

التضاد البنيوي وتشكل مفارقة القص

دراسة في "مدينة الموت الجميل" لسعيد الكفراوي^(*)

د. إلهام عبد العزيز رضوان بدر

مدرس البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن

بكلية دار العلوم- جامعة الفيوم

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة المكونات السردية والدلالية لأشكال التضاد وما ينجم عنها من ثنائيات محورية في مجموعة "مدينة الموت الجميل" القصصية، للقصص المصري الراحل سعيد الكفراوي؛ كونها تمثل العمود الفقري - في تصوري - الذي بنيت عليه وأسست الرؤية القصصية في تتابعها، ويمكن للدارس عبر تتبع الثنائيات التي تتجلى هنا، أن يقارن الخط السردى للكتابة في تكوينه وأشكال تحوله، ومن ثم القبض على الثوابت المركزية التي تحدد طبيعة العالم السردى في فضائه وزمانه الكلي لدى الكفراوي، وما يمكن أن ينشأ عن ذلك من مقارنات مع مجموعاته الأخرى، أو مع كتابة مجاليه من كتاب الستينيات.

وتقوم هذه الدراسة على فرضية أساسية ترى أن تلك المجموعة وإن تنوعت قصصها إنما تؤول في التحليل النهائي إلى مجموعة من الثنائيات الضدية الأساسية التي تولد السرد فيها، وأن هذه الثنائيات هي بشكل أو آخر، وجه من وجوه المفارقة بوصفه أسلوباً مال إليه كتاب القصة في الستينيات ومنهم سعيد الكفراوي. فكانت بمثابة ظاهرة جمالية اقترنت بالسرد القصصي لدى جيل الستينيات أو ما أطلق عليه جيل "الحساسية الجديدة".

الكلمات المفتاحية: المفارقة - القصة القصيرة - سعيد الكفراوي - جيل الستينيات

في القصة المصرية

(*) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٤) العدد (٨) أكتوبر ٢٠٢٤.

The problematic concept of culture: An anthropological vision

ABSTRACT

This study attempts to monitor the problematic concept of culture in anthropology due to the nature of the idea and its close connection with the human being, who is usually adaptable to nature and subject to change, difference and development. Thus, the concept of culture is one of the concepts that must have that necessary flexibility. In this regard, the study adopted a theoretical approach to world visions with reliance on field study through focus interviews as a methodological approach. The study has reached several results, the most important of which is that the idea of the problematic concept of culture among the early anthropologists is a flimsy and unreal problem that got in the way of the early scholars. This could be attributed to anthropology being associated with colonialism in Africa in the past and that common view on Africans as primitive, traditional people who live with no organisation or social system, unlike Europeans and Americans. The African anthropologists did not accept or comprehend the nature of life, thought, and culture but only tried to link and compare. The researcher recommends the importance of developing definitions and concepts through the person who gives the word meaning and function.

Keywords: problematic, culture, vision, Anthropology

المقدمة

يعكف هذا البحث على دراسة المكونات السردية والدلالية لأشكال التضاد وما ينجم عنها من ثنائيات محورية في مجموعة "مدينة الموت الجميل" القصصية، للقاص المصري الراحل سعيد الكفراوي^(١)، والذي يعد واحداً من أعلام الحركة الأدبية بصفة عامة، والقصصية بصفة خاصة في جيل الستينيات، ذلك الجيل الذي يطلق عليه عادة مصطلح "الحساسية الجديدة"، ذلك المصطلح الذي أشاعه ودعا إلى استخدامه إدوار الخراط في كتابه الذي

حمل المصطلح نفسه. والأسباب الداعية للدراسة متنوعة ومتداخلة على صعد متنوعة، فهناك دافع يتمثل في ما لاحظته من احتفاء نقدي لهذا الجيل في الدراسة والتحليل لعدد من أعلامه، لكن حظوظ الكفراوي لم تكن على القدر ذاته الذي أخذه مجايليه من كتاب القصة، بشكل أو آخر، ومن جهة ثانية، تبدو القصة التي بين أيدينا باكورة أعماله القصصية، رغم صدره متأخرًا، فقد بدأ الكفراوي الكتابة القصصية منذ الستينيات ولكن لم يبدأ في نشر مجموعاته إلا في الثمانينيات، وكانت مجموعته "مدينة الموت الجميل" أولى مجموعاته القصصية التي تم نشرها سنة ١٩٨٥م. ولعل هذا ما يجعل من العكوف على تحليل تلك المجموعة هدفًا علميًا له وجاهته لأسباب منها؛ كونها تمثل العمود الفقري - في تصوري - الذي بنيت عليه وأسست الرؤية القصصية في تتبعها، ويمكن للدارس عبر تتبع الثنائيات التي تتجلى هنا، أن يقارن الخط السردى للكتابة في كونه وأشكال تحوله، ومن ثم القبض على الثوابت المركزية التي تحدد طبيعة العالم السردى في فضاءه وزمانه الكلي لدى الكفراوي، وما يمكن أن ينشأ عن ذلك من مقارنات مع مجموعاته الأخرى، أو مع كتابة مجايليه من كتاب الستينيات.

هناك سبب آخر، يتمثل فيما لاحظته من قلة الدراسات عن الكفراوي، على ما أسلفت، خصوصًا المجموعة التي بين أيدينا، فلم أقع إلا على دراسة واحدة حول المجموعة - حسب بحثي في قواعد المجالات المتاحة على المنظومة - إلا هذه الدراسة للباحثة السعودية د. أسماء أبو بكر، عنوانها: التحفيز في القصة القصيرة، مدينة الموت الجميل نموذجًا^(٢). وكان تركيزها الأساس حول تحليل مكونات التحفيز الدلالي وعناصره السردية في قصص المجموعة من وجهة نظر نظرية المنهج الشكلي على ما قدمها الشكلاونيون الروس من أمثال أخنباوم وتوماشوفسكي وغيرهما. وإن بدا في بعض جوانب البحث الانتكباب على جرد التيمات المتواترة وتصنيفها وعرض نماذج منها، دونما تقديم الترابط الممكن بينها على الصعيدين التكويني والوظيفي. ولم تكن

فكرة الثنائيات الضدية من اهتمامات الدراسة، وإن قد وقفت سريعاً عند التحفيز الدلالي للمفارقة اللفظية.

وتقوم هذه الدراسة على فرضية أساسية ترى أن تلك المجموعة وإن تنوعت قصصها إنما تؤول في التحليل النهائي إلى مجموعة من الثنائيات الضدية الأساسية التي تولد السرد فيها، وأن هذه الثنائيات هي بشكل أو آخر، وجه من وجوه المفارقة بوصفه أسلوباً مال إليه كتاب القصة في الستينيات ومنهم سعيد الكفراوي. فكانت بمثابة ظاهرة جمالية اقترنت بالسرد القصصي لدى جيل الستينيات أو ما أطلق عليه جيل "الحساسية الجديدة". ويمكننا هنا أن نستعيد ما قالته سيزا قاسم في رؤيتها حول هيمنة المفارقة وتشكلاتها الثنائية والضدية في قصص هذا الجيل قائلة: "إن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بدايات الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال. ومما لا شك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين"^(٣).

ولم يكن سعيد الكفراوي بمنأى عن الظروف الاجتماعية والسياسية في تلك الفترة، بل كان واحداً من أطرافها، خاض صراعاتها وذاق مرارتها، وتجرع منها ألواناً من الخيبات، مما صبغ كتابته بالسلمات النوعية السائدة في جيله، وجعل رؤيته للعالم والواقع مسايرة مع كان عليه من لحظة خانقة، طبعت بالهزائم والانكسارات. فأنتج عالماً قصصياً وفق شروط الواقع، وتجلت فيه ضروب الثنائيات الضدية الدالة على التأرجح بين الواقعي والمتخيل.

وتعتمد الدراسة على المنهج البنوي في وصف وتحليل تلك الثنائيات، إذ يشكل مفهوم الثنائيات الضدية Binary opposition، واحداً من المفاهيم النقدية المحورية التي صاغها الوعي البنوي في مقارنته النص الأدبي، وإن كان هذا المصطلح مستقى من الوعي الجدلي والمنطقي، على ما تقول إيرينا

ر. مكاريك، إذ تراه "مصطلحاً مركزياً في المنطق الجدلي ومُسْتَعْمَلاً بشكل واسع في الجدَل النظري... ولا ينبغي للقطبين في أيِّ ثنائيةٍ ضِدِّيَّةٍ أن يكونا مُتَعَارِضَيْنِ فقط وإنما ينبغي كذلك أن يكونا في تَعَارُضٍ حصري بالنسبة إلى كل طرف منهما؛ وفي عبارة أخرى، يَنْحَصِرُ الطرفان في تعارض قُطْبِيٍّ مثلهما مثل الشحنة الموجبة والشحنة السالبة في تيار كهربائي^(٤). لكن هذا المصطلح شهد هجرة إلى البنيوية عبر الفكر الألسني الحديث خاصة محاضرات سوسير الأب المؤسس للفكر اللساني الحديث، بل للمنهج البنيوي في العلوم الإنسانية. بل يمكن القول بأن الصعود النظري والتحليلي لفكرة الثنائيات عامة والثنائيات في ميدان التحليلي الأدبي يعود إلى التيار البنيوي، الذي راده سوسير، فقد قامت البنيوية فلسفياً ولسانياً أساساً على فكرة النسق الذي يقوم على عدد من الثنائيات المفصلة، وهي تلك الثنائيات التي أشاعها في الدرس اللساني سوسير، وتتمثل فيما يلي: ثنائية اللغة والكلام، ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور، ثنائية النموذج القياسي والسياقي، ثنائية الصوت والمعنى^(٥).

ومن جهة أخرى، يعد المفهوم محوراً أساساً لدراسة أشكال السرد والإبداع بصفة عامة، ويعود الفضل إلى توطينه في البحث السردى تلك الأعمال الأنثروبولوجية التي قام بها كلود ليفي شتراوس، إذ " ينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوماً بنيوياً من دراسات ليفي -شترالوس حول الأساطير ولا تستخدم اللسانيات/ الألسنية، والتحليل البنيوي لفكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب، بل من جهة تقاليد النص ورموزه. وتتضمن فكرة الثنائيات الضدية ذاتها مركزية نظام معين أو وجوده. وتعد هذه الدلالة الثنائية ثابتة ومنظمة في أعين البنيويين، وغير ثابتة ومحطمة لما بعد البنيويين"^(٦). إن الفكرة المركزية التي تقوم عليها الثنائيات الضدية تدور حول البحث في العلاقات بين الأشياء، لا في الأشياء في ذاتها، وذلك بغية الوصول على نحو ما يشير روبرت شولز إلى تشكيل قاعدة دقيقة يركز عليه التحليل وتكون ثاوية في النصوص منبثقة منها، ولا شك أن فكرة البحث عن العلاقات مرتبطة بولع

البنائية بالكشف عن النظام system بوصفه الكينونة الكاملة بشكل ذاتي، تتكيف مع الظروف الجديدة لتحولات البنى^(٧).

لقد تبلورت فكرة الثنائيات الضدية في الاتجاه البنوي تأسيساً على مفهوم النظام أو العلاقات الوظيفية بين مكوناته وعناصره، ومعنى ذلك، أن هذه الثنائيات قائمة على العلاقات الوظيفية، وليس مجرد الدخول في تعارض، ولهذا "تتجاهل التمايزات الكيفية التي ليست وظيفية.. ولهذا السبب فإن التحليل الثنائي غالباً ما يعمل على مستوى من المضلل بعيداً عن الطريقة التي تقدم فيها الظواهر أنفسها لنا"^(٨).

ولعل فكرة الوظيفة المقترنة بالثنائيات في منطقتها الجمالي وعملها التكويني، هو الموجه الأساس لاعتمادها أداة أساسية في التحليل النصي، كونه يمس العلاقات النسقية والرؤى الكلية، في مستوياتها العميقة لا السطحية، ولهذا تدخل فيه بنوياً أشكال "التضاد antithesis وفيه يقابل المحتوى بالمحتوى والشئ الثقافي بالشئ الطبيعي"^(٩).

وعلى الصعيد السردى تلعب الثنائيات الضدية دورها المحوري في انسجام في باطن النص، لا في ظاهره، وتمنح المتلقي مساحة معقولة من التأويل والتفسير لرأب الصدع الظاهري بين الثنائيات، ومحاولة إدراك العلاقات الوظيفية في سياق أوسع. ولهذا قد يكون من ضمن وظائفها المحورية تفعيل الإقناع للمتلقى، فبضدها تتمايز الأشياء، وتعرف الأشياء بنقائضها؛ فمن وسائل الإقناع الحجة العقلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين لتبيين المفارقة الشاسعة بينهما، فتعمل النفس على الاتصاف بالإيجابي ظهر هذه المقارنة ميزة الشئيين^(١٠).

كما أن لها وظائف أخر على صعيد الحبكة في سير الأحداث في ظل أنماط المفارقة، والمفاجآت والتوتر الدرامي، وسياق غير المتوقع، ومن جهة أخرى لها وظيفة في الكشف عن السياقات الثقافية، وتحليل مضمرات الخطاب،

وإنتاج التعارضات ذات المغزى في الواقع، وتجسيدها في تمثيلات سردية، ومن تلك الوظائف أيضاً: "الوظيفة الدرامية التي تتجسد عن طريق إثارة الصراع بين المتناقضين، وتسهم في تعميق فكرة النص بوساطة هذا الجدل القائم بين الثنائيات. الوظيفة الجمالية التي تتجسد عن طريق إثارة الدهشة والمفارقة نتيجة اجتماع نقيضين، كالحب. الكره"^(١١).

عتبات القص عتبات الموت:

ومن الممكن معاينة صراع الثنائيات في المجموعة على صعد متنوعة، منذ العنوان، إلى المحتوى الداخلي، وطرائق السرد، والأبنية الكلية، ومن المستطاع معاينة ذلك في عنوان المجموعة نفسه، إذ يعد العنوان مفتاحاً يعبر منه القارئ إلى النص، ذلك لأنه يمثل " مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"^(١٢). ولكونه مؤشراً أولياً لتلقي النص فإن من وظائفه التداولية البلاغية أن يحدد للمتلقي بشكل مبدئي موضوع النص، كما أنه يفتح أمامه أبواباً للتأويل بما يحمله من دلالات وأبعاد تساعد على فهم مغزى النص، والوصول إلى كوامنه وأسراره. إذ "هو بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نفقح أغواره، وفضاءه الرمزي الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، والعتبات هي المدخل الذي يؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل الذي يراود دراسته"^(١٣).

وليس من شك أن عنوان المجموعة (مدينة الموت الجميل) يحمل جانباً من الدهشة من خلال التضاد الظاهر بين الصفة والموصوف، فثمة علاقة تطارد بين الموت والجمال، فالموت عدم والجمال اكتمال! فهناك مفارقة بين الاسم والمعنى، فالعنوان يصف الموت بأنه جميل، مع أنه في الواقع مرير، ويبعث في النفس الحسرة والمرارة، لما يتبع الموت من ألم الفقد والحرمان من الأحبة، ثم تأتي هذه المفارقة في وصف المدينة الدالة الموصوفة عادة بالحياة والضجيج والسرعة! ويبدو أن هذه المفارقة تعمل بشكل مزدوج فهي تقوم بتفريغ

المدينة من معناها السابق، لتضع لها معنى جديدًا دالاً على الاختناق والألم والغربة وفقدان الذات، وكأن الموت والنسيان أصبح مستأنساً عادياً في المدينة. تغدو المفارقة على صعيد آخر، تجلياً لحركة الحياة اليومية المعاصرة، وتعبيراً عن طبيعة المدينة الحديثة التي أصبحت في وعي الجيل الجديد من الكتاب، في مواجهة حدية المنظور مع الريف، فصار ينظر إليها بوصفها آية للموت وعلامة على ابتذال الحياة، مدينة بلا قلب، تؤطر مفارقة الحياة المعاصرة السريعة التي يكتوي فيها الإنسان المعاصر بغربته وإحساسه المستمر بالمطاردة والعدو. ولذلك ظهرت حدة تغليب الموت على صور الحياة وجهًا من وجوه تلك المفارقة حين عمدت بعض القصص ومشاهدها إلى ترميز الحياة اليومية وكأنها طقوس يومية للموت، أو الموت وقد صار عنوانًا مألوفًا وعادياً في الحياة.

ومن جهة أخرى، فإن هذا المعنى يضيف على المدينة معنىً ساخرًا حزينًا خاصة وأن المجموعة تسرد عن الموت وتصف مشاهده المتكررة في أكثر من قصة. فالموت -كما سنلاحظ- في معظم قصص المجموعة لم يقتصر على المدينة، فهناك القرية وما تحمله من موت حقيقي، وموت مجازي، فهناك من فارقوا الحياة بشكل فعلي، وانتقلوا من الدنيا إلى الآخرة، وهناك من هم أحياء لكن في مقام الموتى، فهم (أموات أحياء). كما هناك مشاهد قتل، مثل مشهد قتل المهر المريض، فهو من المشاهد التي تدمي القلوب.

ولا تقف دلالة الموت الذي يلقي بظلاله على عنوان المجموعة بل يسطر الموت المستأنس والذي يصبح رفيق الحياة اليومية، فنراه حاضرًا على مستويي البنية السطحية والعميقة في عناوانات أكثر من قصة، إذ نراه في مستواه المباشر في عنوان القصص الآتية (الجواد للصبي الجواد للموت)، و(حضر الموت)، وفي قصة (الجواد للصبي.. الجواد للموت) يحمل إحياءات متضادة، فالجواد للصبي توحى بالحياة والأمل والعمر المديد، لكن تأتي الجملة الثانية مفارقة للجملة الأولى، وكأنها تنفيها وتحدد مصير الجواد وهو الموت. وفي

قصة (حضر الموت) هناك تشخيص للموت وانتزاع له من المجرد إلى المحسوس اليومي. ونلمح الجانب الدلالي والرمزي له في عناوين القصص الآتية (الجمعة اليتيمة - قمر معلق فوق الماء - الأعراف - العشاء الأخير)، وهي عناوين تشي بفكرة النهاية والموت بشكل أو آخر، بل تتماهي تلك العناوين مع إطارها القصصي الذي يظهر بصورة أو أخرى.

تسطير فكرة الموت أيضاً على الإهداء والمدخل النثري الذي صدر به المجموعة، إذ يهدي المجموعة لروح أبيه وأمه، ولكن المميز في الإهداء ارتباط الروح بالأرض والديار والحياة "إلى روح أبي رب الأرض، إلى روح أمي ربة الدار، لزوجتي وولدي حورس وعمرو". وكأن مفارقة الموت تنسج العلاقة بين الماضي والحاضر، والأموات والأحياء، وتظل الأرض والدار فضاء للجمع بين الغياب والحضور، ولعل هذا المعنى هو الذي قصده في التصدير الذي جاء تحت عنوان مدخل، إذ يحمل الإشارات نفسها في دلالتها على التضاد المفصلي في المجموعة، قال: "مقدر على أن آتي بالماضي وأثبتته على صفحات هذه الحكايا، هل هو الصوت الذي يأتي من الآماد البعيدة، عبر الحلم وكهف الذاكرة؟ أم أنها طفولة ما مضى من أيام. ربما! أو ربما كما يقول كما يقول استورياس: "من يجعل، هو يرحل، أو يموت، أهله يتذكرونه ويستمترون على الإحساس بأنه يعيش معهم، لا يكون قد رحل نهائياً، لا يكون قد مات تماماً". يعطى هذا المدخل أو التصدير إشارات متعددة على أكثر من صعيد، إذ يفتح النص على المفارقة البنيوية للمجموعة إذ يحكمها مبدأ المفارقة بين المكونات الداخلية التي تبدو في حالة صراع وانسجام في آن، وهنا يظهر دورها الوظيفي في تجسيد رؤية العالم، ومن جانب آخر، دالة على حضور الموت في الحياة ومفارقة استمراره لتعرف به الحياة. كما أنه عتبة أولية للتضاد بين الواقع والحلم/الخيال، وما سوف تؤول إليه عوالم القصص من تضاد بين عالم الواقع وعالم الخيال أو الأحلام. هذا التضاد من جانب آخر، يرمي للمتلقي إلى الجوانب النفسية والروحية للشخصيات.

جدلية استعادة الماضي وإلحاح الذكريات:

ويمكننا بداية معاينة مفارقات الذكريات بين الماضي والحاضر في قصة (العشاء الأخير) التي يشي عنوانها على الصعيد الدلالي بفكرة الموت والتضحية من جهة وفكرة الاستعادة للماضي والذكرى من جهة أخرى، فنرى استحواذ الزمن الماضي على الحاضر، إذ يريد الرجل العائد بعد طول غياب، أن يعيش الزمن المبارك الذي خلا، ويريد ألا تتفقت من ذاكرته الأيام المباركات، التي عاشها وسط الآباء والأجداد الراحلين الذين هلكتهم الأيام. ويأتي الزمن الماضي بكل ما يحمله من ذكريات جميلة في نفس ذلك الطفل، العائد بعد انقضاء الزمن، واصفاً مجلس الرجال في الرواق، مقارناً بين حالته في الماضي وما أصبح عليه الآن في الحاضر، يقول: "تلك المقرنصات التي تحملها الأعمدة، والكتابة الشبيهة بالآيات والتي لم تكن، والأرض الترابية وقد انخلع عنها بلاطها الملون، حتى النوافذ التي تبدو كعيون تواجه السماء في جدار "الرواق" القديم، والتي كنا نرى من خلالها انهيار المطر، وقد كستها خيوط عنكبوتية منسوجة على مهل عبر سنوات مضت، كنت أرى في الركن (مشكاة) مدلاة بسلاسل رفيعة من حديد صدئ تدفعها هبات هواء قليلة، كل شيء سحقته الأيام"^(١٤). ففي الماضي (زمن الطفولة) كان الرواق يحتضن الأطفال في جو من اللعب والمرح، أما الآن فقد سكنته العناكب، وتحول كل شيء إلى ظلال باهتة، ولا شك أن المقرنصات والأعمدة وهذه الأبنية التراثية والآيات الممهورة على الحوائط لا تستنفد دلالتها على جمالية المكان المشاهد بل ترمي بظلالها على أجواء تاريخية وظلال من التحضر والقوة لم تعد موجودة إلا بوصفها مزاراً للماضي، فزمن الحلم الطفولي توارى في التاريخ. يقول متحسراً: "ضربت عامود الوسط بيدي، ونظرت في السقف الذي سكنته العناكب. عمود الوسط كم دار حولك غلمان، تمتلئ أثوابهم بالهواء فيطربون بأجنحة ملونة عبر (الرواق) حيث يضح بهم ولا يضيقون به. خطوت للساحة المفروشة بالرماد، وصعدت الدرجات التي كانت في موقعها كل تلك السنين،

أذرعها الخشبية ممدودة في في استغاثة، اتجهت يمين المدخل ودفعت نفس الباب الذي دفعه الطفل الذي كان^(١٥).

ويتذكر ذكريات العشاء الأخير، وطقوسه، وبيروز مظاهر الخير في الزمن الذي انقضى، من خلال ما تحويه صينية العشاء من ألوان الطعام المتنوعة، وتظهر مفارقة الزمن من خلال قص ذلك العائد بعد انقضاء الزمن، حيث مازال يعيش في الماضي بكل ذكرياته الجميلة، فهناك عاش الطفولة (اللعب والمرح)، وهناك عاش وسط الرجال مبهوراً بهم، "أبدو أنا الطفل وسط الرجال سارقاً الأيام ومبهوراً بحلقة الرجال.. يتكلمون عن النار وعن الزرع، وعن الأسلاف.."^(١٦). وتظهر مفارقة الحلم للواقع بوضوح، عندما يأتي العائد محملاً بأحلام يعيش بداخلها، ويأبى أن تفارقه، ثم يفيق من حلمه على اللا شيء، فكل شيء قد هلكته الأيام، ومحاه الزمن، فهو يعيش حلمًا يكون فيه وسط الرجال، متذكرًا حديثهم، وصياح أحدهم فيه: "النار يا ابن سلامة"، انهض متخطياً المداسات، فاتحاً الباب ذي الضلفة الواحدة، أخطو أنا الطفل الصغير ناحية الضوء الذي يهتف بي وأقف في الحجرة المعتمة والتي لا تبدد النار عتمتها، حيث يفضي إلى الوهج بالسر، أرى فيما أرى ظلاً يدخل في ظل. أرى أذرعا من زمن مضي ووجوها امتلأت بالأسى والحنين، خفت وحدي وكأنما العنمة أبدية تسيطر ولا يهددها ضوء النار، وأنا أخطو نازلاً منحدرات مواتية للحلم، كأنني أخاف، وكأن روح الزمن لا تهزم، عندما صرخت انفتح الباب ودخلوا علي، ولم يكونوا، تأكدت أن فراغ الوجود ليس بفراغ، وأن محتوى ما أخاف منه خارجاً أراه ينتفض بداخلي حياً^(١٧). وهنا تأتي لحظة الفكاك من الزمن الماضي، وتركه وراءه بعد أن تأكد أن الزمن لا يهزم، وأنهم جميعاً رحلوا، في قوله: "تركت (الرواق) خلفي، وعلى النهر رأيت النهار"^(١٨). ويلجأ للحاضر تاركاً الماضي، حيث اتجه إلى النهر. وتبدو الرؤية مفارقة لما كان عليه في الماضي، "فماء نهر الماضي قد ضاق بشطآنه الزحمة، صف الكافور العنيد، المردة ينغرس في كيमान السباخ الذي تنبشه دجاجات النهار الشريدة بنشاط

عشق الحياة والموت.. الرجال قلة على الطريق على الكوبري الخشبي إلى الغيطان " أين ذهب الرجال؟"، " ما الذي تبقى منهم؟" (١٩).

وتزداد مفارقة حلمه للواقع، عندما يرى كل شيء أصابه فعل الزمن، فالبيوت القديمة مُحيت وحلت مكانها بيوت لم يألّفها، والأزقة التي كان يخوضها لم تعد، فقد ضاع الحلم، وخاب الأمل، " ارتعشت بإدراك غير حميم، وخفت في النهار الذي تحاصرني بيوته، والتي بنيت وأنا غائب.. أين البيوت القديمة، والتي ألفتها؟"، مازال عنده بعض ألم وبقايا حلم، ومازال متمسكاً بأن يرى بعض الماضي، " خضت في الأزقة التي لم تعد.. تركت داري خلفي، ودار أسلافي الراحلين.. هل كنت أحمل على كاهلي ثقلاً؟ عما أفتش أنا الغريب العائد من الماضي؟ كأنما لعنة الفصول قد حلت، فبعثرت ما أحلم به" (٢٠). ويظل يتساءل هل كان واقع ما عاشه، أم حلم، وتعلو المفارقة عندما يقول: " هل كانت أبواب البيت-(الرواق) موصدة؟ هل هو الصوت الذي يأتي عبر الآماد البعيدة؟ أم أنني كنت أحلم؟ وهل في قدرتي أن أمسك الأيام، وألم عصف الرياح في راحة يدي؟" (٢١). وغايته أن " يستحوذ على زمن يضيع" لكن هيهات ما بين الحلم والواقع، فحتى صينية العشاء الأخير، قد تغير حالها وتبدل بفعل الزمن، فتظهر في الزمن الحاضر مفارقة لما كانت عليه في الماضي، فالأطباق الفخارية خالية من الزاد " وحوافها مكسرة إلا من قطعة من لحم حي ينغل فيها الدود، وإناء النار قد انطفأت شعلاته" (٢٢). وكأنه يؤكد على معنى الزوال والفناء، فالذين أكلوا عليها قد رحلوا، وصعدت أرواحهم، ولم يتبقى منهم إلا الأجساد يأكلها الدود.

ثنائية الموت والحياة/ الغياب والحضور

يلعب التضاد النبوي بين ثنائية الموت والحياة/ الغياب والحضور، دوراً مهماً في بناء وتشكيل القصص في المجموعة، فعبر توافر التضاد يتشكل النسق، وعندما يأخذ شكله لا بد أن ينحل؛ لتتشأ عبر التغيرات والاختلاف، الحضور والغياب بنية تقوم على ثنائية ضدية تتبع من التمايز بين عنصرين

أساسيين في حالة من التعارض والتقاطب^(٢٣). إذ تبدو البنية الأساسية للنصوص قائمة تلك الثنائيات المتضادة أو المتقابلة، التي تتطارد وتتقابل أجزاؤها حولها. وتعد مفارقة الموت والحياة العمود الفقري لعدد من القصص، ومن ثم تولد المفارقات الجزئية الداخلية في قصصه، بل تبدو وكأنها القطب الفاعل وراء مزج الواقعي بالفتازيا في جدلية غير منظورة لأول وهلة.

هذا التقاطب بين الموت والحياة تتشكل خيوطه في القصص جميعاً، سواء ما كان منها منحاذاً إلى تشكيل قصصي يحتفي بالأحداث والوقائع، وصياغة الشخصيات تعقد الحبكة القصصية، أو تلك النصوص التي تتحاز لشاعرية اللغة، وتقبض على البعد الشعري في لغة المشهد السردي، لتصوغ الدهشة السردية والشعرية معاً، ومُستثمرًا للغة المجاز والاستعارة التي تعتمل بلغة التضاد والمفارقة. "أضف إلى ذلك أن المفارقة مرتبطة بمجموعة من الثنائيات القائمة على التضاد والتناقض والتقابل كثنائية السعادة والشقاء، وثنائية الخير والشر، وثنائية الحياة والموت، وثنائية الصحة والمرض، وثنائية التفاؤل والتشاؤم^(٢٤). ومن الملاحظ ارتباطها الجوهري بدراما الحياة اليومية الواقعية، وصراعاتها التي لا تنتهي في تضاد مأساوي بين رغبة الحياة وقسوة الموت المهيم، وعبر هذه الجدلية تكشف القصص عنف الحياة تحت وطأة الفقر والإقصاء والنبد.

ويمكننا رؤية هذه الثنائية في قصة (الجمعة اليتيمة)، حيث تمتزج صورة الموت الحقيقي بالمجازي، لإنتاج رمزية الموت في الحياة، فهناك من يعيشون لكنهم في مقام الموتى، ففكرة الغياب الطويل للإنسان دون رجوعه تعنى الموت بالنسبة للأهل، يقول الحفيد عن جدته، أنه بعد غياب جده لسنوات طويلة أخذت تندبه، ليتحول الغياب إلى موت، ووتعطل الحياة بالأحلام المؤجلة، يقول: "آه لو تنبتهت لقول جدتي العجوز في اللحظة التي مررت فيها أخطو أمامها، كأني كنت في الحلم أو اليقظة، لم أعد أدري.. عندما قالت لي: أنها لم تعرف عن جدي سوى أنه مات ودفن في جسر النيل، وأنه قبل أن

يموت غاب سنوات طويلة لا تعرف له مكانا، وأنها ظلت تبحث في الجهات الأربعة لوادينا السعيد، ولما يئست هي أخذت تتدبه بعد ذلك^(٢٥). فكرة استئناس الموت تسري في المشهد، وتجعل من وصف المكان والواقع بل الوادي بأنه سعيد قمة الأداء الساخر، وذروة المضاهاة بين الموت والمكان، والمزج الخفي بين السعادة والشقاء، أو الباحث الخائب والاستسلام للقدر.

هذا الاستسلام للقدر والموت يمتزج بفكرة الانتظار، أو انتظار ما لا يجي وفكرة الآمال المقموعة والأحلام المستلبة، وتعاين ذلك بوضوح مفارقة الموت في الحياة في مشهد انتظار النسوة للغائب، ففي يوم الجمعة اليتيمة، التي امتد يتمها إلى النساء الأرامل، والأبناء اليتامى، تظهر النساء في مشهد مليء بالأسى والحسرة،... ونسوة ينتظرن الغائبين، منكسات الرؤوس زائغات النظرات- الحر في الظهر- والنسوة في ظل المسجد ساعة الخطبة يقبعن منكسرات، والشارع يمتد إلى بعيد، والأفق يسقط عبر الحقول ولا أحد يأتي لا الذي راح، ولا الذي سافر..^(٢٦). فالحلم بالعودة مع اقتراب العيد يتحول إلى شعور مضاعف باليتم والفقد والغياب الطويل. ففي ذلك اليوم اليتيم لم يرجع فيه الغائب، والنساء التي تنتظر بلا جدوى، ليشمل اليتيم اليوم، والنساء، والأبناء، والجددة، فقد خيم الحزن والصمت على كل شيء، "تحركت النسوة من تحت جدار المسجد، حملن الأوعية الفخارية، كانت نارها قد باتت رماداً، وهمدت أنفاس البخور تماماً، كن صامتات وحزاني حزن قديم لافح كهجير القيلولة، يمتد عبر الأزقة والظلال المنكسرة، والحر ينفث رائحة طين الجدران"^(٢٧). فإذا كان الموت الحقيقي قد غيب هؤلاء الذين سافروا أو راحوا، فلا أمل في رجوعهم وأنه غيبهم للأبد، فإن هؤلاء النساء قد ماتوا وهم أحياء، فهن يعشن كالأموات، صامتات حزاني. ويتضاعف هذا المعنى بجلاء حين يأتي السؤال من الحفيد للجددة في إلحاح وتكرار، "قلت لها: يا جدتي لماذا هذه الجمعة يتيمة؟"، "لماذا هي يتيمة تلك الجمعة يا جدتي؟"، "صرخت فيها مستقزاً، جدتي أريد أن أعرف لماذا هي يتيمة؟"،.. نظرت نحوي وفردت رجلها

وقالت لي: إنها لا تعرف أيضا لماذا هي يتيمة؟"، .. سرت في الممر الذي في الظلام، والصوت يأتيني، لماذا تلك الجمعة يتيمة يا جدتي، وجدي لماذا لم تعثري على قبره؟ والرجال الذين راحوا لماذا لم يعودوا؟^(٢٨). يأتي السؤال في أثناء حكي الجدة عن سفر زوجها، ورحيله إلى الأبد، وعن موته وكيف دفن، فيأتي متقاطعا مع الحكي، مما يولد نوعا من السخرية، فبعد كل الذي تحكيه الجدة عن غياب زوجها، والحزن الذي يملأ قلبها، وينطبع على وجهها وملامحها، يلح الحفيد وبشدة على معرفة سبب يتم اليوم، وكأن وعي الطفل الغض يربط بين الأسماء والمسميات وعليه أن يقيم علاقة جديدة بين الجمعة السابقة على العيد وبين الجمعة أو اليوم المنتظر للأحلام التي لا تأتي وتظل فيه محتبسة في لجة الغياب.

وتبدو المفارقة واضحة في قصة (صندوق الدنيا)، ذلك العنوان المشحون بفكرة العجائب والغرائب والمشاهد المتباعدة. وتظهر فيها فكرة الموت مرتبطا بالعودة العجائبية، والتوسل بالخوارق، بوصفه الملجأ الملائم الوحيد لكسر حجب الانتظار الطويل، وعودة الموتى والراحلين، ويتجلى ذلك في رد العم (أيوب) على سؤال (علي)، وإيهامه بأن الميت يمكن أن يعود من موته في الدنيا، "سحب العم أيوب الصورة.. صرخ الغلام: ثبت الصورة يا عم (أيوب).. لا تجعلها تروح.

- مالك يا (علي)؟
- ضريح من هذا؟
- ضريح مولانا (الخضر).
- هو مات؟ ... إذن لن يجيء؟
- سيجيء.
- لكنه مات.

- ربك قادر يا (علي)^(٢٩).

وتكتنز مفارقات الانتظار والتأجيل والموت المجاني في عبثته في قصة (حضر الموت) في علاقة الحب بالموت والقتل، والشرف والانتظار الطويل مجسدة للموت، إذ تكشف عن تجسيد معنى الموت في الحياة، فالبنت الشابة الراقدة على فراشها، تنتظر الموت/ الحبيب الذي سلبها شرفها ولا يأتي، فقد تركها حبيبها ورحل، " حبيبي ذاك الذي لم يأت من يوم رحليه"، فخيم الحزن على الفتاة وعلى أمها، فاستعانت الأم بالنهر لكي تغسل هموم ابنتها وأحزانها، لتقع في شرك العم(عمران) التربى، وتهب الريح من جديد، فعلى النهر "خافت لكن عم "عمران" التربى، كان يقف قبالتها بملابسه القديمة الرثة، وعمامته الخضراء، عادت الريح تهب وأحمر الجو، ودارت بالأرض الزوابع، كلمها عن المرعى والحياة، وعن نهاية السماوات"^(٣٠) ويأتي العم(عمران) ليسلب شرفها، ويلحق بها العار،" مد عم(عمران) التربى يده أول الأمر وجلة، ثم جارحة إلى حد أنها كانت تعرف طريقها بدرية، خلع سترتها ذات اللونين، بان ظهرها للشفق دقيقاً مليحاً في آخر النهار، مد يده الأخرى وشد (الجيب الأزرق ووضعه جانباً، فانكشف ساقها الممدودين حتى الماء، انزلقت صديرتها وساعدته في خلعها، الشمس الغاربة استباححت صدرها العاري..، كانت عارية تماماً يلون جسدها لون الشفق، لون الدم المراق، وذكرياتها تنساب في رأسها كتدفق ينبوع"^(٣١). وزيادة في تأكيد إلحاق العار بها، تأتي مخالب العم(عمران) يدسها في طين النهر، ويغسل جسدها به، فقد وضعها في الطين من أعلى رأسها لأخمص قدمها، " كفه ذات أصابع طويلة مستقيمة، لها أظافر كالمخالب، دسها في طين النهر، حمل الطين الطري المختلط بالماء بعد أن لاكمه بالأعشاب، وعلى ظهرها وضعه بيده، كان يغسل الجسد بالطين، حتى اختلط الطين بالجسد والجسد بالطين..^(٣٢) وتتجلي فكرة الموت في الانتظار عندما يلفها بثوبه، كأنه الكفن، " رآها الرجل ترتعش، فخلع ثوبه الواسع ولفها به فكانت كمن لفه ظلمة الكفن"^(٣٣). فهي ميتة في الحياة، تنتظر الموت الحقيقي بكل

مراسمه: (الغسل، والكفن، والدفن). لذا نرى القصة جاءت متضمنة كل تلك المراسم، لكن المفارقة أنها تمارس فيها وهي على قيد الحياة، فحياتها كالموت.

لقد خاضت الفتاة الصغيرة تجربة الموت في الحياة، تنتظر الحبيب ولا يعود، تنتظر المخلص ولا يأتي، تنتظر الموت وقد تأخر عليها، حتى أنهكها التعب والحزن، فأتى الموت يخلصها من عذاب الحياة، لتنتقل من الموت المجازي إلى الموت الحقيقي: "(حضر موت) الوطن، عدن الجنة، عيناها مفتوحتان ترى ولا ترى، ها هي نظراتها تدور بمحجريها والأم ترقب العينين اللتين يزحف على سوادهما البياض.. صرخت الأم بينما يد البنت قد استراحت بجانبها.. في اللحظة ذاتها علا صوت العم(عمران) من فوق مئذنة الجامع يدعو الخلائق للصلاة"^(٣٤). من دون شك هناك فعل رمزي وراء الفتاة وشرفها المهدر وانتظارها مالا يأتي، وحتى التلاعب الصوتي بين حضموت وحضر موت، وجنة عدن وما آلت إليه بعض المغامرات التي شهدتها تلك الحقبة، ولا شك أن الخلاص منها كان في الدخول في طقوس التبرك والغيبات على النحو الذي يتقاطع من نهاية القصة التي تكتظ بمراسم ما بعد الموت والدفن، وزيارة القبور، تمارسها الأم ليس لزيارة ابنتها، ولكن لزيارة الأضرحة، لتستعين بالأولياء، وتطلب العون من علام الغيوب: "هي ابنتي يا طاهرة"، من ذا يريد أن يذهب قبل أوانه يا طاهرة.. هي ابنتي وعكازي"^(٣٥).

وتتجلى بوضوح ثنائية الموت والحياة في قصة (الجواد للصبي.. الجواد للموت) بشكل فيه شيء من الفانتازيا عبر أنسنة الجواد الذي يقوم بفعل بطولي بإيقاد طفل من لدغ الثعبان، لكنه في النهاية يلقي حتفه لمجرد الاحتفاء به، فحياة الطفل (وليد نجية) جاءت مقابل موت المهر "وليد (نجية) الجماعة ينام في ظل شجرة تيل، على رأس غيط قطن.. أمه تمسك خطأ، محنية الظهر تطارد اللوزات المفتحة، الجواد يرعى على جرف قريب، يخرج الأسود اللعين زاحفًا، متلوي أملس ناعمًا، يسمم اللبن في الطاجن والطنجة في الحلة، هدفه الوليد الملفوف برقع قدميه. يندفع المهر ناحية الزاحف اللعين وبحافره

يقطعه"^(٣٦). فبعد أن أنقذ المهر حياة الطفل، أقام له أهل القرية احتفالاً كبيراً، "من عند قنطرة (السكري) حتى دكان (عبد الجليل) فرح ممتد، أسبطة مغطاة بفساتين ملونة" طشاتي" نحاس أحمر بلون شمس العصاري، مليانة بأرز مبيض وأقماع سكر وزجاجات شربات في لون خدود البنات، الجواد أول الموكب وآخر الموكب، ألبسوه كسوة من قطيفة مطرزة بخرز ملون وترتر أبيض يبرق.. الكسوة مشغولة بخيوط بهيجة"^(٣٧). لكن هذه الاحتفالية كانت نذير شؤم على المهر، الذي لقي حتفه حسداً من القرية! رغم ما قام به من إنقاذ للوليد!

إن قوة الموت في المجموعة تلقي بظلالها على الكائن والمكان والزمن، فالبشر يموتون في عبثية غير مفهومة، وتحوطهم الطبيعة وهي تذوي في ذبول وانكسار، ويغدو الزمن في حالات من التوقف والاختناق أو يظل حبيس بنية الانتظار. "إذ تسيطر صورة المكان على الزمان فجأة، وبلا أدنى توقع يكتمل الرمز في اللحظة الموازية للانتباه، وقبل أن تدخل الذات إلى دائرة الوعي المروعة، حيث يكون الذهن أقرب للإفافة وفي أقصى حدود حالات التركيز بالوعي وبالمشاعر، فالتقاليد التنظيمية الخاصة بالنص الفني تحدد في مختلف الأشكال الفنية، أهمية الخصائص المكانية والزمانية، وإلى أي مدى يمكن تحديد العمل الفني من خلال الزمان والمكان"^(٣٨).

ومن هنا يتراسل موت الإنسان مع موت الطبيعة والجمادات، وكأن موته مرآة عاكسة لذلك التلاشي العدمي. تبدو مفارقة الموت والحياة/ البقاء والفناء واضحة في قصة (زيارة)، فالأب والأم في استعداد لزيارة قبر ابنتيهما، فيأتي موت البنت مصاحباً غياب البهجة والألوان في البيت، مخلقاً وراءه الحزن والأسى، ونار الفراق في قلب الأبوين، ويمثل بقاء القرن وسط القاعة-كأنه جمل بارك-استمرار اشتعال الحزن في قلب الأم كلما مرت عليه، وتواسي نفسها، فكل شيء هالك إلا وجهه سبحانه وتعالى، "القرن القديم يجثم وسط القاعة جمل بارك، بفوهته الترابية، ولروائح حمية أواني اللبن تفوح مألوفة

وحميمية، مصطبة يأخذها الجدار في حضنه في عناق قديم ودود، يستقر فوقها صندوق خشبي له ألوان كلحت بفعل الزمن، ومسحتها يد الأيام، عليه رسم لمحمل وطريق مقطوع بجرح غائر، في مكانه منذ عرس الأم، منزويا في الركن، كلما امتدت له يد أتت أيام الحنين المنتهية، خطت الأم داخل (بحراية) القاعة وهمست لنفسها: - سبحان من له الدوام^(٣٩). وتمتد مشاعر الحزن للجماد أيضًا، "دفعت نسمة مفاجئة الباب فأن أنينًا حزينًا، وراح مكانه"^(٤٠). فالأم ماتزال تبكي كلما مرت بشيء في البيت يذكرها بابتها، "بكت عندما اصطدمت يدها بقماشات بنتها داخل الصندوق. كأنما في لحظة زمن، فجائية، انطفأ الشعاع، كأنما شيء قد حجز ضوئه،"^(٤١) ماتت البنت، ومات معها كل شيء جميل (البهجة - الألوان)، ولم يبق إلا طريق مقطوع بجرح غائر لم يندمل بعد، مما يحمل دلالات الحزن وألم الفقد.

وتمثل قصة (مدينة الموت الجميل) بؤرة مركزية للرؤيا التي تصوغها المجموعة، ففضلا عن التوتر الدلالي والثنائيات التي تتصارع وتتطارد في العنوان، هناك أيضًا تجليات التداخل بين الحلم والواقع، فتشكلها ينبني على حدوث التناقض غير المتوقع في الأحداث، وذلك "حينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعًا غير متوقع للأحداث يغلب ويخيب توقعاتنا أو خططنا"^(٤٢)، وممكن تفجير تلك التناقضات والمفارقات يتمثل في النزوع السردى نحو الحلم والخيال ومزج الحقيقي بالزائف، وتلك سمة تتميز بها جماليات السرد لدى كتاب القصة المعاصرة، خاصة كتاب الستينيات، ورؤيتهم الحداثية للقص القائمة على "التحليل والتأمل، والهروب والخيال، وإطلاق العنان للأحلام وهو ينبع من مشكلة أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريبًا عن ذات الإنسان بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها وكثيرا ما يغرق قص الحداثة في الأسطورة.... والحداثة إعادة نظر في المرجعيات والقيم والمعايير وهي رؤيا جديدة وتعبر عن المقلق والعجائبي والمثير"^(٤٣).

إذ يظهر فيها عنصر المفاجأة عن طريق كسر المتوقع والمألوف فيه

إلى ما يناقضه، وتكون خاتمة الحدث خلاف ما هو متوقع ويخطط القارئ؛ فالنص يقوم على واقع ما وعكسه وتشمل القصة الضدين في آن، كما أنها تحمل تناقضاً بين الأحداث، يفاجئ القارئ بغير توقعاته، مما يشعره بالحيرة تجاه المعنى الذي يقصده الكاتب أهو ظاهر المسرود، أم باطنه وما وراءه من تعدد؟، وبهذا تتحقق وظيفتها في إثارة الدهشة والشعور بالحيرة. تأخذنا قصة (مدينة الموت الجميل) إلى تخيل مدينة مليئة بالموتى والموت، لكنه جميل، وتتجلى المفارقة بوضوح عندما ندرك من خلال القصة، أنه لا وجود لا للموتى، ولا وجود لهذه المدينة، ففي حوار السيدة مع الشاب، تسأله عن مدينة الموت الجميل، يأتي جوابه عليها، بقوله: "يا سيدتي لا يوجد مدينة اسمها" مدينة الموت الجميل.

- لكن أليست هذه فيلا النورس؟
- نعم.
- إذن فأنت تعرفها؟
- أعرف ماذا بالله؟
- البنت.
- نعم.. البنت.. لقد كانت ترتدي ثوباً من الدانتلا الخضراء، وكانت تقف عند مقدمة السفينة وتحادث النورس.
- لا أعرف يا سيدتي عما تتحدثين.
- لقد أخذها مني وسافر.. بعدها لم يعد.. من زمان، وأنا أجوب المدن بحثاً عنها.
- عن ماذا؟
- عن المدينة^(٤٤).

يكشف الحوار عن دلالات التضاد والمفارقة بين الموت والحياة،

والغياب والحضور، فالسيدة تبحث عن الفتاة التي غيبها البحر، والموت، وتبدو المفارقة بوضوح عندما نكتشف من خلال هذا الحوار، أن الموت قد غيب مدينة الموت الجميل نفسها، فلم توجد مدينة اسمها مدينة الموت الجميل. وتتواصل المفارقة حينما يضع الشاب يده على ذلك اللغز - الذي ظل يؤرقه- طوال حواراه مع السيدة الباحثة عن مدينة الموت الجميل، فقد ظل في حيرة من أمره، وتخبط، وعدم فهم لما تقوله السيدة، إلى أن وقعت عينيه على المعنى الغامض المستحيل "حق في اللوحة بعينين مفتوحتين ذاهلتين، دارت عيناه حتى وصلت أسفل اللوحة، فوق الإطار الخشبي، وجد حروفاً من أبجدية منثورة، متأكلة وقديمة، كأنها لغة مهجورة، ميتة تخرج من كتاب تليد، تمنع الحروف وظل يجمعها ويرتبها، انصعق عند فهم المعنى الوحيد المستحيل "مدينة الموت الجميل"، أرتج، وجرى ناحية النافذة يبحث عن المرأة، لكنه لم يجد سوى البحر"^(٤٥). فمدينة الموت الجميل لم يعد لها وجود، ولم يبق منها إلى ما يشبه هياكل البشر، فقد انمحت وطمست معالمها، وهو بالكاد توصل إلى ذلك المعنى المستحيل، عندما جمع ورتب الحروف المتأكلة، التي دلته على أنه لم يكن هنا مدينة الموت الجميل. بل أطياف حروف في لوحة بائسة قديمة.

لقد بدا التضاد البنائي المولد للمفارقات في القصص السابقة، يشده بطريقة أو أخرى ذلك التوتر حول المكان، والوجود والغياب، الذي يفجر فكرة التعايش المأزوم بالموت في الحياة، وحلول فكرة الانتظار الذي لا مفر منه، رغم خيبته وعدم جدواه، لكن في قصص آخر يأتي التوتر الداخلي في القصص من التضاد الداخلي وصراع الرؤية الزمنية، أو مفارقات الزمن. ويمكننا معاينة ذلك في قصة (خط الاستواء)، إذ تعكس لنا مفارقة الزمن، وكأنه يعيش في زمن غير الزمن، فالناس تموت من الثلج، وهنا تظهر مفارقة عنوان القصة لمحتواها، فمن المتوقع أن يموت الناس من شدة ارتفاع الحرارة، ولكن ما حدث كان على عكس المتوقع، "إنني أشعر باختلاف الأزمنة. وتغير الفصول، وأشعر بسقوط الثلج خلال العام في مدن أخرى غير هذه المدينة، وأرى بقليل

من الود كثيرًا من الجثث التي ما تزال دافئة، تنام في هدوء الموت على ذلك الثلج المتجمد الذي يتساقط على مدار العام. قلت له أيضًا: إن هذه الجثث لم تأخذ وضعها النهائي نتيجة للحرب. ولكنها أخذت حالتها الراهنة بسبب فساد الهواء وتلوث البيئة^(٤٦).

وتبدو مفارقة الموت في الحياة في قصة (خط الاستواء) أيضًا في مشهد يركز على فكرة الموت الجماعي، عبر التضاد الرؤيوي والتداعي الذهني الأقرب لنسج كابوس مروع، بينما كانت الجرافات الثلجية ترفع الجثث الممتدة على طول الطريق وتثير الفزع، كان هو يركز النظر باتجاه الزجاج الملون بالساحة المقابلة وظل الجدار المائل ليظهر المكتب المضاء نهارًا، وقبة المسجد القديم، ورجل بدون ملابسه الرسمية وصلعته تلمع تحت الشمس، وهناك رجال يجلسون بنفس المكان يجمعون ذكرياتهم ويوزعونها بينهم. "تأملت زجاج النافذة فلمحته بيكي، ورأيت دموعه في الزجاج الملون لها لون الدم الأحمر، والآخر الذي يجلس خلف المكتب المضاء، يفتح فاه بعصبية لكن صوته لم يكن يصل إليّ، استدار الرجل الذي يعطى ظهره للحائط، رأيت ظهره بكثير من الفضول، وقد تمزق قماش ثوبه في شكل خطوط متقاطعة وiban لحمه من خلال الخطوط المتقاطعة، وقطع من هذا اللحم مهروسة في شقوق ثوبه المقطوع"^(٤٧)، هنا يتحول الموت إلى رمز دلالي وإشارة قاتمة إلى الواقع. وتتجلى المفارقة عندما يصور الموت الحقيقي الجماعي، لعدد من الناس، ماتوا وما زالوا يحملون الغضب والتعب، وهنا تظهر رؤية الحياة في الموت، فالجثث تكاد تتطوق بكل ما لاقتة من معاناة وتعب، حتى انطبع التعب والغضب على ملامحها بعد الموت، فعلى الرغم من موتها فإن التعب مازال حيًا محفورًا على ملامحها،" طافت بالشوارع جرافات ثلجية كانت ترفع الجثث الممتدة على الأرض وتضعها على (ترلات) معدة لذلك الغرض، كانت الجثث تثير الفزع في الذي لم يتحول إلى جثة بعد، وبرغم كونها جثث إلا أن ملامحها ما تزال تحمل سيماء التعب

والغضب" (٤٨).

لا شك أن التعريض الاجتماعي والسياسي له دور مركزي في القصة السابقة، ففيها نلاحظ التصوير الجماعي للموت كاشفاً من طرف خفي عن صورة مؤلمة للموت وتصويره الجثث كأنها خارجة من معركة كبرى ونكسة حربية كبرى، إن المفارقة هنا، وسيلة من وسائل التنديد بالواقع والسخرية منه بصورة خفية تحاكي الشائع لكنها تعرضه مكثفاً بهدف التهمك.

ولا تكف تلك الإشارات الظاهرة والخفية إلى الواقع التاريخي أو اللحظة الزمنية التي أنتجت النصوص أن تتراءى للمتلقي في التصوير القصصي وترميزاته الدائرة في فلك الكشف والستر، والخفاء والتجلي، والبوح والكتمان، تعارض "التناقض القائم بين الكلام البين والكلام المضمّر" (٤٩)، مما يشكل تعمية جمالية للأنساق المضمرة، والمسكوت عنه جماعياً، ومن هنا "يعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع" (٥٠). وفي ظل تلك الكتابة يبدو الميل للإخفاء أكثر من الإعلان، والتلميح أكثر من التصريح، فرغم ما تبديه من حجب كثيفة من الحلم والفتنازيا والغربة بباطنها حس داخلي فجائعي وساخر ومؤلم، لتصبح وسيلة من وسائل التنديد بالواقع والسخرية منه بصورة خفية تحاكي العجائبي والغرائبي والحلمي لكنها تعرضه مكثفاً بهدف التهمك، ذلك لأن "السخرية طريقة للخلاص من الرقابة، أيضاً، سواء أكان الرقيب سياسياً أم ذاتاً علياً. وهي في الحقيقة كثيرة الشبه بالنفي الفرويدي، الذي هو وسيلة تنتج لنا أن نقول: لا أريد أن أقلقك، حين يكون في نيتنا شعورياً أو لا شعورياً، القيام بذلك بالذات" (٥١).

وبالإمكان الإمساك بتلك الطرائق الخاصة بالإضمار والتلميح في كافة قصص المجموعة دونما استثناء، ولنأخذ على ذلك مثلاً قصة (الصبي فوق الجسر)، ففكرة التمسك بالحياة ومواجهة الموت، والفكاك من رقبة المطاردة والقتل، تتجلى بوضوح في مشهد الصيد والطائر، فكل منهما يحاول البقاء، ويدفع عن نفسه الموت، فعلى الرغم من وقوع الطائر ممزقاً، ملطخاً بالدماء،

على مشارف موته المحقق، تحدث المفاجأة فإنه يدافع عن البقاء والحياة بكل ما أوتي من قوة، "رأيت رجلاً يبرز في دغل الغاب متسللاً، يرتدى سترة من الجلد، ويلبس على رأسه قبعة، ويضع في كتفه حقيبة من القماش الكاكي الأصفر، ويحمل بندقية لها ماسورة طويلة، حدج الصياد الطائر وضبط النيشان، كان الطائر في مرمى الهدف، (ستتطلق الرصاصات الآن مندفعة. مزلزلة في صمت الظهيرة اللاهبة.. تمزق الصدر المفتوح، ويسقط ذلك الطائر ملطخاً بدمه، وقد تفتت لحم البطن واندس المنقار الأحمر النهم في التراب (قلت لجدي): أن لا شيء يدوم وقال لي: إن الأشياء تبدو متشابهة بدرجة مفزعة إذا حل الألوان، صرخت صرخة شبيهة بالاستغاثة. طار الطائر ودار يرقب، الصياد الذي يضبط نيشانه مرة أخرى، انقض الطائر من علوه البهيج ناشراً مخالبه كالرماح، كان يقصد وجه الصياد الذي خاف فجأة، اندست مخالب الرماح في الوجه، تسحل العينين في وحشية بدائية، كانت البندقية على الأرض واليدين تصفق الهواء، بينما الوجه يدور في عماء المفاجئ، وصرخات كالعويل تتطلق في هجير الظهرة، كان الطائر يصعد إلى الفضاء الرحب، ويختبئ، وأنا واقف فوق الجسر أحرق فيما أرى وكنت لا أفهم شيئاً" (٥٢).

يمكننا الوصول إلى أمثلة رمزية وواقعية، ثنائية المغزى العام والخاص في سردية القص، إذ يبدو الصراع بين الحياة والموت/ البقاء والفناء، فقد تبدلت المواقع، وأصبح المغلوب منتصراً، وتحول مصير الطائر من الموت المحقق، إلى الحياة، بإصراره وتمسكه بالبقاء، أما الصياد فقد تحول مصيره من الإبصار إلى العمى، فقد تسبب الطائر في عماء المفاجئ! ويمكن القول بأن "القص يرصد الخصائص الثابتة والمتغيرة للشخصيات وتصبح هذه النواتج الدلالية الجديدة للتحفيز الوصفي للشخصية عناصر فعالة في إنتاج الدلالات المتعددة، وتنسلط هذه الدوال بوعي مضمر على معطيات كل جزئية لإنتاج الدلالة، وتدب في هذا الملفوظ التحفيزي حركة (داخلية خارجية) تتقابل مع حركة الاتصال و الانفصال على المستويين الداخلي (الخارجي) فتتوازن

المفارقة الظاهرة المضمرة بما تحمله من دلالة السخرية، والمناقضة في خصائص الشخصية، وتدب في هذا النص حركة خفية داخلية نشطة تتحرك بتناغم ما بين الدوال التحفيزية، والمتن القصصي^(٥٣).

تظهر بوضوح بنية التضاد بين الغني والفقر في قصص المجموعة وتتجاوب مع عالم الهامش، والفقر، والوحشة. بوصفها الوجه الآخر لثنائية الموت والحياة، أو الموت في الحياة، ففكرة الفقر والغنى مسألة محتمة اجتماعياً وثقافياً، فما دام الإنسان يعيش في مجتمع فإنه دائماً موضع تصنيف ذلك لأن كل "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"^(٥٤).

ويظهر القص تغير حالة بعض الشخصيات من الفقر إلى الغنى، ففي قصة (قمر معلق فوق الماء)، تأتي شخصية (العم) بين الفقر والغنى، تتضح صورة الفقر عندما وصف عبد المولى عمه في قوله: "صورة لعمي شاباً، فقير الملابس والصحة... أخرى بعد أن متعه الله بالثراء والعافية يلبس نفس النظارة البنية ويمشط شعره في وجاهة التجار المستورين"^(٥٥).

فمثلاً نرى مفارقة واضحة عندما نطالع رد فعل الولد (عبد المولى) عندما سافر إلى المدينة ليعيش في بيت عمه، هناك في المدرسة، صُدم عندما وجد فيها فقراء، ظناً منه أن أهل المدينة كلهم أغنياء، يقول: "تعرفت برفقائي أولاد المدن. كانوا خليطاً في مثل سني. أشقياء وأذكياء. تجمعهم شراكة الفقر. انزعجت أول الأمر ووقفت بجانب السور. أخاف على بنطلوني الذي اشتراه لي عمي. وعلى كتي وأخاف قلة تجربتي.. بعدها ألفت العيال وصاحبتهن. وكنت أسعد معهم طوال اليوم"^(٥٦)، وهنا تظهر مفارقة التوقع، (فبعد المولى) كان متوقعاً أن يجد زملاءه في حالة من الغنى ورغد العيش، فهم أهل المدن وسكانها، لكن ما حدث كان عكس توقعاته، فقد خاب أمله، ومما يثير الضحك والسخرية أن خوفه وصل في نفسه لدرجة الخوف على بنطلونه، وكتبه. وتزداد

المفارقة عندما يصل إلى درجة من السعادة والألفة واعتياد الأمر.

ويبرز الكاتب مفارقة أخرى عند (عبد المولى) تتصل بالغنى والفقر، وهي أن عبد المولى يعيش مع أمه في القرية حياة صعبة وقاسية، بعد وفاة أبيه، حيث تولى العم تربيته، "هو عمي الذي يربيني بعد أن مات أبي وتركني وأم في منتصف عمرها تكدح من طلوع الشمس حتى طلوع القمر" (٥٧)

فالمتوقع أن يسعد (عبد المولى) بمجرد وصوله بيت عمه في المدينة، وبخاصة بعد أن رأى مظاهر الغنى والترف في بيت عمه الجميل، الذي لا يشبه بيتهم، "شقة عمي لا تشبه بيتنا.. لها باب مغلق بضلفتين أعلاه جرس يصلصل في الفراغ المحبوس.. تنسدل على النوافذ ستائر من قماش مزهر بزهور ملونة..." (٥٨)، لكن ما حدث جاء عكس ما هو متوقع، فشعر عبد المولى بعدم الأمان، وتمنيه أن يرجع إلى أمه في القرية أحدث نوعاً من المفارقة، "وكننت أنام كل ليلة وأنا خائف حتى تمنيت أن أعود إلى أمي، حيث لم أكن أخاف." (٥٩)، وهنا تظهر المفارقة بوضوح بين تفضيل الأمان حتى مع وجود الفقر، على الخوف في وجود الغني.

وتظهر مفارقة الموت في الحياة ممثلة في الابن (ماضي) الصغير، في قصة (سنوات الفصول الأربعة)، فالابن ماضي يعيش حالة من الذل والجوع بسبب الفقر بعد موت أبيه، "ينام بالمسجد بعد أن تطفأ مصابيح، ملثقا بحصير، لكن أصوات الحفيف والهمسات في الأركان وعند المنبر تفزع.. جاع فامتدت يده على فرش (أمين زايد) الفكهاني، فأصلاه الجحيم.. ساعته صرخ.. (كنت كعان يا عم أمين).

جلس بجوار الحائط سيال الدموع، وشمس النهار ذليلة" (٦٠)، فهنا تصبح الحياة موتاً، عندما لا يجد الإنسان ما يسد جوعه، وعندما يفتقد المأوى، ويفتقد الأب والأم، "نظرته جوعى مستغيثة، وثوبه الكستور الكالح نسله القدم" (٦١).

كما أن أباه العم (ماضي الكبير) الإسكافي، مات فجأة مفارقاً الحياة، دون أن يطلق استغاثة الموت الذي باغته، فقد ذهبت إليه امرأة تسترد مداس زوجها من عنده، وعندما قرعت الباب لم يرد العم(ماضي) فقرعته ثانية ونادت عليه " ولما لم يفتح الرجل هزت الباب فتجمع ناس الحارة، وكسروه عنوة.. كان الرجل ساقط الرأس حتى منتصف سندانه، ويده الأخرى غارقة في دلو الماء، حتى استغاثة الموت لم يطلقها حينما فاجأه مع شدة الخيط المبروم بالشمع الإسكندراني." (٦٢)، وتبدو المفارقة هنا في مشهد الموت، مرتبطة بحالة الفقر التي كان يعيشها العم ماضي الكبير، ذلك الفقر الذي يبدو واضحاً من خلال هذا المشهد، والذي أفقده القدرة على النطق، أو الاستغاثة، عندما فاجأه الموت في أثناء عمله، فسلمه نفسه دون مقاومة.

مفارقة الطفولة بين الحلم والواقع:

تلك المفارقات في قصص المجموعة، تتشكل كما مر بنا عبر بنية قائمة على ثنائية الحلم والواقع، ويبدو من خلالها عدم النقاء الحلم والواقع، وأن ما يحلم به الشخص لا يستطيع الحصول عليه فيصحو من الحلم خائباً حزيناً. ولهذا فإن هذه الثنائية لها بنية وظيفية ورؤيوية في القصة القصيرة؛ لإبراز التناقضات بين العالم الداخلي للشخصيات وواقعهم المعاش؛ ولإظهار التباين بين ما يطمح إليه الشخص وما هو مجبر على التعايش معه. كما أنها تمثل وجهاً من وجوه التضاد بين الأحداث والمفارقات بينها، في ظل مبنى درامي. وعلمنا أن ندرك أن الواقع في تعارضه مع الحلم، والحلم في إزاحته للواقع في القص الحديث، إنما يأتي من جانب: تهديد اللغة المكسرة، ورميها نهائياً، خارج متاحف القواميس، وتوسيع دالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، فهي مسألة إن لم تكن مدمرة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول واقتحام مغاور ما تحت الوعي" (٦٣). وذلك عندما يتغير اتجاه سير الأحداث، ويحدث التعارض بينها، وتأخذ الأحداث مساراً مختلفاً عما هو منتظر من قبل الضحية، فبمجرد أن تكتشف الحقيقة تخيب توقعاتها، ففيها

يكون" إغراق الضحية بمخاوف معينة أو آمال بحيث يتصرف على أساسها، ويتخذ خطوات ليتجنب شرًا متوقعًا، تؤدي إلى سقوطه المحتوم" (٦٤).

وتتجمع تلك الثنائية في كثير من تجلياتها حول رمزية الطفل أو الصبي، إذ يحتل مركز الثقل في مساحات كبيرة من القصص، وهنا يقول الكفراوي "أكثر من نصف ما كتبته عن أطفال، فالطفل أب الرجل وخطوات التكوين الأولى" (٦٥). ومن هنا يأخذ حظًا وافرًا من الأهمية السردية في التشخيص والسرد، خاصة في علاقته المتوترة مع المدينة، فيعكس على المستوى الضمني أزمة العلاقة مع الواقع، "فعالم الطفولة له علامة بارزة على نحو خاص في تجربة الكفراوي ويأتي مفعماً بالسذاجة والعفوية والدهشة التي تسم ممارسات الأطفال وألعابهم وأغانيهم واكتشافاتهم وأحلامهم البسيطة المستحيلة، وعلاقاتهم المشتبكة بالأماكن والأسرار الصغيرة. وبعد انتقال الكاتب إلى المدينة كان وعيه مثقلًا بتراث أهل القرى، من خلال الأساطير، والجنازات، وطقوس الميلاد، والظهور، والسبوح، وصوت أذان الفجر، وأنفاس الموتى، التي لا تغادر ذاكرته. فالقرية هي الطرف الأقوى في هذه العلاقة الثنائية" (٦٦).

ويذهب فيصل دراج إلى أن مقولة "الصبي الواعد" تحمل وجهين: أحدهما جمالي يؤمن للعمل الروائي مادة يتمحور عليها ويزوده بتصور فني، إن صح القول، ينظم المادة ويعطيها شكلاً، وثانيهما فكري، أو أيديولوجي، بلغة تبدو الآن قديمة. وما الوجه الثاني إلا فلسفة التقدّم، المشبعة بالأمل، التي اعتبرت المستقبل السعيد منتصرًا بالضرورة، وأن التاريخ يذهب في خط مستقيم إلى غايته العقلانية، كما لو كان صبيًا واعدًا مختلفًا، يخترق السبل كلها ولا يضل" (٦٧). وهذه الثنائية لا تخلق فقط توترًا دراميًا، بل تساعد أيضًا في تقديم نقد اجتماعي وثقافي، من خلال تصوير الأمانى المحبطة والواقع الصعب. فالأحلام مرآيا عاكسة لأمانى الإنسان ورغباته المكبوتة، في حين يمثل الواقع القيود والتحديات المادية التي يواجهها. "وواقع الأمر أن فكرة "الحلم العاقل"، التي تلغي المسافة بين العقل والأحلام، كما فكرة الأصل والإنسان الذي اتخذ من

ذاته أصلاً، إضافة إلى وحدة الإنسان والطبيعة، كل هذا يقود إلى التصور الرومانسي للعالم. وهذه الثنائية الضدية المتعاكسة بين عالمي الحلم والواقع في الأدب، تكشف هذا التباين وتأثيره على تطور الشخصيات والأحداث^(٦٨).

وليس هناك من تمثيل أقوى من أحلام الطفولة الغضة بالحب والحياة والانطلاق، إذ شخصية الطفل مكنزاً رمزياً تأويلياً للسرد يعيد تشكيله وفق معطيات خاصة تستغل المعطى الدال على الباءة الأولى ولحظة اكتشاف الحياة في شفافية ناصعة. ولكنه يؤول في قصص المجموعة - على ما سوف نلاحظ - إلى نموذج ضدي لهذه الصورة الأولية، فيأتي في (قمر معلق فوق الماء) معلقاً بأحلامه في المدينة التي ما تلبث أن تطلعه على مفاتها وتبوح ببعض أسرارها، ثم تلفظه سريعاً. تأتي قصة (قمر معلق فوق الماء) محملة بالأحداث المتعارضة، التي تهدم التوقع، وتخبب الآمال، ففي انتقال عبد المولى إلى المدينة ليعيش مع عمه في بيته، ويستقر هناك، تسير الأحداث في صالح (عبد المولى) الطفل ابن السنوات التسع، وتميل الأم لذلك من أجل مصلحة ابنها، وتوصيه بطاعة عمه، تقول له "عمك هياخذك معاه يا ضنايا تطاوعه، وأنت مبقتش صغير.. هناك هتلاقي اللقمة الطرية والهدمة النظيفة.. ربنا يفتح عليك يا ابني.. الأمانة يا عبد المولى، وأوعى تنسى أن عمك فاتح الدار"^(٦٩)، وما تزال الأحداث تسير وفق ما هو مرسوم لها، وما هو متوقع بخاصة بعد أن ألحقه عمه بالمدرسة "ألحقني عمي بمدرسة ينعد عن المنزل.. وكنت أسير بشارع(الحنفي) عابرا سوق الثلاثاء إلى شارع البستان"^(٧٠)، فعبد المولى يعيش في استقرار في بيت عمه، ويشعر بالأمان والطمأنينة، لكن سرعان ما تتبدد هذه الطمأنينة وتتحول الأحداث إلى نقيضها، ليعود عبد المولى إلى القرية محملاً بخيبة الأمل، " جمع لي عمي متاعي في شنطة من ورق مكتوب عليها (محلات قاصد كريم).. غسلت لي امرأة عمي دمي وبكت من أجلي.. سرت خلف عمي وأنا أسمع هممته.. عندما حاذيت شقتها رأيتها تقف خلف الزجاج المكسور دامعة. ودعت شارع(سعد) ونافورة المياه

ومسجد(المتولي) وتجارة عمي، وسرب الحمام، وكنيسة (الآباء القديسين) قلت في نفسي (هذا محزن ويمكنك أن تبكي) وبكيت. سلمني عمي لأهل بلدي عند موقف السيارات...^(٧١). فتحوّلت نهاية القصة إلى مفارقات عجيبة، حيث هدم المتوقع، فقد ظل عبد المولى يحلم بآمال وطموحات تكبره بكثير، حتى كانت سبباً في سقوطه وضياعه.

وفي القصة نفسها يبدو القمر في حالة من الحزن والكآبة، التي تتشابه إلى حد كبير مع حالة عبد المولى، يقول عبد المولى: "أراه الآن معلّقاً فوق الماء) هو القمر. يخرج من خلف كثبان السحب الطافية ويقترب مني، بوجه مخنوق ملئ بالندوب والجزازات- وأنا- أفارق المركب صاعداً إليه- حيث هو- أمد يدي أمسح عنه ندوبه وجزازاته. حيث تظهر المفارقة هنا فيما يقوم به عبد المولى من أفعال تجاه القمر، محاولاً التخفيف عنه، ماسحاً عن وجهه ندوبه وجزازاته، على الرغم من أن عبد المولى يعيش حالة من الحزن لا تقل عن حزن القمر، فالقمر معلق بين السماء والأرض، وعبد المولى معلق بين القرية والمدينة، فإنه يبادر بالتخفيف عن القمر، وهو في حاجة إلى مثل فعله.

ففي هذه القصة يبدو حلم (عبد المولى) متضاد مع الواقع، حيث يحلم ذلك الصبي بأحلام تكبره، يحلم بحب نبيلة الفتاة التي تكبره بسنوات، تعرف عليها عند عمه في المدينة، ويأتي الحلم محملاً بآمال وطموحات بعيدة، وتبدو مفارقة الطفولة والشباب واضحة في تصرف الطفل مع الشابة، فالأفعال التي يقوم بها لا تتناسب مع سنه، فهي في تناقض واضح، "قبلتني مرة على جبهتي وسألتني: (مبسوط عند عمك ابقى.. انزل عندنا) ولما قلت لها إنني مبسوط لأنني بشوفك ابتسمت وخطت ناحية الشرفة، وأطلت منها ثم عادت وضممتني إلى صدرها وقالت أنت حبيبي يا عبد المولى) ولما وجدتني في حضنها امتدت يدي وأمسكت نديها فضحكت وابتعدت عني وقالت لي: (آه يا غفريت).. وكنت انظر في عينيها وأسبح فيهما وأتذكر المرأة التي في بلدنا والتي من نسل أغراب بادوا، والذين لم أكن أعرف بلادهم، وكانت كلما ضحكت أمامي، كنت اعدو

على شاطئ مزروع بالعشب، وأشم رائحة الياسمين" (٧٢).

وتتطور الفكرة إلى حلم يراوغه في الصحو والنام، نازعًا عنه ستر طفولته، ملقيًا إياه على أبواب الرغبة المنتظرة، وإشباع المراهقة المتدفقة، " عندما سأراها في الصباح سأنظر في عينيها وسوف أبتسم، سوف احتفظ بيدها ولن ترى الخوف في عيني، تقلبت على جنبي ورأيت كراسي حجرة الصالون تغرق في الصمت والوحدة، أضأت النور وفتحت كتاب الحكايات، أحبك أيها البنت الكبيرة بعينيك الزرقاوين، رأيتني أصعد ربوة عالية تسوخ مني قدماي في رملها الأبيض، على يميني منازل قروية مفتوحة الأبواب يجلس أصحابها أمامها، ينظرون ناحيتي مبتسمين على يساري سهل من عشب، رأيتها وكانت تجلس بين السهل والناس المبتسمين" (٧٣).

لكن وعي الطفولي يفيق صباحًا على سراب الحلم، وتبدده، بل يتحول من محب إلى رسول للحب، إذ يصحو على مفارقة حلمه للواقع، "رتبت حقييتي وتناولت فطوري، وساعدت امرأة عمى في ترتيب الشقة، هبطت الدرجات ووجدتها واقفة أمام الباب تنتظرني، صبحت على وقالت لي: "عبد المولى، تعرف الأستاذ محمد مدرس الحساب"، قلت: "آه"، قالت لي: "سلمه الجواب ده"، أخذته وتحركت فأمسكت بذراعي وقالت لي: "اوعى حد يشوفك". أخذت الخطاب الملون، ودق قلبي: خرجت من الباب وتعثرت في حجر في المساء أعطاني الأستاذ (محمد) رسالة له، لاحظت بعد أن أخذتها مني أنها كانت سعيدة ولأول مرة تقبلني في فمي، نمت وحلمت أني أخلع أسناني، وأرى وجهي في المرأة كريها.. خفت وفزعت، فسمعت الناس الشريرين يضحكون" (٧٤).

تظهر مفارقة الطفولة والشباب حيث يبدو الطفل متطلعًا إلى أن يعيش في مرحلة الشباب، فنراه يقوم بأفعال لا تتناسب مع طفولته، ونعومة أظافره، فهو ما يزال طفلًا لكنه يتطلع إلى أن يطوى الزمن ويعيش في زمن آخر، "أنا ابن السنوات التسع تنقلني من شط البلد إلى شط المدينة مركب مشدود إلى بكرة من حديد، يدفعها جنزير له صليل، حيث تستقر المدينة التي لم أزرها، وعالم لم

أدخل أبوابه السبعة بعد^(٧٥) ، ويؤكد تلك الطفولة ما يبرزه مشهد السلام، عندما نادى عليه امرأة عمه ليسلم عليها، "تعالى يا عبد المولى، سلم على نبيلة، دي جارتنا، ساكنة تحت، بنت الست أم فاروق، كانت مسافرة ورجعت، مددت كفي وضاعت في كفها، ضرب الدم وجهي وأطبقت هي كفها بحنو زائد، ارتعشت ورفعت عيناى قتلاقتنا بالعينين الزرقاوين، وذلك الوجه المدور ذو الحاجبين المقوسين كهلالين.." (٧٦).

هذه الأحلام الشبقية المراهقة، وطرائق الإحباط والصد، التي يقع فيها تبدو لازمة متكررة في قصص المجموعة، ويمكن معاينتها في بعض مشاهد قصة (الأعراف)، لتعطي دلالة المفارقة عند الولد (عبد المولى)، ففي مشهد اصطحابه (أنيسة) إلى الكتاب، يقول: "وكنت أنظر وجهها الشفيف كالقمر، وأمسك بكفها الصغيرة وأهمس لها.. أنها لو لم تكن في الكتاب ما رحته. تحت إبطي كفها، أسير بها خلال متعرجات الطرق، والتفاف الأزقة. في بحر القمر أتسلل إلى صدرها أدفن فيه خوفي وأبثها أحلامي.. طاهرة أنت يا أنيسة" (٧٧).

إن الحلم الذكوري مقموع على أعتاب الطفولة، التي يظل فيها يردد الحلم وينتظره غصاً دون وصول، بل مجرد أمانى موعودة في الانتظار أو في المابين على (الأعراف)، لا هناك ولا هنا في وقت واحد، : "عندما قال (لأنيسة) أنه عندما يكبر ويرتدي جبته ويلبس عمامته، ويذهب للمعهد الديني في المركز سوف يشتري لها طرحة بيضاء، ردت عليه: سورة الأعراف هي المبتغى، قال لها: وإنه عندما يحضر في الإجازة سيحكي لها عن ناس المدن، قالت له: إنها تقوم في الفجر وحدها وتتوضأ وتصلي وتطلب له الهداية" (٧٨).

وتأتي صورة الطفل في قصة (العشاء الأخير)، مجسدة مفارقة الطفولة والشباب أيضاً، محدقاً في الجسد الأنثوي: "للبنات الظل والقامة المديدة، وعافية سن البكارة، والرجال رقاب تستطيل، وعيون صقور، تدور البت دورة ويدور خيالها على الحائط دورة، تضع صينية العشاء محنية، وينحي صدرها اليمام، مثنية الصدر بعجيزة كالعجين، أحرق فيها من مجلسي بين المدايات بعين

مفتحة وانتباه مشبوب بالحنين" (٧٩) .

إن تيمة الطفل الحالم أو الصبي الواعد بالحرية والانطلاق، تغدو مؤشراً دلاليًا على أبعاد رمزية تكشف عن التوق المستمر للرحيل للماضي البكر، واستعادة الذكريات التي أرهص بها مدخل المجموعة، كما أنه يكشف في سياقه السردي عن محاولات الانعطاف من القواعد السائدة، والتمرد على الواقع، ومن جهة أخرى، يدل هذا الطفل على المضمّر الثقافي الدال على التحول الرؤيوي للعالم، بعد الإخفاقات التي واجهها المجتمع في فترات متتالية، خاصة "بعد الإخفاق المروّع للمشروع التنويري، من الصبي الذهبي إلى الكائن المشوّه، مع فرق أملت التجربة الروائية المتطورة، التي استبدلت بالبنية البسيطة، التي تنصر الخير على عداه، ببنية فنية مركبة تحوّل، التاريخ إلى زمن معقّد متعدد المستويات" (٨٠). وليس ببعيد عن هذا البعد الثقافي ودلالاته المضمرة، ما نلاحظه في قصة (الصبي فوق الجسر)، إذ تبدو مفارقة حلم الصبي للواقع بوضوح، فقد ظل الصبي طوال القصة يبحث عن الطائر الغريب، ذلك الطائر الذي صاده جده وحبسه في غرفة الدار العالية- كما أخبره أبوه- فظل حلم الحصول على الطائر مسيطراً عليه في صحوه ومنامه، وهذا ما رآه في منامه: "وكانت مساحات هائلة من الشجر في الليل، تكسوها ظلمة كظلمة الآبار المحفورة عند نهاية العالم.. وكنت وحدي أسير مخترقاً الشجر، تائهاً عن الطريق باحثاً عنه بعناد طفولي، ورغبة حميمة في الوصول.. وكنت أراه على البعد- ذلك الطائر ذي المنقار الأحمر النهم- ناشراً جناحيه عند النجوم.. وكانت عيناه في عيني مستقرّاً في طيرانه الوحشي.. وكنت أخاف منه، واستند إلى جزع إحدى الأشجار العتيقة، وكنت أبكي.. وكانت توقظني أمي من المنام" (٨١). يصحو الصبي من نومه، وإذا بحلمه يتناقض مع الواقع، وأن ما ذكره كان حلمًا يصعب تحقيقه، وربما هذا ما جعل أخاه يسخر منه ويضحك عندما أخبره بأنه سيأتي به، ويحبسه في الغرفة العلوية ويسمع عويله مثل جده "سرت بممشى حديقة الدار بالقرب من حافة البئر المحفورة بجانب السور، كان

الزمن في الربيع.. كان أخي الكبير يقف قرب طلمبة المياه التي تنتشع أرضها بالمياه المتخلفة العكرة: قلت له أنني رأيت طائرًا مثل الطائر، وقف أخي ونظر ناحيتي وقال لي: إنني لا يجب أن أتعب نفسي، اقتربت منه حتى حاذيت ذيل جلبابه وصحت فيه: إنه سوف يرى عندماأتي به وأحبسه في الغرفة العلوية، وأسمع عويله مثل جدي.. ضحك أخي ودخل الدار^(٨٢). وربما كان نهاية القصة ما يعطي القارئ مؤشرًا على التوتر الدلالي القائم على تأبي الحلم الطفولي على اقتحام الواقع، والفاك من أسره إلى البراح، ومن ليل الوعود إلى أمل الواقع: "أمسكت به في الحلم، وطار مني بالنهار.. حزنت وعرفت معنى البكاء والخوف"^(٨٣). إن بديل الحلم والخوف والترقب والوقوع في أسر الألم والانكسار.

الشخصيات المتضادة:

تظهر في المجموعة عدد من الشخصيات المتضادة، حيث يعتمد الكاتب إلى التنوع في شخصيات قصصه، فنجد شخصية الرجل الصالح، والسامر القديم، والشيخ القاسي، والعريف المتجبر، المرأة الصالحة، والمرأة الحاقدة الحاسدة.. الخ، وهذه الشخصيات تدخل في علاقات تضاد داخلي أو خارجي داخل نصوص المجموعة، مما يلقي بظلالها على التشكيلات النفسية والاجتماعية والثقافية، التي تمس الشخصيات ورمزيتها السردية وعلاقتها بالواقع الثقافي والاجتماعي. "إن ثنائية نمط معيشة مجتمع ما تؤثر في حياتهم اليومية، وتمتد إلى جميع مواقفهم النفسية، وتنظيمهم الاجتماعي، وأفكارهم الغيبية؛ لذلك تناول شتراوس أشكال الثنائية، وتجليها في البنيات الاجتماعية من خلال أشكال متعددة من الثنائيات متحدة المركز (تقابلات) بين ذكر/ أنثى، عزوبة/زواج، مقدس/مدنس) وأشكال متعددة من الثنائية القطرية. والتنظيمات الثنائية لديه تنظيمات معقدة، فثمة ثنائيات متحدة المركز وثنائيات قطرية، وطبيعة ثلاثية للثنائيات متحدة المركز"^(٨٤).

ويمكن أن نلاحظ ذلك في قصة (الجواد للصبي.. الجواد للموت) إذ

تبرز البنية المضادة لبعض الشخصيات، حيث شخصية الرجل الصالح في مقابل السامر فهناك "الشيخ (راغب الصفطاوي) السامر القديم، فاتح المنديل وقارئ الكف، رابط العريس في دخلته، ومكره العروس في عريسها، يلبس ثوبه (التوتل) الناسل، ويكبس في رأسه عمامة وسخة تغطي شعراً أشيب"، وفي مقابله هناك "العم (سيد موسى) الطيب الصالح، الأمين على الناس وعلى أسرارهم، المصلي الفروض جماعة، مؤذن الفجر في عز ليل طوبة"^(٨٥). ولا تتوقف البنية المضادة عند رسم الشخصيتين فحسب، بل تمتد إلى رؤيتهما، فكل منهما يرى واقعة المهر والاحتفال به من وجهة نظره، فالسامر القديم يرى المهر والولد من الشياطين، فهو "يقف تحت ظل سلطة عفاء وينظر المهر الرامح ويصيح "أقطع ذراعي إن ما كان هذا المهر وهذا الولد من نسل الشياطين)". بينما الطيب الصالح يرى أن البركة والرزق تأتي مع المهر، "المهر يأتي مع القمر، في هدأة الليل حينما يكون السكون، عبر هالة من نور على ظهره خرج بعينين، عين فيها رزق معلوم، وعين مليئة بحبة البركة"^(٨٦). إذ يراه يسند رأسه على منبر الجامع ويتطلع بعين ساجية يشع منها الصلاح والتقوى، ويشير بيده ويقص حلما يأتيه بعد أن يتوضأ وينام.

وتأتي شخصية العمه (ألفية) في قصة (الجواد للصبي.. الجواد للموت)، في مقابل شخصية الخالة (رحمة) في قصة (سنوات الفصول الأربعة)، فالشخصيتان متناقضتان، حيث تمثل العمه (ألفية) الحقد، والحسد، والسحر في أبشع صورته، فهي تستعين بالجن في إيقاع الضر بالناس، وتسب جيرانها وجاراتها، وتدعو على الولد (عبد المولى) "تدهسه حوافر فرسه الذي سيدفنونه جيفة. أما شخصية الخالة (رحمة) تتسم بالرحمة واللين، وحب الخير للناس، وحب الأطفال والحنو عليهم، فكان لها من اسمها نصيب، يظهر ذلك من دعائها عندما رأت المطر يشتد، فتقول: "سنة خير على أمة محمد"^(٨٧). ويجتمع حولها أولاد الدار في أمن وطمأنينة، يتكور أولاد الدار (ماضي) و(سعيد) و(بصار) في حضنها، فهي بالنسبة لهم الملاذ والأمان.

وفي قصة (الأعراف) تأتي شخصية (أنيسة) مقابل شخصية (عبد المولى)، (أنيسة) الكفيفة التي حرمت نعمة البصر تتمتع بقوة الحفظ والذاكرة، فقد أتمت حفظ كتاب الله في عام، وتحافظ على مواعيد الكتاب، وتتمتع بالصدق والأمانة، بينما تأتي شخصية (عبد المولى) على النقيض منها، فهو - كما يصوره الكاتب - مستهتر، لا يهتم بحفظ القرآن، ولا يحافظ على مواعيد الكتاب. ويتضح التضاد بين الشخصيتين، عندما تطلب (أنيسة) من (عبد المولى) أن يثلو سورة الأعراف ولم يجب: "اتل يا عبد المولى سورة الأعراف، لم تحفظ، أنا عارفة، هي ختمت القرآن في عام." (٨٨).

وقد يتخذ القاص من ملمح جسدي بؤرة لمنح الشخصيات بنايات متعارضة، فقد استند السرد في عدد من قصصه إلى هذه البنية لتجسيد ثنائية العمى والبصر، مثلما هو الحال في قصة (الأعراف)، حيث تتجسد في صورة (أنيسة) التي حرمت نعمة البصر، ومع ذلك تشعرنا بأنها ترى، وتظهر بإحساسها العالي بكل ما حولها من مظاهر الحياة، فهي: "لا تخطئ أبداً، ترى الشمس وتحس بهبات الحياة، تتحسس الأشياء وتصفها لي كالمفتحة.. تراني عندما أضحك، وعندما أبكي، تتسلل يدها وتمسح دموعي" (٨٩). ومن المواقف التي تبدو فيها المفارقة واضحة، ما نراه في حوارها مع (عبد المولى)، "أقول لها (الشمس تملأ البلد)، تضحك وترفع جبهتها للشمس، وترد على "يا عبد المولى اليوم غائم ولا شمس هذا النهار"، وتكون السحب راكدة، ويكون القمر مسجوناً خلف سحبات من دخان، وتكون النجوم عالية ترنو خافتة، وتكون البيوت مكفنة بالظلام، وأنا أقف قرب النهر مفضوحاً برؤيائي الكاذبة "قل يا عبد المولى، هذا باب الجامع الكبير"، نحن أما الجامع الكبير بعينته المرتفعة قليلاً، لو أدرك كيف تعرف؟" (٩٠). فعبد المولى نفسه - وهو الملازم لها في طريقها للكتاب - يتعجب من رؤيتها الأشياء على حقيقتها وهي الكفيفة لا ترى.

وقد يأخذ التضاد في المجموعة بين الشخصيات صورة التعارض بين القوة والضعف، وتظهر تلك البنية بوضوح في قصة (الأعراف)، حيث يمثل

(الشيخ) القوة والهيمنة، ويمثل الطفل (عبد المولى) الضعف والاستكانة، حيث يمارس الشيخ قوته ونفوذه على الطفل الضعيف، فيعامله أقصى أنواع المعاملة، فيعاقبه بالضرب والسب^(٩١). ويأتي (العريف شحاته) بقسوته وغلظته - في القصة نفسها، ممثلاً جانب القوة مقابل جانب الضعف الذي يمثله الولد (عبد المولى)، حيث يمارس القسوة والغلظة على الولد الضعيف، فلا تأخذه به رحمة ولا شفقة، "تقدم العريف شحاته وقبض على رجله ورماه على الأرض، وأدخل رجله في الفلقة ثم منتها على القدمين.. فمه اندفس في التراب وسف حتى شبع.. استجار ولا مجير"^(٩٢). وتظهر المفارقة بوضوح في شخصية الشيخ (مولانا)، عندما تتعارض مع ما ينبغي أن يتمتع به الشيخ المقرئ للقرآن، المحفظ للأولاد، فينبغي أن يتمتع بالرفق واللين في المعاملة، والتحلي بحسن الخلق، وسعة الصدر، وطيب الكلام، لكن صورة الشيخ جاءت على عكس ذلك، حيث ممارسة العنف مع الأولاد، وإساءة استخدام سلطته ونفوذه بممارسة الضرب والسب واللعن، مما يبعث النفور والقهر في نفوس الأولاد، فنراه يمارس الضرب بأشنع الطرق، فلا رحمة ولا شفقة في قاموس (مولانا): "الضرب ينتظم مع صرخة الآه.. الغلمان مقهورون، سيكون الآن فوق المصاحف الصفراء.. لهات مولانا زفرات نار، وصوت كالفحيح.."^(٩٣). ومما يزيد الأمر سوءاً أن ما فعله الشيخ من قسوة وتعذيب مع (عبد المولى)، قد مارسه مع (أنيسة) لكن بشكل مختلف؛ فهي الكفيفة التي تعتمد في طريقها على (عبد المولى)، فهو الذي يساعدها على تخطي عقبات الطريق، فظلت تتخبط وتتحس الطريق لدرجة أنها الأخرى تطلب الرحمة من سيدنا^(٩٤). ليس هذا فحسب، بل امتد الخوف ليشمل القناديل، فهي ترتعش، الطريق مفروش بالألم، بالحلم (حلم الخلاص)، أنيسة لم تعد حتى الفجر، لدرجة أن آذان الفجر، كأنه يطلب الرحمة من سيدنا، ولا مجيب، فقلب سيدنا لا يعرف طريق الرحمة، فالطريق إليها مسدود.

ويبدو التضاد في ثنائية القوة والضعف مجسداً من خلال (الصول)

و(المهر) في قصة (الجواد للصبي.. الجواد للموت)، حيث يمثل الصول الجانب القوي، في مقابل ضعف المهر^(٩٥). وتبدو مفارقة القوة والضعف في حالة المهر، ذلك المهر القوي، الذي كان يجوب البلد من شرقها لغربها، وكانت حوافرها كقرع طبلية، تتبدل أحواله ويصبح ضعيفاً لا يقوى على شيء، بعد أن تمكن منه المرض، وحارت فيه كل وسائل العلاج، لدرجة أن الأم بكت عجزها عندما نظرت إليه غارقاً في صمته وعرقه، وأطلقت صوتاً كالعديد، و" عندما رأت الجواد يرقد ملقياً بجسده إلى الأرض، ماداً عنقه كالذبيحة وقد غرغر، واتسعت عيناه وبدتا في الضوء الشحيح منطفأتين"^(٩٦).

الخاتمة:

إن الثنائيات الضدية في المجموعة تمثل عنصراً أساسياً للخطاب القصصي خطاباً وقصاً في آن، ويمكن القول بأنها تمثل العنصر البنائي المسيطر الذي يشكل ويصوغ القصص، إذ يتجلى التضاد البنيوي على صعد سردية متنوعة، فعلى الصعيد السردى تهيمن على المكان والزمان والشخصيات، وتجعلها في ثنائيات متقابلة وأزواج متضادة، ويسهم ذلك في تشكيل المحتويات الداخلية فتتجلى فيها المفارقات البانية للخطاب نفسه، فتتجلى فيه ثنائيات الموت والحياة، والحلم والواقع، والفقر والغنى. فعلى الصعيد السردى هناك عدة مستويات يتجلى فيها التضاد البنيوي، منها العتبات، والشخصيات وتتمثل في التضاد بين شخصية البطل الذي يبحث عن الحياة والجمال، وشخصية الموت الذي يسيطر على المدينة. وعلى مستوى الزمان والمكان يظهر التضاد بين الماضي الجميل والحاضر المليء بالموت والدمار. أما على صعيد الخطاب فهناك التضاد بين الحياة والموت: يتجلى في صراع الأبطال مع الموت الذي يحاصر المدينة والقرية على حد سواء، وهناك التضاد بين الواقع والحلم/الخيال ويتمثل في تداخل عالم الواقع المأساوي وعالم الأحلام والخيال الذي يلجأ إليه البطل.

تعكس هذه الثنائيات رؤية للواقع المأساوي المعاش. فقد وظف الكفراوي

التناقضات الضدية على مستوى الشخصيات والزمان والمكان والحياة والموت والواقع والحلم لخلق مفارقة قصصية تشرك القارئ في إنتاج المعنى وتشكيل الخطاب القصصي، وتشير بطرائق متنوعة إلى المضمير الثقافي.

هذه التضادات البنيوية تؤدي إلى تشكل مفارقة القص، حيث يشارك القارئ في إنتاج المعنى من خلال تفكيك هذه التضادات وإعادة بنائها في صورة جديدة. وبذلك يصبح القارئ شريكاً في عملية الإبداع، وليس مجرد متلقٍ سلبي..

الهوامش:

- ١ - ولد سعيد الكفراوي بالمحلة الكبرى سنة ١٩٣٩م، وتوفي سنة ٢٠٢٠م، من أهم أعماله القصصية: مدينة الموت الجميل (١٩٨٥م)، ستر العورة (١٩٨٩م)، سدره المنتهى (١٩٩٠م)، مجرى العيون (١٩٩٤م)، دوائر من حنين (١٩٩٧م)، كشك الموسيقى، يا قلب من يشتريك، البغدادية، زبيدة والوحش (٢٠١٥م). حصل على عدد من الجوائز منها: جائزة السلطان قابوس بن سعيد للقصة القصيرة عن مجموعته القصصية البغدادية، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب (مصر ٢٠١٦م).
- ٢ - أسماء أبو بكر: التحفيز في القصة القصيرة، مدينة الموت الجميل نموذجاً، نادي المدينة المنورة الأدبي الثقافي، مج ٢٧، ع ٥٣، ٥٤، ٢٠٠٥م.
- ٣ - سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول-مصر، العدد ٦٨ ربيع ٢٠٠٦، ص ١٢٦.
- ٤ - إيرينا ر. مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، مداخل، نقاد، مفاهيم، ترجمة: حسن البنا عز الدين، ج ٣ مفاهيم، المركز القومي للترجمة، ط ١/ ٢٠٠٦م، ص ٢٢.
- ٥ - د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الشروق، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٩.
- ٦ - د. سمر الديوب/ الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية ط ١/ ٢٠٠٧م، ص ١٣٢.
- ٧ - روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١/ ١٩٨٤م، ص ٢٤.
- ٨ - إيرينا ر. مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، مداخل، نقاد، مفاهيم، ص ٢٢.
- ٩ - جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة - الكويت، عدد فبراير ١٩٩٦م، ص ٢٩.
- ١٠ - خالد عبد العزيز عبد الله حسان: الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث بغزة، ج ٥، عدد ٣، ٢٠١٩م، ص ٧٨.

- ١١ - ماجد عبد الله مهدي القيسي: الثنائيات الضدية: مقارنة ثقافية: دراسة في رواية أساتذة الوهم للروائي علي بدر، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مج ١٦، عدد ٢، ٢٠٢١م، ص ١٧.
- ١٢ - د. عبد الحق بالعباد: عتبات جبرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٦٧.
- ١٣ - د. بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إريد، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٤٥.
- ١٤ - العشاء الأخير: ص ١١٨.
- ١٥ - العشاء الأخير: ص ١١٨.
- ١٦ - العشاء الأخير: ص ١٢٠.
- ١٧ - العشاء الأخير: ص ١٢٠-١٢١.
- ١٨ - العشاء الأخير ١٢١.
- ١٩ - العشاء الأخير: ص ١٢١.
- ٢٠ - العشاء الأخير: ص ١٢١.
- ٢١ - العشاء الأخير: ١٢٤.
- ٢٢ - العشاء الأخير: ص ١٢٤.
- ٢٣ - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط ١/ ١٩٨١م، ص ١٠٩.
- ٢٤ - جميل حمداوي: المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جدا، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني-الناظور تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الأولى ٢٠١٩م، ص ١٧.
- ٢٥ - الجمعة اليتيمة: ص ٢٤.
- ٢٦ - الجمعة اليتيمة: ص ٣٨.
- ٢٧ - الجمعة اليتيمة: ص ٢٨.
- ٢٨ - الجمعة اليتيمة: ص ٢٨-٢٩.
- ٢٩ - صندوق الدنيا: ص ٦٥.
- ٣٠ - حضر الموت: ص ١١٠.
- ٣١ - حضر الموت: ص ١١٠.

- ٣٢ - حضر الموت: ص ١١٢.
- ٣٣ - حضر الموت: ص ١١٢.
- ٣٤ - حضر الموت: ص ١١٥.
- ٣٥ - حضر الموت: ص ١١٣-١١٤.
- ٣٦ - الجواد للصبي .. الجواد للموت: ص ٧٥.
- ٣٧ - الجواد للصبي .. الجواد للموت: ص ٧٥.
- ٣٨ - أسماء أبو بكر: التحفيز في القصة القصيرة، مدينة الموت الجميل نموذجًا، ص ١٦٢.
- ٣٩ - الزيارة: ص ١٢٧.
- ٤٠ - الزيارة: ص ١٢٧.
- ٤١ - الزيارة: ص ١٢٨.
- ٤٢ - نجاة على: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٥٨.
- ٤٣ - مالك برادبري، جيمس ماكفارلن: الحادثة ١٨٩٠-١٩٣٠، ترجمة: مؤيد حسن فوزي. مكتبة المحبة، ط ١/ ٢٠٠٠م، الجزء الأول، ص ٧١.
- ٤٤ - مدينة الموت الجميل: ص ٩١.
- ٤٥ - مدينة الموت الجميل: ص ٩٢.
- ٤٦ - خط الاستواء: ص ٩٦.
- ٤٧ - خط الاستواء: ص ٩٨.
- ٤٨ - خط الاستواء: ص ٩٨.
- ٤٩ - كاترين كبريرات، اوريكيوني، المضمهر، تر، ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٤٠.
- ٥٠ - عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٣٠.
- ٥١ - السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - لبنان - ط ١- ١٩٩٤م، ص ١٣١.

- ٥٢ - الصبي فوق الجسر: ص ١٠٦.
- ٥٣ - أسماء أبو بكر: التحفيز في القصة القصيرة، مدينة الموت الجميل نموذجًا، ص ١٩٥.
- ٥٤ - إديث كرويزل عصر البنيوية، ترجمة: د. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط ١/ ١٩٩٣م، ص ٤١١.
- ٥٥ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٢.
- ٥٦ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٥.
- ٥٧ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣١.
- ٥٨ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٢.
- ٥٩ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٥.
- ٦٠ - سنوات الفصول الأربعة: ص ١٤٥.
- ٦١ - سنوات الفصول الأربعة: ص ١٤٦.
- ٦٢ - سنوات الفصول الأربعة: ص ١٤٥.
- ٦٣ - إدوار الخراط: الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت ط ١/ ١٩٩٣م، ص ١٢.
- ٦٤ - دي. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق ١٩٨٧م، ص ٧٩.
- ٦٥ - سعيد الكفراوي (حوار): لم أزل أعيش على ذكريات الخمسينيات والستينيات، مجلة عالم الكتاب، الإصدار الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٨، ٢٠١٨م، ص ١٠٢.
- ٦٦ - هدى عبد الله أبو المعاطي عبد الله: القرية والمدينة في أدب سعيد الكفراوي، مجلة الاستواء، جامعة قناة السويس - مركز البحوث والدراسات الإندونيسية، العدد ٥، ٢٠١٧، ص ٢٨٨.
- ٦٧ - د. فيصل دراج: دلالة الصبي الواعد في تكوين الرواية العربية، مقال نقدي، جريدة الدستور، شر في: الجمعة ٢٣ كانون الثاني / يناير ٢٠٠٩. ٢٠:٠٠ مساءً.

- ٦٨ - السابق، نفسه.
- ٦٩ - قصة قمر معلق فوق الماء: ص ٣١
- ٧٠ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٥.
- ٧١ - قمر معلق فوق الماء: ص ٤٣-٤٤.
- ٧٢ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٧.
- ٧٣ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٩.
- ٧٤ - قمر معلق فوق الماء: ص ٤٠.
- ٧٥ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٢.
- ٧٦ - قمر معلق فوق الماء: ص ٣٦.
- ٧٧ - الأعراف: ص ٤٨.
- ٧٨ - الأعراف: ص ٥١.
- ٧٩ - العشاء الأخير: ص ١١٩.
- ٨٠ - د. فيصل دراج: دلالة الصبي الواعد في تكوين الرواية العربية، مقال نقدي، جريدة الدستور، شر في: الجمعة ٢٣ كانون الثاني / يناير ٢٠٠٩. ٠٢:٠٠ مساءً.
- <https://2u.pw/CkzXYVfl>
- ٨١ - الصبي فوق الجسر: ص ١٠١.
- ٨٢ - الصبي فوق الجسر: ص ١٠٢.
- ٨٣ - الصبي فوق الجسر: ص ١٠٢.
- ٨٤ - د. سمر الديوب/ الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالته، ص ١٣٨.
- ٨٥ - الجواد للصبي... الجواد للموت: ص ٧٦.
- ٨٦ - الجواد للصبي... الجواد للموت: ص ٧٦.
- ٨٧ - سنوات الفصول الأربعة: ص ١٣٣.
- ٨٨ - قصة الأعراف: ص ٤٩.
- ٨٩ - قصة الأعراف: ص ٤٨.
- ٩٠ - قصة الأعراف: ص ٤٨.
- ٩١ - قصة الأعراف: ص ٥٣.

- ٩٢ - قصة الأعراف: ص ٥٣.
- ٩٣ - قصة الأعراف: ص ٥٤.
- ٩٤ - قصة الأعراف: ص ٥٤.
- ٩٥ - الجواد للصبي .. الجواد للموت: ص ٨١.
- ٩٦ - الجواد للصبي .. الجواد للموت: ص ٨٠.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

سعيد الكفراوي: مدينة الموت الجميل، ط١، القاهرة، ١٨٩٥م.

ثانياً: المراجع:

إدوار الخراط: الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت ط١/ ١٩٩٣م.

إديث كرويزل عصر البنيوية، ترجمة: د. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١/ ١٩٩٣م.

أسماء أبو بكر: التحفيز في القصة القصيرة، مدينة الموت الجميل نموذجاً، نادي المدينة المنورة الأدبي الثقافي، مج ٢٧، ع ٥٤، ٥٣، ٢٠٠٥م.

إيرينا ر. مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، مداخل، نقاد، مفاهيم، ترجمة: حسن البنا عز الدين، ج ٣ مفاهيم، المركز القومي للترجمة، ط١/ ٢٠٠٦م.

جميل حمداوي: المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جداً، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني-الناظور تطوان/المملكة المغربية، الطبعة الأولى ٢٠١٩م.

جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة - الكويت، عدد فبراير ١٩٩٦.

خالد عبد العزيز عبد الله حسان: الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث بغزة، ج ٥، عدد ٣، ٢٠١٩..

- د. بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إريد، ط١، ٢٠٠١م.
- د. سمر الديوب/ الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية ط١/ ٢٠٠٧م.
- د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الشروق، ط١، ١٩٩٨م.
- د. عبد الحق بالعابد: عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٨م.
- د. فيصل دراج: دلالة الصبي الواعد في تكوين الرواية العربية، مقال نقدي، جريدة الدستور، نشر في: الجمعة ٢٣ كانون الثاني / يناير ٢٠٠٩.
- ٠٢:٠٠ مساءً. <https://2u.pw/CkzXYVfl>
- دي. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق ١٩٨٧م.
- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - لبنان - ط١ - ١٩٩٤م.
- روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١/ ١٩٨٤م.
- سعيد الكفراوي (حوار): لم أزل أعيش على ذكريات الخمسينيات والستينيات، مجلة عالم الكتاب، الإصدار الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٨، ٢٠١٨م، ص ١٠٢.
- سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول - مصر، العدد ٦٨ ربيع ٢٠٠٦م.
- عبد الله الغزامي وعبد النبي اصطياف: نقد ثقافي أم أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٤م.

كاترين كبريرات، اوريكيوني، المضمّر، تر، ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٠م.

كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط ١ / ١٩٨١م.

ماجد عبد الله مهدي القيسي: الثنائيات الضدية: مقارنة ثقافية: دراسة في رواية أساتذة الوهم للروائي علي بدر، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مج ١٦، عدد ٢، ٢٠٢١م.

مالك برادبري، جيمس ماكفارلن: الحداثة ١٨٩٠-١٩٣٠، ترجمة: مؤيد حسن فوزي. مكتبة المحبة، ط ١ / ٢٠٠٠م.

نجاه على: المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٩.

هدى عبد الله أبو المعاطي عبد الله: القرية والمدينة في أدب سعيد الكفراوي، مجلة الاستواء، جامعة قناة السويس - مركز البحوث والدراسات.