وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــــة المسيلـــــة
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:

المفارقة في الرواية العربية الحديثة

رواية "الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينه أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان : اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدبي عربي حديث

إعداد الطالبـــة:
? الزهراء حصباية

إشـــراف الدكتور:
عمار بن لقريشي

لجنة المناقشة:

أ. عمار بن لقريـــشي	مشرفا
أ. عبد العزيز بوشلالق	رئيسا
أ. عمـــر جـــــادي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2015/2014

كلمة شكر وعرفان

"وعلمك ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما" . سورة النساء الآية 113

أحمد ربي محمد الشاكرين، وأحمدك ربي على توفيقك لي، ومدني بالقوة والعزم لإنهاء هذا العمل المتواضع

وأتقدم بك آيات الشكر وكلمات الحب والجميل والعرفان لوالدي الكريمين، فهما أصحاب الفضل الكبير لما وصلت إليه من درجات العلم

واقتداءا بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله

أتقدم بشكري الجزيل إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بنصيحة، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف (عمار بن لقريشي) لما قدمه لي من توجيهات ونصائح قيمة فله خالص التقدير والاحترام

ولا يفوتني أن أتقدم بفائق التقدير وجميل العرفان للأستاذ سليمان لبشيري ولكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

الزهراء

مقدمة

مقدمة:

تتبدى المفارقة في مظاهر الحياة المختلفة الحافلة بجملة المتناقضات والمتضادات فهي ظاهرة عامة توجد في حياة الإنسان، بما يتفرع عنها من سخرية وتهكم ومراوغة....وهي من المفاهيم التي تغري حقولا معرفية مختلفة بما فيها الفنون والآداب، كونها تتمثل في أوجه التناقض والتضاد في علاقات تجب أن تكون متوافقة، فيما يظهر لنا العكس، أو بمعنى آخر تقوم في على أساسها على الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل.

ومصطلح المفارقة مصطلح زئبقي لا يميل إلى السكونية والاستقرار،فهولا يكاد يستثنى نشاطا إبداعيا يأتيه الإنسان، فقد وجد أول ما وجد في حضن الفلسفة ثم انتقل هذا المصطلح إلى الأدب والنقد معا، وبدخوله عالم الأدب والنقد أثار العديد من التساؤلات، وكثر حوله الجدل وأنا هنا لست بصدد التأسيس النقدي لفكرة المصطلح، وإنما أحاول التعرف على المفارقة باعتبارها من المصطلحات النقدية الحديثة، ومفهومه حديث في الدراسات العربية لا يكاد ما ألف فيه إلا عدد من الكتب وعدد من المقالات، فهو مازال يشكو من إغفال كبير على الساحة النقدية العربية، مقارنة بما يحظى به من اهتمام بالغ في الدراسات الغربية على الرغم من أنه وسيلة من وسائل شحن اللغة الإبداعية بطاقة تعبيرية هائلة لا نجد لها نظيرا في مفهوم آخر، هذا بالإضافة إلى كون الأدب العربي قديمه وحديثه يزخر بهذه الأداة أو التقنية الفعالة.

ولما كان الأمر على هذه الصورة فقد رأيت أن أدرس المفارقة في الأدب العربي عموما، وفي الرواية العربية خصوصا، مختارة أنموذجا منها درسته بناء على هذا المفهوم، لذا جاء عنوان الدراسة موسوما بـــ: المفارقة في الرواية العربية الحديثة " رواية الثلج يأتي من النافذة لحنّا مينة أنموذجا" .

وقد ازداد يقيني بعد قراءة المفارقة بقدرة هذه التقنية على إبراز القيمة الجمالية والفنية للنصوص الإبداعية السردية خاصة. ولهذا اخترت هذه الرواية تحديدا لتوافر المفارقة بشكل واضح فيها، فالقارئ ما إن يتفحص هذه الرواية حتى يلاحظ التضاد والتناقض الحاصل داخلها، كون المفارقة ظاهرة تبرز في النص الروائي عن طريق التباين والاختلاف، ومن هنا كان سبب اختياري لهذا الموضوع ، وقد كان الدافع هنا ذاتيا أي ميولي إلى السرديات، أما السبب الموضوعي الذي دفعني لاختيار هذا الموضوع أولا يتعلق برغبة التعمق أكثر في مجال المفارقة في الرواية باعتبارها مصطلحا نقديا حديثا وثانيا يتعلق بالرواية العربية الحديثة، بالذات رواية " الثلج يأتي من النافذة" لأنني أردت التعرف بدقة على وجود مصطلح المفارقة في الرواية فكرة ومضمونا، ثم التعرف على الطريقة التي يلجأ إليها الروائي في توظيف هذا المصطلح– المفارقة – لخدمة النص الروائي، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى التعرف على الوظيفة التي تؤديها المفارقة وما تحققه من أبعاد جمالية داخل البنية الأساسية لثيمة الرواية، هذا ما جعلني أطرح هذه التساؤلات: ما هي تقنية المفارقة؟ وما هي أنواعها ووظيفتها؟ وما مدى تأثير جمالية المفارقة في الرواية العربية الحديثة أو بمعنى آخر هل للمفارقة تأثير في تشكيل رواية "الثلج يأتي من النافذة" وبنائها؟ وما حققته في هذه الرواية من أجل الوصول إلى خلق جمالية؟

وتكمن أهمية هذه الدراسة للمفارقة في الرواية العربية الحديثة أن الاستجابة النقدية للمفارقة في السرد ضئيلة، بل تكاد تكون استجابة معدومة، ولما كانت المنهجية العلمية تفرض علينا ذكر الجهود التي بذلت قبلنا حتى ننصف الآخرين من جهة، ونبين طبيعة جهدنا الذي يعتبر نقطة في بحر أمام جهود السابقين، فلهذا يمكن الإشارة إلى بعض ما كتب في هذا الصدد ومنها ما عثرت عليه مثل: المفارقة في النص الروائي "نجيب محفوظ أنموذجا" لحسن حماد، وبعض المقالات مثل: فجوة التناقض، المفارقة السردية في

الرواية " موت الأب" للقاص أحمد خلف للدكتور حسنين غازي لطيف، وأيضا المفارقة الزمنية في روايات غادة السمان لإبراهيم جنداري جمعة الجميلي.

ومنها ما لم يحالفني الحظ في الاطلاع عليه مثل: مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه للأديب علي حسن العيدروس تحت "عنوان المفارقة في الرواية اليمنية المعاصرة" و للإشارة فقد حصلت على الملخص فقط الذي قدمه صاحبه ونشره على شبكة الانترنت، ولعل ما يزيد من أهمية هذه الدراسة أنها تقدم تصورا لمفهوم المفارقة كمفهوم حديث، و تمثل رصدا لنشأة المصطلح وتطوره في الأدب العربي والغربي ، كما تمثل المفارقة كمفهوم متداخل مع الرواية.

وللإجابة على الإشكالية التي يتمحور حولها البحث، اقتضت طبيعة الدراسة أن تقع في مقدمة وفصليّن وخاتمة، الفصل الأول جاء بعنوان المفارقة المفهوم والمصطلح، وقد تعرضت فيه لماهية المفارقة مبينة مفهومها اللغوّي والاصطلاحي وكذا تعرضت فيه لوظيفة المفارقة وعناصرها مبينة أهمية إدراك هذه العناصر لفهم النص المفارق، وكذلك تطرقت فيه إلى أنواعها، وكانت آخر نقطة في هذا الفصل هي المفارقة في الدرس النقدي. أولا وقفت على المفارقة في الدرس النقدي الغربي، وفي هذا العنصر تتبعت مراحل تطور المصطلح بدءا من الفكر اليوناني، وانتهاءا بالثقافة الغربية الأوربية الحديثة. وثانيا: المفارقة في الدرس النقدي العربي وقد خصصته إلى إظهار المفارقة وتجلياتها في النص العربي بدءا من العصر الجاهلي ووصولا إلى العصر الحديث، وقد أردت من هذا العنصر إثبات أن تراثنا العربي لم يخلو من استعمال مصطلح المفارقة ولكن استعمل وموروس كمفهوم.

وأما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان " أنواع المفارقة الواردة في رواية الثلج يأتي من النافذة" نموذج الدراسة، وفي هذا الفصل قمت بتحليل الرواية بناءا على أنواع المفارقة كما بينت من خلال التحليل مدى نجاح الروائي في توظيف أنواع المفارقة داخل الرواية،

وقد قسمت هذا الفصل إلى أربعة عناصر: العنصر الأول جاء بعنوان: المفارقة اللفظية تناولت فيه مفارقة العنوان ثم جمع المتنافرات وأظهرت مدى دور ووظيفة هذه المتضّادات في بناء الرواية. أما العنصر الثاني فقد عنونته بـــ: بمفارقة الحدث، والعنصر الثالث: أسميته المفارقة الرومانسية وختمت هذا الفصل بعنصر رابع : وسمته بالمفارقة السردية، وسعيت فيه لإبراز تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ومدى الوظيفة التي أدياها في الرواية.

وفي الخاتمة لخصت أبرز النتائج التي توصلت إليها في هذه الدراسة. أما فيما يتعلق بالمنهج المتبع في هذا البحث، اقتضت طبيعة الدراسة أن أسير وفق منهج وصفي من حيث تتبعي لنشأة المصطلح والمفهوم، وتحليلي في الآن ذاته من خلال إبرازي لأنواع المفارقة الواردة في رواية "الثلج يأتي من النافذة لحنا مينة".

واعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع علاوة على رواية" الثلج يأتي من النافذة، منها ما يتصل بالمفارقة ذاتها وكان على رأسها: " موسوعة المصطلح النقدي "لدي سي ميويك ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وكتاب المفارقة في شعر أبي العلاء المعري "دراسة تحليلية في البنية والمغزى" لهيثم محمد جديتاوي وكذا كتاب المفارقة القرآنية لمحمد العبد.

وقد خصصت جميعها لتتبع مفاهيم المفارقة، أما فيما يتعلق بالمفارقة في مجال الرواية نجد كتاب المفارقة في النص الروائي "نجيب محفوظ أنموذجا" لحسن حماد.

ومثلما لا يخلو بحث أكاديمي من صعوبات فقد واجهتني بعض العراقيل أذكر منها عامل الزمن؛ أي قصر المدة المحددة لإنجاز البحث، بالإضافة إلى قلّة المراجع التي اهتمت بموضوع المفارقة في الرواية العربية الحديثة والتي تخدم الموضوع خدمة مباشرة وهذا ما دفعني للاستعانة ببعض المقالات الواردة في بعض المجلات.

وأرى أنّه من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن باب الاعتراف بالجميل أتوجه بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور المشرف عمار بن لقريشي الذي لم يبخل علينا من نهره الدافق حول هذا الموضوع، كما أتوجه بخالص التحية والتقدير إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي.

1- تعريف المفارقة

1- لغـــــة :

المفارقة أخذت من جذرها الثلاثي "فرق"، بفتح الفاء والراء والقاف، ومصدرها "فرق" بفتح الفاء وسكون الراء، والفرق: الفصل بين الشيئين، والفرق في اللغة خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، وفارق الشيء مفارقة وفراقا: باينه، والمفرق وسط الرأس، وهو الذي يفرق فيه الشعر، وفرق له الطريق أي اتجاه له طريقان، والفاروق: ما فرّق بين شيئين، ورجل فاروق: ما بين الحق والباطل، والفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه سماه الله به، لتفريقه بين الحق والباطل.[1]

أما في أساس البلاغة للزمخشري فترجع المفهمة القاموسية أيضا لمادة "فرق"، فرق بدا المشيب في مفرقة ومفرقه، وفرقه، وفرق لي الطريق فروقا والفرق انفراقا إّذا اتجه لك طريقان، فاستبان ما يجب سلوكه منهما.[2]

وفي الصحاح فرقت بين الشيئين أفرق فرقا، وفرقانا وفرّقت الشيء تفريقا وتفرقة فانفرق وافترق وتفرّق، والفرقان القرآن، وكل ما فرِّق به بين الحق والباطل فهو فرقان، والفرقه الاسم من فارقته مفارقة وفراقا والمفرق والمفرق: وسط الرأس، وهو الذي يفرق فيه الشعر.[3]

أما في القاموس المحيط: فرق، بينهما فرقا وفرقانا بالضم: فصل، وقوله تعالى: (وقرآنا فرقناه) فصلناه وأحكمناه، والفرقان بالضم القرآن، وتفرّق، تفرقا وتفراقا ضد تجمَّع.[4]

---

[1]- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المجلد الحادي عشر، 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]- إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: إميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 303-304.

[4]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، مادة "فرق"، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص 372 وما بعدها.

2-1- المفارقة اصطلاحا :

نجد مفهوم المفارقة غامضا، غير مستقر، ومتعدد الأشكال، نظرا للكم الهائل من التعريفات التي ينظر كل منها إلى المفارقة من زاويته الخاصة، فكلمة "مفارقة" لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر.[1]

ومن بين هذه المفاهيم، مفهوم (ميويك) الذي يرى أنها: "صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد"،[2] كما يرى أن "المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة، لهذا هناك عقبة رئيسية في تعريفها".[3]

كما نجد نبيلة إبراهيم تقول: "المفارقة بادئ ذي بدء تعبير بلاغي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها"،[4] كما تقول: "المفارقة كلام يستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي".[5]

هذا ويعرفها ناصر شبانة في كتابه "المفارقة في الشعر العربي الحديث" بقوله: "يمكن القول بادئا أن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع".[6]

وها هو "محمد العبد" في كتابه "المفارقة القرآنية" يرى أن المفارقة تبدو نوعا من التضاد، بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر.[7]

---

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، دراسة تحليلية في البنية والمغزى، الطبعة العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الأردن،2012، ص 20-21.

[2]- دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 258.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، د ط، مكتبة غريب، مصر، د ت، ص 197.

[5]- المرجع نفسه، ص 198.

[6]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص 46.

[7]- محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994، ص 15.

أما يمنى العيد فترى في المفارقة الأدبية من خلال كتابها "فن الرواية العربية" أن لها ارتباطا وثيقا بالتأويل، وليس له حدود، أضف إلى ذلك أنه يربطها أكثر أمام الاختلافات والتناقضات التي تتمحور بشكل أساسي حول مسألة المرجعية والإحالة.

فهي تقول: "يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، أو بين اللغة باعتبارها تعبيرا يتوسل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعنيه من وجود محسوس وتجربة معيشة، وعليه فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور ولا يمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها، إلا أن تكون نسبية، لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على التعدد، ربما اللّامحدود، أي على اللاّمعنى".[1]

ويمكن القول في مفهوم المفارقة بعد كل تلك الأقوال التي أسلفت والتي كانت غيضا من فيض: أن المفارقة هي أسلوب تعبيري يهدف إلى إيصال المعنى بطريقة إيحائية وشفافة تجعل القارئ يرفض النص بمعناه المباشر ويستنبطه لاستخراج معان متعددة دون أن يمتلك القدرة على ترجيح أحدها على غيره، مع ما يمكن أن تتصف به من تنافر أو تباين أو غموض، ومع ما تثيره من مشاعر السخرية عند منشئها ومتلقيها على حد سواء.[2]

وأبسط ما يقال فيها أنها شكل لغوي بلاغي يراد به نقيض معناه الظاهر، كأن تقول لمن لم يحسن اللعب في لعبة ما: أنت لاعب ماهر.[3]

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إن المفارقة لعبة لغوية ذكية وماهرة تعمل على الالتقاء بين الأضداد، والالتئام بين النقائض، ومهما تعددت مفاهيمها فهناك عنصر ثابت وقار يجمعها ألا وهو عنصر التناقض.

---

[1]- يمنى العيد: فن الرواية العربية، د ط، دار الأدب، القاهرة، د ت، ص 41.
[2]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 27.
[3]- المرجع نفسه، ص 17.

ومن خلال استقراء التعريفات المتعددة للمفارقة للكتاب العرب والغربيين نجدها تصب في قنوات ثلاث أو تدور في فلك محاور ثلاثة يمكن تحديدها بالآتي:

المحور الأول: التباين بين الحقيقة الكامنة والمظهر الخارجي أو قول شيء دون قصد حقيقته. ومن الأقوال النقدية التي أشارت إلى هذا المحور:

1-"تتفق الدراسات على أن المفارقة اللفظية –وهي نوع من أنواع المفارقة سنوضحه لاحقا-نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر".[1]

2- "المفارقة الكلاسيكية: تعد المفارقة اللفظية ضربا من ضروب المجاز، وهي بهذا تتضمن استبدال كلمة مجازية لمعنى حرفي، وتعرف المفارقة على أنها المجاز الذي يكون فيه المعنى المجازي لكلمة ما عكس المعنى الحرفي، المفارقة هي المجاز المستخدم لإيصال عكس ما يقال، وفي المفارقة لا يتم حمل الكلمات على محمل معانيها الحرفية الأساسية، والمفارقة هي نمط من التعبير يكون فيه المعنى مناقضا للكلمات".[2]

ومن خلال التعريفين السابقين نجدهما يتحدثان بشكل واضح وصريح عن معنيين: أحدهما ظاهر، والآخر خفي باطن.

المحور الثاني: رفض المعنى الحرفي لصالح معان أخر غير محدودة، ولكنها مباينة له

وقد دل على هذا المحور أقوال منها:

1-"لعلنا ندرك الآن أنه ليس بكاف على الإطلاق أن نعرف المفارقة بأنها الكلام الذي يقول شيئا ويعني غيره، فالمفارقة رفض للمعنى الحرفي لصالح المعنى الآخر، أو –بالأحرى-المعنى الضد الذي يلم يعبر عنه".[3]

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 22.
[2]- المرجع نفسه، ص 23.
[3]- المرجع نفسه، ص 24.

2-" إن المفارقة نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وإن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود .. والمفارقة بهذا المعنى طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما على المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى، فالتعريف القديم للمفارقة –قول شيء والإيحاء بقول نقيضه-قد تجاوزته مفهومات أخرى. فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرة".[1]

عند استعراض تعريفي المحور الثاني للمفارقة يبدو للباحث الاختلاف واضح بينهما وبين تعريفي المحور الأول لها؛ فهي تتقدم خطوة إلى الأمام، وهي لا تقف عند حد التباين والتعارض بين طرفين: أحدهما سطحي، والآخر باطني، بل تتعداه إلى الحد الذي يجعل فهم القارئ للمفارقة قلقا لا يتأتى له الوقوف على أرضية صلبة، وذلك لتعدد الاحتمالات التي يثيرها النص المفارق في ذهنه، لا سيما حين تتركه في دوامة معان متعددة لا يملك حيالها القدرة على الجزم بأن هذا المعنى هو المقصود دون سواه.[2]

المحور الثالث: إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات.

وقد ورد على هذا المحور أقوال منها:

1-"المفارقة عند بروكس اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات ...".

2- "جاء في معجم أوكسفورد المختصر (Concise Oxford Dictionnaire) تعريف المفارقة: "المفارقة هي إما أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن بقصد التهكم والسخرية ...".

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 24-25.
[2]- المرجع نفسه، ص 25.

2- وظيفة المفارقة :

إن المفارقة قبل ارتباطها بالفن والأدب، كانت لها صلة وثيقة بحياة الإنسان وأعماله، والمفارقة الشفوية أكثر ما عرف الإنسان باعتبار أنه يمارس أنواعا من السخرية والمداعبة والتهكم بالتواصل الشفوي.[1]كما للمفارقة وظيفة مهمة في الأدب عامة والشعر خاصة؛ فهي في الشعر تتخطى الفطنة واليقظة وشدة الانتباه إلى الخلق الدلالي في القصيدة عبر عنصر التضاد في الأشياء.

وفي هذا الصدد تقول نبيلة إبراهيم: "وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها، فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق عما وراءه من هزيمة الإنسان. وربما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك".[2]

ولا شك في أن الأدوار التي تقوم بها المفارقة أدوار جليلة، ترجع إلى أن التعبير المفارق ينتقل "من الآلية والمباشرة والحرفية، إلى الحركية والتعبيرية وشد عرى الخطاب،[3] الأمر الذي يجعلها تؤدي غير واحدة من الوظائف، يمكن إجمالها على النحو الآتي:

1-إعادة التوازن إلى الحياة؛ عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد.[4]

---

[1]- يبرير فريحة: المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، الجزائر، 2009-2010، ص 30.

[2]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 198.

[3]- هيثم جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 55.

[4]- المرجع نفسه، ص 55.

وهذا ما أكده "ميويك" بقوله: "على أن وظيفتها الأساسية هي الإصلاح بل أنها التوازن الذي يبقي الحياة متوازنة، سائرة في خط مستقيم عندما تحمل على محمل الجد، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد.[1]

2-تقوية النص عن طريق حب القارئ أو السامع للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء ذلك النص.

3-إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا.

4-طريقة لخداع الرقابة.[2]

بمعنى أن المفارقة تعبر عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية.[3]

هكذا نجد أن المفارقة جوهرا في الأدب، من خلال الوظائف التي تقوم بها لا على الأسلوب التعبيري فحسب، وإنما على الأثر الذي تحدثه في نفس صانعها ومتلقيها على السواء، وقيمتها الفنية تكتمل أكثر عندما تجعل القارئ في رحلة بحث دؤوب للمعنى عبر أعماق النص وبنياته اللغوية ليربط المعنى الظاهر للفظ وبين دلالاته الخفية، ومن هنا تظهر المتعة، وبذلك تقوى عرى النص.

وهي أيضا تخلف نوعا من التوازن في الحياة بها ندرك سر وجود التعارض، والتضارب، والتنافر، والاختلاف، والتغاير، والتباين، والتجاوز كجزء من بنية الوجود، وعند كشف مفارقات الحياة تتبدى لنا الحياة على حقيقتها، فهي مرآة الحياة الصافية.

ولعل توظيف المفارقة في النصوص يحقق أغراضا منها:

1-مباغتة القارئ لإثارة انتباهه وذلك بمفاجأته من حين إلى آخر بعبارات مفارقة.

---

[1]- دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 16.

[2]- هيثم جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 55.

[3]- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د ط، منشأة المعارف، مصر، د ت، ص 213.

2-تحفيز القارئ على التأمل وتنشيط فكره في موضوع المفارقة وعدم الوقوف عند الحد الظاهر والسطحي للنصوص بل الغوص في أعماقها.

3-منح القارئ حسا اكتشافيا، أي اكتشاف مكنونات النصوص، ويظهر ذلك في نطاقه العلاقات الخفية التي تحكمت في النص، ومن ثم منعه من الانفعال المباشر السريع والمتعجل والقراءة السطحية للنصوص.

3-عناصر المفارقة :

باعتبار العمل الأدبي حلقة تواصل بين الكاتب والقارئ وقيامه على عناصر الاتصال المتمثلة في المرسل والمتلقي والرسالة، ولما كانت المفارقة إحدى أساليب ومكونات الأدب؛ فكان لا بد من قيامها على هذه العناصر التي تتحقق من خلالها والتي تتجلى بمسميات أخرى، وهي صانع المفارقة ومستقبل المفارقة ولغة المفارقة

3-1-المرسل :

ويقابله صانع المفارقة أو منشئ النص المفارق، ويعتبر الله صانع المفارقة الأول فيما يخص قضية آدم وحواء، أما داخل النصوص الإبداعية فيعتبر الكاتب روائيا كان أو قاصا أو أحد الشخصيات الروائية صانع المفارقة، الذي يعمل على لفت الانتباه وتشتيت اللغة والأحداث فتصبح المفارقة كائنا أسمى، والكائنات الأسمى تنظر إلى الحياة أنها كوميديا، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلب ممارسة المفارقة.[1]

ونجد نبيلة إبراهيم تتحدث عن صانع المفارقة فتقول: "إن البحث عن صانع المفارقة يرتكز فيما اصطلح على تسميته بالذات الترانسندنتالية، فما الذات الترانسندنتالية؟ إنها الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تتجاوزهما وتعلو فوقهما، تاركة نفسها لعفوية الفكر، وهي الذات المغالطة التي تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة. وتمثل المفارقة المسافة بين الذات التجريبية والذات الترانسندنتالية،

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 78.

كما أن وظيفتها تتمثل في تعميق حالة الانفصال بين الواقعية والمثالية، وبين التاريخ والكوني. ومع ذلك فإن الذات الترانسندنتالية تعد القوة القادرة على حماية الذات الواعية ضد القوة المدمرة، قوة اللغة الجماعية التي تتردد في ظل نظام ما، في زمن ما.[1]

فالذات الترانسندنتالية إّن هي الأنا المنفصلة عن الـــ"نحن" المجتمعة في وحدة على أن الدخول في عالم المفارقة لا يجعل لحظة التفرد وتحقيق الذات، بل يجعلها لحظة العزلة عن المجموع؛ وذلك إثر فقدها القدرة على التشكيل والتكوين؛ تشكيل عالم منظم مثالي، بحيث يقف على مقربة من الواقع، مستبدلة بذلك عالما بلا معايير، أو لنقل عالما بدون عالم.[2]

ومن هنا نجد أن صانع المفارقة يتعالى ويسمو بنفسه فوق قيود الزمان والمكان أي العبور من العالم التجريبي المحدود إلى عالم المثل أي اللامحدود، وعلى هذا الأساس بنيت نظرية المفارقة.

ومن واجب صانع المفارقة أن يصنع جوا ملائما لنصه، حتى لا يصبح ضربا من العبث ووجها من أوجه العدمية والخيال، ويتيه صانع المفارقة في عالم من اللاثبات؛ وشيئا فشيئا يتحول إلى وهم؛ فيحاول صانع المفارقة أن يخرجه في شكل موجات وتموجات لغوية تدل على تشتت وعيه عن ذاته، ولا يبقى للذات عندئذ سوى أن تجد ملاذا في المجال الترانسندنتالي، فترسل من عليائها ضحكات ساخرة هادئة من الضحايا الذين تتمركز هي في وسطهم، ومحاولة أن تهديهم وهم يهيمون على غير هدى، باحثين عن طريق آمن في الحياة.[3]

ولا بد لصانع المفارقة أن يكون ماهرا وذا ذكاء وسرعة بديهة، ويتميز بحنكة ومقدرة لغوية، لكي يستطيع أن يستمد من الواقع بنية لغوية يصنع بها عالما يشوبه

[1]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 207.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الغموض والصفاء في آن واحد، كمظهر من مظاهر التباين والاختلاف والتناقض، وبذلك يضفي عليها الجانب الجمالي من حيث تركيب الكلمات وتقابلها، داخل هيئة توحي بالتناقض للأشياء وخروجها عن المألوف، وبذلك تتحقق المفارقة وتكون على يد الفنان. كما يقول كير كجورد: "الذي تجري في دمه الإحساس العميق بالخدعة الكبرى في الحياة. ومثل هذا الشخص هو الذي يستطيع أن يلعب بأسلوب المفارقة على المستوى الجمالي لا الأخلاقي،[1]فينتهي به المطاف إلى إغراق ضحية بجملة من الشكوك نتيجة الألغاز اللغوية المحيرة

3-2- - الرسالة:

ويقابلها نص المفارقة، وتحمل البنية المفارقة؛ وهذه الأخيرة تمتاز بالتفسخ والتشتت اللغوي نظرا لاحتوائها على لغة التداعي الدلالي، وهي لغة منعزلة لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع، كما أنها لغة عدم الإفهام على نحو مباشر، وهي لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن تقترب نحوها ويجب النظر إلى المفارقة على أنها: ".... لغة مراوغة تقبل وجهات النظر المختلفة وتتداخل فيها الأضداد"،[2] وتقوم هذه اللغة على تعميق المعنى الإشاري وتكثيفه، وهذا باستخدام عدد كبير من الحيل: كالأداء غير المألوف، الاعتماد على اللغة المجازية كالاستعارة، اعتماد الرمز، استخدام الكلمات والصور الغنية بالإيحاءات والمعاني الضمنية التي تغلف المعاني الحرفية والإشارية بظلال الدلالات الأخرى.[3]

وبهذا تعد المفارقة إحدى الحيل اللغوية التي تستخدم الكلمات بطريقة إيحائية إشارية بعيدة عن المباشرة والسطحية شأنها شأن أي كتابة فنية، وذلك باستخدام صانع المفارقة بعض الكلمات التي تثير انتباه القارئ وجذبه لعدم فتور حماسه أثناء القراءة.

---

[1]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 208.
[2]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 61.
[3]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 52.

ونص المفارقة لا يسلم قياده للقارئ المتعجل الذي يريد معرفة خبايا النصوص واستكناهها دون أن يقدم لها ما تتطلبه من تأمل وصبر للوصول إلى مكنوناتها، ذلك لأن نص المفارقة يعبر عن المعنى منن خلال مستويين في التعبير الواحد، فإذا أريد لهذا النص أن يفهم فلا بد من إدراك النبرة التي يرسلها صاحب المفارقة –سواء أكانت نبرة استخفاف أو تحدي، أو نبرة سخرية- ثم رفض المعنى الظاهر ثم البحث عن معنى بديل للمعنى المرفوض، والوصول إلى صياغة متكاملة من خلال استحضار المعاني النقيضة للنص، وبغير ذلك فإن القارئ –أي قارئ المفارقة- سيكتفي بالمعاني الظاهرة.[1]

هكذا نجد أن بنية المفارقة أو نص المفارقة يعتمد بنية الانحراف الدلالي ذلك لاحتوائها على الوظيفة الإيحائية بدل المباشرة والسطحية، وبذلك تتميز عن غيرها في قصديَّتها لعدم المباشرة في إيصال المعنى.

3-3- المستقبّل:

أو قارئ المفارقة أو المتلقي أو السامع، وهو الذي يقوم بإنتاج دلالة الرسالة، والتي تستدعي حضورا واعيا ومميزا للقارئ.

وقارئ المفارقة بالتأكيد ليس أي قارئ، فصانع المفارقة يريد لرسالته أن تصل، لكنه في الوقت نفسه لا يريد لها أن تصل لكافة المتلقين بدليل إحاطته إياها بنوع من اللامباشرة والسردية وجعله إياها تحوم حول المعنى المقصود دون أن تبرزه جليا، بحيث يستطيع الوقوف عليها كل من يتلقاه، إذا فقارئ المفارقة هو ذلك القارئ الذكي اللماح الذي يهديه طبعه الحساس إلى ذلك الخيط الذي يدعه له صانع المفارقة، فيمسكه ويتتبع مساره، حتى يقوده إلى رفض المعنى السطحي... والبحث في أعماق النص المفارق للوصول إلى

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري ، ص 53.

هدف صانع المفارقة، وهكذا يتميز هذا القارئ بقدرته على ولوج النصوص المفارقة واستكشاف خباياها.[1]

وبهذا يمكن أن نعد قارئ المفارقة شريكا أساسيا في صنع المفارقة، وإن لم يستطع استكشاف النصوص المفارقة، وفك التشفير اللغوي والدلالي للرسالة أصبح يسمى بضحية المفارقة، وتؤكد نبيلة إبراهيم على وجود ضحية المفارقة، ودور الضحية "دور قدري لا إرادة للضحية فيه".[2] يحاول قدر الإمكان التخلص من قدره، ولكنه لا يستطيع لسذاجته وغفلته، وكلما توسعت سذاجته وغفلته كلما ازداد نجاح المفارقة فنيا وجماليا، حينها تموت المفارقة في قلب الضحية، وتنتقل دلالتها الضمنية من مكان لمكان، ومن زمن لزمن، رافضة الكشف عن هويتها.

هذا وقد خلصت نبيلة إبراهيم إلى تحديد المفارقة بأربعة عناصر هي:[3]

أولا: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام، كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها، ولكن فيه من التلميحات ما يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن للكلام. ومعنى هذا أنه إذا لم يمد المستوى السطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد من المستوى الأول، فإنه لن تكون هناك مفارقة ولا نعني بذلك قارئا محددا، بل القارئ القادر على قراءة النص بصفة عامة، وهذا يعني من ناحية أخرى أن القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة.

ثانيا: لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص. وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ ببلبلة، وبخاصة

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري ، ص 50-51.
[2]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 83.
[3]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 201.

إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض؛ الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حد أن يقف مترددا في قبول بعض الحقائق دون بعض.

ثالثا: غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

رابعا: لا بد من وجود ضحية في المفارقة.

أما (ناصر شبانة) فعناصر المفارقة عنده تتمثل فيما يلي:[1]

1-وحدة البناء: ويقصد بها أنه هناك نقطة واحدة أو بنية لغوية واحدة تخرج لدلالات متعددة، ولا بد من ذلك لوجود على الأقل دلالتين تربطهما علاقة تضاد، ليأتي بعد ذلك دور القارئ الفطن ليكشف المعنى الذي يذهب إليه صانع المفارقة.

2-القرينة أو المفتاح: بما أن المفارقة لعبة لغوية ماهرة بين صانعها وقارئها، كما تعبر أو على حد تعبير نبيلة إبراهيم فإنه تصبح لدى مستقبلها بمثابة لغز، لذا يستوجب على منتجها أن قدم مفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا لفظية، يتسنى اكتشاف المعنى الباطن.

3-ضحية المفارقة: بما أنه هناك صانع المفارقة ومكتشفها، فلا بد من وجود ضحية لهذه المفارقة الذي يحدد دورها الكاتب، والقارئ المكتشف للمفارقة ينظر إلى الضحية نظرة المتعاطف الساخر في آن واحد.

4-عدم الإجماع: يعني أن الرسالة أو البنية المفارقة تستوجب تغييرات متفاوتة ومتباينة، وذلك بحسب المتلقي وكيفية اكتشافه للمعنى.

4-أنواع المفارقة :

إن المتتبع لموضوع المفارقة يجد أن الدراسات الحديثة قسمتها إلى أنواع عديدة، مما يصعب على الدارس الإحاطة بها جميعها، "فالبعض انطلق في تقسيمه لها من ناحية

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 54.

درجاتها، والبعض انطلق من ناحية تأثيرها، وبعضها الآخر انطلق من ناحية موضوعها".[1] وباعتبار أن للمفارقة علاقة قوية بالعمل الأدبي، فإن هذا التنوع راجع بطبيعة الحال إلى خصوصية هذا العمل، لا سيما السردي منه.

ويرى دي. سي ميويك أن ثمة معايير للتمييز بين أنواع المفارقة المختلفة ألا وهي:

1-موقف نحو ضحية المفارقة: يتراوح بين درجة عالية من التجرد إلى درجة عالية من التعاطف.

2-مصير الضحية: انتصار أو اندحار.

3-مفهوم الحقيقة: إن كان المراقب ذو المفارقة يعتقد أنها تعكس قيمة أو أنها معادية لجميع القيم البشرية.

وبناء على هذه المعايير يستنبط ميويك المفارقات الآتية:

أ-المفارقة الكوميدية: بمعنى النهاية السعيدة، تكشف عن انتصار ضحية متعاطف.

ب-المفارقة المأساوية: يشيع فيها التعاطف مع الضحية.

ج-المفارقة الهجائية: تكشف عن اندحار ضحية غير متعاطف.

د-مفارقة عدمية: تجرد هجائي فيها يوازن التعاطف أو يسوده، ولكن درجة من التمثل تبقى دائما لأن (المراقب) يساهم بالضرورة بمصيبة الضحية.

هـ-المفارقة المتناقضة: تجمع بين النقيضين بما تخص التعاطف، قد يكون مثلا ضحيتان متعاطفتان بنفس الدرجة، والنتيجة اندحار هو في الوقت نفسه انتصار.[2]

ومما يلاحظ على هذه المعايير وهذه التقسيمات التي ذكرت، أنها متغيرة وليست ثابتة وتبعا لهذا التغيير الذي يحدث فإنه يؤثر في نوعية المفارقة. وسنكتفي فيما يلي تبيان أهم أنواع المفارقة التي يمكن أن تتولد عنها جميع الألوان الإنتاجية الأدبية والفكرية التي تندرج ضمن ظل المفارقة بما فيها السردية.

[1]- خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسة في النظرية والتطبيق، ط1، دار الشرق، عمان، 1999، ص 245.
[2]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 188-189.

1-4- المفارقة اللفظية :

ويقصد بها التفاوت بين التعبير والقصد؛ أي عند قول شيء فإنه يقصد شيئا آخر، أو ظاهر الكلام الذي تعرضه المفارقة اللفظية يختلف عن المعنى الضمني المراد، بمعنى أن المعنى الحرفي يناقض النتيجة المقصودة، و"تمتلئ حياتنا اليومية بكافة أنماط المفارقة اللفظية، ومنها: ناعم كالجمر، واضح كالضباب، ممتع كالمرض".[1]

والمفارقة اللفظية كما يذهب إليها محمد العبد: "بأنها في أبسط تعريف لها؛ هي شكل من أشكال القول، سياق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر".[2]

ومن هذا المفهوم يتضح لنا أن المفارقة اللفظية من المستحيل أن تقبل الكلام على الوجه الذي يدل عليه ظاهره، بل تقوم على إيراد قول ومعنى يخالف البنية السطحية، لأنه يكون خفيا.

ونجد ميويك يقول: "المفارقة اللفظية انقلاب في الدلالات وهي مفارقة يصنعها صاحبها فيتعمد هذه المفارقة".[3]

ويعلق ناصر شبانة على هذا المفهوم بقوله: "وهو بالتالي انقلاب غير زمني، في حين أن مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن"،[4] بمعنى أن المفارقة اللفظية ليس لها علاقة بالزمن بقدر ما لها علاقة بدلالة الكلمات ببعضها البعض. وتنقسم المفارقة اللفظية إلى المفارقة الهادفة والمفارقة الملحوظة، وقد ميز بينهما ميويك على حد تعبيره:

---

[1]- مجموعة من الباحثين: أوراق فلسفية، تحقيق: سعد البازعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012، ص23.

[2]- محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 71.

[3]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 43.

[4]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.

المفارقة الهادفة: لعبة يقوم بها اثنان، فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصا، ولكن بطريقة أو سياق يدفع أن يرفض ما عبر عنه من معنى حرفي، مفضلا ما لا يعبر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض.[1]

ومن هنا نجد أن المفارقة الهادفة تشترط صاحب المفارقة، وتبنى على التظاهر والتخفي أي على ازدواجية الظاهر والباطن، من أجل توصيل معنى ما، إذا فالمفارقة لا تقوم إلا بوجود صاحبها والتظاهر بها.

المفارقة الملحوظة: فهي تقترب إلى صفة الدرامية أو المسرح؛ إذ تشترط وجود مراقب، بل إن تنفيذها يشترط إقامة مسرح ذهني تقوم فيه بدور المراقب غير المراقب لترى الموقف بوضوح كما هو عليه، ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية.[2]

ومن هنا يتضح لنا أن المفارقة الملحوظة تتطلب وجود مراقب لا صانع للمفارقة، "يقوم بنقلها بما له من رؤية ثاقبة وحس بالمفارقة، ومهارة على التقاط شفرتها من خلال رؤيته الدائمة لسياق المتناقضات من حوله".[3]

وبما أن صانع المفارقة يعمل على إيصال المعنى الخفي إلى المتلقي، فإن ناقل المفارقة أو ملاحظ المفارقة يعمل على تصوير أو تجسيد هذه المفارقة التي يقوم بنقلها، فهو يقوم بنقل الدال في بنية مفرغة أو خالية من المعنى، ثم يترك لك مهمة اكتشاف المعنى كأن يصور لك منافق في الدين يتصرف بصدق، ويكشف عن غير قصد طبيعته الحقة.

وإذا كانت المفارقة الهادفة تبنى على التظاهر، فإن المفارقة الملحوظة تبنى على التصوير لا الحيلة، ولعل هذا هو الفرق بين سقراط الذي تقوم المفارقة عنده على الادعاء

---

[1]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 171.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 212،203

[3]- حسن حماد: المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ أنموذجا)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص73.

والتظاهر أي صانع المفارقة المراوغ.[1] وبين شليجل المكتشف الملاحظ، وبما أن شليجل صاحب المفارقة الرومانسية، نجد أن المفارقة اكتسبت معها معان جديدة، فمعها لم نعد نهتم بصانعها كما كنا مع سقراط الذي يدعي التظاهر ويستعمل أسلوب المراوغة، بل أصبح همنا الوحيد ملاحظة هذه المفارقة والاهتمام بضحيتها التي أصبحت عنصر قار في بناء المفارقة الملحوظة.

نظرا لأن الرومانسيين الألمان مثل شليجل اكتشفوا أن العلاقة المركبة بين الإنسان والعالم، ذلك الكائن المحدود يسعى دائما لإدراك حقيقة غير محدودة، وذلك انطلاقا من أن المفارقة هي في حد ذاتها صراع بين المحدود المعلوم واللامحدود المجهول. وبذلك فالإنسان ليس بوسعه الوصول إلى معرفة نهائية وشاملة لما حوله، وبهذا البحث ومحاولة إدراك الحقيقة غير المحدودة فهو أصبح ضحية لما يلاحظ حوله من مفارقات كونية.

ومن هنا كان تركيزنا من صانع المفارقة –الذي ترتكز عليه المفارقة الهادفة-إلى ضحيتها، الذي تركز عليه المفارقة الملحوظة.

ويرى ميويك أن "المراقب المتصف بالمفارقة قد يكون بين ضحايا المفارقة مع بقية الجنس البشري، كأن يقع معهم ضحية للقدر، كما أن الضحية قد يكون فردا أو حضارة بأكملها".[2]

وقد يكون ضحية المفارقة أعمى عن تعمد أو تكبر أو عن غفلة مطمئنة، وكلما ازداد عمى الضحية كلما كانت المفارقة أشد وقعا وتأثيرا.[3]

ونجد أن محمد العبد يشترط وجود عناصر من خلال كتابه "المفارقة القرآنية" لتحقيق المفارقة اللفظية وهي:[4]

---

[1]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 26.
[2]- المرجع نفسه، ص 34-35.
[3]- المرجع نفسه، ص 44.
[4]- محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 71-72.

1-عنصر يتعلق وجوده بالمغزى، وهو مقصد القائل، وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عنفه وقوته بين العدوان والتدليل اللين.

2-عنصر لغوي وبلاغي يمثل عملية عكس الدلالة، ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة

3-ولإدراك المفارقة ينبغي أن ننفذ من الحدث اللغوي أو اللفظي إلى حدث المغزى من القول إلى مقصد القائل، وفي هذه المرحلة التالية يترك مقصد القائل تأثيره الذي يصل إليه هنا بواسطة بنائه على المفارقة في المستمع أو المخاطب.

ويرى ناصر شبانة أن المفارقة اللفظية أكثر ارتباطا بالشعر الغنائي.[1]

4-2- المفارقة الدرامية (التمثيلية) :

ويقصد بها التفاوت بين التعبير والوعي، وإذا كانت المفارقة اللفظية خاصة بعلاقة الكلمات ببعضها البعض، فإن المفارقة الدرامية خاصة بالمستمع أو الجمهور، وهذا الأخير هو الذي يفهم الأقوال والأفعال، وليس المتحدث أو الممثل. ومثال ذلك: "قصة سيدنا يوسف عليه السلام عند استضافته لإخوته في مصر وهم لا يعرفونه، لكن القارئ يعرف أنهم إخوته، وفي "روميو وجولييت" جميع الشخصيات اعتقدت أن جولييت قد ماتت، لكن القارئ يعلم أنها أخذت جرعة منوم".[2]

ولعل المفارقة الدرامية نجدها أكثر ارتباطا بالمسرح، "فهي تسمى مفارقة سوفوكليس نسبة إلى المسرحي المعروف سوفوكليس"،[3] فهي متضمنة بالضرورة في أي عمل مسرحي، لكن هذا لا يعني عدم وجودها خارج المسرح، فنجد الكثير من الروايات متضمنة هذا النوع، وتكون أبلغ أثرا عند معرفة المراقب ما لا تعرفه الضحية.

وبما أن المفارقة تقوم أساسا على التناقض الذي يكتشفه المراقب فإن المفارقة الدرامية تقوم على بنية العمل أكثر من قيامها على علاقة الكلمات بدلالتها، وهي أيضا

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 66.
[2]- مجموعة باحثين: أوراق فلسفية، ص 23.
[3]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 66.

تستدعي وجود علاقة مبنية على التناقض والتضاد والتباين بين ما تعمله الشخصيات وما يعمله الجمهور وحسب ما عبر عنه محمد العبد فإن مشاعر الجمهور "ينتابه نوع من الخوف ما بين الترقب أو التعاطف".[1]

وهكذا نجد أن القراء هم الذين يعلمون بمجريات الأحداث في المفارقة الدرامية بدل شخصياتها.

وتنتج المفارقة الدرامية من كون "التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر العنيد الذي يحيط به، يوفر مجالا واسعا للكشف عن هذا النمط المميز من المفارقة".[2]

ولأجل فهم المعنى الدرامي في المفارقة، وضع ناصر شبانة ثلاثة شروط لتحقيقها هي:[3]

1-توافر التواتر في العمل من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها.

2-أن تكون الشخصية الأولى غافلة جاهلة بالظروف التي حولها، مما يولد التناقض بين المظهر والحقيقة.

3-أن يكون الجمهور على علم تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة التي هي ضحية المفارقة؛ إذ كلما كان الجمهور على علم سابق بما سوف تكشفه الضحية فيما بعد ازداد تأثير المفارقة فيه.

4-3- المفارقة الظرفية (مفارقة الموقف والأحداث) :

وتعني التفاوت بين القصد والنتيجة، ومثال ذلك عندما تكون نتيجة عملك تناقض المتوقع أو المطلوب، أي يحدث تعارض بين ما تتوقعه وبين ما يحدث، وتندرج فيها المفارقة الكونية؛ وهي التباين بين رغبات الإنسان والوقائع القاسية من العالم الخارجي.[4]

---

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 67.
[2]- خالد سلمان: المفارقة والأدب، ص 72.
[3]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 69.
[4]- مجموعة باحثين: أوراق فلسفية، ص 23.

ومن الكتب التي مثلت للمفارقة الظرفية كتاب (أوراق فلسفية)، فقد أورد مثال لهذه المفارقة ومثلها بهذه الحادثة: "عندما أطلق جون هينكلي النار محاولا اغتيال رونالد ريغن وهو خارج السيارة طاشت الرصاصة وارتطمت بالسيارة، فارتدت من السيارة المضادة للرصاص وأصابت ريغن، فالسيارة صممت لحماية الرئيس من إطلاق النار، وهي فعلا قاومت الرصاصة لكنها وجهتها إلى صدر الرئيس، فتصبح السيارة المصممة لحماية الرئيس مسؤولة جزئيا عن إصابته بإطلاق النار عليه، ويطلق البعض على هذا النوع من المفارقة اسم سخرية القدر أو المفارقة الكونية".[1]

ومفارقة الموقف ناتجة عن موقف ما، يتم رؤيتها والشعور أنها مفارقة وليس بالضرورة وجود شخص يقوم بها، لأنها مجرد ظرف أو حالة أو نتيجة لأحداث.

ونجد أن مفارقة الموقف تتفرع عن المفارقة الدرامية، وخرجت من عباءتها، فهي شبيهة لها، ورغم هذا التداخل إلا أن هناك فرق بينهما ولعل هذا المثال سيوضح لنا هذا الفرق من خلال المدرس الذي قام بترسيب طالب في امتحان ما، في حين نجد الطالب يصرح بيقين تام أنه أدى امتحانا ممتازا وأنه ناجح في هذا الامتحان دون شك، فالحالة هنا تمثل حالة مفارقة بالنسبة للآخرين، فإنه لا يوجد شيء من المفارقة إلا بعد أن تظهر نتيجة هذا الطالب، فتكتمل مفارقة الحدث بظهور خيبة أمل الضحية (الطالب)، بينما المفارقة الدرامية تكون موجودة قبل ظهور النتيجة، فالمدرس على علم بها والضحية (الطالب) يتصرف بما يتناقض وحقيقة الوضع الذي ظل يجهله حتى ظهور النتيجة".[2]

ولعل الفرق الواضح والجلي بين المفارقة الدرامية ومفارقة الموقف، "أن الجمهور يعي بمصير الضحية التي تواصل طريقها وكلها ثقة في المستقبل، لكن تطورا بسيط وغير منتظر في الأحداث يقلب ويربك خططها وتوقعاتها وآمالها ومخاوفها.

[1]- مجموعة باحثين: أوراق فلسفية، ص 24.

[2]- ينظر: بن صالح نوال: خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا)، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011-2012، ص 152.

كما أن مفارقة الموقف تختلف عن المفارقة اللفظية، إذ هذه الأخيرة تقوم على مفارقة يعتمد صاحبها اتخاذ صفة ما، ومثال ذلك إذا صرخ رجل بحدة: "أنا لست مستاء"، أما مفارقة الموقف فتقوم على حالة أو حدث أو ظرف وصراخ ذلك الرجل يكشف عن حالة عاطفية منزعجة من خلال صوته، بينما كان يحاول حقا الزعم بأنه ليس منزعجا، هنا لن تكون مفارقة لفظية رغم ظهورها اللفظي، بل مفارقة ظرفية، ولكن إذا كان المتحدث نفسه قال الكلمات نفسها، وتهدف إلى إعلان أنه منزعج، عبر الادعاء بأنه ليس كذلك ففي هذه الحالة تصبح مفارقة لفظية.

كما يضيف دي سي ميويك بأن المفارقة اللفظية تثير أسئلة تقع في باب البلاغة وأساليب الأشكال القصصية والهجائية ووسائل الهجاء، بينما مفارقة الموقف تثير أسئلة حول مسائل تاريخية وفكرية.

4-4- المفارقة البنائية (التركيبية) :

وفي هذه المفارقة يقوم الكاتب سواء في مسرحية أو قصة أو مقالة، بتوظيف شخصية ساذجة أو متكلما بالنيابة عنه أو التعبير عن فكرة على لسان الآخر، مما يجعل القارئ يعمد إلى تصحيح ما تقوله هذه الشخصية.[1]

ونجد أن الجمهور أو القارئ مدرك وواع لمقصد الكاتب الساخر، في حين أن هذه الشخصية التي وظفت غير عالمة بذلك.

والمفارقة البنائية هي نوع خاص من المفارقة اللفظية، فهي تعتبر وسيلة من وسائل التوكيد من خلال ظهور دلالتين متباينتين، أحدهما ظاهرة وواضحة والأخرى ضمنية متخفية، لكن هذا لا يعني ائتلافهما بل هما مختلفتان، ووجه الاختلاف يكمن في أن البنائية

[1]- ينظر: محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 141.

توجب جهل المتكلم أو الشخصية الموظفة "الذي يستلزم من القارئ أو السامع البحث عن المعنى الخفي".[1]

ولا بد من الإشارة إلى هذه المفارقة -المفارقة البنائية-لا يمكن أن تحقق إلا من خلال وجود شخصية المتحدث أو المتحدث الساذج المتخفي وراء وجهة نظر الكاتب، أي أن هذه الشخصية هي أداتها ووسيلتها في بناء هذه المفارقة.

4-5- المفارقة الرومانسية :

هي لا تخرج في أصلها عن المذهب الرومانسي المتعلق بالطبيعة، فقد كان له الأثر البالغ في الأدب من خلال كتابات الشعراء والكتاب الذين تغنوا بهذه الطبيعة، وكان سحرها وجمالها مصدر إلهامهم. وكانت مادة خام يصوغون منها تجربتهم الفنية والإبداعية، قاموا فيها بتجسيد الطبيعة على شكل صورة حسية حركية، ومن هذا المنطلق تكون المفارقة الرومانسية أداة ووسيلة إبداعية جمالية من خلالها يسمو أي إبداع إلى العلا، ومنه تعرف المفارقة الرومانسية أنها "نوع من الكتابة، يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فني وهمي، ثم يحطمه ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم"،[2] وفي هذه المفارقة "يلجأ الكاتب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه، من خلال تعبير وانقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة".[3]

ويعرف ميويك المفارقة الرومانسية بأنها: "مفارقة كاتب يعي أن الأدب لا يمكن أن يبقى غريرا لا ينطوي على تأمل، بل يجب أن يقدم نفسه واعيا بطبيعته المتناقضة التي تضم النقيضين".[4]

---

[1]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 71.
[2]- عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 28.
[3]- خالد سليمان: المفارقة في الأدب، ص 71.
[4]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 109.

وعلى حد تعبيره أن الرواية هي النمط الأفضل للمفارقة الرومانسية، فـ"أدب المفارقة بمعنى ما، هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصرا مبدعا منعشا وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه المتقدم الموضوعي".[1]

ويعتمد نجاح المفارقة وتأثيرها على عدد من العوامل والمبادئ منها:[2]

-مبدأ الاقتصاد: فالمفارقة من الناحية الأسلوبية، ضرب من التأنق، هدفها الأول إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها.

- مبدأ التضاد العالي: ذلك أنه كلما ازداد الفرق بين ما ينتظر حدوثه، وبين ما يحدث، ازدادت كبر المفارقة وازداد أثرها، فمثلا حين يسرق السارق، أو يغرق مدرب السباحة، فإن في ذلك مفارقة مبعثها ما حصل أمر غير محتمل الحدوث.

- الموضوع: فثمة مجالات قد تثير المفارقة أكثر من غيرها، وهي المجالات التي تتوافر على رصيد عاطفي كبير، مثل: الدين والحب والأخلاق والسياسية والتاريخ، وليس ذلك أن هذه المجالات تتميز بانطوائها على عناصر متناقضة: الإيمان والحقيقة، والجسد والروح، والعاطفة والعقل، والذات والآخر، ما يجب وما هو واقع، النظرية والتطبيق، الحرية والحاجة.

4-6- المفارقة السردية :

تعتبر المفارقة السردية نوع مهم من أنواع المفارقة، وهي تقنية واستراتيجية في بناء السرد الروائي، فقد كان لها الأثر الكبير في تشكيل النص السردي وبنائه، بقيامها على علاقة التضاد والتباين، فقد صارت جزءا رئيسيا فيه حيث نعتبرها عنصرا مهيمنا

[1]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها ، ص 109.
[2]- المرجع نفسه، ص 190 وما بعدها.

على الكتابة الروائية التي تحولت من اتجاه يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة.

ونجد أن المفارقة السردية في الرواية تتحقق من خلال المفارقات الزمنية، حيث أن للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي، وعادة يميز الباحثون السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن في كل رواية:

-زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.[1]

- زمن القصة: إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز بين الزمنين على الشكل التالي:[2]

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثيه متتابعة منطقيا على الشكل التالي: أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة.

ويعني "جنيت" بالمفارقة مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية، وهو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر، تلتقي عندها كل من القصة والخطاب.[3]

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف دار الأمان، الرباط، 2010م، ص 87.

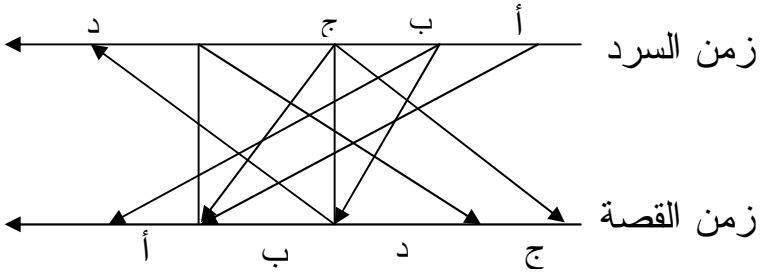
[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991، ص 73.

[3]- أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" ل: أحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، آداب، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003-2004، ص 30.

ولما كان نظام الزمن في القصة يستلزم ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، بترتيبها وفق زمن الحكاية من ناحية أخرى، وعندما يكون زمن السرد لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة فهذا عندئذ يسمى المفارقات الزمنية.

إضافة إلى ذلك يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية".[1]

ويمكن توضيح هذه المفارقة بالرسم البياني التالي:[2]



وإن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب

وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة.[3]

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 74.
[2]- المرجع نفسه، ص 74.
[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 74.

بهذا نجد أن المفارقات الزمنية تحدث عندما يخالف ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث أو استباق حدث قبل وقوعه. بمعنى أن المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية لحظة الحاضر أو استباقا لأحداث لاحقة.

وبشيء من التفصيل سوف نتطرق إلى الاسترجاع والاستباق باعتبارهما عنصرين مهمين، بل أن المفارقة الزمنية في حد ذاتها تقوم عليهما.

4-6-1- الاسترجاع :

نجد أن الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النص الروائي، فمن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه. "إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة".[1]

وبما أن الاسترجاع هو ترك الراوي يعود إلى مستوى القص إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع من الاسترجاع وهناك نوعان من الاسترجاع، استرجاع داخلي واسترجاع خارجي، وسنوضح كلا النوعين.

-**الاسترجاع الخارجي**: يعود إلى ما قبل بداية الرواية، ويلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، ويتركز عامة في الرواية الواقعية.[2]

إضافة إلى تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية ويريد الراوي إضاءة سوابقها أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد، ويعد الاسترجاع الخارجي هو الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة، لأن لجوء

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 121.
[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 88.

الروائي إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائيه ماضية، تلعب دورا أساسيا في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارهما.[1]

ومن يتأمل النصوص الروائية، يجد استرجاعا خارجيا بعيد المدى، قد يمتد لسنوات وأحيانا هناك استرجاعات خارجية تكون قصيرة المدى، فتحديد مدى المفارقة يعتمد على المسافة الزمنية التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء، حيث تقاس بالسنوات والأيام والشهور وهذا ما نتطرق إليه لاحقا.[2]

ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن السردي في الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردي.[3]

هكذا نجد أن الاسترجاع الخارجي مثل ويمثل الأحداث والوقائع التي حصلت في الماضي أو بمعنى آخر كل ما حدث في الماضي قبل بدء الحاضر السردي، حيث يقوم الراوي باستدعائها أثناء السرد.

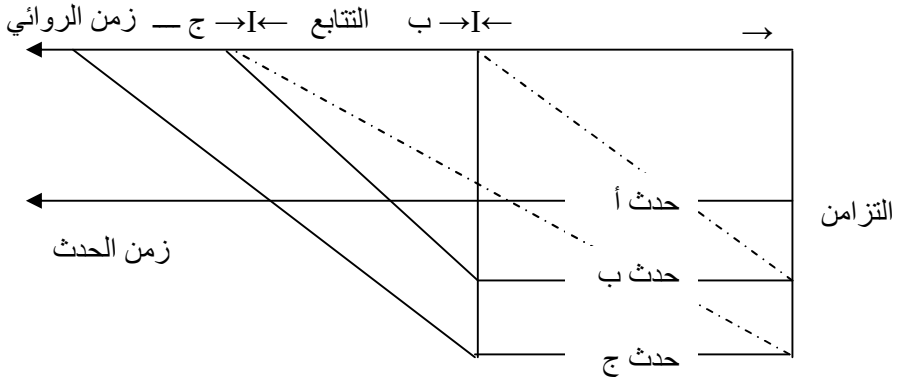
-**الاسترجاع الداخلي**: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.[4]

بمعنى أن هذا النوع يختص باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي، وتقع في محيطه، ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها.[5]

وبما أن الاسترجاع الداخلي يتطلب ترتيب القص في الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة يستلزم بالضرورة تتابع النص ترك الشخصية الأولى والعودة إلى الوراء لمصاحبة الشخصية الثانية، وسنوضح ذلك من خلال الشكل التالي:[6]

---

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص 195.
[2]- المرجع نفسه، ص 195.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 58.
[5]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 199.
[6]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 61.



وفي الأخير وباعتبار أن الاسترجاع تقنية في النص الروائي له أهمية وهذه الأهمية تتجلى من خلال وظائفه التي يقوم بها والتي ذكرت فبالعودة إلى الماضي والتساؤل عليه يعد ضرورة جمالية وفنية تسهم في بناء النصوص الروائية.

4-6-2- الاستباق:

وهو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق لحدث رئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد.[1]

ويرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية".[2]

من خلال هذين القولين نجد أن الاستباق هو استشراف وتنبؤ الحدث قبل وقوعه ويعني التوقع وانتظار ما سيقع، وبهذا يصبح حالة يعيشها القارئ أثناء قراءته للنص الروائي، وسبب ذلك هو الإيحاءات والإشارات الأولية التي توحي له بما سيأتي.

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 211.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

وظاهرة الاستباق نادرة في الرواية الواقعية، مقارنة بالرواية الجديدة، حيث أن هذه الأخيرة أصبح الراوي ينتقل فيها بين أمس وغد دون تمييز، وإذا كان الاستباق يلعب دورا في تشكيل بنية الزمن الروائي، فإنه تقنية يقوم بوظائف تقدم تشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية، إذ "يكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة".[1]

ويمكن تلخيص وظائف الاستباق على النحو الآتي:[2]

1-تعتبر الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة.

2-تكون بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث.

3-تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات.

4-إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية، يعطي القارئ إحساسا بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص.

ومن يمعن النظر في النصوص الروائية يستطيع التمييز بين نوعين من الاستباق:[3]

-**سوابق داخلية**: وهي عبارة عن تنبؤات لا يخرج مداها عن الحكي الأول.

- **سوابق خارجية**: وهي عكس السوابق الداخلية، يخرج مداها عن هذا الحكي.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133.
[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 212.
[3]- أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس"ل: أحلام مستغانمي، ص 32.

وهكذا نجد أن مفارقة الاستباق لها أهمية أيضا في تشكيل بنية الزمن الروائي في النص، ليس من خلال اقتصار وظيفتها على الإعلان والإخبار مسبقا بما سيأتي في السرد فحسب، وإنما أيضا تعمل على استمرار زمن السرد باتجاه تصاعدي.

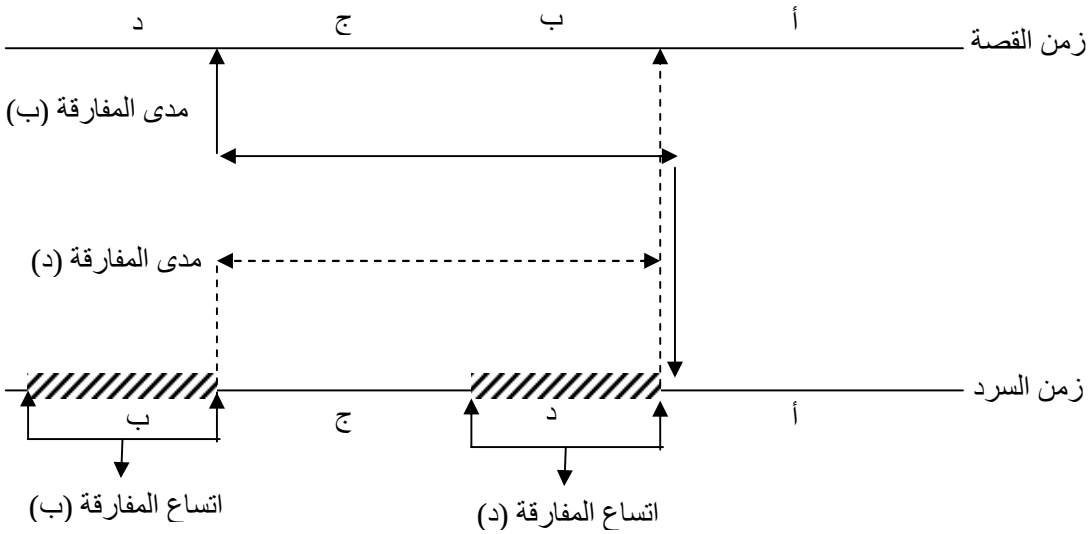
وبهذا فإن المفارقتين تسعيان إلى خلخلة وزعزعة نظام الزمن السردي للأحداث، وذلك بتجاوز الراوي التسلسل المنطقي أو التتابع المنطقي الزمني للمتواليات الحكائية.

ونجد أن لكل مفارقة سردية مدى واتساع؛ فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، يقول "جيرار جنيت" حول هذه النقطة: "إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر"، أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح، المكان لتلك المفارقة إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية".[1]

ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة هي ما نسميه "اتساع المفارقة" ويقاس مدى المفارقة بالسنوات والشهور والأيام،[2] مثال: "قبل عشر سنوات(=المدى) كنت قد بدأت سفر استغرق عدة شهور(=اتساع)".[3]ويبرز الاتساع من خلال المساحة التي يحتلها ضمن زمن السرد، والتي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات.

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73-74.
[2]- المرجع نفسه، ص 74.
[3]- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1989، ص 124.

ويمكن توضيح المدى والاتساع على الشكل التالي:[1]



وسنلاحظ هنا تساوي اتساع المفارقتين معا، لأن اللحظة (د) تحل في زمن السرد محل اللحظة (ب)، كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة (د)، ثم إن مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة وبدايتها في زمن السرد، سواء أكانت استرجاعا (استذكار) أو استباق لأحداث لاحقة، وإن اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم السابق إلا الاستباق، واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية، لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة.[2]

وتأسيسا على ما سبق تعتبر المفارقة الزمنية السردية آلية من آليات السرد الحديثة، فهي تساعد على ضبط البنية الزمنية في كل عمل روائي، قصد إدراك الفرق بين زمن الأحداث وزمن السرد وإدراك التنافر والتعارض في ترتيبها.

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 75.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5-المفارقة في الدرس النقدي:

5-1-المفارقة في الدرس النقدي الغربي:

ربما لا تنفك المفارقة من ذلك القانون الذي يقضي بمرور الأشياء كلها بالطريقة الهرمية في التطور والبناء، حيث تبدأ بمرحلة الطفولة أو ما يقابلها ثم تتدرج في التطور إلى أن تصل إلى المستوى الذي تقف عنده.[1]

وباعتبار أن مصطلح المفارقة غامض وشائك يثير الالتباس، يستوجب التمييز بين المفارقة كلمة وبين المفارقة كمفهوم.

وهذا ما أكده دي سي ميويك بقوله: "إن المفارقة –بوصفها شيئا نراه نستجيب إليه وشيئا نمارسه-يجب تمييزها عن كلمة (المفارقة) وعن مفهوم المفارقة. أما الظاهرة فقد حصلت الاستجابة إليها قبل أن يطلق عليها الاسم، وأما الكلمة فقد كانت موجودة قبل أن تطلق على المفهوم".[2]

أما الظاهرة فإنها ترتد إلى قصة الخلق المتمثلة في قصة آدم وحواء، إذ تولدت لديهما المفارقة الأولى، وهي مفارقة الخلط بين القبح والجمال، والتي كانت وراء هبوطهما من الجنة، فلقد منعا من أن يأكلا من الشجرة، والتحريم معناه كبح لرغبة الإنسان، وإذا كانت الرغبة قد تركزت في أكل ثمرة من ثمار تلك الشجرة، فإنه يعني أن الثمرة بدت لهما آنذاك جميلة وحلوة فلما صدر الأمر بالتحريم، كان لا بد أن ينتقل فكر الإنسان إلى الثمرة جميلة اللون قبيحة الأثر والنتيجة.[3]

ولا بد أن الشيطان بدا لهما في لحظة من الزمن غير مرادف للشر؛ إذ ساعدهما على التأكد من حلاوة الثمرة؛ فحين تأخر وعيهما إلى ما بعد تحقيق رغبتهما اكتشفا بعد

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 28.
[2]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 25.
[3]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 196.

ذلك أن الشيطان شر مطلق، إذ أنه كان السبب في خروجهما من الجنة، وكانت هذه المفارقة الثانية، المفارقة بين الخير والشر في الشيء الواحد.[1]

أما من حيث الكلمة فقد وردت كلمة "آيرونيئيا Eironeia"[2] أول مرة في كتاب أفلاطون بعنوان الجمهورية. إذ يطلقها سقراط على أحد ضحاياه، ويبدو أنها تفيد "طريقة ناعمة في خداع الآخرين".[3]

وذو المفارقة عند ثيوفراستوس أمرؤ مراوغ غير ملتزم، يخفي عداوته يتظاهر بالصداقة، ولا يبدي أفعاله على حقيقتها.[4]

هكذا فإن مصطلح المفارقة قد نشأ في حضن الفلسفة، ابتداء من أفلاطون مرورا بسقراط صانع المفارقة الأولى الذي يذكره لنا التاريخ؛ فقد كانت المهمة التي أخذها على عاتقه هي أن يشد الناس إليه من كل صنف، من العامل إلى المفكر، ويأخذ في محاورة كل منهم، حتى يصل إلى النقطة التي يجعل الواحد منهم يفقد فيها الثقة كليا فيما يتحاور فيه معه. وعندئذ يترك الشخص خاوي الوفاض، بعد أن يدرك أنه لم يعد يعرف شيئا، إذا هي طريقة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله.

وصولا إلى أرسطو، والذي كانت تعني عنده نفس ما تعنيه عند سقراط، ألا وهي الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، يندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح.[5]

إن مصطلح المفارقة لم يكن يدل في الثقافة اليونانية والإغريقية على ما أَصبح يدل عليه في الثقافة الأوربية خاصة منذ القرن الثامن عشر، فقد كان حديث النقاد الغربيين عن المفارقة في الثقافة اليونانية مقصورا على مجرد الإشارة إلى ورود كلمة (آيرونيئيا)

---

[1]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 196.
[2]- أيرونيئيا: وهي مصطلح Irony نفسه في اللغة الإنجليزية ويعني المفارقة.
[3]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 26.
[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 197.

المقابلة لمصطلح (Irony) في اللغة الإنجليزية –كما ذكرنا سابقا-وهذا يعني أن مفهوم المصطلح لم يكن قد تبلور في الثقافة اليونانية نفسها إلى الحد الذي بلغه في الثقافة الأوربية.[1]

ويقال إن الكلمة لم تظهر في اللغة الإنجليزية بوصفها مصطلحا إلا في أوائل القرن السادس عشر، أي في عام 1502، ولم تدخل في الاستعمال الأدبي بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر، فقد استعملها درايدن مثلا مرة واحدة. لكن اللغة الإنجليزية كانت غنية بمفردات تجري على الاستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر: يسخر، يهزأ، يعير، يغمز، يتهكم ...

وفي أواخر القرن السابع عشر وفي غضون القرن الثامن عشر شاع استعمال كلمات مثل: سخرية، ضحك، مزاح، هزء، يداعب ... وقد ساعدت هذه المفردات دون شك على الإبقاء على "المفارقة بين الكلمات الأدبية".[2]

هكذا نجد أن البدايات الأولى لمفهوم المفارقة منذ بداية القرن السادس عشر مرورا بالقرن السابع عشر حتى بدايات القرن الثامن عشر مقصورة على كلمات وعبارات هنا وهناك تشكل البذور الأولى لهذا المصطلح.[3]

ثم أخذ مفهوم المفارقة يتطور في إنجلترا وفي بقية البلاد الأوربية الحديثة، فقد أهملت أول الأمر المعاني الأكثر أهمية عند (كيكيرو) و(كوينتليان) حيث كانت المفارقة طريقة لمعالجة الخصم في جدال، أو وسيلة لفظية في مجادلة بأكملها، ثم صار ينظر إليها صيغة بلاغية بالدرجة الأولى لأكثر من قرنين من الزمان، وكان للكلمة تعريفات مثل: "قول المرء نقيض ما يعنيه" أو "أن تقول شيئا وتقصد غيره" أو "المدح من أجل الذم أو سخرية وهزء".[4]

---

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 33.
[2]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 27.
[3]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 35.
[4]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 28.

ثم صارت تستخدم لتفيد التظاهر حتى ما لا يقع منه في باب المفارقة، أو تخفيف القول أو المحاكاة الساخرة، ... وفي غضون النصف الأول من القرن الثامن عشر ظهرت أعمال أدبية تمثل أوراق بيكرستاف لجوناثان سولفيت وتاريخ جون بل لآربثنت، وأقصر الطرق من المنشقين لديفو، وأوبرا الشحاذ لجون كي، وحكاية الدكتور لروبرت نوريس حول الجنون الغريب المؤسف الذي أصاب مستر جون دنيس، الموظف بدار الضرائب يفهم بعض الكتاب على أنها نمط من السلوك على شكل أسلوب مفارقة ظاهره مقبول مرض (رغم أنه لا يخلو من تهجم) وباطنه رائق متزن،[1] وعند ذلك توسع معنى كلمة المفارقة من جديد ليشمل أعمالا كهذه.

وعند انتصاف القرن الثامن عشر، لم يتطور مفهوم المفارقة إلى حد أبعد، مما وصل إليه على يد كونتليان سواء في إنجلترا أو في البلاد الأوربية الأخرى، وكانت هناك مقاطع عابرة مثل كتابات "ناش" أو "برتن" الذي اشتهر بكتاب تحليل الكآبة مما يوحي بمفارقة الموقف أو المفارقة الدرامية، لكن هذه المقاطع متفرقة لم تترك أي أثر على تطور مدلول الكلمة.[2]

وبدأت "المفارقة" تتخذ عددا من المعاني الجديدة في ألمانيا عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وأهم تلك المعاني قد برزت بشكل واضح في التأملات الفلسفية والجمالية، وقد بين هذه الحقيقة بشكل مفصل دي سي ميويك حين قال: "في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، اكتسبت كلمة المفارقة عددا من المعاني الجديدة، والمعاني القديمة لم تهمل بالطبع، كما أن الأساليب القديمة في الاتصاف بالمفارقة لم تترك، ... إن المعاني الجديدة جديدة من وجوه عديدة قد نستطيع تصنيفها، لكنها تشكل في النتيجة تحولا جذريا في مفهوم المفارقة.[3]

---

[1]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 28.
[2]- المرجع نفسه، ص 28-29.
[3]- المرجع نفسه، ص 30.

وبما أن مصطلح المفارقة قد نشأ في إطار فلسفي وظهر –كما ذكرنا-بشكل واضح في خضم التأملات الفلسفية والجمالية، فإنه لم يفارقها حتى اليوم. فقد كانت المفارقة تقحم نفسها بالضرورة في أبحاث الفلاسفة المحدثين، ابتداء من كانط ولا غرابة في هذا عندما تتركز الأبحاث التي تناولت موقف العقل الإنساني من المحدود واللامحدود والقيد والحرية، وكلها موضوعات تقع في قلب الفلسفة الحديثة من ناحية، كما أنها ترتبط كل الارتباط بالإحساس بالمفارقات في عالمنا وطريقة التعبير عنه من ناحية أخرى.

هكذا إذن نجد أن نظرية كانط هي التي فتحت المجال في الفلسفة الحديثة، بل في النقد الحديث، للبحث عن جذور المفارقة؛ الأمر الذي ترتب عليه شيوع هذا المصطلح في الأدب والنقد معا.[1]

وباعتبار أن نظرية كانط هي التي فتحت الباب للبحث عن جذور المفارقة فقد جعلتها تحتل مكانة متميزة لدى العديد من النقاد الغربيين، باتوا يتسابقون في الارتقاء بمفهومهم.[2]

ومن بين هؤلاء نجد "شليجل" الذي ارتبطت عنده المفارقة بالمفهوم الكانطي من حيث كونها وليدة النشاط الحر، يقول حسب ما أوردت نبيلة إبراهيم: "إننا لن نصل إلى المفارقة إلا بعد أن تكون الأحداث والناس، بل الحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة، فالحياة حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد من الإدراك، اللهم إلا بعد أن نصل إلى حالة من إدراك أن المفارقة هي جوهر الحياة، والمفارقة هي الصراع بين النسبي والكلي ... واللامحدود المجهول، والمحدود المعلوم، وليست المفارقة مجرد تسجيل لهذه الأحوال، بل هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها...".

[1]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 202-203.
[2]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 37.

ولهذا فإن المفارقة لا يمكن أن تتم لكاتب متحيز، بل لا بد أن يتجاوز الإنسان تحيزه الذاتي حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه، والشيء وما يعارضه، بمهارة فائقة. ولا يمكن للفنان بصفة عامة، وللكاتب بصفة خاصة، أن يحقق هذا إلا إذا علا فوق نفسه، وجاوز الذات الترانسندنتالية، حيث يتحرر من كل قيد إلا من قيد اللغة. فالمفارقة عند شليجل إذا هي الموضوعية؛ لأنها تعني السمو الكامل فوق الذات، وهي المناورة باللعب على الذات نفسها.[1]

وبهذه التحديدات حسب رأي نبيلة إبراهيم يدخل فريدرك شليجل التعريف النقدي الحديث للمفارقة من أوسع الأبواب وهذا السبب في أن أي بحث عرض للمفارقة لا بد أن يذكر تعريف شليجل لها؛ بمعنى أصبح يعتمد بمفهومه، وهذا التعريف فيما بعد بأنه تعريف المفارقة الرومانسية، كون شليجل ربط هذا التعريف بمفهوم الجمال عندما قال: "إن الشيء الجميل هو ذلك الذي له علاقة بالكوني اللامحدود".[2]

وقد كان أيضا على وعي بمفارقة الأحداث، ففي معرض الكلام على مسرحية شكسبير بعنوان ترويلوس وكريسيده يقول: "أن ثمة محادثات طويلة، ملأى بالعواطف البطولية، بتعبيرات جميلة، لكنها تبدو بمجموعها مما لا يؤدي إلى شيء. وهو يقول كذلك أن ثمة مفارقة مأساوية في مسرحية الملك ليرويقدم لنا أوكست قيلهلم شليكل صفة مفارقة لدى شكسبير إذ يقول:

"سهولة خداع الذات، والريـــاء نصف الواعي تجاه
أنفسنا، مما تحاول اســـتخدامه حتى أكثر العقـــول
نبلا لتغطية أثر الدوافع الأنانية في الطبيعة البشرية
مما لا يسهل تجنبه".

[1]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 203-204.
[2]- المرجع نفسه، ص 204.

ونجد هذا الكلام يقترب من مفارقة الكشف عن الذات.[1]

أما مفهوم المفارقة عند كارل زولجر المعاصر لشليجل فهو تعريف رومنسي على وجه التقريب، إذ يقول: "لا ينبغي أن تختلط السخرية كما لا ينبغي أن تفهم على أنها الذاتية غير المسؤولة؛ إنها تمثل قمة الخلق الإنساني، إذ فيها يتحد الخاص والعام، والنسبي والكلي، وفيها تجتمع الأضداد والمتناقضات، وتتماسك لتتصارع، ثم لا تلبث أن تتصالح في هدوء؛ إذ لا يملك أحد الأطراف المنطق المشروع على الدوام، الذي يجعله يتغلب على الطرف الآخر.

كما أن المفارقة لديه تقع في صميم صنعة الفنان ومسؤوليته، فالمطلوب من الفنان لكي يكتب جيدا أن يكون مبدعا وناقدا معا، وذاتيا وموضوعيا متحمسا وواقعيا، عاطفيا وعقلانيا، ملهما بشكل واع وأن يكون عمله نابعا من الحياة ومصنوعا صنعة خيالية في الوقت نفسه، ولكنه ينبغي أن يكون بعيدا عن محاكاة الواقع وتمليقه، وأن يصبح في النهاية كأنه يحكي حكاية عن حكاية.[2]

ولقد كان الرومانسيون يرون في الطبيعة فيضا على الدوام، وبما أن الإنسان جزء من الطبيعة، فإن فكره لا بد أن يفيض من المحدود إلى اللامحدود، لأنه كلما حاول بفكره المحدود لأن يخضع ظواهر عالمه المتزاحمة لفهمه المحدود، استعصى عليه ذلك. لا يبقى له بعد هذا سوى أن يزحزح فائض فكره خارج المحدود إلى الذات الترانسندنتالية التي تلعب بالفكر واللغة كيفما تشاء.[3]

وبهذا نجد نبيلة إبراهيم تصرح بأن المفارقة الرومانسية هي الوسيلة الإبداعية التي يسمو الفن عن طريقها إلى القوة العليا وهنا تتمثل نقطة الخلاف بين شليجل وزولجر من ناحية، وكانط من ناحية أخرى، ففي حين الأولان يبحثان عن المفارقة في إطار مفهوم

[1]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 30-31.
[2]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 204.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجمال عند الرومانسيين، نجد أن كانط كان يبحث عنها في إطار المعرفة والحرية، فالإنسان مقيد بما هو معروف، لأنه مشروط بأسباب ومشروط بوجوده في الزمان والمكان، في حين أنه حر بالنسبة اللامعروف واللامشروط، العالم المعروف إّن قيد، في حين أن العالم غير المعروف هو عالم الحرية.[1]

كما تورد نبيلة إبراهيم رد شليجل على كانط كنقد لهذه النقطة بعينها، بأن المفارقة ليست وسيلة لاستكمال فهمنا للحياة بحيث يمكن بحثها في الإطار المعرفي ...، ولهذا فإن المفارقة تختلف في درجتها وعمق فلسفتها، بدءا من التعبير عن المفارقات في حياتنا المعيشية ووصولا إلى المفارقات الكونية والفلسفية.[2]

وفي هذا الصدد أيضا نجد الفيلسوف الألماني "سورن كيركيجود" يتجه في مفهومه عن المفارقة إلى ما يدعو بالطورين الجمالي والأخلاقي من التطور الروحي، ويرى أيضا أنه من يمتلك مفارقة جوهرية فإنه يمت كلها طوال النهار، فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر.[3]

ونجد أن كيركجورد يقترب من مفهوم شليجل للمفارقة من حيث إن الوعي الإنساني كلما حاول أن يستوضح تعقيدات الحياة، وتوهم أنه قد وصل في مرحلة ما إلى فهم مناسب لها، اكتشف أنه ما تزال هناك احتمالات أخرى للفهم، بمعنى أن كل محاولة لإثبات شيء يتهددها احتمال أن يستبدل بها شيء آخر يمكن أن يقال في مجال آخر.[4]

بمعنى أن صانع المفارقة هو في حالة افتراض على الدوام ولا يمتلك الحقيقة المطلقة أي أن كلا العالمين المحدود واللامحدود والمشروط واللامشروط، أو الواقعي والترانسندنتالي لوازم للعقل الإنساني؛ بمعنى أنهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطا وثيقا ولا بد من إفضاء الأول إلى الآخر أي المعروف لا بد أن نربطه بغير المعروف

[1]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 204-205.
[2]- المرجع نفسه ، ص 205.
[3]- إمام عبد الفتاح: كيركجورد رائد الوجودية، د ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1986، ص 68.
[4]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 205.

والمشروط بغير المشروط، وهكذا ... وسبب ذلك ضرورة ربط الفكر الإنساني بهاذين العالمين في وحدة تامة، حيث أن العالم التجريبي المحدود والمشروط بالسببية وبقيد الزمان والمكان يختص بالأحداث، في حين العالم الثاني غير المشروط وغير المقيد يختص بحقائق الأشياء، فالتناقض ينتفي إذن عن هذين العالمين، وإن ظل التعارض بينهما قائما فعالم التجريب هو العالم الذي نخوض تجربتنا فيه مع ظواهر الأشياء، في حين أن عالم الحقائق لا يتعرفه الإنسان إلا في المستوى الترانسندنتالي.[1]

وبناء على ما سبق يمكن القول إن مصطلح المفارقة حظي باهتمام الفلاسفة المحدثين، بدءا من كانط وصولا إلى شليجل وكيركجورد كما حظيت به من طرف الفلاسفة القدامى فأفكارهم تعد المهد الحقيقي للبحث في صميم المفارقة الأدبية. "ويعد الفيلسوفان –شليجل وكيركجورد-اللذان أرسيا مفهوم المفارقة في البلاغة والنقد الحديث".[2]

فشليجل يعد بحق صاحب المفهوم الرومانسي للمفارقة وكان مدخله إليها جماليا، أما عن كيركجورد فقد اهتم في كتابه "فكرة المفارقة: بتسليط الضوء على مفارقات سقراط بإبراز العلاقة بين صانع المفارقة وأنمته".[3]

وأخيرا نجد أن ظاهرة المفارقة والإحساس بها قديم قدم البشرية، وإن كانت كلمة المفارقة وجدت أول ما وجدت لا للتعبير عن أسلوب المفارقة بمعناه الاصطلاحي الذي استقر عليه مؤخرا، وإن كانت تعبر عما يمكن تسميته بالمراوغة التي لها علاقة وطيدة بالمفارقة بمفهومها الحديث.

وهكذا يمكن القول إن المفارقة في الأبحاث النقدية والأدبية الحديثة تقترب كل الاقتراب من مجال الإبداع وتبتعد عن الفلسفة والتنظير الفلسفي، فالمفارقة إذا شأنها شأن أي ظاهرة أدبية وصنعة لغوية ماهرة يلتقي فيها صانعها ومستقبلها.

---

[1]- ينظر: نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 205.
[2]- المرجع نفسه، ص 203.
[3]- المرجع نفسه، ص 206.

5-2-المفارقة في الدرس النقدي العربي:

إذا كان مصطلح المفارقة في الدراسات النقدية الغربية قد عرف إشكالية توحيد المفهوم، نظرا لاختلاف الأفكار والرؤى والاتجاهات والنظريات، هذا يجعلنا نطرح التساؤل ما إذا كان تراثنا النقدي والبلاغي قد عرف هذا المصطلح؟

عند الإجابة نقول، إننا إذا جئنا إلى الأدب العربي ونقده سنجد إغفالا تاما لهذا المصطلح، فجل من تناوله بالبحث والدراسة يؤكد أن هذا المصطلح أرضية غريبة الأصل، ففي الأساس هو ترجمة للمصطلح الغربي.

ولعل هذا ما أكده محمد العبد من خلال قوله في كتابه "المفارقة القرآنية": "ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة، لغوية وبلاغية من ذكر مصطلح المفارقة".[1]

إلا أن عدم شيوع وذيوع هذه اللفظة في الدراسات النقدية العربية وتراثنا البلاغي، لا يعني أن أجدادنا لم يمارسوها سواء لفظا أو معنى، ولا يعني عدم وجود المفارقة في إبداعاتهم لا سيما الشعر، وهذا ما سنراه من خلال تتبع مسارها وتجلياتها في الأدب العربي. "وكثيرة هي شواهد المفارقة في شعرنا العربي القديم، فمعلوم أنها كانت تأتي عفوا من قائلها دون تصد منه أو تعمد، شأنها شأن طبيعة الشعر الجاهلي الذي كان يتسم بالفطرة والتلقائية".[2]

فالمعروف والمشاع أن الإنسان العربي في العصر الجاهلي كان يغار على عروبته وأخلاقه الكريمة، فهو يقف ويستوقف حارسا وفيا للخصال الحميدة، ساخرا متهكما ومستهزئا بمن ضلوا الطريق وفرطوا في العادات المحمودة، واتبعوا رذائل الأفعال، ولذا فإن المفارقة من بين الأساليب البلاغية التي لجأ إليها الشعراء في تلك الفترة دون وعي وقصد -كما ذكرنا-

[1]- محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 23.

[2]- نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2014، ص 77.

يقول زهير بن أبي سلمى:[1]

ما أدري وسوف أخال أدري أقوم آل حصن أم نساء؟

فإن تكون النســـاء فخبـــأت فحقّ لكلّ محصنة هداء

المتأمل لهذين البيتين، تجد فيهما صورة من صور المفارقة أو هي التشكيك، لاسيما المفارقة السقراطية، ذك من خلال طرحه أسئلة لمحاوره تفيد الشك فيهم، على الرغم من أنهم متأكدون بحتمية الشيء، فالشاعر اختلطت عليه الأمور فلم يدرك ولم يفرق أهم نساء أم رجال، وهنا الشاعر أصبح في شك من أمره، والتشكيك حسب ما ذكره ابن رشيق القيرواني في (العمدة):"بأنه من ملمح وطرف الكلام وله في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف ما للغة والإغراق، وفائدته الدلالية على قرب الشبهين حتى فلا يفرق بينهما ولا يميز احدهما عن الأخر".[2]

وجاء في معلقة عمرو بن كلثوم قوله:

أبا هند فلا تجعل علينا *** وأنظرنا نخبرك اليقينا

بأنا المطعمون إذا قدرنا *** وأنا المهلكون إذا ابتلينا

وأنا المانعون لما أردنا *** وأنا النازلون بحيث شينا

وأناالتاركون إذا سخطنا *** وأناالآخذون إذا رضينا

وأنا العاصمون إذا اطعنا *** وأنا العازمون إذا عصينا

ونشرب إن وردنا الماء صفوا *** ويشرب غيرنا كدرا وطينا

ويقول:

إذابلغ الفطام لناصبّي *** تخر له الجبابر ساجدينا.[3]

---

[1]- زهير بن أبي سلمى، الديوان، د ط، دار صادر، د-ت، ص 226.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد المجيد، د ط، دار الجيل، بيروت، د ت، ص 310.

[3]- أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى الياجزي: المعلقات العشر، ط1، منشورات دار القلم العربي، حلب، سورية،1998، ص92 وما بعدها.

نجد مقارنة لفظية ملحوظة في المقابلة بين كل شطر وآخر، فضلا عن المفارقة اللغوية في المعنى إذ ينفي من خلال أسلوب التقابل خنوع قومه ورضاهم بالذلة والاستكانة، ليثبت أنهم سادة شرفاء ذوو أنفة وكبرياء، كما نجد مفارقة غير متوقعة في البيت الأخير التي يثبت فيها قوة قومه وتوارثهم السيادة جيلا بعد جيل، حتى الصبي حين يبلغ الفطام تخر له الجبابر، ومع ما في هذا القول من مبالغة، إلا أن المفارقة اللغوية الكامنة في المبالغة مقبولة ومحققة ما أراد الشاعر.[1]

هذا بالنسبة للعصر الجاهلي أما عند مجيء الإسلام فلم يكبح، ولم يقيد الشعراء من قول الشعر، بما في ذلك من ممارسة روح السخرية، وخاصة عندما وجدوا القرآن الكريم يستخدم السخرية في وصفه واستهزائه بالكفار والمشركين ومن ذلك قوله تعالى: (وبشر الذين كفروا بعذاب أليم).[2] كما نجد قوله تعالى: (بشر المنافقين بأن لهم عذابا أليما)،[3] فالمعروف أن البشرى تكون في المناسبات السعيدة والأخبار السارة للإنسان الذي يحمل الخير، غير أنها جاءت في هاتين الآيتين الكريمتين للدلالة على البشرى بالعذاب، فبالاستخدام المفارقي وضعت –البشرى-مع ألفاظ تتضاد وتتناقض معها في الدلالة – العذاب-.[4]

ولكن ما ينبغي ويعول عليه في هذا السياق والموضع هو كيف استعمل الشعراء المفارقة لا سيما في هذه الحقبة الزمانية؟

لعل من أبرز شعراء هذه الحقبة الزمنية شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم حسان بن ثابت الأنصاري الذي تصدى بشعره الساخر والمتهكم للمشركين فنجده يقول:[5]

ألا أبلغ سفيان عنّي *** فأنت مجوف تحب هواء

---

[1]- نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية، ص 77-78.
[2]- سورة التوبة، الآية 03.
[3]- سورة النساء، الآية 138.
[4]- ينظر: محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 73.
[5]- حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق: عبد الرحمان البرقوقي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 64.

بأنّ سيوفنا تركتك عبدا *** وعبد الدار سادتها الإماء

والمتأمل للبيت الثاني يجد مفارقة الموقف، فحسان بن ثابت يعير سفيان بن حرب بقبيلته بأنها لا تساد إلا من طرف الإماء والعبيد، فكيف أن قبيلة يسيرها العبيد والأسياد قابعون عن هذه المهمة المنوطة لهم، وهنا حصل تعارض بين ما هو متوقع وما يحدث.

والمعروف أن الأدب ابن بيئته وزمانه وعصره، وهذا ما حدث في العصر الأموي، فقد كان الشعر يساير الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك، ويؤثر ويتأثر بها، وفي هذا العصر ظهر ما يعرف بالأحزاب، ورجوع التعصب القبلي فكان لكل قبيلة شاعر خاص بها، يدافع عنها، هذا ما ساهم في ظهور شعر النقائض المليء بالسخرية والمفارقة، وخير من مثل هذا الشعر جرير والفرزدق، فمثلا نجد الفرزدق يقول:[1]

نعلم أن الحجاج سيف *** تجذبه الجماجم والرقابا

فالمفارقة هنا واضحة وجلية، فالمتمعن لظاهر البيت يبدو للوهلة الأولى أن الفرزدق يمدح الحجاج ويكشف عن خصاله الحسنة، ولكنه في باطنه يتستر ويتخفى وراء هذا المدح الهجاء، ويصور لنا إنسانا لا يعرف إلا سفك وهتك الأرواح دون وازع يردعه.

أما إذا عدنا إلى العصر العباسي، فقد عد هذا العصر الذهبي لازدهار الأدب في هذه الفترة، بكل فنونه عامة والشعر خاصة. وهذا التتويج لم يأت من فراغ بل كان نتيجة ظهور كوكبة من الشعراء الذين مثلوا المفارقة خير تمثيل في هذه الحقبة الزمنية وتجسيدها في شعرهم، ومن بين هؤلاء الشعراء أبي العلاء المعري، "فالقارئ لأبي العلاء المعري يدهش لما يلاقيه به أبو العلاء من مواقف وآراء حيال أمور كثيرة تباين وتغاير ما عليه الغالبية العظمى من المجتمع العربي الإسلامي، عامته وخاصته، قدمائه ومحدثيه،

[1]- الفرزدق: الديوان، ج2، د ط، دار النشر بيروت، د ت، ص 158.

دون أن يقتصر هذا التغاير والتباين على ما بينه وبين الناس، بل يتعداه إلى ما بينه وبين نفسه ..."[1].

فقد نظر في كثير من شعره إلى الموت على أنه مفضل لديه، ومحبوب عنده، ولا يدعو أبدا إلى الحزن والقلق، بل يدعو إلى التهنئة والفرح بالحصول عليه، وهذه مفارقة غريبة إذا ما قيست بخوف الآخرين من الموت وحبهم للحياة،[2] وهذا التغاير والتباين مع الناس واضح وجلي في شعره، فهاهو يقول:

يدل على فضل الممات وكونه *** إراحة جسم، أن مسلكه صعب

ألم تر أن المجد تلقاك دونه *** شدائد من أمثالها وجب الرعب

إذا افترقت أجزاؤنا حط ثقلنا *** ونحمل عبئا حين يلتئم الشعب.*

وأمس ثوى راعيك* وهو مودع *** ولو كان حيا قام في يدع قعب.*[3]

من خلال هذه الأبيات نجد أبا العلاء جعل الموت أفضل من الحياة، وحاول أن يدلل على صحة نظرته تلك عندما أجرى مقارنة بين الموت بوصفه راحة للجسم من عناء الدنيا ومشاقها، وبين الحياة مستقر تلك المتاعب والمشاق، وما دام الإنسان يتخلص من متاعب الحياة ومشاقها وأعبائها وهمومها بموته، فالموت خير منها.

ومن الصور الطريفة والمفارقة في آن معا، تلك التي يدعوها أبو العلاء إلى تهنئة أهل الميت بموته، فمنذ متى يهنئ الناس أهل الميت على فجيعتهم بميتهم وحزنهم على فراقه؟ لكنهم أصبحوا كذلك عند أبي العلاء ذي الموقف المفارق والشخصية المفارقة:[4]

قضى الله أنّ الآدميّ معذب *** إلى أن يقول العالمون به: قضى*

---

[1]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 137.
[2]- المرجع نفسه، ص 141.
*- الشعب: الفرقة والشتات.
*- راعيك: والدك.
*- القعب: القدح الضخم.
[3]- هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 141.
[4]- المرجع نفسه، ص 145.
*-قضى الآدميّ: مات.

فهنئ ولاة الميت يوم رحيله *** أصابوا تراثا* واستراح الذي مضى

ففي هذين البيتين بين أبو العلاء المعري لنا محاسن ومزايا الموت والتي تدعونا بالضرورة إلى تهنئة أهل الميت وذويه وهي مفارقة عجيبة يكسر بها أفق انتظار القارئ.

كما يمكن أن نمثل لهؤلاء الشعراء بشاعر آخر ألا وهو أبي فراس الحمداني يقول:[1]

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر *** أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟

بلى أن مشتاق وعندي لوعة *** لكن مثلي لا يذاع له سر.

هنا يعتمد الشاعر على المفارقة ليبرز من خلالها موقفين متناقضين: موقفه وتصرفه كفارس فيه سمات الفارس وطباعه، وبين موقف محبوبته المتعالية المنكرة وجوده، ومع ذلك يحاورها في هدوء بروح المحب المخلص في حبه.

وتبدأ المفارقة بسؤال المحبوبة أبا فراس الشاعر الفارس تقول له: إنك عصي الدمع، وإن الهوى والعشق ليس لهما تأثير عليك لا بالأمر ولا النهي، ويأتي جواب الشاعر في هدوء دون انفعال مبينا لها حقيقة لا تعلمها، وهي أنه برح به الشوق وفي قلبه لوعة منه، ولكن لأنه فارس فلا يظهر تأثره وضعفه فهو مشتاق وعنده خرقة في القلب، لكن مثله لا يفشى له سر.[2]

ثم نجده يقول:

تسائلني من أنت وهي عليمة *** وهل بفتى مثلي على حاله نكر

فقلت كما ساءت وساء لها الهوى *** قتيلك قالت أيهم فهم كثر

فقلت لها لو شئت لم تتعنتي *** ولم تسألي عني وعندك بير خبر[3]

---

*- أصابوا تراثا: ظفروا بإرث منه.

[1]- نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية، ص 87.

[2]- نعمان عبد السميع متولي :المفارقة اللغوية ، ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص 88.

فالمتبصر لهذه الأبيات يجد أن محبوبته تعود وتسأله في غرور وتجاهل واصفا: من أنت؟ والشاعر يؤكد أنها تعلمه جيدا وتعرف مكانه، لأنه الفارس الذي لا يشق له غيار، حتى أنه يعرفه القاصي والداني، ومع ذلك يجيب عن تساؤلها في تواضع وحب شديد: أنا قتيلك، فيزداد بها الغرور وتعلق قائلة: أي قتيل أنت فقتلاي كثيرون؟ ويرد في هدوء: لا عادي لهذا التعنت والادعاء والتجاهل المقصود، فأنت تعلمين حقيقة أمري ولأنه فارس يأبى الضيم والمذلة يبين أنه كان وفيا لفتاة تتسم بالغدر.[1]

ومن الشعراء الذين عرفهم هذا العصر أيضا المتنبي الذي اشتهر بمراوغاته اللغوية، التي تنم عن ذكاء وسرعة بديهة، وأكثر ما يتحقق له هذا في فن الهجاء، وفي معرض الذم بما يشبه المدح، يقول في الهجاء:

فيا ابن كروس يا نصف أعمى *** وإن تفخر فيا البصير

فالحقيقة أن ابن كروس هذا أعور، وهي كلمة اصطلحت عليها اللغة لمن يبصر بعين ولا يبصر بالأخرى، ولكن المتنبي يأبى أن يصل إلى هذه الحقيقة على نحو مباشر فلا يكون قد حقق شيئا. ولو أننا سلمنا بظاهر النص وهو أن ابن كروس هذا نصف أعمى ونصف بصير فإننا لن نكون قد ابتعدنا كذلك عن الحقيقة، ولكن المتنبي يريد أن يصل إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو يهدف إلى تعليق ضحيته بين حقيقتين لا يستطيع أن يدع إحداهما لأنه نصف هذه أو نصف تلك، ولا ننسى أن المفارقة بعد ذلك قد حققت أهم خصائصها، وهي أنها لم تترك القارئ إلا بعد أن رسمت على شفتيه ابتسامة هادئة تصبها السخرية من الضحية.[2]

ويقول في كافور وهو يتظاهر بمدحه:[3]

يفضح الشمس كلما ذرت *** الشمس بشمس منيرة سوداء

[1]- نعمان عبد السميع متولي :المفارقة اللغوية، ص 91.
[2]- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 199.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فاللغة هنا تقول شيئا ثم تأخذ بيدنا بعيدا عما قيل لكي نصل إلى ضده، أما التعبير بشمس منيرة سوداء، فهو فضلا عما فيه من سخرية أشبه بفن الجروتيسك.*

وإذا ما جيء للشعر الحديث والمعاصر سيتضح أن المفارقة كمصطلح في الدرس المعاصر قد نما واكتمل ضمن هذا الشعر؛ فهم يرون –الشعراء-أن لغة الشعر لغة فنية مراوغة، تقوم على المفارقة اللفظية –اشتراط عنصر الضدية-وهي لغة يستخدمها الشاعر المعاصر لإبراز التباين والتغاير والتناقض بين طرفين متقابلين.

وعناية هؤلاء الشعراء بالمفارقة حسب رأي إبراهيم خليل "تنبع من عنايتهم بالموقف الشعوري الذي تعبر عنه، وبدوره الذي يشع في القصيدة إحساسا خاصا بغرابة المألوف، مصدره تلك الدلالات والظلال التي توحي بها الألفاظ المتضادة والمتنافرة، وذلك في رأيهم يميز لغة الشعر عن لغة العلم، فهو ينبغي عليه أن يخترع لغته الخاصة به، ويبنيها أثناء قصيدته بناءا جديدا.[1]

ولعل أبرز من برع في جمع المتناقضات في شعره، الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" من خلال قصيدته "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"، حيث يقول فيها:

هل لكلّ الناس، في كلّ مكان
أذرع تطلع خبزا وأماني
نشيدا وطنيّا
فلماذا يا أبي، نأكل غصن السنديان؟
ونغني خلسة شعر جشيا
يا أبي نحن بخير وأمان

* - الجروستيك: هو فن غريب ومفزع وفي نفس الوقت مضحك، ترجع نشأة هذا المصطلح إلى الكلمة الإيطالية Grottesca والمشتقة من Grotta أي المغارة وهي صفة للفن الزخرفي الذي يصور أشكالا بشرية حيوانية غريبة مختلطة بكائنات خيالية ورسوم وأوراق نباتية الأمر الذي يوحي بشعور تغلب عليه البشاعة أو السخرية.

[1] - إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، مساهمة في نقد النقد، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010-2011، ص 17.

بين أحضان الصليب الأحمر.[1]

ويرى ناصر شبانة من خلال كتابه "المفارقة في الشعر العربي الحديث": "أن هذا المقطع زاخر بمفارقات لفظية، ويظهر من خلال هذه الأبيات أنها تحمل في ظاهرها إحساس الشاعر بالخير والأمان (التفاؤل والاطمئنان) تحت ظل منظمة الصليب، لكن الشاعر يريد أن يقول نقيض ذلك تماما فهو لا يشعر مع أبيه أنهما بخير وفي أمان ما دام خسرا الحرية والوطن، ومنحا بدلا منه منظمة الصليب الأحمر".[2]

ويقول أيضا في مقطع آخر:[3]

وأنا أسير حررته سلاسل

وأنا طليق قيدته رسائـــل

والمتأمل لهذين البيتين يجد الشاعر جمع بين بنيتين لغويتين متباينتين وهما (حرر، سلسل)، فهل السلاسل تحرر؟ فالمعروف عن السلاسل تقيد وتثقل كاهل السير، فلا يستطيع التحرر والتخلص منها بسهولة، وعليه فإن هذا الأسلوب المفارقي لا بد له من قارئ حذق وذكي وفطن ليعيد فهم خيار واختيار صانع المفارقة لما يريد قوله.

ومن الشعراء المعاصرين الذين ولعوا بممارسة المفارقة إضافة إلى محمود درويش نجد نزار قباني، وهذا الأسلوب بارز في قصائده، فمثلا نجده يقول في قصيدته "أيظن":

أيظن أني لعبة في يديه *** أنا لا أفكر في الرجوع إليه

اليوم عاد كأن شيئا لم يكن *** وبراءة الأطفال في عينيه

ما عدت أذكر والحرائق في دمي *** كيف التجأت إلى زنديه

حتى فساتيني التي أهملتها *** فرحت به .. رقصت على قدميه

ونسيت حقدي كله في لحظة *** من قال إني حقدت عليه

---

[1]- محمود درويش: الديوان، د ط، دار صادر، بيروت، د ت، ص 46.

[2]- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 92.

[3]- المرجع نفسه، ص 192.

كم قلت إني غير عائدة له *** ورجعت ما أحلى الرجوع إليه[1]

من خلال هذه الأبيات تبدو المفارقة في الحوار الداخلي –في داخل المرأة-فهي تبدو في البداية غاضبة مصممة على القطيعة مع من تحب، وأنها لا تفكر حتى في مجرد العودة، ثم لما جاء محبوبها تبدل الحال عندما رأت براءة الأطفال في عينيه وصدقه وأنه ما زال يحبها وابتهجت، حتى ثيابها التي أهملتها فرحت به ورقصت على كتفيه وتناست كل غضبها وحقدها، حتى لتتساءل في دهشة: من قال إنها حقدت عليه؟ وتفيق من هذا السؤال –الذي يحدث المفارقة-لتعلن حبها قائلة: ما أحلى الرجوع إليه. والمفارقة في هذه الأبيات ملموسة تصور الصراع الإنساني داخل الأنثى وتصور العبارات والأساليب المفارقة في موقفها الرافض المصر على القطيعة والهجران قبل أن تلتقي بمن تحب وموقفها بعد أن التقيا، وكيف تغير على النقيض ليصير حبا وتعلقا وهياما يجعلها تبين أن أحلى شيء هو العودة والرجوع.[2]

وبناء على ما سبق نجد أن المفارقة وظفت بطريقة أو بأخرى على مستويات التراث العربي النقدي القديم منه والحديث كمفهوم وليس كمصطلح، فقد وجدت في النقد العربي مصطلحات كانت تؤدي معنى المفارقة، كما وجدت نصوص أدبية زاخرة بهذا الأسلوب –كما رأينا سابقا- كما تؤديها في الثقافة اليونانية والأوربية، وقد أشار إلى هذه الناحية غير واحد ممن كتبوا في المفارقة من نقادنا المعاصرين منهم خالد سليمان إذ قال: "وعدم شيوع هذه اللفظة لغة واصطلاحا أدبيا في التراث العربي لا يعني عدم وجود ألفاظ أخرى وشيوعها في الاستعمال اللفظي والأدبي، كانت تقوم مقامها، بشكل أو بآخر ... فقد استعملت مصطلحات أخرى، حملت بدورها شيئا من دلالات مصطلح المفارقة.[3]

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، د ط،منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان،1944، ص401.
[2]- نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية، ص 108.
[3]- خالد سليمان:" نظرية المفارقة"، مجلة أبحاث اليرموك، العدد 02، المجلد 09،إربد ا، الأردن، 1991، ص 64. نقلا عن: هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، ص 34.

ومن الطبيعي ألا نجد نقادنا القدامى يبرزون هذا المصطلح، ويطبقونه على أدبنا، فقد ذكرنا أن المفارقة بمعناها الاصطلاحي لم تستقر عليه إلا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، في الدراسات الغربية.

وهذا يقودنا إلى القول إن المفارقة قد نمت وازدهرت في ظل الأدب المعاصر المليء بالتناقضات، ولقيت عناية في الدراسات النقدية الحديثة، فقد مارسها الشعراء، ووظفوها بشكل واضح –كما رأينا سابقا-وهذه الطاقة استمدوها من طبيعة متناقضات العصر نفسه.

وإن هذه الأهمية الكبيرة لهذا المصطلح في الدراسات الغربية، تدفعنا لأن نتخذ منه منفذا جديدا وفاعلا في دراستنا حول النص الأدبي عموما والنص السردي خصوصا.

والمهم أولا وآخرا أن يصبح مفهوم المفارقة محدد الأبعاد بدرجة من الوضوح تجعله آلية صالحة من آليات تحليل النص الأدبي، وأداة نقدية وأسلوب حديث يتميز بقدرته على كشف جماليات وإبداع أي نص أدبي.

ونخلص إلى القول مما سبق أن المفارقة بوصفها أسلوبا تعبيريا، وظاهرة أدبية، ولعبة لغوية ماهرة ومراوغة، وطريقة من طرائق التعبير المؤثرة في المتلقي، تعود إلى عصور موغلة في القدم، وتمتد على مدى عصور الحياة المتعاقبة إلى وقتنا الحاضر. هذا من غير أن تستأثر بها أمة دون سواها، وينفرد بها زمن دون آخر لكنها بطبيعة الحال تمارس بنسب متفاوتة مكانيا وزمانيا تبعا لظروف الحياة العقلية والحضارية.

ملخص رواية الثلج يأتي من النافذة لحنا مينة:[1]

الرواية ترصد أحداث عامين من عمر شاب مناضل اسمه فياض، وهو أستاذ التجأ من خارج حدود بلده سوريا إلى الحدود اللبنانية، بعد أن أخذت السلطات الرجعية الحاكمة في سوريا ذلك العهد تطارد التقدميين، وقد لوحق لأنه كاتب ومعارض، فاضطر إلى الانقطاع عن التدريس والاختباء فترة، ولما اشتدت الملاحقة نصح بمغادرة البلاد لمواصلة المعركة، هرب إلى لبنان وفي ظنه أنه سيتمتع بالحرية وفي بيروت أقام عند صديقه "خليل أبو غزالة"، وبقي هناك فترة، ثم أمن له صديقه عمل في مطعم بالجبل كعامل في مطبخ، عمل بكد إلا أنه لم يتوصل إلى إرضاء صاحبة المطعم، ثم بدأت الشكوك حوله، وبعد حادثة وقعت في المطعم اضطر إلى ترك العمل، وعزم على العودة إلى بيت خليل، أقام في الغرفة الداخلية من البيت محاولا الصبر وتحمل هذا الوضع السيئ، وفي ذلك الوقت فكر فياض في حاله فقد جاء لينشط وهرب في سبيل الفكرة، وفي سبيل قضيته، وقرر البحث عن عمل جديد، قام بنشر بعض المقالات في صحف بتوقيع مستعار، لكن بعض عباراته حذفت نظرا لحماسته الزائدة، فعزف عن الكتابة، وقرر العودة إلى بلاد الشام، ورأى أن السجن أفضل من الغربة، لكنه بعد تفكير طويل تراجع عن قراره هذا وعكف لكتابة قصص قام بنشرها ونالت إعجاب القراء.

وعندما طال اختباؤه بدأ في قراءة الكتب والقصص لأنها كانت أعظم مسراته وخير أنس في غربته، ولعله في هذه الغربة والاختباء أحس بالمضايقة والإحراج، وقد أدرك أن الاختباء مضايقة في حد ذاته، فقام بإرسال رسالة إلى صديق اسمه جوزيف بوعبدة مع امرأة اسمها أم بشير، وهي مناضلة وصديقة للعائلة في نفس الوقت.

---

[1]- حنا مينة :أديب وروائي سوري ولد سنة 1924،في مدينة اللاذقية ،عاش طفولته في إحدى قرى لواء الاسكندرون على الساحل السوري عمل حلاقا وحمالا في ميناء اللاذقية ثم كبحار على السفن والمراكب ،اشتغل في مهن كثيرة ،بدأ بداياته الأدبية بكتابة العرائض للحكومة ثم كتابة المقالات القصيرة والأخبار في الصحف في سوريا ولبنان ثم تطور إلى المقالات والقصص الكبيرة ،وبعد استقلال سوريا ب حث عن عمل بالعاصمة دمشق ،عمل بجريدة الإنشاء الدمشقية حتى أصبح رئيس تحريرها ،بدأ حياته الأدبية بكتابة مسرحيته الأولى دون كيشوت ،ثم كتب الروايات و القصص الكثيرة التي زادت عن 30 رواية أدبية طويلة ، أولى رواياته (المصابيح الزرق)،توفي في 2015.

وفي فترة إقامته في بيت خليل كانت هناك نافذة في الغرفة الداخلية التي يسكنها ومن خلالها تعرف على فتاة اسمها دينيز في النافذة المقابلة لنافذته، وإطلالتها نفت صورة الماضي المؤلم والغربة التي لا تنفك تطارد فياض في داخله وتعذبه.

ذهبت أم بشير واعدة بإيصال الرسالة التي يطلعه فيها عن فشله في الاختفاء في بيت خليل أبو غزالة، وهكذا انتهت إقامته عند خليل وانتقل إلى بيت جوزيف وعاش فترة مع زوجته وابنتيه تحت اسم نادر فقد انتهى ميشيل، وانتهى فياض، وقد كان الجو ملائما بالنسبة لفياض، فهو جو ثقافي وفكري، شعر فيه بالهدوء والحرية، وهو الجو الذي لطالما حلم به فياض طوال فترة غربته أي –جو الطبقة المثقفة-فقد كانت له غرفة خاصة به ومكتبة يطالع فيها الكتب.

وعلى الرغم من كل ذلك فقد استشعر فياض أن هذا مذلة حقيقية، بالنسبة لمناضل فقرر ترك كل ذلك والخروج للبحث عن عمل، ثم أمنت له أم بشير عمل في ورشة بكرم الزيتون كعامل بناء تحت اسم سليمان، يقوم فيه برفع الأثقال وتحطيم الباطون ...، عانى كثيرا في هذا العمل من احمرار في الكتف بسبب ضغط الأعمدة وأصيب بجروح بالغة وخدوش من جرائه، وفي تلك الأثناء قام باستئجار غرفة على كتف الهضبة التي تطل على سن الفيل ،عند رجل اسمه أبو روكز، ونظرا لأنه بدون هوية رفض استئجاره فكفله زميله في العمل و اقترح عليه المستأجر عمل ليلي لقطع المسامير في معمله، وليكون في مأمن رأى من الحماقة أن يضيع فرصة كهذه، وخلال فترة إقامته عند أبوروكز سألت عليه جماعة فعرف أن أمره قد اكتشف، وبهذا أدرك أن إقامته انتهت، وسارع إلى مغادرة المكان، حمل نفسه وغادر وهو لن ينسى معروف وطيبة أبوروكز، فهو لا يملك للوفاء حتى كلمة شكر أو وداع له، عاد إلى بيت جوزيف مرة أخرى لكنه خرج في نفس اليوم

الذي دخل فيه، لأن بقاءه غير مأمون ... وهكذا غدا "معمل المسامير والمطعم وورشة البناء ونافذة دينيز مجرد ذكرى له، مجرد ذكرى".[1]

وبعد سنة نشرت الصحف تفاصيل عن مطبعة سرية عثر عليها في أحد الأقبية ومعها منشورات ثورية وصورة فياض المعتقل من خارج لبنان، وبعد ستة أشهر تقريبا خرج فياض من سجن الرمل، وفي أوائل الشتاء غادر بيروت إلى الجبل، عاش فترة مختبئا، كانوا يبحثون عنه، منذ غادر السجن ... وجرت تحقيقات في كيفية المغادرة"،[2] ولما اشتدت الملاحقة لجأ إلى قرية نائية في جبل لبنان، وسكن غرفة في بيت كبير خال، عاش مقطوعا تماما، بين كتبه وأوراقه، يقتات ذكرياته، ويجاهد نفسه على تحمل الحرمان الكامل، ويتمنى لو يجد من يبادله الحديث، وقد كانت له جارة عجوز تشتري متطلباته وتقوم له بأعمال المنزل لكن دون الحديث معه.

وفي هذا الجو الكئيب والهادئ أنهى قصته الطويلة بكرم الزيتون، دنياه تلك كم بدت قاسية وقرر العودة إلى الوطن، تسلل نفس الطريق قبل عامين وإنما بالعكس، وانحنى فقبل التراب، وقال سلاما يا أرضي... ووقف فاستقبل دمشق، ومدينته، وأمه هناك، ونافذته التي خلف، وأحبابه الذين فارقهم ورفاقه الذين سيلقاهم، وقال في مدينتي سأعيش، وفي مدينتي سأكتب، وفيها سأكافح وهتف كأنه يقسم: "أبدا لن أهرب بعد الآن! أبدا لن أهرب بعد الآن".[3]

وهكذا انتهت الرواية.

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ط2، دار الآداب، بيروت، 1977، ص 345.
[2]- المصدر نفسه، ص 361.
[3]- المصدر نفسه، ص 372.

توطئة:

تتميز تجربة حنا مينة الروائية بالتنوع والغنى؛ فقد استطاع أن ينجز في المجال السردي والروائي عددا من الأعمال الروائية التي شكلت نموذجا متميزا في تاريخ الرواية العربية عامة والسورية خاصة، وما يلاحظ أن الملمح العام الذي يميز هذه التجربة الروائية هو تخطيها لأسلوب القص التقليدي السائد الذي يقوم بتتابع الأحداث وتتابع الزمن، وفق تسلسل منطقي متتابع، وتقديم حكاية تجيء أحداثها متصاعدة، ويجيء زمنها متصاعدا، لا يخترق هذه الأحداث وهذا الزمن عارض أو خلل؛ فالحكاية في رواية "الثلج يأتي من النافذة" ممزقة ومتشظية، والشخصية التي وظفها لا تمثل نسق قيمي واضح، فقد اهتم بداخل هذه الشخصية وإبراز تناقضها وتعقيداتها النفسية والفكرية، أما الزمن فهو أيضا لا يخضع للتدرج والتتابع، وإنما يتسم بالتداخل والتشظي.

ولعل هذه الرواية تتناول حياة فياض الشاب الذي ينتمي إلى الشريحة العليا وينتمي إلى الطبقة المثقفة، وبسبب الظلم، والاضطهاد، والأحكام الجائرة تحول إلى شاب ثوري مناضل، ويبدو أن الرواية تسعى إلى كشف جوانب من أزمة هذه الشخصية، فكيف لمدرس، وأستاذ، وإنسان مثقف، وبروفيسور يتحول إلى مار ماتونا في مطبخ وعامل بناء، ثم قاطع مسامير في معمل، ولعل هذا التناقض داخل هذه الشخصية هو الذي تحاول الرواية كشفه.

وإن الناظر إلى رواية "الثلج يأتي من النافذة" يلمس بوضوح ما تنطوي عليه من صور متباينة للمفارقة، والتضاد والتنافر والتناقض الحاصل داخلها، وقد تبدت في الرواية أنواع من المفارقة، المفارقة اللفظية، المفارقة السردية... وغيرها، وهو ما ستقف عليه الدراسة بشيء من التفصيل في الفقرات التالية:

1- المفارقة اللفظية:

بما أن المفارقة اللفظية؛ هي طريقة في التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر كما سبق القول.

فإنها بذلك "تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين؛ الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى، موحى به خفي، ويمكن القول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية، غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول؛ وهي من هنا تختلف عن الاستعارة، وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم، إنها تقوم بتبليغ رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة، وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى وتوضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة".[1]

وبهذا نجد أن المفارقة اللفظية نوع من الانزياح والخرق اللغوي، الذي يكتنفه الغموض من جهة والتناقض من جهة أخرى، ويتحقق في النص الأدبي على المستوى البلاغي، ومستوى التعبير وأسلوب السرد والشكل الإبداعي عامة، فتمظهراته تكمن في البنية المحايثة للرصد اللغوي.

ولعل مثل هذا النمط من المفارقة من شأنه أن يسهم في تقوية النص، ومنحه مزيدا من الانسجام والترابط بحيث يدفع القارئ للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء ذلك النص، وتحفيزه وتشويقه للقراءة، وهذا ما يحدث بالضبط مع رواية "الثلج يأتي من النافذة"، فالمفارقة اللفظية تتجلى ابتداء في عنوان الرواية، وهذا ما سنقوم بتوضيحه من خلال مفارقة العنوان.

[1]- مفلح الحويطات، "المفارقة في رواية: ليلة عسل" لمؤنس الرزاز"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، العدد 2، المجلد 28، كلية اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن، 2014، ص 338.

1-1-مفارقة العنوان:

يعتبر العنوان كونه بوابة ينسل منها القارئ إلى داخل النص، فمن خلاله يعبر المتلقي إلى عالم النصوص والولوج فيها، كما أنه عبارة عن أداة مفتاحية تقودنا إلى تحديد موضوع الكتاب: سواء أكان رواية أو قصة أو غير ذلك، وعلى الرغم من أن ألفاظه المكونة لبنيته قليلة، إلا أنها تبقى ذات دلالة واسعة تفتح باب التأويل أمام المتلقي.

وإذا كان العنوان لغة لا يتجاوز معاني الظهور والاعتراض والقصد والسمة والوسم والأثر،[1] ففي الاصطلاح أيضا لا يخرج عن هذا المعنى، نجد بسام قطوس يعرفه من خلال كتابه سيميائية العنوان أنه: "مجموعة العناصر التي يستند عليها النص الموازي، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغواره، وفضاءه الرمزي الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعقبات المحيطة بالنص، والعتبات هي المدخل الذي يؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل الذي يراد دراسته".[2]

إضافة إلى أنه "الاسم الذي يميز الكتاب من بين الكتب، كما يتميز الإنسان باسمه بين الناس، والعنوان يكون للكتاب، وقد يكون للفصول داخل الكتاب، ولكن عنونة الفصول ليست مضطردة في الروايات وهي تكاد تغيب في المسرحيات ... واختيار العنوان لا يتم عفو الخاطر، فهو مسألة تحتاج إلى نظر وتدقيق وتركيب".[3]

ومن هنا نجد أن العنوان يمثل عتبة رئيسية تسمح للقارئ التواصل مع النص، وتحدد له كيفية التعاطي مع العمل الإبداعي، وبهذا يجب على العنوان أن يعطي دلالات عن مضمونه باعتباره العتبة والبوابة الرئيسية للنص، وإعطاء صورة مختزلة عنه.

---

[1]- العنوان لغة من مادة "عنا" و"عنن"، وهما يدلان على الظهور والاعتراض، وترك الأثر وما شاكل هذه المعاني وقاربها، يراجع: ابن منظور، لسان العرب، مادة عنا، ومادة عنن.

[2]- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، مكتبة كتانة، إربد، 2001، ص 45.

[3]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص 125.

وبما أن العنوان أول لقاء يجمع بين القارئ والعمل الأدبي عموما، والنص الروائي خصوصا، وباعتبار أن القارئ هو المتلقي الأول للعنوان، فإنه يجب عليه فك الرموز الموجودة فيه ومحاولة استخراج دلالاته.

ومنه فالعنوان "يمثل نقطة مركزية، أو لحظة تأسيس بكر تنقل القارئ إلى داخل النص، حاملا إشارات دالة وملامح موحية تعينه على الكشف والاستبطان".[1]

أما الوظائف التي يؤديها العنوان متعددة، منها "وظيفة تأسيسية إلى إغرائية إلى انفعالية، إلى اختزالية تكثيفية ناهيك بأن قراءة العنوان في دلالته على ما بعده تختلف من حيث كونه عنوانا لكتاب علمي أو أدبي أو تاريخي .... كما يحمل وظائف بصرية، أو أيقونة، ويمتلك لمحات جمالية من خلال حروفه، ونوع الخط وحجمه ... ويقوم بوظيفة السمسار الذي ينصب حباله لإغواء القارئ بولوج العالم النصي، بل أراه أول الشراك وأسرعها وأخطرها، فما أن تؤمن بتلفيفات السمسار حتى تدفع النفيس لأجل هذه السلعة الكلامية".[2]

والعنوان حاسم في باب الكتابات السردية، فالأعمال الروائية تزخر بمجموعة معتبرة من العناوين ذات البنية الإفرادية والبنية المركبة –الثنائية-ذات الطبيعة الإغرائية، لما فيها من غموض ومفارقات، لأنه ليس من اللائق جماليا عنونة بأسلوب مباشر يخلو من الإيحاء والتناقض ويفتقر إلى الدهشة.

وإذا توجهنا إلى نموذج دراستنا "الثلج يأتي من النافذة"، لوجدناه –كما هو واضح- يعبرعن مفارقة لافتة، فهو يحمل في حد ذاته تناقضا، ولوجدناه أيضا يحمل رسالتين منفصلتين مما يؤدي لصدم القارئ، وتشويش أفق انتظاره، فهو يولد حيرة لديه، ويعمل على تحفيزه وتشويقه للدخول في عالم الرواية، حيث أن هذا التعبير يوجه توقع القارئ إلى محاولة التبصر والتمعن في معان موارية يتكفل المتن الروائي بكشف شيء منها.

[1]- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص 49.
[2]- المرجع نفسه، ص 52.

وعنوان الرواية عبارة عن ثنائية مركبة من وحدتين مختلفتين ومتباينتين من حيث الدلالة المعجمية، ويخلو من أي رابط يربط بينهما، مما يوحي بانفصال هذين الجزئين عن بعضهما البعض؛ إذ أن مفردة الثلج تدل على الاغتراب أو الغربة وتدل على الاستوحاش، كما تدل على البعد والابتعاد على الناس، ومفردة النافذة تدل على الأنس، ورؤية الناس والاقتراب منهم، وتعتبر متنفسا وخروجا للعالم، كما تدل على القرب وتدل على الوصال، وبهذا تتولد مفارقة لفظية تتضافر فيها كثافة اللفظ وإيجازه لتجعل العنوان يحقق ما يسمى بدهشة المفارقة.

ولعل حنا مينة بنى عنوانه على مفارقة جعلت التناقض والتضاد أساس العلاقة بين الكلمتين المكونتين له: (الثلج / النافذة)، فقد حمّل هذا العنوان بكل أنواع التنافر والتباعد والتباين، فبهذا العنونة تخلق مفارقة تصدم القارئ.

ولقد أكد لنا الروائي من خلال مفارقته العنوانية على سعة عالم الرواية التي تجتمع فيها المتناقضات بشكل يظهرها أكثر انسجاما وتآلفا، وهذا ناتج عن تناقض الحياة والواقع في حد ذاته، والتفاوت الحاصل داخله.

والمفارقة التي يحملها العنوان يمكن ملاحظتها على مستويين اثنين، مستوى التركيب الذي اجتمعت فيه مجموعة من الألفاظ المتباعدة والمتباينة، أو الموظفة في غير ما تقتضيه منطقية المعنى.[1] ومستوى الدلالة الذي يعرض معنى مجاور متناقض لا يمكن فهمه إلا بتأويل العنوان وفق ما يوحي به كل لفظ من الألفاظ المكونة له.

فالعنوان تتجاذبه الثنائيات المتعارضة التي تفجر المتناقضات على النحو الآتي:

1-الثلج	1-النافذة
2-الغربة	2-الانتماء/ الوطنية
3-استوحاش	3-أنس

[1]- ينظر، محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة كسر السائد والبحث عن المغايرة، مذكرة ماجستير اللغة العربية وآدابها، جامعة تيارت، الجزائر ،2011-2012، ص95

4-بعد 4-قرب

5-افتراق 5-وصال

ومن هنا نجد أن الكاتب استطاع أن يجعل من العنوان واجهة مثيرة، تحفز القارئ أو المتلقي قبل قراءة الرواية، فقد أصبح بمثابة عتبة لدهاليز الرواية، ولعل هذا ما تسعى المفارقة إلى تحقيقه، ومن هنا فقد احتكمت إلى الجمالية من هذا العنوان لأنه كان بمثابة استجابة لنداء داخلي للإبداع من خلال التناقض والتضاد الذي ينطوي عليه.

أما إذا عدنا إلى غلاف الرواية فنجد أن الغلاف أيضا بمثابة عتبة تحيط بالنص، فمن خلاله نعبر إضافة إلى العنوان إلى أغوار النص.

فصورة الغلاف في رواية "الثلج يأتي من النافذة" عبارة عن سواد وبياض على الغلاف دون أي لون آخر، وصورة الرجل الموجودة على الغلاف، إضافة إلى الكتابة الموجودة من اسم كاتب وعنوان الرواية، ودار الآداب، والرواية كلها مكتوبة بالأسود.

ولا شك أن هذا السواد يرمز إلى الظلمة، والظلم والغربة، والاضطهاد والتشتت والاستوحاش والبعد، الذي يعيشهم بطل الرواية فياض. والبياض عبارة عن الأمل والتحرر من هذا الظلم والتفاؤل والأنسة والصبر والرجاء. وهذان اللونان الأبيض والأسود المنتشران على مساحة الغلاف، لعلهما إيماءة على التناقض الحاصل في الرواية، والتناقض بين الغربة والكفاح والنضال وبين الأمل والإصرار ومحاولة العودة إلى تراب الوطن والتنعم بالسلام.

1-2-جمع المتنافرات:

تتكون المفارقة اللفظية حين يعمد الروائي أو الكاتب إلى جمع عناصر متنافرة يثير اجتماعها تباينا لافتا،[1] ومثال ذلك: هذا فياض! ... هذا أستاذ، هذا كاتب، هذا الولد لا هتم

[1]- مفلح الحويطات، "المفارقة في رواية ليلة عسل لمؤنس الرزاز"، ص 345.

بغير الكتب، مدرس"،[1] "مختبئا، أفلت، تهاوى على مقعد قديم، أغمض عينيه ناشدا الراحة والدفء، يرتجف من البرد والتعب، شعره مشعثا وصفرة تكسو وجهه، جريح، عاجز عن الإجابة، يخفي تبلل ثيابه التي خاض بها النهر".[2]

والمفارقة تتبدى من خلال النص السابق، بالجمع بين المتنافرين فالأولى تلك الصفة التي يطلقها الروائي على شخصية فياض (الأستاذ)، وهي صفة تدل على الرتابة والهيبة والتقدير، كما تدل على الثقافة والبورجوازية، وعلى شخصية مرموقة، ورجل ناجح، وثانيهما تلك الأوصاف المضادة ما تثيره الألفاظ من إيحاءات من شأنها أن تخدش وتلغي تلك الشخصية المثقفة والمرموقة، وتنال من تلك الهيبة التي أثارتها الصفات السابقة، يرتجف، برد، جريح، مختبئ ... وكما هو واضح أن المفارقة تنشأ من هذا الاقتران والجمع بين هذه الأوصاف المتباعدة والمتنافرة.

ويتبدى هذا البعد بوضوح حين يعمد السارد إلى كشف أعمال شخصية فياض، ومدى تناقضها، فالأستاذ والمدرس والشخص المرموق الذي اعتاد العيش بين الكتب والمجلات واعتاد القلم والورق "عليه أن يعرف أنه في مخبأ وأن يقدر الظروف"،[3] فبعدما اعتاد الطباشير بين أنامله، واعتاد الأوراق تحت يديه، واعتاد الوقوف على المنصة كأستاذ له هيبته ووقاره أصبح إنسانا كآلة عصرية مستخدمة "المدرس، الكاتب، الابن المدلل لعجوز طيبة وبحار عتيق، يعمل كعامل في مطبخ الآن ... إنه في المطبخ، أسلمه الميتر لرئيس الطباخين. ولم يسأله أحد عن هويته وآرائه، لأنهم يحتاجون هنا إلى العمل لا إلى الآراء"،[4] فهذا النص يكشف لنا ما مدى المفارقة التي وظفها الكاتب بجمعه بين تلك المتنافرات –المدرس، المارماتون-، ولعل هذا التوظيف لهذه المتنافرات لم يكن من محض الصدفة، بل كان متعمدا من طرف الكاتب لإضفاء جمالية تحققت بتلك المفارقة.

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص 08.
[3]- المصدر نفسه، ص 32.
[4]- المصدر نفسه، ص 61.

كما نجد أن الأستاذ الذي اعتاد التعامل مع الطبقة المثقفة والمثقفين "يجد نفسه فجأة بين أكداس الأطباق ظهرا مساء، وركام الملاعق والشوكات والسكاكين، وغرقت يداه، حتى الكوعين، بالدهن والزيت، وخرشت أنفه رائحة المحلول الخاص بغسل هذه الأدوات ... فالساعدان انقلبا إلى زندين آليين رشيقتين، والأنامل إلى ملاقط سريعة ودقيقة، والظهر يتقوس في وقفة صنمية، وصار مع الأيام يتناول حزمة من الملاعق والسكاكين، ويضع منشفة على ركبتيه، وتبدأ هذه الأدوات بالتساقط في الطست الذي تحت الركبة، وكأنها طلقات متتابعة ... وكانت أطباق الطعام تتراكم على المجلى، كانت أكوامها كجبال صغيرة، مشوهة ومقرفة، لا طاقة له على رفعها، ولا قدرة ولا قابلية على غسلها، فإذا تقدم الليل حاول بشيء من التأوه أن ينصب ظهره، ومهما بذل من حركة أو جهد، يظل عموده الفقري يابسا، ومخرز الألم يحفر في فقراته، وبعدما يتنفس بعمق يعاود حني ظهره، ويروح ينقل حبل الصحوة، بهمة العجوز الذي راهن جيرانه على نقل جبل الحجارة"،[1] ولعل هذا الوصف الدقيق للأعمال الشاقة التي يقوم بها دليل على التناقض بين الطبقتين طبقة المثقفين البورجوازية، والطبقة الكادحة.

ولعلنا نجد متنافرة أخرى من خلال عمله كمارماتونا، فبعدما كان الأستاذ فياض ينحني على الكتب "صار ينحني للزبائن"،[2] ولعل في ذلك تناقضا أيضا بين ما كان يعمل، وما يعمل الآن. ففي ذلك مذّلة لإنسان اعتاد العيش والانحناء على الكتب والسهر على التلاميذ لإعطائهم العلم، والثقافة، بدل الانحناء كجرسون في مطعم، فياض الذي كانت نقاشاته راقية تدور حول الفكرة والمبدأ أصبحت نقاشاته حول "حركات البنات وأصواتهن وأوضاعهن"،[3] في ذلك المطعم.

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 62.
[2]- المصدر نفسه، ص 63
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وفي مطعم الجبل حاول العمل من أجل الفكرة رغم أنه مارماتونا، ولكنه لم يستطع الكتابة: "في مطعم الجبل عملت للفكرة بقدر ما استطعت، لكنني لم أستطع الكتابة التمويه فرض على ألا أكتب، وسأفعل ذلك الآن سأبعث بمقالات للصحف بتوقيع مستعار، فيا إخواني، هناك أنا معكم بفكري معكم، بقلبي وروحي معكم، وإني لأمنحكم حبي، وهو كل ما أملك في الوقت الحاضر"،[1] هذا دليل آخر على التناقض الموجود في هذه الرواية فكيف لكاتب وإنسان ذا مستوى راقي وصاحب فكرة وحاملها يستطيع العمل كمارماتون في مطبخ.

ولعل بعد هذا العذاب والتشتت الذي عاشه الأستاذ فياض، كان يبحث عن عزاء وأن ما يفعله من عمل يسهم في قضيته ويساعده على مواجهة الصعاب، فهو لم يستطع الاحتمال والعيش في هذا الجو السخيف، لذلك قرر الخروج من هذا العالم المليء بالفساد، والتجاء إلى الكتابة في الصحف باسم مستعار، لكن هناك بعض الكلمات حذفت من المقال نظرا لحماسته الزائدة، فقام خلاف بينه وبين صديقه خليل، فبكى فياض وهذا دليل على إحساسه المرهف وظل ينتحب،... وكيانه يهتز لفرط تأثره، أصبح على درجة من رهافة الأعصاب تهدد بانفجار في كل لحظة ولأنه لا ينفجر، فهو يحس بتعاسة آكلة".[2] ولعل هذه هي طبيعة المثقفين، أصحاب الأفكار، فكل هذه الصفات "الإحساس، وفرط التأثر"، تليق به لأنه اعتاد عليها ولا تليق بمار ماتونا في مطبخ.

كما نجد أن صفات المطالعة توفرت فيه، وهذا في حد ذاته تناقض بين عامل في مطبخ، وبين إنسان يحب المطلعة، وبما أنه أستاذ فقد "قام بكتابة القصص ونشرها، وعندما طال اختباؤه تفنن الأستاذ فياض، في اختراع التسليات لإنفاق الوقت، قرأ كل ما طالته يده من جرائد وكتب ومجلات كان يقرأها ويعيد قراءتها ... جرب حل الأحاجي في الكلمات المتقاطعة، بل قراءة الكتب المدرسية الابتدائية الموجودة في البيت، وطالع كل ما

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 86.
[2]- المصدر نفسه، ص 95.

في بيوت أقرباء العائلة من روايات الجيب، وألف ليلة وليلة، وقصص الزير وعنترة، وتغريبة بني هلال ... كان الكتاب أعظم مسراته فإذا فكر فيه تمتم بخشوع، في البدء كانت الكلمة ! كان يقرأ حتى تتعب عيناه".[1]

هكذا نجد فياض أكثر وقت يجد فيه نفسه هو الوقت الذي يكون فيه بين الكتب وليس بين الأطباق والمطبخ، وهذا سر التنافر الحاصل بين عمله كمارماتون وعمله كأستاذ.

وقد كان فياض يحترق كعود ثقاب من شدة القهر والأسى والعذاب حيال وضعه المتناقض والمتنافر، ولم تكن الضحكة ترتسم على وجه من شدة الوجع والألم والأسى، فقد كان كباحث في الظلام عن قبس من نور، والذي يقرأ الكتب لا يستطيع إلا أن يكتب مثلها.

ولعلنا نجد متنافرة من نوع آخر، بين إنسان مهذب اعتاد حمل حقيبة كإنسان مثقف ومرتب، فعند ذهاب فياض من بيت خليل قام بذلك أيضا "ثم حمل حقيبته وخرج، نظر إليه صديقه وضحك. ما هذا؟ قال فياض: ثيابي، فسأله الصديق: وهل تحمل ثيابك في حقيبة، فقال فياض محتارا: وكيف يحمل الناس ثيابهم؟ قال الصديق: أنت لست كالناس. تذكر هذا. أنت مسافر من نوع آخر، بدون حقائب دع حقيقتك"،[2] فهذه العبارة تدل على أنه أصبح إنسانا ثوريا مناضلا وليس إنسانا مثقفا وكاتبا وهذا ما كانت تسعى المفارقة اللفظية إلى تجسيده، فهي لا تسعى إلى جمع المتنافرات فقط، بل للكشف عن التناقض الذي يعيشه البطل فياض بين شخصية كاتب، وبين شخصية مناضل ثوري.

وبعد انتقال فياض إلى بيت جوزيف نجد حوارا آخر، وإن دل على شيء فإنما يدل على أن شخصية فياض لا تمت بصلة إلى عامل في مطبخ، أو مارماتونا وإنسان ثوري والمتأمل لهذا الحوار يدل على ثقافته يقول محاورا زوجة جوزيف:

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 98.
[2]- المصدر نفسه، ص 135.

لمن قرأت من الأدباء العرب؟

في المدرسة؟

بعدها.[1]

ففي هذا الحوار وفي هذا البيت وجد فياض نفسه ووجد ما يلائمه: "بدأت برواية فلوبير، وموباسان، الكاتب إنسان غير عادي، حين تكتب"،[2] هذه الكلمات كلها دالة على مدى الجو الثقافي الذي عاشه ويعيشه الآن، فهذا الجو الفكري والعقلي غاب عنه في مطعم الجبل عندما كان يعمل مارماتونا وجارسونا للزبائن، ذلك المطعم الدنيء الذي لا يمت بصلة لشخصية فياض، ففي هذا البيت شعر فياض بعمق السكون واللباقة التي افتقدها في بيت خليل، وفي المطعم، فقد كان يقرأ الصحيفة والمجلات، يفعل ذلك كله والمرح يتبدى من نظراته وحركاته.

ولعل الطريقة التي رحب بها جوزيف بفياض أيضا كانت طريقة صريحة قلبية فها لباقة ولياقة في التعامل، وطبعا كلها صفات يتعامل بها المثقفين فقد دار بينهم حوار يدل على الطبقة الراقية المثقفة التي ينتميان إليها على عكس الحوار الذي كان يسمعه في المطعم من شجار حول النساء والقمار .. وغيره.

جوزيف: قصتك الأخيرة رائعة.[3]

فياض: قصتي !؟

جوزيف: نعم قصتك .. أنا من قرائك يا أستاذ.

الأدباء أصحاب ظرف، يحلو الحديث معهم، آسف إذا انسقت في الحديث، أعلم أن وقتك ثمين، ومسؤوليتك اتجاه الكتابة كبيرة والتأليف، وينبغي أن نوفر لك أقصى الهدوء وأقصى السرية".

---

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 138.

[2]- المصدر نفسه، ص 139.

[3]- المصدر نفسه، ص 143-144.

ثم أتاه بالأوراق للكتابة وطلب منه آلا يفكر بشيء سوى الكتابة، "ولك مطلق الحرية في أن تكتب متى تشاء، وتسهر إلى أي ساعة تريد وتطلب القهوة في كل وقت، يمكنك الخروج إلى الصالون أو المكتبة، ولك أن تختار الكتب التي تريد"،[1] عندئذ قال فياض في نفسه: "مقامي هنا سيكون مثمرا جدا ... كل شيء يدعو إلى الراحة والعمل".[2]

وهذا دليل آخر على أن فياض وجد نفسه وذاته في هذا الجو بدل جو المطعم الذي لا يمت بصلة لعالمه واهتماماته وميولاته، فهو إنسان نديم ورقيق صارم وجدي، عالمه عالم الثقافة والفكر، وربما كانت غزارة هذه المفارقة آتية من ذلك الصراع والتضارب الذي يفرضه الواقع المرير على فياض ومحاولة التخلص منه.

بالإضافة إلى كل هذا وذاك هناك متنافرة أخرى في هذه الرواية، وهي تلك المتنافرة فيما كان فياض أستاذا وكاتبا، تحول فجأة إلى عامل بناء "نجد أن فياض هو الآن "سليمان" عامل بناء في ورشة بكرم الزيتون، فقد انتهى عهد المدرس والكاتب"،[3] وبهذا يعرض حنا مينة مفارقة أخرى بهذه الأعمال التي تباينت فيها شخصية فياض، ليدهش القارئ لما يلاقيه من تباين واختلاف في هذه الشخصية.

فقد أصبح ينزل الأعمدة الخشبية والحجارة إلى الباحة، ويقوم برفع اللاطة على كتفه، وأخذت هذه اللاطة تضغط على رأس الكتف وتحفر فيه، ثم بدأ بتعلم كيفية رفعها، فقد بدأ يعمل من الساعة السابعة صباحا حتى المساء، وقد تقوس ظهره وهو ينزل الدرج لأنه كان من الطرف الأمامي والثقل يميل عليه، والعمود يحفر رأس الكتف وقال في نفسه "يا فياض! يا فياض ! يا حديدة ألقيت في نار، اصمد وسوف ينصهر المعدن"،[4] ومن خلال النص السابق ثمة مفارقة لا تختلف عن الصور السابقة، إلا في المفردات، فهي أعمال شاقة يقوم بها فياض لكنها تختلف حسب كل عمل.

---

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 145.
[2]- المصدر نفسه، ص 146.
[3]- المصدر نفسه، ص 202.
[4]- المصدر نفسه، ص 203.

والمفارقة في هذه الرواية لا تقتصر على التنافر الحاصل بين كل عمل يقوم به فياض، بل تتعداه حتى إلى اللباس الذي يرتديه، فبما أنه أستاذ فقد اعتاد الملابس المرتبة والهندام الأنيق، فهو لم يستطع التكيف مع الوضع الجديد، ولعل هذه العبارة تثبت هذا التناقض، برفضه التخلي عن مكانته المرموقة.

قال المهندس وهو يراه في بدلة جيدة:

لماذا لا تلبس ثياب العمال؟ أنت في عرس أم ورشة بناء؟[1]

والتباين الذي حصل لفياض أيضا، أن عيشته كانت بين الكتب ويداه تلامسان الحبر والورق، وتترنم فوق الصفحات لتخرج أحلى وأجمل الأفكار والكلمات والعبارات، ولكن في عمله كعامل بناء "توالى الصعود والهبوط، احمر رأس الكتف، تبقع، التهب بنار، فعمد إلى الكتف الأخرى، راح يرفع، وينزل ويطلع، والأعمدة تضغط، والكتف تحمر، تتبقع تلتهب والغبار كطحين أسمر، كشيب ملعون يزحف ليغير معالم الجبهة، ويلوث الشفتين، مسمار ناتئ خدش العنق، فسال دم وتجمد ... تغطى بالتراب، كالخدوش الأخرى تغطى بالتراب، ثم كف عن أن يكون خدشا، فهو لا شيء أمام تسلخ الكتفين، ونخزه أمام النار الكاوية فيهما، والمساء بعيد، المساء بعيد لا يزال".[2]

فمن خلال هذا النص تثبت لنا المفارقة ما مدى الوضع الذي كان فيه فياض، والوضع الذي انتقل إليه، حيث أن الأوصاف التي أطلقها الروائي على شخصية فياض الأستاذ، تغيرت إلى أوصاف لا تمت بصلة إليه ولا تنطبق عليه، ولعل هذا ما أرادت الرواية الوصول إليه بجمعها هذه المتنافرات التي تصدم القارئ والمتلقي وتخرق أفق انتظار، لتعط له الفرصة للبحث عن المزيد من هذه المتنافرات وهذا ما سنقوم بإكماله؛ أي إحصائها.

[1]- حنة مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 203-204.
[2]- المصدر نفسه، ص 204.

ويتبدى هذا البعد المفارقي بهذه المتنافرات حين يعمد السارد إلى تبيان الأعمال الشاقة التي يفرضها رب العمل على فياض: "مد يدك، ارفع الحجر والقرميد وافرش التراب فقط ... خذ المطرقة وحطم الباطون، افرز الحديد عن الاسمنت ... وفي باطن كفيه برزت فقاقيع صغيرة ملأى بسائل أصفر، ثم انفقأت، واشتعلت فيها النار ...".[1]

ولعل تأملنا لهذا الأمر يكشف ويفسر مأساة شخصية فياض، فعلى الرغم من أن فياض صاحب فكرة وقضية ومبدأ إلا أن كل ذلك لم ينجه من هذا العذاب، وهذا العمل الشاق الذي أرهق تفكيره وبدنه، ودفعه إلى أن يصبح حديدة تحت مطرقة حداد، ودفعه إلى أن يصبح مشرد في الشوارع بدون مأوى، بدون كتب، بدون غرفة، بدون أوراق، بدون أقلام، بدون مجلات، بدون قصص، إنسان متغرب، وبائس مثله مثل كل غرباء الدنيا وبِؤسائها.

وحنا مينة لم يكتف بهذا، بل نجده ضمن تقريبا كل الرواية بهذا التنافر في مواضع أخرى، فبعد استئجاره غرفة عند المستأجر (أبوروكز)، وبعد بيع ساعته الثمينة التي تليق به كأستاذ ليقوم باستئجار هذه الغرفة يبدو لنا التناقض واضحا وجليا، فحين نتأمل الكلمات الآتية: "غرفة حين يدخلها تهب عليه رائحة عفن جائفة، وبها فتحة وحيدة هي الباب"،[2] وأيضا: "فراشة قش ولحافه قش"،[3] "كان فياض ينطرح على الخيشة القشية فوق الخوان"،[4] "لقد كان الليل والبرد أفاعي ذات فحيح في ذلك العراء".[5]

فهذه العبارات كلها تتنافر وتتباين وشخصية فياض ، المثقف، والإنسان المدلل، الذي اعتاد العيش في غرف فاخرة، وبذلك تتزاحم الأضداد وتتزاحم المتنافرات، فقد حملها الروائي طاقة تعبيرية هائلة،بجعله من هذه الكلمات والعبارات متنافرات تثير في

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 205.
[2]- المصدر نفسه، ص 231.
[3]- المصدر نفسه، ص 234.
[4]- المصدر نفسه،الصفحة نفسها .
[5]- المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

نفس القارئ مفارقة، أي ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، إنّها مفارقة حقا تثير الاستفهام والإبهام لدى المتلقي، وبذلك تخلق الجمالية من خلال هذه المفارقة، فكأن الكاتب يتخيل هذه الأضداد وهذه المتنافرات عندما تلتقي في شخص واحد وتتواجد فيه، ويدور بينهما جدال وصراع، كيف تجعل من شخصية فياض المواطن ، الحر، البورجوازي إلى إنسان ثوري مناضل، يتحدى صعاب الحياة، فهذه الأخيرة بقدر ما تتيح للإنسان قدرا من السمو والعلو لكنها في المقابل وبسبب الظروف الواقع تجعل هذا السمو والعلو والرقي على الهامش، وتجعل مساحته على الهامش أضعاف مساحته في المركز، نظرا للقوانين الجائرة والأحكام غير العادلة.

وهي حين تعطي؛ أي الحياة -الثقافة، الفكر، المبدأ، الثقة-، يكون عطاؤها محدودا، لكنها حينما تحرم يكون حرمانها غير محدود، -الغربة، البؤس، التشرد، الاختباء، عدم الانتماء-، وكل ذلك كان قاسيا على فياض فلم يستطع تحمله.

ويستمر حنا مينة في إبراز هذه المفارقة، وذلك من خلال حوار جرى بين أبوروكز المستأجر وفياض، فهو لم يستطع تأجيره لأنه لا يحمل هوية:

"الحق أن واحدا يسود وجهه مئة ... ومن حق صاحب البيت أن يستوثق ... ولكني مع الأسف، لا أحمل هوية، ولا أريد أن أمدح نفسي ... مادح نفسه كاذب ... ومن الخير أن أذهب وأبحث عن غيرك، فأهل المروءة لا يعدمون ... وربك كريم"،[1] قالها بأدب واحترام وتقدير للمستأجر، ولعل هذه الألفاظ لا توجد عند عامل بناء أو مارماتونا في مطبخ، بل عند إنسان مثقف ولبق في كلامه، ثم عاود وقال له أبوروكز:

فشروا أولاد المدارس .. لسانك حلو يا معلمي، من أين تعلمت هذه الفصاحة؟ وهذا دليل على أن هذا الكلام لا ينتج ولا يخرج إلا من أولاد المدارس والمتعلمين، فكيف لعامل بناء في ورشة أن يصدر عنه هذا الكلام؟ وتكمن المفارقة في حوار آخر دار بين أبوروكز

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 230.

وفياض: "راوده الشك في أن كون أبوروكز على معرفة بقصته، فتعمد أن يجيب على لسان والده كما يفعل دائما، لأن ثقافته وتفكيره دائما يفضحه، فألفاظه تدل دائما على أنه أستاذ وليس عامل بناء:[1]

-الدنيا تمشي إلى الأمام ... هكذا يقول والدي.

- يه على كسرتنا ... وحاسب قولته فسلفة؟

- والدي اختبر الحياة، قال لي: كل شيء سيكون أحسن.

- وهذه ليست فلسفة أيضا ... الفلسفة أن يقول كيف سيكون أحسن.

- نعم، السمعة مرة يقول: إذا طلب ابنك خبزا لا تستطيع أن نعطيه حجرا

- تفسيره؟

- إذا طلب الناس شيئا حصلوا عليه.

- هم .. حلو .. والده متنور، وكلماته لها معنى ...

ثم قال:

يحرس دينك، بشرفي حامل الباكالوريا لا يفهم مثلك .. كلماتك بلسم غذاء روحي.[2]

ففي هذا المقطع السابق، يحاول حنا مينة إبراز المفارقة والتناقض بين فياض المتسامي ونظرته المتسامية إلى الحياة والفيلسوف الخبير بها، وبين فياض عامل البناء الذي تقتصر نظرته إلى الحياة على أنها عمل وكسب لقمة العيش والخضوع إلى الظروف والواقع المرير، فكلام فياض المثقف على لسان والده دل على التنافر والتضاد والتناقض بين الأستاذ وعامل البناء، فبعد حنا مينة كروائي وكخبير في الحياة مكنه من أن يراها – أي هذه الحياة- من زوايا وأبعاد مختلفة قائمة على التناقض الذي يعيشه الإنسان ويصارعه من خلال واقعه المعاش، شأنه في ذلك شأن من يتابع ممثلين على خشبة المسرح، فهو يتابع الأدوار التي يؤديها فياض من عمل إلى آخر والتناقض الحاصل بين

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 252-253.

[2]- المصدر نفسه، ص 254.

كل دور وكل عمل. وعندما انتقل فياض واستأجر الغرفة عند أبوروكز اقترح عليه أن يعمل عنده في معمل مسامير فانتقل من عامل بناء إلى عامل في معمل مسامير.

"أه ... أستاذ ويقطع المسامير؟

أستاذ ويظل بدون عمل حتى يموت من الجوع

ولكنك كاتب ..."[1] لقد حط به الزمن واشتغل في معمل

إن عمق إحساس حنا مينة في التناقض بين الواقع وما تفرضه الظروف، حتّم عليه الاستمرار في المتقابلات الضدية، فالملاحظ للنص السابق يجده يتضمن مفارقة واضحة، والمتأمل لكلمات أستاذ وكاتب ويقطع المسامير، ويموت من الجوع يجد أنها متنافرة ولا شيء يربط بين كلمة (أستاذ/يقطع المسامير)، أليست مفارقة أن يعبر عن أستاذ وكاتب بأنواع الأعمال الشاقة من قطع للمسامير ومن جوع ...؟

ثم نجد قوله: يجلس في معمل تنبع منه رائحة العفن التي لم يستطع إزالتها طوال الأيام وقادر على تحمل ضغط الغثيان والتقزز الناتجين، لا عن نتن المكان وحده، بل عن الصداع والتوتر العصبي من جراء دوي الآلة الرتيب، تريك!تراك !".[2]

ومع هذه الطقطقة، كان جسده يتقوس تحت ثقل الأحجار أو الخرسانة، وكانت راحتاه تمتلئان، بالدمامل الصفراء الكاوية أكثر من الزيت المغلي، أما هنا فتهرس روحه مطرقة كبيرة على سندان ضخم، دماغه يتصدع، يخرز بألم ضرس ملتهب، وحين تعنف طرقات الآلة ويميز الغشاء الرقيق لطبلة الأذن منذرا بالتمزق، يبدأ مثقبان حفرهما في الصدغين، وتتوتر جملته العصبية، وتتقلب أمعاؤه وتتلوى، فارزة سمومها، ويأخذ دوار شديد يزيغ البصر، وشرارات حمر وبيض تقدح في تواتر على الجدار المواجه، ويحس بأنه سيقذف ليس بأمعائه وحدها، بل بروحه أيضا. ويسبح بعرق بارد كالموت نفسه"،[3]

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 315.
[2]- المصدر نفسه، ص 259.
[3]- المصدر نفسه، ص 259-260.

ولعل هذا الوصف الدقيق لما يعانيه فياض في هذا العمل هو في حد ذاته مفارقة، فكيف لفياض الذي اعتاد المكان الهادئ في علمه وعمله واعتاد المكاتب واعتاد المجالس العلمية والفكرية والثقافية، وتعود على أصوات النقاشات الساخنة حول المبادئ والقضايا المهمة، أن يعمل في مثل هذا المكان.

فهذه مفارقة عنيفة تبين لنا الحالة المتدنية التي يعيشها فياض، فالمعهود عن الأساتذة والمثقفين أنهم رجال لهم وقارهم وأعمالهم المتسامية يتسمون بخصال ومنازل الرفعة والتقدم في المجتمع، ولكن واقع فياض عكس ذلك تماما، كونه فرض عليه الواقع هذا العمل، ولك أن تتخيل حاله كيف كان وما أصبح عليه الآن.

ونجد أن حنا مينة يناور ويحاور، فلا يترك للقارئ فرصة للملل أو التأفف وفي المقابل يترك له كل المسافة ليشاركه في عملية إنتاج المعنى وإبداعه، إذ تتجلى عبقرية السرد في تجاور المتنافرات والمتناقضات التي تعج بها الرواية، ومثال ذلك: الرحلة الطويلة القصيرة، البعد رغم القرب، بيروت واسعة ضيقة، هدوؤه المنفعل، رحلة في الوهم واليقظة، أريدها كلمات من نار تكوي تحرق،لاتكوي لا تحرق، الإنسان ثوري غير ثوري، الوجه العلني الميت، هي وحدها الداء والدواء، المرض والشفاء، ساخر وجاد في نفس الوقت، يريد أن يذهب وأن يبقى، الذي يبدو مجنونا وعاقلا، عمياء مفتحة، الوجود الذاتي والوجود العام، ففي ذلك سروري وعزائي، أتشاءم من أشياء وأتفاءل بأخرى، الحب يقرب المسافة بين العقل والجنون، ويحيل ما هو طبيعي كامد إلى ما غير طبيعي، مشرق ملون ... وغيرها.

ولعل بتجاور هذه الأضداد وتجاور هذه المتنافرات يؤكد لنا الروائي مرة أخرى التناقض الحاصل في الواقع، والتناقض الحاصل داخل شخصية البطل فياض.

وفي الأخير نجد أن رؤية حنا مينة للواقع المتناقض ومحاولة التغلب عليه والتغلب على الفوضى والارتباك، والقهر الذي يسود المجتمع، قد بدا واضحا وجليا في الرواية –

الثلج يأتي من النافذة- ونجد أن رؤيته الروائية مستمدة حقا من المعاناة الفعلية على أرض الواقع، ولعل هذه الرؤية المتناقضة جعلته يوظف قدرا ممكنا من المفارقات، فروايته ازدانت وازدادت عمقا بهذه المفارقات وبهذه المتقابلات الضدية المتنافرة، مما أضفى عليها جمالية وفنية، فهو كما يقال عليه كاتب الفرح والكفاح الإنسانيين وهذا في حد ذاته تناقض، لأنه يعرف كيف يصغي إلى دبيب الحياة في قلب الجماد، فقد جعل منه سر التناقض في رواية الثلج يأتي من النافذة.

2-مفارقة الحدث:

بما أن مفارقة الحدث تعني "التفاوت بين القصد والنتيجة"،[1] أي النتيجة المرجوة تخالف ما هو متوقع، وتتعارض مع ما يحدث ومع الواقع، أو بمعنى آخر التناقض والتباين بين ما يرغب فيه الإنسان وما يحلم به والوقائع الخارجية والظروف القاسية، فإن هذا الذي حصل مع فياض في رواية "الثلج يأتي من النافذة"، فقد كان التناقض والاختلاف واضحا في هذه الرواية، بين ما كان يحلم به فياض من رغبة في الكتابة ورغبته في التحرر، بينما الوقائع الخارجية والظروف التي فرضت عليه من طرف الأنظمة الرجعية الإرهابية الحاكمة في سورية، بمطاردة أجبرته على التخفي والاختباء، ولعل هذه المفارقة بين ما كان يحلم به وما يرغب فيه والواقع الذي يعيشه كثيرة في بنية حبكة الرواية، فالحلم من تقنيات المفارقة في الإبداع، ونجد أن الروائي اعتمد كثيرا على هذه التقنية، حيث يبدأ النص في صفحاته الأولى بمعاناة فياض وشغفه وحلمه بالكتابة ما زال مستمرا، "إنك من جماعة الكتب ... وأنت كاتب، وستعزى كتابات كثيرة إليك .."،[2] ولكن "مفهوم الحرية لا يشملك بل حق اللجوء لا يشملك، أنت مطارد، هنا وهناك وفي كل مكان ... اسمك في اللائحة وأنك مطارد، اللوائح يضاف إليها ولا يشطب منها، اسمك لن

[1]- مجموعة باحثين: أوراق فلسفية، ص 23.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 32.

يشطب، وحتى لو كنت تنام وتنظر في السقف لن يشطب".[1] ولعل هذا الحوار الداخلي بين فياض ونفسه، جعل حلمه ورغبته وإصراره في الكتابة ورجاءه مستبعدا تماما لأن الواقع فرض عليه الغربة والخوف والقلق والمطاردة والاختباء، وحتى لو فضل الهروب من واقعه بنومه وحلمه فإنه سيظل مطاردا ولن يشطب اسمه من لوائح المطاردين، وعلى الرغم من أن فياض الأستاذ والمثقف اعتاد الهدوء والتفكير والتأمل في الأمكنة الهادئة إلا أنه "ظل أسبوعين كاملين في جو مشبع بالقلق والخوف ونقيق العجوز أم صديقه خليل"،[2] وبهذا القلق يتضح لنا مرة أخرى الوضع الذي كان يعيشه فياض من سكينة. والوضع الذي يعيشه الآن، فبعدما كان في مكان هادئ تحولت حياته إلى فوضى وضجيج وتوتر، فالظروف أجبرته على الحياة السرّية.

وإذ تمر الأيام دون خبر جديد ولا أمل جديد يقول في حوار داخلي مع نفسه: "أتعس إنسان، الضيف الذي لا يعرف متى يرحل"،[3] آملا وحالما في الخروج والرحيل والعودة إلى الوطن، لكن الواقع حرص على أن يبقى على هذه الحالة وهذه التعاسة، "أصبر، أنت لا تستطيع الظهور في الوقت الحاضر ... يجب أن تعيش في مخبأ، أو تباشر عملا يبعد عنك الشبهة، إن الظروف وضعتك في هذا المأزق"،[4] فمن أجل الفكرة ومن أجل قضته ترك طموحاته واختبأ وتشرد، وما بقى له الآن سوى الصمود والحلم، فالصمود أساس الموقف في هذه الحالة والحلم في سبيل أفكاره، لذا فقد كان يرى أن الحلم ضرورة للاستمرار، فهو بمثابة تعويض عن الواقع المرير الذي يعيشه، إضافة إلى أنها عالم يمكن أن يسمح له بتحقيق أفكاره، التي منعتها الظروف من تجسيدها وكتابتها.

ويستمر تكرار هذه التقنية، فبالرغبة والحلم يتصور لفياض أنه سيكتب ويحقق هدفه الذي خرج من وطنه لأجله، وأنه سيعيش أفكاره وقضيته ولعل هذا ما جاء في الرواية:

---

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة ، ص 32.
[2]- المصدر نفسه ، ص 35.
[3]- المصدر نفسه،الصفحة نفسها.
[4]- المصدر نفسه، ص 37.

"سأكتب بعدئذ، سأكتب مجانا وباسم مستعار ... سأحقق هدفي من خروج من الوطن، وأشعر بالراحة والعافية، سأكون في هذه الحال مع إخواني وسأعيش أفكاري .."[1] ولكن هذا يبقى مجرد حلم ورغبة بالنسبة لفياض لأن الغربة والاختباء حكما على عدم كتابته، بل حكما على البقاء في بيت رغم أنه مكشوف، إلى درجة أنه لا يستطيع فيه الذهاب إلى المرحاض نهارا، وليس معه من المال ما يضمن حتى نفقاته البسيطة، "سأبقى بين هذه الجدران أدور فيها كحيوان في قفص .. لماذا خلقت حساسا إلى هذا الحد؟ يا نعمة البلادة اهبطي علي، ويا صبر خليل، يا صبر معلمي الذي فتح عيني على الحقيقة والشقاء، واتني أنا أيضا".[2]فهذه المناجاة دليل على القيود القاسية التي جبرته على البقاء بين هذه الجدران

ويأتي دور خليل في دفعه إلى الصبر، والتمرن عليه حيث يقول: "تمرن على الصبر هذا هو الألف باء ... كن سعيدا، أكتب وطن نفسك على ما أنت فيه .. أنس الماضي قليلا ... لا تقل كنت وكنت .. الذكريات الحائرة تزيدك سوءا ..."[3].

ويجيب فياض: لكنك لا تقدر كم هو واقع مؤلم ...[4]

خليل: "لكن لا تنس أن تتقبل واقعك وتتغلب عليه .. أذكر أن واقعك هذا جيد بالنسبة لأمثالك"، وقال أيضا: "يا فياض يا عزيزي هذا البيت على ضيقه واسع جدا بالنسبة للبيوت التي عاش فيها أمثالك سنوات ... تذكر هذا ... تذكره فقد يفيدك".[5]

ولعل هذا الحوار بين خليل وفياض يكشف لنا أولا سوء الوضع الذي يعيشه فياض، ولم يستطع تحمله وثانيا فيه دعوة للتخلي عن عالم المثل وعالم الأحلام التي يعيشها فياض، ومحاولة التعايش مع الواقع الذي فرضته وحتمته عليه الظروف، لأن التخلي عن هذه الأحلام متنفس لفياض وتسلية للظروف الصعبة التي يمر بها.

---

[1]- حنا مينة :الثلج يأتي من النافذة ، ص 39.
[2]- المصدر نفسه ، ص 40.
[3]- المصدر نفسه، ص 40-41.
[4]- المصدر نفسه، ص 41.
[5]- المصدر نفسه، ص 42.

ثم أدرك فياض أن العمل هو الدواء، فقام صديقه خليل بتأمين عمل له في مطعم يأكل وينام فيه، وفي الصباح رافقه إلى ساحة الدباس "ليأتي أحد ويأخذه إلى المطعم، وفي تلك الأثناء عند انتظاره مجيء الشخص المراد عاد فياض إلى تأملاته: "فقد اشتهى أن تمطر، أن يعصف شيء ما بهذا الكون، أن يكون في غابة يسير ويسير، ويقتات من الثمار البرية، ورنا إلى البحر كم يكون جميلا لو سار حافيا، كمتشرد حقيقي فوق الرمال، وما ماذا لو ركض، وألقى نفسه في الماء وبقي في أحضانه طويلا؟ أو لو ينسى كل شيء ليوم واحد على الأقل ... تمتم حاقدا "الدنيا واسعة فلماذا تضيق في وجوه أمثالي؟".[1]

ولكن رغم هذه التأملات والأحلام تبقى الظروف هي التي تتحكم في تصرفات وأفعال فياض، فهي لن تسمح له بتحقيق هذه التأملات، وتبقى مجرد رغبات تتنافى وتتعارض مع الواقع.

كما نجد في موضع آخر أراد فيه فياض قهر الظروف، عندما حذفت بعض كلماته في مقال نشر في الصحف باسم مستعار، فازداد غضبه من هذه القيود لأنه يكتب من أجل أصدقائه الذين يذوبون في السجن لكن هذه الأوضاع لا تسمح له بذلك، فتبقى أحلامه مجرد آهات يهتف بها مع ذاته" "آه لو كان لي مكان آخر ... يا دنيا! يا دنيا لماذا ضقت في وجهي؟ تصاعد إحساسه بأن الدنيا، وتصاعد بمقدار مماثل جزعه ورغبته في أن تتغير الأحوال بسرعة، "كل شيء يجب أن يتحرك، يدور، يثور"،[2] لكن دون جدوى كل ذلك آمال ورجاء، داخل نفس فياض يتمناها لكن الواقع يفرض عكس ذلك تماما.

وعندما كان فياض يجلس في فراشه تتسامى أشواقه وتتعالى من جديد في عالم الآمال والأحلام والخيال، فيبدأ بالتوعد ومواساة نفسه، وتعزيتها بأن هذا الحكم وهذه الغربة ستنتهي يوما ما: "نحن وهم، وهم يحكمون الآن، الرجعيون يحكمون الآن، ولسوف

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 53-54.
[2]- المصدر نفسه، ص 95.

ينتهي حكمهم يوما، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ولأجل ذلك علي أن أكتب".[1] لكن رغم هذه الأشواق إلا أن فياض يبقى مربوطا بكرسي الزمان والمكان الذي يختبأ فيه، والذي يمنعه من العمل، وعن الكتابة، بل وحتى منعه عن الحياة وعن رغباته واحتياجاته كإنسان، فقد كان يجول في أعماقه إحساس أسيف بالحرية.

ولعل فياض في سبيل نضاله نجده قد تخلى عن رغباته كإنسان بمعنى أنه لم يتزوج ولم يستطع أن يحب لأنه مناضل، والمناضل لا يوجد في قلبه مكان للحب والعشق، فهذه الرغبات المكبوتة والتي لم تتجسد في واقعه دفعته مرة أخرى إلى الهيام والضياع في عالم الأحلام: "تراني أعود إليها" وابتسم للطيف الغائب وقال: جميل أن أقضي العمر مع الأطياف"،[2] فهو لا يقيم وزنا للملائمة بين مشروعية الطموح وضرورة الواقع، ثم يستدرك نفسه ويرى أن هذه التأملات الكئيبة تبقى تلوح في عالم مجهول لا يدري متى تتحقق، لأنها مقيدة بالوضع السيئ الذي يمر به فتبقى رغباته مجرد ذكرى "ليس في يده إلا الذكرى، ثم تمحى الذكرى، ويغدو الحب أمنية، والحبيب خيالا ... عليك يا فياض أن تعيش على الخيالات، على الطيوف، وأن تصغي إلى العواء في غابة غرائزك، ثم تغفو وأنت تقاتل ذئابا ... رحلة في الوهم، ونوم ويقظة، وليل ونهار، ونهار وليل ... البحار يعتاد يرى الكثيرات ويفارق الكثيرات، يمر بمرافئ كثيرة ولا يلقى المرساة، مرفأه بعيد، ومرفأك مجهول، ومن الأفضل للبحار ألا يفكر بالبر ومرفأه مجهول"،[3] وبذلك فهو لا يستطيع أن يعيش كالآخرين: "الناس يعيشون، وأنا لا أعيش، أكتب قصصا ولا أعيش حياة"،[4] وكل ذلك دفعه إلى الأسى والهم، فهو يضطر كلما طلع صباح جديد إلى اختراع حلم وأمل جديد، يساعده على تذوق طعم الحياة المرة التي يعيشها"، فالسجن بيت السجناء، وهو سجين بدون بيت، فالطريق مسدود في وجهه وهو ليس مسدودا بفعل القدر ...

[1]- حنا مينة :الثلج يأتي من النافذة ، ص 121.
[2]- المصدر نفسه ، ص 158.
[3]-المصدر نفسه، ص 158-159.
[4]- المصدر نفسه، ص 188.

المجتمع سده لتمرده عليه، فالمجتمع يريد الكل على شاكلته وبابه مشرع وعريض للمنافقين واللابياليين والذين يتسلقون قاطرة الحياة دون تذكرة .. المجتمع متسامح مع الجميع إلا الذين يتمردون عليه".[1]

وفي الأخير نجد أن الروائي قد برع في توظيفه لهذه المفارقة؛ أي التناقض بين الرغبة المرجوة وما يفرضه الواقع، فبهذه الرغبات والأحلام والتأملات التي عاشتها الشخصية الروائية والتي دفعت الأسى والهم عنها، قد منحت بدورها الرواية مزيدا من التأملات، ولعل هذا هو السر الذي يشد القارئ لهذه الرواية، فيتذوقها جماليا وفنيا، وبذلك تكون المفارقة قد حققت وظيفتها الجمالية والفنية.

3- المفارقة الرومانسية:

تجلى تأثير الرومانتيكية في الرواية العربية في طغيان العنصر العاطفي والمغامرات، والإحساس المفرط بالذات، والاندفاع وراء الصور الشاعرية والإغراق في وصف الطبيعة، وتشخيص عناصرها، والنهايات الحزينة، والثورة على الظلم والظالمين وحب العزلة، والابتعاد عن الناس ... والميل إلى التحرر والانطلاق في التغيير.[2]

وهذا التأثير نلمحه أيضا في رواية "الثلج يأتي من النافذة" من ثورة على الظلم وعلى الاستبداد، وعلى الأنظمة الرجعية الحاكمة، والتطلع إلى التحرر من هذه الأنظمة، فقد صور لنا الكاتب حنا مينة في هذه الرواية صور النضال والكفاح والصراع، فقد رسم من خلالها صورة التحدي الإنساني الكبير في وجه الظلم الاجتماعي بفيضه علينا بصور الواقع والصراع والشخصيات الإنسانية المختلفة، وقد كانت بمثابة ثورة ودعوة لإيقاظ وعي الجمهور، وخلق أبطال مهمتهم الإشارة إلى الطريق السليم لتحقيق عالم تسوده الحرية والاشتراكية.

---

[1]- حنا مينة :الثلج يأتي من النافذة ، ص 262.

[2]- محمد هادي مرادي، محسن خوش قامت، "دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد 8، 2012، ص 117.

وبما أن المفارقة الرومانسية "هي نوع من الكتابة، يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فني وهمي، ثم يحطمه ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم"،هذا ما قام به حنا مينة في روايته من خلال خلق شخصية فياض الأستاذ والكاتب والمثقف والبورجوازي والحساس وبنائه لعالم المثل الذي يعيشه فياض، وفي لحظة ما يحطم كل ذلك بجعله مارماتونا في مطبخ داخل مطعم ثم جعله عامل بناء في ورشة وأخيرا عامل في معمل مسامير.

وتعتبر الرواية هي النمط الأفضل للمفارقة الرومانسية كما ذكر سابقا، فـــ"أدب المفارقة بمعنى ما هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة ..."،[1] وهذا هو الذي وجدناه في رواية "الثلج يأتي من النافذة"، من خلال الجدل والتفاعل والصراع الحاصل داخل شخصية فياض بين ما يريده وما يسعى إليه من حرية وتحرر، وبين ما يفرضه عليه الواقع وما تفرضه القوى الرجعية لإعاقة تطوره وتقدمه، إضافة إلى صراعه بين الطبقة الاجتماعية البورجوازية المثقفة التي ينتمي إليها وطبقة العمال البائسة التي عمل معها.

وفي الأخير نجد أن الروائي بهذه المفارقة الرومانسية من بناء لعالم مثل للشخصية الروائية ثم تحطيمه، ومن صراع وجدل وتناقض داخل هذه الشخصية، قد سما بإبداعه هذا إلى العلا، فهي أداته ووسيلته الإبداعية التي وصل من خلالها إلى الجمالية في هذه الرواية.

4- المفارقة السردية:

إن الزمن يعتبر من العناصر المهمة جدا في العمل الفني الإبداعي، وهو في العمل الروائي يتميز بشيء من الخصوصية،[2] فكما سبق القول، إن ترتيب الوقائع في الحكاية

[1]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 109.

[2]- حسنين غازي لطيف، "فجوة التناقض قراءة في المفارقة السردية في رواية موت الأب للقاص أحمد خلف"، مجلة كلية التربية، ، العدد 2،المجلد 4 الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2009، ص 102.

يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، وحين لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، فإن الراوي يولد مفارقات زمنية.[1]

ولعل هذا هو سر الخصوصية في الزمن، لأن الروائي يتحكم في زمن الرواية، وعملية تداخل الحدث فيه ويعمد إلى استنفاذ أغلب الأساليب والتقنيات السردية للتوصل إلى أقصى درجات التراجع السرد بالحدث للماضي البعيد، في الوقت الذي تدلل جميع القرائن أن النص السردي ينبغي أن تدور أحداثه في الحاضر، أو أنه ستحدث مستقبلا.

فهذا التنقل والتنوع أو التغير في الزمن السردي المتواصل يحدث مفارقة بديهية لدى المتلقي،[2] وذلك من خلال الانحرافات التي يقوم بها الراوي حين يقطع زمن السرد، ويقوم بالعودة إلى الوراء لاسترجاع أحداثا قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية، وهذه المفارقة توجد لتجسيد رؤية فكرية وجمالية، وتكون جمالية العمل الفني، ناقصة، إذا افتقر للحس الزماني المتداخل، لأنه بتلاحم الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل يتشكل جوهر العمل الفني.

وعند العودة إلى الرواية الحديثة، نجدد أن الترتيب المباشر للمادة الروائية قد اختفى، فقد أصبح الكاتب ينتقل في سرد الأزمنة حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية والجمالية، مما يؤدي في الرواية إلى تداخل وتلاحم الماضي والحاضر والمستقبل، فيصعب على القارئ تتبع قراءة النص، وفي هذه الصعوبة يجد القارئ المتعة في التنقل بين الأزمنة، وبذلك تخلق الجمالية والتذوق، ولعل هذا التحريف الزماني الذي يمارسه الروائي على نصه لا يلغي الحدث، ويؤثر على دلالته بقدر ما هو ترتيب لهذه الأحداث،

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 189.
[2]- حسنين غازي لطيف، "فجوة التناقض قراءة في المفارقة السردية في رواية موت الأب للقاص أحمد خلف"، ص 103.

فاللعب بالأزمنة داخل القصة، عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب.[1]

وهذا التداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية مسار السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية، ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية، وذلك من خلال حركتين أساسيتين، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث، وهذه الحركة الارتدادية نحو الماضي تظهر من خلال تقنية الاستذكار أو الاسترجاع، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا، ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام عن طريق تقنية الاستباق، والحركتان كما – ذكرنا سابقا- تمثلان مفارقة سردية، تمنح الرواية حيويتها وفرادتها، وتخلق بناءا روائيا يتقصده الروائي لخلق جمالية في الرواية.[2] وبما أن تقنية المفارقة الزمنية من استرجاع واستباق ثيمة فنية حاضرة في مجمل النصوص الروائية، لما لها من استعادة ماضي الشخصية الروائية وكسر رتابة السرد أو استشراف مستقبل هذه الشخصية ا، ولا له – الزمن-من أهمية في السرد الروائي، فإننا في بحثنا هذا سنحاول أن نقدم تفصيلا لأنماط وبنيات هذه المفارقة السردية من خلال رواية "الثلج يأتي من النافذة".

4-1-الاسترجاع أو الاستذكار:

نظرا لأن الزمن يلعب دورا رئيسا في الرواية –الثلج يأتي من النافذة- ويمثل إحدى الشخصيات الرئيسية فيها فإن الروائي عندما يوقف عجلة السرد المتنامي إلى الأمام ويعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار ماض بعيد أو قريب، فإن هذه الحركة الناتجة عن الاستذكار لا تعد حركة اعتباطية بخاصة من الروائي الحديث المطلع على الأساليب الحديثة في الفن الروائي، وفضلا عن الدوافع الجمالية التي بدأت

[1]- إبراهيم جنداري جمعة الجميلي،"المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان"، مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، دمشق، 2004، ص 02.
[2]- المرجع نفسه، ص8

تلح على الروائي، وبدأ يتوخاها، ويتوسل بالعديد من التقنيات والأساليب السردية لتحقيق الفرادة، وخلق عالم روائي خاص به، والعمل على زرع الغموض، والقلق، والشك والتشويق لدى المتلقي، عن طريق تكسير الزمن الطبيعي للأحداث وخلق زمن خاص بالرواية، هو الزمن السردي.[1]

وبالعودة إلى رواية "الثلج يأتي من النافذة" نجد أن الحاضر يؤطر جل العمل الروائي، كون الأحداث التي يسردها علينا حنا مينة تقع جلها في الزمن الحاضر، غير أن السارد يحاول أن يستحضر الزمن الماضي الذي يرهن في الحاضر، لذلك نلاحظ تواجد هذه المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة، وهو ما يبرز بوضوح تكسير خطية الزمن، وبما أن الاسترجاع هو تقنية زمنية، تعني سرد حوادث وأقوال وأعمال وقعت في الماضي الروائي، ومعيار الماضي هنا هو الحاضر الذي انطلق السرد منه.

ويلجأ الروائي عادة إلى الاسترجاع لغايات فنية وجمالية، فهو يملأ الفجوات التي يخلفها الحاضر الروائي وراءه، حين يقدم معلومات عن ماضي الشخصيات أو يستدرك حوادث ماضية، أو يذكر بحوادث مرت ليكررها، أو يغير دلالة بعضها أو يطرح تفسيرا جديدا لها،[2] وفي هذه الرواية تكثر المقاطع الاسترجاعية، التي تتداخل فيها الذكريات، فشخصية فياض تلجأ دائما للاستذكار لتوضح بعض الجوانب أو القضايا الغامضة أو بعض الشخصيات وطبيعتهم، فتساعد بذلك القارئ على فهم الشخصية وإدراك أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية.

وبما أن الاسترجاع على نوعين استرجاع خارجي وداخلي، فإن الاسترجاع الخارجي "يعود إلى ما قبل بداية الرواية"،[3] ويلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد

[1]- إبراهيم جنداري جمعة الجميلي،"المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان"، ص 03.
[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 40-42.
[3]- المرجع نفسه، ص 58.

على فهم مسار الأحداث، ويتركز عامة في الرواية الواقعية –كما أسلفنا- أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى.[1]

ومن أمثلة هذا الاسترجاع الخارجي ما قام به الروائي في القسم الأول من استذكار بعيد المدى ومحدد، "لأن المدة الزمنية من حيث بعدها أو قربها التي يستغرقها الرجوع إلى الماضي، وتتفاوت بين ماض بعيد جدا، وماض بعيد نسبيا، وآخر قريب، وتسمى الفترة التي يستغرقها الاستذكار عند ارتداده إلى الوراء تاركا مسار السرد التصاعدي بمدى المفارقة"،[2] وأول من حدد مدى الاستذكار هو "جينيت"، فالمدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها الحكي واللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني، مثال: "قبل عشر سنوات"، فالاختلاف يبدو للقارئ واضحا، عند مطالعته للرواية، فهناك استذكارات تعود بالقارئ إلى ماض بعيد جدا، قد يستطيع إذا توافرت لديه قرائن أن يحدد المدى بدقة، أو لا يستطيع ذلك، عندما يعمد الروائي إلى طمس القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار.[3]

ولعل الاسترجاع الذي وجد في هذا القسم يمتد إلى عدة سنوات، وبالضبط إلى ما قبل خمسة وعشرين عاما، وهو يحدد لنا نقطة الرجوع إلى الماضي بدقة ووضوح، وقد أشار إليه الروائي بصراحة، ومن دون مواربة، متعمدا توثيقه، ليضفي على هذا الحدث نوعا من الواقعية والتسجيلية، حيث يقوم فياض بالرجوع إلى الماضي، وتذكره لشخصية خليل قبل خمسة وعشرين سنة "كان خليل فتى جميلا في ذلك الحين ... ولم يكن في الحي من يقرأ ويكتب سواه، وكانت بنات الحي ترغب فيه، ولكنه لم يفكر بالزواج، أمه قالت أنه لا يفكر بالزواج، وكانت أم خليل على بقية من ملاحة، وأبوه كهلا وصاحب عربة يجرها حصان عجوز، متهدم ... وكان فياض وأترابه من أولاد الحي ينتظرون في الإصباح،

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص 58.
[2]- إبراهيم جنداري جمعة الجميلي، "المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان"، ص 03.
[3]- المرجع نفسه، ص 03.

خروج أبو خليل بعربته ليتعلقوا بها ... ولأن أبو خليل صاحب عربة، وخليل وحيد والديه، استغرب أهل الحي ذات صباح أن خليل اعتقل وأرسل مع بعض العمال إلى حلب، لأنه حسب تعبير أمه "وضع يده في النار، ولما سأل فياض والده عن سبب اعتقال خليل قال: لأنه سنديكاتو[1] ... ولم يفهم فياض شيئا، ولكن أخته الكبيرة بكت بدموع غزيرة ذلك المساء، لأن فستانها الأحمر فستان العيد، أخذه البوليس ... كدليل جرمي على أن عفيف –شقيق الخياطة- اشترك في تعليق الأعلام الحمر على أعمدة الهاتف في أول أيار وقال الناس أن البوليس سيكبس الحي كله .."[2].

ويبدو واضحا في هذا المقطع الاستذكاري أن الكاتب أراد أن يربط الأحداث التي مر بها خليل في الماضي أن لها علاقة وثيقة بالأحداث التي يمر بها فياض في الحاضر، وقد عمد الروائي في العودة إلى الماضي البعيد ليستعيد شخصية خليل السابقة، والتي كانت ذات علاقة وثيقة بشخصية فياض، ليقارن بين الماضي الذي عاشه وبين الحاضر الذي يعيشه، ليربط بينهما، وذلك بغية الإفادة من دروس الماضي، من خلال تقديمه لتلك الأحداث التي كان يقوم بها خليل، وهذا كله يمت بصلة ما إلى الماضي، أو أحد رموزه، وبهذا تفجرت الذاكرة لدى فياض، فأتى الاسترجاع طبيعيا ومنسجما مع مستوى القص.

وقد كان الدافع لاستعادة تلك الذكريات من "إخفاء للكراريس التي أخذها فياض قبل مدة من خليل، ومن إخباره أنه هو والعمال يقرؤون هذه الكراريس الممنوعة في مغارة بعيدة في الجبل.

وقال فياض مدفوعا بسحر اللوحة:

في الجبل؟ خذني معك لأقرأ لكم.

قال خليل: ليس الآن ... حتى تكبر.

وأضاف: نحن نذهب إلى هناك في الليل.

[1]- أي النشاط النقابي، والسنديكا هي: النقابة.

[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 43-44.

وكيف تقرؤون في الظلام؟.[1]

فأخرج خليل باعتداد وسرية شمعة من جيب سترته وقال: نقرأ على ضوء هذه، ومنذ ذلك اليوم، غدت المغارة والشمعة والعمال الذين يقرؤون الكراريس في الجبل لوحة منقوشة في ذهن فياض، لوحة غريبة ومثيرة إلى درجة أنه كان يراها مرسومة على كتبه وجدران المدرسة، ولما اعتقل خليل، وشاع أن الفرنسيين عذبوا المعتقلين باقتلاع أظافرهم وإجلاسهم على الساج المحمي، خاف الناس على أنفسهم، وخشوا كبسة البوليس لمنازلهم، فحمل فياض الكراريس ودفنها في الحديقة ... وكان له من ثم شغل شاغل، هو أن يصلح هذه الكراريس في الخفاء ويحفظها حتى يعود خليل فيسلمه إياها".[2]

كل هذه الذكريات سببها الوضع السيئ الذي يعيشه فياض، وقد دل هذا الربط بين الماضي والحاضر على وعي فياض بحركة الزمن، وقدرته على تمثل دروس الماضي والاستفادة منها في وضعه الجديد، منطلقا في ذلك من قناعته بأن الحاضر الذي يعيشه ليس لحظة منقطعة الجذور، منعزلة كجزيرة موحشة وسط بحر متلاطم، بل هو وجود في تاريخ، له جذور في الماضي، وحركة تتوجه للغد.

ونجد أيضا أن مثل هذا الاسترجاع أو الاستذكار إضافة إلى فهم الشخصيات قدم معلومات إضافية أتاحت للقارئ إمكانية فهم الأحداث الأساسية للرواية "عاد خليل بعد عام ونصف من حلب ... عاد أسطورة أين منها أسطورة" المغارة والشمعة والسنديكاتو التي لا يفهمها أحد ... وعلى لسانه كلمة جديدة:

الاشتراكية!

فقال الناس بعضهم لبعض:

واشي هي الاشتراكية؟

من يدري!

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 45.
[2]- المصدر نفسه، ص 45-46.

وتذكر فياض كلمة خليل، وقال بصفته ابن مدرسة:

هذه فلسفة!

واشي هي الفلسفة !؟ ..

... وازداد في المقابل، انتشار الكلمات الصعبة، وكان أصعبها على الإطلاق حتى في نظر فياض –كلمة البروليتاريا-، فقال خليل محاولا إيضاحها:

تعني الحكام في بلاد المسكوب.

ولماذا في بلاد المسكوب يا خليل؟

لأن العمال والفلاحين يحكمون هناك ... المعامل لهم، والأرض لهم ...

ومتى يصير عندنا مثلهم؟

حتى ينكسر فرانكو.

ومن هو فرانكو؟

رئيس الفاشيست في إسبانيا.

ومن هم الفاشيست؟

الفاشيست جماعة فرانكو.[1]

ولعل هذه المعلومات التي استرجعها فياض، ساعدت القارئ على فهم سبب اختباء فياض وعلى فهم أحداث هذه الرواية، وقد كان لهذا الاستذكار علاقة بأحداث الرواية الرئيسية من هروب وسجن واختفاء، كما كانت له علاقة بشخصياتها المركزية ومسارها الزمني المتوحد مع مسار هذه الأحداث.

إضافة إلى كل ما سبق نجد أن مثل هذا النوع من الاسترجاع يعمد إليه الروائي إلى عقد المشابهة بين حادثتين أو بين أمرين يذكر ثانيهما بأولهما، على سبيل الشيء بالشيء، ولعل هذا ما قام به حنا مينة عند تذكر فياض لخليل فامتزج مع ذكرياته حول

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 47-48.

الوضع والواقع المؤلم الذي يعيشه الآن والملاحقة التي يشهدها وبين الواقع الذي عاشه خليل في الماضي والملاحقة والسجن الذي شهده: "كان يحسب أن سجنه هذا هو الأول والأخير، وأنه لن يدخل السجن حتى تتحقق الاشتراكية ... ثم أصبح يدخل السجن في كل وقت وصار الاشتراك في المظاهرات والإضرابات جزءا من حياته ..."،[1] ومن ثمة أتى الاسترجاع ملتحما مع سياق النص الروائي، من غير أن يشعر القارئ بهذا الانعطاف الزمني المفاجئ.

كما أن الحوار الذي دار بين خليل وفياض حول وضعه "أقدر وضعك تماما، ولكني لا أجد عنه بديلا ... لكن لا تنس أن تتقبل واقعك وتتغلب عليه، أذكر أن واقعك هذا جيد بالنسبة لواقع أمثالك".[2]

فهذا الحوار استثار ذكرياته –فياض- فيكرر شريط الذكريات، بكل ما يحفل به من أحداث مأساوية عاصفة عاشوها، وتتعاقب مشاهد العنف التي شهدها فياض في تلك الأحداث (السجن، المظاهرات، الإضرابات، اعتقال خليل، عذبوا المعتقلين باقتلاع أظافرهم وإجلاسهم، المغارة، الشمعة ...) فيخيم ذلك الزمن المقيت المتدفق بكل ثقله على أجواء الرواية.

ومن هنا يتبين لنا أن الكاتب، لم يستعمل الزمان، مجرد خلفية لإلقاء الضوء على ماضي شخصية قلقلة وممزقة، بقدر ما كان الزمان تواصلا بين الماضي والحاضر، حيث يبدو أن الزمن وكأنه يعيد نفسه.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الاسترجاع (سعة الاستذكار)، ولعله يقصد بسعة الاستذكار "المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد، فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور، فإن سعة الاستذكار تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد، بحيث توضح لنا الاتساع البيوغرافي الذي يمثله في

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 49.
[2]- المصدر نفسه، ص 42.

الخطاب الخطي للرواية"[1] ونجد أن سعة الاستذكار في المقاطع السابقة من الصفحة ثلاثة وأربعين إلى الصفحة تسعة وأربعين، فقد شغل هذا الاسترجاع سبع صفحات، وهو من الاسترجاعات ذات السعة الكبيرة والطويلة ولعل هذا الانتقال الزماني له دلالة واضحة، إذ يبين مدى وسعة قلق وتمزق الوضع المؤلم الذي تعانيه شخصية فياض.

وبهذا المدى البعيد وهذه السعة الطويلة لهذا الاستذكار استطاع الكاتب أن يوظف هذا النمط توظيفا فنيا رائعا، حيث يبدو الزمن (الماضي/الحاضر) وكأنه متوحد، كما أن الأحداث تابعة لبعضها البعض، وتبدو الذكرى الماضية متجانسة –نوعا ما- مع الأحداث الآنية.

ويستمر هذا الزمن الاسترجاعي على امتداد القسم الأول، وهو استرجاع بعيد المدى، ولكنه غير محدد، وفي هذا النمط لم يذكر الكاتب تاريخا محددا يساعد على تحديد مدى الاستذكار، وإنما أعطى القارئ فرصة لأعمال فكره وتأويل النصوص بمساعدة القرائن التي ذكرها الروائي في نصه، ونجد أن تأويل النص هنا يعتمد إلى حد بعيد على ثقافة القارئ، والمثال الذي يوضح هذا النمط، الاستذكار التالي: "في الماضي كان البرج ساحة غير هذه، تغيرت المعالم وبقي الاسم، والدك تجول هنا في الماضي البعيد، راكبا على فرس بدون سرج، كان ذلك زمن الخيل وعربات الحنطور، كان سائس خيل عند بيت سرسق، ولا يذكر كيف وصل إلى بيت سرقس، إنه لا يتكلم إلا عندما يسكر، وأنت لا تصغي إليه حين يسكر، أنصت إلى غناه، إنه حنون، فقد عاش في كل مكان وفي بيروت أيضا.[2]

من خلال هذا المقطع الاستذكاري نجد أن الرواية لم تحدد تاريخ هذا الاستذكار، مما يجعل مهمة تحديد المدى تعتريها بعض الصعوبة، ولكن بالتعرف على بعض المعلومات المتفرقة في الرواية، كما يبدو فإن هذا الاستذكار يخص فترة صغره وفترة

[1]- إبراهيم جنداري جمعة الجميلي، "المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان"، ص 08.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 81.

طفولته، ولعل هذا الاستذكار يبين مدى اليأس الذي وصل إليه فياض من جراء غربته واختبائه، وعدم استقراره، فدفعه حنينه إلى تذكر والده،كما يلاحظ أن الروائي غالبا ما يعمد إلى الاسترجاع عبر انفتاح ذاكرة الشخصية، مستعملا لذلك بعض الألفاظ الدالة على التذكر أو التفكير، وهذا ما نقف عليه لدى غالبية الشخصيات قبل بدء الاسترجاع أو في وسطه مثلما جاء في المقطع السابق: "في الماضي، في الماضي البعيد، كان ذلك زمن ...". وفي نفس الصفحة، يعود الروائي إلى توظيف تقنية الاستذكار أو الاسترجاع الخارجي بعيد المدى ويبدو فيه تحديد المدى سهلا جدا، حيث تعود الذاكرة بـــ(فياض) إلى طفولته في المدرسة، ونجد "أن الاسترجاعات الخارجية بعيدة المدى والممتدة إلى مرحلة الطفولة، تكاد تبرز في معظم الأعمال الروائية، باعتبار الطفولة مرحلة تعد من أهم المراحل الزمنية في تكوين الشخصية الإنسانية وتشكيل رؤيتها وفكرها ومشاعرها،[1] وهذا ما وجدنا في هذا المقطع الاستذكاري: "لما كبرت أخذتك إلى المدرسة، وفي المدرسة أحبوك، كانوا يثنون على ذكائك ... كانوا يقولون عقله أكبر من عمره، وأنك حساس بشكل مقلق، وأنك بكيت في الصف لأن المدرسة نظمت رحلة، وطلبت من التلاميذ أن يشتركوا فيها لقاء بضعة قروش، كنت تعلم أن ليس معي هذه القروش فلم تطلبها، ولم تقل ذلك للمعلمة، وأعلنت أنك لن تذهب في الرحلة، ورفضت أن تقول لماذا، ولما أصرت المعلمة على معرفة السبب امتنعت عن الكلام، وأصرت هي فبكيت أنت، وأرادت أن تدفع عنك فرفضت "يا إلهي، قالت ابنك غريب"، ووضعت يدها على شعرك وقبلتك، سيكون ناجحا إذا أكمل الدراسة، ولم تكملها، كنا فقراء، وقالت المعلمة "حرام .. لا تقطعيه عن المدرسة" وانقطعت، كنت صغيرا حين بدأت العمل، وكنت تحمل إلى أجرك وكل مصروفك تنفقه على الكتب ..."،[2] يبدو واضحا من خلال هذا المقطع الاسترجاعي أن مرحلة الطفولة مرحلة زمنية بارزة في حياة وتكوين شخصية فياض، تم استرجاعها

[1]- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 197.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 82.

وترهينها في اللحظة السردية الحاضرة، ليبين لنا الروائي أن مرحلة الطفولة التي عاشها فياض من صبر وعزم وإسرار كان لها الدور الكبير في تكوين شخصيته النضالية في مرحلة شبابه، إضافة إلى ذلك قد جاء هذا الاستذكار محاولة لربط ماضي فياض بحاضره.

وبالعودة إلى سعة الاستذكار، نجد أن هذا المقطع الاسترجاعي قد شغل ثلاث صفحات من الرواية، ولعل هذه المساحة التي شغلها هذا الاستذكار دليل على المعاناة الطويلة التي يعيشها فياض، وبالرجوع إلى ماضي طفولته، فهذا الاستغراق الطويل في ذكرياتها هروب من الواقع، وهروب من الظروف التي فرضت عليه، فقد وجد فيها حريتا ومتنفسا لغربته.

وفي بداية القسم الثاني يعود السارد إلى توظيف تقنية الاسترجاع، وهو استرجاع خارجي أيضا بعيد المدى يعود إلى طفولة فياض، وهو استذكار من نوع آخر، أي استذكار ذاتي داخلي، وهذا النمط من الاستذكار يقدم من قبل الشخصية المشاركة في أحداث الرواية، وقد كان الدافع لهذا الاستذكار من قبل فياض مراقبته لأطفال صديقه خليل: "... محفظة قماشية تتدلى من العنق والكتف، ها هي ذي المدرسة الصف الأول ... الصف الثاني ... الصف الثالث ... المدرسة ... حادث فوق العادة، استدعى المدير فتى من الصف الخامس، الفتيان كبار في الصف الخامس ... صفعه ... وانقطعت فتاة عن المدرسة، وقالت المديرة: "يا لطيف !"، والمعلمات توشوشن، سأل فياض، "ماذا فعل الفتى للفتاة؟ ضربها؟ فضحكت المعلمات، وقالت معلمته "لا يا فياض ... اذهب والعب، لا تسأل هذه الأسئلة"، وصمت فياض، أحس أنه ارتكب ذنبا، لكن تطلعه كان أكبر من إحساسه، فظل التساؤل مرتسما وباكتئاب، لا تزعل –قالت له المعلمة- ستعرف فيما بعد، حين تكبر، ولماذا حين أكبر؟ "لأن هناك أشياء ليست للصغار"..[1]

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 89 وما بعدها.

تحركت في دمه جرثومة كانت هامدة ورائي، لأول مرة، بريقا في عيني المعلمة.. صار جسمها أكثر من مستطيل تمشي على فرعين، أخذت التفاصيل تتمايز ... وفي الصف سأل المعلمة: "هل يختلف تفاح الجنة عن تفاح الأرض يا آنسة؟ ودهش التلاميذ وضحكوا واقتربت المعلمة منه، كانت مغضبة، ومدت يدها لتشده من أذنه، لكنها رفعتها إلى أعلى، وداعبت شعره، وتراجعت ولم تقل شيئا، وفي الباحة رآها تتهامس مع المعلمات، وتشير إليه وتضحك، وفهم أنه سأل عن شيء لا يسأل عنه الصغار ... "أنت يا فياض شقي، صغير وشقي، تقول أشياء خارجة عن الدرس، لو قالها غيرك لقاصصته".[1]

وهذا المقطع الاستذكاري بكل تفصيلاته، يتعلق بطفولته ومدى ذكائه، وقد حاول بهذا الاستذكار مد الجسور بين هذه الطفولة في الماضي وحدّتها والحصار المفروض عليه في الحاضر، والقاسم المشترك بين هذين الزمنين المختلفين، هو قوة الإرادة والدهاء الذي تتحلى بها هذه الشخصية، فنجد بذلك أن حنا مينة نجح نجاحا واضحا في جعل الزمن الماضي والحاضر، وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص ،وبذلك أعطى للرواية جمالية وفنية. ساهمت في تشويق القارئ للاستمرار في قراءة الرواية، وإبعاد السأم عنه.

ويسير الروائي على نفس المنوال، فيستمر في استرجاع الذكريات، لكنه ينتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة، فهو لم يقتصر على تذكر مرحلة الصبا، وإنما ارتد إلى مراهقته: "عام، عامان، ثلاثة ... اليقظة المبكرة لفتى مراهق، ابن بحار في دمه الخمر والنساء، وذكرى المعلمة، .. أغمض عينيه أين صارت تلك المعلمة ..."، ولعل التساؤل عن هذه الذكريات التي يتصارعها في عودته إلى ماضي طفولته ومراهقته تسلية لقلبه، ومحاولة نسيانه الوضع الموجود فيه.[2]

ومن خلال هذين الاستذكارين، نجد أن الروائي فيهما استطاع العزف بإتقان شديد على وتر التغيّر الزمني وتسخيره بذكاء ليجعل من الزمن أداة طيعة يمرر من خلالها

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة ، ص 90-91.
[2]- المصدر نفسه، ص 91-92.

أغلب أحداث الرواية المتداخلة زمنيا دون أن يصاب المتلقي بالملل، وكأنه على علم يقيني أن الرواية التي تكون أحداثها متسلسلة زمنيا تكون مملة وتبعث حال قراءتها على الشرود الذهني أو التراجع عن فكرة الاستمرار في القراءة.

وعند الرجوع إلى سعة الاستذكار نجد أن هذا الاسترجاع شغل أربع صفحات وهو أيضا من الاسترجاعات الطويلة في الرواية، وهذا دليل آخر على مدى معاناة فياض ومحاولة إيجاد حرية من غربته بالعودة إلى ماضي طفولته.

هكذا نجد أن الاستذكارات الطويلة قد شغلت مساحة مكانية واسعة على خارطة النص الروائي، وسبب ذلك يعود إلى طبيعة هذه الرواية، فهي كبيرة الحجم (372 صفحة)، وطبيعة أحداثها الماضية وشخصياتها أيضا تقتضي بالضرورة العودة إلى الماضي لفهم الحاضر.

ويواصل الروائي في إيراد الاسترجاعات الخارجية الممتدة إلى مرحلة الطفولة في القسم الثاني، ولعل الدافع لهذا الاستذكار كانت رغبات فياض المكبوتة، والتي استثارتها دينيز في النافذة المقابلة: "أنا لا أستطيع تضليل نفسي بهذه السهولة ... ليست عابرة طريق، إنها موجودة ... قبالتي موجودة، ويكفي، أن أزيح الستارة ... لقد نظرت إلي، ولم تكن نظراتها جافة، ولا منكرة ... لم يكن فيها احتجاج على استراق النظر ...".[1]

فهذا التفكير كان عاملا في تحريك مشاعر فياض، وكان عاملا في تذكر المعلمة "صار ذلك يوما، المعلمة قالت له: ستعرف هذا حين تكبر، وقد عرفه وهو صغير ... المعلمة الحبيبة تلك انقطعت عن التدريس، قيل في المدرسة تزوجت، ولقد عتب عليها لأنها تزوجت، شعر أنها أساءت إليه، صورتها ظلت في المكان الأغر، وقد رآها مرة بصحبة رجل ضخم، الرقيقة بصحبة رجل ضخم، وبطنها منتفخة ... وركض هاربا ... لا .. ليست هي، ظل يتساءل كيف تستطيع ألا تأتي إلى المدرسة؟ وظل يتساءل: كيف

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 110.

يستطيع الكبار ألا يلعبوا مثل الصغار وجاء يوم لم يعد هو نفسه يأتي إلى المدرسة ... ظلت ابتسامتها رائحة الأنثى في عنقها، ثيابها، تصنع أحلامه الأولى".[1]

وبهذا فرغباته التي استثارتها النافذة المقابلة كانت الدافع الأساسي لذكرياته مع المعلمة، التي حركت هي الأخرى رغباته المكبوتة، ولعله يجد في هذا التذكر والاسترجاع مواساة لنفسه المحكوم عليها بالاختباء والاختفاء الذي يمنعه حتى من التفكير في الحب والرغبة، ونسيان أنه إنسان له مشاعره مثله مثل أي بشر يستثار، هكذا وجد فياض ملاذا في هذه الذكريات لرغباته ومشاعره. وسعة هذا الاستذكار نصف صفحة فقط، ولذلك لأنه لا مجال لفياض بحكم نضاله الاستغراق في المشاعر والبحث عن الرغبات.

إضافة إلى هذا الاسترجاع نجد استذكارا آخر في نفس السياق، ولكنه في موضع آخر من القسم الثاني، حيث دفعه حنينه إلى استرجاع فتاة بلده وهو استذكار بعيد المدى غير محدد: "فتاته، في بلده، لم تكن طيفا، كان حبها من النوع الهادئ، المرشح لخاتمة سعيدة .."،[2] وبهذه المعاناة، فقد غدى الحب عند فياض أمنية، والحبيب خيالا، ولم يعد في يده إلا الذكرى.

وهكذا نجد أن هذه الاسترجاعات الخارجية قد كشفت عن شخوص حكائية لم تبرز في الحاضر السردي مثل شخصية أم فياض ووالده، والمعلمة ... فقد كان انفصاله عنهم جزءا من أزمته النفسية والفكرية، وكبت لرغباته، لذلك لعبت هذه الاسترجاعات في الرواية دورا مهما في الكشف عن شخصيات لم يمنحها السرد فرصة الظهور والتجلي، إلى جانب أنه عمل على سد الثغرات التي كان السرد يتجاوزها لانشغاله بحركة الشخصية السردية.[3]

---

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة ، ص 111.
[2]- المصدر نفسه، ص 158.
[3]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص 198.

وتستمر الرواية في تشكيل بنيتها السردية على الاسترجاعات الخارجية المختلفة المدى والسعة، إذ تمتد حكاياتها في اتجاهات زمنية مختلفة حيث لم تظهر الاسترجاعات بشكل متصل ومتسلسل، وإنما جاءت متقطعة ومتداخلة يتضمن بعضها بعضا،[1] وهذه المرة مع شخصية من شخصيات الرواية ألا وهي "أم بشير"، حيث انفتحت ذاكرة أم بشير لتضيء ذكرى مؤلمة نضالية ومفخرة لها في آن واحد، لا يمكن أن تنسى بالنسبة لها، مهما بلغت من عمر وزمن، ويمكن تحديد مدى هذه المفارقة الاسترجاعية الموجودة في القسم الثاني من الرواية بحوالي عشرين سنة قبل، حيث تذكرت أم بشير قصة عمال الريجي ونضالهم، وهي أحداث ماضية جرت في بيروت: "أنا لا أتفاخر، ولكن أذكر الحقائق ... قبل عشرين سنة .. نعم قبل عشرين سنة .. مشيت على رأس النساء في مظاهرة عمال الريجي ... كنت أحمل العلم ... وهاجمنا الدرك .. فماذا فعلت؟ تراجعت؟ خفت؟ لا والله مشيت لقدام ... ولما بدأ الضرب ضربت ... وجرحت، فحملني العمال على الأكتاف ... ولاحقني البوليس فاختبأت مثل فياض الآن".[2]

وبهذا الاستذكار نجد أن هذا النضال لهذه المرأة هو صورة من صور النضال التي يعيشها فياض، وعلى الرغم من أن شخصية أم بشير هي التي تتكلم هنا، ولكن يلاحظ بوضوح ظهور صوت الكاتب والروائي حنا مينة أديب الفرح والكفاح الإنسانيين، الذي لا يمنع نفسه من التدخل وتمرير أفكاره النضالية الخاصة به ضمن بعض المقاطع السردية.

أما سعة المفارقة، فلم تكن سوى نصف صفحة واحدة، وبضعة أسطر امتدت على طول الصفحة (102)، ولكنها تجسد استمرارية حضور الماضي النضالي والثوري لشخصيات الرواية، الذي عاشوه وأنه لم ينس مهما امتد الزمن وطال الذكر، فستظل هذه النضالات تلمع في ذهن شخصيات الرواية، بل وستظل لإنارة حاضرهم وزادا لهم في هذا الحاضر المرير.

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص 197.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 102.

كما نجد الروائي يستخدم أسلوب الاسترجاع الخارجي عندما يعود إلى شخصيات لم يتسع المقام لعرض خلفياتها ويظهر هذا النوع من الاسترجاع في الاستذكار الذي قامت به شخصية أخرى من شخصيات الرواية، ألا وهي شخصية جوزيف وهو استرجاع خارجي قريب المدى وغير محدد: "عرفت السير بالليل، وفي مطاوي الثياب بيجاما ... وفي أول مرة أوقفت، هزني الخوف وسترتني الظلمة، استطعت بجهد أن أسيطر على أعصابي، وفي النظارة ضربوني حتى تورم وجهي وازرق، وشهقت أمي يا حبيبي ليتني مت قبل أن أراك على هذه الصورة، لكن الصورة كانت جميلة ...".[1]

ومثل هذا الاسترجاع يعكس أيضا صورة النضال التي عاشها جوزيف، وإشارة إلى التمزق والتشرد الذي مر به هو أيضا، وقد وصلت سعة المفارقة إلى صفحة واحدة (ص147).

إضافة لهذا الاستذكار نجد استذكارين خارجيين ذاتيين لنفس الشخصية –جوزيف- "كنت في الماضي أكد وأتعب لأحصل على المعاش فقط، وكنت أشعر أن عملي طيلة يومي يستنفذ كل طاقتي .."،[2] ويستمر هذا الزمن الاسترجاعي: "كنت في الماضي أعمل عمل موظفين، وأعود إلى البيت معصور الدماغ، وكنت في الأمسيات أشعر أن دماغي لا يمكن أن يعطي شيئا .."[3] ونجد هذين الاستذكارين بعيدي المدى غير محددين،فالكاتب قد عمد إلى هذه الاسترجاعات وتم استحضارها لربط معاناة الماضي لهذه الشخصيات بمعاناة حاضر فياض.

وعلى الرغم من أن سعة هذين الاسترجاعين لا تتجاوز نصف صفحة (ص180/179) إلا أنهما استطاعا أن يصورا بصدق ظلم الواقع ومعاناته ومرارته.

[1]-حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 147.
[2]- المصدر نفسه ، ص 179.
[3]- المصدر نفسه، ص 180.

فكثرة هذه الاسترجاعات البعيدة المدى والقريبة كشفت بصدق عن عمق التحول في حياة الشخصيات وحالة التغير والمعاناة الناتجة عن حركة الزمن والمجتمع، وهذا ما أعطى للرواية جماليتها الفنية.

وفي الأخير من يتأمل رواية "الثلج يأتي من النافذة" يجد أن تقنية الاسترجاع الخارجي، قد تم توظيفها في هذا النص الروائي، الخاضع لجدل الأزمنة وتداخلها ببراعة وفنية تامة، من خلال المزاوجة بين الحاضر والماضي، إضافة إلى أنها قد منحت لكثير من الشخصيات الحكائية الماضية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر، كما نجد أن معظمها دارت حول مرحلة الصبا والطفولة.

هذا كان بالنسبة للاسترجاع الخارجي، وبالعودة إلى الاسترجاع الداخلي، نجد أن هذا النوع يختص باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي، وتقع في محيطه، أو هو –كما ذكرنا سابقا- "يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"،[1] ومثال ذلك في القسم الأول تذكر أم فياض حين اعتقل ابنها: "وجاء الشرطة يوما، ففتشوا البيت، قلبوا الأثاث، بعثروا الكتب ... وفي المحكمة رأيتك واقفا، وحين وضعوا القيد في يديك أدرت وجهي ... أخذك، ولكنك عدت سالما، ثم جاؤوا مرة أخرى، ومرة أخرى، دخلت السجن ... ووالدك يقول: هذه نتيجة الكتب ... ويقول: تنبأت أنه سيسجن بشيء ما ...".[2]

نجد أن هذا الاسترجاع غير محدد، وهو يكشف لنا عن حرقة وولعة أم فياض وحنينها إلى ولدها ومدى غربته القاسية عليها، فهذه الذكريات أثارت الحزن في نفسها وقلبت عليها المواجع فاستثارت ذكرياتها.

ونجد أن الكاتب استخدم هذا الاسترجاع الداخلي لعرض هذه الحادثة بأكملها بعد وقعها، وتعتبر هذه الظاهرة جديدة بالنسبة إلى الرواية الواقعية، كما نجد أن "الاسترجاع

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 58.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 83.

الداخلي يستخدم لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد".[1] ولعل هذا ما قام به حنا مينة من خلال هذا الاسترجاع الداخلي، حين قام بربط حاضر فياض من اعتقال وغربة وسجن بماضيه الذي عانى فيه الغربة والتمزق والتشتت أيضا.

وفي بداية القسم الثاني يواصل الروائي هذا الاسترجاع الداخلي الذي يصور فيه عذاب وسجن فياض ومدى قسوة التعذيب التي مر بها، فقام على استدعاء ذكريات الماضي القاسي: "في كل ليلة أجر إلى التحقيق، وفي كل ليلة أجلد بالسياط، وحين يغمى علي يسكب الماء البارد على جسدي، ينقعونه جيدا كالجلد قبل وضعه على السندان ينقعونه ... وتخرج اللحم مع السياط ... ومن جديد، بعد يوم أو يومين أجر إلى التحقيق، وتتجدد عملية التعذيب، ويتجدد الألم والتشويه، ثم يغمى علي ويسكب الماء البارد على جسدي، وأحمل في بطانية إلى الزنزانة ..."[2] وهو أيضا استرجاع غير محدد لأن الكاتب لم يذكر أي دليل أو إشارة تدل على تاريخ الاستذكار.

وإذا كان فياض يسترجع الماضي الخارجي المتمثل في مرحلة الطفولة والصبا، فإنه يستعيد كذلك الماضي الداخلي، لأنه كما قلنا الشخصية تعيش على الذكرى، ولا تملك في حاضرها سوى اللحظة الزمنية التي تمر وتصبح ماضيا يجتره دائما إما ليسعده كما في ارتداده إلى سنوات طفولته وعلاقته بمعلمته أو ليحزنه كما في استعادة لهذه الأيام، أيام التعذيب والسجن.

ولم يقتصر هذا الاستذكار الداخلي على صور المعاناة التي عاشها فياض في الماضي داخل السجن، والتي استمرت في حاضره، بل تعداها حتى عند خروجه من السجن: "كبر الفتى صار معلما، وكبرت ضجته في الحي، صارت الفتيات يرهبنه "رباه

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 62.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 96.

كيف يدخل السجن !؟" ومع الرهبة صار إعجاب ... أكثرهن صدا منحته شفتيها ذات ليلة ... الليلة التي خرج فيها من السجن، مكافأة له على السجن .."[1].

وفي نفس السياق يستمر هذا الاسترجاع الداخلي: "قالت له امرأة مشبوهة : أنت تعجبني .. عيناك تلمعان، عيناك عجيبتان" وإلى السجن حملت له الطعام، تطوعت في حمل الطعام وعاركت الدرك حتى رأته، ولما زارها بعد خروجه أكرمته على طريقتها، فعلت ذلك ببساطة، ولكن بسخاء، وحذر الجيران أمه فقالت "لن أمنعه من زيارتها ... هي وحدها جاءت وشجعتني يوم أوقفوه، ثم حملت إليه الطعام".[2]

ومن خلال هذه الاستذكارات الداخلية نجد الروائي يستدعي الأحداث الماضية التي تمت في حاضر السرد، ليقوم بوظيفة فنية تتمثل في الكشف عن مصير شخصية فياض التي عانت في الماضي، وما زالت تعاني من ظلم الواقع واضطهاده.

ولم يتوقف بناء النص السردي الحاضر على الاسترجاعات الداخلية فعند الانتقال إلى القسم الثالث نجد فياض يسترجع الماضي الداخلي مرة أخرى، ويتمثل في استعادته لابنة عمه التي حبكت له كنزة وأرسلتها له من الوطن وهو في غربته، ولعل الذي استثار ذكرياته فتح حقيبته ليخرج أوراقه فهبت عليه منها رائحة التذكارات، وقد كانت وحدته في الغربة بعيدا عن وطنه وأمه وأهله دافعا للتأمل ورؤية الأشياء والحوادث الماضية بعمق، فكثرت منولوجات فياض في النص، لأنه لا يجد من يحاوره في وحدته، والصمت يطوقه ورتابة إيقاع الزمن الثابت تجعله يلجأ إلى ذاته، لذلك يستخدم عبارة "وقلت في نفسي" ليبدأ حوار الذات واسترجاع الماضي، فيعبر عن وحدته في بلاد غربته بقوله: "إذن لم ينسوني الذين هناك؟ وماذا تقول أمي؟ لقد أبلغتها أنني في بيروت، فهل منعوها من المجيء إلي؟ ظني أنهم منعوها، وأنها تحت المراقبة ... أمي تحت المراقبة! ... وفي الليلة التي فارقتني قالت: من يدري متى نلتقي؟ وقلت لن نفترق يا أماه، فنظرت إلى ولم تقل شيئا،

[1]- المصدر نفسه ، ص 112.
[2]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 112.

كانت تعلم أن العاصفة مقبلة، وكطير النورس أحس بها قبلها، ولكنها لم تقل شيئا، أمي منذ زمن لا تقول شيئا، لعلها يئست من واقعها ...".[1] وهو استذكار غير محدد أيضا، فوحدة فياض وعزلته دفعته إلى تأمل الماضي وأحداثه وحواراته وأشيائه، وجعلته يغوص في عمقها، فوجد أحداث الماضي تلتصق به، إذ يستحضرها ويناجيها ويحاورها في محاولة لتخفيف غربته وانهزامه أمام اللحظة الحاضرة.

وفي القسم الخامس من هذه الرواية يعود فياض لاستذكار الماضي الداخلي، وقد كانت وسيلته في هذا الاسترجاع أيضا منولوجاته، فالإحساس بالوحدة والغربة منح شخصية فياض فرصة التفكير بالأحداث والأشخاص الماضية بصورة عميقة وواضحة حيث عاش مع ذاته حوارا صامتا، فانهال عليه الكلام بصورة عفوية: "إيه يا أم خليل، أما يزال مجلسك كما كان؟ وإيه يا أبا خليل، يا حارسا أمينا مؤتمنا! وأنت يا خليل، يا زيتونة مباركة بين الأشجار، لم عصفت بك الرياح وكم صمدت للرياح ! وأنت يا أم بشير، يا عاملة جريئة ضاحكة للحياة !وياجوزيف !وياهناء !ويأبوروكز، أيها المخترع، الصانع للحياة من جماد !وأنت يا دينيز يا قمرا أشرق وغاب، يا أحبائي، يا شهودي عند نفسي، سلاما !".[2] وهذا الاستذكار محدد بستة أشهر تقريبا منذ خروجه من السجن، ومغادرته من بيروت إلى الجبل، وبالضبط في أوائل الشتاء، وذلك في كانون الأول، ووقتئذ لم يكن الثلج قد تساقط بعد، فرحيله بعد خروجه من السجن واختبائه جعله يعيش حالة من الوحدة وقد دفعته هذه الحالة إلى العيش مع ذاته في حوار دائم، يتأمل الأشخاص الذين أحبهم والذين كانوا حوله، فاسترجع ماضيه القريب معهم في بيروت وبذلك تنتهي الرواية بهذه الاستذكارات والحوارات الداخلية التي تبعث الأمل، وتؤنس وحدة فياض في غربته، وفيما يبدو أن الاسترجاع الخارجي والداخلي تقنية أثيرة لدى الراوي في استعادته صور الماضي سواء أكانت ذكريات أم أحداث أم شخصيات، ونجد أن عدد مقاطع الاسترجاعات

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 282.
[2]- المصدر نفسه، ص 364.

الخارجية أكبر من عدد مقاطع الاسترجاعات الداخلية، وهذا يدل على أهمية الماضي بالنسبة للروائي، كما أن الاستذكارات الخارجية الممتدة إلى مرحلة الصبا وبعيدة المدى تعطي لنا تصورا نفسيا يبدو حقيقيا لما يعكس زمن الطفولة على الشخصية الروائية في كبرها.

وفي الأخير نجد أن الروائي السوري حنا مينة، بهذه الاستذكارات أعطى للزمن وظيفة فنية ودلالية، كما أنه تم تخطيب هذا الزمن عبر هذه الاسترجاعات التي تكسر تتابعه ليغدو زمنا متعدد الأبعاد يتداخل فيه الحاضر بالماضي وعبرها ينتقل من الراهن إلى الماضي، إضافة إلى أنها تقنية محفزة وفعالة تساهم في تشويق القارئ لمواصلة قراءة الرواية.

4-2-الاستباق:

بما أن الاستباق هو تقنية زمنية تتنبأ وتستشرف عن أحداث أو أقوال أو أعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق؛ فهو أيضا القفز من الزمن الحاضر ومحاولة الولوج إلى المستقبل؛ لأنه "يعد تقنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل، لأحداث الرواية، وتجعل القارئ أمام مفارقة سردية يتطلع من خلالها إلى الأمام وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا الشخصيات".[1] ويرى حسن بحراوي أن الغاية التي يؤديها الاستشراف في الرواية هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات ... ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما جعل الاستشراف حسب "فينريخ" شكلا من أشكال الانتظار".[2]

ويلاحظ أن الروائي السوري حنا مينة لم يحفل في روايته بهذه التقنية، وإنما كان احتفاله بتقنية الاسترجاع أكثر، انطلاقا من موقفه الواقعي، وحرصه على عدم استباق

[1]- إبراهيم جنداري جمعة الجميلي، المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان، ص 15.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132-133.

الأحداث لأنه بصدد كفاح ومواجهة واقع مرير لا يعرف متى سينتهي إضافة إلى أن الرواية الواقعية لا تعتمد هذه التقنية.

ومن هنا فإننا نجد استعمال هذه التقنية في رواية "الثلج يأتي من النافذة" تكاد تنعدم لولا هذين الاستشرافين، والمثال البارز على ذلك، هذا الاستشراف الذي يتخذ صفة التطلعات التي تراود شخصية فياض وهو يفكر ماذا يفعل حين يعود من غربته إلى الوطن: "لو عاد مرة لشد على يد ابنة عمه وشكرها بكلمات من القلب، سيكون قادرا على محبتها أكثر، أشياء كثيرة سيحبها أكثر، البيت، الحديقة، والقطة العجوز، والحي والشوارع والناس، سيصغي إلى حكايات والده، ويشم رائحة السرير النظيف، ويقبل عنق والده المغضن، ويذهب إلى تلك المرأة ... ويطلب من أمه أصنافا من أكلها، ويذهب معها إلى زيارة كل الأقرباء، سيمكث إلى جوارها أياما طوالا ... نعم أياما طوالا".[1] ولكن هذا الاستشراف ما يلبث أن ينتهي، فينهار الحلم، ويضيع كل شيء في لحظة واحدة، بسبب اختبائه في الجبل بعد خروجه من السجن وغربته.

وهذا يعني أن الاستشراف في وضع كوضع فياض المغترب لا يمكن أن يتحقق أو يعود بالصورة التي مهدت لها الشخصية، فكثيرا ما يجيء الاستشراف مخيبا للآمال كما حصل مع فياض، وانتهت به الغربة إلى الوحدة والاعتزال.

وفي نهاية الرواية نجد استشرافا واضحا وصريحا، يأتي هذا الاستشراف من خلال حديث فياض مع نفسه: "وقف فاستقبل دمشق بوجهه، يا مدينتي التي لا أحلى، يا أمي التي هناك، يا نافذتي التي خلفت، يا أحبائي الذين فارقت، ويا رفقتي التي سألقى ... في مدينته سيكتب، وفيها سيكافح ... هتف كأنه يقسم:

أبدا لن أهرب بعد الآن! أبدا لن أهرب بعد الآن".[2]

[1]- حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ص 284.
[2]-المصدر نفسه، ص 372.

وهذا الاستشراف الصريح الذي أكد نهاية الرواية يدفع القارئ إلى الانتظار ويزيد من تلهفه لمعرفة ما إذا كان سيعود، وبذلك تتحقق المتعة المرجوة.

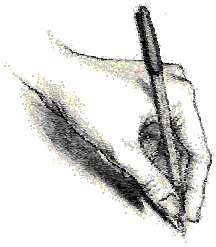
وما يمكن قوله أن الروائي لم يكن يميل إلى القفز على حاضر النص الروائي، لاستباق الأحداث، واستشراف آفاق الشخصية الروائية ومستقبلها، لأن ذلك يتعارض مع وجهته الواقعية ومنطق الأحداث المتسلسلة، بل لأن الواقع بكل ما يحفل به من متناقضات ومتغيرات ومفاجآت جعل الاستباق أمرا غير مؤكد بالنسبة للروائي، ولذا وجدنا أن هذه التقنية لم تشغل حيزا يذكر في هذه الرواية، وهذان الاستباقان وجدا لوظيفة فنية أو جمالية، وكشفا عن طموحات شخصية فياض، ليتمكن القارئ من فهمه ومتابعته.

ومجمل القول عن المفارقة الزمنية بتقنيتي الاسترجاع والاستباق أنها ثيمة فنية حاضرة في مجمل النصوص الروائية عامة وفي رواية "الثلج يأتي من النافذة" خاصة، لما للاسترجاع من دور في استعادة ماضي الشخصية الروائية وعلاقاتها وعالمها الخاص بها، والربط بين ما كانت عليه وما آلت إليه، إضافة إلى ملء الفجوات التي قد يتركها الروائي بين مسافة سردية وأخرى وكسر رتابة السرد، ولما للاستباق من إنارة لمستقبل الشخصية الروائية عبر الحلم.

وبذلك تعد مفارقتا الاسترجاع والاستباق الزمني عصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي كونهما يشتركان ويسعيان دائما إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث

هكذا نجد أن النصوص الروائية تستخدم هذه التقنيات باعتبارها بنيات جمالية تكسر بها رتابة المألوف، فيتناغم الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، مما يمنح السرد حيويته وجماليته وقدرته على شد انتباه القارئ وتحفيزه على الربط بين مسافة سردية وأخرى.

الخـــاتمة



الخاتمة:

بعد هذه الدراسة للمفارقة ونشأتها وتطورها، ومن خلال النمـــوذج الـــذي اتخـــذه البحث للتطبيق "رواية الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة توصلت إلى جملـــة مـــن النتـــائج أذكرها فيما يلي:

- مفهوم المفارقة مفهوم غني، وهو من المصطلحات النقدية الحديثة المهمة، وعليها يقوم عدد لا يستهان به من الأجناس الأدبية بما فيها الرواية، إذ يقوم علـــى رفـــض المعنـــى الظاهر لصالح المعنى الباطن، وهو من الوسائل التعبيرية التي تهدف إلى إيصال المعنـــى بطريقة إيحائية تجعل القارئ يرفض النص بمعناه المباشر، ويستبطنه لاســـتخراج معـــان متعددة مع ما يمكن أن تتصف به من تنافر وتباين.

- إنّ التعبير بأسلوب المفارقة قديم قدم البشرية، وهو موجود لدى كافة الأمم وفي مختلف العصور والأزمان، لكن مفهومه الذي تقوم عليه الدراسة الحالية سواء العربية أو غيرهـــا حديث.

- إنّ للمفارقة وظيفة مهمة في الأدب عموما، وفي الروايـــة خصوصـــا، فهـــي تعكـــس جوهرها من خلال الصراع والتناقض الحاصل داخلها، وبين الحلم والواقع، وبين الـــداخل والخارج... فضلا عن التناقض بين إيقاعات السرد وبناء الزمن، ولعل هذا مـــا أعطـــى للرواية جماليتها.

- من خلال البحث تم التوصل إلى أن حنا مينة صانع المفارقة قد وظفهـــا حـــين رأى أنّ الواقع جملة من المتناقضات، وأنّ واقعه مليء بهذه المفارقات.

- استثمر حنا مينة هذا المفهوم أيما استثمار، حيث استطاع من خلاله أن يعبر عما يريد، باستخدامه تلك المتنافرات والمتضادات التي عملت على تنشيط القارئ، وإبقـــاءه متصـــلا بالنص لفهم هذه المتناقضات وبذلك تحدث المتعة ومن ثمة الجمالية.

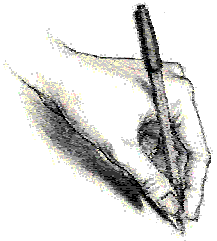
- من خلال أنواع المفارقة التي وظفها الروائي داخل الرواية استطاع نقلها مـــن دائـــرة العادي إلى غير العادي، ووضع القارئ في جملة من المتناقضات التي ساهمت في تشكيل النص وبناءه، وقد كان لهذه المتنافرات وقع على النفس ساهم في تحقيق الأبعاد الجماليـــة التي كان يرمي إليها الكاتب .

- طغيان المفارقة السردية على الرواية أكثر من غيرها، وذلك باعتبارها تقنية تمثلت من خلالها المفارقة؛ لأنها تحمل في جوهرها بعدا جماليا، ووظيفة فنية، من خلال كسر رتابة الزمن إما بالرجوع إلى الماضي، أو استشراف المستقبل فهذا التداخل بين الأزمنـــة مـــنح الرواية حيويتها وفرادتها.

- خلص البحث إلى أنّ أسلوب المفارقة يعتبر من أبرز الأساليب الأدبية التي يمكن مـــن خلالها معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية، والأسلوب المفارقي حقـــق نجاحـــا حـــين اعتبره حنا مينة وسيلة وأداة لمعالجة هذه الأوضاع.

وفي ختام هذه الدراسة توصلت إلى ضرورة الاهتمام بأسلوب المفارقـــة وتطبيقـــه علـــى الأدب العربي النثري قديمه وحديثه وليس الاقتصار على الشعر المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1)القرآن الكريم.

2)ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد المجيد، د ط، دار الجيل، بيروت، د ت

3)ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المجلد الحادي عشر، مادة "فرق"، ط4، دار صادر، بيروت، 2005

4)إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: إميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999

5)حنا مينة: الثلج يأتي من النافذة، ط2، دار الآداب، بيروت، 1977

6)الزمخشري محمود بن عمر: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت،1979

7)الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، مادة "فرق"، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995

8)نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، د ط،منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان،1944

قائمة المراجع:

1)أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس"ل: أحلام مستغانمي

2)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990

3)حسن حماد: المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ أنموذجا)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999

4)حميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991

5)خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسة في النظرية والتطبيق، ط1، دار الشرق، عمان، 1999

6)دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993

7)سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984

8)عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986

9)العنوان لغة من مادة "عنا" و"عنن"، وهما يدلان على الظهور والاعتراض، وترك الأثر وما شاكل هذه المعاني وقاربها، يراجع: ابن منظور، لسان العرب، مادة عنا، ومادة عنن.

10)مجموعة من الباحثين: أوراق فلسفية، تحقيق: سعد البازعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012

11)محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994

12)محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف دار الأمان، الرباط، 2010م

13)مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د ط، منشأة المعارف، مصر، د ت

14)مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004

15)ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002

16)نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، د ط، مكتبة غريب، مصر، د ت

17)هيثم محمد جديتاوي: المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، دراسة تحليلية في البنية والمغزى، الطبعة العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الأردن،2012

18)يمنى العيد: فن الرواية العربية، د ط، دار الأدب، القاهرة، د ت

قائمة المراجع المترجمة:

1)إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، مساهمة في نقد النقد، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010-2011

2)أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى الياجزي: المعلقات العشر، ط1، منشورات دار القلم العربي، حلب، سورية،1998

3)إمام عبد الفتاح: كيركجورد رائد الوجودية، د ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1986

4)بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، مكتبة كتانة، إربد، 2001

5)جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1989

6)لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002

7)نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2014

الدواوين الشعرية:

1)حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق: عبد الرحمان البرقوقي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983

2)زهير بن ابي سلمى: الديوان، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت

3)الفرزدق: الديوان، ج2، د.ط، دار النشر، بيروت، د.ت.

4)محمود درويش: الديوان، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

قائمة المصادر والمراجع

المذكرات والاطروحات:

1)أحلام معمري: بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" ل: أحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، آداب، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003-2004

2)بن صالح نوال: خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا)، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011-2012

3)محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة كسر السائد والبحث عن المغايرة، مذكرة ماجستير اللغة العربية وآدابها، جامعة تيارت، الجزائر،2011-2012

4)يبرير فريحة: المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمذاني، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، الجزائر، 2009-2010

المجلات:

1)إبراهيم جنداري جمعة الجميلي،"المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان"، مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، دمشق، 2004

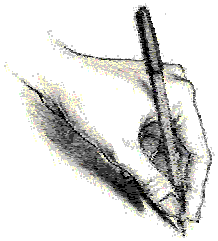
2)حسنين غازي لطيف، "فجوة التناقض قراءة في المفارقة السردية في رواية موت الأب للقاص أحمد خلف"، مجلة كلية التربية، ، العدد 2،المجلد 4 الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2009

3)خالد سليمان:" نظرية المفارقة"، مجلة أبحاث اليرموك، العدد 02، المجلد 09،إربد ا، الأردن، 1991

4)محمد هادي مرادي، محسن خوش قامت، "دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد 8، 2012

5)مفلح الحويطات، "المفارقة في رواية: ليلة عسل" لمؤنس الرزاز"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، العدد 2، المجلد 28، كلية اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن، 2014

فهرس المحتويات



فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة أ

الفصل الأول: المفارقة المفهوم والمصطلح

1- تعريف المفارقة 7

1-1- لغة 7

1-2-اصطلاحا 8

2- وظيفة المفارقة 12

3- عناصر المفارقة 14

3-1- المرسل 14

3-2-الرسالة 16

3-3- المستقبل 17

4- أنواع المفارقة 19

4-1-المفارقة اللفظية 21

4-2- المفارقة الدرامية (التمثيلية) 24

4-3- المفارقة الظرفية (مفارقة الموقف والأحداث) 25

4-4- المفارقة البنائية (التركيبية) 27

4-5- المفارقة الرومانسية 28

4-6- المفارقة السردية 29

5- المفارقة في الدرس النقدي 38

5-1- المفارقة في الدرس النقدي الغربي 38

5-2- المفارقة في الدرس النقدي العربي 47

الفصل الأول: أنواع المفارقة الواردة في رواية الثلج يأتي من النافذة

ملخص الرواية 59

1-المفارقة اللفظية 63

1-1-مفارقة العنوان 64

1-2-جمع المتنافرات 67

2- مفارقة الحدث 80

3-المفارقة الرومانسية 85

4-المفارقة السردية 86

4-1- الاسترجاع 88

4-2- الاستباق 107

الخاتمة. 112

قائمة المصادر والمراجع

ملخص الدراسة

فهرس المحتويات

ملخص الدراسة:

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان "المقارنة في الرواية العربية الحديثة رواية الثلج يأتي من النافذة أنموذجا"، وقد تضمنت مقدمة وفصلين وخاتمة.

ويكمن جهدنا المتواضع في هذه الدراسة في البحث عن الوظيفة التي تؤديها المفارقة في الرواية العربية الحديثة عامة، وفي رواية الثلج يأتي من النافذة خاصة، وما تحققه هذه الوظيفة من أهداف من اجل خلق بعد جمالي وفني في الرواية، أما الإشكالية التي يتمحور حولها البحث هي: فيما تكمن المفارقة لتحقيق البعد الجمالي داخل الرواية العربية الحديثة؟

وللإجابة عن هذا فقد أسس هيكل على جانب نظري يتبع بجانب تطبيقي، الفصل الأول: أفردناه للحديث عن المفارقة المفهوم والمصطلح، وقد قمنا بتقسيمه إلى خمس عناصر تناولنا في العنصر الأول المفرقة لغة واصطلاحا بعدها تحدثنا عن المحاور التي تقوم عليها المفارقة أما العنصر الثاني فقد أفردناه للحديث عن وظيفة المفارقة باعتبار أن لها وظيفة مهمة في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة من خلال التناقض والتضاد الذي تعتمده داخل الرواية، أما العنصر والثالث: تعرضنا فيه لعناصر المفارقة مبينا أهمية إدراك هذه العناصر لفهم النص المفارق، أما العنصر الرابع فقد خصصناه لأنواع المفارقة واكتفينا فيه بتبيان أهم أنواع المفارقة التي يمكن أن تتولد عنها جميع الألوان الإنتاجية الأدبية بما فيها السردية، في حين العنصر الخامس تعرضنا فيه للبحث عن الجذور التاريخية لمصطلح المفارقة وتطويره عبر العصور في الأدب الغربي والأدب العربي.

أما الفصل الثاني فيمثل الدراسة التطبيقية، وقد جاء بعنوان "أنواع المفارقات الواردة في رواية الثلج" قدمنا فيه أولا ملخص الرواية نموذج الدراسة، وقد قسمناه إلى أربعة عناصر: في العنصر الأول حولنا استخراج المفارقة اللفظية في الرواية بدءا بمفارقة العنوان باعتباره أول بوابة توحي بالمفارقة داخل الرواية، ثم قمنا بجمع المتناحرات وبينا من خلالها مدى التضاد الحاصل داخل الرواية، وهو ما ادخل النص الثلج يأتي من النافذة في باب الرواية، والعنصر الثاني تطرقنا فيه للمفارقة الحدث، أما العنصر الثالث فقد جاء بعنوان المفارقة الرومانسية، في حين العنصر الرابع وأسميناه بالمفارقة السردية سعيا فيه لإبراز تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ومدى الوظيفة الجمالية التي فيه وإبراز تقنيتي الاسترجاع والاستباق،ومدى الوظيفة الجمالة التي أيدناها في الرواية. لتنتهي الدراسة بخاتمة تجمل النتائج المتحصل عليها.

Résumé:

L'étude, intitulée "la comparaison dans le roman arabe moderne glace sort du modèle de fenêtre", inclus une introduction et deux chapitres et une conclusion.

Et est mieux modeste dans cette étude dans la recherche de la fonction exercée par l'ironie du roman arabe moderne en général, et dans le roman la neige vient d'une fenêtre privée, et d'accomplir cette fonction des objectifs afin de créer après l'esthétique et technique dans le roman, et le problème qui tourne autour de la recherche sont: Le paradoxe est d'atteindre une dimension esthétique dans le roman arabe moderne?

Pour répondre à cela, il a établi la structure sur le côté de mon suivi de l'application prochaine, le premier chapitre: pour parler de l'ironie de la notion et le terme, et nous avons en la divisant en cinq éléments que nous avons eues dans le premier élément langue de division et idiomatique puis nous avons parlé de l'axe sur lequel le paradoxe Le deuxième élément a parler Jobs ironie comme ayant une fonction importante dans la littérature générale, et en particulier le roman à travers la contradiction et l'antagonisme adoptée dans le roman, et l'élément et le troisième: nous étions en elle les éléments de l'ironie, indiquant l'importance de la réalisation de ces éléments pour comprendre les jonctions de texte, le quatrième élément a été consacrée aux types d'ironie et nous nous bornons à la en montrant les types les plus importants de l'ironie qui peuvent générer toutes les couleurs, y compris la production de récit littéraire, tandis que le cinquième élément dans lequel nous étions à la recherche pour les racines historiques de l'ironie terme et développé à travers les âges de la littérature occidentale et de la littérature arabe.

Le deuxième chapitre représente étude appliquée, a été intitulé "types Ironiquement contenues dans le roman " Nous avons fait le premier roman résumé du modèle d'étude, nous avons divisé par les quatre éléments: le premier élément autour de nous extraire l'ironie verbale dans le titre de paradoxe roman de départ que la première porte suggérer paradoxale intérieur Le roman, puis nous avons recueilli à partir de laquelle la mesure de l'antagonisme gagner l'intérieur du roman, qui entrent dans la glace de texte sort de la fenêtre dans la porte du roman, et le deuxième élément nous avons touché paradoxalement événement, Le troisième élément a été intitulé ironie romantique, tandis que le quatrième élément, et nous avons appelé narrative paradoxale dans un effort pour mettre en valeur la technologie de récupération et de préemption, et l'étendue de la fonctionnalité que de l'esthétique et de souligner la technologie de récupération et de préemption, et l'étendue de la fonctionnalité que nous avons soutenu dans le roman. Pour mettre fin à la conclusion de l'étude décrit les résultats obtenus.

Cette étude a inclus une histoire sur le symbole et symbolique dans la poésie arabe moderne, le modèle choisi est dans la poésie de Ibrahim Toukan, l'accent est le centre de notre attention dans lequel symbole propos spécifiquement naturel, et de mener cette étude a divisé la recherche en plusieurs stations, Parce que le début était la botte confinée à introduire le concept de tout le code et Avatar , ainsi que les types de code et les attributs d'Avatar et les tendances, et traite de sujets comme Avatar, puis la théorie chapitre vient sous le symbole et symbolique dans l'arabe moderne titre de la poésie, et est distribué aux sous-rubriques sont un aperçu du symbole et symbolique de l'ancienne poésie arabe, les origines et l'évolution du symbole et symbolique dans la poésie arabe moderne, puis attributs de Avatar et les tendances de la poésie arabe moderne, et un autre sous-positions du présent chapitre types de symboles et des sources de la poésie arabe moderne.

Quant à la station la plus importante dans la recherche se manifeste au chapitre appliquée titre est une icône naturelle dans la poésie de Ibrahim Toukan, et l'a adopté à l'Office du poète pour mener cette étude, qui comprenait la substance de l'étude de ces étapes, le début de l'extraction de symboles physiques employées dans les cheveux Ibrahim Toukan, implications révélant, ainsi que pour identifier le la diversité des symboles naturels par la multiplicité des positions de la poésie, ainsi que par rapport à ses symboles avec symboles d'autres poètes, et d'identifier les attributs et la direction de symbolique Ibrahim Toukan.

Puis a suivi la conclusion de ce chapitre pour afficher les résultats les plus importants obtenus à partir de cette étude, et a ensuite offert pour compléter la traduction de la vie du poète Ibrahim Toukan.