

## كينونة "الرؤيا" بين فعالية "الكتابة" ووهم "القراءة"

قصة (S)<sup>1</sup> "الطعام والعيون" أنموذجا

The being of "vision" between the effectiveness of "writing" and the illusion of "reading". The story (S) "Food and Eyes" is an example

د. علي دغمان<sup>1\*</sup>

1 جامعة الوادي، (الجزائر)، ali-doghmane@univ-eloued

تاريخ النشر: 2022/12/31

تاريخ المراجعة: 2022/12/20

تاريخ الإيداع: 2022/12/03

## ملخص:

تسعى القراءة الحالية إلى تحديد جمالية فعل "القص" الذي يسم المجموعة القصصية "الطعام والعيون" لأبي العيد دودو أدبيا كما يميزها عن غيرها نوعيا، وذلك بالتركيز على المظهر الأسلوبى بوصفه الحيز الأساس لانبثاق هذه الفعالية ونمائها وانتشارها بقدر استجابة أجهزتها البلاغية المجترحة لأجلها وانشعابها، ولعل المفارقة هي أبرز مظاهرها إذ توقع حضورها بدءا بالصورة، فالعنوان، والقصص نفسها سواء على مستوى البنية أو الشكل أو الموضوع، مما يظهر قصص المجموعة بمظهر مفارق طالما تظهر وجهها وتضمّر آخر أو أكثر، الأمر الذي يسمها بالقلق والتوتر الشديدين مبالغة منها في تشكيل ملامح واقعها المتخيل بدقة تستدعي تفاصيله المتناهية إذ تعيد تمثل قضاياها وإشكالاته كما يتصورها القاص في زمن القص / القراءة، ويقارنها القارئ في زمن القراءة / الكتابة في آن معا.

الكلمات المفتاحية: الرؤيا، القراءة، الكتابة، الفعالية، القصة، المفارقة.

**Abstract:**

The current reading seeks to define the aesthetics of the act of "telling", which characterizes the collection of stories "Food and Eyes" by Abū al-‘Īd Dūdū literarily as well as distinguishes it from others qualitatively, by focusing on the stylistic appearance as the basis for the emergence, growth and spread of this activity as much as the response and ramifications of its rhetorical devices. Irony is its most prominent manifestation, as it is expected to be present, starting with the image, the title, and the stories themselves, whether at the level of structure, form, or theme, which shows the stories of the group in a paradoxical appearance as long as it shows one face and contains another or more, What characterizes it as extreme anxiety and tension is its exaggeration in shaping the features of its imagined reality with precision that calls for its finite details, as it re-presents its issues and problems as the narrator imagines them in the time of storytelling / reading, and the reader approaches them in the time of reading / writing at the same time.

**Key words:** Vision, reading, writing, effectiveness, story, irony.

\*المؤلف المراسل.

## فاتحة

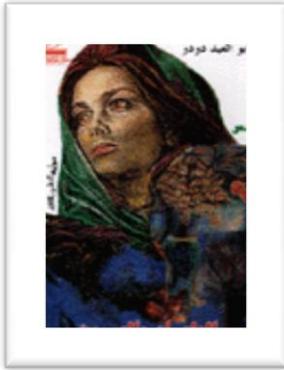
تتأسس القراءة الحالية على فهم هدمي يقوم بين الما- بين، أو فضاء الرؤيا الذي تجترحه القصة (S)، وينتشر بين خطي الكتابة: الكائن والممكن، ومنه سوف يحلّ السؤال: كيف يمكننا قراءة/ إعادة كتابة/ أي إنتاج القصة (S) كما هي ممكنة، بدل السؤال: كما هي كائنة؟ مما يضعنا في مواجهة "المفارقة"<sup>2</sup>، وهي القناع الذي تقترح قصة (S) "الطعام والعيون" نفسها من خلاله، إذ تتموقع بين طرفي: الكائن/ المخبر، أي سطح القصة (S) الخارجي الذي يوهم بدلالات حاضرة الأجناسية على سبيل المثال لا الحصر، وبين الممكن/ المظهر، أي سطح القصة (S) الداخلي الذي يتوارى بدلالات غائبة، وبما أن المعنى في المفارقة هو حالة، تأخذ كينونتها عبر توصيفات المراقب/ القارئ<sup>3</sup>، بمعنى أنها تأخذ هويتها كونها: استجابة واعية بكيفية إسقاط الدلالة، وعليه سوف تتموقع قصة (S) "الطعام والعيون" بين خطي الكتابة: الكائن والممكن؛ فبين: ال (الكائن/ المخبر)، أي سطح القصة (S) الخارجي الذي يوهم بدلالات حاضرة، الأجناسية على سبيل المثال لا الحصر، وبين ال (ممكّن/ المظهر)، أي سطح القصة (S) الداخلي الذي يتوارى بدلالات غائبة، تفتح القصة (S) بأبعادها: الأنطولوجية والإبيستيمولوجية والإستيتيكية، أي: تقترح نفسها كما هي ممكنة، وليس كما هي كائنة، وبما أنّ المعنى في المفارقة حالة، تأخذ كينونتها عبر توصيفات المراقب/ القارئ<sup>4</sup>، بمعنى أنها تأخذ هويتها كونها: استجابة واعية بكيفية إسقاط الدلالة، سوف تفتح القصة (S)، وفق هذا التوصيف، منذ العنوان، سوف تفتح القصة (S)، وفق هذا التوصيف، منذ العنوان، الذي يقدم مفاتيح هدم القصة (S) منذ البداية، كما نتابعه على النحو التالي.

## 1- العنوان

يثير العنوان ثنائية: الرغبة، والقمع، التي تضعنا أمام طرفي معادلة تقوم على تضاد صارخ؛ فالطعام/ موضوع يستدعي حاستي: الشمّ والتذوق، والعيون/ أعضاء تستحثّ الحاستين السابقتين على الاشتغال/ والاشتعال، بحسب منظورات حاسة النظر المتنوعة، التي تزين/ أو تشهّي الناظر إلى الطعام، ثم بحسب تنويعات الطعام في حدّ ذاتها، غير أنّ مفردة "الطعام"، كذلك حركة دلالاتها المغيبة، نظرا لورودها خارج سياق يكمل/ ويعمق حضور معناها، ك: الأكل، والغذاء، واللقمة، فيجعل منها تيمة تدل على معنى/ أو معانٍ أخرى، ك: الرغبة، والتطلع، في مقابل دلالة: الكبت، والقمع، التي تحيل عليها العيون، بدل الأفواه، تؤكد الصيغة الإيقاعية للمفردتين، التي تعمل على توسيع التضاد، ف(الطعام) = (فعولن)/ تقابلها (والعيون) = (فاعلان)<sup>5</sup>، فالأولى تحيل، إيقاعياً، على الحزم والنظام؛ إذ تحاكي حركة المتقارب مشية الجندي، والثانية تحيل على الخفّة والاضطراب؛ إذ تحاكي حركة الرمل<sup>6</sup>، مما يجعلها خارج سياقها المعنوي الجاهز، ويضعها في سياق جديد يحيل على دلالات: الكبت، والقمع، وهي دلالات تكرس حضور المفارقة التي تجترح معانيها من القصة الشعبية: "رأيت الطعام ولم أكل، وسمعت النقود ولم تقبض."<sup>7</sup>

## 1-1- الواجهة

تجرح واجهة القصة (S) منطق القلب / Reverse، أي: إحلال الطعام محل العيون، من جهة الكتابة، وإحلال العيون محل الطعام، من جهة القراءة، وهو المبرر الوحيد الذي تجده القراءة لمنطق القلب الذي اجترحته حركة الكتابة على مستوى الصورة/ الواجهة، فبدل أن نقرأ الصورة ثم العنوان؛ لأنّ العام أول ما تلقطه العيون، وهي التيمة الوحيدة التي تعالجها الصورة، أي: العيون، إذ ترسم الصورة طرفًا من معادلة العنوان وهو الطعام، في حين تفرض على القراءة أن تكون طرفه الآخر، أي: العيون، وبذلك تصبح لعبة المفارقة دورانية، أي تستمر في الزمن باستمرار إساءة القراءة Mise Reading:



فحركة العيون، وشموخ الأنف، وانفلات الشعر من البرقع، تحيل على دلالات: الرغبة، التطلع، بينما الحركة المضادة للنظرة الساهمة، وملاحم الوجه الحزينة، والصورة عمومًا المتموضعة في إطار، كأنما استحضار لتاريخ القمع والظلم والاضطهاد، كلها دلالات تحيل على ثنائية: الكبت، والقمع، التي يفرضها الواقع/ أو الهيمنة الذكورية في دلالاتها الممكنة: الاجتماعي، التاريخي، السياسي، وحتى الديني.

وبما أنّ العنوان منتج للنص، وليس مجرد مفتاح له، أو عتبة من عتباته، تتحدّد من ورائه الرؤيا، ويتحدّد بها<sup>8</sup>، فسوف يتحتّم علينا متابعة حركة العنونة على مستوى القصة (S).

## 1-2- حركة العنونة

تتّجه حركة العنونة نحو نمطين اثنين، هما:

### أ- نمط أول

ذو طبيعة خبرية جاهزة، تجسّد معاني: القمع، والكبت، تحقّقها حركة العناوين الآتية:

الصك الأزرق، الغزال، ضريبة الشحن، البركة، الدوّارة، دفاعًا عن الوطن، حماية الضمير.

تحيل على نمط كتابة من نوعية: الكتابة الصحفية، والأكاديمية، على نحو أكثر تحديداً، وهي كتابة معروفة بصرامتها من جهة: التحدد، والهدف، والغاية.

### ب- نمط ثان

ذو طبيعة شعرية إيحاءية، تجسّد معاني: الرغبة، والتطلع، تحقّقها حركة العناوين الآتية:

الطعام والعيون، ضارب الرمل، لعنات على أعواد الكوخ، سجاج البنفسج، وجوه من سحاب، وليمة في مغارة.

تحيل على نمط كتابة من نوعية الكتابة: القصصية، وهي كتابة معروفة ب: الكثافة، والإيحاء، والإغراب.

### 1-3- دينامية العنوان

إنّ تراكم النمطين معاً، بصفة تحقق تنامي حركة العنوان على مستوى القصة (S)، وتحقق استمرارية الحركة المنتجة لدلالات القصة (S)، من جهة ثانية، إنّ تراكم النمطين معاً حقق ما يمكن تسميته بـ «صراع الكينونة»، الذي ينتشر بين ال(ما)يين؛ بين خطي: "الكائن(1)"; ما يكون عليه النص من جهة منتج، أي: الذات الكاتبة الأكاديمية، الذي نلمسه في حركة العنوان من النوعية: نمط(1)، و"الكائن(2)"; ما يكون عليه النص من جهة منتج، أي الذات الكاتبة القصصية، الذي نلمسه في حركة العنوان من النوعية: نمط(2). وبما أنّ المفارقة تبحث عن التوازن بين الأضداد<sup>9</sup>، فقد تنفتح حركة العنوان على خط سردي آخر، اخ(ت)لافي، يحيل على "الممكن"، أي: ما تريد الذات الكاتبة أن تكون عليه، تُؤكّده الانفصامية الكائنة بين خطي: الواقعي، والفئّي:

1- فكينونة الذات تتأرجح، على مستوى الواقعي، بين ما تكون عليه، وبين ما تريد أن تكون عليه؛ نلمسها في صراع الثنائيات: الذكوري/ الأثنوي(اجتماعي)، القمعي/ التحرري(سياسي)، المعلن عنه/ المسكوت عنه(التاريخي).

2- وكينونة الكتابة تتمفصل، على مستوى الفئّي، بين ما يكون عليه النص، وبين ما يريد أن يكون عليه؛ نلمسها في صراع الثنائية المستمر في الزمن: قراءة/ كتابة.

### II- بنية القصة (S)

تقوم القصة (S) بين حيزين؛ فائت يجترح حضوره من بنية حكاية قديمة، وآخر حاضر يجترح حضوره من بنية حكاية حديثة، وبين الحيزين، أي بين ال(ما)يين تنتشر الحكاية/ أو رؤيا القصة (S) التي يهدف إليها البرنامج السردى المسطر لمثل هذا الحدث، والحيزان هما:

#### II-1- حيز أول: الحكاية

نجد مجموعة من القصص تستدعي نمطاً قصصياً فائتاً يهدف إغناء فضائها القصصي، واستيعاب التجربة الفنية اللاحقة، أي الرؤيا السردية، من ذلك:

#### أ- الحكاية الشعبية

كقصة «البركة»، نمط كتابة يقوم كمحصلة جمع للقصص الشعبية التي تروج لشخصية: "العراف"/ أو "القرآن"/ أو "الشيخ"، وهي وإن كانت شخصية واقعية، ما زالت تشوّه واقعنا بشعوذاتها وممارساتها الخرافية إلى الآن، غير أنها تلبست بهالة رمزية، تجاوزتها في كثير من البنى القصصية، إلى السحرية والفانتازية، نتيجة التهويل والتهويم المصطنعين من قبل حركة القصص، والذاكرة الجمعية؛ فقصة «البركة» تنتشر إثر المفارقة القائمة بين تقابل قصتين:

### أ-1- قصة خارج القصة

تصور قصة فتاة/ موضوع البركة(رقم1) تقصد الشيخ/ صاحب البركة، طلباً لبركته، فقد تزوجت حديثاً، وهي صغيرة السن، فضلاً عن أنها لا تعرف شيئاً عن أسرار العلاقة الزوجية، فتعود بعد فترة حاملة بين ذراعها رضيعاً/ موضوع البركة(رقم2) إلى حضرة الشيخ/ صاحب البركة:

"قرّبت البركة منه، فكشف عن وجهه، فالطفل في حاجة إلى الدفء، دائماً، فابتهج الشيخ وضرب بيده على ركبتيه، وقال:

- ها.. إنه يشبهني، له ملامح صورتني، أليس كذلك؟ قولي، يا صبيتي! ألسنت على صواب؟"<sup>10</sup>

### أ-2- قصة داخل القصة

تحيل على قصة مريم ابنة عمران/ موضوع المعجزة(رقم1)، وهي بين يدي الملك/ صاحب المعجزة، بالتوكيل، فينفيخ في رحمها معجزة الله تعالى، فتعود إلى أهلها حاملة بين ذراعها عيسى عليه السلام/ موضوع المعجزة(رقم2).<sup>11</sup>

### أ-3- ال(مونتاج1)

إنّ انشطار القصة على حركتين دلالتين هما: المعجزة/ والخطيئة، والرفيع/ والوضيع، فضلاً عن حركة التشخيص في حدّ ذاتها، إذ تتميز بوصفها ذات طبيعة منشطرة؛ إذ تظهر شخصية الشيخ موزعة بين ملمحين دلاليين هما: المقدس/ والمدنس، فيما تظهر شخصية المرأة متجاذبة بين سمتين دلالتين هما: الطهر/ والمدنس، وهو ما يدفع رؤيا القصة إلى الانبثاق من مفارقة الموقف التي تريد إلى فضح الواقع الاجتماعي عبر تعريته وهدمه:

"وبعد خروجها حاملة بين ذراعها طفلها كما دخلت، بقي الشيخ جالساً في مكانه يضحك. وتجشأ بحدة، ثم ضرط بحدة أكثر، وحين دخلت الزائرة الموالية، ظهر له أن يؤدي فريضة الصلاة قبل أن يحقق رغبتها ويمنحها بركته!"<sup>12</sup>

## ب- الأسطورة

كقصة «سياج البنفسج»، التي تحكي عن صراع: الراعي، والسيد، والقاضي، والحاكم، من أجل الفوز بامرأة جميلة تسكن قمة الجبل، حيث تحيل على ثنائية: الرغبة/ والقمع؛ ذلك أنه قد نشب صراع شديد بين الرجال رغبة في امتلاك امرأة، فتتراوح الثنائية بين الرغبة/ والقمع، بحسب السلطة والنفوذ والمعرفة المتاحة لكل رجال من الرجال الثلاثة.

### ب-1- قمع الرغبة/ رغبة القمع

يرجع التنارع الحاصل بين الراعي والسيد، ثم بينهما وبين القاضي، ثم بينهم وبين الحاكم، إلى الرغبة في تملك امرأة، ومن ثم العمل على قمع الآخر انطلاقاً من موقعه، أي بحسب السلطة والنفوذ والمعرفة، فكل منهم رغب في المرأة، وكل منهم قمع الآخر، وقمع نفسه، في سبيل تملك المرأة، أي قمع رغبته؛ لأنه يرغب في القمع في حقيقة الأمر:

"حرك السيد رأسه مستغرباً:

- في أي شيء هو الأقوى؟

فأجابه الحاكم:

- في المركز، في الوجاهة، وفي العلم!

وهنا تدخل الراعي، وقال موجهاً الخطاب إلى السيد:

- والشاب رجل يعرف الحق أيضاً.. بل أكثر من رجل. أنت أيضاً لم تعرف حقي. والسؤال، الذي وجهه إليك السيد الحاكم في محله. وأنا أصر على أن يرجع حقي إلي.

قال له القاضي:

- واسكت أنت، يا رجل!

فاهتز الحاكم في مقعده، وقال:

- واسكت أنت، أيها القاضي! فالمرأة من نصيبي! وكفاكم نزاعاً وملاحاة!"<sup>13</sup>

### ب-2- القامع مقموعاً/ والمقموع قامعاً

اتفق الجميع على سؤال المرأة، أخيراً، رغم أنها اختارت الراعي أولاً، ولا أحد التفت إلى خيارها، فأوقعت بهم في فخ لتفوز بالراعي، ومنه انقلب القامع مقموعاً وصار المقموع قامعاً:

"فسألوها بصوت واحد:

- وما هو هذا الحل المعقول، أيتها السيدة؟

فأجابت المرأة بهدوء:

- سأقف في المكان الذي عثر علي فيه الراعي في قمة الجبل، وهو مكان يحجبه سياج من البنفسج. سأقف خلفه، وهناك أيد كثيرة تمتد حولي. وعلى كل واحد منكم أن يثب فوق السياج ويلقي بنفسه في الجهة الأخرى، فمن تلقته تلك الأيدي ووضعتة بين ذراعي، كنت له! وستذهبون معي هكذا كما أنتم دون حراس أو مراقبين، فأنتم في حمايتي! فلنذهب إذن!"<sup>14</sup>

ب-3-ال(مونتاج2)

إنّ تعويل القصة على منطق المراوحة الموقعية المنبني على حركة إحلال ثنائية الرغبة/ والقمع، بحسب موقعية الشخصية في السلم الاجتماعي، أي بحسب سلطته ونفوذه ومعرفته، يحيل على مفارقة تعكس مرارة اللعبة السياسية في الوطن، إذ يجري تداول السلطة، وما ينجر عنها من حركة: إصلاح وبناء وتفعيل لأساسات الوطن، بناءً على موقعية السياسي التي تركز على: السلطة والنفوذ، إذ تسمح المفارقة للكتّاب الذين يوهمون برغبتهم في التخفي وراء نسيج كتاباتهم التي: "تسمح لهم بإمكانية الكشف عن حضورهم (أي الرؤيا) مع احترام المبادئ الجمالية التي فرضوها على كتاباتهم."<sup>15</sup>

ج- التاريخ

كقصة «الغزال»، التي تبحث عن ضياع "الهوية"، وتمزقها على مستوى الكرونوتوب<sup>16</sup> بين الماضي والحاضر، بين المشرق والمغرب، كأنها تستثمر حكاية: (الغراب الذي قلّد اللقلق فأضاع مشيته).

ج-1- قصة (1)

تحكي عن قصة يحيى بن الغزال الذي أرسله الخليفة الأندلسي عبد الرحمن الداخل موفدا إلى ملك الدنمارك، فأحب الملكة، وهام بها في أشعاره. الغزال تشطر إلى معنيين أولهما الظاهر الذي يعني صانع الغزل، وثانيهما المخفي، وهو هنا عامي، ورد بمعنى اللعوب، وبين المعنيين تكمن المفارقة، أي تمزق الذات بين (ما هي كائنة عليه)، وبين (ما يمكن أن تكون عليه):

"وبعد إلحاحه الشديد على هلال أوضح له الأمور وكشف له عن سر الاسم وعن تود.. فقال:

- أنت لم تسمع بطبيعة الحال بيحيى الغزال الذي أرسله الخليفة الأندلسي عبد الرحمن بن الحكم إلى ملك

تساءل لكحل مستغرباً:

- هكذا الأمر إذن؟ وماذا فعل هنا؟

قال هلال ضاحكاً:

- جاء رسولاً.. ولرقة عواطفه، ورهافة حسه أحب الملكة وأسمائها في شعره تود.. وبين ذراعيك الآن حفيدته.. حفيده الغزال! قد تكون هي هذه الفاتنة التي تظنها فرنسية.

- ولكنها تحاول- حين أحدثها- أن تناقشني في قضية فلسطين!

فصاح هلال:

- وذلك ما تفعله فاتنتي الشرقية تماماً. عرق الأحفاد واحد. إنهما تهتمان بمشكلتنا الأولى. وهذا يزيدنا منهما قريباً. فليتمتع كل منا بالحفيده. ليتك كانت لك أصالة الغزال حتى يكون لتمتعك بها ما يبرره!

قال لكحل:

- المهم أنها ذات ملامح فرنسية.. ذات عينيْن فرنسيتين ساحرتين! فرقع هلال إصبغه، وحركها في الهواء.. وقال:

- من يدري؟ قد تكون حفيده عبد الرحمن.. لكنك لا تعرف هذا أيضاً. فأنت محدود بفرنسيتك هذه!"<sup>17</sup>

ج-2- قصة(2)

تحكي عن قصة هلال، ولكحل، فالأول تعلق بفتاة مشرقية، والثاني تعلق بفتاة فرنسية، فمُنيا بضياح الهوية والمال، فبين هلال ولكحل مشترك يكمن في الانتماء: العقيدة واللسان؛ فالهلال رمز للإسلام، ولكحل (يعني الأسمر عندنا) يحيل على هوية العربي، أو الناطق بالعربية تجوزاً، وبين هلال ولكحل، في المقابل، مشترك ال(لا)انتماء، ف(هلال) يجسد الشخصية المشرقية الرجعية، التي تنغلق على نفسها في سجن الماضي كنوع من النوستالجيا المزمّن، أو هروباً من الواقع، و(لكحل) يجسد الشخصية المشرقية التقدمية، التي ترفض هويتها القديمة، محاولة قص جذورها الجينيولوجية، وإحداث قطيعة مع الماضي، إثباتاً لهويتها الجديدة التي تستمد مبادئها من الغرب، وبين الشخصيتين ضاعت هوية كليهما:

"وقال هلال وهو يكاد يبكي:

- لا بد أن تكون هي.. تلك الحفيدة الملعونة! حرمتني في حالتي هذه من لذة التبغ.. ومن متعة المال!

فعلق لكحل، وهو يكاد بدوره يبكي:

- وأنا أخذت مني هويتي، لعنة الله عليها!

ومرّ بهما أبو سيف وهو عائد إلى بيته في نشوته، وعرف حالهما، فأخذ يضحك من كل قلبه، ثم تصلبت ملامحه فجأة، وقال:

- لقد شعرت بالأمر دون أن أعرف حقيقته.. الآن عرفت. خدعتكما يهوديتان!"<sup>18</sup>

### ج-3-ال(مونتاج3)

إنّ نمط الكتابة يمتزج فيه الواقع الفني بين تاريخ فانت؛ يحكي عن تاريخ الأندلس، وبين تاريخ حديث؛ يحكي عن احتلال الجزائر والقضية الفلسطينية، بطريقة تجسد وراءها مدى التحام التاريخي بالفني من وجهة الكتابة، ومدى فاعليته في الواقعي، من جهة صيرورة الحياة؛ إذ يتمظهر الماضي بوصفه خيبة الحاضر، ولعنة المستقبل بكل تداعياتها، وبين القصتين/ الموقعين، وكلا الموقعين يعد انعكاسًا ضديًا للآخر، فـ "المفارقة تنتج من لعبة التعارضات التي تنتج من الصور المختلفة للموقع نفسه"<sup>(19)</sup>، وما يزيد من مرارة المفارقة أنها تروج لتيمة الضياع: ضياع الهوية والمستقبل.

### ج-4- خلاصة ثانية

تحليل أنماط الكتابة على مستويات الفكر الإنساني الثلاثة: الأسطوري، التجريدي، التجريبي، وانشغال الكاتب بالمستوى الأول، المهيمن على الذهنية الفاعلة في الجزائر، ومحاربة الأعراف التي تنتجها الذهنية نفسها، وذلك بالتركيز على المحاور: الوطن، والهوية، والذات، انطلاقًا من المفارقة نفسها؛ فالمتطلع/ المقموع يحكي عن القامع، الذي يحكي حكايته بدوره، فنجده مقموعًا فيها، في حين نجد المقموع صار قامعًا؛ وهو ما ينطبق تماما مع مفهوم المفارقة بوصفها مصطلحا عاما يشمل مفاهيم مختلفة، أو إشارات مشتقة لوسم: "المسافة المفاجئة في مقابل موقف أصلي غير مرضٍ، وأن تجعل من الغموض علامتها الخاصة."<sup>20</sup>

### III- حيز ثان: السير-نصية

رغم المسافة الفاصلة بين الراوي، والأديب غير أنها تمحى وتذوب في بعض المرات، إذ سيحرص الراوي، كما نعلم، وفي مرات كثيرة، على أن يبقى مجرد "صوت يختبئ خلفه الكاتب"<sup>(21)</sup> ومنه سوف تنكشف رؤيا القصة، إثر المفارقة التي تستثمر التعارض الحادث بين بنية الحكاية، التي تريد أن تكون الإطار الابتدائي الذي تنطلق منه القصة، وبين ما هي كائنة عليه حقًا، أي مجرد سيرة ذاتية للأديب نفسه، مع بهرجة فنية بسيطة.

### III-1- يوميات مهمش

كقصة «وجوه من سحاب»، حيث تستثمر القصة حيز الكتابة: السير-نصية، أي تجربة ذاتية فائتة؛ تجربة الكاتب في الكتابة والنشر، متقاطعة مع حكاية تراثية فائتة، بهدف إغناء/ أو تفعيل الرؤيا التي تقف وراء تنامي خطها السردي، وهي:

#### أ- حكاية الهامش

تحكي عن أديب مغمور يصارع حتى لا يصادر صوته، في خضم تداعيات الواقع المزمنة، فيخوض تجربة الكتابة ملزماً نفسه بجملة من المبادئ الجمالية والفنية القاسية:

"وفكر أنه لم يكن مبالغاً في وصفه لأعماله الأدبية، فقد التزم في كتابة مقالاته وقصصه الأصول والقواعد، التي تنبع من نفسه، من شعوره بالنوع الأدبي، يسجل فيها كل ما يتصل بمجال ما من مجالات اهتماماته، قد يصعب على البسطاء إدراكها، بل قد يصعب ذلك حتى على الواعين أنفسهم! لقد كان يكتب مقالاته وخواطره وقصصه دون أن يتصور قارئاً أمامه، وإن تصوره، فإنما يتصوره من طرازه، وهذا بناء على تصوره لنفسه في شكلها الجديد.. في تهويماتها الحديثة."<sup>22</sup>

#### ب- هامش الحكاية

إنّ استدعاء الموروث الأدبي، الشعري بالضبط، كحكاية / أو أسطورة "شيطان الشعر"، ليس مجرد ترف لغوي يهدف إلى تنميق النص/ القصة بمعارف الكاتب/ الشاعر بتاريخ الإلهام الشعري، وليس، كذلك، نوعاً من محاولة رصد تجربة الكاتب/ الشاعر الذاتية في الكتابة، على غرار جميع الأدباء الكبار، إنما هي محاولة لتوصيف محنة الكتابة في حد ذاتها؛ محنة تمزق الذات بين الكتابة عن واقع مخيب، وبين كيفية تصويرها لخبيتها بلغة تقف عاجزة أمام هذا الواقع:

"ولما توقف عن الحديث ليسترد أنفاسه، وقد برزت عيناه، تخطته الفتاة هاربة، وهي تصبح بصوت

مرتعش:

- الجني... الجني!

وفرت من أمامه كما يفر ظل الطائر، واختفت عنه، فتنفس الصعداء، وضحك ضحكة قصيرة، كان امتدادها فرحة طويلة في أعماقه، وخطرت بذهنه في تلك اللحظة أبيات لشاعر إيطالي، أخذ ينشدها بحماسة:

عروستي ليست ابنة للشمس،

ليس لها قيثاره ذهبية ولا أبنوس مرصع،

فهي ريفية خشنة، تتلمّى

متغنية في الهواء...

واتجه بعدئذ إلى جانب الطريق، ووثب فرحاً كجدي أبطرته أشعة ربيعية، وتعلق بفرع شجرة، وهو

يهتف:

- لقد عادت ملهمتي إلى سماها.. لتملي علي قصيدة قصائدي! فهمتني، يا نوار؟<sup>23</sup>

ب- هامش الهامش

ينطلق الكاتب من واقعه؛ الواقع الأدبي المتقنع بأقنعة الاجتماعي والسياسي، بحكم أن الأدب مهما تجاوزنا مفاهيمه يبقى مجرد وثيقة اجتماعية تعكس حضور الواقع الاجتماعي بكل دقائقه، أو بيان تنتشر منه أيديولوجيا كاتبه أو زمانه السوسيو-سياسي، أو على الأقل وثيقة تتكشف فيها سيرة الذات نصياً، وكما نعلم، فـ "إنّ الراوي الذي يشكل ستارا فنيا للكاتب هو عنصر له موقع في الحقل الثقافي الذي تمارس فيه الثقافة"<sup>24</sup>، وبما أن النص يجترح المفارقة بحثاً عن التوازن وراء لعبة عقلنة الأضداد، فقد تنتشر رؤيا الكاتب خلف التوازن نفسه، وهو الاختلاف؛ الاختلاف بوصفه رؤيا سياسية، واجتماعية، والاختلاف بوصفه رؤيا فنية تحكم منطق حركة السرد ويحكم إليها؛ لأن "الراوي في علاقته بما يروي، يصدر تعبيراً عن موقع. إنه يصوغ قوله محكوماً بموقع له، بل إن زاوية رؤياه تتكوّن به."<sup>25</sup>

III-2- مذكرات مغترب

كقصة «قصة لعنات على أعواد الكوخ»، التي تنفتح على حيز كتابة يقترب من أسلوب المذكرات، إذ تسجل أثناءها ازدواجية الشخصية بين الأديب المغترب الذي يحلم بالعودة إلى وطنه، حتى يحس بنبض وحرارة كتاباته، وبين الأديب المغترب الذي يعاني غربة الذات في وطن عاد إليه فلم يتعرف أحدهما على الآخر.

أ- المذكرات الأولى

تنفتح على شخصية الأديب المغترب الذي يعود ليخدم وطنه، فيجد نفسه من دون وطن:

"اعتبر نفسه إطاراً خاصاً... اعتبر نفسه، لسوء حظه أو لسوئه، أديباً، ومن ثم صعب عليه أن يعيش في بلد أجنبي ويترك له الحرية في الاستفادة من لغته ومعارفه وثقافته، ويمكنه أن يستغله حتى ضد بلاده في أي موقف سياسي، وذلك بحكم أنه يعيش فيه ويخضع لمصالحه في مثل هذه الأمور. حبه لبلاده أكثر من أن يجعله يقف ضده مهما كانت طبيعة القضية المطروحة سياسياً أو فكرياً. حقاً، كان يعتبر نفسه، وربما لا يزال.. من يدري. أديباً، فوقرفي ذهنه لذلك أنه لا يمكنه أن يكتب قصصاً عن بلاده وهو بعيد عنها. خيل إليه أن من واجبه أن يعيش بين من يكتب عنهم، بين من يتخذهم موضوعاً لكتاباته كلما رفع القلم ليكتب، إذ هو لا يستطيع غير ذلك. فصلته بمن يعيش بينهم في البلد الأجنبي لا تتعدى الكلام والتعامل معهم في إطار الوظيفة التي يشغلها بينهم.. فأفكاره كلها لبلاده."<sup>26</sup>

## ب- المذكرات الثانية

تنفتح على شخصية العراف، أو الأديب الذي وجد نفسه مرغما أن يكون عرافا، بعد أن نفى نفسه من المجتمع بحكم قسوة الواقع، فاتخذ لنفسه خلوة، حتى يجد متنفسا للتفكير، وبالتالي للكتابة، ومخافة أن تصبح مزارا، طلب منه الرحيل من كوخه، الذي استحال في وقت معين وطنه المنشود، بدل بيت يستقر فيه، ويزاول فيه كتاباته عن واقعه المير:

"كان قد تعود، حين كان يعيش في بلد أجنبي، احترام القانون، ومن لم يستطع مقاومته.. وآلمه إلى ذلك أن يكون قد خلق.. مسالماً.. فجمع أمتعته القليلة، ونادى مؤانسه، الذي كان نائماً..

- تعال، أيها الهر. لا حظ لنا.. أنت وأنا... حتى في هذا الكوخ.. على حقارته، ووقف على مقربة من الكوخ الذي أبدعته يده بمساعدة، وراح يكتب قصته في خياله ورجلا الشرطي ويداه تعمل عملها في كوخه!.." <sup>27</sup>

## ج- ثنية/ Plie

القصتان تسييران بالتوازي، وإن كانتا تشتركان في رؤيا الغربة؛ غربة الوطن/ وغربة الذات، وحتى توسع القصة من قسوة المفارقة؛ مفارقة الموقف، عمدت إلى إلصاق الحيزين معاً، بالتركيز على مفارقة المفردة؛ فالقط يعني: السيد في اللغة الألمانية (Herr)، بينما القط عندنا متشرد يقات على المزابل (Hir)، وإن وفق في إيجاد مأوى، يطرد منه ليلاً أو عند ولادة صغاره، بينما القط الذي يعني "السيد"، باللغة الألمانية <sup>28</sup>، ودلالات السيد تجعل منه في منزلة عالية لدى الجميع، وهو الذي هدفت إليه رؤيا القصة، من وراء المفارقة؛ فالرجل كان سيدا في بلاد الآخر، وحينما رجع إلى بلاده صار وضيعا، فقد صار قطا بمعنى الكلمة؛ صار متشردا يتنقل من بيت إلى بيت، وضيعا يتسقط بقايا الطعام من صحون غيره.

## III-3- اعترافات مسؤول

كقصة «الدوارة»، التي تنفتح على نمط كتابة أقرب إلى الاعترافات الذاتية، إذ تسجل همس الذات في لحظة الضعف، أو الخيبة، ونلمس ذلك منذ البداية، أي لحظة تفاعلنا مع العنوان، الذي يتمظهر في صورتين:

## أ- المملصة الأولى

الدوارة توصيف شعبي يعني: "الكرش الكبيرة"، التي تحيل على السلطة/ والجشع، وهو الذي يقرره الصائب، عقب تهنئته للطيب بمنصبه الجديد، الذي فرض عليه فرضاً:

"- هذا أمروراري. لقد عدت من الخارج إلى الوطن فأرض بأحكام الوطن." <sup>29</sup>

## ب- المملصة الثانية

ويعني العنوان، في المقابل: "الدنيا"، أي: "الغدارة"، التي تحيل على الغرور/ والامتحان، الذي تبرره حركة الحوار الآتية:

"- إذن.. عليّ أن أنتظر حكماً صارماً.. الإعدام مثلاً.. على نحو ما!

وارتخت ملامحه، وتخللتها ابتسامة باهتة، وقال:

- هناك ضرورة المهمات الكبرى.

ونفض عن كرسيه، وقال في حزم:

- سأنقلك إلى جانبي!"<sup>30</sup>

### ج- الكولاج

وكلا التوصيفين، يخدم رؤيا القصة، الذي ينطلق من فكرة المثل الشعبي: "الطَّمَاع فَاتلو الكَذَّاب". فالصائب يلقي بالطيب في خضم مسئولية، إدارة معهد، لم يستطع الفكك منها، وحين يخطئ الطيب يرقى إلى منصب أعلى بدل أن يعاقب.

### د- خلاصة رابعة

فنحن بصدد تذكر التذکر، وقولية، أو نمذجة المذكرات في قالب قصصي، أريد له، من خلال محاولة الكاتب في ترتيب الأحداث وإعادة ترسيم الخط الزمني والحدثي والانفعالات، رغم أن التذکر يستثني العاطفة والأحاسيس فالاستحضار لا يعرف إعادة تشكيل الإحساس والعاطفة، لكتابة قصة في قالب تاريخي لا كتابة قصة من منطلق سير ذاتي؛ إذ يقف من ورائها قصد تسويق هموم ومحن الذات في الجزائر، والعالم العربي عموماً:

"فقد تعود أن يسجل وقائع حياته في شكل قصص أو مذكرات أو يوميات مستمرة."<sup>31</sup>

### هـ- خلاصة أولية

إنّ الفصل بين الحيزين استجابة لضرورة الدراسة، فهو فصل قسري من أجل تمهيد للفهم، غير أنه غير مفصول على مستوى القصة (S)، إذ يتوآشج الحيزان بطريقة تذيب الأعراف الأجناسية بين الحيزين؛ فتصبح الحكاية/والسير-نصية القالب الذي تتشكل منه القصة الإطار.

إنّ تداخل السياسي والتاريخي والاجتماعي والشعبي والأسطوري والذاتي، بطريقة فنية فذة، تكشف عن رؤيا الكتابة، فتوقع أدبية القصة (S)، بطريقة غير مسبقة، كونها رؤيا انتقادية، ترفض الواقع، وتحاول تجاوزه، عبر فضح نماذج منه، وتعريتها؛ لأن الكتابة تبني حين تهدم، وتقدم البديل عبر تقويض النموذج الفائق.

ولم يتأت لها ذلك إلا باجتراح المفارقة؛ إذ منحت القصة (S) الإمكانية التي جعلتنا "ننظر إلى العمل من زاويتين معاً: كونه فناً وكونه حياة."<sup>32</sup>

### ٧- حركة الكتابة

نحاول في هذا المستوى متابعة المفارقة التي تكشف عنها حركة الكتابة، وتكتشف بها بدورها، أي حركة المفارقة، إذ يمكننا متابعتها في الجزئيات الآتية:

## 1-7- المنظور

لا يتوقف المنظور، أو زاوية النظر، على مجرد رصد فجّ لحركة الراوي، ومن ثم محاولة تأويلها وفق أبعادها السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية الممكنة، إنما يتجاوزها إلى حد الكشف عن الذات؛ الذات الكاتبة، في لحظات ضعفها، أين تتكشف دون مسافة، أو فاصل، يحول بيننا وبينها، أي بين سبر الرؤيا التي تتحكم في منطق كتابتها، وحركتها السردية الممكنة.

### ب- المفرد بصيغة الجمع

نرى، نسمع، نحسّ، ونعي العالم عبر حركة القص التي يهيمن عليها الراوي من الخلف، الذي يضبط بنفسه حركة تنامي القصة؛ فالصوت المفرد لا يتحكم في تنامي خط القصص السردية، بل يستحيل إلى سادية ينتشر منها إيقاع القصة كله وينتهي إليها، كما في قصة «ضارب الرمل»، حيث يستحيل الراوي في لحظة شخصية أخرى، محورية، توازي شخصية البطل، التي تتلبس بالراوي في أحيان كثيرة، رغم أنها تصر على التمثيل بصفة "الذات" / بصيغة الجمع التي نرى ونسمع عنها الكثير في واقعنا اليومي:

"تتهمني بأنني أتحدث عن نفسي.. عنك؟ عني وعنك؟ ترفض حقيقة الرمل وتتهمني بالدجل؟ تهمني بالسياسة؟ كلا. إن أصابعي غير مسيسة.. هي تحمي السياسة! ماذا تقول مرة أخرى؟ تريد أن تقودني إلى مركز الشرطة؟ كيف؟ إن الرمل يتساءل في دهشة.. أهون عليك أن تفعل ذلك بزميل لك؟ أرجوك، لا تزدد تنمرًا.. ولا.. غضبًا! فما هي ذي هويتي وعليها بصمة أصابعي الرملية!"<sup>33</sup>

### أ- الجمع بصيغة المفرد

الراوي، الأصوات المنتشرة خلال حركة تنامي الخط السردية للقصة (S)، حركة تكرارية النصوص: العنونة؛ فكل عنوان لاحق يأخذ من العنوان السابق شيئًا حتى يحقق هويته، المواضيع؛ فكل موضوع يكرر موضوعًا سابقًا كأيقونة توسع دلالات الموضوع اللاحق، التيمة؛ فكل نص يحتوي بقايا نص أو نصوص سابقة، سواء داخل/ أو من القصة (S) نفسها، أو من مجاميع قصصية أخرى، نجدتها مختزنة جميعًا في القصة الإطار التي تنتشر عنها قصص "الطعام والعيون"، ثم العنوان نفسه، الذي يتصدر القصص، وتنتشر بدورها عنه، إذ تتراوح حركة الراوي بين صيغة الراوي من الخلف، وبين صيغة الراوي من الخارج:

"أتذكر يا غراب ذلك اليوم الذي دخلت فيه مدينتنا؟ لا، لا أظنك تذكر ذلك، بل لا يمكنك أن تذكره أبدًا. فقد اختفت عنك الذاكرة، مسحها الظلام من رأسك. ألم تكن رسولاً للظلام؟ أجل، كان ذلك اليوم رطباً خانقاً، ولم تكن في السماء كلها بادرة مطر واعدة. وأقول السماء كلها، لأن السماء كانت سماءنا أيضاً.. مثل المدينة.

".. وشكل دخولي اليوم موكباً فريداً، لم يعرف التاريخ له مثيلاً، فقد كانت ألواني منتشرة على امتداد نظرتي، ونظرتي واسعة جداً، كانت تحمل يدي لتركزها في الأبعاد، وكم لأبعادي من قدم. كان

وصولي فرحة طاغية.. عارمة. فقد تعالت على جانبي الطريق هتافات حادة، أتاحت لي أن أتذوق سحر الجماهير، فرفعت يدي لألم أصواتها وقبلاتها [...]»<sup>34</sup>

### ج-ال(ما)بين

إنّ هذا التداخل بين حركتي الراوي: المفرد/ والجمع، من شأنه أن يسم القصة (S) بالتشويش، غير أن منطق المفارقة المفتعل من قبل رؤيا النص/ القص، وهي كما نعلم، تبحث عن التوازن بين الأضداد، لفسح تفضية تصلح كمسافة لعقلنة/ أو تعديل الواقع، هذا الواقع الذي نجحت القصة (S) في تصويره بكل تفاصيله، ونجحت، كذلك، في توصيفه/ انتقاده بكل سخريّة، إذ عملت على مقابلة حركة الراوي (المفرد/ والجمع) حتى توصل حركة الفوضى على جميع أصعدتها: السياسية، والاجتماعية، والتاريخية، من منظور أدبي، مفارق؛ لأنّ "المفارقة شكل نقدي يستند إلى فكرة تقوم على رفض فعالية العالم، عبر إثارة الثغرات."<sup>35</sup>

### 2-7- الكتاي/ المشهدي

إنّ حضور تجربة المسرح بقوة: الأدائي، والحركي، والمشهدي، والمونولوج، والكتابة: الصوت، الانفعال، الحركة، هيمنة الحوار على السرد، فضلا عن تضمين الحوار بالحركة والأداء والخارج اللغوي، الذي يتطلب تمثيلا لتعميق حضوره أكثر من الأداء الصوتي، جعلت نصوص دودو القصصية تمتزج بطابع "التمسرح"، أي كتابة القصة بنمط مسرحي، مما حكم على حركة الكتابة بالتأرجح بين الرؤيا السردية، والرؤيا الأدائية التمثيلية، بحيث أسهم هذا التعارض في نشوء مفارقة على مستوى نمط الكتابة، حقق صدمة لدى القارئ من جهة الدهشة في كيفية نقل القصة للواقع بكل تفاصيله، ومن جهة عجزه عن تحقيق فهم يوازن بين صدمته للمفارقة على مستوى الكتابة وبين مفهوم المفارقة البسيط والغامض في أن على اعتبار أن: "المفارقة ترميز مزدوج يفترض مخاطبًا واحدًا."<sup>36</sup>

### 3-7- القصة/ المقامة

إنّ خفة إيقاع الكتابة في مقابل وتيرتها الساخرة، والترف اللغوي في مقابل بساطة شخصياتها وأحداثها، يجعلنا نعتقد أن أبا العيد دودو يحاول كتابة القصة انطلاقا من نموذج المقامة؛ فالمفارقة تتحدد ليس كتبرير للكتابة القصصية كونها من التجريب الذي يفتش عن أطر نوعية لاستيعاب تجربة الكتابة، بحثا عن تأصيل لتجربة الكتابة القصصية في الجزائر، ولما لا العربية عموماً، إذ سنتوهم أن دودو قد حاول من خلال اجترار نمطية الكتابة التي تمتاح من تجربة المقامة، الفائتة، أن يصل الحلقة المفقودة بين خط كتابة الماضي الفائت، المتمثلة في المنامة، وبين خط الكتابة الحاضرة، المتمثلة في القصة الحديثة، حتى يلتئم خط الكتابة الجينيالوجي للقصة القصيرة، إنما تتحدد المفارقة في بساطة المعنى الذي يركز على تيمات: الفقر، والجوع، والظلم، والقمع، المتكررة في واقعنا بصفة مبتسرة، وهي حلقة الوصل بين الحاضر المتمثل في قصة (S) "الطعام والعيون"، وبين الماضي المتمثل في المقامة.

## خاتمة

1- بما أنّ العنوان الذي يتصدر القصص هو نفسه الذي يتصدر القصة التي حوتها القصص وهي التي تتصدرها مما يعني أن جميع القصص تنتشر عن القصة الأولى، فيصبح العنوان، القصة الأم، البؤرة التي تنتشر منها القصص كلها.

2- وبما أنّ القصص تتكرر عن القصة الإطار، إما شكلاً أو مضموناً، غير أنها لا تمحو هوية القصص المتكررة، إنما توقعها بوصفها منتجاً جديداً يتحدد بنفسه ولأجل نفسه، بحيث تشكل القصص، في مجموعها، تكملة تنحو بالقصة (S) نحو النضج والتميز الفنيين.

3- وبما أنّ القصص تفتعل نمطية كتابة معينة، من ذلك: التداخل الحاصل على مستوى حيز الكتابة بين الشعبي والأسطوري والسير نصي، من أجل تفعيل حركة الرفض والانتقاد الموجه للأعراف: الاجتماعية والتاريخية والسياسية المهيمنة على فكر وسلوك الأفراد والمجتمع.

4- وبما أنّ القصص تصدر عن رؤيا محددة، تبحث عن المفارقة، مفارقة الموقف على نحو أكثر تحديداً، كإطار جمالي للتعين، أو الكينونة، بوصفها ما يمكن أن تكون عليه، لا ما هي كائنة عليه.

يمكن القول، إذًا، إنّ القصة (S) قد مارست علينا سلطة الرؤيا، منذ البداية، بأن أفصحت عن تصنيفها كونها متوالية قصصية، رغم وهم إخفاء موقفها الذي اختصرته مفردة قصص، وهنا تكمن مفارقة الموقف، ليس في التعارض الحاصل بين المخبر (قصص) والمظهر (متوالية قصص)، أو بين الضحية (الوقوع في الإيهام الأجناسي) والمراقب (القارئ الذي يمنح معنى للمفارقة) إنما تكمن في تأرجحها بين خطي: الكائن/ والممكن، مما وسمها بالغموض، الذي صار ينظر إليه "على أنه من باب المفارقة".<sup>37</sup>

## مراجع المداخلة

أولا- القرآن الكريم، برواية (ورث عن نافع).

ثانيا- باللغة العربية

1- دودو، أبو العيد، الطعام والعيون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1998م.

2- عبد الرحمن، تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة. مصر، ط1، 2003م.

3- العيد، يمني، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1990م.

4- مفتاح، محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1990م.

ثالثا- المترجمة

5- د. سي. ميوبك، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع: المفارقة. المفارقة وصفاتها. الترميز. الرعبية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1993م، ج4.

رابعا- باللغة الأجنبية

6 - Pierre Schoentjes, poétique de l'ironie, seuil, Paris, 2001.

7 - Gilles Deluze: Cinéma1: The Movement- Image, London, 1992.

8- Arslène BEN FARHAT : Ironie et désillusions dans Bel-Ami de Maupassant, in : L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique, réunie par : Mustapha Trabelsi, presse Universitaire Blaise Pascal, France, 2006.

**هوامش وإحالات المقال**

1- إحالة، كذلك، على المفارقة من جهة الأجناسية، فلعبة التصنيف تتراوح بين خطين متعارضين: مجموعة/ متواليه قصصية، إذ تتعين "الطعام والعيون"، كونها قصصًا، (كذا!)، بدل (مجموعة قصصية)، فيما تصرّ، في المقابل، على كونها (متواليه قصصية)، وحتى نعي الفكرة أكثر، فضلنا الإبقاء على التخرّج: قصة (S)، حتى آخر المداخلة، حتى يكون التبرير متساوياً مع تنامي الفهم العام.

2- يجري مصطلح مفارقة: "على الأدب الذي يُجاور بين وجهات نظر مُختلفة، أو مُتعارضة، لأسباب شتى، ومن دون تعليق. وقد يكون غرض هذا الإجراء المُتَّصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يُعبّر عن وعي المرء بتعقيد الحياة أو نسبية القيم، أو أن يُعبّر عن معنى أوسع وأغنى ممّا يُمكن فعله في حالة التقرير المباشر، لتجنّب الإفراط في البساطة أو الإفراط في الجزم، أو لتبيان أنّ المرء قد اكتسب الحقّ في إبداء رأي بإظهار وعيه بما يحمل نقيض ذلك الرأي من إمكانية تدميره". د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع: المفارقة. المفارقة وصفاتها. الترميز. الرعوية، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1993م، 38/4.

3- م. ن، 72/4.

4- م. ن، 37/4.

5- يُنظر: نبرماسين عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة. مصر، ط1، 2003م، ص70.

6- لأنّ دينامية القراءة تحتم علينا مواصلة القراءة: إذ يقرأ العنوان موصولاً بسابقه، أي: مجموعة قصصية تحمل عنوان: "الطعام والعيون" حتى تحقق القراءة فاعليتها، وبالتالي استمراريتها في الزمن، فتصبح مفردة (الطعام) إيقاعياً على وزن تفعيلية (فعلولن)، بدل تفعيلية (مفعولات)، المجتزأة من سياقها القراءاتي.

7- ملخّص القصة: أنّ غريباً انتبى به السفر مفلساً في مدينة لا يعرفها ولا تعرفه، فتوقّف يمسح عينيه برائحة الشواء المنبعثة من المطعم، وحينما شبع من النظر! وهمّ بالانصراف، طالبه صاحب المطعم بالدفع، فحرّك يده في جيبه، ثمّ انصرف مردّداً: "رأيت الطعام ولم أكل، وسمعت النقود ولم تقبض!!!"

8- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990م، ص72.

9- أبو العيد دودو، الطعام والعيون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط1، 1998م، ص67.

- كما يمكن ملاحظة هذا النمط في قصة «الطعام والعيون»، وقصة «ضارب الرمل».

10- م. ن، ص78.

11- سورة مريم: الآيتان، 16-33.

12- م. ن، ص142-144.

13- م. ن، ص149.

14- م. ن، ص.ن.

15- Pierre Schoentjes, poétique de l'ironie, seuil, Paris, 2001, p250.

16- أول من اجترح هذا المصطلح في الحقل الأدبي هو ميخائيل باختين -Mikaël Bakhtin، الذي: "استخدم الكرونوتوب في معنى واحد جدّ بسيط، هو: الزمكان. و يقصد به: تواشج الزمان. المكان. إذ يُخرّبنا على سبيل المثال أنّ السؤال: «ما هي الرواية؟» سوف يُورّط بانبعثات الكرونوتوب في معناه الحقيقي. بمعنى: انبعثات نوع من الزمان. المكان المُسلّم به مُقدّمًا من قبيل الرواية."

- See; Gilles Deluze: Cinema 1: the Movement- Image, London, 1992, p8.

17- أبو العيد دودو، المرجع السابق، ص53-54.

18- م. ن، ص55-56.

19- Arsléne BEN FARHAT : Ironie et désillusions dans Bel-Ami de Maupassant, in : L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique, réunie par : Mustapha Trabelsi, presse Universitaire Blaise Pascal, France, 2006, p18.

20- Éric Bordas, préface de ironies Balzaciennes, éditions Christian Pirot, 2003, p7.

21- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990م، ص117.

22- أبو العيد دودو، المرجع السابق، ص155.

23- م. ن، ص189-190.

24- يمني العيد، المرجع السابق، ص 121.

25- م. ن، ص 122.

26- أبو العيد دودو، المرجع السابق، ص 79.

27- م. ن، ص 90-91.

28- يُنظر: م. ن، ص 81.

29- م. ن، ص 94.

30- م. ن، ص 108.

31- م. ن، ص 86.

32- د. سي. ميويك، المرجع السابق، 4/34.

33- أبو العيد دودو، المرجع السابق، ص 31.

34- م. ن، ص 11-12.

35- Mustapha Trabelsi, Op.cit, p13.

36- Ibid. p68.

37- د. سي. ميويك، م. س. ن، 4/48.