه اختار المقبرة كمكان لإقامته الحالية [3]. ثم يُنقَل القارئ إلى الماضي عبر مشهد العرّاف وتأملاته في أفعال البطل [4]، ويعود إلى ماضٍ أقدم حين يُعبّر البطل عن ندمه لعدم اتباع حلمه المهني القديم [5]، ثم يتغلغل الزمن السردي أكثر في الحنين الشخصي عند تذكّره لصفية ونظراتها الحالمة.[6]

(1) المصدر نفسه، 216.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر السابق، ص 214 .
(3) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص 215.
(4) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص 215.
(5) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص 219.
(6) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص 231.

ثانيًا: المكان

يُوظّف المكان في الرواية بوظيفته الرمزية والتقليدية على حد سواء. فقد اتخذت المقبرة بعدًا ثنائيًّا؛ فهي أولًا المكان المألوف لدفن الموتى وتأمل الحياة [1]، لكنها تحوّلت إلى فضاء معرفي يستجلي فيه البطل حقيقة وجوده: "وليس ثمّة ما يُشبع فضوله هذا غير مكان واحد... المقبرة" [2]. هكذا، تجاوز الكاتب الوظيفة الواقعية للمكان ليوظّفه كمرآة لانكشاف الذات.

ثالثًا: البنية السرديّة تنزاح البنية السردية في *الملهاة الكبرى* عن النمط الكلاسيكي القائم على تسلسل الأحداث، وتعتمد على التفكك البنيوي والتعدد الصوتي، حيث يبرز الحوار الداخلي كمحرّك أساسي للحبكة: "في هذا الوقت تبادر إلى ذهنه اهتمام جديد..." [3]. كما يتكرر الحوار الثنائي مع الأحدب والعرّاف، ما يجعل السرد متعدد المنظورات وغير محكوم بمركز واحد.

رابعًا: الشخصيات والسيناريو في ظل كورونا الشخصية المحورية تعاني اضطرابات نفسية وجودية تعكسها ملامح القلق، التوتر، والانفصال عن الذات. فهي تعيش صراعًا داخليًّا يتأرجح بين الأمل والانهيار، وتبدو في لحظات كثيرة مأزومة: "نسيت متى الربيع..." [4]، "كم كنت أتوق إلى الجلوس..." [5]، "لم يعد سهلا علينا أن نميز..." [6]. لكنها تظهر في لحظات أخرى ذات

(1) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 215.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، ص 215.
(3) أبوبكر سناطور، المصدر السابق 221.
(4) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 17.
(5) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه ، ص نفسها.
(6) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه، صفحة نفسها.

وعي نقدي وإنساني: "يبقى صغيرًا ولن يصبح إلهًا" [1]، "عليه أن يأخذ ماله..." [2]، "كائن مجهري في حجم فيروس.[3] "...

2- السيناريو:

يُعد **السيناريو** من المفاهيم الأساسية في الفنون الدرامية والسمعية البصرية، ويُطلق على المخطط الكتابي الذي يسبق الإنتاج الفيلمي أو التلفزيوني أو المسرحي. فهو النص المعدّ بدقة والذي يُبيّن فيه الكاتب تسلسل الأحداث، ووصف المشاهد، والحوار بين الشخصيات، والتعليمات التقنية الخاصة بالصوت والصورة[4].

ينقسم السيناريو عادة إلى **مشاهد** تُكتب وفق تسلسل زمني أو درامي، ويُراعى فيها تحديد المكان والزمان ونوع اللقطة، إضافة إلى وصف دقيق لما يحدث داخل كل مشهد. وهذا ما يجعله يتجاوز مجرد كونه "نصًا مكتوبًا" إلى كونه **بنية بنائية** ترتكز على التفاعل بين الصورة والحركة والكلمة[5].

ويُعرف السيناريو كذلك بأنه "المخطط التنفيذي البصري واللفظي الذي يترجم الفكرة إلى عناصر فنية قابلة للتصوير"، وهو ما يعني أنّ للسيناريو وظيفة **جمالية ووظيفية مزدوجة** :فهو أولًا أداة فنية تُنتج المعنى، وثانيًا وثيقة تنظيمية تُستخدم في الإنتاج والتصوير[6].

(1) أبوبكر سناطور، المصدر السابق 19.

(2) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 19.

(3) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 19.

[4] أحمد عبد الحميد. السيناريو: فن الكتابة للسينما والتلفزيون. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2015، ص 18

[5] سعيد بوكرامي. جماليات السيناريو بين النظرية والتطبيق. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2012 ، ص 95

[6] محمد حافظ دياب. اللغة والسينما: دراسات في التفاعل بين النص والصورة. القاهرة: دار الفكر المعاصر، 2008 ، ص 63

ويتم التمييز في علوم السيناريو بين عدة أنماط، منها **السيناريو الأدبي** الذي يركز على الحكاية وتطوراتها من حيث البناء الدرامي والشخصيات، و**السيناريو التنفيذي** الذي يحتوي على التعليمات التقنية من زوايا كاميرا وإضاءة ومؤثرات بصرية وصوتية[1].

من الناحية التاريخية، تطوّر مفهوم السيناريو مع نشأة السينما الصامتة، لكنه اتخذ شكله البنيوي المعروف اليوم في ظل تطور الصناعة السينمائية والتلفزيونية، وخاصة بعد إدخال الصوت والحوار إلى الصورة المتحركة. كما أصبح جزءًا من مكونات التعليم الأكاديمي في معاهد السينما والدراما، يُدرّس باعتباره علمًا وفنًا قائمًا بذاته[2].

وعلى مستوى التوظيف الثقافي، يُعتبر السيناريو جزءًا من **الخطاب البصري المعاصر**، تتقاطع فيه الفنون مع السرديات الحديثة، مما يجعل دراسته ضرورة لفهم تأثير الصورة المتحركة في تشكيل الوعي الجماعي وصناعة المعنى في المجتمعات الحديثة

- **الزمن والمكان في سيناريو كورونا** الزمن يعكس اضطرابًا داخليًا ويُعالج بطريقة دائرية. فالشخصية تنغمس في الماضي الحميمي: "ابتساماتي الغائرة منذ الأيام الأولى للوباء..." (3)، ثم تعود إلى الحاضر برؤية مختلفة: "أصبحت أفكر على نحو مختلف..." (4). في حين أن المكان المغلق (الغرفة) يعكس عزلة خانقة وخوفًا داخليًا: "رفع جسده إلى كوعه وأطلّ على الشرفة.(5) "...

[1] عبد الرحمن أبو العزم. الكتابة للوسائط البصرية: دليل عملي للسيناريو التنفيذي. عمّان: دار الشروق، 2016 ، ص 93
[2] جيف أندرو. السيناريو والدراما البصرية. ترجمة: أحمد يوسف. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003 ، ص 30

(3) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 17.
(4) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 18.
(5) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 16.

- **تفكك الحبكة وتداخل الأشكال السردية**

تغيب الحبكة التقليدية في هذا النص، ويحل محلها تجزؤ داخلي يعكس التوتر النفسي. يجمع الكاتب بين الحوار الداخلي: "لطالما كنت رجلًا من ورق" [1]، واليوميات: "استيقظ مع الشفق العميق..." [2]، وتأملات فلسفية عن كورونا كحدث كوني كاشف: "كورونا جرس إنذار."[3] "...

سيناريو الحراك

الشخصيات

تبدو ملامح شخصية البطل مضطربة، تعيش تناقضًا شعوريًا وفكريًا، منهزمة وقوية في آن، شخصية متشظّية، تعيش صراعًا مع الذات والواقع. في بعدها النفسي، تمرّ بحالة من التوتر واليأس والقلق تارة، وتعيش الثبات والاستقرار تارة أخرى، كما يظهر في قوله: "بقي شاحبًا بائسًا معلقًا بين الحياة والموت لأيام، ساعيًا بين ما مضى وما سيأتي مثل غمامة كثيفة منفلتة من جميع الرياح والأعاصير."[4] "...

في حين تظهر شخصية ضعيفة هشّة، لم تستطع تحمّل الواقع، فهربت إلى الماضي لزرع الأمل والسعادة في نفسها، والخروج من واقع مؤلم، لكنها تحتفظ بطموح حرون لا تريد له أن ينكسر قبل تحقيق جزء من أحلامها.[5]

(1) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 17.

(2) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 16.

(3) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 18.

(4) أبوبكر سناطور، الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء (برج بوعريريج، الجزائر: دار خيال للنشر والترجمة، 2024)، 105.

(5) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 106.

ويظهر البطل أيضًا ساخرًا من أولئك الذين خرجوا للتظاهر، قائلًا: "لكن جميع الصالحين يتشدّقون بالصدق ويدّعون الوفاء لرعيل الشهداء..." [1]. كما عاش صراعًا داخليًا بين رغبته الذاتية وما تفرضه عليه التقاليد والدين [2]، لينتهي هذا الصراع بجرأة التحدث إلى الصبيّة ملتزمًا بأخلاق المجتمع، مما أضفى توازنًا نسبيًا على الشخصية.[3]

غير أنّ مشاعره تجاه الفتاة كشفت هشاشته وتناقضه الداخلي، وأفقدته توازنه النفسي: "لم يتصوّر نفسه يتهاوى بتلك الهشاشة أمام من خفق قلبه للقياها..." [4]، حيث طغت المشاعر على التزامه، مما أدى إلى تفكك داخلي عبّرت عنه عبارات مثل: "يريد ولا يريد، يتقدم خطوة ويتراجع خطوتين.[5] "

وعلى النقيض، ظهرت شخصية المرأة أكثر اتزانًا وثقة بالنفس، متوازنة نفسيًا: "ابتسمت له لكنها أكملت خطواتها ببطء... أجابته بوقار كبير" [6]، "أجابته بتلقائية من نفسه.[7] "

الزمان والمكان

الزمان

ظهر الزمن مفككًا، واستخدم الكاتب زمنًا مركبًا، غير خطي، يتنقل بين الحاضر والماضي والمستقبل. ينطلق من زمن كورونا المرهق، ليهرب إلى الماضي الذي مثّل له زمن الأمل والحب

(1) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 108.
(2) أبوبكر سناطور، لمصدر نفسه 111.
(3) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 114.
(4) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 115.
(5) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 116.
(6) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 113.
(7) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 115.

[1]. ويُظهر زمن الحراك، باعتباره ماضيًا سعيدًا، لحظة مفصلية في التغيير: "استدار إلى الخلف محاولًا الخروج من زخم الحشود... فتاة جميلة.[2] "...

وفي حين اتّبع تسلسلًا زمنيًا دقيقًا خلال سرد أيام الحراك: "جمعة بعد أخرى، الجمعة 14 فيفري، الجمعة 22 فيفري"، يعود إلى الحاضر الكئيب زمن كورونا: "وفي هذا الوقت..." [3]. فالزمن إذًا انعكاس لتجربة شخصية مرتبكة لا تتبع نسقًا زمنيًا منطقيًا.

المكان

مثل الزمن، لم يكن المكان مستقرًا؛ بل تنقلت الشخصيات بين أماكن متعددة أو محاصرة داخل أماكن مغلقة. يقف البطل على "الربوة المقابلة" [4]، أما فضاء الحراك والمقبرة فقد حملا دلالات مزدوجة؛ رغم أنهما رمزان للحزن أو التأمل، إلا أنهما تحوّلا إلى أماكن تبعث الأمل [5]. هذا التناقض المكاني يعكس حالة التناقض والضياع التي تعيشها الشخصية.

البنية السردية

تفككت الحبكة التقليدية، حيث غابت الحبكة المركزية، وحلت محلها يوميات متفرقة من زمن كورونا والحراك. يبدأ السرد بزمن كورونا: "أرسل الفجر خيوطه الأولى باهتة عليلة..." [6]، ثم يعود بخياله إلى الحراك الذي يسرده بتواريخ دقيقة: "الثاني والعشرين من فيفري، تاريخ لا يمكن أن ينساه شباب هذه الحقبة.[7] "

(1) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 105.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 111.
(3) أبوبكر سناطور،ا لمصدر نفسه 135.
(4) أبوبكر سناطور،ا لمصدر نفسه 104.
(5) أبوبكر سناطور،ا لمصدر نفسه 111.
(6) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 104.
(7) أبوبكر سناطور،ا لمصدر نفسه 205.

ويُوظَّف الحوار الداخلي لإبراز صراع الذات مع الواقع: "وهذا لا ينبغي لشهم أن يصطاد في مياه عكرة..." [1]، "بداية حسنة، قال في نفسه" [2]. كما يظهر الحوار الخارجي عندما يتغلب على تردده ويتحدث إلى الصبيّة:

"عذرًا سيدتي، هل تخرجين في مسيرة كل جمعة؟

–وهل في ذلك شك؟.[3] "

هذا التنوع السردي جعل النص يُروى من عدة نوافذ، مما يعكس غنى البناء الروائي.

3- المقال

تعريف المقال المقال هو فن نثري يتناول موضوعًا محددًا، ويُعبّر فيه الكاتب عن رأيه أو تحليله بطريقة منهجية أو أدبية، تبعًا لطبيعة الموضوع والمتلقي. يقوم المقال على عنصرين متكاملين: الأول موضوعي، يعتمد على وقائع ومعلومات أو قراءات يقدّمها الكاتب؛ والثاني ذاتي، يظهر من خلال أسلوب الكاتب وتفاعله الشخصي مع القضية المطروحة. يُعد المقال وسيلة فعالة للتأثير في الرأي العام، ومجالًا للتعبير عن الأفكار في شتى الميادين: الاجتماعية، السياسية، الفكرية، والثقافية.[4]

ويتميز المقال الأدبي تحديدًا بالأسلوب البلاغي، والتشبيهات، والصور الفنية، وهو خلاف المقال العلمي الذي يتّسم بالدقة والموضوعية. وتُكتب المقالات بلغة واضحة، متماسكة، تتبني على منطق الحجاج والترتيب المنهجي للأفكار.

(1) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 112.
(2) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 114.
(3) أبوبكر سناطور، المصدر نفسه 114.
(4) "الأجناس الأدبية في اللغة العربية"، موضوع، آخر تعديل: 2024. https://mawdoo3.com/الأجناس_الأدبية_في_اللغة_العربية

وظّف الكاتب في روايته مقالات مقتبسة من الواقع لدعم السرد بحقائق موضوعية مما زاد النص واقعية، حيث تضمّنت هذه المقالات معلومات طبية حول المرض وأعراضه وطرق الوقاية منه، بالإضافة إلى إحصائيات بعدد الإصابات والوفيات والشفاء حسب الولايات. من ذلك قوله: "سلالة فيروس كورونا الجديدة تسجل حالات إصابات جديدة بالسلالة المتحوّرة... تسجيل 21 حالة جديدة 9 مصابين..." [1]، و"أعراض الإصابة بفيروس كورونا ارتفاع درجة الحرارة، سيلان الأنف..." [2]، و"هناك وسائل أخرى لانتقال الفيروس..." [3]. جاءت هذه المقالات بأسلوب واضح، يلامس واقع الوباء، وتُعبّر عن مشاعر وحقائق تهمّ كل شرائح المجتمع.

4- السيرة الذاتية

تعريف السيرة الذاتية

السيرة الذاتية جنسٌ سردي يجمع بين الأدب والتاريخ، يهدف إلى توثيق حياة شخصية معيّنة من خلال استرجاع التجارب والأحداث التي مرّت بها. قد تكون السيرة الذاتية مكتوبة من قِبل صاحبها أو من قبل شخص آخر، وتهدف إلى إبراز ملامح الشخصية وتحليل تجربتها الإنسانية ضمن السياق الاجتماعي والثقافي والتاريخي. تتميّز بجمال الأسلوب وصدق المشاعر، وتعتمد على استحضار الذاكرة كوسيلة لفهم الذات وإعادة بنائها. وقد برز هذا الجنس في الأدب العربي الحديث كأداة لتأريخ الذات ومساءلتها وكشف آليات التشكل النفسي والاجتماعي للفرد.[4]

في الرواية، تحدّث الكاتب عن نفسه مُعبّرًا عن أمانيه وآماله في ظل الوضع الوبائي، مثل قوله: "ليتني هجرت الحياة قبل اليوم فلا أتعامل مع هؤلاء... اللهم لا تثقل سمعي ترهاتهم، ولا تستفزني

(1) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 193.
(2) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 202.
(3) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 204.
(4) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 8.

تفاهاتهم..." [1]، كما يسخر من الواقع: "يدرك عن قرب أن التعامل مع أولئك الموتى أقرب منهم..." [2]. وعن تعامله مع الجائحة قال: "أفضل التزام الصمت والمكوث في البيت، لا أودّ الخروج... لا أطيق استعمال المطهرات، لكنّني ألتزم بقواعد الحجر.[3] "...

وفي نهاية الرواية، يكشف عن أمانيه في عودة الحياة لطبيعتها: "أتوق إلى رؤية الملاعب تعجّ بالألوان الزاهية واليافطات... أتطلع إلى اليوم الذي تشرق فيه شمس الحرية على الجميع.[4] "...

الملاحظ أن الكاتب استخدم الضميرين "أنا" و"هو"، مما يضع القارئ في حيرة لتحديد هوية الصوت السارد، ويعكس بذلك تقنية **تشظّي السرد** أو **تعدّد الأصوات** (Polyphony)، حيث تتماهى الذات الكاتبة مع شخصية البطل، ويصبح الصوت السردي موزّعًا بين المونولوج الذاتي والحكي الموضوعي.

5- الوصية

تندرج الوصية ضمن فنون النثر العربي التي تهدف إلى التوجيه والإرشاد، وهي تتأسس على تقديم الإنسان لغيره مجموعة من النصائح والمواعظ، مصاغة بلغة تُراعي البساطة والوضوح، وتتضمن غالبًا أوامر ونواهي موجهة نحو السلوك الأخلاقي السليم [5]. وفي رواية *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء* لأبوبكر سناطور، تتخذ الوصية طابعًا سرديًا مغايرًا لما هو تقليدي، حيث يُعيد الكاتب صياغة مضمونها عبر التهكم والسخرية، واستعمال أساليب غير مباشرة، تخاطب الوعي الجمعي بلغة تجمع بين الألم والأمل، وبين النقد والتأمل.

(1) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 8.
(2) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 29.
(3) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 235.
(4) أبوبكر سناطور،المصدر نفسه ص 235.
(5) محمد مندور، فن الوصية في الأدب العربي (القاهرة: دار نهضة مصر، 1981)، 15.

أولًا: دعوة إلى نبذ الأنانية والتعصب

من أبرز ما يميز خطاب الوصية في الرواية هو نزوعه إلى التحذير من الأنانية والتعصب، وذلك باستعمال لغة بسيطة وعبارات سهلة تهدف إلى استعادة دفء الحياة ومعناها الإنساني. إذ يُوصي السارد الناس بالحب والتسامح، ليس بشكل مباشر، وإنما عبر توصيف حالات من الجفاف العاطفي والبرود الاجتماعي، مما يجعل الوصية تنفذ إلى وعي المتلقي دون أن تشعره بالوعظ المباشر.[1]

ثانيًا: السخرية كوسيلة للوصية

تُقدَّم الوصايا في الرواية في كثير من الأحيان بلغة تهكمية ساخرة، تُشير إلى القضايا الأخلاقية الكبرى من خلال مفارقات الواقع المؤلم. فالسارد يحث الناس على الرحمة والرفق بالفقراء دون أن يأمرهم بذلك صراحة، بل من خلال نقد ساخر لواقع استغلال الضعفاء في زمن الوباء. يقول: "أيها الناس، تعالوا لتروا تجار الدم بأعينكم... إن ما شهده بعض الناس من فاقة وعوز وذبول ليستهوي الملائكة للبكاء" [2]. في هذا المشهد، تتحول الوصية إلى مرآة نقدية تكشف التناقضات الأخلاقية للمجتمع.

ثالثًا: الوصية الشرطية بوصفها أسلوبًا سرديًا

يتميّز خطاب الوصية كذلك باستعماله أسلوب الشرط، الذي لا يُقدّم النصيحة بشكل مباشر، بل يبنيها على الاحتمال العقلي والاستنتاج المنطقي، كما في قوله: "من لم يحطم كبرياءه، ومن لم يقزّم أناه المستنفرة، ولم يُكلف نفسه عناء تقديم المساعدة والدعم لغيره دون انتظار الثناء والشكر،

(1) أبوبكر سناطور، الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء (برج بوعريريج، الجزائر: دار خيال للنشر والترجمة، 2024)، 112.
(2) المصدر أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 38.

يموت ببطء" [1]. هذا النمط من الوصية يُحمِّل المتلقي مسؤولية ذاتية لفهم الرسالة الأخلاقية واستبطانها، بدلًا من الانصياع لها على نحو قسري.

رابعًا: التوجيه بالصوت المرتفع وآيات الخوف

يلجأ السارد أحيانًا إلى خطاب شفوي مباشر، كما في دعوته إلى قراءة "آيات الخوف" بصوت مرتفع: "لا نموت إلا قليلًا" [2]. هذه الوصية، على الرغم من وضوحها الظاهري، تحمل في طياتها بعدًا وجوديًا يُحيل إلى الهشاشة الإنسانية أمام الموت والوباء، كما تحث الناس على التأمل في المصير المشترك، بلغة وجدانية تُناجي الفطرة لا العقل فقط.

(1) المصدر أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 73.
(2) المصدر أبوبكر سناطور،المصدر نفسه 162.

خاتمة

خاتمة

لقد سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن الأبعاد الجمالية والفكرية لثنائيّة المفارقة والتشظي في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء، بوصفها رواية كُتبت في سياق استثنائي مشحون بالأسئلة الوجودية والقلق الوبائي. ومن خلال تقسيم البحث إلى فصلين – أحدهما نظري والآخر تطبيقي – أمكننا تأطير المفهومين داخل المنجز النقدي الحديث، ثم تتبّعهما داخل المتن السردي الروائي.

في الفصل الأول، تم الوقوف على الجذور النظرية لمفهومي المفارقة والتشظي، حيث تم تناول المفارقة بوصفها آلية تقوم على التوتر بين ما يُقال وما يُقصد، وما يُتوقع وما يحدث، وقدرتها على توليد المعنى من خلال الصدمة والتناقض. كما تمّ التطرق إلى التشظي بوصفه أحد أبرز ملامح الكتابة ما بعد الحداثية، تجلّى في تعدد الأجناس، وتفكك وحدة السرد، وتبعثر الزمان والمكان، وغياب مركزية المعنى.

أما في الفصل الثاني، فقد تم تقديم قراءة تطبيقية للرواية، أظهرت كيف تتفاعل المفارقة والتشظي داخل نسيجها السردي لخلق خطاب نقدي ساخر ومأزوم في آنٍ معًا. فقد لاحظنا كيف تم توظيف المفارقة الساخرة لفضح النفاق الاجتماعي، واستغلال الفقر، وتحويل الجائحة إلى وسيلة للربح والمتاجرة بالبشر. كما أظهر التشظي نفسه في تعدد الأصوات السردية، وتداخل الأزمنة، وانزياح البنية التقليدية للرواية إلى خطاب مفتوح تتداخل فيه الأجناس الأدبية من وصايا وتأملات ومونولوجات ونصوص ذاتية.

وقد برهنت الرواية من خلال هذا التشكيل الجمالي المعقّد على قدرتها في التعبير عن الانكسار الإنساني، وعن واقع مريض مشبع بالتناقضات، استطاع الكاتب أن يجسّده من خلال

بنية مفارقية متقنة وتشظٍّ سردي دال. وهي بذلك، تنتمي إلى تيار ما بعد الجائحة، حيث يعاد النظر في وظيفة الأدب، وحدود اللغة، ومعنى الوجود.

تؤكد هذه الدراسة، في ختامها، أن الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء ليست مجرد رواية عن أزمة صحية عابرة، بل هي نصّ تأملي بامتياز، يُزاوج بين الشكل والمضمون ليعيد إنتاج الأسئلة الكبرى التي تهمّ الإنسان المعاصر. كما تفتح الدراسة المجال أمام مزيد من الأبحاث حول الكتابة الأدبية في زمن الكوارث، وضرورة مقاربة هذه النصوص بأدوات نقدية قادرة على رصد تحوّلات الوعي الجمالي واللغوي في مرحلة ما بعد الحداثة وما بعد الوباء.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

أولاً: المصادر

- أبو بكر سناطور .*الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء* .برج بوعريريج، الجزائر: دار خيال للنشر والترجمة، 2024.
- الزمخشري، محمود بن عمر. أساس البلاغة. بيروت: دار صادر، 1979.

ثانياً: المراجع

- دي. سي. ميويك .*المفارقة وصفاتها* .ضمن *موسوعة المصطلح النقدي* .ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. المجلد الرابع. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993.
- نبيلة إبراهيم .*فن القص بين النظرية والتطبيق* .د.ط. مصر: مكتبة غريب، د.ت.
- ناصر شبانة .*المفارقة في الشعر العربي الحديث* .ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.
- محمد العبد .*المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة* .ط1. القاهرة: دار الفكر العربي، 1994.
- يمنى العيد .*فن الرواية العربية* .د.ط. القاهرة: دار الأدب، د.ت.
- مصطفى السعدني .*البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث*.
- عبد الله إبراهيم .*السردية العربية الحديثة: الأبنية السردية* .ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013.
- صلاح فضل .*بلاغة الخطاب وعلم النص* .القاهرة: دار الشروق، 1992.
- عبد الله الغذامي .*النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية* .بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

- عبد الفتاح كيليطو .*الغائب: دراسة في أدب الترجمة* .الدار البيضاء: دار توبقال، 1987.
- إدوارد سعيد .*الثقافة والإمبريالية* .ترجمة: كمال أبو ديب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1997.
- هومي بابا .*موقع الثقافة* .ترجمة: ثائر ديب. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2006.
- محمد بنيس .*العين القديمة: نصوص روائية مختارة* .الرباط: منشورات المركز الثقافي المغربي، 2011.
- بول ريكور .*الزمن والسرد* .ترجمة: سعيد بنكراد. المجلد الثاني. الدار البيضاء: دار توبقال، 2003.
- ريموند كينو .*تمارين في الأسلوب* .ترجمة: زهير مجيد مغامس. بغداد: دار المدى، 2018.
- عباس عبد الجاسم .*ما وراء السرد ما وراء الحكاية* .ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2005.
- حسين المناصرة .*قراءات في المنظور السردي النسوي* .ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث، 2013.
- فيصل درّاج .*الرواية الفلسطينية: أشكال التمثيل وتجليات الوعي* .بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.
- محمد مندور .*فن الوصية في الأدب العربي* .القاهرة: دار نهضة مصر، 1981.

ثالثاً: المعاجم

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم .*لسان العرب* .مجلد 11، مادة "فرق". ط4. بيروت: دار صادر، 2005.

- الجوهري، إسماعيل بن حماد .*الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية* .تحقيق: إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي. ج4. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1999.
- الفيروز آبادي .*القاموس المحيط* .ج3، مادة "فرق". ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1995.
- مجمع اللغة العربية .*المعجم الوسيط* .القاهرة: دار الدعوة، 2004.

رابعاً: الرسائل الجامعية

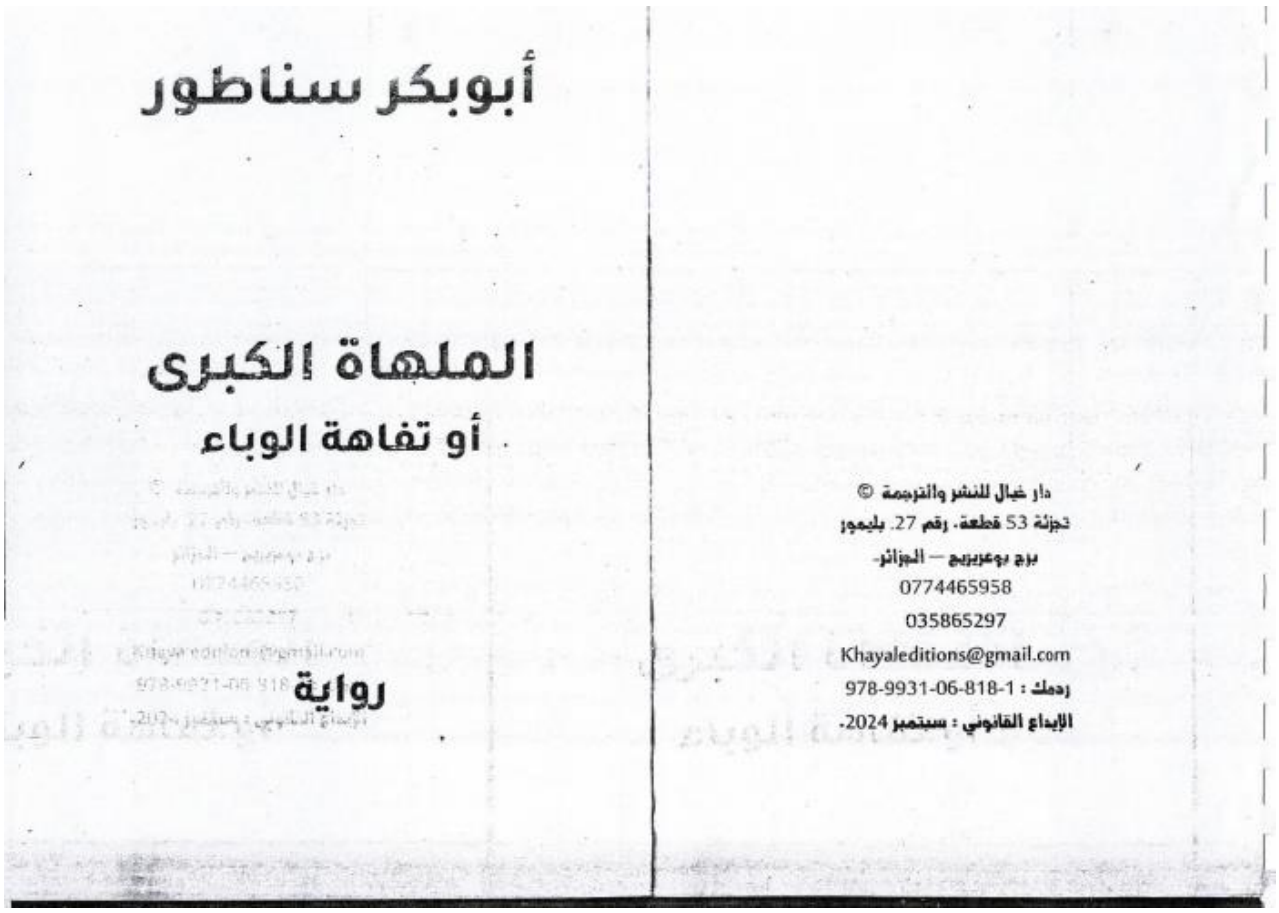
- هيثم محمد جديتاوي .*المفارقة في شعر أبي العلاء المعري* .عمّان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع – دار اليازوري، 2012.

المواقع الإلكترونية

- "تطور الأجناس الأدبية في اللغة العربية عبر العصور ".*عالم المعلومات* .
https://ma3lomateworld.com/تطور-الأجناس-الأدبية-في-اللغة-العربية/
- "الأجناس الأدبية في اللغة العربية ".موضوع .آخر تعديل: 2024 .
https://mawdoo3.com/الأجناس_الأدبية_في_اللغة_العربية

الملاحق

الملحق (1) : واجهة الكتاب



التعريف بالكاتب

أبو بكر سيناطور هو كاتب وأستاذ جامعي جزائري يعمل بجامعة محمد لمين دباغين سطيف 2. يُعرف سيناطور بإسهاماته الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث أصدر عدة روايات تعالج قضايا اجتماعية وسياسية راهنة. من أبرز أعماله:

رواية "وقع الزمن" (2014): وهي أول أعماله الروائية.

رواية "سمفونية الزودياك.. أشجان الأمل السديم" (2021): تناولت ظاهرة الهجرة غير الشرعية.

رواية "الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء" (2024): صدرت في 235 صفحة من الحجم المتوسط، وتتناول قضية وباء كورونا وما أحدثه من تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية في الجزائر والعالم. أوضح الكاتب أنه اعتمد في هذه الرواية على المزج بين الواقع والخيال، حيث أن 60

إلى 70 بالمئة من أحداثها واقعية، بينما الباقي متخيل وينسجم مع البناء الروائي. لم يتناول سيناطور الوباء كظاهرة صحية فقط، بل اتخذه منطلقًا لاستكشاف مصائر الشخصيات وصناعة الأحداث والعقد الروائية، وصولًا إلى الحلول عبر أبطال العمل.

يعمل أبو بكر سيناطور حاليًا على رواية رابعة تاريخية حول أحداث ومجازر 8 ماي 1945 التي شهدتها مدن سطيف، قالمة وخراطة، مؤكدًا أنه يولي أهمية كبيرة لجمع وتوظيف المعلومات بدقة احترامًا للقارئ، وأنه يهدف من خلال أعماله إلى استنهاض الهمم والوعي بالتاريخ الوطني

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة .....

مقدمة .....أ

الفصل الأول

الاطار النظري للدراسة..... 6

المبحث الأول : المفارقة..... 7

تعريف المفارقة:..... 7

أولاً: من حيث اللغة 7

ثانيًا: المفارقة اصطلاحًا..... 8

المفارقة في سياقها التأويلي 9

محاور المفارقة في ضوء التعريفات المتعددة..... 10

المحور الأول: التباين بين الحقيقة الكامنة والمظهر الخارجي 10

المحور الثاني: رفض المعنى الحرفي لصالح دلالات بديلة 11

خامسًا: تطور المفهوم وتعدد مستوياته التأويلية .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

سادسًا: إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات – المحور الثالث.....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

ثانيًا: وظيفة المفارقة..... 12

أبرز وظائف المفارقة: 13

أهداف توظيف المفارقة في النص الأدبي:..... 15

المفارقة: بين السمو والانفصال.....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

الدور الجمالي والمعرفي لصانع المفارقة .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

المبحث الثاني : التشظي..... 18

أولًا: مفهوم التشظي لغويًا 18
ثانيًا: التشظي في السياق الروائي 19
ثالثًا: الأسباب الثقافية والتاريخية للتشظي 20
رابعًا: التشظي بوصفه تقنية سردية 20
تشظي الشخصيات 21
تشظي الزمان والمكان 22
تشظي البنية السردية 23
مفهوم تشظي الشكل الروائي 23
مفهوم تشظي الشكل في السرد الحديث 24
تمظهرات تشظي الشكل في الرواية 25
الفصل الثاني : الجزء التطبيقي
توظيف المفارقة في رواية الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء لأبوبكر سناطور 28
1- الغموض والصفاء بوصفهما ثنائية رمزية 28
2- مفارقة اللغة 29
3- مفارقة السلطة والمعرفة 30
4- المفارقة الإعلامية والسياسية 31
5- المفارقة النفسية والانفعالية 32
6- مفارقة الفضاء الرقمي والواقع 32
7- المفارقة الوجودية في مشهد الفحص الطبي 33
8- مفارقة الوباء كتجلي رمزي 33
9- مفارقة خطاب السخرية والتأمل 34
تجليات التشظي 37
1- القصة 37

أولًا: قصة "تذمّر" 38
الشخصيات: 38
الصديق: 39
الزمان والمكان: 39
ثانيًا: قصة "أفول الوباء" 40
الشخصيات: 40
البطل. 40
الأحدب.: 41
العرّاف. 42
الزمن والمكان والبنية السردية في *الملهاة الكبرى أو تفاهة الوباء* 42
أولًا: الزمن 42
ثانيًا: المكان 43
ثالثًا: البنية السرديّة 43
سادسًا: تفكك الحبكة وتداخل الأشكال السردية 46
سيناريو الحراك 46
الشخصيات 46
الزمان والمكان 47
الزمان 47
المكان 48
البنية السردية 48
المقال 49
السيرة الذاتية 50
تعريف السيرة الذاتية 50

الوصية 51
أولًا: دعوة إلى نبذ الأنانية والتعصب 52
ثانيًا: السخرية كوسيلة للوصية..... 52
رابعًا: التوجيه بالصوت المرتفع وآيات الخوف 53
خاتمة 55
..... 57
المصادر و المراجع..... 58
القرآن الكريم 58
أولاً: المصادر 58
ثانياً: المراجع 58
ثالثاً: المعاجم 59
رابعاً: الرسائل الجامعية..... 60
المواقع الإلكترونية 60
..... 61
الملخص (بالعربية):..... 70
الكلمات المفتاحية:..... 70
Abstract (in English):..... 70

الملخص (بالعربية):

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل البُنى الجمالية والوظيفية لثنائيتي **المفارقة** و**التشظي** في رواية *الملهاة الكبرى* لأبوبكر سيناطور، بوصفهما من أبرز السمات الأسلوبية والفنية التي تسهم في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة. تنطلق الدراسة من فرضية أن الرواية توظّف المفارقة ليس فقط كأداة بلاغية، بل كوسيلة تفكيكية لكشف التناقضات الاجتماعية والسياسية، في حين يُعدّ التشظي أحد آليات الكتابة التي تعكس تمزّق الذات وسيرورة الوعي المتعدد داخل النص. وقد اعتمدت الدراسة على منهجية تحليلية–نقدية تمزج بين المقاربة الأسلوبية والمقاربة السيميائية، مركّزةً على البنية السردية، وتشظي الصوت الروائي، وتعدد وجهات النظر. أظهرت النتائج أنّ الرواية تنهض على خطاب مزدوج يجمع بين الهزل والسخرية والوعي النقدي، وأن توظيف المفارقة والتشظي يعكس أزمة الهوية والواقع في سياق عربي مضطرب.

الكلمات المفتاحية:

المفارقة، التشظي، جماليات السرد، رواية *الملهاة الكبرى*، أبوبكر سيناطور، السرد المعاصر، التعدد الصوتي، التفكيك.

Abstract (in English):

This study aims to explore the aesthetic and functional dimensions of **irony** and **fragmentation** in Aboubakr Sinator's novel *The Grand Farce*, considering them as key stylistic and narrative strategies. The research assumes that irony in the novel functions not merely as a rhetorical device but as a deconstructive tool to expose social and political contradictions. Meanwhile, fragmentation serves as a narrative technique that reflects the fractured self and a pluralistic consciousness. Adopting an analytical and critical approach that combines stylistic and semiotic perspectives, the study focuses on narrative structure, voice disintegration, and multiplicity of perspectives. The findings reveal that the novel constructs a dual discourse blending satire, humor, and critical awareness, where irony and fragmentation mirror a crisis of identity and reflect the socio-political instability of the Arab context.

Keywords:

Irony, fragmentation, narrative aesthetics, *The Grand Farce*, Aboubakr Sinator, contemporary narrative, polyphony, deconstruction.