Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/312

شعرية السرد في قصص زكريا تامر (القنفذ) أنموذجًا

The presence of poetry in narratives , in Zakaria Tamer's stories

إسلام علي أبو زيد قسم اللغة العربية/ جامعة قطر-قطر

المرسل: Islam.81.az@gmail.com تاريخ الارسال: 2020/06/03 تاريخ القبول: 03 /2020/06 / تاريخ النشر 2020/06/15

E . ISSN : 506-2602X
ISSN : 2335 - 1969
الصفحة من : 233 إلى 251

Abstract:

This research studies the presence of poetry in short story, the extent of its impact on aesthetic and artistic function. Since the structure of the narrative story is based mainly on the energies of prose rather than poetic energies, this makes its study a systematic critical attempt to determine the extent to which the short story maintains its dominant narrative function in the face of any poetic interventions that may cancel out, or reduce its existence.

The study of Zakaria Tamer's anthology (Al Qunfuth) has made a field for its applied procedures, adopted in that stylistic approach that would help to detect poetic phenomena in the texts.

Key words: poetry in narratives, Zakaria Tamer, story, literary.

الملخص :

يدرس هذا البحث حضور الشعرية في القصة القصيرة، ومدى تأثيرها في وظيفتها الجمالية والفنية، ولاسيما أن بنية القصة السردية الحكائية تقوم أساسًا على الطاقات النثرية لا الطاقات الشعرية، وهذا ما يجعل من دراستها محاولةً نقدية منهجية، للوقوف على مدى محافظة القصة القصيرة على وظيفتها السردية المهيمنة، أمام أية تدخلات شعرية قد تلغيها، أو تُقلِّص من وجودها.

وقد جعلت الدراسةُ من مجموعة (القنفذ – 2005) لزكريا تامر (1931–....) ميدانا لإجراءاتها التطبيقية، معتمدة في ذلك المنهج الأسلوبي الذي من شأنه أن يعين على كشف الظواهر الشعرية في النصوص.

الكلمات المفتاحية: شعرية السرد، زكريا تامر، القصة، الأدبية.

ثمة اختلاف ملحوظ في مجال نظرية الأدب حول تحديد ماهية الشعرية، وهو ما يفسر كثرة الآراء وتشعبها حول مفهومها؛ فمجمل الأقوال تسير في طريقين؛ الأول يرى أنها الأدبية

التي تجعل النص أدبًا، والآخر يرى أنها المظاهر التي تجعل النص شعرًا، بحيث يتميّز عن النصوص السردية.

وبما أن إشكالية هذه الدراسة تتعلق بالتساؤل حول إمكانية حضور الشعرية في النص السردي، فإن ذلك يقتضي أن تتبنى الدراسة المفهوم الثاني للشعرية (المظاهر والخصائص التي تجعل النص شعراً)، فتبحث عن ملامح هذا الحضور في حال تحققه، وعن قدرته على التأثير في الوظيفة السردية للنص، وتتساءل عمّا إذا كانت هذه الشعرية ستمثل إضافةً فنيةً للبناء السردي للنص عامة!!

تقوم هذه الإشكالية على افتراضٍ أساسي يقول بحضور الشعرية في قصص زكريا تامر[1]، لما لأسلوبه القصصي من مميزات جعلته ينفرد بنمط سردي مختلف، مما جعل أيضًا لتجربته القصصية أهميةً وتأثيرًا كبيرين على المستوى السوري والعربي، وهذا ما دفع النقّاد إلى دراسة نصوصه والتنقيب عن خباياها، فتناولوها من جهات وزوايا متعددة بشكلٍ يصعب معه الإحاطة بها كلها.

وعلى سبيل المثال، لا الحصر، يمكن الإشارة إلى دراسة التي قامت بها امتنان الصمادي بعنوان (زكريا تامر والقصة القصيرة)[2]، تناولت فيها مضامين قصصه والبناء الفني لها؛ من شخصيات، ومكان، وزمان، وحوار، وسرد، ولغة، إلا أنها لم تتطرق إلى أي تفاصيل تخص شعرية السرد لديه، فاكتفت بالكلام على تنوّع أسلوبه السردي بين المباشر وغير المباشر بشكل مقتضب.

وهناك دراسة أخرى بعنوان (الرؤية السردية في قصص تامر) لفيروز عبّاس وعيد محمود[3]، واهتمت بزاوية التبئير في قصص زكريا تامر، وانتقالها من الرؤية الداخلية إلى الرؤية الخارجية.

وقد اطلعت الدراسة على مباحث أخرى حول زكريا تامر وقصصه[4]، ولكنها لم تول الشعرية اهتمامها، على النحو الذي تقصده الدراسة، مما شكّل دافعًا للمضي فيها؛ لرصد الشعرية الكامنة في نصوص تامر وتحدد مظاهرها، ومن أجل ذلك جعلت الدراسة من مجموعة (القنفذ) ميدانًا لتطبيقاتها.

وقد شغلَت **الشعرية** حيزًا كبيرًا من فضاء النقد الأدبي منذ القدم؛ إذ مرّت بكثير من المنعطفات فيما يخص ما تروم تفسيره وتوضيحه، أو ربما تقعيده، فاختلفت تعاريفها وتعددت مفاهيمها، إلا أنه بقي اتجاهها والمقصد منها واحدًا؛ وهو البحث في خصائص العمل الأدبي.

وبدا أن النقاد نحوا في ذلك منحيين اثنين؛ فمنهم من رأى أن " المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد وحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية"[5]، وذاك ما جاء به تودوروف (1939–2017) أبرز من قاربوا معنى الشعرية من جهة أدبية النص؛ ليتسع مفهوم الشعرية ويشمل كل الأعمال والنصوص، ويكون التمايز فيما بينها مرتبطا بمدى تحقق الخصائص الأدبية، فتختلف أو تتشابه بحسب حضور تلك المظاهر.

ويظهر من تعريف تودوروف أن الشعرية ليست منوطةً بدراسة الشعر فحسب؛ أي هي ليست دراسةً للخصائص الشعرية المتجلية في نصٍ ما حتى أصبح شعرًا، بل اتسعت رقعتها حتى قال عنها كيبيدي فارجا (1930–2018) إنها "نظرية أدبية"[6]، فوافق تعريفه ما جاء به تودوروف، إلا أن الأخير أطلق عليها تسميةً يوافق ظاهرها باطنها، فعنى بها الأدب كله، وجعلها نظرية تهتم بالقواعد والأسس التي يُبنى عليها العمل الأدبي، مما يساعد في تصنيف الأعمال ضمن أنواع أدبية مختلفة.

تلك وجهات نظر لا يمكن تجاوزها عند الحديث عن الشعرية، ومع ذلك يمكن القول إن مصطلح (الأدبية) هو الأكثر مناسبةً للمعنى المندرج تحت مصطلح الشعرية، فهو "من الاتساع بحيث يشمل الأدب جميعًا، غير أن اتساعه يحتاج إلى تضييق وتحديد إذا ما أُريد له أن يكون أداةً ناجعةً في التحليل؛ أي أنه لابد من أن يخضع للسياق الذي يرد فيه، وما السياق هنا إلا الجنس الأدبي، إذ إن لكل جنس أدبيّته التي يمتاز بها"[7]، ولعل ما في هذا المعنى من تفصيل يكفي لتأكيد أن الشعرية والأدبية وجهان لعملة واحدة، فكلاهما يهتم بالجنس الأدبي وما يميزه عن غيره، وما هذا التميّز إلا من اختلاف الخصائص التي يتضمنها الجنس الأدبي، والذي يؤدي إلى اختلاف الأجناس الأدبية، فيندرج تحت الأدبية الشعر، والقصة، والرواية، والمسرح، وغيرها.

أما القول الآخر الذي جاء به بعض النقاد أمثال جان كوهن (1919–1994)، ففحواه أن "الشعرية هي ما يجعل من نصّ ما نصًا شعريًا"[8]، وهو ما يؤكد أن صفة الشعرية هي لنوع الشعر فحسب من دون باقي الأنواع ، وهي كل ما يختص به النص حتى يصبح شعرًا؛ فالإيقاع، والوزن، والصيغ التخييلية، والانزياحات التركيبية والدلالية، كل ذلك من شأنه إلحاق صفة الشعرية بنصٍ ما.

وقد يكون القول الأخير أكثر دقةً وتنظيمًا، لا سيما أن الشعرية اسمٌ مشتقٌ من الشعر، ولن يسبب إرباكًا في الفهم عند استخدامه!

وعلى الرغم مما بين (الشعرية) و(الأدبية) من تشابه، لا يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر؛ فعندما يعتري النثرَ شيءٌ من الشعر، لا يمكن القول إنها نزعة أدبية اعترت النثر، بل هي شعرية اعترت النثر، وكذلك الحال في الشعر، إذ لا يمكن للأدبية أن تصف ما فيه من شعرية إلا بشيء من الارتباك[9].

وهذه (الشعرية)_ التي تمتد أواصرها بما هو جوهر في الشعر_ هي المعنيّة في الدراسة هنا؛ إذ سيكون مدار الدراسة حول تجلّي مظاهر الشعرية في جنس أدبي آخر، هو السرد المتمثّل في (القصة القصيرة)؛ لأن "الشعرية بمباحثها الفنية الجمالية تحاول رصد هذه الظواهر والتعرف على تجليّاتها داخل النص، وتحاول سن قوانين تتحكم في أدبيتها"[10]، بما لا يجعل لها السطوة التي تغيّبُ أصالة النص، وتخرج به عن جنسه، فتفقد حينئذ جمال حضورها، وتصبح عالةً على النص.

وبما أن اللغة هي العامل المشترك بين النصوص ومادتها الأساسية، يمكن القول إن "مكمن الأدبية ماثل في طريقة استعمال اللغة استعمالًا يخرج بها عن المألوف"[11]؛ على غير ما يستعمله الناس في تعاملاتهم اليومية، وكأن طريقة استعمالها هي الفيصل بين الأجناس الأدبية والمحددة لها.

تحمل اللغة في كل نص وظيفة معينة تختلف باختلاف نوع النص، وما بين الشعر والسرد ارتباط وثيق، ذلك أن كليهما جنس أدبي، إلا أن وظيفة اللغة في كل منهما تختلف عن الأخرى؛ ففي الشعر "تَعني الوظيفة الشعرية: التشديد على المرْسَلَة message لذاتها"[12]، وما المرسَلة إلا اللغة المستخدمة، واللغةُ في الشعر مستخدمةٌ لذاتها؛ إذ يتحكم الكاتب فيها، فيتفنن في الصور والتخييلات، وتخيّر المفردات، وفي ذلك تتحدد اللغة الشعرية على "أنها مجموع الانحرافات التي تميزها من اللغة العادية (النثر اليومي التبالغي)"[13]، وعلى هذا يمكن القول إن الانحراف الأسلوبي –سواء أكان في الصور أم في اللغة– يعدّ أصل الشعر، وكلما زادت تلك الانحرافات زادت الشعرية، وهو ما يتماشى مع طبيعة الشعر وطبيعة استخدام اللغة فيه.

أما الوظائف المنوطة باللغة في النثر أو السرد فوظيفتان: إبلاغية أو إخبارية، لأن اللغة هنا ليست مقصودةً لذاتها، بل هي وسيلة للكلام والحكي، فالسرد "هو الكيفية التي يتم بها تقديم الحكايات"[14]، وبهذا المفهوم يمكن التمييز بين نوعين للسرد –على الرغم من تداخلهما بعضهما مع بعض أحيانًا– التخييلي وغير التخييلي؛ فالأول هو الذي يسجل أحداثًا؛ واقعية أو تدعي الواقعية، وتدخل في ذلك الرواية والقصة القصيرة، كما تدخل الأساطير والخرافات وحكايات الأمثال

والملاحم، أما السرد غير التخييلي فيدخل في تصنيفه اليوميات والمذكرات والرحلات وتقارير الحرب[15].

وللسرد طبيعة مختلفة تمامًا عن الشعر؛ لأن بنيته في الأصل مختلفة عن غيره، فإذا كان الشعر مبنيًّا على بنىً صغيرة، لغوية في الغالب، فإن السرد بُناه كبيرة ومساحته متسعة؛ لأنها ليست بنى لغوية بل بنى حكائية؛ مما يقتضي استعمالًا للغة بطريقة تفي بالغرض الذي جُعِل من أجله، وتلتزم بحدوده، وتحفظ له مكانته بين الأنواع الأدبية.

وبما أن اللغة في السرد ليست مقصودةً لذاتها، وإنما هي وسيلة مستخدمة لعرض أحداث حكاية ما في غالب الأحيان، أو للتوثيق والوصف في أحيان أخرى، فلابد لها من خصائص ومميزات وأدوات تليق بمهمتها النثرية؛ إذ لا يلزم هذا السياق الموسيقى أو الخيال والصور، كما لا يلزمه استعراضٌ في استخدام اللغة، فاللغة_ مجردةً من كل ذلك_ كافية لتحقيق هدف السرد، وإيصال ما يريده إلى المتلقي، من دون إرهاقه في فكّ ملابسات الكلام المعروض، أو ربط المعنى المقصود من التخييل بالواقع، لاسيما أن "اللغتين الشعرية والنثرية منفصلتان انفصالًا كافيًا لكي يجعل كل واحدة منهما في غنى عن علامات الأخرى"[16]، وتقوم بالوظيفة الموكلَةِ إليها بما يليق بمكانها.

وعلى الرغم من هذا التمييز بين وظيفة اللغة في الشعر والسرد فإن هنالك نصوصًا اختلطت فيها اللغة بين الشعرية والسردية معًا، وتجاوزت حدود كل منهما إلى الآخر، وهذا أمر يحتاج في قبوله أو رفضه بعض التنظيم، فلا ضَيرَ أن تتماهى الحدود ما بين الأنواع الأدبية؛ لأنها ليست حدودًا لا يمكن اختراقها، لكن شريطة أن يحافظ كل نوع على بنيته الأصلية التي وُجد عليها من دون إخلال، فيبقى النثر نثرًا، على الرغم من تسرب الشعرية إليه، ويبقى الشعر شعرًا وإن احتاج إلى النثر فيه، فيستعير كل منهما ما يلزمه من الآخر ليُغنيه، من دون مغالاة قد تودي بالوظيفة المهيمنة؛ مما قد يؤدي إلى إلغاء وجود المستعير وغياب نوعه الأساسي، ويصبح بلا ملامح واضحة أو خصوصية.

فمن النصوص النثرية الحديثة التي شابها مثل هذا التداخل الشعري النثري فنُّ القصة القصيرة، غير أن تحديد المساحة المسموحة للتداخل بين الشعري والنثري في هذا الفن مرتبط بطبيعة الفن نفسه؛ فالقصة غير الخاطرة غير السيرة غير الرواية.

وعند الحديث عن القصة القصيرة، ولاسيما العربية تبرز عدة أسماء لكتّاب من سائر الوطن العربي، لعل من أهمهم **زكريا تامر** الذي يكاد يتربع على هرم القصة العربية، ولا يتعلق الأمر بالقصة السورية فحسب، بل ربما بالوطن العربي عامة، كما انتشر على مستوى العالم بفضل ترجمة معظم مجموعاته القصصية إلى لغات عالمية مختلفة.

انطلق زكريا تامر عبر مجموعته القصصية (صهيل الجواد الأبيض 1960)، فكان لها أثر كبير في عالم الأدب آنذاك، وانفرد تامر وتميز عن غيره من الكتاب مع أنه لم ينل القسط الكافي من التعليم؛ إذ تركه مبكرًا، لكنه كان قارئًا نهمًا، لم يتوقف عن تزويد نفسه بالثقافة عن طريق المطالعة المتواصلة من أمهات الكتب والأدب[17]، فنال إعجاب الدارسين وتقديرهم، وكان محط أنظار الكتاب واهتمامهم، و"ربما كان من السهل تقليد زكريا تامر، ومحاكاة أسلوبه اللغوي. لكن من الصعوبة بمكان أن يرقى ذلك التقليد وتلك المحاكاة إلى الخيال المحرض للانفعال. لهذا، يندر أن نجد كاتبًا قلّد زكريا تامر ونجح، بل يندر أن نجد كتّابًا قلدوه، واستمروا في الكتابة"[18].

وقد أشار أحد النقاد إلى أن زكريا تامر كان يعمد إلى "أسطرة واقع نعرفه ليصبح مجازيًا ومغرّبًا. هذا ما يقرّب زكريا تامر من **الشعراء** والرسامين والملحنين، مع أنه لا يستخدم وزنًا وقافية... بل إن بعض قصص (فلنضحك) و (نداء نوح) و (القنفذ) تنحو نحو التجريد، ليس بالمفهوم التشكيلي، بل بمفهوم نمذجة عناصر الواقع المعاشي، وتصويرها دون أي تفرد أو شخصانية"[19]، ومن أجل هذه الإشارة المتعلقة بالأسلوب الشعري وقع الاختيار على مجموعة (القنفذ) لتكون محلّ الدراسة، ولعل ما يؤكد هذا المنزع تأكيد الناقد مرة أخرى أن قصص زكريا تامر تتسم "بالبساطة في التعبير، والاقتصاد في الكلام، بحيث تكون أشبه بإشارات برقية، لكنها **شاعرية** وموحية ومكثفة، بحيث يصعب حذف كلمة منها، وإلا اختل المعنى"[20]؛ ومن هذه الإشارات تحديدًا سيكون الانطلاق للتنقيب والبحث في أسلوب زكريا تامر، ومعرفة ما يميزه عن غيره من القصّاصين.

لعله قد بدا واضحًا أن الدراسة تسعى للكشف عن مظاهر الشعرية السردية في قصص زكريا تامر عبر (القنفذ)، ولن تقتصر على المظاهر اللغوية للشعرية فحسب؛ بل تتعداها نحو كل ما من شأنه أن يعزز حضور الشعرية في القصص، سواء تعلق الأمر بالسرد، أو التبئير، أو الشخصيات، أو الإيقاع ... الخ، والهدف من ذلك هو الوقوف على حجم حضور الشعرية في القصص وتعددها، واختبار مدى جدواها، والوظائف التي أدتها، إذ يبقى السؤال الأساسي الذي يحرّك البحث متعلقًا بمدى تأثير الملامح الشعرية في الوظيفة السردية المهيمنة!

يشكل أول مظهر من مظاهر الشعرية في مجموعة (القنفذ) إطارًا عامًا لقصص المجموعة كلها، ومدخلًا أساسيًا من مداخل شعريتها، ويتمثّل في **اختيار عينِ طفلٍ** لتكون هي زاوية سرد القصص كلها، لاسيما أن القنفذ أشبه بمتوالية قصصية، أو سلسلة حكايات تقوم أحداثها في المكان والزمان ذاتهما (عدا القصة الأخيرة)، وأبطال القصص هم أنفسهم، كأنها قصة واحدة؛ عائلة مكوّنة من أب وأم وولدين، مع ظهورٍ خجول للجد والجدة والجارة أم بهاء في بعض القصص.

ويروي تلك القصص الطفل الأصغر في العائلة، كأنها مذكرات لطفولته، وهذا بحد ذاته باب واسع لدخول الشعرية إلى القصص، إذ يصبح تسللها مشروعًا بسبب ارتباط القصص بخيال طفل صغير يحكي العالم كما تراه عينا طفل بريء، وهنا مكمن الشعرية في القصص، لأن الطفل يرى العالم كما يراه الشاعر؛ كلاهما ينظر إلى الأشياء بدهشة، كأنه يراها للمرة الأولى، وكلاهما يملك عالمًا خاصًا يبحر فيه بخياله الواسع، دون حدود أو قيود، فيرى ما لا يراه الناس، ويجمع بين المتناقضات التي لا تجتمع، ويفتح الأبواب المغلقة ليدخل إلى العوالم الغريبة البعيدة.

فمن **شعرية الطفل التخييلية** في قصة (شجرة جديدة في باحة بيتنا)، قولُ السارد الطفل: "**وقفت على التراب حافيًا بين شجرتي النارنج والليمون راغبًا في أن أصير شجرة، مقتنعًا أن جذورًا ستنبت في باطن قدمي، وتتغلغل في التربة، ورفعت إلى أعلى ذراعيَّ اللذين سيصيران غصنين ينبتان أغصانًا أخرى، فيدهش أبي وأمي وأخي، ويتساءلون بِحَيرة عن هذه الشجرة التي نبتت وحدها من دون يد تزرعها وتعنى بها، ومن دون أن يتنبه لها أحد... ولن يخطر لهم أني قد صرت شجرة خبز أبيض طازج ساخن، كلما قطف منها رغيف نبت بدلًا منه فورًا رغيفان، فلا يبقى جائع**"[21]. يرغب الطفل في هذا النص التحولَ إلى شجرة– وهذه واحدة من خيالات عدة تراود الأطفال– فتخيّل أنه شجرة، ليست كأي شجرة عادية؛ لأنها نبتت وترعرعت في باحة الدار، دون أن يعتني بها أحد أو تمسّها يد، وثمارها أرغفة خبز أبيض ساخن، إذا قُطِف أحدها ظهر مكانه رغيفان، لمساعدة الجائعين المحتاجين، وهذه الشجرة مهددة بالفؤوس التي تنهال عليها لتتخلص منها.

تمثل رغبة الطفل في التحوّل مظهرًا من مظاهر الشعرية، إذ ليس من المنطقي أن يفكر شخص كبير على هذا النحو، فتصرفات كهذه ورغبات كهذه تليق بالأطفال الصغار فحسب.

يتكرر هذا المظهر من الشعرية في قصة (ورد أم بصل) عندما قرر الطفل أن يصمت دائمًا: "**ولكنّي أعلمت قطتي والحائط والطيور والأشجار بأنّي مضرب عن الكلام، فلم يحزنوا أو يستنكروا، واعتبروا أن ذلك اليوم هو يوم راحة طال انتظارهم له، فاستأت منهم، وشتمتهم**

أجمعين بصوت عالٍ منددٍ، فأتت أمي إليّ مسرعة، وقالت لي: خير؟! أراك عدت إلى الكلام. من كنت تشتم؟ كم نصحتك بالكفّ عن الشتائم؟"[22]. فأصدقاء الطفل حيوانات وأشياء لا يمكن لها أن تتكلم أو تشعر أو تسمع، ولكنها ليست كذلك في خياله؛ فهو يؤنسن كل ما حوله، ويحاوره ويشكو إليه، ويتخذه صديقًا.

هذه الشعرية مظهر متكرر في العديد من قصص (القنفذ)[23]، فعينا الطفل دائمًا ملؤهما الدهشة والذهول والبراءة، ولغة الطفل أقرب ما تكون من الأسلوب الشعري البسيط، وهذا ما يشكل إضافة وظيفية حينًا، وفنية حينًا آخر، إذ تمنح هذه الشعرية النصوص حريةً مطلقةً بلا قيود، كي تجوب أي مساحة تريدها.

ينبني على ملمح الشعرية السابق ملمحٌ آخر؛ لا يقل أهمية عنه، ويوازيه في تأطيره لقصص المجموعة، وهو ظهور **أبطال خياليين** في معظم القصص، فعند الأطفال كل الأشياء صديقة، كل الأشياء ودودة، لا فرق بين كائن حي أو حائط إسمنتي! ولذلك استثمرت النصوص خيال الطفل الراوي الخصب، وشكلت شخصيات متخيلةً، امتلكت صفات تخص الإنسان وحده، على الرغم من استحالة ذلك في الحقيقة.

ومكمن الشعرية هنا هو في وجود شخصيات من نسج خيال الطفل، تنتمي إلى عالم آخر لا إنساني[24]! فهذا الشكل من التعامل لا يبدو تعاملًا منطقيًا، واللا منطق أقرب إلى الشعري منه إلى السردي، لأن الذي منح اللامنطقي وجوده هو الخيال الشعري، ولذلك يعد وجوده في السردي ملمحًا لظهور الشعري، وعلى هذا الأساس ولجت اللامنطقية إلى سردية (القنفذ) من أوسع الأبواب.

فالحائط في قصص (القنفذ) ليس هو الحائط في المقولة: (للحيطان آذان)، بل هو حائط آخر، لم يظهر واشيًا، بل جاء صديقًا حميمًا، وحتى عندما وشى كان ذلك بنيّة طيبة بريئة، تتناسب مع طفولة الراوي، كما ورد في قصة (أخبار الحائط) التي قامت في معظمها على حوار بين الطفل وصديقه الحائط: "**سألت صديقي الحائط الأسود الحجري المفضّل لديّ عن آخر أخبار بيتنا، فقال إنّ كلّ شيء هادئ ولا جديد يستحق الذكر، فقلت له: ولكنّ أمي منذ الصباح عابسة الوجه. قال الحائط: إذا كانت حيطان غرفة أمك وأبيك غير كاذبة، فعبوسها لا سبب له سوى اختلافها مع أبيك. قلت: ولماذا اختلفت أمي مع أبي؟**"[25]؛ فالحائط هو الصديق الصدوق لدى الطفل، دون باقي حيطان الدار، وهو مطّلع على أسرار الغرف، فهو وحده الذي يطلع على ما يدور داخلها ويستره عن عين الغريب، فكان من المنطقي بالنسبة إلى الطفل أن يلجأ إليه ليخبره بما يعرفه!

بطل خيالي آخر تُفرد له قصة كاملة، ويرد أيضًا على عكس المعتاد؛ إذ من عادة القطط أن تكون وفية لمن يربّيها، وتحفظ العِشرة ولا تنكرها، إلا أنها ظهرت في قصة (القطة الواشية) نمّامة، تحاول إفساد علاقات الطفل بأهله وأصدقائه وجيرانه، لتغرر به وتصرفه عن حبهم، فتحظى به وحدها؛ "**قالت لي قطتي إنّ أبي لا يحبّني ويحب أخي فقط، فقلت لها إن أبي يحبّني وسيحبني أكثر حين أكبر وأصبح أقوى من أخي وأطول منه. قالت لي قطتي إنّ أخي لا يحبّني، فقلت لها إنّ أخي ضرب كلّ أولاد الحارة من أجلي. قالت لي قطتي...**"[26]، فعلى الرغم من محاولات القطة المتعددة لإزعاج الطفل وإثارة غضبه تجاه أهله، بقي الطفل حكيمًا، ولم يفسح لها المجال لتؤثر فيه بكذبها.

ومما يؤكد أيضًا حضور عالم الطفولة في القصص **تكرار الأحلام**، وهذا ملمح شعري آخر يحضر في عدد من النصوص؛ وذلك لأن المنامَ مُنطَلَقُ الخيال الحر؛ إذ تغيب فيه القوانين والقواعد، ويسير كل شيء دون رقيب، فهو إذن المكان الأنسب لظهور اللا منطق المرتبط بالشعرية؛ ففي المنام يكون الإنسان محررًا من كل ما من شأنه تضييق أفقه، فكيف إذا كان الحالم طفلًا، لذا كانت أحلام الراوي لا تحدّها قيود، ولا تقيم فروقًا بين الأشياء!

ومن النصوص التي استثمرت آلية الحلم قصة (سأُعطى سيفًا)، فقد انتهت أحداث هذه القصة بمنام يذكره الراوي: "**ورأيت أم بهاء كثيرًا في نومي قبل أن أكبر، وكانت دائمًا تجول في بيت فسيح الأرجاء، كثير الغرف، وتفتح أبواب كل الغرف، وتجد كل الغرف خاوية**"[27]، أشار الطفل أنه رأى المنام عدة مرات طيلة طفولته عندما قال (قبل أن أكبر)، وفيه يرى أن جارتهم المتوفاة أم بهاء لا تزال على قيد الحياة، وتدور في بيت يشبه بيتها إلى حد كبير، إلا أنه فارغ من الأثاث، على عكس الواقع، فامتزج في الحلم ما يتمناه السارد في الحقيقة؛ فهو في قرارة نفسه يتمنى لو أن أم بهاء لم تمت، إلا أن البيت الخالي من الأثاث هو ما حدث فعلًا، ويبدو أن هذا الحدث قد ترك أثراً عميقا في نفسه، ولذلك ظهر على هذا النحو في منامه؛ فالمنام موطن المكبوتات والمشاعر والرغبات.

يبرز المنام مجددًا في قصة (المغارة الأخرى)، ففي هذا النص كان الطفل يحدّث أهله في سهرة عائلية عن رغبته المستقبلية بأن يصبح لصًا، ليسرق من الأغنياء ويعطي الفقراء حتى ينتهي وجود الفقراء: "**ونمت في تلك الليلة... ورأيت في أثناء نومي أنّي أسير في دروب جبل شاهق، وأدخل مغارة ملأى بالذهب، ويقول لي حارس الذهب الذي أسمع صوته ولا أراه إنّ الذهب مرصود لي ولن يناله أحد غيري، فأصحو من نومي فرحًا**"[28]، لقد حقق الطفل مراده الذي تمناه

بجني كثير من المال، عبر دخوله مغارة مليئة بالذهب، وهذا أشبه بقصص السندباد التي يهواها الأطفال، وبذلك يكون الطفل قد حقق ما لا يمكن تحقيقه في الواقع، وكأنه لجأ إلى الأحلام فارًّا من الواقع المزعج.

ولم تقتصر المنامات على قصتين، بل مرّت غير مرة في قصص (القنفذ)[29]، فكانت بمنزلة عالم سحري يرتبط فيه الطفل السارد لتحقيق أمنياته، ورؤية ما لا يفهمه أو يقدر عليه أحيانًا أخرى، فيسبح في ملكوته كما يشاء، لأن هذا العالم هو أرض اللا قيود واللا منطق كما سبق ذكره، وكلاهما على علاقة وطيدة بالشعرية التي لا تحب التكرار والقولبة والقواعد.

ولا يفوت قارئ (القنفذ) الانتباه إلى غرابة بعض العناوين فيها، وذلك لأن "العنوان في الخطابات القصيرة هو الذي يتكفّل بإثارة انتباه المتلقي والإيقاع به، ويتفوق بذلك على النص الذي يسمّيه"[30]، وهذا مكمن سحر العناوين في أي نصٍّ، وقد سبق للفرنسيين أن ناقشوا هذه المسألة وأقاموا لها علمًا خاصًا باسم (علم العنونة)، وهو علم له أصوله ونظرياته ومناهجه[31].

وبناء على ما للعناوين من أهمية يمكن النظر إلى العناوين في قصص (القنفذ) على أنها ملمح آخر يُضاف إلى الملامح الشعرية السابقة، وتجلت **شعرية العناوين** بوضوح في قصص **(أخبار الحائط، لغة الأسماك، القطة الواشية)**[32]، فكيف يكون للحائط أخبار؟ وللأسماك لغة؟ وكيف تكون القطة واشيةً؟ **وهذا** ما كان من شأنه إثارة فضول القارئ؛ إذ يبدأ بتوقع أحداث القصة وأبطالها، ويترقب النهاية التي تسير نحوها، ويبقى يتساءل عن التناسب بين غرابة العنوان وغرابة النص!

للعناوين السابقة عدة مميزات، جعلتها تبدو بتلك الغرابة، وأخرجتها عن العناوين الاعتيادية المتوقعة، منها **التكثيف اللغوي**؛ فظهرت مختصرةً مختزلةً بالقدر الكافي الذي يعبر عمّا ستكون عليه النصوص، من دون إطالة لا معنى لها، أو نقصان يخلّ بها، اكتفت بكلمتين اثنتين؛ مبتدأ وخبر فحسب، لكنهما تحملان معنى كاملًا.

كل المميزات السابقة لها علاقة مباشرة بالشعرية التي تمتاز عن السردية لأنها تعتمد التكثيف اللغوي، والتخييل، والانزياح، وهو ما اجتمع في العناوين المذكورة، وقام بدوره بجعل العناوين شعرية بالمطلق، يُضاف إلى ذلك أن العناوين استطاعت أن تكسر أفق توقع القارئ، فبعد العصف الذهني الذي أثاره العنوان في قصة (أخبار الحائط) قد يتوقع القارئ أنه أمام قصة تتعلق بحائط له مكانة معينة، ولكنه يُفاجأ بأنه أمام حوار كامل بين الطفل وصديقه الصدوق الحائط،

والأمر نفسه يتكرر في قصة (لغة الأسماك)، إذ قد يتوقع القارئ أنه سيقرأ شيئًا عن اللغة الخاصة بالأسماك، أو أنه بصدد حوار بين أسماك في البحار أو المحيطات، بينما تأتيه القصة ببساطة تامة لتكسر أفق توقعه، إذ ليس فيها أي حوار أو أي سمكة تتكلم، إنما هو الطفل السارد الذي يتمنى أن يتعلم لغة الأسماك!!

ولم تخلُ قصص (القنفذ) من شيء من **الإيقاع** في بعض نصوصها، وهو ظاهرة شعرية لا يمكن التغاضي عنها، أو المرور بها من دون الوقوف عليها والتأمل فيها، كما في قصة (النيام) التي ظهر فيها الإيقاع ممزوجًا بصورة تخييلية؛ فأُلصقت صفة النوم على شكل جملة متوالية ارتبطت بكل الأشياء والكائنات المحيطة بالسارد الطفل، كالشجرة، والأرض، والقطة، والماء، والحيطان، وغيرها كثير مما يحيط بالطفل على الشكل الآتي: ***شجرتي نائمة... الماء في الأنابيب نائم*** أيضًا، **وسيفيق من نومه إذا أدرت يد الحنفية التي تسجنه، ولكنّي حُذرت بشدّة ألّا ألعب بالماء... *قطتي نائمة*، وستصحو من نومها ويتكاثر مواؤها إذا اقتربت من أنفها قطعة لحم أو قطعة جبن... *الحيطان نائمة*، أسألها ولا تجيب... *الأرض نائمة*، أمشي فوقها على رؤوس أصابع قدميّ حتى لا أوقظها من نومها**"[33].

فجاء تكرار كلمة (نائمة) على وزن (فاعلة) ضمن جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، وكان التكرار على شكل متوالية موسيقية تتألف من (اسم + وزن فاعلة)، هذا التكرار للتركيب ذاته أدى إلى ظهور شيء من الإيقاع في النص، وهو إيقاع بسيط لطيف ينسجم مع طبيعة السارد. ولمّا امتد الإيقاع على مساحة كبيرة من القصة، وأضيف إليه التخييل بدت القصة كأنها مشهد شعري كامل خال من الأحداث، نام فيه كل شيء، سواء أكان جمادًا أم حيوانًا، فغابت الحكائية وظهرت الشعرية مكانها، فخرجت القصة أقرب إلى الخاطرة منها إلى القصة!!

لم يقتصر الإيقاع المتمثّل بالجملة الإسمية على القصة السابقة، إذ تكرر في قصة (الحقيبة) على هيئة جملة اسمية تتألف من مبتدأ وخبر، بلا تخييل، المبتدأ فيها ثابت دائمًا (الساعة)، بينما يتغيّر الخبر في كل مرّة، وذلك تكرار كفيل بتشكيل إيقاع صريح[34]. وتكرر ظهور الإيقاع في قصة (القطة الواشية) على منوال الإيقاع السابق، بتكرار جملتي (قالت لي قطتي) و(فقلت لها)[35].

وبناء على ذلك يتضح أن حضور الإيقاع كان بارزًا ووظيفيًا، بل أثّر بقوة في القصص التي ورد فيها؛ فأضاف لمسةً فنية إلى بعضها، إذ كان استدعاء الإيقاع إليها ضمن الحدود التي تطلبها النص وطبيعة السرد فيه، من دون مبالغة مخلة تؤثر في الحضور السردي للنص.

أما الإيقاع على مستوى التراكيب فيختلف الحديث فيه بتنوع حضوره؛ ففي بعض القصص كان حضوره حضورًا بهيًّا لطيفًا، زاد من بهجة القصة لدى القارئ، وازدادت البهجة أكثر عند إضافة الخيال البريء إليه، فلم يتعدَ الحدود المقبولة لحضور الشعري في النثري، فأدّى دورًا مكمّلًا للحكاية، دون الإخلال ببنيتها الحكائية الداخلية أو المغزى المرجوّ من القصة، مثل الذي ورد في قصص (سألت، الحقيبة، الغبار كثير).

أمّا القصص الأخرى فجاء الإيقاع فيها مبالغًا فيه بعض الشيء؛ فتكرر حضوره إلى حدٍّ بدأت تضيع معه ملامح النوع الأدبي، فتارةً يُحوّل القصة إلى شكل من أشكال الخاطرة، كما في قصة (النيام)، الأمر الذي يمكن القول معه إن كثرة الإيقاع أثرت سلبًا في سردية القصة، فشكّلت داخلها مشهدًا شعريًا بلا أحداث/أفعال سردية تُذكر، وتارةً أخرى تحوّل أحد أشكال الإيقاع وهو التكرار إلى بؤرة ضعف سردية، كما في (القطة الواشية)، فقد أدى تكرار التركيب الإيقاعي فيها إلى تسلل شيء من الملل إلى النص؛ إذ حضر التكرار في مساحة كبيرة من القصة من دون علة سردية موجبة، وكأن القصة عندما استدعت الإيقاع خانتها القدرة على توزيعه في مجمل النص، فتكثف حضوره في مواطن من دون مواطن أخرى!

وعلى هذا يمكن القول: إن ظهور الإيقاع في القصص سلاح ذو حدّين، قد يكون وظيفيًا وفنيًا على نحو يخدم سردية النص القصصي، وقد يُخرج النص من حدوده السردية نحو حدود أخرى تضيع فيها هويته، فتفقد بذلك شرط حضورها وتأثيرها لدى المتلقي.

ولمّا كانت القصة جنسًا أدبيًا يقوم على سرد حدث ما، كان الشعر جنسًا أدبيًا آخر بمنزلة مسرح للصور، يعتمد عليها ويزهو بها، وكلما كثُر التخييل وتعقدت الصور علا شأن القصيدة، لذا يمكن عد حضور **الصور التخييلية** في السرد الحكائي النثري مظهرًا من مظاهر الشعرية المهمة.

ولم تغب الصور والتشبيهات وغيرها من أنواع التخييل عن قصص (القنفذ)، حتى إنها شكلت سمة من سمات شعريتها؛ فمن الصور التي وردت في نصوص المجموعة: "**باحة بيتنا المغمورة بشمس..**"، وقد تكررت في قصتين اثنتين بذات التركيب وذات المفردات، المرة الأولى في قصة (النيام)[36]، والثانية (قطاف النارنج)[37]؛ إذ تم تشبيه الشمس بالمياه التي تغمر الأشياء وتغطيها، ولكن حُذف المشبه به (الماء) وحضر فعله الذي ينوب عنه (الغمر)، فاكتملت الاستعارة المنشودة في النص، واتضح معها المعنى المقصود. ومن الصور الأخرى ما ورد في قصة (سأُعطى سيفًا): "**يهربون كالدجاج المذعور**"[38]، إذ استعملها السارد عندما كان يتخيل أنه يهجم

على أولاد الحارة بالسيف، وهم يفزعون منه، وفي هذه الصورة جاء التشبيه بأبسط صوره، ليتناسب مع خيال الأطفال.

هذه الصور، وغيرها[39]، وردت في القصص بشكل بسيط جدًا، من دون مبالغة أو مغالاة، بل تناسبت وتوافقت مع طبيعة القصة وطبيعة السارد، وانسجمت مع البنية السردية بكل خفة وجمال وكان لها دور وظيفي بالإضافة إلى دورها الجمالي، ولكن في المقابل امتلأت بعض القصص بالصور الشعرية والتخييلات، وأُتخمت بها حتى انزاحت عن حدودها السردية الوظيفية، كقصة (النيام)[40] التي امتدت فيها الصور التخييلية على كل القصة، من البداية حتى النهاية.

وتكونت من تكرار الصور وتجاورها **مشاهد شعرية** كاملة، فرضت وجودها بقوة ذلك التجاور الذي فُرض على النص، كما ورد في قصة (ورد أم بصل)؛ "**ولكنني أعلمت قطتي والحائط والطيور والأشجار بأني مضرب عن الكلام، فلم يحزنوا أو يستنكروا، واعتبروا أن ذلك اليوم هو يوم راحة طال انتظارهم له، فاستأت منهم، وشتمتهم أجمعين بصوت عالٍ**"[41]، فتوالت في هذا المقطع الصور بدءًا من تحدّث الطفل مع أصدقائه المتَخَيلين، ثم عدم ردهم عليه فرحًا بما آلت إليه حاله، كأن لهم مشاعر حقيقية يعبرون عنها، انتقالًا إلى استيائه منهم وشتمه إياهم، ظنًّا منه أنهم يسمعونه بالفعل، فهذه الصور التي توالت ظهرت كمشهد شعري واضح، لا يحتاج إدراكه إلى كبير بحث.

وتكرر الأمر نفسه في قصة (آكلو الغزلان) عندما كان الطفل يصف عيني الغزال الذي يراقبه: "**ينظر إلى ما حوله بعينين مملوءتين بحزن رقيق يدهم القلب ويبقى فيه ولا يرحل عنه**"[42]، إذ عادت الصور للتلاحق من جديد لتشكيل مشهدٍ شعري آخر.

وبما أن النثر يقوم بناؤه على العقلانية والمنطقية، والسرد مظهر من مظاهره، وبما أن الشعر أصله الانزياح، يمكن القول إذن إن الشعر انزياح عن المنطق أيضًا، نحو مظاهر **اللا منطق**، فإذا كان الأمر هكذا يمكن حينئذ الحديث عن حضورٍ واضحٍ لتبدّياتٍ مختلفة من اللا منطق في نصوص مجموعة (القنفذ)، وهذا ما يمكن عده مظهرًا جديداً يضاف إلى مظاهر الشعرية في المجموعة، ففي قصة (الحقيبة) ورَدَ موقف غريب لأهلٍ تجاه ابنهم المتأخر عن العودة إلى المنزل، بما يتنافى مع منطق القلق المفروض عليهم كأبوين؛ فبعد أن أخبرهم الابن عن العجوز التي كادت أن تخطفه، وعن ضياعه في حارات مجهولة، كان من الطبيعي أن يقلق الأهل، ويحمدوا الله على عودته سالمًا، غير أن ردّ فعلهم لم يكن كذلك، وقد صوّره أخو الطفل على النحو الآتي: "**وعندما انتهى أخي من كلامه، اكتفى أبي بالقول بصوت آسف: لا حول ولا قوة إلا بالله.**

وقالت أمي لأخي: العشاء جاهز وسأحضره لك"[43]، وهو رد فعل بارد لامنطقي وخال من المشاعر، ولا يتناسب مع الموقف!

وتكررت اللا منطقية في قصة (سأعطى سيفًا)، حين طلب الطفل أن يقطع التفاحة التي يريد أكلها بسيف زوج جارتهم (أم بهاء)، بعد أن عرف أن هذا السيف قد قطع رؤوس كثير من الناس في الحروب التي خاضها الزوج: "**وأكلت التفاحة بعد أن قطعتها بالسيف قطعتين، وكان لها طعم غريب لعلّ سببه أن نصل السيف تلطخ بالدم مئات المرات من دون أن يغسل أو ينظف**"[44]، فيظهر جليًا أن هذا التعبير الغريب كاف ليبرز لا منطقية غريبة ومبالغًا فيها!

وتجددت اللا منطقية في بعض القصص الأخرى[45]، مما شكل ملمحًا واضحًا لأثر شعري آخر، تردد صداه من حين إلى آخر، ولعل علة الارتباك السردي الحاصلة من حضور اللا منطق مردها إلى أن مقام اللا منطق الشعر وليس السرد، إلى إذا كان مقصودًا لذاته، ودون أن يشوش على الوظيفة السردية، كما هو الحال في بعض نصوص الواقعية السحرية.[46]

في نهاية المطاف يمكن القول إن السرد القصصي في مجموعة (القنفذ) كان محفوفًا بالشعرية، فمع أن الشكل الخارجي لها يوحي للوهلة الأولى أنها قصص للأطفال، فإنها تحمل في جنباتها وخيالاتها الكثير مما يهم الكبار، ولكن بطريقة رمزية شعرية مبطنة، ولذلك لم تكن مظاهر شعريتها ذات منحى لغوي، كما هو الحال في الانزياحات التركيبية، أو الصور التخييلية المعقدة، أو الأوزان المُقفّاة، بل حضرت الشعرية بمظاهر أخرى مختلفة، قد لا تبدو واضحةً على نحو مباشر، إلا أن أثرها الشعري كان من القوة بحيث أثر في بنيتها السردية العامة.

لقد استخدم زكريا تامر عالم الطفولة كنسق مستقل لتمرير شعريته، فلو لم تكن زاوية السرد عيني طفل لتحوّلت القصص من الواقعية التي أرادها تامر إلى العجائبية التي قد تُخرج النصوص إلى عالم آخر لا يمتّ إلى مقاصده التي ينشدها.

وتعددت الملامح الشعرية في (القنفذ) وتنوعت، فكان التبئير أولها، ثم تلتها شعرية العناوين، والأبطال الخياليين، والمنامات، والصور، والإيقاع، واللا منطق، والمفارقات، والمشاهد الشعرية. وتركّزت معظم هذه الملامح في قصص معينة، فظهرت بتكثيف شعري عال حد التخمة، لتشكل خروجًا على الحد السردي، كما حدث في قصة (النيام) و(القطة الواشية). وفي هذا النوع من القصص الذي تطغى فيه الشعرية على حساب السردية تهيمن الوظيفة الشعرية على الوظيفة السردية، وتصبح جزءاً من بنية النص، ولاسيما أن "بعض النثر قد تتوافر له من خصائص الشعرية

ما يجعله يقترب من الشعر درجات وإن فاته شكل الشعر"[47]، وهذا ما تحقق في عدد من النصوص.

ولكن على صعيد آخر ظهرت معظم القصص الأخرى متوازنةً سرديًا إلى حدٍّ كبير، فالملامح الشعرية التي ظهرت فيها كانت منسجمةً ومتكيفةً مع الحدود السردية للنصوص القصصية، فقدمت إليها إضافةً على المستوى الجمالي والفني والوظيفي، من دون أن تخل بالوظيفة السردية المهيمنة.

وليس من العلمية في شيء الجزم بأن كل قصص زكريا تامر تتجلى فيها الشعرية ذاتها، لأن اهتمام الدراسة انصبّ على مجموعة (القنفذ)، وكل النتائج منوطة بها فحسب، إلا أن من الضرورة بمكان حث الباحثين على تتبع أعمال زكريا تامر الأخرى للتأكد مما إذا كان أسلوبه يمتلك الخصائص ذاتها، أم أن ما توصّلت إليه الدراسة أمر استثنائي وخاص بـ(القنفذ).

The presence of poetry in narratives , in Zakaria Tamer's stories

This research studies the presence of poetry in short story, the extent of its impact on aesthetic and artistic function. Since the structure of the narrative story based mainly on the energies of prose rather than poetic energies, this makes its study a systematic critical attempt to determine the extent to which the short story maintains its dominant narrative function in the face of any poetic interventions that may cancel out, or reduce its existence.

This study based on the basic assumption that poetry exists in Zakaria Tamer's stories, because of his anecdotal style of features that made him unique in a different narrative style, which also made his storytelling experience a great importance and influence on both; the Syrian and Arab levels. This opened the appetite of critics to study his texts and dig for their secrets, so that they took them from multiple angles in a way that is difficult to capture.

The first poetic manifestation of the (AL QUNFOTH) collection is a general framework for the whole collection's stories, a key entry from the entrances to its poetry. Consists of choosing a child's eye to be the angle of storytelling, especially since the (AL QUNFOTH) is like a story sequence, or a series of stories set in the same place and time (except for the last story). The protagonists themselves, as if it were a single story; a family made up of a father, mother and two children, with a timid appearance of grandfather, grandmother, neighbour Baha in some stories.

The study concluded that the narrative in the (AL QUNFOTH) collection was fraught with poetics, although its exterior suggested that they were children's stories, they carried a lot of interest to adults, but in a symbolic, padded poetic way, so that their poetic manifestations were not so linguistically oriented, as in compositional, fictional, or weighty, poetic shaping. In other aspects, they might not seem straightforward, but their poetic effect was so powerful in their overall structure.

It is not scientific to say that all of Zakaria Tamer's stories reflect the same poetic. Because the study's interest was focused on the (AL QUNFOTH) group, and all the results are related to it. However, it is necessary to urge researchers to follow the other works of Zakaria Tamer to ascertain whether his style has the same characteristics, or whether the study's findings are exceptional for the hedgehog.

Key words: poetry in narratives, Zakaria Tamer, story, literary

مظان البحث:

المصادر

- زكريا تامر، القنفذ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005.

المراجع:

- بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2009.
- تاديبه، جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- تودوروف، تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.
- عصمت، رياض، حداثة وأصالة، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر بيروت، 2013.
- كوهن، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.
- مجموعة، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، جيزيل فلانسي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد221، 1997.
- مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، 1992.
- ويس، أحمد، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
- يحياوي، رشيد، الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمّان، 2016.

المجلات:

– حسين، خالد، القصة القصيرة وظاهرة العنونة (خطاب العناوين في سردية زكريا تامر نموذجًا للقراءة)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج 36، عدد 422، 2006.

– رحيم، عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد **خيضر** بسكره، الجزائر، العدد 2و3، 2008.

– رضا، عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، مجلد7/عدد2، 2014.

– سي كبير، أحمد التجاني، السرد العربي قديمًا وحديثًا (أصوله وأبعاده)، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، عدد8، يونيو 2015.

الحواشي

[1]. زكريا تامر، مواليد دمشق، عمل في وزارتي الثقافة والإعلام في سورية، رئس تحرير العديد من المجلات، وتُرجمت قصصه إلى العديد من اللغات. يُنظر: زكريا تامر، القنفذ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005، ص81.

[2]. الصمادي، امتنان، زكريا تامر والقصة القصيرة، وزارة الثقافة، عمّان، 1995.

[3]. عباس، فيروز ومحمود، عيد حسن، الرؤية السردية في قصص تامر، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية– سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، 2004، مج26/ع1، ص61–74.

[4]. من هذه الدراسات: هرابي، يسري، التكثيف اللغوي في دمشق الحرائق، 2018، أبو هيف، عبد الله استلهام الموروث السردي في القصة القصيرة: زكريا تامر نموذجًا، 2005، كاظم، نجم زكريا تامر وتجربة الكتابات القصيرة جدًا، 2000، زيود، عبد الباسط جماليات التلقي في تكسير ركب لزكريا تامر– المفارقة نموذجًا–، 2014.

[5]. تودوروف، تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص84.

[6]. تاديه، جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص331.

[7]. ويس، أحمد، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص30.

[8]. كوهن، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص10.

[9]. يُنظر: ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، ص35.

[10]. سي كبير، أحمد، السرد العربي قديمًا وحديثًا (أصوله وأبعاده)، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، عدد8، يونيو 2015، ص171.

[11]. ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، ص29.

[12] . مجموعة، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، عدد221، ص176.

[13] . يحياوي، الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث، ص130.

[14] . يحياوي، الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث، ص140.

[15] . يُنظر: المرجع نفسه.

[16] . بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص58.

[17] . يُنظر: المرجع نفسه، ص25.

[18] . المرجع نفسه، ص27.

[19] . المرجع نفسه، ص31.

[20] . المرجع نفسه، ص28.

[21] . تامر، القنفذ، (شجرة جديدة في باحة بيتنا) ص15.

[22] . المصدر نفسه، (ورد أم بصل) ص35.

[23] . يُنظر: المصدر نفسه، (أخبار الحائط) ص17، (الذين يتكلمون) ص25.

[24] . يُنظر: المصدر نفسه، (صديقتي التي لا تُرى) ص9-12، (الذين يتكلمون) ص25-27، (سألتُ) ص79-80.

[25] . المصدر نفسه، (أخبار الحائط) ص17.

[26] . المصدر نفسه، (القطة الواشية) ص41.

[27] . المصدر نفسه، (سأعطى سيفا) ص46.

[28] . المصدر نفسه، (المغارة الأخرى) ص66.

[29] . يُنظر: المصدر نفسه، (قصة القطة الواشية) ص41-42، (قصة الحقيبة) ص61-64.

[30] . حسين، خالد، القصة القصيرة وظاهرة العنونة (خطاب العناوين في سردية زكريا تامر نموذجًا للقراءة)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، مج 36، عدد 422، ص48-64.

[31] . يُنظر: رحيم، عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكره، الجزائر، 2008، العدد 2و3، ص2.

[32] . يُنظر: القنفذ، (أخبار الحائط) ص17، (لغة الأسماك) ص23، (القطة الواشية) ص41.

[33] . تامر، القنفذ، (النيام) ص13-14.

[34] . المصدر نفسه، (الحقيبة) ص61.

[35] . المصدر نفسه، (القطة الواشية) ص41.

[36] . المصدر نفسه، (النيام) ص13.

[37] . المصدر نفسه، (قطاف النارنج) ص21.

[38] . المصدر نفسه، (سأعطى سيفا) ص44.

[39] . من ذلك أيضًا صورة "شجرة خبز أبيض" و"جذورًا ستنبت في باطن قدمي" في قصة (شجرة جديدة في باحة بيتنا) ص15-16.

[40] . منها أيضًا قصة (القطة الواشية) ص41–42 التي تكررت فيها صورة القطة المتكلمة في كل القصة بشكل مبالغ فيه من دون حدث يُذكر من خلال تلك الصور.

[41] . المصدر نفسه، (الأيام السعيدة) ص35.

[42] . المصدر نفسه، (آكلو الغزلان) ص49–50.

[43] . المصدر نفسه، (الحقيبة) ص63.

[44] . المصدر نفسه، (سأعطى سيفا) ص45.

[45] . كما في قصة (آكلو الغزلان) ص49–52 إذ أكل طفل لحم غزال يحبه دون استياء، وقصة (ورد أم بصل؟) ص33–36 إذ صورت الأم طفلها مع سيجارة، مع أنها وبخته عليها، وقصة (قطاف النارنج) ص21–22 حين ردّ الأب على الابن بأنه مستعجل على قطف الثمرة من الشجرة وأن عليه أن ينتظر حتى يكبر.

[46] يمكن أن تشكل روايات غابرييل غارسيا ماركيز مثالا مهما في هذا السياق.

[47] . مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص68.