جماليات المفارقة وتشظيات النص القصة العراقية القصيرة انموذجاً

م. د. محمد جري جاسم النداوي/ مديرية تربية واسط
أ. م. د. محمد رضا عبد الستار محمد/ كلية الآداب/ جامعة واسط

مدخل:

دأبت الدراسات النقدية والبلاغية التي تناولت موضوع المفارقة في تعاطيها مع النصوص الأدبية تحليلاً وتنظيراً، بتحديد المفارقة وأنواعها وإلقاء الضوء على جمالياتها، فضلاً عن تشخيص الأضداد في إطار المفارقة، بينما تكاد تخلو تلك الدراسات من إشارات واضحة وصريحة لتشظيات النص بفعل المفارقة، عدا بعض الدراسات التي حاولت تسليط الضوء على هذا الأمر بشكلٍ غير معمَّق[١]، ولما كان جهد الكثير من تلك الدراسات قد انصبَّ بشكل واضح على بيان أنواع المفارقة* تحديداً، من أجل ذلك وجد الباحث أن تكون هذه الدراسة مهتمَّة _قدر الإمكان_ بتصنيف المفارقة بحسب موضعها في النص السردي، وما يسهم به ذلك التموضع من تشظٍ دلالي، يعزز قيمة النص الجمالية والفنية، والنفعية أيضاً، من أجل ذلك اهتمت هذه الدراسة بتحديد أهم المفاصل التي تستند عليها المفارقة في النص الأدبي، وبيان ذلك تنظيراً وتطبيقاً، بعد ذلك حاولت تصنيف المفارقة بحسب موضعها في النص إلى: **(مفارقة نهاية، ومفارقة نصية، ومفارقة بداية، ومفارقة عنوان)** وكما سيتم بيانه في موضعه. هذا، وقد جاءت هذه الدراسة لتلقي بالضوء على توظيف المفارقة في القصة العراقية القصيرة لنصوصٍ تم انتاجها في المدة المحصورة بين ٢٠٠١-٢٠١٦، ذلك أن هذه النصوص عينة البحث قد اتسمت بفنية عالية، وقدرة على توظيف التقنيات الحديثة، والتعاطي معها تعاطياً جديداً يتناسب وروح العصر الميَّالة إلى الجدة والسرعة في تداعي الصور للحدث في النص السردي، وكذلك اللعب بالكلمات وتنسيقها بشكل يُسهِم في تشظي دلالاتها بما تثيره من غموض أو تنوع دلالي، فضلاً عن أن أغلب المفارقات التي نُسِجَت في ثنايا تلك النصوص حاولت أن تمس المستوى الفردي الذاتي للمؤلف المتماهٍ تماماً مع الوعي الجمعي للمجتمع الذي يحيا فيه، ويتعاطى معه تأثراً وتأثيراً.

المفارقة (تعريفها، وجماليتها وأهم مفاصلها):

المفارقة **لغةً**: من الفَرْق: خلاف الجمع، فَرَقه يَفْرُقُهُ فرقاً وفَرَّقه، وقيل: فَرَقَ للصلاح فرْقاً، وفرَّق للإفساد تفريقاً، وانفرق الشيء وتفرَّق وافترقَ. وقوله تعالى: ((وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ))[٢] ومعناه؛ شققناهُ. والفِرْق: القِسْم، والجمع أفراق[٣]. لاحظ مفارقة في سلوكه: تناقض فيما يقول ويمارس، ومفارقة واضحة: تناقض ظاهري[٤]. أما **اصطلاحاً** فهنالك العديد من التعريفات التي حددها الباحثون في دراساتهم، غير أنه يمكن النظر إلى المفارقة بأنها: بأنها تناقض ظاهري ،لا يلبث طويلاً حتى يتم تَلمّس أو تبيّن حقيقته[٥]، وهذا التحديد للمفارقة يقوم على مفهومين رئيسين لا تتحقق المفارقة إلا بهما، يتحدد الأول في التناقض الذي هو روح المفارقة وشرطها الأساس، بينما يكمن المفوم الثاني في تطور السياق النصي، فالتطور في الأحداث هو الآلية التي تقوم عليها تلك النقيضة، أو ترتكز لتأدية المفارقة. لذلك يرى" كلينث بروكس"((أن تطور المعنى الذي يصيب احد عناصر النص الأدبي تحت تأثير من سياقه يمكن أن يدعى مفارقة))[٦].وقد لا يكون المقصود بالتطور للمعنى أو الحدث نموه واتضاحه، بقدر ما يكون المقصود من ذلك هو تحول المعنى من سياقه إلى سياق آخر يناقضه، فالمفارقة تكمن في الحركة الثنائية المتضادة للمستويين،عندما يضحي أحدهما بنفسه للآخر[٧]. في حين يعرفها "آي.أي.ريتشاردز" بأنها: ((استحضار الدوافع المتكاملة المتضادة من اجل بلوغ وضع متوازن))[٨]. ولا يخرج هذا التعريف عن حدود المفهومين السابقين في تحديد فحوى المفارقة، غير أنها وقبل أن تُحدد هذا التحديد، مرت بتأريخ زمني طويل غني بالمفاهيم والمعاني حتى اكتسبت هويتها وتعريفها أو كينونتها المتسعة التي لا يمكن حصرها عند حد، حتى أنها قد شَملَت ((كل ما اتفق على تسميته بهذا الاسم))[٩].

تتحدد للمفارقة جمالية واضحة، كونها فناً يُنسَج بقصدية ملموسة، وبإتقان من أجل الإشارة والتلميح، لا الإفصاح والتبيين، والقارئ من خلال ذلك التلميح ينعقد له دور إيجابي فاعل في النص وخارجه، عندما يتسع لديه مدلول النص ويكون أكثر عمقاً من خلال المفارقة التي أنتجت تشظياً في المعنى، وخارج النص عندما يتسع لديه أفق التوقع، وتُشْحَذ همته على التأمل والتدقيق والتفاعل مع النص بشكل تام، فيتجلى من كل ذلك جمالية، ومنفعة للقارئ، كونها تمكث في ذهنه أطول فترة ممكنة وترتسم في مخيلته بشكل أثر يثير عاطفته، ويوجه فعله بتماهٍ واضح مع ما تضمنته المفارقة من آيديولوجيا وفكر، فالمفارقة ليست فناً جمالياً فحسب، بل هي علاوة على ذلك فناً يعتمد على آلية عالية في دقتها، ترتكز على مكونات ثلاث تحقق جماليتها وقيمتها الفنية، فهي ترتكز على **القارئ** في قدرته على انتاج الدلالة الجديدة، إذ إن المفارقة، وبحكم ما تبثه من غموض وابهام في مفاصل محددة في النص، تجعل العلاقة بين المتلقي ونصه المكتوب أمامه في توتر وعدم استقرار جراء ذلك الغموض والابهام، الأمر الذي يُحرِّض القارئ على محاولة كشف الابهام وتجلية المعنى المُضمَر، مما يُشعِرهُ بعد ذلك بنشوة الانتصار، أي الانتصار في تحدي فتح الشفرات النصية. كما أنها ترتكز على **النص** السردي ومبناه الحكائي في تمكنه من كسر روتينية الحكي إلى بعث إيقاع سردي جديد يكّون نغماً مغايراً لسابقه، بفعل التناقض الذي تقوم عليه المفارقة، كما أنها تُحْكِم إغلاق حدود النص المادية عندما تكون المفارقة في نهايته، لكنها تُسْهِم في تشظيه وتعدد دلالاته ومعانيه. فضلاً عن ارتكازها على **مؤلفها** (باثها) وتمكنه من خلق مفارقة تحقق كل ما تقدم الاشارة إليه بفنية عالية تلقي بالضوء على تفننه في كتابة سرده، وقدرته على شحذ الكلمات بمشاعر تظل راسخة في أذهان جمهوره، فتغير أفكارهم ومشاعرهم، حتى يظلوا مشغولين بها تماماً.

تعتمد المفارقة أيضاً على مفصلين رئيسين يحددان وجودها ويدعمان فنيتها، بما يشكل جماليتها وتشظيها، **أولهما**: الإنكسار في خطية السرد، وتحويل مجرى سير الأحداث إلى وجهة مغايرة تماماً عن السابق.. ويقوم هذا المفصل أيضاً على مُشكِّلات له أو ممهدات، أهمها:

١. تقديم معلومات عامة عن الشخصيات أو الأحداث الرئيسة أو الفضاء السردي، دون الدخول في التفاصيل التي تثير المتلقي، أو تلك التي تحقق الذروة في السرد، لكنها معلومات ذات قيمة كبيرة لموضوعة النص الرئيسة، ولما سيتم سرده تباعاً من أحداث. فمثلاً إذا كانت القصة قصة شخصية، يكون التمهيد عن تقديم معلومات عامة عن الشخصية، وإن كانت القصة قصة فضاء سردي، يكون التمهيد عن الفضاء الذي ستدور الأحداث فيه.

٢. التأني في تقديم تلك المعلومات أو في سرد الأحداث وروايتها، لحين بث المعلومات على شكل دفقات رتيبة سلسة وبطيئة.

٣. الإيهام والإغواء بمعنى ظاهر غير مُراد مما تمَّ تقديمه من معلومات، أو ما تمَّ سرده من أحداث.

وثانيهما: التشظي الدلالي الذي يعتمد هو الآخر على ركيزتين اساسيتين، هما:

١. نقض المعنى السابق الظاهر ونسفه، وتشييد معنى جديد يعتمد على رفاته.

٢. الثبات والترسيخ: ويقوم على تحقيق الثبات للمعنى الجديد والتلويح بترسيخه في السرد من خلال بعض التلميحات والاشارات الدلالية، ومحاولة ترسيخه في ذهن المتلقي أيضاً، من خلال الإدهاش القائم على التناقض، أو من خلال التناقض الذي هو روح المفارقة وجوهرها.

من ذلك يمكن القول أن المفارقة ليست بنية مستقلة عن النص، بل هي مفصل متلاحم وشديد التلاحم به، كما أنه يُؤسَسُ له منذ بداية النص الأدبي، وحتى وقت ظهور المفارقة فيه.. فلربما تكون ماثلةً في ذهن المؤلف حال فعل الكتابة، من أجل ذلك فإنه

يَعمَد إلى توجيه المبنى الحكائي للنص نحو وجهة محددة، لتكون خاتمته مفارقة تشحن النص بدلالات عديدة، أو محددة، وبذلك تكون ركيزة كبيرة يستند عليها النص في تحقيق فنيته، ولولا وجودها آنذاك لفقد النص بعض جماليته وعمقه، أو اتساعه وتشظيه؛ ذلك أن المفارقة تحتاج إلى أن يكون لدى طرفيها (باثها ومتلقيها) قاعدة تواصلية تمكِّن من الإفهام، ووصول الرسالة المُتَضمَّنة في المفارقة إلى وعي متلقيها، وبذلك يتحقق الإدهاش، أو الوعي بالتناقض القائم فيها. وإن هذه القاعدة التواصلية تدفع المؤلف أن يؤسس لها منذ البداية. ومن أجل تسليط الضوء على كيفية عمل مفاصل المفارقة آنفة الذكر في النص، يمكن تتبع قصة (قبر بلا تفاصيل) التي تعتمد على مفارقة قادرة على التشظي والاتساع الدلالي بشكل لا يجعل المتلقي يصاب بالدهشة فحسب، بل تتركه يتوقف كثيرا عند انتهاء النص، يستعيد في مخيلته مجريات الاحداث أملاً في حل ترميزاته التي كانت في السابق واضحة غير مبهمة، لكن مع انتهاء النص على هذه المفارقة التي سيتم الإشارة إليها، من شأنه أن يجعل النص بأكمله مرمَّزاً ويحتاج منه إلى بعد تأمل وطول تفكر. وهي قصة تتمثل بتداعي الذكريات على مخيلة الشخصية وهي بعيدة عن وطنها العراق في صنعاء، أرض غربتها التي لم تتمكن من ردم الفجوة التي خلفها ترك الوطن في احساسها بالاغتراب والتشظي والتشتت، تظل الشخصية عائمة في ماضيها الذي لا يزال ماكثاً في روحها، إلى درجة غيابها عن الواقع الآني تماماً، وهي في غرفة الصف أمام طلابها، أو على مائدة الطعام في أحد مطاعم صنعاء مع صديقها الذي تحرف مسار الحديث معه عن المقابر والأموات، لتسر إليه رغبتها في أن تُدفَنَ في صنعاء بقبر بلا تفاصيل كثير عنها، فقط شاهد لقبر يحمل اسمها. لتأتي المفارقة في نهاية النص، عندما تطلب الشخصية البطلة من صديقها أن يدخلا في أحد المقابر ويتمشيا في شوارعها، لكنهما يندهشان عندما يشاهدان قبراً بلا تفاصيل، فحينما: ((انحنينا لقراءة الشاهد فجأة ساد الهدوء المكان.. حتى همس الريح توارى كان الهواء مشبعاً بالسكينة، كنت اسمع دقات قلبينا ونحن نقرأ الاسم... كانت الشاهدة بدون تفاصيل موت أو ميلاد أو اشعار.. لا شيء سوى عنوان من كلمتين: إرادة زيدان))[١٠].

هذه الخاتمة للنص تتضمن مفارقة تستفز القارئ لمراجعة كل ما طُبِعَ في ذهنه عن النص وعن الشخصية، هل أن ما قرأه كان لشخصية ميتة؟ أم أنها قصة استرجاعات لأحداث ماضية فحسب؟ أو قد يكون السرد جاء ليؤكد غربة الشخصية، وأنها مدفونة حقاً في بلاد غربتها في صنعاء/مقبرتها التي هي في نظرها بلا تفاصيل، وبلا ملامح، وبلا طعم؛ لأن طعم الوطن لا يزال مُتَلَذَّذاً في روحها، هذا من جانب، ومن جانب آخر تتشظى المفارقة أيضاً بهذه الخاتمة، وبهذه العبارة الأخيرة (إرادة زيدان) التي شكَّلت قفل النص للقصة، مبعثرةً كل ما جمعه القارئ من تأويلات عن القصة حينما يقرأ الاسم الذي هو اسم المؤلفة (إرادة زيدان الجبوري) المغتربة عن بلدها العراق في صنعاء. إن هذه المفارقة التي حددت المساحة المادية للقصة عملت على تشظي دلالات النص بشكل كبير عزز جماليته المتحققة بالضبابية وعدم الإفصاح أو المباشرة في كشف معنى النص، عندما جاءت العبارة الأخيرة في خاتمته على مفارقة جعلت منه نصاً مفتوحاً على تأويلات متعددة.

أما قصة (أشباح الوطن) فيتضح فيها بجلاء، كيفية التأسيس للمفارقة بالشكل الذي أسلفنا ذكره، وهي قصة تتمحور حول مأساة شخصية مُمثِّلة لمحنة جماعية للفئات الجماهيرية التي غلب عليها القهر الاجتماعي والسياسي وحتى الديني، وهم الأقلية المسيحية العراقية التي عانت من الاضطهاد والتهجير القسري في حقب زمنية محددة، لاسيما بعد الاجتياح الامريكي للعراق، وتصاعد تيارات الفتنة الطائفية..

تبرز أولى ملامح أزمة الشخصية عند احساسها بالتلاشي والاستلاب إلى درجة أن الشخصية لا تتمكن من النوم؛ لتداعي الذكريات الأليمة في مخيلتها عن الوطن، وما خلَّفه في روحها من جراح أليمة لم تندمل، حتى وهي في بلاد الغربة بعيداً عنه في قرية عند سفوح جبال الجير السويسرية، هذه الذكريات تظل تُرهِق بالها، وتقض مضجعها، فتستحيل أصوات تتمثل لها كأنها حقيقية لبكاء طفل وامرأة تحاول تهدئته بكلمات ذات لغة عربية وبلهجة عراقية. يَحسَبُ أنها اصوات حقيقية

لجيرانه الملاصقين لدار صديقته ماريان التي طلبت منه البقاء فيها حال عودتها من زيارة اهلها، مما يدفعه في اليوم التالي الى الذهاب إلى الجيران كي يطلب منهم عدم إثارة الضوضاء وتركه ينام بهدوء في الليل، لكنه يجد الباب موصداً، فيترك لهم ورقة بذلك يعلقها على باب دارهم، أملاً بقراءتها. يظل على هذه الحال، إلى أن تعود صديقته لتخبره أن الدار فارغة منذ أكثر من شهرين..

المفارقة تتمحور حول انكشاف تأزم الشخصية ومحنتها تجاه وطنها، وكذلك رغبتها في الابتعاد عن كل الذكريات الأليمة التي عصفت ببلادها وبها أيضاً، غير أنها لم تفلح أبداً في ذلك: ((كم عانيت من إنهيار آخر أحلامي في هذا الوطن [...] كلما مرت السنون تفاقم الجنون وتناءى سراب الأمل، إنه الحب المستحيل. كل قنبلة تنفجر في شوارع بلادي أحسها تنفجر في روحي، وتبعثر حطام جثث أحلامي البريئة. لكني هذا المساء رغماً عني وجدتني أغرق في قصائد بلادي، حتى بدأت أنام، وفجأة فزعت وأنا أسمع من خلف رأسي أصوات بشرية. يبدو أني متكئ على الحائط الذي يفصلني عن الجيران، ها هم قد عادوا أخيراً))[١١].

في هذا الاقتباس تتضح محنة الشخصية بشكل واضح، ومدى عمق تأزمها تجاه بلادها، فتحاول الهرب من تلك الذكريات، لكنها ترجع لتغرق فيها حد الإغفاء على قصائد وطنها. كما أن هذا الاقتباس يسلط الضوء على ملمح مهم، وهو محاول التأسيس منذ البداية للمفارقة التي سينتهي عندها المتن الحكائي للنص، وذلك عندما يحاول الكاتب خداع المتلقي بحقيقة الاصوات التي تسمعها الشخصية: ((وفجأة فزعت وأنا أسمع من خلف رأسي أصوات بشرية. يبدو أني متكئ على الحائط الذي يفصلني عن الجيران، ها هم قد عادوا أخيراً))، ومن أجل ترسيخ هذه الحقيقة بشكل تام، ينسج المؤلف خيوط السرد بهذا الإتجاه، وكأن الأمر أصبح حقيقة غير مشكوك فيها: ((رحت أتنصت بفضول. تبينت صوت طفلين وامرأة. الطفل يبكي أسمعه بوضوح وكأنه معي، المرأة تحاول تهدئته. لكن.. لكن.. نعم، أنا لم أُخطيء إنهما يتحدثان العربية. بل يا للغرابة لهجتهما عراقية [...] دون قصد رحت أصرخ بأعلى صوتي وبلغة فرنسية راجياً الأم أن تهدئ طفلها، وما من مجيب، أستمر صوت الأم هامساً لا يبالي وبكاء الطفل يتفاقم وجعه...))[١٢].

يظل على هذه الحال، لتصير حقيقة وجود الطفل وأمه لا ريب فيها، عندئذ يأتي دور إنكشاف المفارقة، كي تؤسس لتشظي الدلالات وتعميق ثيمة النص، حينما تأخذه ماريان الى البيت ليكتشف خواءها: ((نعم ويا للعجب! الباب أساساً لم يكن مقفلاً [...] ها أنا أكتشف مذهولاً كيف أن الدار خالية يخيم عليها صمت حزين [...] همست ماريان وهي تعانقني: كما ترى ياعزيزي الدار خالية منذ أكثر من شهرين [...] بقينا هكذا وسط الدار بين صفير ريح وشحوب قمر متعانقين [...] وصوت طفل حزين يصدح في الكون))[١٣].

من خلال هذين النموذجين، حاول الباحث تسليط الضوء على أهم آليات تشكُّل المفارقة ومفاصل تكوُّنها تطبيقاً، بعد أن تمَّ الإشارة إلى ذلك بالتنظير أيضاً، وبعد الفراغ مما تقدم، لابدَّ من الإشارة إلى التصنيف الذي اعتمدته هذه الدراسة في تقسيم المفارقة بحسب تموضعها في النص، وعلاقة ذلك التموضع بما يمنحه للنص وللمفارقة أيضاً من جمالية فنية، وتفاعل مع القارئ أيضاً. يقوم هذا التصنيف على تقسيم المفارقة إلى: **(مفارقة نهاية، ومفارقة نصية، ومفارقة بداية، ومفارقة عنوان)** وكما سيتم بيانه تباعاً.

أولاً: مفارقة نهاية:

لم يَكُن اهتمام النقاد والأدباء منصباً على المطالع والبدايات فقط، من غير أن تكون للنهايات نصيباً من عنايتهم، فهي آخر ما يطرق أسماع المتلقي، وعندها يكون انتهاء النص بشكله المادي المكتوب، من أجل هذا يحاول المبدع أن يهتمَّ بنهاية نصه إهتماماً واضحاً مُستثمراً بذلك ميل القارئ نحو التكامل في سعيه لتحويل القصة من نظام خطي تفرضه الصفحات

المطبوعة إلى وحدة ذهنية تامة مؤطَّرة ومحدّدة، وبرغبة جامحة ومتواصلة لتحقيق الاستيعاب التام لتلك القطعة النثرية، وهذه الرغبة هي ما تُسمى القوة الدافعة نحو الإقفال[١٤]، فعند كتابة القصة القصيرة يكون المؤلف إزاء جانبٍ شديد الحساسيةِ والأهمية بجسد القصة ككل، ويقعُ عليهِ المُعوّل في كشف فيوضات النص الآيديولوجية والأخلاقية والعاطفية وصقلها وتحديدها، وهذا الجانب هو ما يُسمى (الاختتام) الذي تكْتَمِلُ به المساحة المخصَّصة للنص السردي، وينتظم إطاره مستوفياً تحولات وحداته الحكائية والمعرفية والثيمية. غير أنه يتخذ شكلين متميزين ينبغي ضرورة الإشارة إليهما: يتحدد الأول في اختتام حكاية الأحداث وتوقف تدفق سيرها وانتهائها عند نقطة معينة تسمى (النهاية)، في حين يتجلى الشكل الثاني للاختتام بتوقف تدفق الكلمات الإيحائية في فقرة أو عبارة أخيرة من النص تشير إلى انتهاء الحدود المادية للنص، وهو ما يسمى (الإقفال Closure)[١٥]. وهذا التفريق بين الإقفال والنهاية ليس تفريقاً اعتباطياً، بل هو قائمٌ على وفق معايير فنية وأخرى دلالية، لاسيما في موضوع المفارقة، إذ إن للمفارقة التي تتموضع في آخر عبارة من النص وتكون قفلاً له تتحدد لها أهمية كبيرة في تشظي دلالاته؛ كونها آخر مفصل من مفاصل النص الأدبي التي بها يكون تمامه وانتهاء حدوده، لذلك يعوَّل عليها كثيراً في اتساع معنى النص، فهي آخر محطة في النص ينبغي للمؤلف أن يُحسِن استغلالها بالشكل أو الطريقة التي تخدم دلالة النص وتعمِّق أثره، وبذلك فإن الاقفال يختلف عن النهاية التي تكون أشبه بالنقطة الأخيرة التي عندها قد اكتملت تجربة الأديب وتوقف عندها احساسه باكتمال تمثيله لتجربته الفنية التي قد احدثت عنده التوتر قبل قيامه بفعل الكتابة، بينما الإقفال هو آخر عبارة منها يعمل كمؤطِّر لمساحة النص على الورق. ولتوضيح ذلك بشكل أوسع، نتناول قصة (عالم أخرس) إذ تبدأ القصة بصباح يثير دهشة الشخصية البطلة بهدوئه وغياب أصواته التي اعتادتها كل يوم، تسري هذه الدهشة الى المتلقي الذي يتابع معها محاولاً كشف غموض هذا الصباح، والبحث عن الاصوات التي غابت، ولماذا غابت: ((في مثل هذا الوقت، عادة ما تبدأ العصافير أولى زقزقاتها، وحين أصحو كل صباح على صوتها أقول: إنه نهار يوم جديد، مع أن لا جديد فيه، على الأقل بالنسبة لي، إلا أن أمراً غريباً حدث هذا الصباح خلخل عالمي، إذ إنني لم أسمع خفق أجنحتها ولا تغريدها، كما لو أنها رحلت إلى الأبد [...] في مثل هذا الوقت أسمع جلبة أم عباس وهي تعد الفطور، ويتسلل صوت فيروز من راديو الجيران، لكنني اليوم لا اسمع شيئا من هذا، حتى إن زعيق السيارات أختفى [...] واختفت أيضاً أصوات التلاميذ التي يأتي صداها من المدرسة التي تقع في بداية الشارع. ما الذي يحدث؟))[١٦]. في هذا الاقتباس تستذكر الشخصية صباحاتها الصاخبة اليومية التي اعتادتها، والتي شكَّلت ألفتها لديها أيضاً، ذلك أن الاشياء الروتينية التي تعتاد عليها، قد تُشَكِل أُلفةً واطمئناناً بأن كل شيء على ما يرام، لكن هذا التغير الصباحي قد أصاب الشخصية بالدهشة والاستغراب، حتى أن الاستفهام الأخير من الاقتباس السابق قد يكون هو نفسه ما يدور بخلد المتلقي لهذا النص، ما الذي يجري حقاً؟ لماذا هذا الاختلاف؟ لماذا فجأة تحول عالم هذه الشخصية إلى عالم أخرس؟. يزول ذلك الغموض شيئاً فشيئاً، حينما يتلقى القارئ وهو يتابع سرد القصة، أن الشخصية قد تعرضت للصمم، بسبب قذيفة وقعت قربها عندما كانت تحت الدرج تلوذ من قصف طائرة العدو التي سمعت صوتها مسبوقاً بصافرة الانذار التحذيرية. غير أن القفلة التي جاءت عليها خاتمة هذه القصة من شأنها أن تعيد للقارئ خلخلة احساسه باستحكام فهم النص، وتدفعه إلى الحيرة من كشف التأويل المناسب للمتن الحكائي المُربِك بمبناه القائم على مفارقة متشظية بدلالاتها، عميقة بمعانيها: ((أقرر العودة الى زاويتي تحت الدرج، ألتصق بالحائط ثم لا ألبث أن أخرج الى الصالة بمشاعر لا مكان للخوف فيها. هكذا فجأة يتلاشى الخوف فسيان لدي ما يحدث.. وما سيحدث.. طالما العالم أخرس من حولي))[١٧]. هذه الخاتمة التي تلاحقت كلماتها وعباراتها لترمي بزخم مدلولاتها على العبارة الأخيرة من النص (طالما العالم أخرس من حولي) تجعل القصة تتشظى إلى أكبر من مجرد كون الشخصية مصابة بالصمم، وتجعل من محنة الشخصية محنة عامة، حتى أنها تخلع عنها صفة الخرس لترمي به على العالم الذي أصبح أخرساً من حولها، غير قادرٍ على أن يمنح من حوله طمئنينته بضجيجه الذي اعتادوه منه. مثلها أيضاً كانت قصة (غثيان) التي تستجلي احداثها أزمة شخصية تعاني غثياناً أرهق كاهلها، وحياة بلا جدوى عاشتها فيما مضى من أيامها، تركتها

تعيش إنكسارها مراراً حتى قل إحساسها بالخارج، فباتت الأصوات من حولها مشوشة، والوجوه شاحبة مسلوبة، كل ذلك يتم تلقيه من خلال عيني الشخصية البطلة التي تتحرك أمام عيني القارئ وضمن عالمها السردي المتخيل بكل سهولة وعفوية، غير أن المفارقة تتحدد حينما يصل السرد إلى نهايته فيعلم حينها المتلقي أن ما يقرأه ما هو إلا سرد استرجاعي لشخصية ميتة: ((عندها بلغ الغثيان مداه.. ما جعلها تهرع الى الصيدلي الذي نظر إليها ليقول باستفزاز: أهذه أنت ؟ ألم تموتي! اسمعي يا سيدتي إن العلم الذي تلقيته على مدى سبع سنين يؤكد إن الأموات ليسوا بحاجة الى دواء من أي نوعٍ.. ثم ألا يكفيني ما أُلاقي من الأحياء حتى يأتيني الأموات ليفقدوني عقلي))[١٨]. أما قصة (خطوة واحدة تكفي) فلمفارقتها تشظياً دلالياً يترك المتلقي معها غير قادرٍ على الركون إلى تأويل محدد، مما يشكل جماليتها وسعة دلالتها وعمقها. وهي قصة تَسرُد إنكسارات رجل يفتح في كل يوم نوافذه على خيبة أمله من مشوار حياته الذي ألقى به مأزوماً مهزوماً داخل حدود ضيقة تخنقه باستمرار لتذكره بأن مشواره في هذه الحياة قد ذهب أدراج الرياح، ولم يظفر بأي إنجاز أو مجد. تتحدد المفارقة بالعبارة الأخيرة من النص في حوار الشخصية مع الطبيب: ((صوت الطبيب يأتيه هادئاً واثقاً: ما أخبار معنوياتك اليوم؟

- **عالية كما أرجو.**

- **تعلم أن نسبة نجاح العملية ضئيلة. ردَّ ممازحاً: فقط كن حذراً وانت تزرق الإبرة في وريدي فأنا أكره الإبر كما تعلم.**

ردَّ وهو يبسم في وجهه: أعلم.. والآن لو سمحت أريدك أن تخطو باتجاهي خطوة واحدة.

خطوة واحدة تكفي.))[١٩].هذه العبارة الأخيرة (خطوة واحدة تكفي) على الرغم من وجازتها إلا إنها تحرف مسار السرد نحو وجهات أخرى أكثر تشظياً واتساعا من مجرد خطوة يخطوها أمام الطبيب، بل تلقي بالضوء على كل إنكساراته وإنهزاماته السابقة، وإن ما خطاه في مشوار حياته لا يكفي، بل خطوة واحدة بعد قد تكفي لترميم كل ذلك. بينما تتحقق المفارقة في قصة (غريب المؤمن) في نهاية المتن الحكائي للنص؛ أي عند انتهاء سرد الأحداث وتوقف تدفقها، حينما يصل السرد في نمو أحداثه إلى قُبيل نهايته، عندما يعلم غريب المؤمن، الذي تلقى تدينه من شيخه الذي يمنعه دائماً من ارتياد دور اللهو وسماع الاغاني، أو لعب الدومينو في مقهى الزعيم في حيهم، أن شيخه (ملّا عرفان) الذي يمنعه من ذلك كله هو المالك الحقيقي لمقهى الزعيم، الذي يتم فيها لعب الدومينو، وسماع أغاني ناظم الغزالي التي تصدح بها أجواء المقهى، وإن سعدون السمين مجرد عامل فيه: ((ما بك يا غريب؟ ملّا عرفان يملك مقهى الزعيم.. هذه كل الحكاية، لم أصدق ما قاله سعدون السمين عن معلمي، فقبل نصف دقيقة كان الأخير يوبخني لأني أرتاد المقاهي..))[٢٠]. ومثلها كانت قصة (هذيان) التي تدور أحداثها حول الشخصية "يوسف" الذي ترك البلاد/العراق بعد التهديدات له بالقتل ولعائلته أيضاً. يدخل المستشفى في السويد/بلد هجرته، من أجل اجراء عملية القلب المفتوح له، غير أن يوسف لم يكن خائفاً من العملية، بل من التخدير؛ لأنه يعلم أن الذين يتم تخديرهم يخرجون من صالة العمليات وهم يهذون بكل أسرارهم وخفايا قلوبهم، مما يحرج من معهم. عندما يستفيق يوسف من التخدير، يسأل الممرضة عن ذلك، فيندهش لسماعها تخبره: ((إطمئن لم نفهم منه شيئاً))[٢١]. المفارقة في ذلك تتحقق في نهاية النص، بأنه لا يزال يهذي بلغة بلاده التي ارتحل عنها، وإن الوطن لايزال مُتجذِّراً في روح الشخصية، وإن دواخلها لا تزال تنبض بحبه وبذكرياته وبلهجة ابنائه: ((حينها تذكر يوسف أن عقله هو الآخر، قد بقي هناك، على تلك العتبة في بغداد، ومن يفكر في بغداد يهذي بلغة أهلها))[٢٢]. من كل ذلك يتضح مدى جمالية المفارقة المتموضعة في آخر النص بلونيها الإقفال والانتهاء، ومدى قدرتها على التشظي الدلالي في الوقت الذي يكاد أن ينتهي به السرد تماماً.

ثانياً: مفارقة نصية:

للنص السردي كيان مادي فيزيائي متكون من كلمات مطبوعة على الورق، وهذا الكيان تتفاعل فيه وتتداخل جملة من المحددات والتقنيات والعناصر التي تمنحه جماليته وفنيته، وتمنحه قبل كل شيء معناه ودلالاته التبادلية مع المتلقين، وبذلك يتشكل له وجودان، أحدهما وجوده الفيزيائي المُتحقق على الورق، والثاني ما يمثله ذلك الوجود، عبر كلماته وعناصره وجميع

مفاصله، من دلالة عند المتلقي. بمعنى آخر؛ إن للنص السردي (مبنى حكائي، ومتن حكائي)، فالمبنى الحكائي هو بناء نصي مكون من كلمات تُحدد وجوده، وهو يخضع بدرجة كبيرة لتلاعب المؤلف وتدخله في تشكيله بالكيفية التي يريد من تقديم أو تأخير في أي جزء منه، بينما المتن الحكائي هو سلسلة الأحداث التي يمكن حكايتها بتسلسل منطقي، وقد تنبه "جيرار جينيت" إلى ندرة التطابق بين تسلسل الأحداث وترتيبها في المتن الحكائي من جهة، وتسلسلها في المبنى الحكائي للنص المسرود من جهةٍ أخرى[٢٣]،فتسلسل الأحداث وسيرها في المتن الحكائي يمكن أن تكون: أ-------> ب-------> ج-------> د

أما في المبنى الحكائي الخاضع لتدخل الكاتب وتلاعبه به فقد لا يكون بالتسلسل السابق نفسه، بل قد يُعتَمد التقديم والتأخير في إيراد الأحداث التي تنطوي عليها القصة. وقد يستثمر الكاتب ذلك التباين بين البنيتين المُشكِّلَتَين للنص من أجل إحداث مفارقة أطلقنا عليها (المفارقة النصية) التي هي مفارقة تعتمد على النص بشكل كامل، وتنتفع من بنيتيه المُشكِّلتين له من أجل تحقيق الإدهاش، القائم على التضاد في المعنى. ولإيضاح ذلك بشكل أكبر، يمكن تسليط الضوء على المفارقة المتجلية في قصة (تصدعات) إذ تتحدد المفارقة في النص بأكمله، عندما تقوم فيه بنيتان تناقض إحداهما الأخرى، وتعارضها تماماً، خالقة بذلك مفارقة ساخرة أو مُتهكِّمة تُغطي النص كله، تتحدد البنية الأولى في الحوار الحاد بين الزوجين، الذي تتعالى وتيرته إلى المشادات الكلامية بينهما في تمرد كل منهما على الآخر ومحاولة الانتصار على الآخر، وإن هذه المشادات قد لا تنتهي وتيرتها حتى بعد انزواء كل منهما بعيداً عن الآخر: ((ضِعْنَا أنا وانت، في نقاشنا معاً [...] لا، لا تقاطعني. أود أن أكمل ما بحثته منذ زمن. تقف في طريقي شأنك دائماً، حباً بي، تحدٍّ لي، أو ربما قلقاً، لتؤكد لي استنتاجاً مسبقاً، فراغ ما سأعثر عليه...))[٢٤]. أما البنية الثانية فهي التي تبني مع الأولى جمالية المفارقة التي تنخلق بمزاوجة البنيتين كلاهما مع بعضٍ، في استرسال تبادلي بينهما، إذ تتحدد البنية الثانية بالخضوع والانصياع لتشييء الآخر/الرجل، وعدم التمرد أو الرفض لكل ما يفعله، تلك البنية تتشكل في النص بتضمين أغنية تصدح في البيت من المذياع ، تخترق بضجيجها ضجيج نقاشاتهم الحادة، وتتسرب إلى مسامعهم بكل وضوح: ((**ألبسني، ما هو ضيق، أنا حبيبتك**

لعبتك

لا، لا تقاطعني. أود أن أكمل [...]

حركني، انطقني

إفعل مايرضيك

أقول دعك بالله- محور أول- لنكمل ما بدأناه. ستحرق روحك إن أصغيت لذات غير ذاتك [...]

قبلني هنا، إلمسني هناك... هانكي يانكي

بإمكانك اللمس، اللعب...))[٢٥]. تستمر هاتان البنيتان في تضاد يخلق مفارقة ترتمي بإطارها في كل ثنايا النص، وتؤسس لأيديولوجيا نسوية ساخرة من كل القوالب والتنميطات الموضوعة سلفاً للمرأة والتي تنظر إليها مجرد جسد لا فكر، أو آخر تابع لإمتاع الرجل الذي له حق التصرف فيه كيفما يحلو له. كما يمكن الانتباه إلى أن إيراد الأحداث كان يسير بتسلسل منطقي، غير أن المبنى الحكائي للنص قد استعان بتضمين أغنية تناقض في معناها ما يمكن أن تمثله سير الأحداث في المتن الحكائي للنص من معنى. أما قصة (المرأة.. اللوحة) فقد كانت المفارقة فيها أكثر جرأة من سابقتها، وذلك في محاولة تعرية النسق المضمر في المخيلة الذكورية المتوارثة منذ زمن بعيد في المجتمع الأبوي. فالشخصية الرئيسة في القصة هي طالبة في الفنون الجميلة، كانت في يوم ما قد ذهبت الى بيت الفنان الكبير نور الدين محمود، الذي رغب هو الآخر في رسم لوحة شخصية لها. تمضي السنوات، وتأتي الفتاة برفقة زميلها هيثم الذي هو أحد أقارب الفنان نور الدين للاطلاع على ما تركه الأخير بعد وفاته من أعمال فنية، دفعت وزارة الثقافة إلى تحويل بيته إلى متحف، المفارقة تتحدد، حينما تدخل الفتاة وزميلها

غرفة نوم الفنان، فتتفاجأ حينما تشاهد نفسها في اللوحة التي رسمها لها عارية من ثيابها تماماً، مما يصيبها بالفزع والغضب: ((إن المفاجأة وقعت على رأسي كما الفأس وجعلت الدماء تهرب من جسدي.. إرتعشت وأصابني ما يشبه الدوار، أحسست أنني في المكان وخارج المكان في آن واحد، وانتابني شعور من يقع فريسة كابوس رهيب [...] نظرت إلى هيثم فلم أجد في ملامحه أنه متفاجئ مثلي، ثم نظرت إلى اللوحة المعلقة قبالة سرير النوم.. لا أحتاج إلى من يعرفني بنفسي.. هذه أنا.. أنا التي في اللوحة، لكنني عارية تماماً [...] فزعت،صرخت، وأقسمت لهيثم بأنني لم أخلع ملابسي أبداً حينما رسمني نور الدين محمود..))[٢٦]. اندهاش البطلة وغضبها بعكس زميلها هيثم، يلقي بالضوء على المخيلة الذكورية والوعي المشترك بأن المرأة جسد ليس إلا. الأمر الذي يدفع الشخصية إلى تمزيق هذه اللوحة/الجسد، بعد أن تمكنت من سرقتها من بيت الفنان قبل أن تستحوذ عليها الوزارة كونها جزء من اعمال الفنان الكبير: ((جئت بسكين ورحت أمزق قماش اللوحة.. بدأت من أعلى العنق إلى أسفل الساقين، شطرتها إلى نصفين.. ثم أوغلت بالتمزيق.. ولم يبق مني سوى الرأس والعينين المذعورتين))[٢٧]. إن هذه العبارة الأخيرة تبرر غضب الشخصية وحنقها على اللوحة التي لا تنظر إليها مجردة من محتواها الآيديولوجي أو الذاتي، بل ترى إن هذه اللوحة هي جسدها وكيانها المُمتَهَن بدلالة عبارة (ولم يبق مني). إن هذه الثورة ضد الجسد الانثوي العاري متناصة مع انتفاضة "ماري ريتشارد ستون" التي ثارَتْ منتفضةً لتحطم عمل الرسام الأسباني "فيلا سكينر" الذي وسمه "فينوس روبكي" في المتحف الوطني عام ١٩١٤، الذي يعرض جسد امرأة عارية أيضاً، وما ذلك إلَّا استياء من الطريقة التي يحدق بها زوار المتحف من الرجال على تلك اللوحة[٢٨].

أما المفارقة في قصة (مخبول) فتتحدد في شخصية المخبول الذي ما ان يشاهده الأطفال وأصحاب المحلات التجارية حتى ينهالوا عليه ضرباً بالحجارة وبقايا الطعام وقشور الرقي، مع هتافهم عليه بـ (حيّة.. حيّة) التي تصيبه بالهلع والخوف. هذه الشخصية تُقدَّم إلى المحكمة بتهمة ضرب أحدهم، ممن يضايقونه كل يوم في الطرقات، كونه تسبب بشَجٍّ في رأسه، وعندما يستجوبه القاضي، يطلب منه هذا المخبول ذكر البسملة، فيرددها القاضي، فيرد عليه المخبول أن يذكر البسملة مرة أخرى، فيمتعض القاضي، لكنه يرددها، ثم يطلب منه ذلك لأكثر من سبع مرات، مما يثير غضب القاضي صارخا في وجهه، ومتهماً إياه بالجنون، لكن المخبول يرد عليه قائلاً: ((أنت سيادة القاضي ضجرت من البسملة وذكر الله عدّة مرات.. فكيف تطلب مني التعقل وأنا أتلقى الضرب واسمع التخويف آلاف المرات... أصدر الحاج علوان صوتاً طرقت تلابيبه مسامع القاضي..

- هذه البسملة كلمة السر الكفيلة بدخوله معسكر الأسوياء.[...] رغم القهر الاجتماعي لايزال أبو حية أعقل العقلاء.))[٢٩]. هذا الاقتباس يتضمن عدّة مفاصل مهمة، ينبغي الإشارة إليها، تتحدد أولاها بمفارقة الأدوار التي برزت بشكل واضح في شخصية المخبول بعد هذه المحاورة بينه وبين القاضي، فالمخبول أتضح أنه سوي. ثانيها: أثبتت هذه الشخصية أن الانسان غير قادر على الصبر أمام القهر الاجتماعي الموجه إليه، وقد أوضحت ذلك بمفارقة ذكية، تدخل هذا المخبول خانة العقلاء الحكماء، وليس الاسوياء فقط. أما ثالثها فيلقي بالضوء على المحنة الجماعية للفئات الجماهيرية التي تعاني قهراً اجتماعياً تشترك فيه كل شخصيات القصة، بدلالة العبارة الأخيرة (رغم القهر الاجتماعي لايزال أبو حية أعقل العقلاء) التي ظهرت في النص بشكل انتهاكات للمؤلف، تستدعي لفت الانتباه إلى المحنة الجماعية التي طالت الكل، لاسيما أن عبارة (لا يزال) تفيد الاستمرارية؛ استمرارية القهر الاجتماعي الذي لا يُخلِّف غير المجانين.

ثالثاً: مفارقة بداية:

يمكن عد البداية بأنها بنية استهلالية لها أهمية كبيرة في أي نص أدبي، تكمن تلك الأهمية في وظيفتها التشويقية للقارئ، كونها البنية الأولى في مبنى النص التي يُعوَّل عليها كثيراً في جذب انتباه القارئ وشده إلى متنه الحكائي، فضلاً عن تمكنها من تحديد الجو الانفعالي للقصة الذي يتحدد غالباً بحقل عاطفي عريض يطغى على المتن العام للنص[٣٠]، ذلك أن البداية

هي المَدخَل المُفضي إلى عالم القصة المُتَخيَّل، الذي تلعب فيه الإشارات والرموز لعبتها في انتاج الدلالة أو تشظيها، إذ إن الكلمات الموزَّعة في تخوم البداية هي أكثر صنعة وقصدية في الاختيار من قبل المبدع الذي يودعها خزينه المعرفي وإرثه الميثولوجي لتحقيق بداية تخدم النص وتسهم في إثارة انتباه القارئ وفضوله لتلقي النص تلقياً حماسياً، عندما تعزز غروره في إكتشاف دلالات النص الأولى التي ما تلبث أن تتلاشى فيما بعد عند إتمام القراءة للقصة كاملة. ففي قصة (يقضات) تستقبل دنى غالي المتلقي بعبارة تستفتح بها نصها، وهي عبارة تبرز في النص بشكل شاخص مستفز للقارئ، كونها تتضمن تصريحا بالخيانة من غير الشعور بأدنى ذنب من قبلها تجاه فعل الخيانة: ((رائحة رجل غيرك عالقة بي. لا يسبب لي ذلك قلقاً لو لم تكن رخيصة [...] باردة حين نمت وباردة حين استيقضت حتى عجبت لأمر لا وعيي ورائحة الجنس المختبئة خلف قميص النوم...))[٣١]. هذا الاقتباس بعباراته الوجيزة القصيرة، فضلاً عن كونه بداية النص التي يستفتح بها المتلقي، يحمِّل عباراته ثقلاً دلالياً وأهمية كبيرة لتلقي النص وفهمه واستغلاق تأويله، كما أن عبارته آنفة الذكر: (لا يسبب لي ذلك قلقاً لو لم تكن رخيصة) هي في حدِّ ذاتها مفارقة لم تكن مُتوقَّعة، ذلك أن المُتَوقَّع أن تُداري الشخصية هذا الأمر، أو على الأقل تشعر بالذنب، أو تأنيب الضمير، غير أنها لم تكن كذلك، بل أن جل همها كان متحدداً في هويته: ((من تظنه! تراجعت وأنا ألملم شق صدر القميص بيديّ [...] من يكون؟))[٣٢]. من أجل ذلك قد لا يكون لهذه البداية لنص القصة ثقله في النص فحسب، بل في ذهن المتلقي أيضاً؛ كونها قد ضمَّنت عباراتها مفارقة تقوم على الجُرأة واللامبالات من فعل الخيانة، مما يجعل المتلقي أكثر حيرة واندهاشاً من هذا الأمر، يدفعه ذلك إلى تتبع سير السرد، من أجل لملمة خيوط الخيانة ومعرفة انتهاء الأمر، لا سيما أن النص ينتهي بعبارة قد تكون مشابهة نوعاً ما للبداية: ((رأسي ثقيل ورغم الثلج الذي ذوبته الشمس تعلق بي الرائحة منذ الصباح وكأن حيوانا مارس الحب معي))[٣٣]. وهذا قد يكون أحد أهم جوانب فن المفارقة أهمية وجمالية في الفنون الأدبية، وهو قدرتها على الاستحكام على النص بأكمله والهيمنة عليه، ومنحه جمالية مُستمدَّة من جماليتها القائمة على التضاد أو كسر أفق توقع المتلقي. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنها عملت على جر المتلقي إلى معنى واضح، وهو فعل الخيانة من الشخصية، في حين قد أضمرت معنى أكثر عمقاً من ذلك، بل أسمى وأبعد غوراً من مجرد ممارس الجنس، يتحدد في تراكمات الذكريات والاحزان في رأس الشخصية الذي بات ثقيلاً يهلوس بأعبائه، تلك الهموم التي تعصف برأسها وترحل به في كل ليلة بعيداً عن جسده الذي يظل قابعاً ببروده، من أجل ذلك تتخيل نفسها مثل الأشجار التي تئِنُّ بثقل تراكمات الثلوج على أوراقها وسيقانها، كتراكمات الهموم والذكريات، وأطفالها يمتصون معها رحيق عمرها المتبقي: ((تخفف الاشجار من حملها، لطشات من الثلج تطبش على الأرض، كالأزبري الذي يمتصه الأطفال بالقصبات. مجروش الثلج المتبقي في القعر خال من اللون والطعم))[٣٤]. كذلك هي ذكرياتها وهمومها، بل جُلّ حياتها خالية من الطعم واللون. أما بداية قصة (عش الغراب) فإن المفارقة فيها تعتمد على لغة مواربة وجمل متناصة مع آيات من الذكر الحكيم: ((قالت سآوي إلى رجل يعصمني، وحال بينهما الصمت فكانا من المغرقين. ما عاد الخوف يخيف ولا الحزن يحزن فبعد سنين من مقارعتهما واختبارهما.. أصبحتهما! تند عنها ابتسامة ساخرة وتهمس في سرها: - ما أصعب أن يتحدى المرأ نفسه فلا يجدها...))[٣٥].

تبني هذه البداية بجملها المرصوفة رصفاً مفارقة تقوم مفاهيمها المتشظية على مداليل قصة نوح(عليه السلام) الذي حال بينه وابنه مياه الطوفان، فكان ابنه من المغرقين؛ لأنه لجأ إلى جبلٍ ظن أنه عاصمه من عذاب الله. أما في هذه البداية فإن الشخصية تضع الرجل موضع الجبل الذي تلوذ به المرأة ملجأً لها من ملمات الحياة، غير أن هذا الجبل لم يكن كفيلاً بحمايتها من الغرق في مطبات الدهر وعراقيله كما هو متوقع، فتجعله هنا بموضع قريب إلى موضع السخرية والهزء، عندما جعلت منه جبلاً أشماً، لكنه غير قادر على دفع الضرر عنه أو عن المحيطين به. ومن هذه المفارقة تتحدد آيديولوجيا ساخرة من الآخر/الرجل الذي هو الحصن المنيع والملاذ الآمن للمرأة والجدار الذي تحتمي بظله في ثقافة المجتمع الأبوي، لكن هذه المفارقة تحطم كل ذلك التصور، وتبدده؛ كونه كان من المغرقين. تستمر العبارات بعد ذلك في بداية النص قائمة على مفارقات

بجمل متضادة فيما بينها: (الخوف لا يخيف، الحزن لايحزن، تتحدى نفسها فلا تجدها) فكلها مفارقات تعتمد لغة مواربة توحي بأكثر مما تقول، وتستجلي في الوقت ذاته إنكسارات الشخصية وتأزمها ومحنتها، فضلاً عن لا جدواها عندما ترى حياتها أشبه بفقاعات لا تخلف شيئاً: ((فقاعات ياسيدتي هذه هي الحياة))[٣٦]. ومثلها أيضاً كانت قصة (أزمنة راكدة) التي توظف بداية تقوم على مفارقة واضحة تربط بين حركة سمكة الزينة في الزجاجة الكروية، وطريقة عيش هذه البطلة: ((مساراتها كلها منحنية تنتهي حيث ابتدأت، يضمها عالمها المائي الصغير بدعوى حمايتها من آخر كبير مخيف، هكذا لخَّصت دورة حياة سمكتها الذهبية...))[٣٧]. إن هذا الاقتباس عندما يُقتَطَع من نص القصة ويوجه إليه الانتباه، يكون أكثر إيحاءً ومعنىً من مجرد تأمل حركة سمكة في كرة زجاجية، بل هي حياة هذه الشخصية التي لا جدوى منها؛ لأنها في كل يوم تبدأ من حيث انتهت، وكأن حياتها لعنة سيزيفية لا تنتهي ولا تصل إلى غايتها. إن هذه البداية، التي تعتلي مقدمة النص، وتُوهِم بتسليط الضوء على حياة سمكة زينة، قد لا يُشعِر المتلقي بحجم الرابط بين حياة السمكة وحياة الشخصية، إلا بعد تقدم السرد وانتهاء النص، ليشخص نجم المفارقة من جديد عند إعادة التأمل وشحذ الفكر، فيبرز تأويل آخر أكثر عمقاً، يسلط الضوء على انكسار البطلة وضيق عالمها الذي ترتطم بجدرانه في كل حركة لها، مما يدفعها إلى الطأطأة والخضوع للآخر المتحكِّم بمصيرها: ((تدور وتدور ولا يوقفها إلا ارتطام رأسها بالجدار الزجاجي [...] ما أصعب ان يتحكم سواك بمصيرك))[٣٨]. ومن ذلك يتضح دور المفارقة بِعدِّها بنيةً لها وجود مادي مُحدد في المبنى الحكائي للنص، لكنها تعتمد اعتماداً كبيراً على النص بأكمله بما يحويه من تقنيات أخرى وعناصر سردية من أجل أن تؤسس لوجودها وكينونتها، وتحقق أثرها في النص وعند متلقيه بتشظيها واتساع دلالاتها.

رابعاً: مفارقة عنوان:

تُعد العنوانات نصوصاً موازيةً لها دلالاتها ووظائفها التي تَصُب في خدمة النص الأصل وإغناء تأويلاته وشحذها[٣٩]، من تلك الوظائف، وظيفته التأويلية لما له من إيحاءات متوالدة وإشارات لفهم النص وتوجيه قراءته، وكذلك وظيفته الاستقبالية والإغرائية التي تستقبل القارئ لتثير فضوله نحو قراءة نصه[٤٠]، فضلاً عن وظيفته البنائية والسلطوية المتمثلة في اشتباكه مع عناصر النص من أجل انتاج الدلالة المنشودة، هذا في الوقت الذي كان يعاني فيه العنوان إهمالاً واضحاً في الدراسات النقدية القديمة، إذ كان يأتي ذكره بشكلٍ عرضي في مقدمة الكتاب مثلاً، بعد ذلك بدأت مرحلة جديدة حددت وظيفة العنوان بمجرد الزخرفة والتزيين، علاوة على وظيفته التسموية، وذلك حينما سادت الصنعة في الكتابة والتأليف فظهرت عنوانات تتصف بالسجع الذي أفقدها كثيراً من مكانتها الموازية للنص الذي تحتها؛ ذلك أن العنوان، وبحكم موقعه في أعلى النص، ولما يتمتع به من وظائف، يجعل منه نصاً موازياً لمتنه، وقد تتجلى له أهمية كبيرة في خلق ما تحته عندما يوجه القراءة نحو وجهات تأويلية محددة، إذ إنه أقدر مِن غيره على التسمية والتعيين وخلق الأجواء النصية والتناصية عبر السياق الداخلي والخارجي، فهو بنية مهمة في النص السردي تُضيء المتن الأصل، بما تمنحه من إشارات ودلالات تعمل على توجيه القراءة[٤١]. ولشدة ارتباطه وتلاحمه بنصه لا يمكن عدَّه بنية مستقلة تمام الاستقلال، بل هو بنية افتقار تغتني بما يتصلُ بها، وتؤلف معها وحدة متكاملة[٤٢]، تسمح بانتاج الدلالة وتشظيها في مخيلة القارئ، لاسيما إذا كان العنوان قائماً على تناقض يوحي بالمفارقة بشكل مبهم، يثير فضول المتلقي لكشف ذلك الإبهام، إذ إن كل متلقٍ وهو يستقبل أي عنوان لنص أدبي، يُخيَّل إليه للوهلة الأولى أنه حامل للمعنى الحقيقي العام للنص، ولكن احساسه هذا لا يلبث أن يتبدد تماماً، ليحل معنى آخر محله، وذلك بعد الدخول إلى عالم النص، والوقوف على شفراته بالتأمل والتمحيص، وبذلك تتجسد المفارقة بشكل من أشكالها الفنية، وما ذلك إلا لأن الكاتب قد شحن العنوان بالحمولات الدلالية والإدهاشية نفسها التي شحن بها نصه، وعندئذ سيكون أقدر على التعدد والاختلاف والتشظي. ومن ذلك، العنوان في قصة (لعبة الشطرنج) التي تبدأ أحداثها بسرقة تمثال الملك، الذي على إثره تُصدر الاحكام العرفية والقرارت التعسفية بحق الشعب، من تلك الاحكام إلقاء القبض على كل الفنانين في البلد، للشك بأنهم من قام بهذا الفعل؛ كونهم سبق أن رفضوا مرات عديدة صنع تمثال للملك، أو رسم صورة زيتية له ولعائلته. تنهض مفارقة العنوان في هذا النص،

عندما يتبدد الغموض عن دلالته بأن لعبة الشطرنج، هي اللعبة المفضَّلة لهؤلاء الفنانين السجناء، يلعبونها بأسنانهم التي اقتلعت بسبب التعذيب، أو بسبب التهاب اللثة الذي اصاب فكوكهم، بسبب الاهمال لها في السجن: ((شرعنا نلعب الشطرنج بأسناننا وأضراسنا، بعد أن حرمنا من زيارة أطباء الاسنان[...] تحولت زنزانات السجن الى قاعات للعب الشطرنج.. كانت المباريات تتواصل في كل ساعات النهار وبعد الظهيرة..))[٤٣]. من خلال هذا السرد الذي يستمر عدَّة صفحات، يتجلى للعنوان ثلاث دلالات: الأولى دلالة أولية سطحية لا تخرج عن إطار المعنى الواضح الأولي لأي لعبة شطرنج، هذه الدلالة تُستَحضَر في الذهن للوهلة الأولى من قراءة العنوان، وقبل الشروع في قراءة النص. الدلالة الثانية تظهر في النص عند تَتَبُّع القراءة وسير الأحداث، ليتضح أنها لعبة الاسنان المُقْتَلَعَة، التي ابتكرها أحد الفنانين لزملائه من أجل تبديد وحشة السجن، وبرد الشتاء: ((انظروا ياجماعة!! هذا هو الملك!! هيّا نلعب الشطرنج.. البرد قاسٍ وليل الشتاء طويل))[٤٤]. من خلال هذه الدلالة تقوم مفارقة العنوان لتؤسس دلالة ثالثة للعبة الشطرنج هذه، أو بالأحرى لعبة الأسنان المقتلعة، وهي الدلالة الثيمية للنص التي بُنِي عليها المتن الحكائي ومبناه، والتي تتمحور حول قدرة الفنانين على تلوين الحياة وتبديد وحشتها، من خلال ابداعاتهم الفنية، فهم عنصر فاعل في حياة الشعوب، لأنهم من يمسحوا الآلام ويحلون المرح والفرح بدله، ويزرعون التفاؤل والأمل في القلوب المنكسرة، ورغم ذلك كله هم من يقع الحيف والظلم عليهم دائماً، وعلى مر التأريخ. هذا من جانب، ومن جانب آخر، إن لعبة الشطرنج، هي لعبة الأدوار في هذه الحياة، وإن كل مايجري على أرض الواقع هو لعبة أدوار، أو لعبة شطرنج. أما العنوان في قصة (أسوار الجميلة النائمة) فإنه يشي بجمالية واضحة، ووداعة وترف، قد تغطي بشكل أو بآخر على دلالة الكلمة الأولى (أسوار)، كما أنه-العنوان- يدفع متلقيه إلى التماهي مع حكاية الجميلة النائمة في القصر المحروس بمخاطر عديدة تمنع كل الأمراء والأبطال من تخليصها من قبضة من سوَّر حولها الاسوار وحفها بالمخاطر، كونه عنواناً متناصاً مع هذه الحكاية العالمية. على كل ذلك يستند عنوان هذه القصة ونصها ليؤسسا الثيمة الرئيسة، فتنخلق بذلك مفارقة تنهل من الثيمة التناصية للعنوان لترسم دلالة جديدة قد تكون متضادة بعض الشيء مع ذلك كله، غير أنها بلون جديد، وبلمسة تشي بالحزن والألم، وليس بالجمال والوداعة، تتحدد هذه الدلالة المفارقة حول بغداد، الجميلة النائمة خلف أسوارها الكونكريتية التي زادت من عزلتها ووحدتها، وأنينها وحزنها على من فقدته وما فقدته أيضاً، مقصية خلف الأسوار وهي ترتدي ثوب حدادها الذي ترفض أن تخلعه، مثل أي مُسنَّة ألفت لبس السواد؛ لكثرة من فقدتهم على طول سنوات عيشها، فهي جالسة: ((على سجادة شعرها الأشعث.. على ثوبها الأسود.. تئن أحلامها معها. تبكي عاداتها السارة التي حفرتها على جرف النهر..)).[٤٥] من خلال هذا الاقتباس تتجلى حزمة الألم والحزن التي تلفّ النص بأكمله، فتلك الجميلة النائمة هي بغداد التي عُزِلت عن العالم بعد أن كانت أم الدنيا، وعُزِلَت أيضاً عن أبنائها، أو عُزِل أبناؤها عنها بسبب تلك الأسوار التي تحول بينهم: ((وهي نائمة على ثوبها الاسود يحاول اولادها الوصول اليها من بين ثغرات السوار التي تضيق بهم وهم يقصدون المرور.. يحاولون.. يبكون.. صراخهم.. تختلط اصداء الصراخات بالاثير:_ لاتموتي))[٤٦]. بينما يقوم العنوان في قصة (عش الغراب) على معنى لطيف مُستَمَد ممَّا يرسخ لدى أغلبية الناس في مخيلتهم التراكمية بأن عش الغراب قد لا يحوي صغاره بقدر ما يحوي مسروقاته التي أثارته بلمعانها وبريقها الأخّاد، فآثر سرقتها وامتلاكها.. غير أن دلالة هذا العنوان تقوم على مفارقة، فالعنوان على الرغم مما ينهله من معنى لما أسلفنا الإشارة إليه، إلا إنه يستثمر دلالة النص ليقدم معنى جديد ومتعدد التأويلات بتعدد القراءات له. هذا المعنى يتمحور حول عش الزوجية الذي يتحول إلى سجن لجسد المرأة وروحها، ويميت فيها كل تطلع إلى أفق أجمل وأوسع: ((لعلنا نضيع جزءاً منا مع كل مرة نعيد استنساخ يومنا مكتفين بأنه مَرَّ بأقل الخسارات، ليقفز سؤال يحمل طعم الصدأ.

- متى أضاعتها وكيف مرَّ قطار العمر سراعاً كطيف مراوغ تاركاً إياها كالحصى الظامئ على سكته الموحشة))[٤٧].

على الرغم مما يثيره هذا الاقتباس من أزمة لدى الشخصية، واحساسها بالسأم من حياتها وانكسارها ولا جدواها، إلا أنه يؤسس في الوقت ذاته استهجاناً لعش الزوجية الذي يكون في أحيانٍ معينة سجن أو عش غراب كانت قد سُرِقَت منها أحلى

أيامها وهي في ذلك العش، بعد أن سُرِقَت هي لتوضع فيه. من ذلك يتضح ما للعنوان من إتساع دلالي يجعل منه نصاً موازياً بامتياز لنصه الأصل المنضوي تحته.

الخاتمة:

أثبتت النصوص السردية عينة البحث أن المفارقة مفصل شديد التلاحم مع كل عناصر النص وأجزائه التي تعمل ككل متجانس ومتناسق من أجل انتاج المعنى، وخلق التأثير في متلقي النص، وهذا لا يسلب منها خصوصيتها القائمة في النص، والتي تجعل منها جزءاً شاخصاً فيه؛ وذلك لتمكنها من إحداث الهزة الوجدانية لدى المتلقي، أو استفزازه بما تحمله من تناقض يُضمر نسقاً فكرياً تحاول تمريره إليه بشكل مموه، وبفنية عالية. ولا ريب أن ذلك يخلق تغييراً في مجرى سير الاحداث، وكسراً لنمطية استرساله، وإغناءً لأفق التوقعات. عندئذ يمكننا القول أن المفارقة فناً يُؤسَّسُ لهُ منذ بداية الشروع في كتابة النص، أو حتى عندما تكون مجرد فكرة في ذهن مبدعها، يُمهِّد لها بممهدات تمكنه من تشييد قاعة تواصلية مع متلقيه؛ كي يفهم ما يريد تمريره له من نسق آيديولوجي مضمر عبر مفارقته، وهذا الإضمار يعتمد في حدِّ ذاته على إدهاش قائم على تناقض ما، يعلوه شيءٌ من الغموض تمنحه التشظي الدلالي بتعدد القراءات. وهذا بدوره يخلق لها خصوصيتها وجماليتها الفنية والنفعية أيضاً، عندما تستحكم على ذهن متلقيها أطول فترة ممكنة، لتجعله أكثر تأثراً بما استقاه من معنى ورؤية، قد تغير نظرته إلى الأمور أو إلى الحياة من وجهة نظر جديدة أحياناً.

هوامش البحث

(١) من ذلك على سبيل الإشارة لا الحصر ما تناولته بشرى البستاني في مقالتها: "شعرية المفارقة بالحرب" قراءة في إكليل جواد الحطاب، في موقع (الناقد العراقي) بتاريخ ٢٣/ ١٠/ ٢٠١١. إذ إن هذه الدراسة قد تطرقت إلى التشظي الدلالي للنص بفعل المفارقة تنظيراً، لكنها لم تلتزم به تطبيقاً، وهذا حال العديد من الدراسات التي أهتمت بالمفارقة.

* أنواع المفارقة التي دأب الباحثون على تناولها أثناء تعاطيهم مع النصوص الأدبية بالنقد والتحليل أكثرها جاء متماهياً مع تناوله دي.سي.ميويك في كتابه " موسوعة المصطلح النقدي، فقد ميَّز عدَّة أنواع منها: (مفارقة الأحداث، ومفارقة الأدوار، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة السخرية، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الكشف عن الذات، والمفارقة اللاشخصية، ومفارقة التنافر)، ينظر: موسوعة المصطلح النقدي ج٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص٧٨ – ٩٩.

(٢) البقرة، آية ٥٠.

(٣) لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ابن منظور، دار صادر ، بيروت ،ط ٤ ، ٢٠٠٥،مادة (فرق).

(٤) المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤، مادة (فرق).

(٥) يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،سعيد علوش،دار الكتاب اللبناني-بيروت،سوربريش-الدار البيضاء،١٩٨٠،ص١٦٢.

(٦) موسوعة المصطلح النقدي، ص٢٠ .

(٧) يُنظر: جماليات التلقي في السرد القرآني ،يادكار لطيف الشهرزوري،دار الزمان- دمشق،٢٠١٠ ،ص٢٧٦.

(٨) موسوعة المصطلح النقدي ،ص٣٣ .

(٩) المصدر نفسه، ص٤٢ .

(١٠) على مسافة غربة (ارادة الجبوري)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١، ص ٨٢.

(١١) قصة (اشباح الوطن) لسليم مطر، مجلة (كيكا) الأدب العربي، مجلة ألكترونية على الموقع: http://www.kikahmagazine.com.

(١٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٤) ينُظر :الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر،ترجمة:محمد نجيب لفتة،دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد،د ط،١٩٩٦،ص٥١.

(١٥) يُنظر: البناء الفني للقصة القصيرة (القصة العراقية نموذجاً) "اطروحة دكتوراه"،مطبوعة على الآلة الكاتبة،ثائر عبد المجيد العذاري،كلية التربية،جامعة بغداد،١٩٩٥،ص١٤٣ .

(١٦) المصدر نفسه، ص٧١- ٧٢.

(١٧) المصدر نفسه، ص٧٦.

[١٨] حافات الحلم، إيناس البدران، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦، ص١١٤.

[١٩] المصدر نفسه، ص٩٣- ٩٤.

[٢٠] فوق بلاد السواد، أزهر جرجيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٥، ص١٨.

[٢١] المصدر نفسه، ص٣٩.

[٢٢] المصدر نفسه، ص٣٩، ومثلها أيضاً الكثير من قصص المجموعة التي سارت على النمط نفسه لهذا النوع من المفارقة، مثل قصة شريف البشتي، وقصة رقصة نوفا، وقصة سائق الجنائز... وغيرها، وكذلك قصة (آخر رغيف) لعلي السباعي في مجموعته: إيقاعات الزمن الراقص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

[٢٣] يُنظر :عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت،ترجمة:محمد معتصم،المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء،٢٠٠٠،ص٣٩ – ٤٠ .

[٢٤] السأم يتلون، دنى غالي، طوى للثقافة والنشر، لندن، ٢٠٠٩، ص٩٩- ١٠٠.

[٢٥] المصدر نفسه، ص١٠٠- ١٠١.

[٢٦] في البيت المسكون، هدية حسين، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن،٢٠٠٨، ص١٠.

[٢٧] المصدر نفسه، ص١٢.

[٢٨] ينظر: النسوية وما بعد النسوية، سارة جامبل، ترجمة: أحمد الشامي،المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية -القاهرة،٢٠٠٢،ص١٨٢.

[٢٩] حلم الغربة وملح الأرض، مهدي محمد حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠١٣، ص٤٢.

[٣٠] يُنظر :البناء الفني للقصة القصيرة،ص٥٢ .

[٣١] السأم يتلون، ص٣٣.

[٣٢] المصدر نفسه، ص ٣٣.

[٣٣] المصدر نفسه، ص٣٤.

[٣٤] المصدر نفسه، ص٣٤.

[٣٥] حافات حلم، ص٧.

[٣٦] المصدرنفسه، ص٧.

[٣٧] المصدر نفسه، ٣٧.

[٣٨] المصدر نفسه، ص٣٨- ٣٩.

[٣٩] يُنظر:فاعلية الشكل في القصة العربية القصيرة في العراق"رسالة ماجستير"كامل فرعون عيادة،كلية الآداب،جامعة البصرة،٢٠١٠،ص١٠٧ .

[٤٠] يُنظر :ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي،محمود عبد الوهاب ،دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد،د ط ،١٩٩٥،ص٩ -١٧، ويُنظر:سلوان السرد ،لؤي حمزة عباس ،دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد،د ط،٢٠٠٨،ص١٨،ويُنظر:عتبات : عبد الحق بلعباد،الدار العربية للعلوم- بيروت،د ط ،٢٠٠٨،ص٨٩ .

[٤١] فاعلية الشكل ،ص١٥٥ .

[٤٢] يُنظر :ثريا النص ،ص٩ .

[٤٣] يمامة الرسام، علي عبد الأمير صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠، ص١٥.

[٤٤] المصدر نفسه، ص١٥.

[٤٥] حكايات شهرزاد الجديدة، مجموعة قصصية مشتركة، قصة: أسماء محمد مصطفى، منشورات اتحاد الأدباء، بغداد، ٢٠٠٩، ص١٢.

[٤٦] المصدر نفسه، ص١٧.

[٤٧] حافات الحلم، ص٧. ومثلها أيضاً قصة (عرس في مقبرة) ص١٣،في مجموعة: ايقاعات الزمن الراقص.

المصادر:

القرآن الكريم

أولاً: المجاميع القصصية:

- على مسافة غربة (ارادة الجبوري)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
- حافات الحلم، إيناس البدران، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦.

- فوق بلاد السواد، أزهر جرجيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٥.
- إيقاعات الزمن الراقص، علي السباعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
- في البيت المسكون، هدية حسين، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٨.
- حلم الغربة وملح الأرض، مهدي محمد حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠١٣.
- يمامة الرسام، علي عبد الأمير صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠.

ثانياً: المصادر والمراجع العربية والمترجم اليها:

- عتبات، عبد الحق بلعباد، الدار العربية للعلوم- بيروت، د ط، ٢٠٠٨.
- سلوان السرد، لؤي حمزة عباس، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، د ط، ٢٠٠٨.
- ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، د.ط، ١٩٩٥.
- النسوية وما بعد النسوية، سارة جامبل، ترجمة: أحمد الشامي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية -القاهرة،٢٠٠٢.
- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء،٢٠٠٠.
- الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة: محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، د.ط ،١٩٩٦.
- جماليات التلقي في السرد القرآني، يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان- دمشق، ٢٠١٠.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني-بيروت، سوربريش-الدار البيضاء،١٩٨٠.
- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤.
- لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ابن منظور، دار صادر، بيروت،ط ٤ ، ٢٠٠٥.
- موسوعة المصطلح النقدي ج٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.

ثالثاً: الرسائل الجامعية:

- البناء الفني للقصة القصيرة (القصة العراقية نموذجاً) "اطروحة دكتوراه"، مطبوعة على الآلة الكاتبة، ثائر عبد المجيد العذاري، كلية التربية، جامعة بغداد، ١٩٩٥
- فاعلية الشكل في القصة العربية القصيرة في العراق"رسالة ماجستير"كامل فرعون عيادة، كلية الآداب، جامعة البصرة،٢٠١٠

المواقع الألكترونية:

- مجلة (كيكا) الأدب العربي، قصة (اشباح الوطن) لسليم مطر، مجلة ألكترونية على الموقع: http://www.kikahmagazine.com
- موقع (الناقد العراقي)، مقال: بشرى البستاني: "شعرية المفارقة بالحرب" قراءة في إكليل جواد الحطاب، في بتاريخ ٢٣/ ١٠/ ٢٠١١.