شعرية اللغة في القصة القصيرة جدًا – نماذج لكتَّاب منطقة عسير – [1]

الباحث الرئيسي: د.إبراهيم محمد أبو طالب
أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك، جامعة الملك خالد
الباحث المشارك: أ.د/ عبد الحميد سيف الحسامي
أستاذ الأدب والنقد الحديث، جامعة الملك خالد

الملخص

تنهض هذه الدراسة لبيان شعرية اللغة في القصة القصيرة جدًا، ورصد جمالياتها، وكيفية الكتابة؟ وهل اعتمدت في كتابتها على شعرية اللغة واستثمار قدراتها الدلالية والجمالية؟

وتستمدُّ الدراسةُ مبررَها من وجود مدوَّنة سردية متاحة كافية للدراسة بلغت (12) مجموعة قصصية، منها ما كان خاصًّا بالقصص القصيرة جدًا، ومنها ما تضمنته المجموعات القصصية الأخرى من هذا النوع لدى أدباء منطقة عسير، واعتمدت الدراسةُ المنهجَ السردي المستند إلى معطيات الشعرية، وقد انقسمت إلى أربعة مباحث: درست التناص، والرمز، والانزياح، والإيقاع.

This study is based on an illustration of the poetic language in the very short story, observe its aesthetics, and how the writers wrote it? Did its writing depend on the poetic language and employment of its semantic and aesthetic abilities?!

The study also drives its justification on the existence of a narrative blog that is sufficient for the study which reaches (12) story collections, some is related to the very short stories, and some is including the other stories collections of this type by Asir region's writers. The study adopted a narrative approach based on poetic data, Divided into five disciplines: studying of Intertextuality, symbolism, displacement, and rhythm.

الكلمات المفتاحية:
شعرية اللغة– القصة القصيرة جدًا– منطقة عسير.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسولنا الكريم وعلى آله وصحابته أجمعين.

أما بعد: فإن القصة القصيرة جدًا فنٌّ سرديٌّ يأخذ في الحضور اليومَ، ويتصدَّر الكثير من المطبوعات، والمواقع الإلكترونية، ووسائط النشر الحديثة؛ لما يمتاز به من تكثيف وإيجاز وإيحاء يلبي حاجة العصر الذي نعيشه مع الإحساس المتزايد لإنسان اليوم بالوقت الذي يتفلَّت من بين يديه ومن خلفه في حياتنا المليئة بالسرعة التي تحتاج إلى فنٍّ أدبيٍّ سرديٍّ يتناسب مع ذلك الإحساس، ويستجيب لمعطيات الرغبة لديه بالإشباع الفني في أقل وقت ممكن، وفي حيِّز كتابي صغير، ربما لعبت وسائط "السوشل ميديا" ومواقع التواصل الاجتماعي القائمة على الثقافة التويترية، والرسائل الموجزة، والتغريدات السريعة دورًا كبيرًا في هذا الفنِّ وبخاصة في كتاباته الأجد، ومن هنا برزت الفنون الأكثر إيجازًا، وتركيزًا، وعمقًا، ومنها القصة القصيرة جدًا، موضوع دراستنا.

تأتي مشكلة البحث وفرضيته من طبيعة هذا النوع الأدبي المتولِّد من إيقاع العصر وتسارعه في فن الومضة أو الشذرة الإبداعية المكثفة والمركزة جدًا وحاجة الأدباء إليها، وتسارع حضورها في الأدب العربي عموما، وفي الأدب السعودي على وجه الخصوص.

وهذا النوع السردي (القصة القصيرة جدًا) ربما يُعدُّ تطوّرا فنيًّا جينيًّا وانزياحًا مقصودًا عن القصة القصيرة التي سارت من الرومانسية المتأمِّلة إلى الواقعية التجريدية والتجريبية إلى الرمزية الحافلة بالاختصار والتكثيف والإيحاء والانزياح والشعرية، في رأي بعض النقاد، وقد تكون جنسًا جديدًا منبتًّا عن التراث ومواكبًا للعصر وناتجًا عنه في رأي آخرين[2].

تكمن أهمية البحث في دراسة موضوع القصة القصيرة جدًا، وهي من أحدث الكتابات السردية التي تتميز بشعرية التكثيف والانزياح والاكتناز الدلالي والفني والشَّذْرِية أو "التشذُّرية" الإيحائية، وهي نوع تجريبي من الكتابات السردية الحديثة التي تشكِّل حضورًا لافتًا في كتابات القاصِّين، وفي هذا الميدان عن القصة القصيرة جدًا لدى أدباء منطقة عسير تحديدًا، وتأخذ الدراسة أهميتها من كونها من الدراسات العلمية السبَّاقة لفحص هذا النوع من الكتابة بالبحث العلمي المتأني؛ حيث تجتهد في قراءة هذا النوع السردي الحديث وسبر أغواره، من خلال دراسة شعرية اللغة التي تمثِّل البناء الفني الأقدر على توضيح الاشتغال على هذا النوع السردي الحاضر في مجموعات قصصية قصيرة جدًا خاصة به، وأخرى تجعله ضمن مجموعاتها القصصية القصيرة.

ويهدف البحث إلى:

- الريادة وتأسيس رؤية علمية معمقة عن هذا النوع بكيفية تجليه في المدونة السردية لدى أدباء منطقة عسير.
- دراسة شعرية اللغة في القصة القصيرة جدًا من خلال جوانب التَّناص، والرمز، والانزياح، والإيقاع.
- استكشاف شعرية القصة القصيرة جدًا وخصائص هذا النوع الأدبي.

تم اختيار نماذج ممثِّلة لما كتبه القاصّون في منطقة عسير، بعد الاستقراء للمدونة القصصية المطبوعة، وما وجدناه من قصص قصيرة جدًا في مجموعاتهم خلال أربعة عقود تقريبًا منذ أول مجموعة قصصية تضمنت القصة القصيرة جدًا لمحمد علوان، وهي مجموعة "الخبز والصمت" الصادرة عام 1397هـ/1977م، وحتى مجموعة محمد بن مانع الشهري "لفائف" الصادرة عام 1437هـ/2015م.

وقد اتبعت الدراسة المنهج السردي المستند إلى معطيات الشعرية.

وأما عن الدراسات السابقة ففي مجال القصة القصيرة جدًا هناك عددٌ من الدراسات السابقة التي عالجت النوع السردي ونظّرت له، وبعضها يدعم ذلك التنظير بالدراسات التطبيقية، وهي على عمومها مفيدة، وسيقف الباحث لديها مستفيدًا من أطرها التنظيرية والتطبيقية ومن هذه الدراسات ما يأتي:

- دراسة د.يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، ط1، 2004م.
- ودراسة د. أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة تحليلية، دمشق، درا التكوين، 2010م.

هاتان دراستان أكاديميتان فيهما الريادة والرصانة.

ومن الدراسات السابقة اللصيقة بموضوعنا –في مجال التنظير– تأتي دراسة "شعرية القصة القصيرة جدًا للدكتور جاسم خلف إلياس": وقد صدرت عن دار نينوى بسوريا، 2010، وهي دراسة تُرسِّخ جنس القصة القصيرة جدًا في المشهد النقدي العربي وتؤصِّله من خلال التحليل والمناقشة والانتقاد وطرح البديل العميق الذي يؤسِّس لنظرية القصة القصيرة جدًا في الوطن العربي. وقد قام الكاتب بحفرٍ عميقٍ في المفاهيم، ليرسخ مفهوم القصة قصيرة جدًا نفسه تداوليًا في المشهد النقدي، سواء في التربة العربية التراثية أو في التربة الغربية الغنية بدراساتها ومدارسها.

يتكون الكتاب من أربعة فصول، تطرَّق الفصل الأول إلى مفهوم الشعرية، وتناول الفصل الثاني إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدًا، أما الفصل الثالث فقد توقف عند عناصر القصة القصيرة جدًا من خلال مباحث الحكائية والتكثيف واللغة، والفصل الرابع خصَّصه الناقدُ لتقانات القصة القصيرة جدًا، حيث حلل مفهوم المفارقة، وفصَّل فيها القول من خلال تركيزه على المفارقة الدرامية والمفارقة الملحوظة والمفارقة اللفظية.

ثم تتابعت الجهود التي قام بها عدد غير قليل من النقاد والدارسين في المغرب العربي والمشرق أيضًا –وسنشير إلى بعضها في موطن لاحق من هذه الدراسة– وما يعنينا هنا هو الجهود المبذولة في دراسة هذا النوع في المملكة العربية السعودية التي نهض ببعضها الدكتور جميل حمداوي، وله عدد من المقالات والبحوث المتفرقة التي جمعت في كتب بعد ذلك، ومنها كتابه الموسوم بـ **القصة القصيرة جدًا بالمملكة العربية السعودية (المقاربة الميكروسردية):** يتناول الكتاب– كما يقول مؤلفه في مقدمته– "القصة القصيرة جدًا بالتأريخ، والتوثيق، والأرشفة، والتحليل النقدي، من خلال وجهة نقدية مغربية معاصرة، تروم دراسة الأدب الخليجي بصفة عامة، والأدب السعودي بصفة خاصة، ومن ثَمَّ فالكتاب عبارة عن مقالات ودراسات نقدية وببليومترية كان قد نشرها في الصحف والكتب والمواقع الرقمية هنا وهناك، ثم جُمعت بين دفتي الكتاب، وفيه لمحات جادة ورصينة وحداثية من جهة، وأبحاث لسانية وسيميائية وتداولية نظرية وتطبيقية من جهة أخرى، والغرض منها هو التعريف بالقصة القصيرة جدًا بالمملكة السعودية تاريخًا، وبنيةً، ودلالةً، ووظيفةً؛ لذلك احتوى على كثير من المرتكزات المنهجية لكل من المقاربة الميكروسردية، والمقاربة الببليومترية، والمقاربة السيميوطيقية"[3].

والملاحظ على هذا الكتاب أنه تناول القصة القصيرة جدًا تناولاً بانوراميًّا عامًا لم يكن نصيب عسير منها شيئًا يُذكر.

وثمة مقالات ودراسات أخرى نشرت ضمن ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا في الأدب السعودي الذي نظمته جامعة الملك سعود في الفترة من (6– 7 /6/ 1435هـ الموافق 6– 7 /4/ 2014م)[4] بعضها يقفُ بدراسته على إحدى المجموعات القصصية القصيرة جدًا[5]، وبعضها يتناول أكثر من مجموعة قصصية لكاتب واحد أو أكثر من كاتب[6]، وبعضها يقف على عنصر سردي ما أو أكثر أو ظاهرة من ظواهر هذا الفن السردي الجديد[7]، وقد أفردتْ لها مجلة الراوي عددا خاصًّا[8] احتوى على دراسات مهمة، وما يزال الاهتمام متزايدًا بهذا الجنس السردي المتميز[9].

أما ما يتعلَّق بدراسة القصة القصيرة جدًا في منطقة عسير فلم نقف – فيما نعلم– حتى الآن على دراسة خاصة في هذا الميدان، وتطمحُ هذه الدراسة إلى الريادة وتأسيس رؤية معمقة عن هذا النوع السردي، وذلك من خلال تناول شعرية اللغة تحديدًا كونها تمثِّل ظاهرة ملفتة في بناء هذا النوع السردي المتميِّز.

وقد انتظم البحث –بحمد الله– في مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع على النحو الآتي:
المقدمة وتضمَّنت فرضية البحث، وأهميته، وأهدافه، وحدوده، ومنهجه، والدراسات السابقة، ثم التمهيد وقد وقف عند تحديد المصطلحات التي تضمنتها الدراسة التي جاءت في أربعة مباحث هي:
المبحث الأول: شعرية التناص.
المبحث الثاني: شعرية الرمز.
المبحث الثالث: شعرية الانزياح.

المبحث الرابع: شعرية الإيقاع.

وفي الخاتمة: توضيح لأهم النتائج التي توصَّلت إليها الدراسة.

التمهيد

1 -مفهوم الشعرية:

من المفاهيم التي تطوَّرت عبر مسيرتها منذ أن أطلق أرسطو (ت322 ق.م) استخدامها في كتابه (فن الشعر) (poetics) وهو يستقصي الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكَّلت حضورًا متميزًا في عصره، وقد مرَّ هذا المصطلح في النقد العربي بثلاث مراحل: "هي مرحلة التقبّل، وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بويطيقيا)، ومرحلة التفجُّر، وترجم إلى (فن الشعر)، ومرحلة الصياغة الكلية، وتمَّ تداوله كما هو الآن (الشعرية)"[10].

وقد مرَّت الشعرية –كما تتبعها أحد الباحثين– بأكثر من صياغة، فهي لدى الشكلانيين الروس تدلُّ على (أدبية النَّص) التي جعلت كشوفاتهم النقدية تحيل إلى النص ذاته لا إلى سياقاته الخارجية، ومن بعدهم البنيويون الذين عدُّوا النصَّ نظامًا ألسنيًّا ذا وسائط إشارية يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه[11].

وذلك قاد إلى اجتهادات واسعة في استنباط قوانين النص من النص ذاته، "وأخذوا يطرحون أسئلتهم عن الـ (كيف) لا عن الـ (ماذا) وتكلَّلت تلك الجهود في أنه تحدَّد موضوع العلم الأدبي ليس في الأدب، وإنما في الأدبية أي الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا"[12].

وقد تعددت الترجمات لهذا المفهوم (Poetics) وأثبت حسن ناظم[13] منها عشر مقابلات في حين فضَّل بعضهم استعمال مفهوم الإنشائية[14].

وأما المسدي فإنَّ الشعرية في تقديره تستخدم في سياقين[15]:

–السياق الذي يرد فيه لفظ "الشعرية" منزوعًا عنه ما قد يوحي بأنه يخصُّ الشعر دون أي ضرب آخر من ضروب تركيب الكلام..

–السياق الذي يلتصق فيه مفهوم الشعرية بالنص: وفي هذه الحالة يقوم المصطلح بديلًا ضمن بدائل الاستقراء المنهجي والتحليل النقدي، ويظل مع ذلك محتفظًا بخصوصيته المعرفية.

ثم تطورت الجهود– ولسنا بصدد تتبعها التاريخي؛ ولكن نشير إشارة سريعة– من خلال ما بعد البنيوية وبدء السؤال عن موضوع الشعرية؟ وأول من تصدى للجواب عن هذا السؤال هو "تودوروفTzvetan Todorov " قائلاً: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعدُّ إلا تجلّيًا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[16]، ومن خلال مقولته السابقة وغيرها، فإنَّ الشعرية لا تتحدَّد بنوع أدبي معين، بل هي ترتبط بكل خطاب أدبي بوصفه إبداعًا مع محافظتها على حدودها النوعية، وهذا يبرر تعدد الفروع المرتبطة بتلك الأنواع، فهناك شعرية المسرح، وشعرية الشعر، وشعرية السرد بشكل عام، ومنها تأتي شعرية القصة القصيرة جدًا.

ومما سبق يمكن أن نستخلص مفهومًا للشعرية بأنه استنباط لعلاقات اللغة وبنيتها الداخلية المترابطة التي تنتج جمالية هذا النص وتبرز شعريته (أدبيته) بما يشكّل نصًا مختلفًا يدهش بكيفية القول وطريقته، وتمثّل القراءة النقدية المهتمة بكيفية البناء اللغوي محورًا مهمًّا في فهم النص ومحاورته.

إن الشعرية حين تدرس أعمالًا محددةً فإنما "تسعى إلى كشف بُنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى"[17].

أما السمة الشعرية للقصة القصيرة جدًا، فتعود إلى "طبيعة المحكي القصير عمومًا؛ لأنّه وإن كانت القصة القصيرة ملتزمةً بتقديم عرض قصصي نثري لحدث، فإنها تستخدم تعدّد الدلالة في الشعر بلغة مكثّفة، مجازيًا، تنتج إما عن الطبيعة الذاتية للشكل أو من ضرورة استخدام (الكثير في القليل) التي تقتضي استخدام أكثر الوسائل المتاحة إيحائيةً واقتصاديةً لأنَّ كاتب القصة القصيرة محكوم بتشكيل المعنى في حيز محدود مما يؤدي إلى الجنوح نحو الشعري"[18].

ومن هنا فإنَّ شعرية اللغة ستكون أكثر تحديدًا والتصاقًا ببنية اللغة وعلاقاتها وترابطها الذي يُشكِّل بناءً أدبيًّا يتحرك داخل حدود نوع القصة القصيرة جدًا، ويبيّن طبيعة شعرية هذه اللغة من خلال محاورها الكبرى كالتناص ودلالاته، والرمز، والانزياح، والإيقاع –المتمثل في الجناس، والتوازي، والوزن– ومن ذلك تتّصل شعرية اللغة في تكوين أدبية النص السردي، والنظر في الكيف، والتوظيف في بناء اللغة وشعريتها المدهشة المكثفة ذات الدلالات المتعددة.

2 –مفهوم القصة القصيرة جدًا:

هناك الكثير من الدراسات والبحوث النظرية لهذا الفن السردي التي وضّحت مفهومَه، ووقفت عند أركانه، وشروطه، وحدوده الكمية والنوعية، وفي الجهود النقدية العربية الكثير من ذلك التحديد والتنظير[19]، وقد سعت تلك الجهود إلى محاولة تجنيس هذا النوع السردي أو ردِّه إلى جنس بعينه، وبعضها عدَّها "أكثر من مجرد جنس أو نوع محدد بأسلوب أو بحجم معيَّن؛ لأن تلك الأشكال والهيئات الصغيرة التي لا يمكن تجنيسها هي جرمٌ صغير، وفيها انطوى العالم الأكبر كما يقول ابن عربي، فهي تكشف عن حقيقة لا يمكن أن تدرك بمنأى عن الأنساق الثقافية والرؤية التي أسستها"[20].

وذهب كثير من النقاد إلى أنها نوع أدبي مستقل وجديد؛ لأنه يتسم بالإبداع الذاتي من جهة وينزع إلى التداخل بين الأنواع والمصادر الأدبية والفنية المتنوعة من جهة أخرى كعلاقاتها بالتكثيف الشعري، والسرد الروائي الواقعي، وجماليات القصة القصيرة، وقصيدة النثر، وعلاقتها بالفانتازيا وعوالم اللاوعي، وكذلك نزوعها ما بعد الحداثي، وتجاوزها للبنى التقليدية المركزية"[21].

كما ذهب بعض النقاد في تحديد المفهوم مذاهب مختلفة منهم من عرَّفها من خلال خصائصها، وما يميّز السرد الوامض – بحسب تسمية صالح هويدي– "نبرتها الخاصة التي تمنحها جوًّا مميزًا وهي نبرة مرتبطة بدورها بخصيصتين جوهريتين هما: لغتها الخاصّة التي تجمع بين لغة النثر ولغة الشعر معًا، ويُقصد بلغة الشعر جانبه الموحي وكثافته الدلالية المشعّة..فضلاً عن الحبكة السردية الخاصة المتأتية من طريقة معالجة الكاتب قصته معالجة مختلفة عن معالجات سائر الأنواع السردية الأخرى"[22].

ومنهم من عرَّفها من خلال الكم والمقارنة بالقصة القصيرة، بأنها "قطعة مختصرة من النثر القصصي أكثر تكثيفًا من القصة القصيرة، يتراوح طولها أحيانًا بين (500) كلمة و(1500) كلمة، وذلك الطول أو القصر يجعل من الضروري معالجة الصِّراع والتشخيص والمشهد في حذق وتدبّر، ويمتلك هذا الضرب من القصة القصيرة جدًا كل مكونات القصة القصيرة موجزةً مكثفةً تكثيفًا عاليًا في بؤرة قاطعة التحديد"[23].

ومنهم من حدَّد مفهومها بطريقة موجزة وهو أحمد جاسم الحسين "بأنها قصة أولاً، وقصيرة جدًا ثانيًا"[24]، والقصةُ القصيرة جدًا بنية سردية مكثَّفة "تتميز بالإيجاز الشديد من الناحية التشكيلية، وتنفتح فيها الرؤية دلاليًّا وتأويليًّا؛ لتعبِّر عن الهموم الذاتية والاجتماعية والإنسانية"[25]، وأما أركانها فتتمثّل في أربعة أركان هي: (القصصية– التكثيف– وحدة الموضوع– الجرأة)[26].

وهذا الفن الأدبي –سواء كان جنسًا جديدًا منبتًّا عن الموروث أو متطورًا عن غيره– يعدُّ من أهم الفنون الحديثة وأكثرها حضورًا في الراهن الإبداعي عبر وسائطه الجديدة، ومن أهم صفاته المحفزة والمطورة له هي صفة المرونة التي "تتيح له ترسيخ جذوره وتطوير ذاته إضافة إلى أن هذه المرونة تسمح للكاتب والمتلقي بحرية في الحركة، والإبداع، والتحليل، والتأويل"[27].

ويحدد جميل حمداوي المفهومَ تحديدًا دالًا –وهو ما نميل إليه، ونراه أكثر شموليةً في تعريفها– بقوله: "القصة القصيرة جدًا جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح، والاقتضاب، والتجريب، والنَّفَس الجُمَلي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزّم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي"[28].

3 -القصة القصيرة جدًا في منطقة عسير:

كان للقصة القصيرة جدًا حضورها المبكِّر لدى كتاب منطقة عسير فيما كتبه محمد علوان – وهو من الرواد في الكتابة القصصية على مستوى المملكة العربية السعودية– وذلك في مجموعته الأولى **(الخبز والصمت)** التي نشرت عام 1397هـ/ 1977م، وقد حقق بذلك ريادة في هذا النوع[29] وقد اهتمَّ الكتَّاب بعد ذلك بهذا النوع السردي الجديد، وجعلوه ضمن مجموعاتهم القصصية في قسم ملحق أو يتخلل القصص –وهو الغالب– وأفرد بعضهم له مجموعات خاصة وضع على غلافها الخارجي **(**قصص قصيرة جدًا**)**[30] في حين جعلها البعض ضمن منمنماتهم السردية[31] أو ضمن نصوص عامة لا يحدّد عليها النوع تحديدًا واضحًا يدلُّ على معرفة بحدود الجنس الأدبي، فقد نجدها تدخل ضمن الخواطر أو الشعرية النثرية أو الحكمة أو غير ذلك[32]، ولكن بعضها تنطبق عليها شروط القصة القصيرة جدًا لتميزها لغةً وبناءً مما جعلنا نستخرج بعضها من ذلك الركام العام وتداخل الأنواع المختلفة، وندرسها ضمن نماذجنا المختارة في هذه الدراسة.

وفيما يأتي سنعرضُ إلى مباحث هذه الدراسة بالتفصيل، وبيان النماذج الممثِّلة لشعرية اللغة في القصة القصيرة جدًا مع التمهيد لكل مبحث بما يحتاج إليه من بيانٍ للمفهوم الخاص به.

المبحث الأول: شعرية التناص.

التناصُّ هو تلك العلاقة أو العلاقات القائمة بين نصٍّ ما والنصوص التي يتضمنها، ويعيد كتابتها أو يستوعبها أو يبسطها أو بعامّة يحولها والتي وفقًا لها يصبح مفهومًا جماليًّا.

ومفهوم التناص تشكَّل وتطوَّر –كما هو معلوم– بوساطة الناقدة "جوليا كريستيفاJulia Kristeva" التي استلهمت مفهوم "باختين Mikhail Bakhtin" في صورته الأكثر تداولًا، وعند "جيرار جينيت Gerard Genette" والمصطلح يشير إلى العلاقة بين أي نصٍّ والنصوص التي تظهر بوضوح فيه، أما في صورته العامة والجذرية المتداولة (بارت وكريستيفا) فإن المصطلح يشير إلى العلاقة بين أي نص بالمعنى العام للمادة الدلالية، ومجموعة المعارف، وشبكة الشفرات الممكنة واللانهائية التي تمكِّنه من أن يكون له دلالة"[33].

ومن أوسع تعريفاته وأوضحها تعريف بارت R.Barthes الذي يعدُّ "كل نصٍّ هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة"[34].

ويقوم التَّناص بدور كبير في تعميق شعرية اللغة، وفتحها على آفاق الدلالات والتعالقات بالنصوص الأخرى بمختلف مستوياتها الفكرية أو الأدبية أو الدينية أو الثقافية، وهذا البعد يكسبُ الجملة السردية واللغة عمقًا دلاليًّا وظلالاً

إيحائيةً تمدُّ المعنى على طروس النصوص السابقة، وتبني عليها شعرية خاصة بالنص اللاحق المتناص معه، ومن هنا كانت أهمية التناص وفاعليته وكينونته.

والتناص يشكِّلُ –كما يرى الباحثون– "أحد أهم التقنيات في القصة القصيرة جدًا بما يمتلكه من إمكانيات تتيح للقاص حرية في الحركة والقول لا يتاحان له تمامًا خارج التناص... ويجعل التناص من النصِّ حمَّالةَ دلالاتٍ تمورُ بالمعاني والأفكار، وهو بصورته الحسنة أحد أهم عوامل أدبية النص القصصي"[35].

وفي القصة القصيرة جدًا نماذج كثيرة لذلك، وسيكون اختيارنا لها هنا وفق معيار الكثرة والتمثيل في المجموعات القصصية، وسنقف عند أبرزها ابتداءً بالتناص الديني ممثلًا في نموذجه الأعلى وهو القرآن الكريم، ثم يأتي بعده في الكم والكيف التناص الأدبي والثقافي –بأفقه الأوسع– من شعبي ورسمي بما يخدم بناء الجملة المكثَّفة في القصة القصيرة جدًا، ويعطيها شعريتها بشكل واضح.

في مجموعة "لفائف" لمحمد مانع الشهري نجد كثيرًا من التناص مع القرآن الكريم، ومن ذلك مثلًا هذه القصة "**مخاض**" التي يقول نصها: "هزَّت بجذعه مرارًا.. أرادت أن تلد ما بقلبها من حنين.. فأجهضته"[36].

هنا يستدعي النصُّ ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً﴾[37] ويحضر المخاض عنوانًا دالًا، ومستتبعاته الميلاد، ولكن النتيجة كانت مفارقة، وهي الإجهاض نتيجة لفشل علاقة حبٍّ لم تكتمل، فانتهت –لا بما تناصَّت معه من هز جذعه– ولكن بما لم تستطع أن تلده من الحنين الذي يحمله قلبها، هكذا بدا المتناصّ معه مفارقا في النتيجة بين طرفي شخصيتين عبَّرت عنهما الضمائر (هو وهي) في القصة، وكل منهما يمثِّل عالمه الخاص بأوجز عبارة، ولكن فعل (هزَّت بجذعه) بما تحمله من قوة الإحالة تفتح أفق القراءة على أكثر من دلالة، ولعلَّ الجسد هنا يكون حاضرا بسلطته، ومقصودا في حضوره لبيان طرفي العلاقة فهو (جذع/ جسد) وهي (قلب/ حنين) لكن المولود فيما بينهما هو (الفشل/الإجهاض) هذه علاقة تنفتح على عالم من حياة شخصيتين، وتؤكد كلمة (مرارًا) فيها على دور المحاولات المتعددة، وما لم يقله النص توجزه هذه الكلمة لتبيِّن التكرار والحرص على الهزِّ لإنتاج مولود غير مجهض وغير متحقق في آن، ولكن النتيجة تنتهي بالفشل، فتقوم هي بالإجهاض.

وهنا نلاحظ سيطرة الفاعل الأنثى في مقابل سلبية الفاعل الذكر، فهي التي (هزت بجذعه) وهي التي (أجهضته)، ومن هنا كان للتناص شعريته التي انفتحت على النص القرآني بقصة مريم وميلاد المسيح رمز المعجزة والبراءة، ولكنها اختلفت عنها بانزياحها في مجال العلاقة البشرية المعاصرة؛ حيث لم تتحقق تلك المعجزة، وكان المخاض إجهاضا واهتزاز الجذع لم يتوافق مع ما بالقلب من حنين.

ومثلها تأتي قصة "**الغازي**" للقاص نفسه في الإحالة إلى النص القرآني ممثلاً في مفهوم الفتنة التي بدأ بها النص، وارتبط مع النهاية التي تستدعي نهاية المسيح كما شُبِّه لهم، يقول النصُّ: "حتى لا تكون فتنة سعى لتقويم وطن حاول نزع فتيل الدماء قبل اشتعالها .. عندما مات شبّه لهم صلبه"[38].

هنا ترتفع شعرية القصة التي تعالج أنموذجا لشخصيةٍ مُصلِحةٍ (حتى لا تكون فتنة) فقد سعى لتقويم وطن بما يحتاجه التقويم من مغالبة وصبر، و(نزع فتيل الدماء) هذه الجمل القصيرة تفتح على تداعيات، وحكايات، وحياة، لكنها تنتهي بفاجعة الموت التي تناصّت مع نهاية كل مصلح يسعى سعي الأنبياء في الأوطان، ويأتي الصلبُ رغبةً غير متحققه لأنه شُبِّه لهم صلبه.

ومن شعرية التناص مع القرآن الكريم ما وظَّفه عيسى مشعوف في مجموعته "إيقاعات العبور"[39] حيثُ تنفتح على شخصيات ذُكرت في القرآن الكريم كما في قصة "**كشف**" التي تقول: "حين كشفت عن ساقيها توارى الطبيب خلف الستارة، ولم يخفِ دهشته، فالمنظر مهيب..!" [40].

البداية تستدعي شخصية "بلقيس" ولكنَّها توظّف في شخصية أنثى معاصرة تكشف عند طبيب، هذا الطبيب هو الذي يتوارى خلف الستارة، وليست هي، ويندهش لأن المنظر مهيب، والمهابة هنا غير الإثارة؛ لذا يفتح النص مع

العنوان "**كَشف**" آفاقا من الكشف على موضوع يحتمل الكثير من التأويل وتوقُّع القارئ لظلال من المعاني غير محدودة نفحت فيها شعرية التناص مفارقتها بين المستَدعَى من الشخصيات، وهي ملكة مهابة وبين شخصية واقعية اكتسبت المهابة والدهشة –أيضًا– من منظرها نتيجة كشفها عن ساقيها.

ومثلها تأتي قصة "**احتلال**" للقاص نفسه التي يوحي عنوانها بمعنى سياسي، لكنَّه لا يلبث مع أول كلمات القصة أن يتضح معناه الغزلي، ويفتح على أفق من النص القرآني، ولكن مع فارق واضح في من يقوم بمبادرة الحب والاحتلال، يقول النصُّ: "تكتب لغة ساحرة لم يسمعها من قبل، هام بها.. وهي لا تدري من عشقه لها، بسط صفحته البيضاء كي يستحوذ عليها، عَمَد لاحتلالها.. كانت آخر كلماتها له وهي تقاومه ببسالة "لا أحبك" مكث غير بعيد باسطًا لها قلبه علَّها تعود"[41].

يأتي تبئير التناص في "مكث غير بعيد" ولكن صراع الحب بين احتلال ومقاومة جعل القصة ذات بناء شعري في التكثيف والجدل بين رغبتين، ويبدو أنها من طرف واحد (هي تكتب/ هو يهيم) ولا تدري من عشقه لها شيئا، يجمعهما لغة ساحرة (من قِبلها)، وصفحة بيضاء (من قِبله)، ولكنَّ عَمده للاحتلال كان فجًّا، وكأنه يفرض سيطرته الذكورية دون رغبتها؛ لذا قاومت ببسالة، وكانت كلمتها النافية الصارمة "لا أحبك" ولكنه ظل يترصّد ومن هنا مكوثه وانتظاره المتربِّص القريب "مكث غير بعيد" كما فعل المتناص معه، وهو هدهد سليمان الذي يريد أن يرجع بخبر، ويحمل معرفة عن امرأة تحكم وتتحكّم في قومها، ولكن هذا المحب يبسط قلبه لينتظر من تتحكَّم فيه باسطًا الأمل في "علها تعود".

ومن التناص القرآني ما يوظَّف في قصة "**ترقية**" أيضًا حين يحاول بطلها الصعود في سلّم الدرجات الوظيفية فيسقط رغم شهاداته العليا لكنَّه "قرَّر أن يطمس معالم شهاداته حتى تكون حرضًا وأن يكون من الهالكين"[42].

أما قصة "**مطلوب**" فإنها توظف التناص مع موضوع حسَّاس، وهو الإرهاب الذي يعاني منه المجتمع الإنساني لذا ارتفعت شعرية هذه القصة من خلال نتيجتها، وما جاء به التناص من النتيجة المؤسفة التي لقيها في الدنيا، ولا شكَّ أنه سيلاقيها في الآخرة –بحسب نصِّ السارد– وذلك بأبلغ عبارة موجزة مكتنزة بمفهوم ديني وعقاب لهذه القضية الخطيرة ومتدرِّجا في شرحها من خلال أربعة أفعال ماضية، فاعلها (هو)، وفعل النتيجة ماضٍ، ولكنه مبنيٌّ للمجهول، وفعلية الجملة –كما يرى النقاد– "من الأركان الأساسية في القصة القصيرة جدًا إذ تساهم في تحريك الحدث وتسريعه وتراكبه وتتابعه.. وذلك لإيصال الدلالة عبر أقصر الطرق التي لا تخرج بالفن عن طبيعته الجمالية"[43] يقول النصُّ لعيسى مشعوف: "أعرضَ الشابُّ كثيرًا، أصغى سمعه إلى واحد، وضع عقله في مخبئه، ضَنِكَ، ثم حُشِر على وجهه أعمى مع المفسدين في الأرض.." [44]

وقد تأتي بعض القصص ذات بناء شعري في جملها وكثافة معانيها من خلال الاستعارات، ويأتي التناص متضافرا مع الانزياح فيشكِّل معنى آخر أكثر عمقا كما في قصة "**زيارة**" لظافر الجبيري، تقول: "عندما جئتُ إليها من حدود الغيم، قالت: اجعلني على خزائن القلب! فمددتُ يدي لتفتح لي.. في الممر البهي إلى القلب، انفتح عالم من الشجن لا آخر لأوَّله، وحاصر الحب المواجع.. لتصيخ الأبدية السمعَ لشفاهٍ لونتها الرغبة [45].

هذه القصة القصيرة جدًا استخدمت التناص مع إزاحة جديدة ممثلة في "اجعلني على خزائن القلب" لتكمل صورتها الشعرية حين تطلب أنثى هذا الطلب الدّال على تمكُّنها من الحفاظ والأمانة على خزائن القلب كما كان يوسف عليه السلام مدركًا لأمانته وقدرته على "خزائن الأرض"، النصُّ هنا أكسب الأنثى قدرة على الامتلاك، وحاصر الحبُّ المواجع، وبذلك تماهى المتناص في لغته وانزياحه مع الجوع الذي أصاب الناس نتيجة القحط، فكانت خزائن الأرض علاجا له، وجاءت اللغة مكثّفة مجازية، فاكتسبت بعدًا دلاليًّا عميقًا مداره سرّ الحب وآفاق القلوب التي تتبعها –هنا في القصة– الشفاه بألوان رغبتها، ودلالة الشفاه رمز للابتسامة والرضا، وهي مفتاح في ذات الوقت للإشباع بين الأصل في التناص وهو الجوع، والمتناص معه وهو الحب، وهذا المشترك الذي يجعل الأبدية تصيخ السمع لذلك القادم من

حدود الغيم (المطر/ المكان) وعوالم الشجن الممتدة (الإنسان/ الزمان) هنا لغة عالية الشعرية أضاف إليها التناص بعدًا قصصيًّا جديدًا لعالم من السرد القرآني المكثَّف مع أفق آخر وانزياح جديد.

هذه القصص القصيرة جدًا وغيرها تبدو على مستوى بنية اللغة كأنها نصوص بسيطة ومغلقة، وعندما نغوص فيها نجدها نصوصًا مائلة إلى تأويلات متنوعة، والتناص فيها يحمل زخما هائلا من الدلالات تبيِّن عمق صاحبها واطلاعه المعرفي وثقافته.

وتظل قصة يوسف – عليه السلام– وما تحمله من عوالم ملهمة لكلِّ الكتَّاب، ومنجمًا عذبًا مكتنزًا للتناص، فهذا إبراهيم محمد شحبي يوظِّفُ طرفًا من عوالمها في قصة "**الطريدة**" فيفتحُ به مفارقة مدهشة لنهاية من يخرج عن مألوف الجماعة في نهاية تختلف عن تهمة ذئب ابن يعقوب ليؤكد أن الذئب هذه المرة أكل من خرج عن المألوف، وفيه بُعدٌ آخر وتناصٌّ مع حديث النبي عن ((...فإنما يأكلُ الذئبُ من الغنمِ القاصية))[46] –أو ما في معناه– يقول النصُّ: "قرر أن يخرج عن مألوف الجماعة ليعيش وحيدًا بعيدًا عن النمطية والاستعباد. كان همُّه البحث عن ذاته خارج المجموع المتشابه.. أسمعه كثيرٌ منهم لومَهم وتحذيرهم حيث عدّوا توحّده تمردًا.. لم يعرهم سمعًا، وذهب مطرودًا فأكله الذئب"[47]

هذه النهاية المفارقة للمتناص معها صادمة لمن يريد أن يخرج عن النمطية عن "المجموع المتشابه" وهي في ذات الوقت تحمل رمزًا للقادم المجهول ممثلًا لبيئة ما في زمن ما، فيكون الذئب فيها رمزًا للغموض وللمصير المجهول أو المعلوم في آن معًا، وهنا يكون سيطرة الخوف والتخويف لمن يحاول الخروج عن القطيع (المجموع المتشابه) أو يتفرَّد، ويتوحَّد، فذلك في نظرهم هو التمرُّد، وفي هذه القصة توصيف لدلالات اجتماعية وفكرية عالية التكثيف ومعبِّرة عن مرحلة زمنية ما.

ويحضر التناص مع أسلوب القرآن الكريم وجمله في بناء عدد من قصص علي فايع الألمعي كما في قصة "**تسامح**" حيث يستهلها بهذا التناص، فيقول: "تغسلني بنظراتٍ ظاهرها فيه الرحمة وباطنها فيه العذاب، تغتال فيَّ ما بقي من أمل وأنا أنتظر بقايا غضبها..." [48] وكذا في قصة "**معاشرة**" التي يقول نصها: "جذبته بحبِّها له، فزاد اجتهاده في أن يهب لها ذرية صالحة ترثه بعد موته.. بعد أن رزقا بابنين جميلين اكتشف أنها تعاشر غيره!" (49). وهنا يمتزج التناص مع المفارقة ودهشة الخاتمة الصادمة.

وقد يجمع التناص بين المفردة القرآنية أو الجملة وبين الثقافة العربية باتساعها وأنواعها من شعر أو كتب أو أمثال أو موروث شعبي، ومن ذلك نأخذ هذه الأمثلة الدالة على هذا التوظيف والمزج.

ففي قصة لإبراهيم شحبي تحضر أبرز كتب السرد العربي الموروثة ذات العمق الرمزي والعجائبي والبناء السردي المتميز لترتبط في حضورها وتوظيفها بمفهوم القمع في التأويل بما يفتحُ للنص الجديد كُوَّةً للتأمّل وآفاقًا في شعرية لغته، يقول في قصة "**لغة مفقودة**" –التي تحمل منذ العنوان إشكالية التواصل وانقطاعه–"كائن ناطق استخدم اللغة للتعبير عن مشاكله بالرمز منذ (كليلة ودمنة) مرورًا بالتحايل بها على الظروف عبر (ألف ليلة وليلة) إلى القرن العشرين.. ها هو يدخل القرن الواحد والعشرين، وما زال بحاجة إلى مفردة تواري سوءة التأويل وتوازي الحاجة إلى التغيير"[50].

إذًا ما بين نص ﴿لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ﴾[51] المأخوذة من قصة ابني آدم وبين ديمومة القتل والفقد والخوف المسيطر تستمر الحكاية عبر ما يصوره السارد من قرون مرَّت حتى القرن الحادي والعشرين أي بين الماضي واللحظة لم يتغير شيء، لأنَّ النموذج واحد، فهذا الكائن الناطق يقتله منطقه لذا –وخوفا من المصير– يلجأ إلى الرمز والتحايل، وما يزال يبحث عن المفردة التي (تواري) و(توازي) وهنا تظهر اللغة الجناسية والمفارقة بين (التأويل) و(التعبير) وبين الوسيط (السوءة) و(الحاجة) هذه المقابلة المختارة بعناية واضحة أضافت إلى التناصِ شعريةَ المقابلة، وجمال الإيقاع من خلال الجناس والمقابلة اللفظية، وهذه لغة شعرية بامتياز عالجت موضوعًا على غاية من الأهمية

في عمقه النفسي والفلسفي في جدل التعبير والحاجة إليه، وسلطة المواراة، في كون التعبير سوءةً، والكلمةُ جرمًا ونتيجتهما هي الفقد/ الموت، هنا فتح التناص آفاقه على النص القرآني بمحمولاته المكثفة وقصة القتل الأولى وبين السرد ممثلا في رمزين ثقافيين ونصين عميقين هما (كليلة ودمنة) والخوف من بطش الملك، فتبرز حكمة الحكيم (الذكر) "بيدبا" في وضع نص محتال له باطن (السياسة/ والحكمة) وله ظاهر (الحيوان/ والتعلُّم)، وبين الخوف – أيضا– من القتل وبطش الملك "شهريار" وحكمة الحكيمة (الأنثى) "شهرزاد" في اتخاذ الحكي وسيلةً للنجاة.

والقصة برموزها وعجائبها سبيلٌ لعلاج النفس القاتلة المريضة، هنا اكتسب التأويل والتعبير مبرر وجوده واستمرارية حياته من خلال (حِيَل الكتابة) ومواراتها المراوغة بلغة رامزة كما دلَّت عليها القصة القصيرة جدًا بهذا التكثيف واستثمار التناص بأبعاده المتضافرة ليخدم شعرية القصة، ويعمق من دلالاتها، وقراءاتها المنفتحة على التأويل والتأمّل.

وحين نتأمل أنواع التناص الأخرى مع الفكر، ورؤية العالم، والنظر إليه يحضر أبو العلاء المعري ليضع خاتمة قصة "**ميلاد**" لإبراهيم مضواح الألمعي التي تنتهي بهذا المقطع: "... مرّر منديلا على وجهه، أرعبته لحظة السكون الطويلة تلك، بدَّدتها صرخة الصغيرة هذه المرة، ناوشه الفرح، ليس يدري أهو الفرح لميلاد الصغيرة، أم الفرح لميلاد أمها من رحم الموت، نظر إلى أعلى، أخذ يغرق في فرحه الهستيري، وفجأة انتشله أبو العلاء المعري، فتنهّد متمتمًا: قاتلك الله يا أبا العلاء!" [52]

هذه النهاية بتناصِّها الفكري والفلسفي مع موقف أبي العلاء من الوَلَدِ: "هذا جناه أبي عليَّ وما جنيت على أحد" واضح في استدعائه في هذه اللحظة بالذات، وقد فتح بذلك التناص عمقًا في لغة القصة باستحضاره وبرؤيته للعالم الذي كان مسيطرا على هذا المولودِ لهُ في لحظة يحاول فيها الفرح، ولكنَّ أبا العلاء يحضر بظلاله ويحدُّ بموقفه من هذه الفرحة، وقد بيّن سيطرته على الشخصية في القصة.

وكما حضر أبو العلاء بفلسفته حضر المجنون بحبِّه وتعلُّقه بليلى في تناصّ واضح معه، وفي تعالق مع ما نقلته كتب الأدب من قصة والده الذي أخذ بيده في محفل من الناس في أيام الحج، فسألهم أن يدعوا الله له بالفرج، فلما أخذ الناس في الدعاء أنشأ يقول شعرا[53]، وقد وظَّف السارد هذا المعنى بشكل قصصي جديد، ولكن مع محبٍّ معاصر ليس "قيسًا" –بالطبع– هذه المرة، ولكنه "**صالح**" الذي تحمل القصة اسمه لمحمد علوان، وهو هنا يجعل فعل الدعاء ينبع من المحب نفسه، ثم يتراجع عنه بإخفاء الاسم، تقول القصة: "أحبَّها حتى البكاء، ثم أحبَّها حتى النواح، حاول إخراجها من قلبه، تحت أستار الكعبة طلب من الله أن ينقذه من محنتها.. وبتراجع العشاق، التفت إلى السماء ولم يذكر اسمها"[54].

وقد فتح القاصّون آفاق التناص مع شعراء معاصرين بما يؤكد اهتمامهم بهذا التوظيف، وبشعرية قصصهم، كما تمثَّله هذه النماذج لمحمد بن مانع الشهري الذي يظهر فيها تناصّه مع الشاعر أحمد مطر في عوالمه وقاموسه الشعري الخاص مع الوالي والرقيب وغيرهما، يقول في قصة "**رقيب**": "لأنه يكتب فقط..أعدُّوا له رقيبين عتيدين فاشتهر"[55]، وقصة "**سقطة**": "سقط قلمه..فتلقفته صحائف الوالي"[56]، وقصة "**مسمار**": "طرقه رجال الوالي "ليركع" فتسمَّر "[57]

هذه النصوص موجزة جدًا تحملُ مفارقةً ورمزيةً من خلال تناصّها، وقد تطول قليلاً بما يؤكِّد الفكرة على الرقابة، ولكن هذه الرقابة تتحوَّل إلى معنى أكثر دلالة على التشيّؤ والاستعارة؛ حين يغدو القلم هو الرقيب، وهو القامع المميت بهذه الصورة التي تجمع بين السخرية والظرافة والعمق الرمزي، كما في قصة "**صفاء**" التي تقول: "صحفي أراد أن يكفّر عن ذنبه تجاه الشعب.. وهمَّ أن يكتب لهم ما يدور صدقًا في دهاليز الجمهورية.. ما إن بدأ حتى لدغه القلم.. تذكَّر بأن ذاك القلم هدية من "زعامته"[58]

هذه الأجواء والمفردات والتناص بمحمولاته السياسية ومفارقاته اكتسبت شعريتها من المتناصّ معه من ناحية وبتحويلها إلى قصص قصيرة جدًا ذات عمق وإيحاء شعريين من ناحية أخرى.

وقد يوظَّف التناص من خلال جُملٍ تراثية ذات سياقات معرفية نابعة عن قصة ما، فتحضر في سياق آخر خاص يحملها على دلالات معاصرة ومختلفة، كما في مقولة "خالد بن الوليد" الشهيرة؛ حيث تكتسب في النص الجديد أفقا آخر لحياة أخرى ليست في الجهاد والبطولة، ولكنَّ ميدانها الإبداع والكتابة، كما في قصة "**تكريم**" لمحمد بن مانع الشهري التي تقول: "نادوا باسمه ليستلم جائزة إبداعه.. فردت روحه من خلف أسوار المقبرة .."ألا فلا نامت أعين الجبناء" كان المسرح ينتفض"[59]

هذه المفارقة التي كأنَّها أتت بالضربة القاضية ممن لا يُعطَى التكريم في حياته، وتوجِّه إدانةً للمؤسسات الثقافية التي تتخذ من المسارح بمدلولها الثقافي والسياسي بعدًا لرسم الحالة وادعاء التكريم لمن لم يعد بحاجة إليه، فقد أكمل مشروعه، بل وأكمل حياته، فكانت ردة الفعل هي هذه الصرخة المدوية والاحتجاج الرافض ليس من روحه التي تقطن خلف أسوار المقبرة، ولكن لكل روح مبدعة تريد التكريم وقت الحاجة إليه، وليس بعد فوات الأوان.

تلك من صُور التناص التي وظفتها القصة القصيرة جدًا لترفع من شعريتها وتمدُّ من آفاقها في المعنى في تناصها مع القرآن الكريم من ناحية ومع التراث من ناحية أخرى، وقد يكون التناص مع مسمى ثقافي يحمل اسم كتاب شهير مثلًا، كما مرَّ بنا في (كليلة ودمنة)، و(ألف ليلة وليلة) ولكنه في هذه القصة يستدعي الكتاب في معنى آخر يدخل ضمن بناء الجملة القصصية، ويحيل من طَرف خفي إلى هذه الثقافة ويستدعيها، ذلك هو كتاب "**الإمتاع والمؤانسة**" المعروف لأبي حيان التوحيدي (ت414هـ)، ولكنه –كما قلنا– يوظَّف في سياق سردي وفي موضوع اجتماعي يصوِّر فيه حالة الأب الطمَّاع مع ابنته العانس التي تدفع الضريبة باهظة بحرمانها من لذة الحياة الطبيعية، فهذه قصة "**ضريبة**" لعيسى مشعوف تُبيّن في تركيبها كيف يوظف التناص الثقافي في سياق القصة بطريقة جميلة وشعرية تفتح الظلال على الثقافي، ولكن في استدعاء ذكي يسير بسلاسة في بناء الجملة القصصية، وكأنه جزء منها هكذا: "كفكفت الدموع بحرقة، عمرها يرتحل، شبابها يضيع هدرًا، دون إحساس أبوي بمصيرها المقفر، كابوس العنوسة يجثم على مرقدها دومًا بثقل، حتى رواتبها لم تجدها يوما ممتعةً، دفعت ضريبة التعليم من حياتها، فقد طغت مطامع الأب المادية على الإمتاع والمؤانسة لها كسائر النساء"[60]

وختامًا نشير إلى أنه قد يحضر التناص مع الموروث الثقافي في العادات والتقاليد الاجتماعية المتداولة في أوساط القرى والأرياف العسيرية، وتتشابه إلى حدٍّ كبير مع غيرها من البيئات العربية المجاورة، وذلك بأن تتبنى القصة على التناص المعروف في هذه الأوساط، فالنحلة إذا دخلت منزلاً، فإنها تبشِّر أهله بمقدم ضيف، وقد تكون أي حشرة أخرى ذات ألوان كالفراشة أو غيرها هذه الثقافة الريفية– وربما انتقلت إلى المدن– بنى عليها عيسى مشعوف قصة "**خاطر**" حيث يقول نصها: "دلفتْ من النافذة المنفرجة، حامتْ الحشرة الصغيرة الملونة في سماء الغرفة طنينها يبعث تفاؤلًا وحالة أنس جامحة.. فرحت المرأة بقدوم الضيف المنتظر بعد طول غياب.."[61].

ومثلها قصة "**أربعة**" التي تتناص مع المثل الشعبي الذي يقول: "أربَعَهْ شَلُّوا جَمَلْ والجملْ مَا شَلّهُمْ"[62]، ومعناه واضح أن أربعة أشخاص يمكنهم أن يحملوا جملًا في حين يعجز هو عن حملهم مجتمعين، وفيه دلالة اجتماعية على التعاون، وأنه لا يحتقر العمل الجماعي، فهو مُنجِز، ومفيد، كهذا المثل، وقد بنى مشعوف مع تناص الموروث الشعبي قِصَّته التي يقول نصُّها: "واحد..اثنين..ثلاثة..أربعة رجال..حملوا جملاً، لكنه فشل في حمل الأربعة معًا..بعد أن عاف الحياة في الحظيرة ينتظر النحر"[63]

ومما سبق من أمثلة نلاحظ كيف أن التناص ببعده العَلامي ينحرفُ بالنصِّ من مساره الإخباري إلى وظيفة جمالية "فالإشارة اللغوية من ترتيب الكلمات أو الاقتباسات أو التلميحات الثقافية بأنواعها المختلفة كلها علامات تحفز التخييل على استنطاق الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دالٍّ (مركز ومكثف) ومدلول (واسع وشمولي)"

[64]، وبهذا ندرك كيف أن شعرية التناص بما تفاعلت معه من نص قرآني أو أدبي أو ثقافي أو شعبي أكسبت الجملة القصصية بعدًا دلاليًّا واضحًا وشعريةً تتناسب مع آفاق المعنى المفتوحة على التأويل والتوسيع الدلالي بما يتيح للقصة القصيرة جدًا من تعدد في القراءة وتوسيع في المعنى.

المبحث الثاني: شعرية الرمز.

يسهم الرمز في إبراز شعرية التشكيل اللغوي في القصة القصيرة جدًا بما يمتلكه من طاقة إيحائية كبيرة، يبثُّها في أنحاء النصِّ، ولما يحمله من معانٍ متعددة، وبما يوحي به من آفاق جديدة للكلام، والرمز يدلُّ على العلاقة الإشارية السببية، سواء كان هذا السبب من قبيل القياس أو غيره "مثل اتخاذ الميزان رمزًا للعدل، والسنبلة رمزًا للحصاد، والأول: استعاري والثاني: من قبيل المجاز المرسل، لكن هذا التنوع في الاستعمال لم يقم حائلاً دون أن يستقر في الوعي النقدي العام أن الرمز إشارة قياسية، وتعرِّفه القواميس الفلسفية والأدبية على أنه ما يمثل شيئًا آخر بفضل توافقهما القياسي"[65].

وبما يمتلكه الرمز من قدرة كبيرة على الإيحاء يشير إلى معنى آخر وموضوع آخر، وعوالم لا حدود لها من المعاني، وتتحول الكلمة إلى رمز "حين تعني أكثر من معناها الواضح المباشر إذ إن لها جانبًا باطنيًّا أوسع، فلا يحدّد بدقة ولا يفسَّر تفسيرًا تامًّا بحيث يأمل المرء تحديده أو شرحه كما هو"[66].

يأتي الرمز بدلالات كثيرة ،وينفتح على آفاق من التجارب الإنسانية العميقة، وتظهر المهارة في استخدام الرموز الموجودة في التراث الثقافي المشترك كالأعلام، وإضفاء الصفات الإنسانية على الحيوانات والأشياء، فتبدو عندها نبرة الشعرية في الخطاب السردي مكثفة، ويشكِّل الرمز –مفردًا أو مركبًا– بُعدًا مهمًّا في بناء القصة القصيرة جدًا لأنه يفتحها على شعرية اللغة وإيحاءاتها بشكل يضمنُ لها اتساعًا في المعنى ومجالًا لتعدد الدلالات.

وقد ظهر الرمز من خلال بعض أسماء الأعلام في القصة القصيرة جدًا –كما مرَّت بنا ووقفنا لدى دلالاتها في التناص– مثل: خالد بن الوليد، وأبي العلاء المعري، ومجنون ليلى، وفي بعض صفات الحيوانات التي اتخذها القاص بإحالاتها التناصية رموزًا كالهدهد، والغراب وغيرها من الرموز التي اكسبت القصص بعدًا تكثيفيًّا، وقد وظَّف كتاب القصة القصيرة جدًا الرموز المفردة بشكل واضح لتترك أثرًا في المتلقي، وكما أنَّ كل شيء يمكن أن يصبح رمزًا أو يحمل دلالة في نفسه أو في ما يتركه من أثر، إلا أن الكتَّاب قد اعتمدوا على بعض الرموز المفردة التي احتفظت للرمز بسمته الرئيسية المباشرة وهي "أن الرمز في النظرية الأدبية تستخدم اللفظة في هذا المعنى: كشيء يدل على شيء آخر"[67].

تأتي **(السيجارة)** عند محمد علوان مثالًا رمزيًّا للحياة واحتراق الإنسان فيها وبها في هموم الرجل والمرأة وحياتهما التي جعلها مثالا للحياة القلقة المحترقة كهذه اللفافة، في هذا الحوار يتضح البعد الرمزي الذي قصده السارد حيث يقول: "... ينتشر الصمت فلا جواب..تسحب سيجارته من بين أصابعه..تضعها أمامها بشكل يتيح لكليهما رؤية احتراقها..عيناه بدهشة: أتعنين أننا نشبه هذه اللفافة؟ تنهيدة صادقة تهزها: نعم. الفارق بيننا وبينها أنها لا تدرك معنى احتراقها.. أما نحن فنعرف ذلك. وهذا ما يجعلنا نفكر في النهاية.. ونظل نفكر ونفكر..وفجأة تنتهي الحياة.. في باطن كفها زَرعَ قبلةً.. والتقتِ العيون حيثُ النار في المدفأة أصبحت رمادًا"[68].

هذا يقود إلى معادل مهم بين التشيؤ والنهاية المحتومة بين لفافة السجائر التي تعيش لتحترق، وسر عيشها هو أن تغدو رمادا من أجل راحة –موهومة– للإنسان الذي بدوره يحترق، وهو يفكِّر، وهو مدركٌ معنى احتراقه، ولكنه يسير إلى النهاية بلا تراجع ولا تغيير لهذا المصير المحتوم.

ومن الرموز المفردة التي استخدمتها القصة القصيرة جدًا العسيرية **(الكرات الصغيرة)** التي ترمز إلى العرق في قصة "**رائحة الفقراء**" لإبراهيم شحبي الذي يبدؤها بصورة فنية تستثمر التشبيه والاستعارة في لغته الساردة فيقول:

"عبرتْ منافذ الحياة ككرات صغيرة تتدلى من جسد الرياح حين تهبُّ.. الوقت يجري ويجري مخلفًا وراءه خطوات ظلت تحملُ عنوانه ..تدل على ملامحه التي تؤكد للآتين أنه مرَّ من هنا بصفةٍ ما..." [(69)].

هذه الكرات هي رمز للجهد، للبذل، للعمل، إنها منافذ الحياة، كما يصفها، وقد تدلُّ على أثر من يبذل الجهد للحياة وبنائها من دون توقف لأنه يترك بها علامة مهمة كما يضيف النصُّ "تدلُّ على أنه كان يجري دون توقُّف.. ظلت الكرات الصغيرة المعجونة من التعب بعرق البسطاء والعمال تتساقط خلاله..تملأ الأرض حيثما حلت الرياح تنفجر أحيانًا فتملأ الكون عبقًا حارقًا"[(70)].

هذه الكرات الصغيرة هي التي تملأ الارض عبقًا حارقًا، وهي رمز الكدح والتعب وبذل الجهد، ويدعم هذا الوصف الرامز لغة الاستعارة في (جسد الريح)، وكذلك (الريح) في جناسها مع الرائحة التي "تحلُّ في أنوف الأغنياء حساسية الضجر من الرائحة التي تتبع في كل مكان..تتغنى لها الكائنات التي أسهم الفقراء في فتح الدروب لفرحها..تفض النهارات أغشيتها متماوجة وقد اغتبقت الرائحة حدّ السكر.. ساحت الكرات عبر الزمن ترسم طمأنينتها، وتخيط رائحة الفقراء"[(71)].

إذًا هذه (الكرات الصغيرة) وما تحملها (الريح في جسدها) لتعتبق بها حد السكر في نهارات أغشيتها، وهي تخيطها برائحة الفقراء، كلها صورٌ شعرية تعزز من رمزية (العرق/ الرائحة) على وجه خاص بما تفتح من دلالات التعب والبناء وأن الفقراء رغم ما يبدو من تقزز أنوف الأغنياء، واختيار الأنف لأكثر من معنى ورمز (كالكبر والأنفة الفارغة على هؤلاء الفقراء) وما قد يبديه الأغنياء من حساسية من تلك الرائحة إلا أنها هي التي تبني، وتعمِّر، وترسم الخطوات في الحياة.

ويأتي (**الجبل**) رمزًا للذات الثابتة وإن أحاط به الليل، فما عليه إلا الغناء الذي يُرسِل به المحبة للحياة، ويكون ذلك مرتبطا بإدراك هذه الذات لحقيقتها وشموخها كما في قصة "**إدراك**" لمحمد مانع الشهري: "يدرك جيدًا أنه الجبل.. والذي يحيط به الليل من كل جنباته..فلم يجد بدًّا من أن يغني"[(72)].

هذا الرمز الذي يعضده رمزان آخران هما (الليل/ والغناء) وفعل الإدراك مرتبطٌ بالضرورة بـ"لم يجد بدًّا" من الغناء في حال المضارعة (يغني) الدال على الاستمرار، لأن الليل المحيط به بكل محمولات هذه الإحاطة من الظلمة والوحشة والترقب والحذر والمفاجآت وغيرها، لن يقاومه إلا الغناء بنشر الفرح والروح المقاومة والمحبة، هكذا يمد الرمزُ النصَّ بالتكثيف والشعرية المتفتحة على أفق التأويل.

وهذه الضرورة ستكون عنوانا لقصة أخرى تنفتح بدلالاتها على رمز جديد يرتبط (بالضوء) الذي يختلف عن ظلمة الليل في النص السابق، ولكن هذا الضوء رمز للحرية كما في قصة "**ضرورة**" التي تقول: "ظل يبحث عن ضوء لروحه..تفقد القناديل والأضواء..تلك الشوارع والأرصفة كان يبحث بعيدًا فأرشده حكيم.. ألّا ضوء بلا هواء"[(73)].

من هنا تكتنز القصة برمزيتها فالحرية ضرورة لضوء الروح كما أن الهواء ضرورة للضوء في متوالية سببية عميقة، وهي تصدر من الداخل وعليه ألا يبحث عنها بعيدا.

ويأتي (**الصوت**) في المجموعة ذاتها رمزا للشعب ولكن باختيار أحد أصوات الشعب الذي سيمثِّل مسرحية الحياة –كما تقول القصة– ويرمز إلى المألوف والمستكين فيها، فيبدو بلاصوت حقيقي، هذا بعض ما يفهم من النص حيث يقول: "يسمّونه صوت الشعب وذلك لأنه لا يخرج عن النصِّ في كل مسرحياته"[(74)].

على الرغم من أن الصوت هنا يحمل دلالات متعددة قد ترمز فيما ترمز للانفتاح، وللحرية، وللذات الفاعلة بنفسها المعبرة عن إرادة الشعب وصوته بآفاقه ومطالبه وهمومه، لكنَّه بدا مؤطَّرا مقيَّدا بنص لا يخرج عنه في مسرحية تتعدَّد أنواعها لكنها لا تخرج عن نصٍّ مرسوم لها سلفًا، ومحدَّد الملامح والدور، وهنا يكمن التناقض بين ما يسمونه (هم) وما يفعله (هو)، وتحضر المفارقة بين صوت الشعب/ ونص المسرحية ذات النص الثابت، بين المنطلق المفتوح ذي

الإرادة كمسمى لـه، وبين المقيَّد المؤطّر مسلوب الصوت كفعل يقوم بـه، إنها شعرية الرمز المنفتحة على دلالات متعدِّدة في نصٍّ سردي مكتنز.

وقد تنفتح الرموز التي توظفها القصص القصيرة جدًا لاستخدام مفردات متعددة لمرموز واحد كما في مفردات مثل: **(التفاحة، والعصفورة، والفراشة)** رموزا مألوفة للمرأة التي هي بدورها تغدو رمزا أكبر للحياة أو للجمال أو للقيمة، ومن هنا ربما يكون التوظيف بشعرية اللغة الرمزية هو الذي يعضِّدُ بناء القصة ويزيح عنها مباشرتها.

هنا تحضر التفاحة فتكون ملاذًا ويكون بستانها مأوى لا بطرد "آدمها" من جنته، كما فعلت تفاحة الخروج، بل يكون قرارا للعيش في بستانها قصة "**مــلاذ**" لعيسى مشعوف تقول ذلك: "أحبَّ تلك التفاحة..لونها الأحمر الزاهي..طعمها السكري. وداعتها.. رائحتها..قرر أن يعيش في بستانها..معها تندمل جروحه"[75].

مثلها تأتي **(العصفورة)** التي تجلب بحضورها الدفء، وتغيب بِبُعدها الابتسامةُ كما في قصة "**دفء**" للقاص نفسه: "قبل أيام رحلت عصفورته، غابت ابتسامته وثقلت خطواته..أنهك قلبه في البحث عنها.. تحت مساكب الشمس ينتظرها بلهفة لعلَّ الدفء يجلبها إليه"[76].

تنفتح بهذه اللغة الشعرية الرامزة دلالة **(العصفورة)** تحت مساكب الشمس يعزِّزها الانتظار واللهفة حين يجلبها الدفء إليه، لم تعد مجرد عصفورة /امرأة جميلة، بل صارت رمزا لكل جميل يأتي بالابتسامة ويسرع من الخطوات نحو الحياة والإنجاز، إنها رمزية الملهمة المحركة للحياة، إنها شمس الحياة الجالبة لضوء الروح ودفئها.

وهي أيضًا ذات رائحة تحلِّق في أنحاء روحه لأنها **(فراشة)** تضاف إلى رموز المرأة، ولكن على سبيل التشبيه كما في قصة "**رائحة**" التي تقول: "بعد أن عانقها وامتزجا معًا في جسد يسكنه العشق، عاد برائحتها إلى مخدعه كانت كالفراشة ترفرفُ في أنحائه وهو يشعر بها في أعماقه..!" [77].

هذه الرائحة وحركتها داخل الروح بهذه الصورة التشبيهية هي روح الأنثى، هي الإحساس العميق المثالي بما يملأ الكيان من طاقة تدفع الأعماق إلى الشعور بالامتلاء.

وقد يحضر الرمز المعبر عن الأنثى من خلال لغة الجسد وسلطته وحديثه الذي لا يشبه أي لغة أو حديث لأن له لغته المختلفة، بل يكون سببًا في الإنصات والتأمل في محراب حديثه، هكذا يكون الجسد لغة، والصمت حديثًا بليغا، كما في قصة "**لغة**" لعبد الله المطمي الذي يقول: "عندما دلفت صالة الانتظار المزدحمة والضاجّة بالكلام، يسبقها عطرها الفواح جلست صامتة، وتولّى جسدها ثرثرته، فأسكت كلَّ من في الصالة"[78].

هذه اللغة الشعرية والثنائية بين الثرثرة والصمت بين الضجيج والسكوت بين الزحمة (للمجموع)، والتفرّد (لها) تكمن فيها شعرية الرمز وأهميته في فتح أفق الإدهاش، وبعث القراءة على التأمل.

وإذا ما خرجنا من رمز المرأة بكل تنويعاته وبحضوره الطاغي على عدد من قصص المجموعات، فإننا نجد رموزًا من الطبيعة ومن كائناتها توظَّف في بنية القصة لتفتح أفقا لربط الحياة بأجزائها وتناغمها مع الإنسان وأفكاره، وما يخالطها من تنوّع ومستجدات ثقافية تحمل أثرها على مفردات الطبيعة التي قد تخرج عن دورها الفطري وتعيش حياةً مرتبطة بالإنسان في تبدّلها وتغيّرها.

فهذه **(الطيور)** مثلاً التي هي رمز للحياة الطبيعية الجميلة بانطلاقها وحريتها وجمالها، وظَّفها القاص ظافر الجبيري رمزا لحياة المدينة الحديثة المرتبطة بالعولمة وبمفرداتها مثل :"البرغر والبيتزا" وفقدت خصوصيتها وأماكنها التي اعتادت عليها بمغادرتها ذلك المكان أو بالانقراض كما عبرت عنه قصة "**طيور آخر زمن**" ذات العنوان الساخر كما يقول هذا النص الرمزي المكثَّف "توسَّع الكورنيش شمالا وجنوبًا، وظلت المدينة تزاحم البحر من الخاصرة بأبنيتها وسكَّانها.. الطيور فقدت أماكن وضع البيض التي اعتادت عليها منذ آلاف السنين فغادرت المكان أو انقرضت في قول آخر.. إلا أن طيورًا أخرى جاءت إلى الشاطئ، واقتربت من المتنزهين، وصارت تأكل "البرغر والبيتزا" وتجلس مع

الناس على الشاطئ، وتشرب القهوة العربية..ثم تبيض في صدور السيدات وفي حقائبهن وتحت مقاعد السيارات المتوقفة بجوار الشاطئ"[79].

هذه الطيور القادمة هي رمز عميق للوافد الغريب الذي أزاح الأصل وحلَّ محله؛ سواء بالفكر أو بالسلوك؛ إنها رمز لفرض ثقافة "البرغر والبيزا" ولكنها تشرب القهوة العربية رمزا لدمجها بين الوافد والأصيل، وقد صارت مسخًا يحمل تشوها يبين نظرة القاص العميقة ورؤيته لهذا العالم الغريب، هذه الطيور امتلكت الجرأة وخلطت بمنطق المدنية الوافدة بين الفطري والصناعي فأفقدتها براءتها, وأصلها، وألبست بعضها ثياب بعض بما يدعو إلى تأمُّل هذه المدنية والخوض في تداخلاتها الرامزة لموقف ساخر بلغة ساحرة مكثفة، رفع منسوب تأثيرها شعريةُ الرمز ودلالات المرموز المعمّق بربط الطبيعة بمفرداتها (**الطيور**) هنا بمزاحمة الإنسان للبحر من الخاصرة بكرنيش كان نتيجته هذا الصورة في "طيور آخر زمن" وهذا هو المعنى المباشر، أما المعنى العميق، فهو –كما رأينا– يتمثّل في هذه الطيور المهجّنة التي تشبه المدينة وإنسانها المهجّن الوافد الذي قتلت فيه الفطرة والطبيعة، ودليلها تلك الجرأة والمفارقة في صورتها الرمزية المهمة؛ حيث تبيض الطيور في صدور السيدات وفي حقائبهن وتحت السيارات، ثم ما تحمله من دلالات عميقة في صراع القديم الأصيل بالحديث الوافد بين الفطري الذي هاجر مع الطيور المهاجرة –أو كما عبر النص– "وفي قول آخر انقرض" وبين المصنوع الذي حضر مع (طيور آخر زمن) بهذه العبارة المألوفة الساخرة في آن معًا.

وكما رأينا (**الطيور**) رمزا تحمل ضمن دلالاتها البعد الحضاري المشوه للإنسان في آخر زمن، فإن (**الحمار**) يأتي رمزًا للسقوط الحضاري عبر الزمن، في ربط ساخر بين التجربة الشخصية مع الحمار في الطفولة والواقع الحضاري مع الإنسان العربي عبر الزمن المعبّر عنه بإيجاز بـ(الأمس، واليوم، والغد) متخذا من السلطة رمزا للصعود ومن الحمار رمزا ومرموزا لسقوط الحضارات العربية التي لا يجيد العربي الركوب على ظهره ولا الإمساك بناصيته، وهنا قد يحضر في الأذهان نهاية الخلافة الأموية، ولقب آخر خلفائها مروان بن محمد الملقب بمروان الحمار، وغيرها من النهايات في الأندلس وسواهما.

هذا النص الساخر يحمل عنوان (**حمار**) لعيسى مشعوف يقول الكثير متخذا الرمز سبيلا لكنه يبدو مباشرا في خاتمة القصة، ولا يخلو من مفارقة وسخرية، يقول النصُّ: "قبل ثلاثين عامًا حملني أبي عنوةً وأقعدني على ظهر حمارنا الأبيض القديم..لم أتهيّأ للصعود وحيدًا.. فكان سقوطا مدوّيًا لي ومخيفًا بسهولة.. كسقوط حضارات الدول العربية بالأمس واليوم وغدًا..حتى غدت عندي عقدة الصعود إلى القمة، ثم السقوط مشكلة أزلية"[80].

هذه الصورة الرمزية التي تعتمد على التشبيه في مفصلها الأساسي هي المشكلة الأزلية المتكررة، وهي الحمار التاريخي –كما يصفها السارد– الذي لم يستطع العربي الإمساك بزمامه والثبات على ظهره، ولهذا يقابل الصعودَ المفاجئ دومًا سقوطٌ مدوٍّ، وهنا شعرية الرمز التي تضفي على اللغة شعرية وجمالية وتحمِّلها كثيرًا من المعاني لأن "اللغة الرمزية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية لغة متعددة في بنيتها، وقد صُنع نظامها بطريقة تجعل الكلام (العمل الأدبي) المولّد عنها يمتلك معاني متعددة"[81].

وقد وظَّفت القصص رموزًا أخرى، وفي هذا المقام المرتبط بالبعد السياسي يأتي (**المفتاح**) رمزًا للوطن المفقود، وللإنسان المطرود من منزله المهجّر من وطنه، ويحضر الزمن نصف قرن (خمسين عامًا) للدلالة على طول المدّة في البعد إنه عُمُر إنسان؛ لكنّه لم يفقد الأمل، وظل محتفظا بالمفتاح ليربطه بمنزله ووطنه، وهو أقرب محمول وألصق شيء يدلُّ على التشبّث بالحلم والوفاء رغم الزمن الطويل، لكن المفتاح الذي لم يعد من المنزل سواه ولا من الوطن إلا ذكراه يرافق صاحبه، وهذا ما تقوله قصة "**تهجير**" لعلي فايع الألمعي: "قبل خمسين عاما طرد من أرضه.. لم يحمل معه شيئا سوى مفتاح بيته، ذاكرته التي تعيش بها.

بعد خمسين عاما من التهجير أخرج مفتاحه بانتظار عودته إلى بيته!" [82].

شعرية المقابلة في دلالات الألفاظ (قبل، وبعد) وبين (طرد، وانتظار العودة) ولما تتحقق، والمقابلة أيضا بين الكل والجزء (الوطن/ البيت) وبين ما لم يحمله من شيء سوى المفتاح، وهو ليس مجرد مفتاح، بل إنه "ذاكرته التي يعيش بها" ويعيش من أجلها من كل ذلك تعمَّق الرمز وانفتح على ما يشبهها من قضايا التهجير، وفقد الأوطان ليست فلسطين إلا أنموذجا غير مصرَّح به في النص بشكل مباشر، ولكنه من خلال الزمن يحمل القضية.

وفي إطار الوطن ورموزه يأتي **(التراب)** رمزًا مألوفًا للتعبير عن الأرض والتشبّث بها رغم المعاناة والعوز والحاجة، والبحث عن الحلم الذي لا يتحقّق في ذلك الوطن إلا أنه ينحاز إليه بفطرته وطبيعة الجبلَّة التي فطرت فيه على حب الأوطان، وعشق ترابها، كما يحمل هذا النص المتحيز للتراب من عنوانه الذي يقدم النتيجة قبل النصِّ "**انحياز**" ليحيى العلكمي تقول: "لا يملك منزلًا ولا وظيفةً، ولم يتجاوز تفكيره قوت يومه..لكنه حين جاءته فرصة السفر إلى خارج وطنه تشبَّث بالتراب، ثم بكى على حافّة الحلم"[83].

يدل التشبث والبكاء من خلال الفعلين الماضيين (تشبثَ– بكى) على صراع نفسي عميق بين رغبة العيش على هذا التراب وفقد الأمل بالحلم الكريم والبكاء على حافته، إنها مفارقةُ الدهشةِ، ورمزية الألم في لغة مكثفة تختصر الكثير من القول، وتكتنز الكثير من الشخصيات المماثلة والحكايات المشابهة.

ثم إذا كانت هذه الرموز تتجه في معظمها إلى الرمز للوطن من خلال التراب (للوطن المستقر) أو المفتاح (للوطن المحتل) –كما سبق– فإن الرمز قد يأتي مقلوبًا، ويكون الوطن رمزًا للإنسان، ولكن هذا الإنسان في حالة من حالات المهادنة يبدو مُستلَبًا خاملًا كالعدم، لا توجد في مفرداته (لا)، ولذا يغدو في البيت وطن لا يسكنه الإنسان، بل تسكنه الإيماءة بنعم فقط، وهذا الإيجاز والتكثيف الدال على الخواء والبياض والفراغ واستلاب روح الإنسان الطبيعي كما تجسِّده قصة "**مهادنة**" لإبراهيم شحبي: "في بيتنا وطن لا يسكنه مرضى ولا موتى ولا متحدثون، في بيتنا وطن يفضِّل الإيماء بنعم.. الرضى بالمقسوم.. التعامل بصمت..وطن صغير كوطن ابن الرومي: ولي وطنٌ آليتُ ألا أبيعه.. لا توجد في مفرداته (لا) كل شيء على ما يرام.. لم يقصّر أحد..والشكر لكل أحد على لا شيء بيتنا نقي من الخارج.. أشد بياضا من البيضة..لكنه من الداخل لا مرضى ..لا موتى.. لا متحدثون"[84].

هنا رمزية عميقة محملة بدلالات رافضة تخاطب الاستلاب وتحجّمه، وترصد الاستسلام وتدينه، فأكسبت النص شعرية عالية الدلالة جعلت القصة القصيرة جدًا مكتنزة بالمعاني وقابلة للتأويل والتفكير في الذات وفي الموضوع، وكلّ ذلك يتحقق بشعرية الرمز وبناء اللغة المكثّفة.

المبحث الثالث: شعرية الانزياح.

ربما صار من المسلَّم به لدى النقاد أن مفهوم الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو هو "الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلِّم، وقد يكون دون قصد منه، غير أنه في كلتا الحالتين يخدم النص بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة"[85].

على أنَّ مصطلحاته وترجماته قد تعددت بما لا يقلُّ عن (40) مصطلحًا في العربية كما يرصدها يوسف وغليسي "وتحدَّد جميعًا بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة الذي قد يسمى استعمالًا عاديًّا أو دارجًا أو شائعًا أو عامًّا أو مألوفًا أو ساذجًا...الخ"[86].

ثم إن الانزياح ما هو إلا "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيبَ وصورا استعمالاً يخرج بها عمَّا هو مألوف؛ بحيث يؤدِّي ما ينبغي له أن يتَّصف به من تفرُّد وإبداع، وقوة جذب وأسر"[87].

ومن هنا لا يكون الخروج إلا على معيار معين يجب أن ينتج عن كسره والخروج عنه قيمة لغوية وجمالية. ويعدُّ الانزياح بالنسبة للقصة القصيرة جدًا تقنية كتابية فنية، وهو "ضرورة هامة لها على ألا يصل في شكله اللغوي إلى فقدان القصصية"[88].

ويقسمه النقاد[89] إلى نوعين: انزياح لغوي، وانزياح فكري موضوعاتي.

أما الانزياح اللغوي، فهو أمرٌ لا بدَّ منه لإثراء الدلالة وإكسابها مزيدًا من الخصب والغنى؛ ذلك أنه يعطي المفردات والتراكيب مداليل جديدة ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت وفق تعبيراتها المعتادة... والانزياح المقصود في كل الحالات لا يصل إلى حدود انغلاق الدلالة على نفسها، أما الانزياح الفكري والموضوعاتي فهو الخروج عن مألوف العادات والتقاليد والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتية، وبحضور الانزياح تحضر أمور كثيرة منها: التوتر والصراع وسواهما، مع حركة دينامية في النصِّ.

وقد ظهر الانزياح واضحا في عدد من القصص القصيرة جدًا عند كُتّاب عسير، وهنا سنقف عند أبرز هذه الانزياحات التي أكسبت بشعريتها القصة بعدًا جديدًا، سواء في نوع الانزياح اللغوي أو الموضوعاتي، كما في هذا التركيب الإضافي لدى إبراهيم شحبي بين مضاف ومضاف إليه وهو **(جربُ الذلَّة)** هذا الجمع بين منفِّرين (الجرب) بدلالاته المرضية التي تجعل من يصاب به منبوذا لخطورة مرضه وشكله، وبين (الذِّلّة) التي هي حالة إنسانية جاءت هنا نتيجة ممارسة الظلم أو التسلّط العنيف نحو الإنسان، وهذا التركيب الجديد أعطاها انزياحا عن المعنى اللفظي لكل واحدة منهما منفردةً، ووضعه في قلب التصوير لهذه الشخصية، وكيف ينظر إليها المجتمع حين تتمرد عن القيد المفروض عليها، ولا ذنب هنا –كما تصوره القصة– سوى السقوط عمدًا في براثن حب الأرض والتعبير بالسقوط يحمل دلالة السخرية.

هكذا تقول قصة "**قيد**" وسنورد النص كاملا ليتضح أهمية الانزياح فيها: "سقط عمدًا في براثن حب الأرض التي تبتلع الطير وتحاصر القمر، وتقذف بالنجوم بعيدًا بعيدا..حاول التمرّد على القيد الذي كبَّله بلمسة عذبة لم يستطع تبيّن زيفها حتى أطبقت على أنفاسه..رجمه القوم.. أثخنوه بقذائف الخيانة حتى أصابه جربُ الذلّة.. انتبذ زاوية من زوايا الوطن المبجّل لا يسمع..لا يرى.. لا يتكلَّم"[90].

هكذا يبدو (جرب الذلة) مصيرًا لمن يرجمه القوم، و(الرجم) له دلالات عدّة، هُدِّد به الأنبياء، وعُوقب به مرتكبو الكبائر، وهنا رُجم مجازًا، وأثخنوه بقذائف الخيانة (والخيانة تهمة جاهزة) وكانت النتيجة أن هذه الشخصية المختلفة التي لا ذنب لها استسلمت وانتبذت مكانا قصيًّا وزاوية من زوايا الوطن، لتمارس الصمت والعمى والبكم بما يحيل ويتناص مع حكمة قصصية قديمة تُسدُّ فيها منافذ المعرفة والتعبير[91].

وقد تتبنى القصة على أكثر من انزياح من خلال التركيب كما في قصة "**تفاعل**" لعيسى مشعوف؛ حيث تكوِّن نصًّا عالي الشعرية مليئًا بالدلالات كقوله: "لدغه ضميره، فذاب خجلاً في ماء تأنيبه، واستقرَّ في قعر الندم على شكل ذرات صغيرة من الحزن"[92].

فبعد أن مهَّد بالاستعارة في (لغة الضمير، والذوبان خجلًا) يأتي **(ماءُ التأنيب)** انزياحًا واضحًا لخرق اللغة وكسر عاديتها، وينتهي التركيب باستعارة أخرى هي (قعر الندم) على شكل ذرات صغيرة من الحزن، هذه اللغة الشعرية عالية المستوى الدلالي أكسبتها شعرية الصورة وشعرية الانزياح دلالات جديدة وفضاءات من الإمتاع في جمل قصيرة صوَّرت حالة الشخصية النفسية وصراعها مع الضمير وماء التأنيب الذي أوقعها في حالة الحزن المتشيئة كذرَّاتٍ صغيرة.

وقد تتبنى القصة كاملة على الانزياح في تركيبها العام بما يقترب بلغة السرد من عوالم المجاز والشعرية، وقد تقودها –إن زادت– إلى الغموض حين يكثر فيها المجاز، وهذا نموذج دال على عدد من القصص القصيرة جدًا التي تُغرِق في الشعرية وتقترب من تخوم قصيدة الومضة، فيقودها ذلك إلى الغموض الذي هو الأكثر تمثيلا للشعر الحديث كما يقول هذا النص الذي يحمل عنوان "**تيه**" لمحمد مانع الشهري: "قضم الشمس شعاعا ماردًا لفَّ كل الأقبية ولم يستطع أن يرى نفسه لمّا حاول الخروج من آخر قبو بهرته الشمس"[93]

وقد يأتي الانزياح الموضوعي من نقل المفهوم في استخدامه المعهود من الجانب الديني مثلًا إلى الجانب الاجتماعي كما هو الحال في مفهوم التطرف المعهود في الأفكار والاتجاهات التي هي حديث الساعة إلى تطرف آخر اجتماعي، ويحملُ الانزياح فيه بُعدَ المفارقة والطرافة كما في قصة "**تَطرُّف**" لعيسى مشعوف يقول نصها الموجز: "تطرَّفت شريكته فجأةً، ففزع منها، وقبل أن تستبدَّ بلَّغ عنها"[94].

ومثله يأتي الانزياح في نقل ميدان الدعاء المعروف في السفر إلى مكاتب الحكومة ليقدِّم في طيِّه نقدًا في تطويل المعاملات التي يُشبِهُ السيرُ في طرقاتها السفرَ الطويل، هكذا بدا الانزياح في المعنى الكلي في قصة "**دعاء**" لمحمد مانع الشهري: "دخل مكتبًا حكوميًّا باحثًا عن معاملة..وقبل أن يدخل قرأ دعاء السفر"[95].

نلاحظ أنه قد اكتملت في هذه القصة عناصرها السردية من موضوع وشخصية وحدث وزمكانية، وكما يؤكد النقاد بأن الحدث لكي يستحيل إلى سرد "لا بدَّ أن يكون مرويًّا على الأقل في شكل جملتين خاضعتين لترتيب زمني وتشكِّلان حكاية"[96].

وقد تحقق في القصة هذا الشرط، وانتهت بدهشة واخزة من خلال شعرية الانزياح، ونقل المعنى من ميدان مألوف إلى ميدان آخر بروح ساخرة وعبارة موجزة.

وبذلك تقدِّم شعرية الانزياح – برغم ندرتها وصعوبتها– إضافة مهمة في لغة القصة القصيرة جدًا إذا أجاد الكاتب توظيفها في مكانها الصحيح كما لاحظناه في النماذج السابقة.

المبحث الرابع: شعرية الإيقاع.

الإيقاع يدخل في الشعر شرطَ وجود في العمودي وفي شعر التفعيلة وغيرهما، وهو في النثر موجودٌ ولكن بأدوات خاصَّة كالذي نجده في السجع، وفي الطباق، وفي توازي المقاطع، وفي الفواصل وغيرها، ولكلٍّ وظيفته الخاصة المميزة له عن غيره. وقد يأتي الإيقاع في التركيب –وذلك شأنه– وقد يحضر في المفردة، والإيقاع يتوفَّر في النثر "وهو تتابع منتظم بمجموعة من العناصر، وهو بذلك يكون أوسع من الوزن ويحتويه في الوقت نفسه"[97].

ويظهر الإيقاع كما تقول نظرية الأدب: في "العبارات المتوازية والنقائض المتوازنة... ويدفعنا الإيقاع إلى وعي بالنصِّ أتم، لأنه يبرز السمات، ويحكم الربط بين الأجزاء، وينحو نحو التدرج، ويوحي بالتناظر؛ إنه ينظم الكلام، والتنظيم فن"[98].

وحين نتأمَّلُ الإيقاع في القصة القصيرة جدًا من خلال بعض نماذجها سنجدُ أن السارد يعمدُ إليها لشعرية اللغة ولزيادة اعتنائه بلغة القصة، وليبثَّ في بناء قصته روحًا من الإيقاع الملفت، وفيما يأتي سنعرض لنماذج وظَّفت هذه الخاصِّية اللغوية بطريقة واضحة ومقصودة، وذلك ابتداءً من إيقاع المفردة –التي لن تتضح بطبيعة الحال إلا بضم غيرها إليها– ممثلًا في الجناس بكل أنواعه الممكنة، إلى إيقاع التركيب المتمثِّل بالتقابل حينًا أو بالتوازي حينا آخر، أو بحضور الوزن الشعري (إيقاع الخليل) في أحيانٍ قليلة.

ومن هنا سنرصد الجناس بخواصه المختلفة بكونه أبرز جوانب الإيقاع التي اعتمدت عليها شعرية القصة القصيرة جدًا العسيرية.

فالجناس بأنواعه المتعددة من تامٍّ وناقص وزائد ولاحق يهدف إلى "إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير؛ حيث يصبحُ الصوت مثيرًا للدلالة كما نجد الجناس الناقص، ويتمثَّل في ظهور كلمات مختلفة لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها المتغايرة، وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتَّاب الذين يتلاعبون بالتصورات ويعتمدون على المهارة اللغوية"[99].

ويمثِّل الجناس في لغة السرد تأثيره من خلال رفع شعرية النص، ولهذا كثُرَ في القصص، وقد جاء على نوعين: الأول يدخل الجناس في تركيب الجملة عفوًا دون قصد من المؤلف أو عمدٍ منه، والآخر يعمد فيه القاص إلى أن يكون في

البنية الأساسية وفي صدر الاهتمام؛ بحيث تقوم القصة معتمدةً عليه وبخاصة في السرد الأكثر قِصرًا، ولهذا سنأخذ من النوع الأول أنموذجين: الأول قصة "**طقس**" لإبراهيم شحبي، وهي تعتمد الجناس الناقص في عرض موضوعها الاجتماعي لتصوير شخصية الواعظ المتناقض، وفيها يقول: "على المنبر يعلنُ طقوسه الدينية.. ويلعن اليهود والسلام وأهل السلام.. يمتعض من الذلَّة الواصمة للوجوه المحتشدة حوله..ولليأس المتغلغل في القلوب الواجمة عن النبض.. ينتفش كطاووس...الخ"[100].

هنا نلاحظ استخدام الجناس الناقص (يُعلِن/ يَلعَن) و(الواصمة/ الواجمة) ليرفع من وتيرة اللغة الشعرية، ولكنه يأتي عفويًّا معبرًا عن قاموس القاص وثقافته من ناحية، ومتناغمًا مع طريقة الخطباء واهتمامهم بالجناس والفواصل في خطبهم من ناحية أخرى، وذلك الجناس التلقائي هو الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلِّم إلى اجتلابه وتأهُّبٍ لطلبه"[101]، وقيمة ذلك الجناس لا تكتمل إلا بوجود المعنى، وهو ما أشار إليه أيضًا بقوله: "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى"[102].

والآخر يأتي في قصة "**اجترار**" للقاص نفسه: "الحياة تمرُّ مريرة..لا أحد إلا ويشكو.. الجميع يسجلون اعترافاتهم بالضجر الحاضر.. يتسلون باجترار الماضي كُلٌّ بطريقته..أحدهم بالحلم ..آخر بالتخيل المستحيل ثالث بالكلام المفضي إلى الشجن..يمرون كلهم بدرب الاجترار"[103].

في هذا النص جاء الجناس موظفًا –كسابقه– بشكلٍ متوازنٍ يعطي النص شعرية خاصة يبعثها فيه، ويرفع مستوى اللغة بمثل جناس الاشتقاق (الحياةُ تمرُّ مريرةً)، وهم (يمرون) هنا يحضر إيقاع الكلمة واشتقاقها، فتبدو من التداعي اللفظي أكثر منها مقصودةً متكلَّفة، ويدعمها التكرار في كلمة (اجترار) في العنوان و(الاجترار) في نهاية القصَّة، وذلك بلاشك يفيد لغة القصة.

أمَّا عن شعرية الجناس في القصة القصيرة جدًا الأكثر قِصرًا، فإنها تبني القصة في جملها المتقابلة أو المتتابعة على الجناس تحديدًا، ويمثِّل ذلك عددٌ من قصص محمد مانع الشهري سنعرض لبعضها فيما يأتي:

قصة "**وصول**" يقول فيها: " تملَّق فتسلَّقَ فتعلَّقَ...فجعلوه متألِّقا"(104).

لاشكَّ أن هذا الإيقاع للمفردة في تناغمها مع الدوال الأخرى في صيغ الفعل الماضي (تملقَ–تسلقَ– تعلقَ– تألقَ) التي يأتي الجناس الناقص فيها في اختلاف حرف واحد فقط؛ قد أحدث إيقاعًا خاصًّا يعتمدُ على ذلك الحرف الذي يتغيَّر فيخرج إلى معنى آخر مع الاحتفاظ بالوزن، والاحتفاظ أيضا من حيث المعنى بالتراتب المنطقي في الحدث والتتابع في الأفعال السردية والجمل الفعلية، ولم يخرج النصُّ رغم قِصره عن سرديته التي تمثِّل خطَّه الفقري، وتبيِّن شخصية هذا المتسلق الوصولي.

وقصة "**ثمن**" التي تقول: "تتزيَّنُ أمام مرآة جدتها التي توفيت منذ عَقد..لم يكن ينعكس في المرآة سوى عِقد جدتها"[105]. فبين (عَقد) من الزمن، وهذا الـ (عِقد) من الحلي يكمن الجناس الناقص الذي يعتمد على حركة حرف العين، ويأتي الجناس مؤكدًا على قصدية استخدامه ليبعث روحًا شعريةً في اللفظ ولتقوم عليه القصة في البناء.

وقصة "**صياغة**" التي تقول: "توارت عن ناظريه بسبب غير مستساغ..فصاغ من غيابها لحنًا بوليسيًّا"[106].

وكأنَّ الجناس هنا يتداعى من نهاية الجملة بإيقاعه (مستساغ)، فيستدعي بداية الجملة السردية الثانية التي تمثِّل النتيجة (فصاغ) من غيابها لحنًا بوليسيًّا للبحث عنها، وهذان اللفظان ينسجمان بدورهما مع المصدر في العنوان (صياغة) فكأنه من العنوان يصوغ بأسلوب الجناس تداعيا لفظيا لإنتاج القصة المعتمدة أصلاً على اللغة في تداعي بنيتها، وصياغة كلماتها.

ومثلهما تأتي قصة "**عيد الحب**" التي تقول: "مرَّ حولٌ كاملٌ..ووردتها الحمر متذمِّرة ممن حولها"[107].

هنا تظهر الاستعارة ممثَّلة في تنمُّر الوردات الذي هو منعكس من تذمر المحبوبة، وفيه تجسيد لها وعنها، ويقوم جناس الظرف هنا بدور مهم في بناء الجملة في شعرية الجناس بين (حول) ظرف الزمان، و(حولها) ظرف المكان تكمن توليدية المعنى، وشعرية الجملة.

ومثل هذا الجناس الذي وظَّفه الشِّهري في عدد من قصصه يظهر لدى علي القاسمي في قصة "سنة" حيثُ يقول النصُّ: "منذ "عام" ..وهو يعدُّ العدَّة للاحتفاء بها! الآن..مضت "**سنة**" وهي تنجزُ كتاب الاختفاء عنه!!" [108].

نلاحظ السبك المتماسك بين اشتقاق (تعد العدة) وبين (الاحتفاء) من قبله بها، و(الاختفاء) من قبلها عنه، هنا تكمن شعرية الجملة وجمال الجناس– كما نلاحظ– ما بين دالٍّ (عام) الذي يمثِّل (جانبه) (هو) واختيارها من القاص بمحمولاتها الإيجابية من خير، وصفاء، وبراءة، وبين دالٍّ (سَنة) الذي تمثِّلها (هي) بما تحمله –أيضًا– من دلالات الجدب، والقحط، والعسرة، وكذلك في انتقاء الأفعال الممثلة للأحداث (يعدُّ) هو و(تنجزُ) هي، ومن هنا تكمن مفارقة العلاقة بينهما، ويتضح جمال التوظيف المنتقَى بعناية للمفردات وللتركيب الذي جاء عن قصد واحتراف في اللعب بالكلمات، والعناية باختيارها وتمازجها.

ويؤكد على ذلك الاهتمام وتلك العناية كما ظهرت في هذا النص ما تظهره قصة أخرى للقاص نفسه استثمر فيها إلى جوار الجناس المعروف تقنية الاستفادة من فضاء الورقة ومن تشكيل الحروف وكتابتها بطريقة مقطَّعة وبتمازجٍ خاص، كما في قصة "**مـ (ف/و)جوع**" التي كُتبت بهذا الطريقة لتحضر تقنية أخرى وجمالية جديدة إلى جوار الجناس بين كلمتي (مفجوع) و(موجوع) وهي الدمج بينهما، والمزج من العنوان –كعتبة مهمة– لما سيأتي من المزج في المتن بعد ذلك، ولهذا كان النصُّ من البداية ملفتًا، ويدخل القارئ في لعبة اللغة وشعريتها منذ أول قراءة، وكان العنوانُ جزءًا في الإدهاش وعتبةً للشعرية قبل الولوج إلى النص الذي يقول: "لا قاتل موجوع بطيئ كالتفكير!

ولذا أقول

"أنت تفكِّر ..إذن أنت موجوع"

وبالمقارنة

"أنت لا تفكِّر.. إذن أنت مفجوع"[109].

لا تكتفي القصة بالسجع على الرغم من جماله وشعريته المتقنة، بل يحضر التناص مع مقولة "ديكارت René Descartes" الشهيرة، ولكن بطريقة فيها تجديد؛ حيث ينقل المعنى من الوجود إلى الوجع حين يغدو التفكير قاتلاً موجعًا لصاحبه، كما أن غيابه وعدم التفكير هو بحق فاجعة؛ لأنه يسلب الإنسان إنسانيته وعقله، وقد يكون التفكير سببًا في أن يكون المفكِّر مفجوعًا من قِبل غيره، كما أنه قد يكون موجوعًا –أيضًا– لأنه سيأتي بما لا يريد الآخرون، هنا يرتفع النص بسبب هذا التوظيف، وشعرية الجناس إلى الإدهاش وإلى سرِّ تشظي المعنى وتعدد تأويلاته.

وهذا هو التجريب الذي تحققه القصة القصيرة جدًا التي تعيد بناء شكل المنجز السردي ومضمونه حيثُ "يمزج المبدع بين مجموعة من الأشكال الأدبية في إطار تقاطعي تتقاطع فيه القصة القصيرة جدًا مع الشعر؛ مع المشهد السينمائي، مع الحوار المسرحي، مع اللوحة... وحينها يتجاوز المألوف، ويعري اللغة المحنطة، ويكشف أسرارها، ويحثها على التناغم والتماهي في قالب جديد يستوعب العالم باعتبار القصة القصيرة جدًا اختصارًا للعالم"[110].

وثمَّة نماذج أخرى توظِّف السجع بطريقة شبيهة بما قدمناه نكتفي منها بهذا القدر، على أننا سنلحقُ بالسجع هنا أنموذجًا أسلوبيًّا آخر من المحسنات البلاغية، وهو **(التورية)** حيث يردُ بمسماه في قصة "**تورية**" لعيسى مشعوف، وتقوم عليها القصة التي يورِّي فيها الأب عن ولده العاطل، وفي النصِّ جمالٌ يكمن في البناء الواعي عن التورية، ونقلها من فضاء البلاغة إلى فضاء السرد لترسم صورة لعلاقة الأب بابنه، وكيف يظهر صورته للناس مورِّيا عن حاله؛ حين يُظهر بزهوٍ ما لا يبطنُ من حزن وألم، في قصة مكتملة ولغة تعبِّر عن لغة، هكذا: "أحدهم يسأل الأب عن ابنه فيما يعمل؟! فأجابه الأب بزهوٍ: إن ابني يعملُ مسَّاحًا في الخطوط طوال اليوم..قالها ثم أشاح بوجهه وهو حزين!" [111].

وأما عن الأنواع الأخرى من الإيقاع المتمثل في التقابل، والتوازي، وتركيب الجملة والوزن وغيرها، فسنرصدها فيما يأتي؛ حيث نجد منها عددًا من القصص المعتمدة على موسيقى بعض الحروف، وموسيقى الكلمة أيضًا، فهذه القصة لمحمد مانع الشهري بعنوان "**ارتحال**" تقول: "اعتنق طين قريته..مذ أن كان غِرًّا رحل..فما انفكَّت الميازيب تنوح على قطرات عرقه..لأنه لم يكفَّن بعبقها"[112].

نلاحظ حضور حرف القاف في خمس كلمات (اعتنق– قريته– قطرات– عرقه– بعبقها)، واعتماد القصة على الكلمات الثلاث ذات الإيقاع المتقارب والمتواي (اعتنق– عرقه– عبق) وحين نحولها إلى الماضي ونجردها من الزيادة نجدها ذات جناس ناقص في حرف الوسط (عنق– عرق– عبق) وذلك أكسب القصة موسيقى داخلية نابعة من كل ذلك، كما نلاحظ من حيث المعنى التوازي بين دلالة اعتنق المنفتح على معنى العِناق، ومعنى الاعتناق تشبثًا وإيمانًا بطين القرية، ولذا ظهر النصُّ مكتنزًا بالدلالات التي عززتها شعرية الإيقاع والاستعارات في آن واحد.

وقد يأتي الإيقاع مقصودًا، ولكنه يبدو متكلَّفًا وإن حاول السارد أن يُظهِر غير ذلك، فحين يعمد إلى جَمعِ الحروفِ المتقاربة المخرج، فإنه يقع فيما عدَّه البلاغيون من عيوب التركيب، وهو تنافر الكلمات بسبب تركيبها وقرب مخارجها، ولكن هذا التركيب لا يخلو من إيقاع كما في قصة "**انطلاق**" لمحمد مانع الشهري يقول فيها: "في خضم خطواتهم الفائرة تجاه جنَّتهم كانت حصونهم مجرّد رغوة من أحلام"[113].

هذا القاموس المموسق (خضم خطواتهم– تجاه جنتهم/ مجرد– حصونهم، أحلام) فيه تقارب مقصود للحروف (خ ج ح) على التوالي لتصنع موسيقى داخلية، وسواء كان ذلك عن وعي السارد أو دون وعيه، فإنه قد أحدث في القصة ظاهرة إيقاعية واضحة.

وأما عن **إيقاع المقابلة** وشعريتها، وهو ما يسميه علم الخطاب بالتوازي، فإنه "من أشكال النظام النحوي الذي يتمثَّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي؛ بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب... وهو فيما يبدو أداةً رئيسةً في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة"[114]. فيظهر ذلك في عدد من القصص القصيرة جدًا، ومنها مثلاً قصة "**هرب**" لمحمد مانع الشهري التي تقول: "كلَّما أراد نسيان قبحها، خرجت له من ذاكرة النسيان"[115].

المقابلة مع جدلية الشرط صنعت إيقاعا في اللفظ واستمرارا في المعنى بـ (كلما).

ومثلها قصة "**جملة فعلية**" لعلى القاسمي التي تقول: "تمنحنا الحياة حق الاختيار ..ولكن كثيرًا ما تحرمنا اختياراتنا"[116]. فعنوانها المفتاح (جملة فعلية) أظهر المقابلة بين فعليها (تمنحنا/ تحرمنا) كما أظهر التوازي ما بين الجملتين من فلسفة وتأمل في هذه الحياة المانحة المانعة في كثير من الأحيان، وهذا التوازي –كما يرى النقاد– "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق"[117].

أما في قصة "**مناصرة**" لعلي فايع الألمعي فإن المقابلة فيها تعتمد على النهايات المسجَّعة، وهي تحمل أيضا مفهوم (القلب) في الجناس الذي يقوم على إعادة تنظيم العناصر التي تتكوّن منها الجملة مع الحفاظ على أصواتها وتغيير دلالتها، على النحو الآتي: "ناصر كلَّ الأقوياء، وحارب كلَّ الضعفاء، وقبل أن يموت حاربه الأقوياء، وانتصر له الضعفاء!"[118].

هذه المقابلة والجدلية بين الأطراف: الأقوياء، والضعفاء وبين المناصرة، والمحاربة تتقلب فيها النتيجة وقت الحاجة، وقت الموت حين لا يكون كذب ولا خداع، بل صدق وصفاء، تظهر النتيجة التي محورها الشخصية بزمنها الممتد وتجربتها، ثم تأتي الخاتمة التي تعيد الشيء إلى نصابه، من خلال المقابلة التي أكسبت القصة شعرية إيقاعٍ واضحة.

وأمَّا عن **الإيقاع بالوزن الشعري** الذي يكاد يكون فيه السارد شاعرًا، فإنه يظهر في مطالع القصص، وكأن السارد يكتب قصيدةً لكنه سرعان ما يتذكَّر أنه يكتب قصة، فيترك الوزن، وقد أعجبه المطلع ليعود إلى نثريته، ولدينا على ذلك

ثلاثة نماذج سنستشهد بها لتمثّل هذه الظاهرة، وهي جميعها لمحمد مانع الشهري: قصة "**مباسم الشبابيك**" تقول: "وللشبابيك في دَارِها وحشةٌ..ما عادت تسكنها ابتسامات اللقاء..فتغيرت ألوان المباسم..وصغرت الشبابيك"[119]. نلاحظ المطلع لو حذفت منه الواو لأصبح شطر بيت من بحر المتدارك سليم التفعيلة (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

وقصة "**تشوه**" تقول: "حنينه المغروس في قلبها.. ارتوى من براثن الغياب..فتشوَّه"[120]. لو أنَّ السارد أكمل ما بعد "حنينه المغروس في قلبها" (مستفعلن مستفعلن فاعلن) لكانت القصة بيتًا من الشعر من بحر السريع.

وقصة "**خروج مفخَّخ**": "ممسكٌ بالبابِ هامًا بالرحيلِ.. أقفل بابها بوعوده، وعلى حدود الحقيقة استأنف بقناع آخر"[121].

لولا أن القاص – فيما يبدو– قد تذكّر أنه يكتب قصة قصيرة جدًا لمضى على وزن الرمل يكمل نصَّه بعد المطلع، إذًا من هنا وقد تكررت الظاهرة بوزن شعري واضح يطالعنا سؤال، هل جاء هذا الأمر عفويًّا وعلى غير قصد في مطالع القصص الثلاث؟ أو أنه كان يحتشدُ السارِدُ بالإيقاع، ويتأهَّبُ ليشعر فينثر أو بعبارة أخرى كأنه أراد أن يسردَ فَشَعَر؟ أو أنَّ ارتباطَ القصةِ القصيرة جدًا بالشعر وبالإيقاع ارتباط وجود؟! كلُّ ذلك واردٌ وقد بدا الوزن ممثلاً للدفقة الشعورية والنفسية عند البداية التي هي كما نعرف من أهم مكونات القصة القصيرة جدًا لأنها سِنُّ السرد وسنانه –إن جاز التعبير– الواخز الفاتق ذي الدلالات المهمة، وهي لا تقل أهمية عن المطلع في الشعر، ومثلها تأتي في الأهمية النهاية، وبكليهما يتحقق للقصة القصيرة جدًا شعريتها كما يتحقق لها إيقاعها الخاص.

وتحظى البداية والنهاية في الآثار الأدبية بأهمية خاصّة، وهي في القصة القصيرة جدًا أكثر أهمية لكونهما علامتين شكليتين تمثلان قطبي النص القصير "وتكوِّنان الإطار الشكلي لفضائه، وتمكِّنان القارئ من العبور من العالم الواقعي المحسوس إلى عالم النص، وتضعان الحدود بين النصِّ، وما هو خارج النص"[122].

ويدخل في الإيقاع تكرار الكلمة، والتكرار ملمحٌ شعري وبخاصة في القصيدة الحديثة؛ حيث يؤكِّد على انفتاح المعنى وتغير السياقات مع كل تكرار جديد، ويكسب الكلمة المكررة اكتنازًا خاصًّا مما يولِّد فيها شعريتها المتجددة، وقد وظَّف السارد هذا التكرار، فأكسب نصَّه بُعدًا شعريًّا، كما في نموذج قصة "**منشار**" لعيسى مشعوف الذي يقول: "أتى مكفولا حافي القدمين.. انهمك في غسل السيارات..ثم في غسل الثياب..ثم مغسلا للموتى..الآن يغسل الأموال السائبة في مجتمع مخدَّر..رحل في موكب يحفُّه.. يحمل لقب الشيخ بنقالي!!"[123].

هذا نصٌّ يقول الكثير عن نماذج تتكرر في المجتمع، وكانت النهايةُ جامعةً لعناصر العمل السردي التي يعدُّها النقادُ بؤرة له، ومن الضروري عدم فهم النهاية "على أنها ذروة أو حتى على أنها لحظة تنوير، بل على أنها محور تتجمَّع حولها أو فيها معظم عناصر العمل"[124]، وجاء إيقاع التكرار هنا متتابعًا في كلمة (غسل) وبين فعل (أتى) في بداية القصة، وفعل (رحل) في نهايتها حكاية ورمز عميق الدلالات.

الخاتمة:

توصَّلت الدراسة إلى عدد من النتائج من أهمها:

– أن شعرية اللغة كانت أبرز ما انبنت عليه القصص القصيرة جدًا بما اتضح فيها من عناية الكتَّاب بتوظيف التناص، والرمز، والانزياح، والإيقاع، والمفارقة، وكل ذلك قد أكسب القصص تكثيفًا واضحًا وبناءً اقترب من الشعرية في معناها الذي اهتم بأدبية القصة والعلاقات التي تكوَّنت بين عناصرها، فأنتجت لغتها المكتنزة والمحافظة –في الوقت ذاته– على شرطها السردي، فلم تتفلَّت فيها السردية وتنزلق إلى الشعرية الخالصة، بل ظلَّت محافظةً على وجودها القصصي إلى حدٍّ كبيرٍ، وبخاصة في النماذج التي تمَّ اختيارها في عينة الدراسة، ووقفنا عندها بالتحليل والدرس.

– شعرية التناص بدت أكثر حضورًا في القصص القصيرة جدًا لدى الكتَّاب، وقد ظهرت لدى عيسى مشعوف ومحمد مانع الشهري في (7) قصص قصيرة جدًا لدى كلٍّ منهما، وهما أكثر من وظَّفَ التناصّ، في حين وظَّفه كلٌّ من إبراهيم شحبي وعلي فايع الألمعي في قصتين اثنتين، وأما ظافر الجبيري وإبراهيم مضواح ومحمد علوان، فقد

وظَّفه كلُّ واحد منهم في قصة واحدة على الأقل، وقد تفاعلت تلك القصص، وتنوعت في تناصِّها مع النص القرآني، والأدبي، والشعبي، وقد أكسبت الجملة القصصية بعدًا دلاليًّا واضحًا وشعريةً تتناسب مع آفاق المعنى المفتوحة على التأويل والتوسيع الدلالي بما يتيح للقصة القصيرة جدًا من تعدد في القراءة وتوسيع في المعنى، وبذلك توفر اللغة من خلال الإحالات التناصية مسارب واسعة التأويل.

– أمَّا شعرية الرمز فقد ظهرت بدلالات كثيرة، وشكَّل الرمزُ المفردُ والمركب بُعدًا مُهمًّا في لغة القصة القصيرة جدًا، وانفتح على إيحاءات متعددة، وقد استثمر الكتَّاب عددًا من الرموز منها رموز ظهرت في التناص مثل بعض الأعلام والحيوانات، ومنها رموز مفردة ظهرت من خلال الدوال مثل: الكرات الصغيرة الدالة على العَرق وجهد الفقراء، ورموز أخرى مثل: الجبل، والصوت، والتفاحة، والعصفورة، والفراشة، والطيور، والحمار، والمفتاح، والتراب وغيرها، وقد تفاوتت تلك الرموز بين رؤية السارد للذات، وللعالم، وللمرأة، وللحياة المعاصرة، وبين الوطن في حالات الاستعمار، والهجرة، والسلم، وكلُّ تلك الرموز قد استعملت بما يُكسب القصة أبعادًا شعريةً في لغتها وإشاراتٍ ذكيةً توسِّع المعنى وتعمقه.

– ظهر الانزياح اللغوي والموضوعي لدى ثلاثة كتَّاب فقط، وربما يعود ذلك إلى صعوبة مثل هذه الانزياحات واختراق المألوف في اللغة والموضوع، فمن الانزياح اللغوي وردَ توظيف التركيب الإضافي مثل: **(جرب الذلة، وماء التأنيب)** لدى إبراهيم شحبي، وعيسى مشعوف على التوالي، ومن الانزياح الموضوعي جاء نصّان لمحمد مانع الشهري هما : "**تطرُّف**" و"**دعاء**" حيث نقلَ في الأولى الانزياح الموضوعي من الجانب الديني إلى الجانب الاجتماعي من خلال علاقته بزوجته ومفهوم تطرفها، والآخر نقلَ ميدان الدعاء المعروف في السفر إلى المعاملات وتطويلها بما يشبه السفر الطويل.

– حضر الإيقاعُ بتنويعاته المختلفة ابتداءً بالسجع الذي كان من أبرز ما وظَّفه الكتَّابُ في قصصهم لما يحتويه من شعرية واضحة تخدمُ بناء القصة، وتكثِّف دلالاتها، وتتناسب مع إيجازها الشديد، وتعطيها مسحةً شعريةً استثمرت الجناس بدلالاته المختلفة، ومثلها جاء التوازي والتقابل ليرسم إيقاع السرد رسمًا مقتدرًا في عدد من القصص القصيرة جدًا، ولم يخلُ الإيقاع من ظاهرة الوزن –أيضًا– التي تناولتها بعض القصص، وحضر فيها بدفقاته الشعورية والشعرية وبخاصة في مطالع القصص، كما وجدنا ذلك في ثلاثة نماذج للقاص محمد مانع الشهري.

الإحالات:

(1) هذا البحث تمَّ دعمه من خلال البرنامج البحثي العام بعمادة البحث العلمي–جامعة الملك خالد – المملكة العربية السعودية، (بالرقم: G.R.P-171-38)

(2) هناك من يرى أن القصة القصيرة جدا خرجت من معطف القصة القصيرة أو الرواية وهو رأي – فيما يبدو– مخالف للإجماع النقدي بأنها جنس أدبي جديد، وممن يؤيد هذا الرأي الأخير: أحمد جاسم الحسين، ومحمد يوب، وغيرهما، ولجميل حمداوي دراسة كاملة بيَّن فيها ذلك الإشكال، وفنَّد الآراء المخالفة معتمدًا على نظرية التجنيس وقوانينها، وتوصّل إلى نتيجة مفادها أنها "جنس أدبي جديد، مستقل بأركانه وشروطه، وقد استفاد– في إطار التلاقح والتفاعل والمثاقفة– من الأجناس السردية الكبرى كالرواية والقصة القصيرة من جهة، كما استفاد من الأنواع والأنماط الفرعية الأخرى كالخاطرة، والشذرة، والخبر، والفكاهة، والكذبة، والنكتة، والأحجية، والطرفة، والمقامة من جهة أخرى" راجع: جميل حمداوي: القصة القصيرة جدًا وإشكالية التجنيس، شبكة الألوكة، ط1، 2016م، ص34.

(3) جميل حمداوي: القصة القصيرة جدًا بالمملكة العربية السعودية (المقاربة الميكروسردية)، (ص 4)، نسخة إلكترونية على شبكة الألوكة على الرابط: www.alukah.net

(4) الكتاب من تحرير: صالح معيض الغامدي وحسين المناصرة، منشورات جامعة الملك سعود، وكرسي الأدب السعودي، ط1،

1435هـ/2014م (في جزئين).

(5) مثل: خصائص القصة القصيرة جدًا في الأدب السعودي المعاصر دراسة تطبيقية في مجموعة "لقمة..وأموت" لعلي حمود المجنوني للدكتور أسامة البحيري (ص103- 128)ج1، ومسارات السميوز في القصة القصيرة جدًا "اعترافات ضلّت طريقها" لرندا الشيخ أنموذجًا د. الريم بنت مفوز الفواز (ص343-359) ج1، والمقاربة التداولية المعرفية التأولية لقصص مسعد الحارثي القصيرة جدًا "مجموعة إملاق نموذجًا" د. شادية شقروش (ص421- 437) ج1، والحس الاجتماعي في القصة السعودية القصيرة جدًا مجموعة (حلم) لحسن الشحرة أنموذجًا د. ماهر بن مهل الرحيلي (ص151- 189)ج2.

(6) مثل: الفضاء التواصلي حاضن للقصة الومضة "التجربة السعودية أنموذجا" لعبد الحق هقي (ص1- 26) ج2، وبنية الخطاب التكويني للقصة القصيرة جدًا تجربة القاصّة شيمة الشمري أنموذجًا د. عهود أبو الهيجاء (ص39- 66) ج2. ومثلها دراسة د. جميل حمداوي: خصائص القصة القصيرة جدًا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2009م.

(7) مثل: تداعيات الزمن الإلماحي في بنية القصة القصيرة جدا في السعودية للدكتورة آمنة يوسف (ص1-20) ج1، وإشكالية القصة القصيرة جدًا الإلكترونية (الرقمية وتجربة التويتر) د. حنان الحارثي (ص279- 316) ج1، والقصة القصيرة جدًا في المملكة العربية السعودية دراسة ببليوجرافية ببلومترية لخالد أحمد اليوسف (ص317-341) ج1، ورحلة القصة القصيرة والقصيرة جدًا في السعودية من الصحافة الورقية إلى المواقع الإلكترونية د. نايف بن إبراهيم كريري (ص341-374) ج2. وهناك دراسة بعنوان "جمالية المكان في القصة القصيرة جدًا مقاربة في نماذج مختارة للدكتور حسين المناصرة" راجع: كتاب القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي، تحرير حسين المناصرة وأميمة الخميس، جامعة الملك سعود (كرسي الأدب السعودي)، ط1، 1434هـ /2013م (ص171- 198).

(8) انظر: مجلة الراوي "دورية تعنى بالسرديات العربية" العدد (26) رجب 1434هـ، مايو 2013م.

(9) نوقشت في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد رسالة ماجستير للباحثة فاطمة بنت عبد الله الشهري بعنوان "القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية (المكونات والسمات)" بتاريخ 23/ 6/ 1438هـ، وهي بحسب عنوانها تركِّز على المكونات والسمات في استعراض عام لعدد من القصص دون التركيز على منطقة بعينها، ولم يكن نصيب كُتّاب عسير منها سوى حديث موجز عن مجموعة لفائف لمحمد بن مانع الشهري.

(10) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، سوريا، دار نينوى، ط1، 1430/ 2010م، ص 13.

(11) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م، ص 13.

(12) بورس ايخنباوم: "نظرية المنهج الشكلي" ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982م، ص 35.

(13) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، وضبط المؤلف عشر مُقابِلات هي على التوالي: (الشعرية- الإنشائية- الشاعرية- علم الأدب- الفن الإبداعي/الإبداع- فن النظم- فن الشعر- نظرية الشعر- بويطيقا- بوتييك- بويتيك)

(14) أحمد الجوّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، صفاقس، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 168 وما بعدها. وينظر أيضًا: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010م، ص 43.

(15) عبد السلام المسدِّي: الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي؛ أنموذج الشعرية والسيميائية، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة 13، العدد 24، رمضان 1413هـ/ مارس 1993م، ص 39.

(16) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 1990،

ص23.

(17) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002م، ص 278.

(18) وافية بن مسعود: شعرية القصة القصيرة جدًا وإشكالية التداخل الأجناسي، مجلة فصول، المجلد (2/25) العدد (98) شتاء 2017، ص442.

(19) يراجع من تلك الدراسات على سبيل المثال: دراسة محمد محيي الدين مينو: فن القصة القصيرة جدًا، مقاربات أولى، 2000، وحسن المودن: شعرية القصة القصيرة جدًا، 2006، وعبد الدائم السلامي: شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا، 2007، ومحمد اشويكة: المفارقة القصصية، 2007، وعبد العاطي الزياني: الماكرو تخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب، 2009، وهيثم بهنام بردى: القصة القصيرة جدًا في العراق، 2010، وسعاد مسكين: القصة القصيرة جدا في المغرب تصورات ومقاربات، 2011، وجميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًا (المقاربة الميكروسردية)، 2011، وحميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدًا، 2012، ومحمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، 2012، وحميد ركاطة: القصة القصيرة جدًا: قراءة في تجارب مغربية، 2013، وجميل حمداوي: القصة القصيرة جدًا بين التنظير والتطبيق، 2013، ويوسف حطيني: دراسات في القصة القصيرة جدًا، 2014...وغيرها.

(20) آمنة بلعلي: القصة القصيرة جدًا وتحولات ما بعد الحداثة؛ نحو شعرية مختلفة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 404.

(21) خوسيه فلافيو جوماريز: القصة القصيرة جدًا وإشكالية النوع الأدبي، ترجمة: محمد سمير عبد السلام، مجلة فصول، مرجع سابق، ص421، وانظر دراسة جميل حمداوي: القصة القصيرة جدًا وإشكالية التجنيس، مرجع سابق.

(22) صالح هويدي:السرد الوامض "مقاربة في نقد النقد" الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، كتاب الرافد (139) أبريل 2017م، ص11.

(23) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس/ تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986م، ص 276.

(24) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة تحليلية، دمشق، دار التكوين، 2010م، ص 31.

(25) أسامة البحيري: سطوة البدايات؛ دراسة في نصوص رواد القصة القصيرة جدًا في الوطن العربي، مجلة الراوي، مرجع سابق، ص 33.

(26) أحمد جاسم الحسين: مرجع سابق ، ص42.

(27) نفس المرجع، ص 32.

(28) جميل حمداوي: القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد، مقال نشر بتاريخ 25 كانون الأول (ديسمبر) 2006م، موقع ديوان العرب على الرابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7191

(29) يشير إلى ذلك خالد اليوسف فيقول: "إن أول التجارب نشرت في فترة السبعينيات الميلادية في الصحافة المحلية وجاءت على يد عدد من الكتاب كان أبرزهم جبير المليحان، ومحمد الشقحاء، وفهد الخليوي... ثم جاءت مجموعة القاص محمد علوان: الخبز والصمت التي صدرت عام 1977م، وجاء فيها أربعة نصوص تنطبق عليها شروط القصة القصيرة جدا" راجع بحثه "القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية دراسة ببليوجرافية ببلومترية" في كتاب أبحاث ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في الأدب السعودي، مرجع سبق ذكره، ص 317. ويؤكد على تلك الأسبقية- أيضًا- نايف بن إبراهيم كريري، في بحث بعنوان "رحلة القصة القصيرة والقصيرة جدا في السعودية من الصحافة الورقية إلى المواقع الإلكترونية" كتاب الملتقى نفسه، ص353 الجزء 2، وانظر كتاب جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية، (نسخة رقمية على شبكة الألوكة).

(30) مجموعة "وجوه يسترها العري" لعلي فايع الألمعي، و"لفائف" لمحمد بن مانع الشهري، وأما مجموعة "حواف تكتنز حمرة" لإبراهيم محمد شحبي فقد كتب على غلافها "قصص قصيرة وقصيرة جدا".

(31) مجموعة "متظاهرا بالصمت" منمنمات سردية ليحيى بن محمد العلكمي.

(32) مثاله: "فوضاي" لعلي القاسمي.

(33) جيرالدبرنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 117.

(34) رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب آفاق التناصّية (دراسات مترجمة) ترجمة: محمد خير البقاعي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص42.

(35) أحمد جاسم الحسين: مرجع سابق، ص 59.

(36) محمد بن مانع الشهري: لفائف "قصص قصيرة جدا" نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2015م، ص 28.

(37) سورة مريم الآية 25.

(38) نفسه، ص 180.

(39) عيسى مشعوف: إيقاعات العبور، "قصص قصيرة" نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2015م.

(40) نفسه، ص 86.

(41) نفسه، ص 84.

(42) نفسه، ص 98.

(43) يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دمشق، مطبعة اليازجي، ط1، 2004م، ص 38.

(44) عيسى مشعوف، ص 102.

(45) ظافر الجبيري: يوميات حبٍّ مزمن،"قصص" القاهرة، دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1، 2014م. ص 37.

(46) راجع: محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري (أبو عبد الله): المستدرك على الصحيحين، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط2، 1422هـ/2002م، ج1 الحديث رقم (717) ج1، أخرجه أبو داود، ورواه أبو الدرداء.

(47) إبراهيم محمد شحبي: حواف تكتنز حمرة،"قصص قصيرة وقصيرة جدا"، نادي أبها الأدبي، ط1، 2003/1424م، ص6.

(48) علي فايع الألمعي: وجوه يسترها العري "قصص قصيرة جدا" نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ط1، 1431هـ/2010م، ص20.

(49) نفسه، ص 82.

(50) إبراهيم محمد شحبي: ص 7.

(51) سورة المائدة الآية 31.

(52) إبراهيم مضواح الألمعي: الأعمال القصصية، 1996-2008م، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2014م، ص181.

(53) يقول فيه:

ذكرتُــكِ والحجــيجُ لهــم ضــجيجٌ ... بمكـــةَ والقلـــوبُ لهـــا وجيـــبُ

فَقُلْـــتُ وَنَحْـــنُ فِي بَلَـــدٍ حَـــرامٍ ... بِـــهِ واللّـــه أَخْلَصَـــتِ القُلُـــوبُ

أتـــوب إليـــك يـــا رحمـــن ممـــا ... عَمِلـــتُ فقـــد تظـــاهرت الـــذنوب

فأمَّـــا مِـــن هـــوى ليلـــى وتركـــي زِيارتَهـــــا فَـــــإنِّي لا أَتَـــــوبُ

وكيـــفَ –وعنـــدها قلـــبي رهـــينٌ– أتـــوبُ إليـــكَ منهـــا أو أُنيـــب؟

يُنظر ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت، ص 53.

(54) محمد علوان: هاتف"مجموعة قصصية" نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2014م، ص127.

(55) محمد بن مانع الشهري: ص 29.

(56) نفسه، ص 31.

(57) نفسه، ص 41.

(58) نفسه، ص 48.

(59) نفسه، ص 49.

(60) عيسى مشعوف: ص 122.

(61) نفسه، ص 101.

(62) ينظر: عبد الكريم الجهيمان: الأمثال الشعبية في قلب الجزيرة العربية، الرياض، دار أشبال العرب، ط3، 1403هـ، ج1/ ص123، المثل رقم (287)، وينظر أيضًا: إسماعيل بن علي الأكوع: الأمثال اليمانية، صنعاء، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، 2004م، ج1/ ص156، المثل رقم (441).

(63) عيسى مشعوف: ص 105.

(64) إلياس خلق جاسم: مرجع سابق، ص 166.

(65) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (164) أغسطس 1992، ص 171.

(66) إسماعيل الملحم: الحلم والعقل الإبداعي والصحة النفسية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (455) آذار 2009م، ص 61.

(67) رينيه ويلك، أوستن وارين،: نظرية الأدب، تعريب: د. عادل سلامة، الرياض، دار المريخ للنشر، 1412هـ/ 1992م، ص257.

(68) محمد علوان: الخبز والصمت "مجموعة قصصية" دار المريخ للنشر، الرياض– القاهرة، ط1، 1977/1397، ص24.

(69) إبراهيم محمد شحبي: ص 42.

(70) نفسه: ص 42.

(71) نفسه: ص43.

(72) محمد بن مانع الشهري: ص88.

(73) نفسه: ص74.

(74) نفسه: ص 97.

(75) عيسى مشعوف: ص80.

(76) نفسه: ص81.

(77) نفسه: ص89.

(78) عبد الله المطمي: يعلم آخرا "مجموعة قصصية" نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2014م، ص37.

(79) ظافر الجبيري: الهروب الأبيض "قصص" الدار البيضاء–بيروت، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008م، ص119.

(80) عيسى مشعوف: ص111.

(81) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة: د. منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 86.

(82) علي فايع الألمعي: ص 90.

(83) يحي العلكمي: متظاهرًا بالصّمت "منمنمات سردية" نادي أبها الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2014م، ص35.

(84) إبراهيم محمد شحبي: ص17.

(85) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية والتطبيق، عمَّان /الأردن، دار المسيرة، ط1، 2007، ص 80.

(86) يوسف وغليسي: مصطلح (الانزياح) بين ثابت اللغة المعيارية الغربية وتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات في النقد (المصطلح النقدي) المجلد 16 الجزء 64، صفر 1429هـ/ فبراير 2008م، ص 194.

(87) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص 7.

(88) أحمد جاسم الحسين: مرجع سابق، ص 57.

(89) نفس المرجع والصفحة.

(90) إبراهيم شحبي: ص9.

(91) هناك حكمة يابانية مصورة تتكون من ثلاثة قرود، الأول: هو ميزارو (لا أرى) والثاني: ميكازارو (لا أسمع) والثالث: مازارو (لا أتكلم)، ويعود أصل الحكمة إلى القرن السابع عشر؛ حيث وجدت هذه الصورة على ضريح ياباني مشهور يدعى "توشوغو" وهذه الحكمة هي قاعدة يابانية ذهبية، ولها عدة مفاهيم. ينظر الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/

(92) عيسى مشعوف: ص61.

(93) محمد مانع الشهري: ص169.

(94) عيسى مشعوف: ص 64.

(95) محمد بن مانع الشهري: ص 47.

(96) جون ميشيل آدم: السرد، ترجمة وتقديم: أحمد الودرني، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2015م، ص 25.

(97) علاء حسين البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، عمَّان/ الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، ص 52.

(98) رينيه ويلك، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص 223- 224 (بتصرف).

(99) صلاح فضل: مرجع سابق، ص 195.

(100) إبراهيم محمد شحبي: ص21.

(101) عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني؛ جدة، 1411هـ/ 1991م، ص 11.

(102) نفسه، ص 8.

(103) إبراهيم شحبي: ص24.

(104) محمد بن مانع الشهري: ص72.

(105) نفسه: ص141.

(106) نفسه: ص144.

(107) نفسه: ص148.

(108) علي القاسمي: فوضاي، بيروت، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط1، 2013م، ص83.
(109) نفسه: ص95
(110) محمد يوب: القصة القصيرة جدًا الخروج عن الإطار، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، كتاب الرافد العدد (96) يونيو 2015م، ص93.
(111) عيسى مشعوف: ص100.
(112) محمد مانع الشهري: ص117.
(113) نفسه: ص 143.
(114) صلاح فضل: مرجع سابق، ص 198.
(115) محمد مانع الشهري: ص175.
(116) علي القاسمي: ص 87.
(117) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري "مهاد نظري"، ترجمة:د. محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، ط1، 1419هـ، ص 177.
(118) علي فايع الألمعي: ص64.
(119) محمد بن مانع الشهري: ص 84.
(120) نفسه: ص87.
(121) نفسه: ص172.
(122) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون– الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص 104.
(123) عيسى مشعوف: ص92.
(124) صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 4، عام 1982م، ص 24.