

القصة القصيرة جدًا في الأردن

الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد

دراسة نقدية

رقم الإيداع لدى
دائرة المكتبة الوطنية
2017/5/2471

813.9

حرب، ذكريات محمود
القصة القصيرة جدا في الأردن: الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد - ذكريات محمود حرب
عمان: دار فضاءات، 2017
الواصفات: /القصص العربية//النقد الادبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا
المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN: 978-9957-699-69-7



الطبعة الأولى: 2018

جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق
القصة القصيرة جدا في الأردن: الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد - ذكريات محمود حرب - الأردن
دار فضاءات للنشر والتوزيع - المركز الرئيسي
عمان - شارع الملك حسين - مقابل سينما زهران
تلفاكس: 4650885 (6 - 962) هاتف جوال: 911431 - 777(962)+

ص.ب 20586 عمان 11118 الأردن

E.mail: Dar_fadaat@yahoo.com

Website: <http://www.darfadaat4publishing.com>



طبع بدعم من وزارة الثقافة
2 0 1 8

الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة.
لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة
المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر

تصميم الغلاف: فضاءات للنشر والتوزيع

الصف الضوئي والإخراج الداخلي والطباعة: فضاءات للنشر والتوزيع

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي دار فضاءات للنشر والتوزيع.

ذكريات حرب

القصة القصيرة جدًا في الأردن

الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد

دراسة نقدية

﴿هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي﴾

صدق الله العظيم
سورة النمل: من الآية 40

شكر

تقديري وعرفاني لكل من ساعدني في إنجاز هذا العمل النقدي
الذي يُعد أول كتاب عن القصة القصيرة جداً في الأردن.
وشكر خاص للأستاذ الدكتور يوسف بكار
الذي لم يألُ جهداً في دعمي ومتابعتي وتشجيعي
بعلمه وثقافته ورمائه أخلاقه.

إهداء

عائلي التي أحبها
والغاليين ...
كلثوم

المقدمة

إذا كانت الرواية وليدة بعض الطبقات البرجوازية، والقصة استجابة للطبقات العاملة المأزومة، فإن القصة القصيرة جدًّا مُلبية لمتطلبات العصرنة، وسطوة التكنولوجيا، والتقدم التقني والمواقع الإلكترونية، وعزلة النفس في ظل انحدار القيم، وانقلاب الموازين، وانهياب بعض المنظومات الفكرية، والتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والتخلص من الموروثات الكتابية التقليدية بمفاهيم جديدة، ومعايير حديثة، واستيعاب المشاهد اليومية في ظل ضياع الهوية الإنسانية. فضلًا عن رغبة الإنسان في ابتكار طريقة جديدة للتعبير عن الضغوطات المعيشة اليومية، وقلقه الوجودي وتأملاته.

شهدت القصة القصيرة جدًّا حضورًا لافتًا في الوطن العربي، والمشهد الثقافي الأردني الذي يحوي كمًّا إنتاجيًا غزيرًا، لا سيما في السنوات العشر الأخيرة، لأسباب متعدّدة، نُجملها فيما يأتي:

- ذيوع صيت القصة القصيرة جدًّا في الأردن في ظل المواقع الإلكترونية، والتواصل الاجتماعي المتمثل بـ(المدونات، والفيس بوك، والتويتر...)، وغدت مشرّعة الأبواب للكثيرين دون النظر إليها بجدية، أو البحث في هذا الفن القصصي بدقة.
- الاعتقاد السائد أنّ القصة القصيرة جدًّا من الفنون الأدبية الأيسر في كتابتها، فاندفع بعض القاصين إلى كتابتها دون التعرف على بُنياتها، وأركانها، وخصائصها، وتقنياتها، على الرّغم من أن القصة القصيرة جدًّا من أكثر الفنون تعقيدًا في كتابتها لما لها من دلالات مُضمرة، وإيحاءات لغوية، ومفارقات غنية، تاركة للمتلقّي تداعياتها، وتأويلاتها.
- ما زالت القصة القصيرة جدًّا مُغيبة في الدراسات النقدية الأردنية باستثناء بعض المقالات، والبحوث التي تُنشر بين حين وآخر في الصحف أو المجلات الثقافية.

جاءت الدراسة في ثلاثة فصول مقسمة عدة مباحث؛ بدءًا بالمدخل الذي ناقشنا فيه بعض الإشكاليات التي لحقت بالقصة القصيرة جدًّا من حيث نشأتها ومصطلحاتها في الوطن العربي، وعلاقتها مع الأجناس الأدبية عند بعض النقاد العرب، مرورًا بآراء بعض القاصين الأردنيين لها، وتطرقنا برؤيتنا النقدية (دراسة تطبيقية) إلى أركان القصة الأردنية القصيرة

جدًا وتقنياتها وخصائصها المتمثلة باللغة والعنوان، والتلقي والتأويل، ورؤية بعض النقاد الأردنيين فيها.

وقد استعنا في دراستنا بعدة مصادر ومراجع عربية وأخرى أجنبية مثل؛ (الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة) لفرانك أوكونور – ترجمة محمود الربيعي، ومجلات ثقافية، مثل (أفكار، وفيلادلفيا، وتايكي... وغيرها). وأوراق ملتقى القصة القصيرة جدًّا الذي أقيم في منتدى الرواد الكبار الموافق 20 – 12 – 2014م ومجلة الأدب العالمي الأمريكية (World Literature Today – The Remarkable Reinvention Of Very Short Fiction)، وقصص قصيرة جدًّا لبعض الكتاب الأردنيين، والتنوع في الأساليب المنهجية، لا سيما أنَّ الدراسة تتناول جنسًا أدبيًا معاصرًا يعاني من إشكاليات كثيرة، معتمدين في ذلك على المنهجين التاريخي والنقدي، واستبانة عن القصة القصيرة جدًّا لبعض الكتاب والنقاد الأردنيين (تحليل نوعي) من خلال برنامج (Nvivo) المتخصص بتحليل البيانات النوعية للوقوف على رؤية القاصين الأردنيين لهذا الجنس الأدبي، كما تواجدها في ملتقى للقصة القصيرة جدًّا في رابطة الكتاب الأردنيين، والملتقى العربي الثاني للأقصوصة في جامعة عجلون الوطنية.

ولعل أبرز العراقيل التي واجهتنا أنَّ الكثير من القصص القصيرة جدًّا لم تصدر مستقلة عن القصة القصيرة، ويرفض كتابها إدراجها تحت مسمى (القصة القصيرة جدًّا) لاختلاف رؤاهم حول هذا الفن، فضلًا عن عزوف بعض القاصين والنقاد في تحديد وجهة نظرهم. كما أنَّ محاولاتنا للحصول على بعض القصص القصيرة جدًّا التي صدرت في ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن الماضي للاطلاع عليها، بغية دراستها باءت بالفشل، لكننا في الوقت نفسه فضلنا ذكرها، وحاولنا بقدر استطاعتنا إدراج الأعمال القصصية القصيرة والقصة القصيرة جدًّا للقاصين الذين كتبوا في هذين الجنسين، وتناولناها في الدراسة. كما فضلنا أن تكون رؤيتنا في إطار زمني محدد بين 2007 – 2017 (حتى كتابة الدراسة) حتى لا نقع في فخ الإطالة، ولوجود دراسات نقدية قليلة جدًّا تناولت المراحل السابقة.

إنَّ تناول أثر أدبي ما، ما زال في طور التجريب، أمرٌ شائكٌ للغاية، ولا يخلو من نسيان أو سهو هنا أو هناك، وقد يكون هناك بعض التقصير، لكن تظلَّ دراسة هذا الفن القصصي من المحاولات التي سعيها إليها لما له من مكانة متميزة، لا سيما في السنوات الأخيرة. فدراسة نوع أو جنس أدبي ما، منوطٌ باختلاف الرؤى النقدية، أملين أن تكون محاولة موفقة.

مدخل

لم تُعد إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدًّا قضية نقدية مفصلية أمام الكم الهائل من الكتابات القصصية التي تطل علينا كل يوم، بل البحث عما وراء النص القصصي من جدليات سيكولوجية وأيديولوجية واجتماعية وسياسية، وما يحمله من رؤية القاص، وأفق المتلقي جُل اهتمام النقاد، إلا أنَّ الضرورة العلمية تقتضي علينا أن نستعرض بإيجاز إشكاليتي المصطلح والتجنيس لتكونا إضاءة لفن القصة القصيرة جدًّا الذي أصبح مَعْلَمًا أدبيًّا رغم الفوضى العارمة، واستسهاله وتسطيحه من قِبل الكثير من الكتاب الذين وجدوا في التكنولوجيا و(الإنترنت) ومواقع التواصل الاجتماعي منبرًا لكتابتهم التي لا تمت بصلة له، وهو ما أسىء إليه، على الرغم من أنه من الفنون الأدبية المعاصرة الأكثر تميزًا.

القصة من الفنون التعبيرية الأولى التي أضاءت طريق الإنسان؛ فالتحركات اليومية التي تجري أمامه، والتصاوير التي يراها بعينه، وما ينبض من حياة في هذا الكون الفسيح، خلّفت لديه الكثير من التأمّلات التي شحذت قدراته ومداركه العقلية، فحركت لسانه وأيقظت ملكاته، وأطلقت القوى الكامنة فيه، وقام بتسطيرها على شكل كلمات، ليصور كل ما تختلج به دواخله. لقد صاحبه الحكاية – القصة منذ بدايات وعيه الذي تفتح في ظلال الكثير من الخفايا والأسرار، ساعيًا لفهم الأغا والمعادلات الكونية من ناحية، وإخراج ما يعتريه من روح قلقة تحاول الانسجام مع من حولها من ناحية أخرى، لتغدو القصة (أمّ) الفنون الأدبية.

تُعدُّ القصة من أكثر الفنون الأدبية إشكاليةً واتساعًا، وأميزها رؤيةً، وأسرعها انتشارًا، وأغزرها امتدادًا، وأفضلها تحولًا لتلبية للحاجات الروحية والنفسية للإنسان، وأدقها عمقًا في التعبير لرسم مشاهد الغنية بتفاصيل قد تغيب عن الفنون الأخرى.

هي صوت زمنها، وابنة عصرها، الملبية لجدلية التطور، الراضية للقولبة، المستعصية على التنظير والتأطير الشكليين في ظل الانقلابات التي يشهدها العالم منذ أواخر القرن التاسع عشر والعشرين وما يليهما، والتغيرات الجذرية في البناء المعماري سياسيًا، واجتماعيًا، واقتصاديًا،

وفكريًا، وثقافيًا، وأيديولوجيًا، في المجتمعات الأوروبية أولاً، والعربية ثانيًا. وما زال التعريف بهذا الفن يتجدد وفق التحولات التي تشهدها القصة في كل حين.⁽¹⁾

ولا بد لنا من الوقوف سريعًا عند أهم تطورات القصة القصيرة وتحولاتها، لتكون مدخلًا لدراستنا، لا سيما أنّ القصة القصيرة جدًّا التي أصبحت تحتل مكانة بارزة بين الفنون الأدبية جنسٌ جديدٌ لنوع الفن النثري - القصصي.

تعد القصة⁽²⁾ في شكلها الفني الحديث آخر الأجناس الأدبية ظهورًا، فهي لا تذهب إلى أبعد من القرن التاسع عشر، لكنها في الوقت نفسه من أعرق ألوان الأدب تاريخيًا، فالعنصر القصصي ضارب في القدم، وله جذوره التاريخية في ملاحم الهلال الخصيب⁽³⁾، والأساطير اليونانية والرومانية⁽⁴⁾، وظلّ مُحافظًا على وجوده في الأعمال الملحمية والمسرحية

(1) ما زالت إشكالية القصة القصيرة قائمة حتى وقتنا الحاضر، وهذا يعود للتنوع في تعريفاتها وتجنيسها. وقد شهدت الكثير من التجريب. انظر: رشدي، رشاد، (1964)، فن القصة القصيرة، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة؛ هلال، محمد غنيمي، (1977)، النقد الأدبي الحديث، ط3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة؛ عبد الله، محمد حسن، (1978)، فنون الأدب، ط2، دار الكتب الثقافية، الكويت؛ فصول، مجلة النقد الأدبي، (تموز، آب، أيلول 1982)، القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها، مج2، ع4: وهبة، مجدي وكامل المهندس، (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، ص289-293؛ مكي، الطاهر أحمد، (1985)، القصة القصيرة - دراسة ومختارات، ط4، دار المعارف، القاهرة؛ علوش، سعيد، (1985)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشيريس، الدار البيضاء، المغرب، ص179-180؛ عباس، إحسان (1989) القصة القصيرة فن المجتمع الحضري، كتاب العربي، ع24، وزارة الإعلام، الكويت، ص8-29؛ دومة، خيري، (1998)، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، 1960-1990، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ عبيد الله، محمد، (2006)، الرواية القصيرة، ط1، دار الأرملة للنشر والتوزيع، عمان؛ مجلة فيلادلفيا الثقافية، (2010)، فن القصة القصيرة، ع6، جامعة فيلادلفيا، ص44 إلى ص71.

(2) انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفي الأفيقي، (د.ت)، لسان العرب، (تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي)، ط1، دار المعارف، مصر، مادة قصّ: أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، (1979)، معجم مقاييس اللغة، (تحقيق عبد السلام هارون)، (د.ط)، ج5، دار الفكر، بيروت، مادة قصّ: وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (مرجع سابق)، ص20 و289.

(3) تُعد ملحمة (الخلق) البابلية التي يعود عمرها إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، والتي أخذت شكلها النهائي في القرن السابع قبل الميلاد، وتوافر فيها العنصر القصصي أولى محاولات الإنسان القديم لتفسير الكون، ويرى البعض أن الملحمة السومرية (جلجامش) التي تعود أحداثها إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وكتبت بخط مسماري على اثني عشر لوحًا طينيًا، واكتشفت بالصدفة في 1853م أقدم قصة كتبها الإنسان، وبهذا تكون قد سبقت ملحمتي (الإلياذة) و(الأوديسيا) للشاعر اليوناني (هوميروس) بألف وخمسمئة سنة قبل الميلاد، وتناول بشور الملاحم التي عرفها الهلال الخصيب من خلال الحضارات التي مرّت به، والتي بلغت أكثر من عشرين ملحمة، مُفندًا ما جاء في الكثير من الكتب التي تؤكد أن الأساطير عُرفت في اليونان قبل الهلال الخصيب، موضحًا أن الأسطورة نوع من الأدب القصصي تُكيّفه العواطف والأحلام والأمان والمفاهيم والمعتقدات الدينية. قبل الميلاد انظر: بشور، وديع، (1989)، الميثولوجيا السورية - أساطير آرام، ط3، دار فكر، بيروت، ص9-109 و ص148-467.

(4) انظر: فينست، م. لاييه، (1977)، نظرية الأنواع الأدبية، (ترجمة حسن عون)، (د.ط)، مطبعة رويال، اسكندرية، ص30-35؛ مكي، الطاهر أحمد، القصة القصيرة - دراسة ومختارات، (مرجع سابق)، ص11؛ هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص464.

والمهابة والشعر الغنائي طوال القرون الميلادية الأولى⁽¹⁾، حتى ظهرت قصص المخاطرات والفروسية التي غلّفها القاصون بصبغة شعرية قبل عصر النهضة الذي شهد تطوراً في القصة القصيرة، والتي استمدت أجواءها من التراث الشرقي والأدب اليوناني والروماني⁽²⁾.

ظهرت القصة القصيرة في القرن الرابع عشر بمحاولتين جديدتين في إيطاليا، الأولى: (مصنع الأكاذيب)⁽³⁾. أما الثانية فكانت على يد (جيوفاني بوكاتشيو) صاحب (قصص الديكامرون) أو (المائة قصة)، وأُطلق عليها (النوفلا)⁽⁴⁾. وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهر جنس قصصي جديد في إسبانيا، أُطلق عليه (قصص الشطار)⁽⁵⁾، وكانت أولى المحاولات التجريبية التي لامست الواقع على يد جوتييه في (موت الحب) بفرنسا عام 1616م⁽⁶⁾.

لم تكن القصة القصيرة بمنأى عن التداعيات الحداثية في منتصف القرنين التاسع عشر⁽⁷⁾ والعشرين والتحولت الكبرى، والانقلابات السياسية والصناعية والاقتصادية، وتغيير التركيبة الاجتماعية بظهور الطبقة المتوسطة المنوطة بالأعمال الإنتاجية، والتيارات الفكرية الجديدة⁽⁸⁾. وما كان تحولاتها من أداة تسلية إلى وسيلة اجتماعية سياسية هادفة تحريضية إلا إعلاناً عن وجودها كجنس أدبي مستقل، لها خصوصيتها ورؤيتها. واستطاعت أن تمتلك ناصية الأدب على يد الكتاب الروسيين غوغول⁽⁹⁾، وتشيفوف، والتشيكي كافكا،

(1) تُعد (الإلياذة والأوديسيا) لـ (هوميروس) ملحمتين شعريتين في التاريخ القديم، وترويان قصة حصار مدينة طروادة عام 1200 قبل الميلاد، وتدور أحداثهما حول الآلهة والبشر، وبينهما أن البشر لهم غرادة حرة يصنعون من خلالها قراراتهم ويتحملون أخطاءهم. وقد بدأت بوادر القصة في القرن الأول بعد الميلاد بالأدب الروماني أشهرها (أبوليوس) لـ (بترنوس) التي ظلت قريبة من أصلها الملحمي، وفي الأدب اليوناني في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد بأشعار الرعاة وحكايات الرحالة عن الإسكندر الأكبر التي ظلت مختلطة بالمعاني الغيبية، والسحر، ثم توالى القصص في الآداب الأوروبية؛ أشهرها (فاوست).... و(سجن الحب).... و(دون كيخوته)....

(2) انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص46.

(3) مصنع الأكاذيب: حجرة فسيحة من حجرات الفاتيكان، يطلقون فيها النوادر للترفيه بحضور البابا وأصدقائه.

(4) انظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، (مرجع سابق)، ص8.

(5) انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص477.

(6) حققت القصة ظهوراً مميزاً في بعض الدول الأوروبية، لا سيما بعد أن كُتبت (حياة لاساريودي تورمس) من قبل إسباني مجهول، و(أميرة كليف) لـ (لافاييت) التي تعد من قصص التحليل النفسي. و(لوساج) رائد القصة الواقعية. واكتملت القصة بالاتجاهات الاجتماعية التي خطت بها خطواتها الأولى. وتعددت التسميات؛ القصص الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، وظهرت أسماء عديدة منهم: شارل سورل، وإدوارد، وبلزاك.

(7) حصده القرن التاسع عشر – عصر التنوير – الكثير من الإنجازات الممتدة في القرنين السابقين؛ كالانفصال بين الكنيسة – الدين، وأهل العلم، وما نتج بعد ذلك من ازدهار للعلم والعقل والفنون الأدبية، والثورة الفرنسية والأمريكية، والكثير من القضايا السياسية والاجتماعية. وتداعيات ما بعد الحداثة.

(8) ياغي، عبد الرحمن، (1972)، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص11.

(9) يرى النقاد أن الكاتب الروسي نيقولاي غوغول (أبو القصة القصيرة)، ومن قصصه: (الأنف)، و(الصورة)، و(المعطف) التي يعدها النقاد من أهم الأعمال القصصية في العصر الحديث.

والإنجليزي أوسكار وايلد، والأمريكي أدغار آلان بو، وهنري جيمس، والإيرلندي جيمس جويس، والفرنسيين فلوبيير، وزولا، وموباسان الذي أحدث ثورة في كتابة القصص القصيرة⁽¹⁾، ثم همينغواي، وكاترين مانسفيلد، ولويجي برانديلو.

القصة في الأدب العربي القديم:

لم يكن للقصة قبل العصر الحديث شأن يذكر في الجزيرة العربية، وهذا يعود لطبيعة البيئة والترحال الذي اعتاد العرب عليه بحثاً عن الماء والكأ من جهة، ولانشغالهم بالشعر الأقرب إلى ذاكرتهم للحفظ، وتمايظه عن الفنون الأدبية الأخرى بالإيقاع من جهة أخرى.

وفي العصر الإسلامي عرف العرب الفن القصصي في القرآن الكريم⁽²⁾، وفي العصر الأموي ظلّ الأدب مُحافظاً على طابعه العربي كالشعر دون أن يشهد فنوناً أدبية جديدة.

سطعت الفنون الأدبية في العصر العباسي، لا سيما بعد انضواء الكثير من الشعوب المجاورة تحت لواء الإسلام، وتمركز الفرس والأتراك في الدولة الإسلامية، ونقلهما تراثهما، وحضارتهما إلى البيئة الإسلامية. والترجمة⁽³⁾ التي كانت لها اليد الطولى في نقل المعرفة والعلم والأدب من حضارات أخرى مثل؛ اليونانية والفارسية والهندية، وغيرها من اللغات الأجنبية. وأدى اختلاط العرب بالأمم الأخرى إلى تبادل ثقافي نوعي تحت مظلة التأثر والتأثير.⁽⁴⁾

(1) يُعدّ جي دي موباسان أهم كتاب القصة القصيرة، ومن أعماله: (تأمل، الحكم، التحول، الميراث...)، و(الجلية المفقودة) التي يرى النقاد فيها أهم أعماله القصصية، لتوافر الحكمة والمفارقة التي كان سبب تميزها. يقول هولبريت جاكسون: "إن القصة موباسان، وموباسان القصة". <https://www.arabicstory.net>؛ وانظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، (مرجع سابق)، ص10.

(2) الخطيب، عبد الكريم، (د.ت)، القصص القرآني في منطقته ومفهومه – دراسة تطبيقية لقصتي آدم، ويوسف، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ص40 وما بعدها. وقد ذكرت لفظة (القصص) في أكثر من آية بالقرآن الكريم، فضلاً عن سورة حملت اسم (القصص)، ونرى أن القصص في القرآن الكريم جاءت لعدة أسباب منها، تحقيق الغايات المقدسة من إثبات الوحي، وتأصيل الدعوة المحمدية، والإعجاز اللغوي والبلاغي، فضلاً أنه كلام الله المطلق الحق.

(3) أورد إحسان عباس جملة من الأسباب التي منعت العرب من ترجمة الأثر اليوناني الأدبي رغم إقبالهم على ترجمة الكثير من الفنون اليونانية العلمية، انظر: عباس، إحسان، (1977)، ملامح يونانية في الأدب العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص24 و27؛ الدسوقي، عمر، (1964)، في الأدب الحديث، ج1، ط7، دار الفكر العربي، القاهرة، ص395 - 404.

(4) يرى بعض الباحثين أن العرب كانوا يتلّهون بحكاياتهم ويتسامرون بها، إلا أن هذه الحكايات والقصص التاريخية والغزليات لا تدخل في منظومة الفن القصصي؛ حيث إنها لم تكن من جوهر الأدب عند العرب كالشعر والخطابة والرسائل رغم قيمتها الجمالية، ويشير البعض أن منزلة القصة في ميدان الوعاظ، وكتاب السير والوصايا والسّمات التي كانوا يوردونها شواهد قصيرة في مجالسهم. فهناك من يرى أن العرب عرفوا الفن القصصي من (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) المترجمين عن الهندية والفارسية. وعددٌ بعض النقاد الفن القصصي عند العرب في ثلاثة مواطن:

في المقابل، تميز العرب بفن السرد إثر مادتهم القصصية المتعددة كالسير النبوية، والذاتية، مثل (عنتر بن شداد، والمهلهل، وسيف بن ذي يزن، وغيرهم...) والنوادر، والطرائف، وقصص الرحلات، والمنامات، والمقامات، وقد اشتهروا بإنتاجهم السردى.⁽¹⁾

القصة عند العرب في العصر الحديث:

خضع العالم العربي لسنوات طوال، بعد أن كان منارة الثقافات والمعرفة والترجمة والفلسفة، للكثير من الصراعات بين القوى، والأطماع الاستعمارية التي امتدت إلى منتصف القرن العشرين، والتي كانت في الوقت نفسه عنوانًا للتلاقح الحضاري، والتبادل التجاري والثقافي، والصلات الاجتماعية، والبعثات الخارجية⁽²⁾، ودخول علم الصحافة والطباعة والوسائل التعليمية والثقافية.

وعطفاً على ما مر بالمنطقة العربية من تغيرات وحدثات الفنون والآداب، كان لا بد أن تتأثر بالأجناس الأدبية الأوروبية والأمريكية المتعددة منها، الرواية، والقصة الطويلة، والقصيرة، والقصة القصيرة جداً. فالانقلابات السياسية والتغيرات الاجتماعية التي تأثرت بها، والرغبة في تجديد الأذواق، والأحكام التي تتغير بتغير الزمان والمكان، وتحرر الفرد من تقاليده، وبروز الخصائص الفردية على عكس الأنماط النموذجية المتباينة في السرد القصصي القديم، جعلنا أمام منظومة الثابت والمتغير. فالتجريب سمة الأزمنة، وخرق

(المقامات)؛ وهو فن عربي أصيل، واستمدت اسمها من المجلس الذي تطلق فيه القصص، ويغلب عليها طابع التشويق في جمالية اللغة، واللفظ الذي كان فتنة القوم، والتنوع في المحسنات البديعية. و(رسالة الغفران) التي غلب عليها الأمور الغيبية. و(حي بن يقظان) لابن طفيل الذي كتبها متأثراً بفلسفة ابن سينا. إضافة إلى (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي؛ وهو مجموعة من مقالات في الغزل العذري، ورسالي (التوابع والزوابع) و(حانوت عطار) لابن شهيد الأندلسي.... وغيرها. ولا بد أن نقول إن هذه الأعمال بمجملها هي قيمة جمالية، ولا تندرج تحت مفهوم القصة التي عرفت بخصائص متفق عليها من قبل النقاد والدارسين. انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص 493 وما بعدها؛ الدسوقي، عمر، في الأدب الحديث، (مرجع سابق)، ص 390 وما بعدها؛ عبد الله، محمد حسن، مقدمة في النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 418 وما بعدها.

(1) هي عيون الأدب ومنها: الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي، أبو الفرج، (1994)، الأغاني، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت؛ الأبيشي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور، (1996)، المستطرف في كل فن مستظرف، ط1، عالم الكتب، بيروت؛ أبو عثمان، ابن بحر بن محبوب الليثي، المعروف بالجاحظ، (1998)، أ، البخلاء، ط2، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (2002)، ب، الحيوان، ط2؛ وغيرها....

(2) كانت حملة نابليون على مصر في 1798م بداية اتصال العرب - مصر - بالعالم الغربي، والأثر الإيجابي في التعرف على الثقافة الفرنسية، والترجمة، والبعثات الدراسية، فضلاً عن الطباعة والصحف والمجلات التي أشعلت فتيل الجديد في الآداب العربية. انظر: ياغي، عبد الرحمن، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، (مصدر سابق)، ص 8 وما بعدها؛ شوكت، محمود حامد، (1963)، الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 20 وما بعدها؛ الدسوقي، عمر، في الأدب الحديث، (مرجع سابق)، ص 357 وما بعدها.

للمألف، والسائد، وانزياح عما هو سابق له أصوله وقوانينه، فالفنون الأدبية والثقافية والعلمية كانت دومًا عبر العصور تمثل خرقًا لكل ما هو مألف، وابتكارًا لأشكال جمالية جديدة.

القصة القصيرة جدًّا:

أولًا: إشكالية المصطلح والمفهوم

تُعد دراسة المصطلح أولى الخطوات النقدية، لتحديد ماهية الجنس الأدبي الذي أماننا. والمصطلح⁽¹⁾، وحدة لغوية، أو مصطلح مركب. والاصطلاح؛ هو الاتفاق على شيء محدد، له دلالة محددة من قبل فئة من العلماء، ويشترط أن يكون واضحًا معبرًا، ومستلًا من باطن النصوص، ملائمًا للمناسبة التي استخدم فيها، ولا تتحقق قيمة المصطلح إلا بالتوحد والوضوح والانتشار.⁽²⁾ وهو ضرورة ملحة، لا سيما في النقد الأدبي، فهو تكتيف واختصار، ووعيٌّ باللغة، وتطوّر في مسيرتها، وإشارة إلى التحقق والوجود. وعندما نقول (مصطلح)؛ فهذا يعني أنه تحقق وتشكل بعد مراحل متعدّدة قبل أن يتبلور مصطلحًا، فوجب استخدامه في حقول الأدب والنقد، حاملًا معه مفاهيم أصبحت على قدر من الانتشار والشيوع.

لم يأت مصطلح Very Short Story في الآداب الأوروبية عبثًا، وإنّما جاء مقارنة مع القصة القصيرة في أوروبا التي قد تصل إلى ثمانمئة كلمة أو عشرة آلاف. وهذا ما يؤكده سارويان بأن القصة القصيرة ينبغي أن تتراوح كلماتها بين ألفين وخمسمئة كلمة وعشرة آلاف كلمة، فإن قلت عن هذا العدد أصبحت قصة قصيرة جدًّا، وإن زادت عن ذلك قصة قصيرة طويلة، وإن تجاوزت عشرين ألف كلمة رواية قصيرة، لكنه في الوقت نفسه، لا يجد هذا التحديد أي معنى له⁽³⁾.

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (مصدر سابق) مادة صلح؛ أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، (مصدر سابق)، مادة صلح؛ الزبيدي، محمد بن عبد الرزاق الحسيني مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، (2010)، (مجموعة من المحققين)، دار الهداية، (المكتبة الشاملة)، مادة صلح؛ الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، (1983)، التعريفات، (حققه وضبطه وصححه جماعة من العلماء)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (المكتبة الشاملة)، ص28؛ وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (مرجع سابق)، ص368؛ علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص204.

(2) الحراشنة، منتهى (2009)، من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للأدب، م6، ع2، ص203.

(3) <http://www.kassalahome.com>. <http://www.dr-aysha.com>

عُرِفَت القصة القصيرة جدًّا بتسميات متعددة في الآداب العالمية منها؛ (قصص بحجم راحة اليد) في اليابان، وفي الصين (قصص أوقات التدخين)، أما في أوروبا اللاتينية (قصص ما بعد الحداثة)، وفي أمريكا (قصص الومضات). وهناك مسميات أخرى مثل؛ (قصة الأربع دقائق) و(العشرون دقيقة) و(القصص السريعة) و(القصص الصغيرة جدًّا) و(المجهرية) و(قصص برقية) و(الصعقة) و(شرارات) و(بورترهات) و(مشاهد قصصية) و(القصة القصيرة الشاعرية) و(قصص قصيرة جدًّا)، وهو أكثر المصطلحات استخدامًا واتفاقًا في الوطن العربي، واختزل بـ (ق. ق. جدًّا)، بعد أن مرت بمصطلحات كثيرة منها؛ القصة الومضة، واللقطة، والقصيرة للغاية، والمكثفة، والبرقية، واللوحة القصصية، والخبر القصصي، والنكتة القصصية، والخاطرة القصصية، والحالة القصصية، ومقطوعات قصصية، والأقصودة، والأقصوصة⁽¹⁾. وإذا كان مصطلح (القصة القصيرة جدًّا) قد تحقق بالاتفاق والشيوع في المنطقة العربية، إلا أنه ما زال مصطلحًا مغلوطنًا عند بعض القاصين لعوامل عديدة أهمها:

أولًا: يدل الخلط في دلالات المصطلح الواحد على عدم استقراره، وغياب المعايير النقدية التي يمكن أن توحيده، ويعود السبب في ذلك إلى اختلاف الأنساق الثقافية، وأنساق المصطلح، وطبيعة التحولات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بمدلولات حركة الفكر الأوروبي⁽²⁾.

ثانيًا: تعدد مشارب واضعي المصطلحات أدى إلى اختلاف في المفاهيم، وتباين في التعبير عنها، ثم في تعريبها. فهناك من اعتمد على المعاجم، وآخر استخدم المصطلح الأجنبي منقولًا بلفظه نقلًا حرفيًا، مما انعكس سلبيًا على المصطلح المعرب فجاء غير مأنوس⁽³⁾.

(1) يرى محمد عبيد الله أن (الأقصوصة) أفضل المصطلحات، لأنه لفظة واحدة خالية من أي ارتباط أو انكاء على مسألة الحجم (قصيرة/ جدًّا/ طويلة كما في قولنا قصة قصيرة أو طويلة أو رواية قصيرة...)، ووافقه في ذلك خالد مياس الذي يرى أن الأقصوصة لا يبرع في كتابتها سوى الأكفاء القادرين على اقتناص اللحظات العابرة قبل انزلاقها على سطح الذاكرة، فهي تحتاج إلى براعة أكثر، لكن مصطلح الأقصوصة لم يصمد أمام مصطلح القصة القصيرة جدًّا الذي كان أكثر شيوعًا واستقرارًا بين الكتاب والنقاد. وهذا ما يذكره محمد مينو: "مؤخرًا استقرَّ مصطلح القصة القصيرة جدًّا في مواجهة مصطلح الأقصوصة الذي كان يختلط بدوره مع مصطلح القصة القصيرة، وصارت الحدود فاصلةً بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا التي غدت فنًّا راسخ المعالم محدّد الملامح واضح المقومات. وإذا كنّا قد وجدنا أنّ معيار الحجم هو الفيصل الرئيس بين الرواية والقصة القصيرة، فإنّ هذا المعيار هو أيضًا يميّز القصة القصيرة من القصة القصيرة جدًّا التي لا تكاد تتجاوز صفحة أو بضعة أسطر"، كما أضاف محمد يوب مؤخرًا مصطلحًا جديدًا هو (الأقصوصة). انظر: عبيد الله، محمد، (2014)، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، ط1، دار أزمينة للنشر والتوزيع، ص105؛ مياس، خالد، ورقة نقدية في الملتقى العربي الثاني للأقصوصة، الثلاثاء 8-9-2015؛ مينو، محمد محي الدين، فن القصة القصيرة - مقاربات أولى، نسخة إلكترونية، ص22 - 25؛ انظر: يوب، محمد، (2012)، مضمرات القصة القصيرة جدًّا، ط1، مكناس، المغرب، ص11.

(2) انظر: الحراشة، منتهى، من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، (مرجع سابق)، ص209.

(3) حمدان، إبراهيم بن محمود، (2007)، تعريب المصطلح بين الواقع والطموح، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج34، ع2، ص249.

ثالثاً: استخدام المصطلح الواحد للدلالة على عدة مفاهيم، وهذا لا يخدم العملية الإبداعية، فالقصة في الآداب الغربية تشمل؛ القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والأقصوصة، والقصة القصيرة الطويلة، والرواية الصغيرة، وجميعها ترجمة للمصطلح الإنجليزي Short story. وفي المورد، نجد أن story: هي التاريخ، والقصة، والقصة القصيرة، والأقصوصة، وحكاية خاصة للأطفال، ورواية للوقائع المتصلة بحادثة ما، وحوادثها، والرواية، أو القصيدة، أو النادرة، أو الأسطورة، أو الوصف الإخباري. أما كلمة Very: حقيقي، فعلي، عين، ذات، نفس.⁽¹⁾ وهنا يأتي معنى مصطلح short short story (القصة القصيرة جداً) أي: القصة القصيرة ذاتها أو نفسها أو عينها، أو القصة المطلقة. ويدفعنا هذا للوقوف أمام علم الترجمة الذي يُعد من أصعب العلوم، لا سيما في ترجمة المصطلحات الأدبية والنقدية.

رابعاً: الترجمة ضرورة حضارية، وعملية لغوية، وترجمة المصطلح من اللغة الأصلية إلى لغة أخرى لا يتسق في نمط واحد، إنّما بأنماط متعددة ومتغيرة، مما يجعل المصطلحات النقدية والأدبية متعددة ومتشعبة، ولا تخضع لخطاب موحد. فالمصطلح يتغير معناه وفقاً للأوضاع السائدة التي يستخدمها، واللغة تختلف من أمة لأخرى، ومن ترجمة إلى ترجمة تبعاً للتحويلات الاجتماعية وفقاً لاتساقها الثقافي، فنظريات الخطاب الغربية لها أنساقها الثقافية الخاصة بها. وبالتالي، فإن نقلها جاهزة ومجردة من نسقها الثقافي إلى الساحة النقدية العربية قبل أن تنشأ أو نتعرف على هذه الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها، يؤدي إلى اضطرابها، لغياب الإبداع والابتكار.⁽²⁾

وفي ظل ترجمة هذا المصطلح إلى اللغة العربية الذي تباينت فيه آراء بعض النقاد، نهج بعض القاصين المعيار الكمي في كتاباتهم، متجاهلين أن النص القصصي لا يخضع على الإطلاق إلى المعيار السابق، فكلمة (جداً) في مصطلح القصة القصيرة جداً لا تعني الحجم، أو الدلالة الكمية بقدر تخليص المشهد القصصي – كما في القصة القصيرة – من كل الزوائد اللغوية، والتركيز على الحدث المخصص دون الانجرار إلى فرعيات قد توقع القاص في متاهة يعجز عن الخروج منها، ويضطر أن يُبتر المشهد رغماً عنه. ويرى جاسم إلياس أن تسمية (القصة القصيرة جداً) تعكس الروابط الوثيقة بينها وبين القصة القصيرة، فالتعينات

(1) البعلبكي، منير، (2004)، المورد، قاموس إنجليزي – عربي، ط38، دار العلم للملايين، بيروت، ص849 و921 و1029.

(2) الحراشة، منتهى، من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، (مرجع سابق)، ص226.

النوعية الجمالية الموجودة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً نفسها، لكن طريقة التوظيف والسياق تختلف بينهما، والتشابه لا يعني فقدان الهوية والخصوصية التي تشترط صيرورة البنى الاجتماعية وحمولاتها المتشظية في واقع تحولت فيه من أداة إلى التقاط المفارقات.⁽¹⁾ وهذا ما يؤكد عبد الله أبو هيف الذي يرى أن طول القصة أو قصرها أحد عناصرها، لكنه لا يتحكم بالعناصر الأخرى مثل، تنامي الفعلية (التحفيز)، أو تعدد الوحدات القصصية الأصغر (الحوافز)، أو اندراج المكونات السردية في بنية سردية أشمل، فضلاً عن الكثافة والبلاغة وضبط المتن الحكائي وإغنائه بعوامل التأثير الاتصالي والدلالي مثل؛ المجاز العقلي، والمفارقة والسخرية، والانزياح، والتميز، والتوتر، والإيقاع؛⁽²⁾ ولذا فإنَّ المشهد التفصيلي قد يكون بحاجة إلى صفحة أو صفحة ونصف أو ربما صفحتين، وهذا لن يخرجها بطبيعة الحال من الإطار النثري – القصة القصيرة جداً، وهذا ما نلمسه فيما ذهب إليه أحمد جاسم الحسين الذي عدَّ حجم القصة القصيرة جداً في ثلاثة أطر؛ قد لا تتجاوز ثلاثة أسطر، أو صفحة واحدة، وقد تأتي بين أربع إلى خمس صفحات.⁽³⁾

ثانياً: إشكالية التجنيس:

ينضوي المحور الثاني تحت مظلة أقدم القضايا النقدية، وأكثرها مثاراً للجدل، وهي الأجناس الأدبية⁽⁴⁾، لا سيما أنَّ هذه القضية تزداد توسعاً نتيجة التحولات الأدبية، والعصر التكنولوجي والرقمي والمواقع الإلكترونية التي فتحت الأبواب على مصراعها، ولها الأثر الأكبر في الاختلافات الجوهرية بين النقاد في تجنيس القصة القصيرة جداً.

النوع أعم من الجنس،⁽⁵⁾ والأدب – كما هو معروف – يحوي نوعين اثنين هما: الشعر والنثر. والشعر باعتباره نوعاً أدبياً يتضمن أجناساً؛ شعر التفعيلة، الشعر المرسل، والتعليقي،

(1) إلياس، جاسم خلف، (2010)، شعرية القصة القصيرة جداً، ط1، دار نينوي، دمشق، ص74 - 84.
(2) انظر: أبو هيف، عبد الله، (كانون الثاني – شباط 2005)، ظاهرة القصة القصيرة جداً، مجلة الأظام، الرياض، ع21، ص73.

(3) الحسين، أحمد جاسم، (2010)، القصة القصيرة جداً – مقارنة تحليلية، ط1، دار التكوين، دمشق، ص28.
(4) تطور الأجناس الأدبية: هي النظرية التي تناولها الناقد الفرنسي فرديناند برونيتير في كتابه (تطور الأجناس في تاريخ الأدب) مُفنداً آراء أرسطو الذي نادى بتجنيس الأدب، والذي كان ينظر إليه ككائنات حية إذا بلغت حد الكمال توقف نموها، فالناقد الفرنسي يرى أن الجنس الأدبي كائن عضوي يولد ويتطور ويموت، ويبعث من جديد في شكل مختلف متأثراً بجنس آخر. انظر: أرسطو، فن الشعر، (د.ت)، (ترجمة وتقديم وتعليق، إبراهيم حمادة)، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة؛ هلال، محمد غني، الأدب المقارن، (مرجع سابق)، ص138 و139؛ دومة، خير، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960 – 1990، (مرجع سابق)، ص75- 117.
(5) انظر: فينست، م. لاييه، نظرية الأنواع الأدبية، (ترجمة حسن عون)، (مصدر سابق)، ص22 وما بعدها.

والمسرحي، وقصيدة النثر... إلخ. أما النثر، فإنه يشمل عدة أجناس منها: المقامة، الخطابة، المسرحية، القصة القصيرة، الرواية، والخاطرة... إلخ؛ فإن النوع في معناه العام يُطلق على مجموعة ما، تندرج فيها أجناس هي بمثابة الفروع من الأصل، وإذا كان هذا المفهوم لا يثير إشكالات في مجال العلوم الطبيعية، فتطبيقه في الأدب يأتي بصورة جزئية قابلة للتحويل أو التطوير، مع مراعاة العلائق أو الوشائج التي تربط المجموعة بالأصل الذي تنتهي إليه.⁽¹⁾

لقد تحررت بعض النصوص الأدبية في العصر الحديث من خطى التصنيفات القديمة المحفوظة، وهدم الجُدر الفاصلة بين الشعر والقصة والرواية والمقالة والخاطرة، وما إلى ذلك من الأنواع الإبداعية التي كانت تحفظ المسافة بينها بشروط واضحة تحيل كل (نص) إلى نوعه الإبداعي دون مشقة. ويرى فينست أن الأنواع الأدبية لا تتطور فقط، لكنها تتحرر إلى أنواع أخرى، إذ إنَّ المجتمع يتغير وعبقريته تجتهد في أن تخلق أشكالاً منسجمة مع الميول الجديدة، وتصبح الأنواع الميئة نوعاً من الغذاء تنمو عليه أنواع أخرى، إذ إنه لا شيء يفنى في الحياة الأدبية كما أنه لا شيء يفنى في الحياة الطبيعية.⁽²⁾ وكذلك الأجناس السردية التي تتمرد على ذاتها لتتشكّل ثانية حسب المعطيات التي أمامها. ولعل هذا التحرر جعل الكثير من الكُتاب ينتقلون بين الأجناس الأدبية، لغرض التجريب.⁽³⁾؛ لذا عندما سئل تودوروف عن الأجناس الأدبية، قال: "تأتي الأجناس الأدبية من أجناس أخرى، فالجنس الجديد على الدوام تحول لجنس قديم، أو لعدة أجناس قديمة. وهذه المنظومة في تحول متواصل، ولا تسعى مسألة الأصول أن تغادر تاريخياً أرض الأجناس نفسها."⁽⁴⁾

يعترف حسين المناصرة أنّ هناك تداخلاً في الكتابة بين الأجناس الأدبية، لا سيما أنّ المزاجية في الأدب أصبحت متلازمة عند الكثيرين، مؤكداً أنّ الظرف الإبداعي أحياناً يشكّل جنس الكتابة، فقد يبدأ القاص بكتابة قصّته، ثمّ يجدها تتحوّل إلى رواية أو مسرحية أو قصيدة.⁽⁵⁾

(1) مادي، فضيلة، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه الأدبية، (أطروحة ماجستير)، الجزائر، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ص15.

(2) انظر: فينست، م. لاييه، نظرية الأنواع الأدبية، (ترجمة حسن عون)، (مصدر سابق)، ص36.

(3) الشريجي، علي، تداخل الأجناس الأدبية، 2010-5-5، <http://www.al-madina.com>

(4) تودوروف، سفتيان، (2002)، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة: عبود كاسوحي، ط1، سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص24.

(5) الشريجي، علي، تداخل الأجناس الأدبية، لقاء مع المناصرة، (موقع سابق)، <http://www.al-madina.com>.

ويوضح فيصل درّاج أنّ التحولات الأدبية لا تولد من التحولات الاجتماعية، بل من أثر هذه التحولات على السلسلة الأدبية التي ينتسب إليها نوع أدبي معين. والقصة القصيرة جدًّا تحول معين في القصة القصيرة الكلاسيكية، كما لو كانت القصة القصيرة جدًّا تحتضن في علاقاتها، بشكل مضمّر عناصر النوع الأدبي الذي قامت بتحوّله؛ لذا فإن القصة القصيرة جدًّا تشكل في نماذجها مداخل فاعلة في السلسلة الأدبية المسيطرة، فهي تكسر السلسلة المستقرة، تضيف إليها أشياء جديدة، أو تحذف ما تقادم ويجب التحرر منه، لتتفق مع التحولات الاجتماعية.⁽¹⁾ وهذا ما يؤكده نضال الصالح أن ليس ثمة أشكال تعبيرية أو أجناس أدبية تموت، قد يتراجع حضورها كما حدث مع الشعر العربي الذي تربّع على عرش الذائقة العربية مدى أربعة عشر قرنًا، ثم ولدت أشكال جديدة من السرد الفني، فأحدثت خلخلة في الذائقة، ومن تلك الأشكال الرواية التي وصفت أنها ديوان العرب في القرن العشرين، ثم ما لبث هذا الديوان أن تضاعف حضوره لصالح شكل تعبري جديد هو القصة القصيرة، ثم شاع فيما بعد ما يسمى القصة القصيرة جدًّا، فهل يعني ممارسة الكثير من المبدعين لشكل جديد مستولد فناءً لأشكال تعبيرية سابقة؟ بالتأكيد لا.⁽²⁾

يقول يوسف حطيني: "إنّ المتشابه بين القصة القصيرة جدًّا وغيرها من فنون النثر الحكائي، لا يلغي الاختلاف الذي يمنح هذا الفن خصوصيته. الاستناد في بعض عناصر الأجناس الأدبية لا يمنع عنها أحقية التجنيس، فالحكاية موجودة في المقامة والقصة والرواية والمسرحية والدراما التلفزيونية والسينمائية. الكلمة موجودة بوصفها عنصرًا مشتركًا بين كل ما سبق، غير أن كل هذه المشتركات لم تحرم أيًا منها من استقلاله. في الوقت نفسه، فإن ثمة تشابهات مفترضة داخل النصوص التي تنتمي إلى حقل الجنس الواحد تميزها من غيرها."⁽³⁾

تنبثق إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدًّا التي تجاذبها النقاد والكتاب مُطوّلاً من تعدد المصطلحات والمفاهيم التي تناولناها مُسبقًا؛ ولذا فهناك من يقتسمها مع أجناس أدبية أخرى؛ (الشعر، المقالة، الخاطرة، النكتة، الخبر الصحفي..)، متكئين على تلاشي الأجناس الأدبية، ودعوى الكثيرين إلى كتابات مفتوحة ونصوص لا تخضع للمعايير الأدبية أو الفنية، أو حتى تنسبها إلى جنس ما.

(1) درّاج، فيصل، (2006). أنواع أدبية أم إبداع أدبي؟، مجلة تاكي، أمانة عمان الكبرى، ع25، ص13.

(2) الصالح، نضال، النقد أبو الإبداع، 15 - 4 - 2010. <http://www.esyria.sy>.

(3) حطيني، يوسف، (2014)، دراسات في القصة القصيرة جدًّا، ط1، مهرجان القصة القصيرة جدًّا في الناظور، المغرب، ص7.

وهذا أمرٌ بالغ الخطورة، لأن في ظل تلاشي الأجناس الأدبية، والنصوص المفتوحة التي لا تخضع لمعايير نقدية، فوضى كتابية، وخلط هلامي لا معنى له سوى الاستعراض والهذر، وساحة لكل من يرغب التجريب دون أن تكون لديه أدنى فكرة في أساسيات الفن الكتابي، أو بنية النص وجنسه - النوع الأدبي، أو الدلالات، وتصبح اللغة مجرد كلمات لا معنى لها، ليحافظ على الشكل فقط دون المحتوى، وتراجع واضح في الكتابة وكذلك الذائقة الأدبية.

تفاوتت آراء ومواقف النقاد والكتاب والباحثين في هذا الفن القصصي القصير جدًا؛ فبعضهم رفض هذا الجنس الأدبي رفضًا قاطعًا، والبعض الآخر لم يتقبله في البداية، مُعللاً أن معظم كتابه يركضون وراء (الموضة الأدبية) التي تجتذبهم، فيستسهلون كتابته، ويدونه تحت مصطلح (القصة القصيرة جدًا) من جهة، والقلق والخوف على موروثات الكتابة التقليدية، لا سيما فنّ السرد من جهة أخرى، لكنه بعد استقرارها، أعاد التفكير بها، وتقبلها كجنسٍ أدبي جديد في منظومة الكتابة النثرية. وهناك من تراث في الحكم على القصة القصيرة جدًا بموضوعية تجاه أركانها وتقاناتها التي إمّا أن تؤهلها للبقاء والاستمرار بوصفها كجنس قصصي يجري النوع القصصي، أو التنازل عنها، ومسايرة الكتابات التي فقدت ملامحها النوعية مثل (النص المفتوح)، والتخلي عن التجنيس، وربطها بالعمولة التي لن تزيدها إلا ضبابية وفوضى وتبعية لمسمى واحد فحسب هو (نص). وهناك من تحمس لها فور ظهورها، وغدا مدافعًا عنها بشدة، معلناً أنها نوع أدبي مستقل، لها أركان تميزها عن الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي؛ كالقصة القصيرة والرواية وغيرها.⁽¹⁾

كما تجاذب النقاد والكتاب والدارسون في تأصيلها، فهناك من نسب القصة القصيرة جدًا إلى الأصل الغربي، وأنكر عليها الجذور العربية، أما الموقف الثاني، فقد أقر لها التأثير في القصة الأوروبية عامة، والفرنسية خاصة. والموقف الثالث أسّس وجودها من الجذور العربية مثل: النوادر، والطرائف، والمنامات، والتوقيعات، مُستنكرًا عليها أي صلة بالأنواع القصصية الغربية، ولا نعتقد أنّ الموقف الثالث دقيق في كلامه، فالفنون الأدبية السابقة لا تمتّ للأسلوب القصصي - في شكلها الحديث - فالنادرة أو الطرفة بمثابة موقف فكاهي، أو نتاج موقف ما، يحمل غرابة في التصرف، لغرض الضحك، ومهارة في اللغة الأدبية التي غالبًا تستند على المحسنات البديعية مثل: الطباق والترادف والصور الفنية لجذب المتلقي

(1) أبو هيف، عبد الله، ظاهرة القصة القصيرة جدًا، مجلة الأطام، (مرجع سابق)، ع21، ص53. (ما زال هناك خلط بين النوع والجنس، ولم نرغب في تغيير اللفظة لمن تناول هذا الفن القصصي في تعريفه له).

إليها. أما المقامة؛ فهي من فنون الأدب العربي النثرية المطعمة أحياناً بالشعر، وأقرب إلى حالة ما، أو حكاية خيالية أدبية بليغة، ينقلها راوٍ من صنع خيال الكاتب يتكرر في جميع المقامات، وتقوم على التفنن في الإنشاء، والاهتمام باللفظ، وجمال الأسلوب، وتشتمل على كثير من درر اللغة، وتدخل ضمن فن الفكاهة، والهدف هو تعليم الناشئة أصول اللغة والقدرة على النظم والتفنن. والمنامات؛ فنّ نثري يكتبه الراوي لغرض الإبحار في عوالم مختلفة، وبوابات لكشف مكنونات النفس، فتتداخل القصص الشعبية بالأحلام الدينية والفلسفية، والغرض منها القدرة في تطويع اللغة، والتفوق في جذب المتلقي بما يجري معه في لقاءه مع عوالم مختلفة بالمنامات. أما فن التوقيعات، فهو فن نثري، له صلة بالرسائل التي تتضمن مطلباً يراد تحقيقه من خلال بناء فني لها، وتمتاز بعبارات موجزة، سليمة التركيب، دقيقة الفكرة، مركزة، تحمل رأي كاتبها في شكوى، أو مسألة، أو تعليق ما، على موقف معين. فإذا اتفقنا أنّ الإيجاز والتكثيف -كما في التوقيعات- سمات الكتابة الأدبية السابقة، والتي تختزلها خصائص القصة القصيرة جداً، فهذا لا يعني بالضرورة تأصيل جذورها في الأدب العربي القديم. فالعلائق بين الفنون أمرواد في الكتابة الأدبية.

اتفق معظم النقاد على تعريف القصة القصيرة جداً، مع بعض الفروقات، لكن في نهاية الأمر هي حدث قصصي مختزل، مغلفٌ بالتكثيف والمفارقة، ونذكر منهم؛ خيرى دومة الذي يرى أن فنّ القصة القصيرة جداً أحد تنويعات القصة القصيرة، وشكل حديث، ويعبر عن وعي حديث، ويمتاز بالخفة والسرعة والقصر والاختزال، وهو مُستمد من تراث تعليمي قديم، من أشكال القصّ الشعبي، والحكاية الشعبية والنادرة والنكتة.⁽¹⁾ ويُقرّ يوسف حطيني أنّ القصة القصيرة جداً نوعٌ أدبيّ مستقل، له أركان تميزه من الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي، كالقصة القصيرة، والرواية، وغيرها.⁽²⁾ ويتمحور حول وحدة معنوية صغيرة، معتمداً على الحكائية، والتكثيف، والمفارقة، ومستثمراً الطاقة الفعلية للغة ليعبر عن الأحداث الحاسمة. كما أنّه يستثمر ما يناسبه من تقنيات السرد في الأجناس الأخرى.⁽³⁾، مبيّناً أنّ القصة القصيرة جداً لا يعيها أن تكون متأثرة بالأدب العالمي على الرغم من أنّ لها جذوراً تاريخية، كالنوادير والحكايات والمقامات والأخبار والطرائف والمنامات، وهو ما اتفق

(1) انظر: دومة، خيرى، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960 – 1990، (مرجع سابق)، ص 249 و 250.

(2) انظر: حطيني، يوسف، (2004)، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق (الجذور – الواقع – الآفاق)، ط 1، دار الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ص 7.

(3) انظر: حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص 108.

معه جميل حمداوي الذي يرى أنَّ القصة القصيرة جدًّا جنسٌ أدبي حديثٌ، يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والانتقاء الدقيق ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة والقصصية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلًا عن خاصية التلميح والاقتضاب، إضافة إلى سمات الحذف والاختزال، والتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي.⁽¹⁾

ويُعرف جاسم خلف إلياس القصة القصيرة جدًّا أنها نوع سردي داخل في جنس القصة، وهي ليست جنسًا أدبيًّا قائمًا بذاته يؤسس نفسه بنفسه، وإنما نوع أدبيّ فرعيّ له أصول يتكئ عليها، ويستمد وجوده منها؛ كالنادرة والطرفة والخبر والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، بتأثير سردي يقترب أو يبتعد بحسب قدرة القاص عليه⁽²⁾، وتوافقه سعاد مسكين التي ترى أنَّ القصة القصيرة جدًّا نوع سردي يندرج ضمن جنس كليّ عام هو القصة، ويشترك معها في بعض الخصائص، لكنه يتجاوزها إلى خصائص ذاتية تشكلت من داخل خصوصية هذا النوع السردية. لكنها في الوقت نفسه، لا تتكئ على القصة القصيرة⁽³⁾. وكذلك نضال الصالح الذي يؤكد أنَّ القصة القصيرة جدًّا مُلحقة بجنس القصة القصيرة، وليس جنسًا قائمًا بذاته⁽⁴⁾.

ويذهب جمعة الفاخري في وصفه للقصة القصيرة جدًّا بأنها أصبحت ضرورة أدبية ماسّة اقترحها وتيرة العصر المتسارعة، مبتعدة عن الثثرة اللفظية، مانحة للمتلقى مساحة أوسع للتفكير، والتخيل، والابتكار السردية، وتحديّ حقيقي يتمثل في اختبارات المتلقي على التماهي مع خيال الكاتب، وتحفزه على تجريب قدرته على الاشتباك التخيلي بيننا وبينه، لينسج معًا نصًّا ناضجًا مُكتملًا مُقتضبًا بمضامينه الخفية وعوالمه غير المكتشفة بسحره وروائه⁽⁵⁾.

وبين أحمد الحسين – الذي كان له السبق في الكتابة عن هذا الفن بإنتاجه الأول (القصة القصيرة جدًّا – مقارنة بكر – 1977م) – أنَّ القصة القصيرة جدًّا جنسٌ أدبي متفرد، فهي قصة أولاً، وقصيرة جدًّا ثانيًا، تنتهي للقص حدثًا، وحكاية، وتشويقًا، وروحًا،

(1) انظر: حمداوي، جميل، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًّا – المقاربة الميكرو سردية، (مرجع سابق)، ص16.

(2) انظر: إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص200.

(3) انظر: مسكين، سعاد، (2011)، القصة القصيرة جدًّا في المغرب – تصورات ومقاربات، ط1، دار التنوخي، الرباط، المغرب، ص25.

(4) حوار مع نضال صالح، الحوار المتمدن، 19 – 8 – 2006، ع 1647 <http://www.ahewar.org>

(5) انظر: أبو انعيم، هاني، (2014)، أرواح شاحبة، ط1، دار فلور للنشر والتوزيع، القاهرة، ص4 - 6.

مُكثفة فكريًا واقتصادًا ولغةً. لها أركانها وتقنياتها، وهي تتصل مع أجناس أدبية، وفنون أخرى. فالقصة القصيرة جدًّا نصّ إبداعي يترك أثرًا ليس فيما يَخْصه فقط، بل يتحول ليصير نصًّا معرفيًّا دافعًا لمزيد من القراءة والبحث، ومحرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع.⁽¹⁾

ويصفها محمد مينو أنّها حدث خاطف لبوسه لغة شعرية مرهفة، وعنصره الدهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة، وهي قصٌّ مختزل وامض يحول عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرد أطياف، ويستمد مشروعيتها من أشكال القص القديم.⁽²⁾

ويوضح سليمان البكري أنّ القصة القصيرة جدًّا تعتمد اللقطة الفنية المكثفة لتعبر المسافة بين الخبر الاعتيادي إلى دائرة الإبداع التي تحتاج جهدًا فنيًا ذا معنى، وبهذا، فهي تحقق شكلًا أدبيًّا فنيًّا مستقلًّا؛ لأن حدثها وشخصيتها يتوهجان فنيًّا وإنسانيًّا بحساسية بالغة، ويرتبطان بالواقع حينًا وبالتجريد حينًا آخر. أمّا نجم عبد الله كاظم فيرى أنّ القصة القصيرة جدًّا تعالج عدة موضوعات خاصة، لا سيما الإنسانية، العميقة في دلالاتها. وبين باسم عبد الحميد حمودي أنّ القصة القصيرة جدًّا ليست جسدًا مفصّلًا عن فن القصة القصيرة، لكنها تراعي التكثيف، والجوّ الخاص، وضربة النهاية، مراعية التركيز والاقتصاد في الكلمات. وهذا ما يؤكد عليه هيثم بهنام بردى أنّ القصة القصيرة جدًّا لها علاقة وثيقة بالقصة القصيرة، لكن ثمة اختلافات غير جوهرية تميز القصة القصيرة جدًّا، فهما صنوان بناء ودلالة ومقصدية. فهي لا يمكن أن تكون استثناءً من فن القصص وليست تابعة عمياء للقصة القصيرة، أو أن بنيتها مغيبة وشاحبة إزاء صنوها القصة القصيرة، بل إنها تقف على خط واحد معها، وتنبعان من أصل واحد، ولكن ثمة اختلافات غير جوهرية تميز القصة القصيرة جدًّا عن الأخرى.⁽³⁾ ويتناول مؤيد عليوي القصة القصيرة جدًّا أنّها نوع سردي؛ كالحكاية والرواية والقصة القصيرة، من منظور أنها أنواع تندرج تحت جنس أكبر هو التخيل السردى بالمعنى الذي طورته الدراسات والتيارات التداولية والسرديات المنفتحة على التداوليات، وهو التخيل السردى والشعري والمسرحي والسينمائي والتشكيلي التي تندرج جميعها في إطار الفن بصفة عامة.⁽⁴⁾

(1) انظر: الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًّا - مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص18.

(2) انظر: مينو، محمد محيي الدين، فن القصة القصيرة - مقاربات أولى، (مرجع سابق)، ص25.

(3) حمداوي، جميل، القصة القصيرة جدًّا في العراق. <http://www.alitthad.com>.

(4) عليوي، مؤيد، الحوار المتمدن، إشكالية القصة القصيرة جدًّا، ع 4317 <http://www.ahewar.org>.

وهناك من استعاض عن مصطلح القصة القصيرة جداً بتوصيفات أخرى معتقداً أنها الأقرب إلى حقيقة القصة القصيرة جداً، ومنهم؛ عبد الدائم السلامي الذي يرى أنها نمطٌ أدبيٌّ أكثر قدرة على تقطيع الواقع، وتمثل تفاصيله لبناء معناه الشعري مهما تنوّعت رؤى المبدعين بخصوص وظيفتها، ومهما تباينت آراؤهم بشأن ملامحها وأشكالها الكتابية.⁽¹⁾ ويستطرد عبد العاطي الزباني بثلاثة نُعوت من الناحية التجنيسية، فقد جعلها اتجاهًا سرديًا ذا خصائص محددة، وأخرى إبداع فني، وثالثة، وضع القصة القصيرة جداً في خانة الأجناس الأدبية، مُبينًا أنها غُصنٌ في شجرة الأدب، ومن ثم، لا بدّ أن تتسع مكتسباتها وتجاربها مُغتنيةً - أفقيًا وعموديًا - في اتجاه مزيدٍ من انتهاك السائد، ونبذ الاستطراد، وإلغاء الحشو لصالح الاقتصاد والتكثيف والترميز والشحن ورفع سؤال الكتابة فوق كل الإلزامات، لتُصبح ومضة تشعّ، تشرق محققةً درجة قصوى من الشعرية في اللغة إلى حدود الالتباس في تجنيسها.⁽²⁾

نستطيع القول: إن القصة القصيرة جداً التي جاءت استجابة لعصرها إحدى تجليات القصة القصيرة التي تندرج ضمن جنس عام نثري قصصي، متميزة بالقصر، والإيحاء المكثف، والمفارقة المدهشة، وتتفق مع القصة القصيرة بالحدث القصصي، والتكثيف، والمفارقة، وبعض التقنيات الخاصة باللغة، والعلاقة بينهما ليست تبعية، وتقاربها مع فنون أخرى لا يعني أنها لا تحتفظ بتمايزها، فقد تُنبئ بمستقبل مُغدق بكتابات إبداعية، لا سيما أنّها تحقق حضورًا بإمكانياتها التعبيرية والجمالية الخاصة بها.

(1) فريد أمعشوشو، القصة القصيرة جداً: قضايا وإشكالات، الرافد، مجلة ورقية وإلكترونية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، <http://www.arrafid.ae>
(2) المصدر نفسه.

الفصل الأول

القصة القصيرة جدًّا في الأردنّ

- المبحث الأول: صيرورة القصة القصيرة جدًّا.
- المبحث الثاني: ظهور القصة القصيرة جدًّا وتطورها في الأردن.
- المبحث الثالث: رؤية بعض الكتاب الأردنيين في القصة القصيرة جدًّا
(تحليل نوعي)

المبحث الأول

صيرورة القصة القصيرة جدًّا

عندما شقت القصة القصيرة طريقها بين الفنون الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر، ظهرت بعض المحاولات البسيطة في القصة القصيرة جدًّا، لكنها توارت لانشغال الكتاب والنقاد في القصة الأم من حيث تعريفاتها، وخصائصها، وأركانها، وعدد كلماتها التي ما زالت محض اختلاف بين النقاد. ومن الذين كتبوا القصة القصيرة جدًّا غي. دي. موباسان، وفرجينيا وولف، وفرانز كافكا الذي نشر عددًا من القصص القصيرة جدًّا منها؛ حلم جديد: "كانت تسير في الشارع، لم أرها، لاحظت فقط، كيف تهتز في مشيتها، كيف يتطاير شالها، كيف ترفع قدمها، كنت أجلس على حافة الحقل أبخلق في الماء المنساب في الجدول الصغير، وهي تنقل بين القرى، بينما يقف الصبية على الأبواب، يشاهدونها ويراقبونها وهي تبتعد..."⁽¹⁾ وقصة (الفرار): "أمرت السائس بأن يحضر إليّ حصاني من الإصطبل، لم يفهمني السائس. دخلت بنفسني إلى الإصطبل، وضعت السرج على الحصان وامتطيته. سمعت صوت بوق آتياً من بعيد، سألته ماذا يعني ذلك. لم يجب، كما أنه لم يسمع شيئاً. استوقفني عند البوابة وسألني: إلى أين اتجهك أيها الفارس؟ أجبته: "أنا، أنا لا أعرف بالضبط. بعيداً عن هنا. فقط بعيداً عن هنا. دائماً بعيداً عن هنا. وباستمرار. هكذا فقط، يمكنني أن أصل إلى هدي" وسألني: واضح أنك تعرف هدفك جيداً". أجبته: نعم، أعرف هدي جيداً، سبق وأن أخبرتك به تَوَّأ.. بعيداً عن هنا— هذا هو هدي.."⁽²⁾ وفي قصته الرمزية (أقصوصة خرافية): "شيء مؤسف، فالعالم يزداد ضيقاً يوماً بعد يوم. قال الفأر: في البداية كان العالم واسعاً متسعاً لدرجة كانت تخيفني آنذاك، كنت أجري وأقفز وأتجول، وكنت سعيداً أن أرى بعد هذه الحوائط على يميني وعلى يساري، لكن الآن، هذه الحوائط العالية الممتدة التي تنطبق بسرعة بعضها على بعض، وتحاصرني، وأجد نفسي الآن في الغرفة الأخيرة، حيث توجد في أحد أركانها المصيدة. "عليك فقط أن تغير اتجاه حركتك." قال القط وافترسه."⁽³⁾

(1) كافكا، فرانز، (2014)، الأعمال الكاملة، ترجمة: يسري خميس، ط1، ج3، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ص23.

(2) المصدر السابق: ص41.

(3) المصدر السابق: ص46.

وعدَّ بعض النقاد قصص موباسان مثل، (اعترافات امرأة) و(المجوهرات) و(مأساة حقيقية) التي جاءت في ثلاث صفحات ونصف، و(الحليّة المفقودة) التي لم يتجاوز عدد كلماتها ألفي وخمسمئة من القصص القصيرة جدًّا⁽¹⁾. وبعض قصص فرجينيا وولف مثل (بيت مسكون) التي بلغت عدد كلماتها خمسمئة وخمسة وثمانين⁽²⁾.

ويرى بعض النقاد أن الكتاب الروسيين كانوا على دراية بتقنيات القصة القصيرة جدًّا، أبرزهم أنطوان تشيخوف⁽³⁾. وما كان مصطلح القصة القصيرة جدًّا الذي أطلقه آرنتس هيمنجواي عام 1925م على نصه (لبيع) القصير جدًّا: "لبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قط"⁽⁴⁾، والذي يعدّه أعظم ما كتب في تاريخه، إلا تنويجًا لفن بدأت ملامحه في منتصف القرن العشرين.

استمرت المحاولات في كتابة هذا الفن دون تأطيره أو تسميته، وفي عام 1959م كتب الغواتيمالي أوغستو مونتيروسو بعض القصص القصيرة، وأقصر نص قصصي بعنوان (الديناصور): "حينما استفاق كان الديناصور ما يزال هناك"⁽⁵⁾. ووجد بعض النقاد والباحثين في هذا النص القصصي القصير جدًّا جملة مقتطعة من نص أكبر، جاهدين في تخيل ما الذي حدث قبل هذا المشهد وما بعده، باحثين عن المعاني السياسية والاجتماعية، فالديناصور في نهاية الأمر رمز لشيء ما، مشيرين إلى أن النص القصصي فتح أعينهم على أن الحياة ليست روتينًا يوميًا فقط، بل تكمن غرابتها بالمستويات الأخرى في الحياة قد لا نعيها جيدًا بسبب ركوننا لكل ما هو مستقر؛ لذا فإن دلالاتها تتبدل كلما قرئت. ووقف النقاد كثيرًا

(1) موباسان، غي دو، (2014)، الحليّة المفقودة – مجموعة قصصية مختارة (La parure – guy de maupassant)، ترجمة: أنطون موسى عرار- قدم لها وراجعها: جمال شحيد، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

<http://j-m-m.in-goo.net>.(2)

(3) يتفق بعض النقاد أن أنطون تشيخوف كتب نصًا مميزًا بعنوان (ثروة): "منذ أربعين عامًا، وعندما كنت في الخامسة عشرة، عثرت في الطريق على ورقة من فئة جنيه، ومنذ ذلك اليوم لم أرفع وجهي عن الأرض... وأستطيع الآن أن أحصي ممتلكاتي كما يفعل أصحاب الثروات في نهاية حياتهم- فأنا أملك 2917 زرا، و34172 دبوسًا، و12 سن ريشة، و13 قلمًا، ومنديلاً واحدًا، وظهرًا منحنياً، ونظرًا ضعيفًا، وحياة بائسة."

<https://eltibas.wordpress.com>.

(4) انظر: حمداوي، جميل، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًّا – المقاربة الميكروسردية، (مصدر سابق)، ص22.

(5) صرح مونتيروسو عن الديناصور قائلاً: "إن تفسيرات هذه القصة غير نهائية مثلها مثل الكون نفسه." ويُعدّ مونتيروسو معلمًا ومجددًا في أساليب السرد وتقنياته، واعتبر الكاتب الإيطالي اتاليو اكاليفنيو قصة (الديناصور) أنموذجًا مثاليًا في الإيجاز السرد، لكن الوطن العربي لم يعرف هذا الكاتب الذي نشر أعماله الكاملة في 1959م، إلا بعد أن ترجمت أعماله الإسبانية الكاملة إلى اللغة العربية في 2013، مما سببت إرباكًا شديدًا، انظر: الأعمال الكاملة وقصص أخرى للغواتيمالي أوغستو مونتيروسو، ترجمة: نهى أبو عرقوب، (مرجع سابق)، الدستور، 10 - 5 - 2013، ع 16846.

أمام هذا النص القصصي، لأنها من الأعمال التي يصعب تكرارها. فهناك من يرى أنها حكاية فانتازيا، في الوقت التي هي واقعية إلى أبعد حدّ. ويرى البعض أن القصة جاءت موجزة مكثفة، فكلماها القليلة تفتح الأبواب لمستويات مختلفة من التجربة الإنسانية.⁽¹⁾ أما فعل (ما يزال) فقد أعطى للنص زخمًا زمنيًا للحدث القصصي قبل وبعد عملية الاستيقاظ.

يذهب بعض الدارسين إلى أنّ القصة القصيرة جدًّا ظهرت في الأرجنتين عام 1950م مع مجموعة من الكتاب أمثال، بيوي كازاريس وجون لويس بورخيس اللذين أعدا مجموعة كاملة للقصة القصيرة جدًّا في أمريكا اللاتينية، وكل قصة مكونة من سطرين فقط. ومن أهم كتابها؛ خوليو كورتاثار، وخوان خوصي أريولا، وإدواردو غاليانو، وخابيير تومبو، وفيكتوريا أوكامبو، وخوان بوش وإرنستو ساباتو، وكثيرون...⁽²⁾ ويميل بعض النقاد إلى الاعتقاد أنّ القصة القصيرة جدًّا انتقلت من أمريكا اللاتينية إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، وبلغت ذروتها في ثمانينيات القرن الماضي، ما دفع الكثير من النقاد والباحثين الأمريكيين للعودة إلى جذور القصة القصيرة جدًّا.

يرى روبرت شابرر محرر المجموعة الكاملة العالمية للقصة القصيرة جدًّا مع الكاتبين جيمس توماس وكريستوفر ميرل أن القصة القصيرة جدًّا لها أسماء متعددة، تختلف حسب طول القصة وموطنها، في الولايات المتحدة اسمها (flash)، وفي أمريكا اللاتينية (micro)، والقصة القصيرة جدًّا أقصر عشر مرات من القصة التقليدية، موضحًا أن القصة القصيرة جدًّا أصبحت لها شعبية كبيرة بسبب الإنترنت الذي أصبح جزءًا من حياتنا، لا سيما بعد أن بدأت تُظهر قصصًا أقصر من أي وقت مضى، وأسماء جديدة، مثل القصة القصيرة، الأقصوصة، القصة القصيرة جدًّا، القصة اللمحة، النانو، الومضة.⁽³⁾

أمّا جويس كارول أوتس فيقول: "عندما بدأت مع جيمس توماس في 1985م بجمع القصص القصيرة جدًّا التي نُشرت في مجلات أدبية لعقد من الزمن، تلك القصص لم تكن نهضة من الأشكال القديمة، كانت محاولات لإعادة تشكيل القصة. ونشرنا مختارات أدبية

(1) انظر: القفاش، منتصر، قراءات في القصة القصيرة - صراع الحكايات - ملف فنّ القصة القصيرة، مجلة فيلادلفيا، (مرجع سابق)، ص62.

(2) انظر: حمداوي، جميل، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًّا، المقاربة الميكروسردية، (مصدر سابق)، ص23.

(3) World literature today, the Remarkable Reinvention of Very Short Fiction, September – October 2012, page 46.

جديدة في 1992م بعنوان (أدب الومضة - 72 قصة قصيرة جدًا).⁽¹⁾ وي طرح جيمس توماس في مقدمة الكتاب سؤالاً مهماً: "إلى أي حدّ يمكن أن تقصر القصة، ولا تفقد مشروعيتها كقصة؟". واعتمد توماس تحديد عدد كلمات القصة القصيرة جدًا التي قد تبلغ 750 كلمة بناءً على قصة للكاتب الأمريكي آرنست هيمينغواي المعنونة بـ (قصة قصيرة جدًا)، مبيّنًا أن لا علاقة بين طول القصة وجودتها، فمقياس النجاح يقوم في الدرجة الأساس على مدى ما تنطوي عليه القصة من عمق، ووضوح في الرؤية، ومغزى إنساني، وقدرتها على جذب القارئ للتفاعل معها على خلفية ما تحوي من قضايا ومواقف إنسانية جوهريّة تعكس واقع الحياة الحقيقية.⁽²⁾ ثم قدّم جيروم ستيرن في 1996م هذه الفكرة في مجموعة لمختارات أدبية أطلق عليها (الأقصوصة). وكانت النتيجة التي وصل إليها أنّ القصص التي جمعها كانت أقل من نصف طول معظم قصص جيمس القصيرة جدًا.

وترى لويس فالينزويلا أن القصة القصيرة جدًا كالبعوضة ذات ألوان قزحية، ولا يخفى على أحد أنّ هذه الحشرات الوامضة في حالة ازدياد ونمو متواتر، وكذلك القصة القصيرة جدًا التي اشتهرت عالميًا منذ الثمانينيات على وجه الخصوص. فقد بيعت في الولايات المتحدة مجموعات قصصية قصيرة جدًا بملايين النسخ، وهذا يعود إلى ممثلي السينما والتلفزيون الذين يقرأونها مباشرة للجمهور في برودواي (Broadway) لتبثها الإذاعة الوطنية مسجلة لاحقًا.⁽³⁾

ويستذكر الروائي الهولندي جوليان غوغ صباه، والوسائل التي ساعدته لتغيير أسلوبه في قراءة القصة؛ كالتلفاز، أو تصفح الإنترنت، أو iPod، والتي كان لها الأثر الأكبر في تغيير أسلوب الكتابة: "هذه ليست كارثة، فالقصة التقليدية (سردوها آلاف آلاف المرات)، وتعاني من أسلوب التكرار المُجهد، لكن التلفزيون والإنترنت استجابا لهذه الأزمة دون أن يخسرا جمهورهما. ولم يستجب الأدب السردى القديم لهذا التغيير. هناك كتاب كبار قاموا بكتابة القصة القصيرة قبل الرواية، لكن كُتاب القرن العشرين اختاروا أن يعودوا إلى القصص القصيرة جدًا مثل: بورخيس، كورتازار، وبوزاتي، وكالفينو، ودينسن وكواباتا، وغيرهم."⁽⁴⁾

(1) World literatrue today، (مرجع سابق)، ص 47.

(2) <http://daharchives.alhayat.com>. رقم العدد 16236، 9 - 2007، ص 17.

(3) World literatrue today، (مرجع سابق)، ص 46.

(4) المرجع نفسه، ص 47.

تُبين هذه الأمور بمجملها أنّ القصة القصيرة جدًّا ليست وليدة الثورة التكنولوجية ومواقع التواصل الاجتماعي - كما يعتقد البعض - فقد كتبت في أواخر القرن العشرين دون إدراجها تحت اسم معين، وتطورت كغيرها من الكتابات الأدبية، وزادتها رواجًا وسائل الاتصال والتواصل، والعلاقات الثنائية بين المبدعين والمتلقين الذين يستقبلون النص مباشرة، عبر الوسائل المتاحة.

القصة القصيرة جدًّا في الوطن العربي

يصعب تحديد ريادة فنّ القصة القصيرة جدًّا في الوطن العربي، ويعود ذلك إلى عدة أسباب منها؛ التقارب الزمني في تجريب فنّ القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا في القرن العشرين. فقد وجد بعض الباحثين والدارسين في القصص القصيرة جدًّا (أقصوصة)، كما فعل يوسف نجم الذي أطلق على قصة ميخائيل نعيمة (العافر) التي كتبها عام 1914م (أقصوصة)⁽¹⁾. وهناك من منح الريادة لجبران خليل جبران إثر كتابيه (المجنون - 1918م) و(الثائه - 1932م) اللذين ضمّا قصصًا قصيرة جدًّا⁽²⁾. وهناك من أعطى الريادة للكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد الذي كتب مجموعة (العذارى)⁽³⁾ في 1944م، والتي حوت على قصص قصيرة جدًّا، لكنه استخدم مصطلح (حكايات صغيرة) بدلًا من قصص قصيرة جدًّا.

ويرى يوسف حطيني أن الكاتب الفلسطيني محمود علي السعيد من أوائل الذين استخدموا مصطلح القصة القصيرة جدًّا، مُوضحًا أن تجربته كانت متعثرة فنيًا⁽⁴⁾، وأنّ أول مجموعة صدرت له هي (الرصاصية) عام 1979م. وقد اتفق معه جاسم خلف إلياس، إلا أنه يؤكد أن السعيد أصدر المجموعة في 1973م، ونُشرت قصة (الرصاصية) في مجلة الموقف

(1) يقول محمد يوسف نجم: "ستظل أقصوصة (العافر) رائدة الأقصوصة العربية في المهجر ومصر ولبنان".، ويوافقه عبد العزيز عبد المجيد في ريادة نعيمة لفن القصة، ولكنه ينشق في اسم القصة، إذ يعد (سنّها الجديدة) التي كتبت عام 1915م أول قصة لنعيمة، (ربما قصد المؤلفان الأقصوصة بالمعنى المتعارف عليه وهو القصة القصيرة وليست القصيرة جدًّا). انظر: مدوري، نوال، حكاية القصة القصيرة الكلاسيكية في السرد العربي، ملف فنّ القصة القصيرة، مجلة فيلادلفيا، (مرجع سابق)، ص52.

(2) انظر: حمداوي، جميل، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص25؛ جبران، خليل جبران، (1981)، الأعمال المعربة، ط1، بيروت، ص9 - 43 - 397 - 446.

(3) عواد، توفيق يوسف، (1987)، المؤلفات الكاملة، العذارى، المجموعة القصصية الثالثة، ط1، مكتبة لبنان، ص156 و157 و158 و160 و161.

(4) انظر: حطيني، يوسف، القصة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق (الجزء - الواقع - الآفاق)، (مرجع سابق)، ص30.

الأدبي ع 6 - 7 - 8 تشرين الأول والثاني وكانون الأول 1973 م.⁽¹⁾ وأجمع النقاد والباحثون أن محمود السعيد المقيم في حلب منذ نكبة 48 ابتكر اسماً مختلفاً لجنس أدبي واعد، ونشر نصاً تحت اسم قصة قصيرة جداً في مجلة الطليعة بعنوان (الفدائي) عام 1966 م. وأطلقوا على مدينة (حلب) مؤخراً عاصمة القصة القصيرة جداً بناءً على اقتراح تقدم به جمعة الفاخري تيمناً بتجربة السعيد القصصية. كما حمل ملتقى القصة القصيرة جداً الذي عقد عام 2015 م في الشارقة اسم (ملتقى الوفاء لحلب)⁽²⁾.

وللمواقع الإلكترونية - تفاجئنا كل يوم بدراسات وبحوث عن القصة القصيرة جداً - دور في منح الريادة للعراقي نوّيل رسام الذي أشار إليه الناقد العراقي باسم عبد الحميد حمودي أنه أول من استخدم مصطلح القصة القصيرة جداً في متن إحدى قصصه التي نشرها في 1932 م، لكنه لم يتمكن - حمودي - من العثور عليها لنشرها مع قصصه (موت فقير - 1930 م) و(اليتيم 1931 م) اللتين نشرهما في مجلة الأقلام، العدد الحادي عشر - الثاني عشر - 1988.⁽³⁾ كما أن الناقد هيثم بهنام بردى نشر على موقعه الإلكتروني ما تناوله الناقد عبد الإله أحمد في كتابه (نشأة القصة القصيرة في العراق 1908 - 1939) وضم رسام في لائحة فهرسته للقصاص العراقية المنشورة في تلك الفترة: نوّيل رسام: من قصصه القصيرة جداً / (اليتيم) - جريدة الزمان (بدل البلاد)، العدد 275. السنة الأولى. 7 / تشرين الأول / 1931 م. (موت الفقير) نُشرت في جريدة البلاد، العدد 182. السنة الأولى - 16 / 6 / 1930 م. (الأخوان أو شهيد الواجب)، نُشرت في جريدة البلاد، العدد 174، السنة الأولى. 6 / 6 / 1930 م.⁽⁴⁾

في 1960 م نشر السوري زكريا تامر مجموعته الأولى (صهيل الجواد الأبيض)، وفي 1963 م كانت مجموعته الثانية (ربيع في الرماد)، وألحقهما بمجموعة ثالثة عنوانها (الرعد) في 1970 م. ثم مجموعته الرابعة (دمشق الحرائق) في 1973 م، ليتوج مجموعاته بـ (النمور في اليوم العاشر) في 1978 م التي يُعدها بعض النقاد من العلامات الكبرى في حياته.⁽⁵⁾ ونشر خالد حبيب الراوي قصة (إرادة اللاشعور) في 1961 م، ثم أصدر خمس قصص قصيرة جداً ضمن

(1) انظر: إلياس، جاسم خلف، شعيرة القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص 22؛ رضوان، عبد الله، دراسة تطبيقية في نماذج دالة من القصة القصيرة جداً، ملتقى عمان الأول للقصة، منتدى الرواد الكبار، (مرجع سابق).

(2) انظر: أبو انعيم، هاني، القصة القصيرة جداً.. بدايات وآفاق، الدستور، 7 - 8 - 2015، ع 17665.

(3) <http://www.bahzani.net> و <http://www.ahewar.org>.

(4) http://www.arabicnadwah.com/articles/veryshortstory-haytham_bahnam.htm.

(5) <http://www.syrianstory.com>

مجموعته (القطار الليلي) في 1971م، ثم تلاه، جمعة اللامي، وأحمد خلف، وإبراهيم أحمد. أما وليد إخلاصي، فقد بدأت رحلته القصصية مع (بيروت) التي نشرها في 1963م، و(الدهشة في العيون القاسية) في 1972م. وجاءت مجموعات عبد الرحمن الربيعي القصصية القصيرة جدًا بين 1966 – 1968م، ومنها؛ (السيف والسفينة)، و(الظل في الرأس)، و(وجوه من رحلة التعب)، و(المواسم الأخرى)، و(عيون في الحلم) وغيرها... وأصدر شكري الطيار عددًا من القصص القصيرة جدًا في ستينيات القرن المنصرم. ونشر إبراهيم أحمد خمس قصص قصيرة بعنوان (جلبة خفيفة لمكبرات الصوت) في 1973م.⁽¹⁾ أما القاص حسب الله يحيى فقد نشر عددًا من القصص القصيرة جدًا في 1972م ومنها؛ (ضمير الماء)، و(الجرح لا يعرف الأنين) التي جاءت في أربعة مقاطع: هو، هي، الموت، الجرح.

شهد الوطن العربي في 1974م صدور ثلاث مجموعات قصصية احتوت على القصة القصيرة جدًا، كما أوردت بثينة الناصري في مجموعتها القصصية (حدوة حصان) قصة سمّتها (قصة قصيرة جدًا). وأصدر نبيل جديد في 1976م (الرقص فوق الأسطحة)، وجبير المليحان (قصص صغيرة) بعنوان (الطفل يريد اللون الأبيض). وفي 1977م صدرت ثلاث مجموعات قصصية قصيرة جدًا هي (العيون)، و(عشرون قصة قصيرة جدًا) و(تخطيطات)، وصدرت بعدها (من الهدوء إلى الصمت) التي حوت على قصص قصيرة جدًا، ومجموعة (حدائق الأطفال المغمومة) لحمدي مخلف الحديثي. كما كتب الأديب هيثم بهنام بردي قصته الأولى (صدى). ثم أصدر مجموعات قصصية جمعها في كتاب بعنوان: (القصة القصيرة جدًا: المجموعات القصصية 1989 – 2008م)⁽²⁾.

في المقابل، لم تكن مصر غائبة عن الريادة في الفن القصصي؛ ولذا نجد بعضًا من القصص القصيرة جدًا لروائيين ومنهم؛ يوسف إدريس الذي مزج بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا ومنها، (نظرة) التي جاءت بصفحة وربع الصفحة، و(علي أسبوط) و(رهان) و(الأمنية) في صفحتين ونصف الصفحة في مجموعته القصصية (أرخص ليالي)⁽³⁾، وقصة (المرتبة المقعرة) التي جاءت بمئتي كلمة⁽⁴⁾، ومجموعته القصصية (العتب على النظر) التي وقعت بين أربع وخمس صفحات⁽⁵⁾، ونجيب محفوظ الذي كتب القصص القصيرة عام

(1) انظر: إلياس، جاسم خلف، شعيرة القصة القصيرة جدًا، (مرجع سابق)، ص 21.

(2) المرجع نفسه، ص 22.

(3) <http://al-hakawati.net/arabic/civilizations>.

(4) <http://www.noonbooks.com>.

(5) إدريس، يوسف، (1978)، العتب على النظر، ط 1، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ص 49.

1936م، و(أحلام فترة النقاهاة) التي جاءت مرقمة، حاملة رؤى كاتبها، وتفصيل يومية حياتية، محاولاً أن يستعيد الأشياء بنزقها ودهشتها بين الحلم والواقع⁽¹⁾، ويوسف الشاروني (قصص في دقائق) التي أطلق عليها رياض عصمت (القصة الصرعة)⁽²⁾، ومحمد المخزنجي، ومحمد مستجاب الذي نشر (ست قصص قصيرة جداً) في 1976م، ويحيى الطاهر عبد الله الذي نشر قصتين قصيرتين جداً هما (أنا وهي وزهور العالم) و(الشجرة)، وناصر الحلواني، ومنتصر القفاش، ورفقي بدوي، وأحمد عوض محمّد، وعبد الحكيم حيدر وغيرهم.

وفي المغرب العربي، يرى بعض النقاد أنّ ظهور القصة القصيرة جداً كانت في سبعينيات القرن الماضي عندما أورد عبد الرحيم مودن في (معجم مصطلحات القصة المغربية) نصوصاً قصصية جداً لعبد الكريم التمساني سماها (قصص قصيرة جداً) في 1974م، وقصتين قصيرتين لمحمد جبران في 1989م. ويذهب جميل حمداوي إلى أنّ البداية الحقيقية كانت في تسعينيات القرن الماضي، عندما نشر محمد العتروس مجموعته القصصية الومضة (هذا القادم) في 1994م، ثم الحسين زروق بمجموعته (الخيال والليل) في 1996م. ثم أصدر جمال بو طيب مجموعته القصصية (زخة... وبيتدئ الشتاء) في 2001م، ليتبعه عددٌ من الكتاب مثل: مصطفى لغتيري، وعبد الله المتقي، وحسن برطال، وسعيد منتسب، وجمال الدين الخضيري، وغيرهم.

شهد الوطن العربي في العقد التسعيني حركة دؤوبة في إصدارات القصص القصيرة جداً، مثل: (الرصاصية)، و(طقوس المرأة الشقية)، و(حب مع وقف التنفيذ)، و(مدائن البعد)، و(كائنات صغيرة)، و(همهمات ذاكرة)، و(ميت لا يموت)، و(أحلام عامل المطبعة)، و(بقية ليل)، و(موت المؤلف)، و(البيت بيتك)، و(حدائق عارية)، و(نفثات)، و(العربة)، و(حياة)، و(على هامش المزامير)، و(نمنمات)، و(جزيرة زرقاء)، و(الكروني الأزرق)،... وغيرها.⁽³⁾

نستطيع القول: إنّ عوامل انتشار فنّ القصة القصيرة جداً في الوطن العربي في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تعود إلى عدة أسباب منها:

أولاً: التقارب الزمني بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً عند بعض القاصين والروائيين الذين كانت لهم تجارب قصصية - في خمسينيات وستينيات القرن الماضي -

(1) <http://www.goodreads.com>.

(2) انظر: إلياس، جاسم خلف، شعيرة القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص23 و24.

دفعت بعض الأدباء للكتابة في الجنس، لإدراكهم أنهم ينهلون من النبع نفسه – فن القصة – دون أن يؤطروا القصة القصيرة جداً بمصطلح أو مفهوم كما هو شائع في وقتنا الحاضر.

ثانياً: اتفقت بعض الآراء أن بدايات القصة القصيرة جداً في الوطن العربي تشكلت بصورة عفوية متفرقة في خمسينيات القرن الماضي، لكنها برزت بعد هزيمة حزيران 1967م وتداعياتها السياسية والاجتماعية والثقافية، فكان فنّ القصة القصيرة جداً أنموذجاً لظواهر التمرد على السائد، والتعبير عن الوقائع الجديدة من خلال أجناس الإبداع الفني والأدبي⁽¹⁾، فضلاً عما تتعرض له المنطقة العربية على وجه الخصوص.

ثالثاً: كانت ترجمة فتحي العشري لكتاب ناتالي ساروت (انفعالات) في 1972م⁽²⁾ إيذاناً للتجريب بهذا الفن القصصي من أوسع الأبواب، وصدرت أعمالٌ قصصية قصيرة جداً بشكل ملحوظ في الشام والعراق ومصر والمغرب العربي. وأصبح الكتاب يميلون إلى الإيجاز، لا سيما بعد أن اطلعوا على ترجمات لكتابات أجنبية مترجمة أو بلغتها الأصلية.

رابعاً: تأثر أدبائنا بالأدب الأوروبية وأمريكا اللاتينية بعد ترجمة الكثير من نصوص القصة القصيرة جداً الوافدة من هناك مثل: لويس بورخيس، وراؤول براسكا، وخوليو كورتازار، وأوجستو مونتيروسو، وجابرييل كارسيا ماركيز، وإدواردو كاليانو، وغيرهم.

خامساً: التحولات السريعة التي مست العالم العربي كمّاً وكيفاً من الصعب اللحاق بها، دفعت المبدعين إلى اختيار شكل أدبي مناسب للقارئ في هذا العالم المعروف بالإيقاع الصاخب، والسرعة الفائقة، والفوضى الخلاقة المموج بالتحركات السريعة على جميع الأصعدة، والتي لم تعد تسمح للقارئ بالتروي أو الصبر على القراءة المسترسلة المركزة، بل

(1) انظر: أبو نضال، نزيه، القصة القصيرة جداً في الأردن: خصائصها وتقنياتها السردية، الرأي، 2007/12/28.
(2) بين نهاد التكرلي في عام 1985م الخطأ الذي وقع فيه فتحي العشري عندما ترجم عنوان كتاب (ناتالي ساروت) (Tropismes) بـ (الانفعالات- قصص قصيرة جداً)، وجنس الكتاب بشكله الصحيح كالآتي: (الانفعالات، رواية كتبها ناتالي ساروت عام 1938م ضمن الرواية الفرنسية الجديدة). وتم مؤخراً اعتماد ترجمته وتجنيسه للرواية عربياً عندما أقدمت وزارة الثقافة السورية عام 1999م على الترجمة التالية: رواية (انتحاءات) لساروت، ترجمة: (ريم منصور الأطرش)، انظر: أبجيط، عبد الواحد، (2015)، خصائص القصة القصيرة جداً عند ميمون حرش، ط1، منشورات مهرجان الناظر العربي للقصة القصيرة جداً في دورته الرابعة، مطبعة القبس، المغرب، ص20؛ ملف ناتالي ساروت، (2005)، مجلة تايكي ع 20، ص111 – 128؛ عليوي، مؤيد، إشكالية نشأة القصة القصيرة جداً، الترجمة إلى العربية، 26 – 12 – 2013، <http://www.ahewar.org>؛ ويرى الناقد العراقي نجاح الجبيلي أنّ الفرنسية ناتالي ساروت لم تقصد أن يكون كتابها قصصاً قصيرة جداً، إذ لم يتبلور هذا الصنف، حينذاك، في الغرب، ولم يكن معروفاً في التراث القصصي الفرنسي، بل إن الكتاب حين انتشر في الغرب كان يطلق عليه مسميات عديدة مثل: (القصة الموضبة)، و(القصة الصدمة)... وغيرها، وهذا يؤكد أنّ (انفعالات) ليست قصصاً قصيرة جداً. انظر: محمود العزازمة، القصة القصيرة جداً في ضوء النقد، جريدة الدستور، ع 15845، الجمعة 13 – 8 – 2010.

قراءة نص يتميز بالقصر، فضلاً عن تراجع نسبة القراءة في عالمنا العربي أمام الشبكة العنكبوتية، وعزوف بعض القراء عن التعلم والتثقيف الذاتي؛ لذا فإن هذا الجنس القصصي القصير جداً جاء ليناسب الإيقاع الجديد لعصرنا، والمتلقي الذي لم يعد يملك وقتاً كافياً للقراءة الطويلة بسبب الضغوطات الاقتصادية، لكن في المقابل لم تأت القصة القصيرة جداً لتحتل مكانة الرواية أو القصة، فما زال النثر القصصي الطويل حاضراً.

المبحث الثاني

ظهور القصة القصيرة جدًا وتطورها في الأردن

لم يكن الأردن نائيًا عن المشاهد الثقافية يومًا، ولا بعيدًا عن التحولات والتطورات التي التحقت بالأنواع أو الأجناس الأدبية في الوطن العربي منذ تأسيسه في 1921م. ويرى بعض النقاد أنَّ القصة القصيرة في الأردن كانت أسبق في الظهور من الرواية ⁽¹⁾.

لم يتخلف الأردن عن ركب القصة القصيرة جدًا الذي بدأ بالظهور في ثلاثينيات القرن الماضي، فكانت أولى التجارب للقاص محمود الريماوي الذي نشر عددًا من القصص القصيرة جدًا تحت عنوان (ضوء إلى نجمة القلب) ومنها: (الحب يؤدي إلى الموت)، و(الناقد)، و(ليل الجسد والقلب) بمجلة (مواقف) اللبنانية عام 1970م ⁽²⁾.

نشر القاص محمود الريماوي الذي يُقر بتأثير ناتالي ساروت مجموعته الأولى المسماة (العري في صحراء ليلية) عام 1972م، وتتضمن نماذج متعددة تنتمي للقصة القصيرة جدًا من الناحية النصية والفنية، وإن كان الكاتب نشرها دون تفريدها باسم خاص. ومن أبرز هذه القصص: (أبناء الآخرين) – أربع قصص بعنوان رئيسي واحد وعناوين فرعية لكل منها؛ (اللؤلؤة)، و(الحب يؤدي إلى الموت)، و(العانس لا تفكر كالآخرين)، و(الولد ينتصر على النبوءة)، و(أزهار الخير والشر)، و(امرأة في حياته)، و(العزاء يسقط عند المفترق)، و(فراشات

(1) انظر: خليل، إبراهيم، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، (مرجع سابق)، ص 17. وللاستزادة في فنّ القصة بالأردن انظر: قطامي، سمير، (1989)، الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967)، ط 1، وزارة الثقافة والتراث القومي، عمان؛ ياغي، عبد الرحمن، (1993)، القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، (د.ط)، عمان؛ السعافين، إبراهيم، (1995)، الرواية في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، مؤسسة آل البيت، (د.ط)، عمان؛ ياغي، هاشم، (1998)، القصة القصيرة في فلسطين والأردن (1950 – 1965)، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ نصرالله، إبراهيم، (2001)، أفق التحولات في القصة القصيرة – دراسات وشهادات أدبية، إبراهيم صموئيل وآخرون، ط 1، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان؛ عبيد الله، محمد، (2002)، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل (الأفق الجديد)، سلسلة كتاب الشهر (23)، وزارة الثقافة، عمان؛ الأسد، ناصر الدين، (2004)، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، ط 1، مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان؛ شهاب، أسامة، (2005)، القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين 1948 – 1988 دراسة تحليلية، ط 1، وزارة الثقافة، عمان؛ عطيات، محمد، (2011)، القصة الطويلة في الأردن، ط 1، وزارة الثقافة، عمان.

(2) أرشيف المجالات الأدبية والثقافية العربية، مجلة مواقف اللبنانية، ع 19-20.

<http://www.archivebeta.sakhr.it.com>.

البحر)، و(سلام على الفقراء). وقد تكون مجموعة الريماوي أول مجموعة مطبوعة في فلسطين والأردن تتضمن هذا العدد الوافر من القصص القصيرة جداً، ومن أوائل الأعمال العربية⁽¹⁾.

ويعُدُّ محمود شقير أبرز الكتاب العرب الذين رسخوا كتابة القصة القصيرة جداً باللغة العربية، نظراً لبداياته المبكرة في هذا النوع من الكتابة التجريبية. وقد بدأت رحلة شقير في القصة القصيرة جداً في منتصف السبعينيات من القرن الماضي، بـ (ثلاث قصص قصيرة جداً) معنونة بشكل صريح بهذا العنوان في مجموعته الثانية (الولد الفلسطيني) المنشورة في طبعها الأولى عام 1977م، وكُتِبَت بين عامي 1975-1977م، وفق الإشارة التاريخية الصريحة في الكتاب نفسه. ومع حلول الثمانينيات والتسعينيات كانت الحقبة الخصبة لتطور هذا النوع عند شقير، فظهرت ثلاث مجموعات: (طقوس للمرأة الشقية 1986م)، (ورد لدماء الأنبياء أو صمت النوافذ 1991م)، و(مرور خاطف 2002م). فضلاً أنه أول من كتب المتوالية القصصية.⁽²⁾

بعد هاتين التجربتين⁽³⁾، بدأ فنّ القصة القصيرة جداً يدخل المشهد الثقافي في الأردن، وفي الجدول التالي، حاولنا رصد الكتابات القصصية القصيرة جداً في الأردن من 1972م إلى 2017م، حسب التسلسل الزمني للمجموعات القصصية لكل قاص.

ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً من 1972م إلى 2017م⁽⁴⁾

الرقم	الاسم	المجموعة القصصية	دار ومكان النشر	السنة
1	جمال أبو حمدان	أحزان كثيرة وثلاثة غزلان	دار موقف - بيروت	1969
		مكان أمام البحر	دار أزمنا للنشر والتوزيع -	1993

- (1) انظر: عبيد الله، محمد، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، (مرجع سابق)، ص 108.
- (2) المتوالية القصصية: هي نوع قصصي يسمح بكتابة عمل قصصي مفتوح بناءً على وحدات قصصية تميل إلى الاكتمال والاستقلال النسبي، وفق نظام أو بناء يختاره المؤلف، فيلتقطه المتلقي للوصول إلى الرباط الخفي الذي يربط الوحدات الصغرى بالنص القصصي الأساسي. انظر: عبيد الله، محمد، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، (مرجع سابق)، ص 174.
- (3) يُقرّ سعود قبيلات أن يوسف ضمرة أول من كتب القصة القصيرة جداً في الصفحات الثقافية بجريدة الرأي في 1978، (ورقة نقدية أرسلها سعود قبيلات إلينا عبر البريد الإلكتروني في تاريخ 25 - 7 - 2015).
- (4) الببليوغرافيا الوطنية الأردنية - السجل السنوي للننتاج الفكري في المملكة الأردنية الهاشمية للأعوام 2007 و 2008 و 2009 و 2010 و 2011 و 2012 و 2013 و 2014؛ أبو نضال، نزيه (1)، (شباط 2011)، ببليوغرافيا القصة القصيرة النسوية في الأردن 1954 - 2010؛ مجلة تاكي، أمانة عمان الكبرى، ع 42، ص 63 و 64 و 65؛ أبو نضال، نزيه (2)، (2006)، ببليوغرافيا القصة القصيرة في الأردن 1922 - 2009، أمانة عمان الكبرى، مجلة تاكي، ع 25؛ المشايخ، محمد، (2012)، معجم أدبيات الأردن وكتباته، ط 1، (د.ن)، ج 1.

	عمان			
1998	وزارة الثقافة - عمان	مملكة النمل		
2000	أمانة عمان	البحث عن زيزيا		
2002	دار أزمدة للنشر والتوزيع - عمان	قطف الزهرة البرية		
2005	وزارة الثقافة - عمان	صندوق الدنيا		
2010	وزارة الثقافة - عمان	أمس الغد		
1972	وزارة الثقافة والإعلام - بغداد	العري في صحراء ليلية	محمود الريماوي	2
1980	دار ابن رشد - بيروت	الجرح الشمالي		
1987	دار الكرمل - عمان	كوكب تفاح وأملح		
1990	دار الثقافة الجديدة - القاهرة	ضرب بطيء على طفل صغير		
1993	وزارة الثقافة	غرباء		
1996	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	القطار		
2000	المجلس الأعلى للثقافة والفنون - القاهرة	شمل العائلة		
2002	وزارة الثقافة	الأعمال القصصية الكاملة		
2011	أمانة عمان الكبرى	فرق التوقيت		
2016	دار فضاءات للنشر والتوزيع	عم تبحث في مراكش		
2017	دار فضاءات للنشر والتوزيع	ضيف على العالم		
1975	منشورات صلاح الدين - القدس	خبز الآخرين	محمود شقير	3
1977	منشورات صلاح الدين - القدس	الولد الفلسطيني		
1986	دار ابن رشد - عمان	طقوس للمرأة الشقية		
1991	دار الأهالي - دمشق	ورد لدماء الأنبياء (صمت النوافذ)		
2002	دار الشروق - عمان	مرور خاطف		
2003	المؤسسة العربية للدراسات	صورة شاكير		

	والنشر - بيروت			
2004	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	ابنة خالتي كوندوليزا		
2004	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	باحة صغيرة لأحزان المساء		
2006	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	احتمالات طفيفة		
1980	رابطة الكتاب الأردنيين	في البدء.. وفي البدء أيضاً	سعود قبيلات	4
1994	دار أزمّة للنشر والتوزيع - عمان	مشي		
2002	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	بعد خراب الحافلة		
2008	دار أزمّة للنشر والتوزيع - عمان	الطيران على عصا مكنسة		
2012	وزارة الثقافة	كهفي		
1980	مطبعة التوفيق - عمان	جولة العرق	محمد طمليه	5
1981	مطبعة التوفيق - عمان	الخبية		
1981	مطبعة الزرقاء الحديثة - الزرقاء	ملاحظات حول قضية أساسية		
1984	المطابع التعاونية - عمان	المتحمسون الأوغاد		
2009	دار أزمّة للنشر والتوزيع - عمان	الأعمال القصصية		
1981	مطبعة الهنداوي - عمان	للأرض جاذبية أخرى	جمعة شنب	6
1982	مطبعة الشراع - عمان	الرسالة الأخيرة		
1984	مطبعة الأمان - عمان	موت ملاك صغير		
2015	دار الأهلية للنشر والتوزيع - عمان	قهوة رديئة		
2017	دار الأهلية للنشر والتوزيع	بنت الحرام		
1983	دار منال للنشر	حبك قدرتي	محمد عارف مشته	7
1988	دار الأفق الجديد	همسة في زمن الضجيج		
1995	دار الينابيع	الولد الذي غاب		

2002	وزارة الثقافة	مولاي السلطان قطز		
2006	داريافا للنشر والتوزيع	بائعة الكبريت		
2016	الآن ناشرون وموزعون	شبابيك		
2017	الآن ناشرون وموزعون	عصافير المساء تأتي سرًا		
1985	دار الشروق - عمان	ذلك المساء	يوسف ضمرة	8
1993	وزارة الثقافة - عمان	عنقود حامض		
2011	وزارة الثقافة - عمان	طريق الحرير		
2014	دار فضاءات للنشر والتوزيع - عمان	مراوغون قساة		
1988	دار الأفق الجديد - عمان	همسة في زمن الضجيج	محمد عارف مشه	9
1995	دار الينابيع - عمان	الولد الذي غاب		
2003	وزارة الثقافة - عمان	مولاي السلطان قطز		
2007	وزارة الثقافة - عمان	بائعة الكبريت		
1990	الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة	طقوس أنثى	سامية العطعوط	10
1998	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	طربوش موزارت		
2008	أمانة عمان - عمان	قارع الأجراس - أنثى العنكبوت		
2012	دار الفارابي - بيروت	بيكاسو كافييه		
1991	دار الرشيد - عمان	الفقراء لا يحبون الكتب	محمود الرجبي	11
1992	عمان	وجهان و امرأة واحدة		
2013	عمان	ليس أكثر أو أقل		
2016	دار فضاءات للنشر والتوزيع	اللاعب واللعبة أنت - قصص قصيرة جدًا		
1993	دار أزمنة للنشر والتوزيع - عمان	الفجر والصبية	جواهر الرفايعة	12
1996	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	أكثر مما أحتمل		
2002	وزارة الثقافة - عمان	على قيد الطفولة		
1993	دار الينابيع للنشر والتوزيع	الإشارة حمراء دائمًا	حنان بيروتي	13

1999	دار الفارس للنشر والتوزيع	فتات		
2007	دار أزمدة للنشر والتوزيع - عمان	فرح مشروخ		
2007	دار أزمدة للنشر والتوزيع - عمان	تفاصيل صغيرة		
2012	دار فضاءات للنشر والتوزيع - عمان	ليل آخر		
2013	دار أطلس للنشر - القاهرة	ذكرى الغريب		
2015	دار فضاءات للنشر والتوزيع - عمان	بين بكاءين		
2016	دار فضاءات للنشر والتوزيع	أحلام متأخرة		
2018	دار فضاءات للنشر والتوزيع	ليت للبحر لسانًا يحكي		
1993	دار الكرمل للنشر والتوزيع	كانون الثالث	محمد جميل خضر	14
2002	دار أزمدة للنشر والتوزيع	طقوس الرخام		
2014	دار فضاءات للنشر والتوزيع	برد		
1993	وليد فاضل سيلوي	العنكبوت - قصص قصيرة جدًا	وليد فاضل سيلوي	15
1994	وزارة الثقافة	الموت والزيتون	باسم الزعبي	16
2001	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	ورقة واحدة لا تكفي		
2003	دار الكندي للنشر والتوزيع	دم الكاتب		
2007	وزارة الثقافة	تقاسيم المدينة المتعبة		
2012	دار البيروني للنشر والتوزيع	الشمس تشرق غربًا		
1996	دار الكندي للنشر والتوزيع - إربد	أوركسترا	سميحة خريس	17
2010	دار نارة للنشر والتوزيع - عمان	دومينو		
1996	منشورات جماعة رايات الإبداعية - عمان	الموناليزا تلبس الحجاب	عمار الجنيدي	18
2003	دار أزمدة للنشر والتوزيع - عمان	خيانات مشروعة - قصص قصيرة جدًا		

2011	وزارة الثقافة - عمان	ذكور بآنسة		
1996	دار الكندي للنشر والتوزيع	آخر أحاديث العرافة	مريم جبر	19
2002	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	طهي		
2008	وزارة الثقافة - عمان	فتنة البوح - نصوص قصصية		
1996	دار أزمنا للنشر والتوزيع - عمان	لست أنا	مريم عويس	20
1997	المؤسسة العربية للنشر والتوزيع - بيروت	للشمس جنون آخر	انتصار عباس	21
2006	دار اليازوري للنشر والتوزيع - عمان	حلوى الماء		
1998	محمود أبو فروة الرجي	ماذا يقولون العاشقون؟ ثلاث وستون قصة قصيرة جدًا	أمين دراوشة، ومحمود الرجي، ومحمد جبر	22
1998	وزارة الثقافة	ذنوب الشمس	طارق بنات	23
2016	الآن ناشرون وموزعون	خيبة		
1999	مطبعة المداد - عمان	الغناء بعيدًا	أميمة الناصر	24
2012	دار الأهلية للنشر والتوزيع	صحو		
1999	دار الشروق - عمان	قبل الأوان بكثير	بسمة النصور	25
2006	دار الشروق - عمان	مزيًا من الوحشة		
2009	مؤسسة التنوخي - المغرب	خاتم في مياه بعيدة		
2017	دار الشروق للنشر والتوزيع	أوجاعي كلها		
2000	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	العربة	نهلة الجمزاوي	26
2002	دار أزمنا للنشر والتوزيع - عمان	فراشة النار	سميرة ديوان	27
2002	أمانة عمان الكبرى	رجل في الظل	مخلد بركات	28
2007	دار اليازوري للنشر والتوزيع	النافذة الحدياء		
2012	وزارة الثقافة	حوافر مسافرة		
2013	وزارة الثقافة	نبوءة الملح		

2017	الآن ناشرون وموزعون	رباعيات الفردوس		
2003	وزارة الثقافة	صحوة تحت المطر	سحر ملص	29
2003	وزارة الثقافة - عمان	لوحات فسيفسائية	مجدولين أبو الرّب	30
2016	قيد الطبع	كان ثمة عتبة		
2004	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	حجرة مظلمة	بسمة النمري	31
2007	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	أقرب بكثير مما تتصور		
2008	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	سفر الرؤى - الجزء الأول		
2009	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	كذلك على الأرض - الجزء الثاني		
2010	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	ما لا يُرى - الجزء الثالث		
2004	دار زهران للنشر والتوزيع - عمان	شرشف أبيض	بسمة فتحي	32
2004	مطبعة الأجيال - عمان	الفراشة الحمقاء تحترق مرتين	عُلا عبید	33
2004	وزارة الثقافة - عمان	ليس بعد الآن	كوثر الجندي	34
2005	وزارة الثقافة - عمان	حصان العصر	أحمد النعيمي	35
2005	دار اليازوري - أمانة عمان	دم برتقالي	صفية البكري	36
2005	وزارة الثقافة - عمان	قلاع الصمت		
2006	دار مدبولي - القاهرة	صبيا في العشرينات	صبيحي فحماوي	37
2009	دار الفارابي - بيروت	الرجل المومياء		
2016	الآن ناشرون وموزعون	كل شيء للبيع		
2017	الآن ناشرون وموزعون	مواقف		
2017	الآن ناشرون وموزعون	قهقهات باكية		
2006	وزارة الثقافة - عمان	ليلة اكتمال الذئب	مهند العزب	38
2010	دار أزمنة للنشر والتوزيع - عمان	رؤى الخفاش		

2013	دار فضاءات للنشر والتوزيع - عمان	صولو - قصص قصيرة جدًا		
2008	دار اليازوري للنشر والتوزيع	نافذة هروب	خالد سامح	39
2011	دار ورد للنشر والتوزيع	نهايات مقترحة		
2016	دار فضاءات للنشر والتوزيع	ويبقى سرًا		
2017	دار فضاءات للنشر والتوزيع	بين سطور المدينة		
2008	دار الفارابي	عن الحب والموت	هشام البستاني	40
2010	دار الفارابي	الفوضى الرتيبة للوجود		
2012	دار الآداب - بيروت	أرى المعنى - سرد - موسيقى، أو: قصص على تخوم الشعر		
2014	دار العين للنشر والتوزيع - الإسكندرية	مُقدمات لا بدّ منها لفناء مؤجل - متاهة قصصية		
2009	مطابع الدستور التجارية	اشتعال ذاكرة	حسين أبو نبعة	41
2011	مطابع الدستور التجارية	موعد مع البحر		
2009	عالم الكتب الحديث - عمان	رقصة الشتاء الأولى	ليندا عبيد	42
2014	وزارة الثقافة	ما تبقى من الياسمين		
2009	شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم	أصل الغواية	منتهى العزة	43
2010	دار ورد للنشر والتوزيع - عمان	المذنب	أسماء الملاح	44
2012	دار أمواج للنشر والتوزيع - عمان	الرمل الحار		
2015	وزارة الثقافة - عمان	لقطة سريعة		
2011	دار فضاءات للنشر والتوزيع - عمان	سفرٌ بلا غبار	ذكريات حرب	45
2011	وزارة الثقافة - عمان	مرايا الليل	سمير الشريف	46
2011	دار الكندي للنشر والتوزيع - عمان	العربون	شفيق طه النوباني	47

2011	دار السفير للنشر والتوزيع - عمان	حكاية الشجرة التي تمشي	لانا الحيارى	48
2011	دار فضاءات للنشر والتوزيع - عمان	لم يعد لي إلا.. أنا	محاسن الحمصي	49
2012	دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع	حديث المرايا والكوابيس	هدى فاخوري	50
2013	دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع	دوائر الحب والود		
2012	دار أزمنة للنشر والتوزيع - عمان	على أهبة الحلم	هيفاء أبو النادي	51
2013	دار فضاءات للنشر والتوزيع	انفلونزا الوحدة	إبراهيم العامري	52
2013	دار الحكمة - مصر	حين كانت الرغبة حرف جر	تبارك الياسين	53
2013	دار الحكمة - مصر	يوم بُعثت لأحيا		
2016	دار الأهلية للنشر والتوزيع	أريد أن أحك تلك الفكرة		
2013	دار الأهلية للنشر والتوزيع - عمان	هزائم وادعة - قصص قصيرة جداً	عامر علي الشقيري	54
2015	وزارة الثقافة - عمان	تداعيات مسخ مسالم للغاية		
2014	مطبعة النقاط الحمراء - الزرقاء	أشياء يرسم الأكل	أحمد القزلي	55
2014	الآن ناشرون وموزعون	صانع الظلال - قصص قصيرة جداً	جلنارزين	56
2015	دار الأهلية للنشر والتوزيع	ذو الناب		
2014	دار دجلة للنشر والتوزيع - عمان	للرحيل طقوس أخرى	حنان الباشا	57
2014	دار فلور للنشر والتوزيع - مصر	أرواح شاحبة - قصص قصيرة جداً	هاني أبو انعيم	58
2014	دار فلور للنشر والتوزيع - مصر	وخزات نازفة - ومضات قصصية		
2015	دار أزمنة للنشر والتوزيع - عمان	خبز وملح	راضي الضميري	59

	عمان			
60	سناء الشعلان	حدث ذات جدار	دار أمواج الأردنية للنشر والتوزيع - عمان	2015
		تقاسيم الفلسطيني	دار أمواج الأردنية للنشر والتوزيع - عمان	2015
61	عبد الهادي المدادحة	قالت لي العرافة	الآن ناشرون وموزعون	2015
62	محمد عبد الكريم الزيود	ضوء جديد	وزارة الثقافة	2015
63	نهلة الشقران	الوجه الآخر للحلم	وزارة الثقافة	2015
64	تغريد أبو شاور	نمش	دار الأهلية للنشر والتوزيع	2016
		خرز	دار الأهلية للنشر والتوزيع	2017
65	خلود المومني	همس القوارير	الآن ناشرون وموزعون	2016
66	علي القيسي	أمس يزهر غداً	الآن ناشرون وموزعون	2016
67	محمود الشمايلة	وللثلاجة حكايات دافئة أيضاً	دار أمجد للنشر والتوزيع	2016
68	هدى أبو غنيمة	هموم الورد	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت	2016
69	سمر الزعبي	تنازلات	وزارة الثقافة	2017
70	عطاف جانم	شارة الخلاص	دار فضاءات للنشر والتوزيع	2017

لعلَّ أهم النتائج التي خلصنا إليها في رصد القصة القصيرة جداً من 1972م إلى 2017م تتشكل في⁽¹⁾:-

أولاً: لم يكن الأردن الذي ينتهي (جيوستاسياً) لبلاد الشام غائباً عما يحدث في الساحة الثقافية، فقد خطا ثابتاً كبقية بلاد الشام في فنّ القصة القصيرة جداً، وتوالت الإنتاجات

(1) في الجدول، ذكرنا أسماء القاصين الذين كتبوا القصة القصيرة جداً، ومجموعاتهم القصصية الكاملة حسب التسلسل الزمني لظهور هذا الفن في الأردن، وننوه أن بعض القاصين يرفض أن يطلق على مجموعاته (قصص قصيرة جداً)، فاحترمنا رؤيته ولم نذكر مجموعاته القصصية على الرغم من أنها تنتهي إليها. وقد حاولنا التواصل مع الجميع حتى لا نغفل عن ذكر أحد، وهناك من تواصل معنا، وهناك من لم يفعل، وسعينا للتواصل مع رابطة الكتاب الأردنيين وغيرها، والبحث الدؤوب عن كل من كتب في هذا الفن، بغية دراستها أو إدراجها في الجدول، ولم نأل جهداً في هذا الأمر، وليعذرنا من لم يدرج اسمه في الجدول،

الأدبية كمًّا وكيفًا على مستوى الوطن العربي، كما أننا وجدنا في الجدول ردًّا واضحًا على بعض النقاد الذين تغافلوا أو تجاهلوا ذكر الأردن في دراساتهم النقدية، وجاؤوا بذكر أسماء بعض القاصين مرور الكرام مثل، أحمد جاسم الحسين الذي يقول: "في العراق وسورية انطلقت بواكيرها مع بداية السبعينات، وإن سُبقت بإرهاصات حائرة.. وأول محاولة تنظير لها، وتحديد لبعض ملامحها، هي تلك المحاولة التي نشرت في ملف خاص بها تضمّن رؤية نقدية ونصوصاً - الموقف الأدبي/ عدد آب/ 1974. وتلت ذلك جهود عربية إبداعية أخرى حديثة، محمد المخزنجي/ مصر، ووليد الرجيب/ الكويت، محمود شقير/ فلسطين، إضافة إلى جهود أخرى في بلاد عربية متعدّدة منها ما أُتيح لنا أن نطلع عليه.."⁽¹⁾، ولم يذكر القاص محمود الريماوي على الرغم من أنه نشر مجموعته القصصية في بغداد (العُري في صحراء ليلية) عام 1972م، وأشرفت بغداد على مجموعته. وجاسم خلف إلياس الذي يقول: "ويعد نوّيل رسام، وذنون أيوب، وتوفيق عواد، وجبران خليل جبران، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وزكريا تامر، ووليد اخلاصي، وياسين رفاعية، والطيب صالح، وقبلهم محمود تيمور، وسعد مكايي من رواد هذه الكتابة القصصية الجديدة التي توقفت لدى بعضهم عند حدود الخاطرة والمقالة القصصية السريعة، واقتربت عند بعضهم من الشعر الغنائي، وأصبحت لها جماليات خاصة لدى قصاصين معاصرين دون تحديد المصطلح."⁽²⁾ ليكون مروره على اسم محمود الريماوي مرورًا عابرًا، من خلال نقله لكلام عبد الجبار داوود البصري، ومستثنياً في الوقت نفسه القاص محمود شقير: "وصدرت مجموعة (العري في صحراء ليلية) لمحمود الريماوي عام 1972م، وعدّ عبد الجبار داوود البصري قسمًا منها أنموذجات جديدة في القصة القصيرة جدًّا مثل (الحب يؤدي إلى الموت) و(العانس لا تفكر كالآخرين) و(الولد ينتصر على النبوءة) و(امرأة في حياته)"⁽³⁾. ويوسف حطيني الذي لم يأت على ذكر أسماء القاصين الأردنيين في دراساته وكتبه النقدية؛ (القصة القصيرة جدًّا - بين النظرية والتطبيق - الجذور - الواقع - الآفاق) و(دراسات في القصة القصيرة جدًّا). وسار جميل حمداوي على خطى حطيني الذي غفل عن دور الأردن في القصة القصيرة جدًّا أيضًا: "من أهم رواد القصة القصيرة جدًّا في العالم العربي نستحضر من فلسطين: فاروق مواسي ويوسف حطيني.. ونستدعي من سوريا: المبدع زكريا تامر، ومحمد الحاج صالح، وعزت السيد

(1) الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًّا. مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص 125.

(2) إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 22.

أحمد، وعدنان محمد، ونور الدين الهاشمي، وجمانة طه،.... ومن العراق: شكري الطيار، وإبراهيم سبتي، وبثينة الناصري، وخالد حبيب الراوي، وهيثم بهنام بردى.... ونذكر من المغرب: حسن برطال، وسعيد منتسب، وعبد الله المتثي، وجمال الدين الخضيري، ومصطفى لغتيري...⁽¹⁾.

وربما يعود سبب تجاهل أسماء القاصين الأردنيين إلى وحدة الضفتين لسنوات طوال، وربما للطبيعة الجغرافية والوشائج القائمة بين الشعين اللذين كانا يمثلان أرضاً واحدة قبل نكسة 67، وهذا يعود إلى عدم الدقة في البحث أو في الدراسات التاريخية عند البعض، لا سيما إذا علمنا أن الكتب النقدية التي تناولت فن القصة القصيرة جداً لا يتجاوز عمرها عشرين عاماً.

ثانياً: صدور أكثر من مجموعة قصصية قصيرة جداً لأكثر من قاص دلالة على أن كُتابها اختبروا هذا الفن في محاولاتهم القصصية، ووجدوا فيه ميولهم وقدراتهم الإبداعية، معبرين عن مكنوناتهم ورغبتهم في توجيه دفة القراء لفنّ عثروا فيه على توجهاتهم الفكرية والثقافية واللغوية والفنية. ويُعدّ وليد فاضل سيلوي أول من وشّح مجموعته القصصية (العنكبوت) بقصص قصيرة جداً. وهناك من أصدر مجموعات القصصية القصيرة جداً بأجزاء متتابعة، كما فعلت بسمة النمري في مجموعاتها (سفر الرؤى، كذلك على الأرض، ما لا يرى).

ثالثاً: استمرارية هذا الفن القصصي القصير جداً حتى وقتنا الحاضر، وهذا يعني ترسيخ دعائمه وازدياد رواده، لا سيما في الألفية الثالثة، وتقبل المتلقي لهذا الفن القصصي الذي يعبر عن حالاته الإنسانية والروحانية. وعلى الرغم من حداثة مقارنته بالفنون الأدبية الأخرى، إلا أنّ القصة القصيرة جداً أكثرها إثارة للأسئلة، وأقدرها على التعبير عن هموم الحياة اليومية، رغم حجمها القصير، نظراً لتمييزها بجملة من التقنيات الفنية والأسلوبية التي تعين القاص على تكثيف المعنى واختزاله في نص قصير جداً، لكنه ينبض بالحياة ويزخر بالمعاني والدلالات التي يقصد إليها القاص، إلى جانب الأركان والخصائص الجمالية والتقنيات الفنية والأسلوبية التي يغزل منها القاص خيوط نصه القصصي. ولا تتحقق هذه الغاية إلا إذا كان الكاتب مُتمكناً من فنّ السرد وتقنيات الكتابة القصصية. فكتابة القصة القصيرة جداً ليست بوحاً أو خاطرة أو تداعيات لغوية، بل تفصيلٌ لحدث أو مشهد ما، بعين متفحصة، لتمنح للمتلقى أبعاداً

(1) حمداوي، جميل، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص26.

متوغلة في فكره ودواخله التي قد لا تكشفها إلا عين ترصد بتأنٍ، ورؤية منبثقة من كل العوالم التي تحيط بذلك المشهد أو بتلك التفصيـلة.

رابعاً: امتزجت بعض القصص القصيرة جداً بفنون أدبية أخرى، فكانت بين النص والقصة القصيرة جداً مثل مجموعات هشام البستاني الذي جمع في مجموعاته عدداً من الفنون الأدبية، فجاءت بين السرد حيناً، والنص حيناً آخر، وهذا ما أشرنا إليه في بداية دراستنا، وهو الأمر الذي لا نوافقه؛ لأنه يعيق تطور القصة القصيرة جداً إذا اتكأت عند البعض على فنون أخرى لمساندتها.

خامساً: باستثناء قصص (العنكبوت – وليد فاضل سيلوي، وخيانات مشروعة – عمار الجنيدي، وصولو – مهند العزب، وهزائم وادعة – عامر الشقيري، وصانع الظلال – جلنار زين، وأرواح شاحبة – وخزات نازفة – ومضات قصصية – هاني أبو انعيم –، اللاعب واللعبة أنت، محمود الرجبي) المتوشحة بقصص قصيرة جداً على الأغلفة، لم نجد في جميع ما ذكر من القصص القصيرة جداً في الجدول مصطلح (قصص قصيرة جداً) رغم أن هناك مجموعات كاملة تُنسب إلى هذا المصطلح.

وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن تردد بعض القاصين في استخدام مصطلح (قصص قصيرة جداً) على أغلفة قصصهم التي لم تخرج – بعضها – عن هذا النطاق؟ هل عدم ثقة القاص بمجموعته أم عدم الثقة بالمتلقي الذي قد يعزف عنها؟ أم أنّ القاص ما زال متردداً في تجربته القصصية، لا سيما أنّ هذا الفن ما زال في طور التجريب؟

لذا لجأنا إلى التحليل النوعي (توجيه أسئلة عن هذا الفن لبعض القاصين الأردنيين)، من خلال (استبانة) للتعرف على مصطلح القصة القصيرة جداً لديهم، وتجنيسها، وأسباب ظهورها، وأركانها وخصائصها، وموقف النقاد منها، بغية الوصول إلى رؤيتهم في هذا الفن القصصي.

المبحث الثالث

رؤية بعض الكتاب الأردنيين في القصة القصيرة جدًا (تحليل نوعي)

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مفهوم القصة القصيرة جدًا من منظور مجموعة الكتاب والقاصين، وذلك من خلال إجراء مقابلات مبينة معهم، إذ تم توجيه العديد من الأسئلة لهم ضمن محاور مفهوم القصة القصيرة جدًا، وتعريفها، ومنشئها، وأركانها وخصائصها، والحركة النقدية لها. ولغايات تحليل المقابلات وفقًا لأسس علمية، فقد تم اتباع الخطوات الآتية في إجراءات التحليل

1. مراجعة جميع المقابلات التي أجريت.
2. إنشاء نظام تركيز مفتوح لجميع العناصر التي وردت بالمقابلات.
3. إنشاء نظام ترميز لتحديد الفئات الرئيسة والفرعية لها.
4. الربط بين محتوى المقابلة ونظام التصنيف.
5. بعد الانتهاء من عملية الربط تم إجراء تحليل وصفي وكمي لمحتوى ما جاء بالمقابلات. ويهدف القيام بالتحليل ووفقًا للتحليل العلمي، فقد تم استخدام نظام (Nvivo)، والمتخصص بتحليل البيانات النوعية، وإيجاد مؤشرات كمية لها، حيث يقوم البرنامج باستعراض نتائج المقابلات، ووضعها طبقًا لتصنيفات أساسية وفرعية، وتبين الجداول الآتية النتائج الخاصة بذلك.

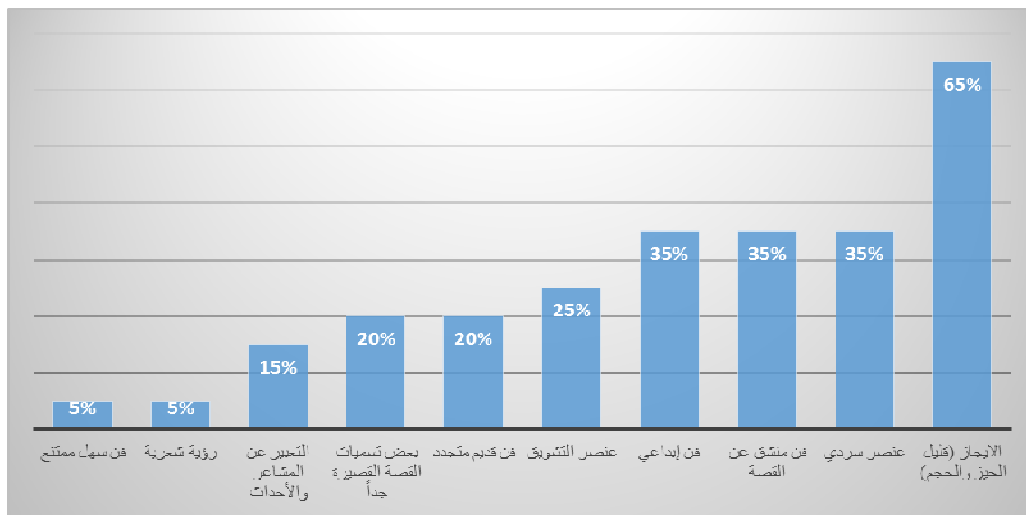
الجدول رقم (1): تعريف القصة القصيرة جدًا

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
الإيجاز (قليل الحيز والحجم).	13	65%	استخدام أقل ما يمكن من الكلمات كما ورد عند (أحمد الغماز، وأحمد القزلي)، وجاءت أفكار القصة بشكل مكثف ومختزل دون إطناب، ولا يقتصر ذلك في الطول وعدد الكلمات فحسب، بل في هيكل البناء وتكوينه

أيضاً، فهو وليد عصر السرعة.			
سرد الأحداث بشكل مكثف وموجز كما ذكر بعض المستجيبين منهم (بسمة فتحي، وسمير الشريف)، وبعض الكتاب استخدموا السرد، لكن بشكل غير مباشر، ففن القصة القصيرة جداً ليس فناً سردياً قائماً بحد ذاته.	35%	7	عنصر سردي.
القصة القصيرة جداً ابنة القصة القصيرة كما ذكر بعض المستجيبين منهم (جلنار زين، وحنان بيروتي)، وهي تطور طبيعي لها، ووليدة عصر السرعة، وتحتوي على عناصر القصة أو الرواية لكن بشكل مكثف.	35%	7	فن منشق عن القصة.
الحدائث ومحاكاة روح العصر بأسلوب إبداعي تكتيكي من خلال انتقاء المفردات بعناية تامة كما ذكر بعض المستجيبين منهم (بسمة النمري، وصفية البكري)، حيث يتم وضع القارئ في حالة من الدهشة عند قراءته للأحداث حتى النهاية؛ لأن هذا الفن لا يمكن إخضاعه لقيود أو قانون، ويتصف بالإبداع وأفاق غير محدودة، فلمحة واحدة لحدث ما، تسد مكان سلسلة كاملة من الأفلام.	35%	7	فن إبداعي.
وجود عنصر التشويق يجعل المتلقي يمتلك شغف إكمال القصة حتى النهاية، فالتشويق يضع المتلقي في حالة من الدهشة، ويحفر في روحه بخفة ومهارة الكثير من التداعيات والتأملات، ومآلات النص مفتوحة، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم	25%	5	عنصر التشويق.

(هشام البستاني، وهاني أبو انعيم).			
القصّة القصيرة جدًّا نسيج مقتطع من القصّة القصيرة كما ذكر بعض المستجيبين منهم (سمير الشريف، وهشام البستاني)، فهي فنٌّ قديم متجدد، إذ ينبثق عن القصّة القصيرة بكل مكوناته، لكن دون وجود ترهل، أو فضفضة، أو كلام زائد، فالقصّة القصيرة جدًّا تطور طبيعي للقصّة القصيرة.	20%	4	فن قديم متجدد.
ذكر المستجيبون منهم (إياد نصّار ومحمود الريماوي) عن بعض مسميات القصّة القصيرة جدًّا، كالومضة، والنبضة، والنثيرة، أو الأقصوصة، وهناك بعض المسميات الأجنبية مثل (Sudden fiction) أو (Flashfiction).	20%	4	بعض تسميات القصّة القصيرة جدًّا.
التعبير عن الذات وتفجير أعماق اللحظة للمشاعر، والأحاسيس التي تحدث مع الكاتب بحرية تامة، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (سامية العطوط وصفية البكري).	15%	3	التعبير عن المشاعر والأحداث.
وجود بعض النصوص الشعرية بالقصّة القصيرة جدًّا، وذكر ذلك المستجيبة (سامية العطوط).	5%	1	رؤية شعرية.
فن سهل ممتنع كما ذكرت المستجيبة (حنان بيروتي)، لكن هناك الكثير ممن يعتقدون أن الكتابة القصصية أمرٌ سهل، إذ إنهم لا يمتلكون وعيًا عميقًا في الشروط الفنية، مما جعل العثور على نص أدبي عالي الجودة أمرًا صعبًا.	5%	1	فن سهل ممتنع.

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بتعريف القصة القصيرة وعناصرها، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر الإيجاز، وشكّل ما نسبته 65% من إجمالي إجابات المستجيبين، كما أن هناك عناصر أخرى تضمنت تعريف القصة، فكانت نسبة العنصر السردى 35% من إجمالي إجابات المستجيبين. أما نسبة عنصر فن منشق عن القصة، فقد شكلت 35% من إجمالي إجابات المستجيبين، ونسبة عنصر فن إبداعي شكلت 35% من إجمالي إجابات المستجيبين، في حين شكلت النسبة لعنصر التشويق 25% من إجمالي إجابات المستجيبين، ونسبة عنصر أن الفن قديم متجدد شكلت 20% من إجمالي إجابات المستجيبين. في حين كانت التكرارات المتعلقة ببعض تسميات القصة القصيرة جدًا بلغت 4 تكرارات، وشكلت ما نسبته 20% من إجمالي إجابات المستجيبين. من جهة أخرى بلغ عدد تكرارات عنصر التعبير عن المشاعر والأحداث 3 تكرارات ما نسبته 15% من إجمالي إجابات المستجيبين. من ناحية أخرى بلغت أدنى قيم تكرارية لكل من عنصري (فن سهل وممتنع، ورؤية شعرية) تكرارًا واحدًا لكل منهما، مما يشكل 5% من إجمالي إجابات المستجيبين.



(1) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لتعريف القصة القصيرة جدًا.

الجدول رقم (2): أركان القصة القصيرة جداً

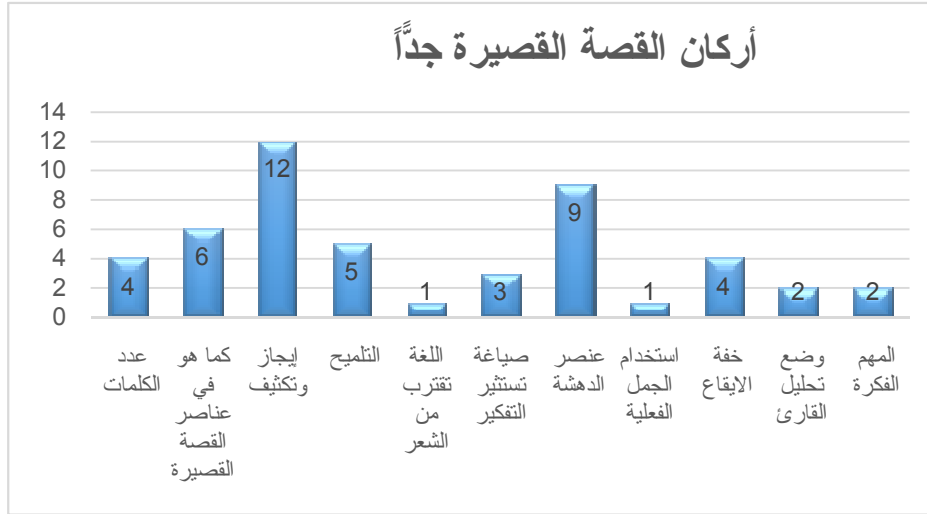
الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
إيجاز وتكثيف ومفارقة وانتقاء المفردات.	12	60%	بلغت عدد إجابات المستجيبين لهذا البند 15 إجابة ما يشكل 75% من إجمالي إجابات المستجيبين، إذ كانت أغلب إجابات المستجيبين تتحدث عن أهم أركان القصة القصيرة جداً؛ الإيجاز، والتكثيف، والانتقاء الدقيق للمفردات، والاختزال، والمفارقة، والتقاط اللحظة الخفية دون الحشو والسرد، وعدم الإسهاب بذكر الأحداث والبعد عن تفاصيل الحكاية.
عنصر الدهشة والتشويق والمباغطة.	9%	45%	بلغت عدد إجابات المستجيبين لهذا البند 10 إجابات ما يشكل 50% من إجمالي إجابات المستجيبين، إذ تضمنت الإجابات على أن القصة القصيرة جداً تتصف بعنصر الدهشة، والاستغراب، والتشويق، والمباغطة، والإيقاع السريع المليء بالحركة المتوترة التي تجسد لحظة، أو حالة معينة، وطرافة اللقطة، والمفاجأة، ما يضيف عليها عمقاً، وتميزاً. ومنهم (مهند العزب، وعامر الشقيري).
كما هو الحال في أركان القصة العادية (بداية، وعقدة، ونهاية، وشخص، ومكان، وزمان).	6	30%	عناصر القصة القصيرة جداً تماثل عناصر القصة من حيث الشخصية، والحدث، والزمان،

والمكان، والبداية، والعقدة، والنهاية، لكن مع اختصار الأحداث بطريقة مقننة، ومكثفة، وهادفة، والتخلص من الحشو، والسرد، والكلام الباذخ، وقد ذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (محمد عارف، ومحمود الريماوي).			
استخدام التلميح والإيحاء بذكر الأحداث، وخرق المألوف، والإيماض، واقتضاب المعنى، والعمق، وإمكانية تأويل الأحداث، وتتضمن أيضاً استخدام الحذف، والاستعارة، والرمز، والإخفاء، إذ ذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (سامية العطوط، وهاني أبو انعيم).	25%	5	التلميح أكثر من التصريح.
هناك بعض الشروط التي يجب على الكاتب الالتزام بها من حيث الشكل مثل: أن تتراوح عدد الكلمات بين 750 كلمة، ولا تزيد عن 1000 كلمة، وذكر بعض المستجيبين منهم (إياد نصار، وسامية العطوط) أن هذا الفن ممكن أن يضم 50 كلمة فقط، وأن العدد المثالي للقصة القصيرة جداً هو 200 كلمة كحد أقصى، حيث يجب على الكاتب الإيجاز والتركيز. وذكر آخرون أنّ عدد الكلمات غير مهم، بل الأهم من ذلك	20%	4	عدد الكلمات.

التكتيك القصصي والهامش المتاح للمتلقي.			
استخدام إيقاع متناغم مع الحدث، وخفة التنقل بين الأحداث بسهولة ويسر من خلال جمل سريعة مليئة بالحركة، وتندسم بالرشاقة انتهاءً بقفلة سريعة صادمة، لإضفاء المزيد من الإمتاع، والتشويق، والإثارة للمتلقي، وذكر ذلك (هاني أبو انعيم، وعبد الرحمن العدم).	20%	4	خفة الإيقاع وسرعته.
تبعث القصة القصيرة جدًّا في المتلقي حبَّ التأويل، وطرح الأسئلة والتأمل، والاستغراب، والتفكير مليًّا بأحداث القصة، وقد ذكر ذلك المستجيبون (سامية العطعوط، وعبد الرحمن العدم، ويوسف ضمرة).	15%	3	صياغة تثير التفكير والتأمل.
إمكانية تحليل الأحداث، أو النهاية التي يراها المتلقي من منظوره وإعطاء المتلقي شراكة حقيقية في كتابة القصة، حيث ذكر ذلك (عبد الرحيم العدم، ويوسف ضمرة).	10%	2	وضع تحليل القارئ الخاص أو النهاية من منظوره.
تحدث المستجيبون عن الأهمية في بناء هيكل القصة القصيرة جدًّا الذي لا يكمن في الشكل، واللغة، والتكثيف، وخرق المألوف، بل في وجود فكرة مُدهشة تجذب المتلقي على	10%	2	الفكرة أولًا، والشكل ثانيًا.

تذكر أحداث القصة في أي وقت، فهي ليست رصقًا للكلمات، وذكر ذلك (سامية العطعوط وعامر الشقيري).			
يرى المستجيب (يوسف ضمرة) أن بعض الكتاب يميلون إلى استخدام لغة الشعر في كتابة القصة القصيرة جدًا.	5%	1	اللغة تقترب من الشعر.
تحدثت المستجيبة (سامية العطعوط) عن استخدام بعض الكتاب الجمل الفعلية للتعبير عن حدث حاضر مليء بالطاقة، كناية عن وصف روح الحدث بأسلوب مشوق مُغلف بالدهشة.	5%	1	استخدام الجمل الفعلية.

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بأركان القصة القصيرة جدًا وتقنياتها، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر الإيجاز والتكثيف، إذ شكلت 60% من إجمالي إجابات المستجيبين، وهناك عناصر أخرى فيما يتعلق بأركان القصة القصيرة جدًا، إذ إنَّ عنصر الدهشة والتشويق والمباغلة شكل ما نسبته 45% من إجمالي إجابات المستجيبين. أما عنصر أركان وعناصر القصة العادية، فقد شكل ما نسبته 30% من إجمالي إجابات المستجيبين. وفيما يتعلق بعنصر التلميح أكثر من التصريح فقد بلغت نسبته 25% من إجمالي إجابات المستجيبين. من ناحية أخرى شكل عنصر عدد الكلمات ما نسبته 20% من إجمالي إجابات المستجيبين. وفيما يتعلق بعنصر صياغة تثير التفكير والتأمل، فقد شكل ما نسبته 15% من إجمالي إجابات المستجيبين، وفيما يتعلق بوضع تحليل المتلقي الخاص، وعنصر أهمية الفكرة، فقد شكل ما نسبته 10% من إجمالي إجابات المستجيبين لكل من العنصرين على حدة. أما أدنى قيمة تكرارية، فتمثلت بعنصر استخدام الجمل الفعلية، وعنصر اللغة التي تقترب من الشعر، إذ بلغت تكرارًا واحدًا ما يشكل 5% من إجمالي إجابات المستجيبين لكل عنصر على حدة.



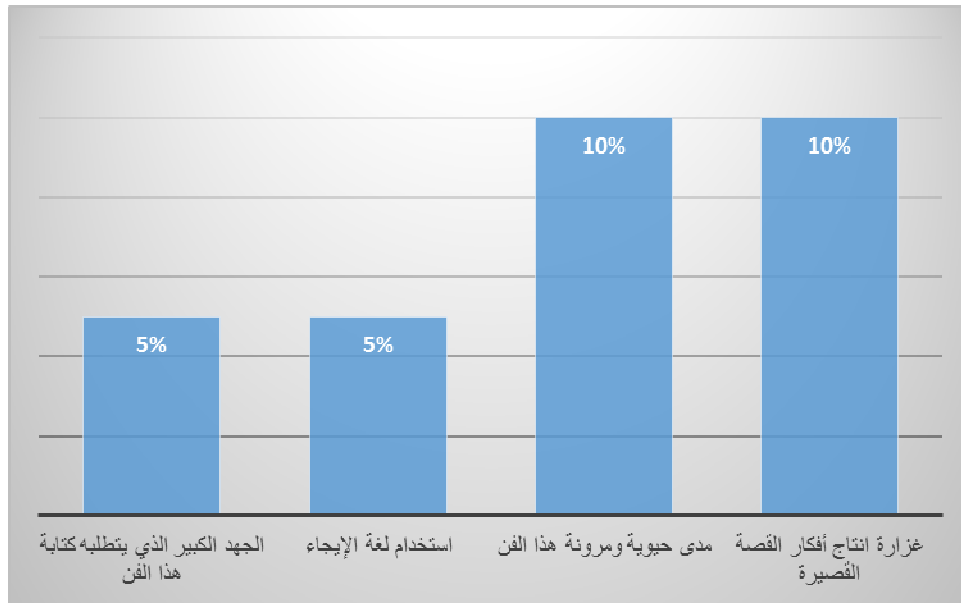
(2) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لأركان القصة القصيرة جداً وتقنياتها.

الجدول رقم (3): رؤية المستجيبين لفن القصة القصيرة جداً

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
غزارة إنتاج أفكار القصة القصيرة جداً.	2	10%	غزارة الأفكار، والتعمق في معاني القصة، والتكثيف من السمات الرئيسية التي يراها المستجيبون للقصة القصيرة جداً، وذكر ذلك المستجيبان (بسمة النمري، وبسمة فتحي).
مدى حيوية ومرونة هذا الفن.	2	10%	مدى حيوية هذا الفن والتجول في فضاء النصوص التي تتصف بالمرونة بما يتناسب مع إيقاع الحياة السريع حيث يفضل الناس قراءة نص أدبي متناغم بعيداً عن التعقيد في الصياغة، وذكر ذلك المستجيبان (بسمة النمري ومحمود الريماوي).
استخدام لغة الإيجاء.	1	5%	استخدام الكاتب القليل مما عنده حول فكرة ما، ويترك الكثير مما يجب أن يقوله، فهناك الغموض والإبهام لحث المتلقي على التفكير،

ومتهم (مهند العزب، وعامر الشقيري، ونجلاء حسام).			
الجهود الكبير الذي تتطلبه كتابة هذا الفن.	1	5%	جهد كبير يقع على عاتق الكاتب في كتابة نص أدبي متقن، وموجز في أقل عدد ممكن من الكلمات، وهذا يُظهر مدى صعوبة هذا الفن لما يحتاجه من جهد كما ذكرت المستجيبة (جلنازين).

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر رؤية المستجيبين لفن القصة القصيرة جدًا، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر غزارة إنتاج أفكار القصة القصيرة جدًا، وعنصر مدى حيوية هذا الفن ومرونته ما يشكل 10% لكل عنصر من إجمالي إجابات المستجيبين. أما أدنى قيمة تكرارية فكانت تتمثل في عنصر الجهد الكبير الذي تتطلبه كتابة هذا الفن ما يشكل 5% من إجمالي إجابات المستجيبين.

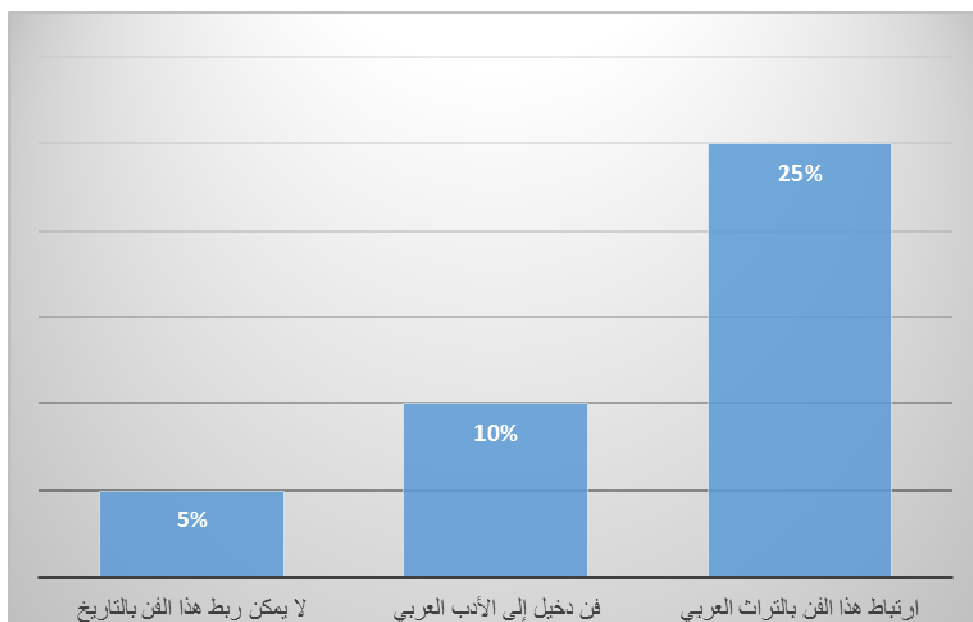


(3) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لرؤية المستجيبين لفن القصة القصيرة جدًا.

الجدول رقم (4): منشأ فن القصة القصيرة جدًّا

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
ارتباط هذا الفن بالتراث العربي	5	25%	امتداد فن القصة القصيرة جدًّا من العصر العباسي والأدب العربي القديم، فهو ليس نبأً شيطانيًا، وذكر بعض المستجيبين منهم (سامية العطعوط، وسمير الشريف) أن هذا الفن من فنون العرب كما عند الجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، وبعض كتابات جبران خليل جبران. فهي عربية المنشأ، غير أن المبالغة في جعله فنًّا قائمًا بحد ذاته، واستسهال كتابته، يسيء لصورته.
فن دخيل على الأدب العربي	2	10%	ذكر بعض المستجيبين مثل (إياد نصار، وهاني أبو انعيم) أنَّ هذا الفن دخيل على أدبنا في العصر الحديث مع بداية القرن العشرين نتيجة للتأثر بالأجناس الأجنبية الأوروبية والأمريكية، مثل كتابات القاص الأمريكي إدجار آلان بو، وريتشارد ديكنز المختصين في كتابة القصة القصيرة جدًّا، ثم جاءت بعد ذلك القصة القصيرة جدًّا على يد الأمريكيين أبروز بيرس وكيث شوبان
لا يمكن ربط هذا الفن بالتاريخ	1	5%	ذكر المستجيب (أحمد الغماز) أنه من الخطأ إصاق هذا الفن بزمان تاريخي؛ لأنه وجد في ظروف فرضها العصر الحالي من سرعة التلقي، وضيق الوقت.

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر منشأ فن القصة القصيرة جدًّا، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر ارتباط هذا الفن بالتراث العربي ما يشكل 25% من إجمالي إجابات المستجيبين. وشكل عنصر أن القصة القصيرة جدًّا فن دخيل ما نسبته 10% من إجمالي إجابات المستجيبين. وأدنى قيمة تكرارية تمثلت في عنصر لا يمكن ربط هذا الفن بالتاريخ، وشكلت 5% من إجمالي إجابات المستجيبين.



(4) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لمنشأ فنّ القصة القصيرة جدًّا.

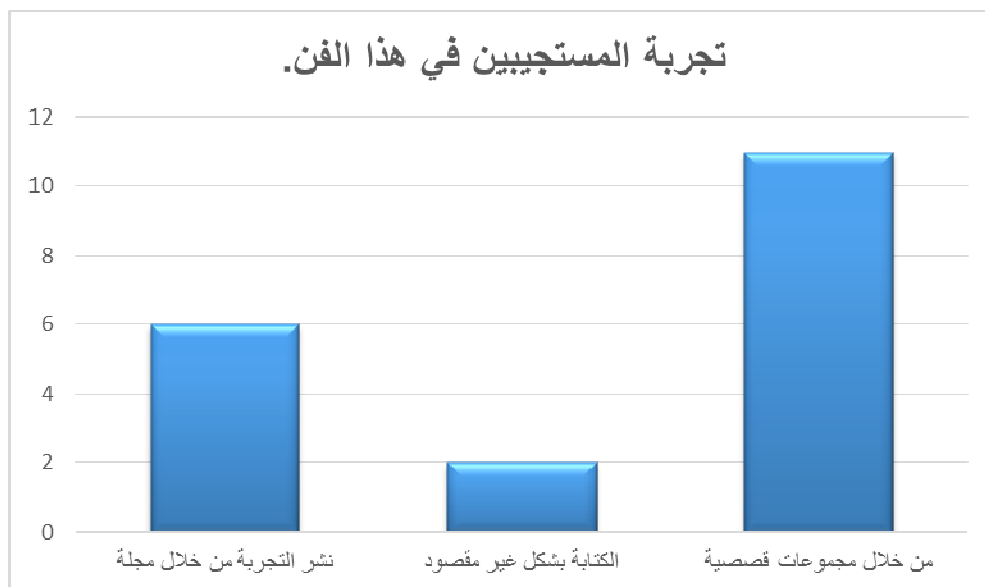
الجدول رقم (5): تجربة المستجيبين في هذا الفن

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
من خلال مجموعات قصصية.	11	55%	كتابة التجارب في القصة القصيرة جدًّا من خلال مجموعات قصصية يتفرد بها الكاتب لوحده، أو من خلال كتاب مشترك يشارك به عدة كتاب عن بعض التجارب في القصة القصيرة جدًّا، وذكر ذلك عدد من المستجيبين مثل (سامية العطعوط وسمير الشريف).
نشر التجربة من خلال مجلة.	6	30%	الحديث عن تجارب المستجيبين المتعلقة بالقصة القصيرة جدًّا من خلال نشر هذه التجارب بمجلات ثقافية مختلفة لتكملة خارطة الأعمال الأدبية للكاتب، إذ ذكر ذلك بعض المستجيبين مثل (سامية العطعوط، وحنان بيروتي).
الكتابة بشكل غير مقصود.	2	10%	كتابة هذا الفن بشكل غير مقصود، حيث ذكر ذلك المستجيبة (بسة فتحي،

وسامية العطوط).			
التجريب، الاستجابة للعصر الذي يعيشه القاص، ورغبة في تغيير آليات الكتابة، وتطور في التعبير. وجاءت هذه الإجابات من عدد من المستجيبين منهم (عامر الشقيري، وهاني أبو انعيم).	20%	5	الدوافع وأسباب الكتابة لهذا الفن من خلال تجربة المستجيبين.
ميل بعض الكتاب إلى التكتيف والاختزال، مما يجعل الكلمات تحمل دلالات كثيرة، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (مهند العزب، وسمير الشريف، وصفية البكري).	25%	5	يوصل الفكرة بكلمات معدودة.
الرغبة العارمة لدى الكاتب في التعبير عما في داخله من مشاعر، وتفرغها في كتابة هذا الفن، حيث الإبداع والتعبير بكلمات معدودة، وذكر ذلك (حنان بيروتي، وجلنار زين).	20%	4	الرغبة في التعبير عن الإحساس.
يُعد فن القصة القصيرة جدًّا ماکزًا، ويستحث المتلقي على التفكير، إذ يعرف المتلقي مغزى القصة بكلمات معدودة، حيث ذكر ذلك المستجيبان (صفية البكري، وسمير الشريف).	10%	2	فن يحث على التفكير

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر تجربة المستجيبين في هذا الفن، وكانت أعلى قيمة تكرارية في عنصر النشر من خلال مجموعات قصصية، وشكلت 55% من إجمالي إجابات المستجيبين. أما عنصر النشر من خلال مجلة، فقد شكّل ما نسبته 30%. أما أدنى قيمة تكرارية، فتمثلت في عنصر الكتابة بشكل غير مقصود، وشكلت 10% من إجمالي إجابات المستجيبين. ومن خلال ذكر الدوافع وأسباب الكتابة لهذا الفن في تجربة المستجيبين، كان عنصر إيصال الفكرة بكلمات محدودة صاحب أعلى قيمة تكرارية، وشكلت 25% من إجمالي إجابات المستجيبين، وفيما يتعلق بعنصر رغبة الباحث في التعبير عن

إحساسه، شكل ما نسبته 20% من إجمالي إجابات المستجيبين، أما أدنى قيمة تكرارية، فتمثلت في الحث على التفكير بنسبة 10% من إجمالي الإجابات.

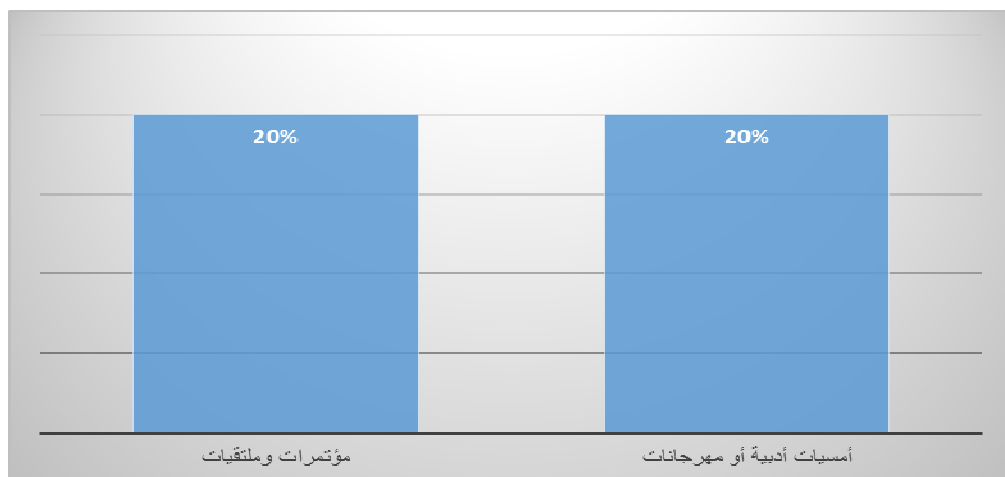


(5) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لتجربة المستجيبين في هذا الفن.

الجدول رقم (6): مشاركة المستجيبين في هذا الفن.

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
أمسيات أدبية أو مهرجانات	4	20%	المشاركة من خلال المهرجانات المتعلقة بالإبداع الثقافي والأدبي على مستوى الوطن العربي، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (أحمد القزلي وجلنازين).
مؤتمرات وملتقيات	4	20%	مشاركة المستجيبين في كتابة هذا الفن تكمن في الملتقيات الأدبية والمؤتمرات، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (عامر الشقيري، وسامية العطوط).

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر مشاركة المستجيبين في هذا الفن، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر أمسيات أدبية أو مهرجانات ما يشكل 20% من إجمالي إجابات المستجيبين، أما أدنى قيمة تكرارية فتمثلت في عنصر المؤتمرات ما يشكل 20% من إجمالي إجابات المستجيبين إذ تساوت عدد الإجابات للمستجيبين في هذا البند.

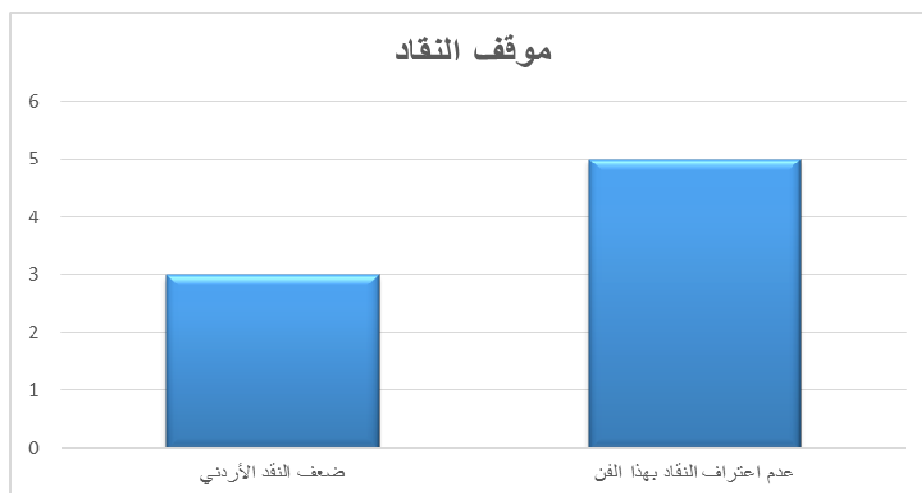


(6) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لمشاركة المستجيبين في هذا الفن.

الجدول رقم (7): موقف النقاد

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
عدم اعتراف النقاد بهذا الفن.	5	25%	بعض القاصين يرفضون كلام بعض النقاد الذين يرون أن هذا الفن عبارة عن كلمات تمر كهيئة ومضة سريعة، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (محمود الرماوي، وهشام البستاني).
ضعف النقد الأردني.	3	15%	هناك من يعتقد أنه فن عربي متفرع عن القصة ومنهم من يراه فناً أدبياً مستقلاً، واعتبر بعض المستجيبين منهم (محمد عارف، وبسمة فتحي) أن النقد في الأردن ما زال غير مواكب للفن القصصي.

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر موقف النقاد في هذا الفن، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر عدم اعتراف النقاد بهذا الفن، وشكلت 25% من إجمالي إجابات المستجيبين، أمّا أدنى قيمة تكرارية فتمثلت في ضعف النقد الأردني إذ شكلت 15% من إجمالي إجابات المستجيبين.



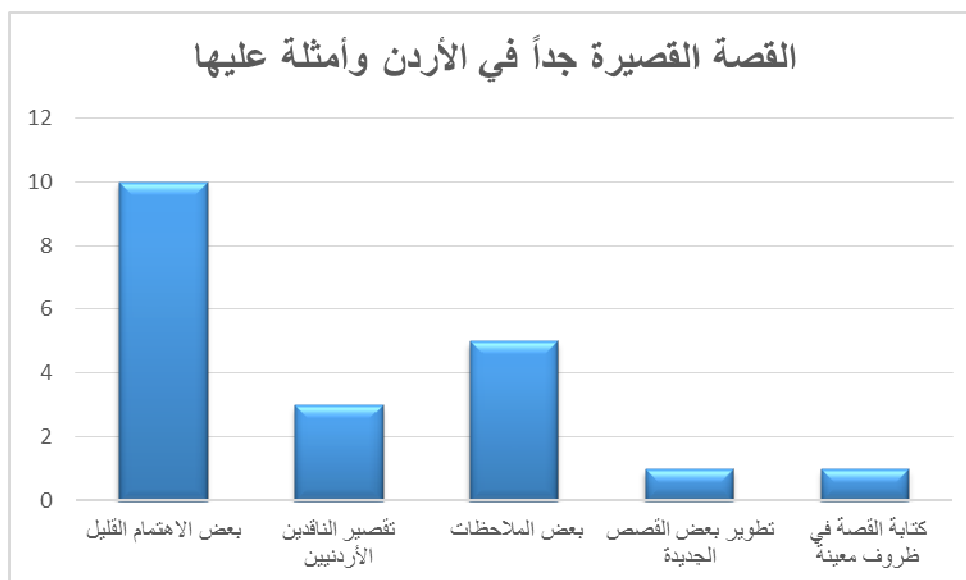
(7) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لموقف النقاد في هذا الفن.

الجدول رقم (8): القصة القصيرة جداً في الأردن وأمثلة عليها

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
بعض الاهتمام بهذا الفن، وإن جاء قليلاً.	10	50%	ضعف الإمكانيات المادية، وعدم دعم وزارة الثقافة ورابطة الكتاب الأردنيين أدى إلى غياب المشاركة بهذا الفن في المؤتمرات رغم وجود الكفاءة العالية، ورغم أنه أصبح راسخاً في الأدب الأردني. في المقابل، هناك مشاركات بشكل خجول في الصحف الثقافية، وازدادت المجموعات القصصية الصادرة التي تحتوي على القصص القصيرة جداً، وذكر ذلك بعض المستجيبين منهم (عامر الشقيري، وعبد الرحيم العدم).

ملاحظات على القصة القصيرة جداً في الأردن.	5	25%	الالتباس وعدم الدقة في بعض الكتابات النقدية التي تتناول القصة القصيرة جداً. وهناك بعض التوصيات التي ذكرها المستجيبون (سمير الشريف، وسعود قبيلات) مثل توجيه الباحثين لهذا النوع الإبداعي، والعمل على إيجاد مكانه لهذا الفن في قسم اللغة العربية في الجامعات، واستحداث جوائز ومسابقات للارتقاء بمستوى يرقى إليه هذا الفن.
تقصير الناقدين الأردنيين.	3	15%	تهميش هذا الفن نقدًا، وعدم قراءة النقد بعض نماذجه، فضلًا أن بعض النقاد لا يزالون يناقشون هويته، ويعزفون عن نقده، وذكر ذلك (عامر الشقيري، وسمير الشريف).
تطوير بعض القصص الجديدة عن قصص قديمة تمت كتابتها سابقاً.	1	5%	هناك بعض القصص كتبها أدباء تطويرًا لقصص من القديم، وذكر ذلك المستجيب (سعود قبيلات).
كتابة القصة في ظروف معينة يمر بها الكاتب.	1	5%	كتابة نصوص أدبية في هذا الفن من داخل السجن، وذكر ذلك المستجيب (سعود قبيلات).

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر القصة القصيرة جداً في الأردن وأمثلة عليها، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر بعض الاهتمام بهذا الفن وإن بدا قليلاً، إذ شكلت 50% من إجمالي إجابات المستجيبين، ثم عنصر ملاحظات على القصة القصيرة جداً في الأردن إذ شكلت نسبة 25% من إجمالي إجابات المستجيبين، أما عنصر تقصير الناقدين الأردنيين فقد شكل ما نسبته 15% من إجمالي إجابات المستجيبين. وفيما يتعلق بأدنى قيمة تكرارية فتمثلت في عنصر تطوير بعض القصص الجديدة عن قصص قديمة تمت كتابتها، وشكلت 5% من إجمالي إجابات المستجيبين، وكذلك عنصر كتابة القصة في ظروف معينة يمر بها الكاتب، إذ شكلت نسبة 5% من إجمالي إجابات المستجيبين لكل عنصر منها.

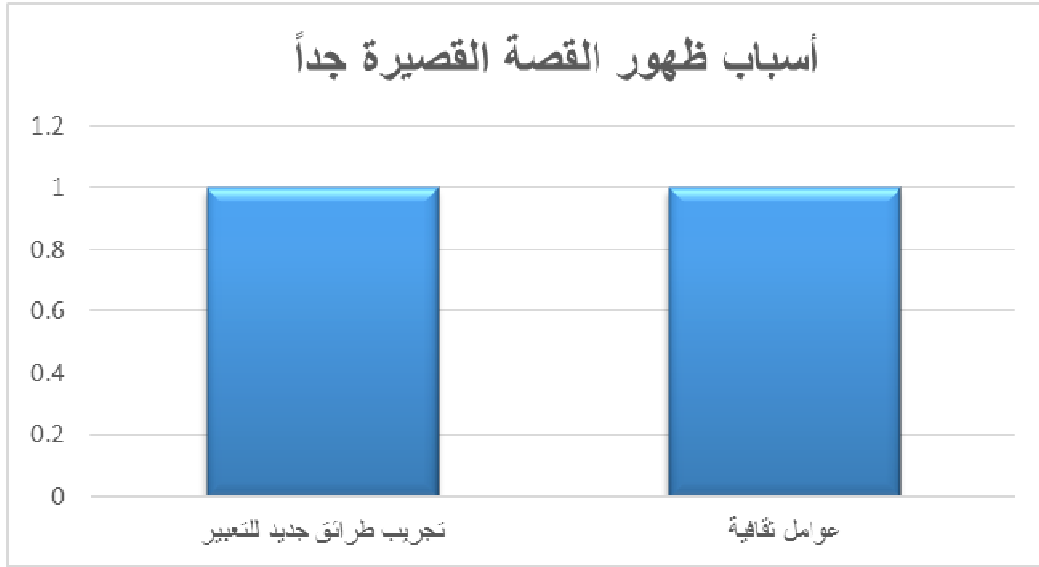


(8) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات للقصة القصيرة جداً في الأردن وأمثلة عليها.

الجدول رقم (9): أسباب ظهور القصة القصيرة جداً.

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
تجريب طرائق جديدة للتعبير	1	5%	إرادة تجريب ما هو جديد، وفتح الخيلة على تجارب وطرائق جديدة للتعبير عن الذات والمشاعر، حيث ذكر ذلك المستجيب (محمود الريماوي).
عوامل ثقافية	1	5%	التأثر والتأثير بين الشعوب العربية والأجنبية في النصوص الأدبية المختلفة مثل، نصوص كتاب ألف ليلة وليلة ونصوص المتصوفين من جهة والسرديات الكبرى المتعلقة بالأدب العالمي من جهة أخرى، إذ ذكر ذلك المستجيب (سامية العطوط).

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر أسباب ظهور القصة القصيرة جداً، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية وأدنى قيمة تتمثل في عنصري تجريب طرائق جديدة للتعبير، وعنصر العوامل الثقافية، إذ بلغت تكراراً واحداً لكل منهما ما يشكل 5% من إجمالي إجابات المستجيبين لكل عنصر.

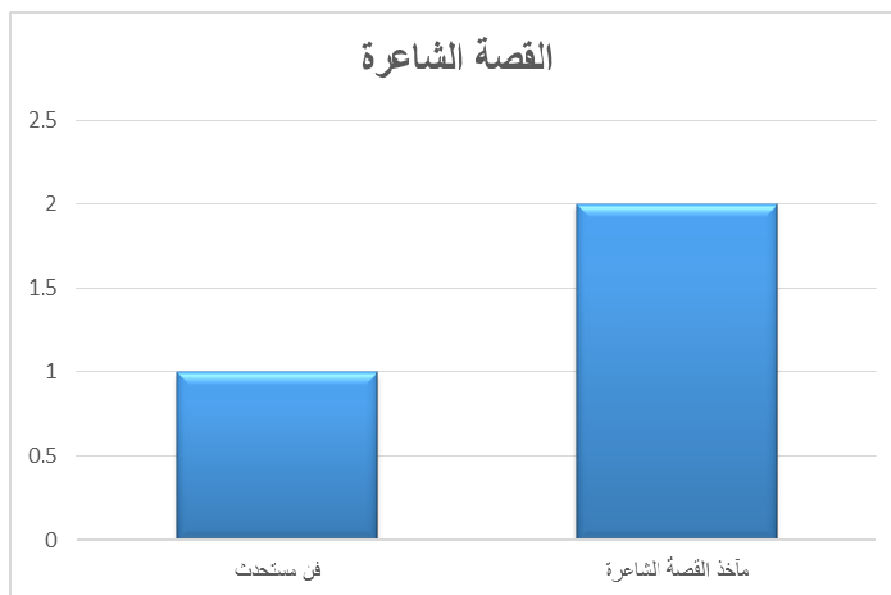


(9) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات لأسباب ظهور القصة القصيرة جداً.

الجدول رقم (10): القصة الشاعرة

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
مأخذ القصة الشاعرة.	2	10%	تكنم المأخذ في دمج القصة مع الشعر لإيجاد كائن هجين يؤدي إلى قتل روح الإبداع، ومنطق النقد، وذكر ذلك المستجيب (محمود الريماوي).
فن مستحدث.	1	5%	يرى البعض أن القصة القصيرة جداً فن مستحدث، فهي ليست شعراً قصصياً، وإنما اختراع أدبي جديد ما زال في طور التشكل، وذكر ذلك المستجيب (محمود الريماوي).

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة بعنصر القصة الشاعرة، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر مأخذ القصة الشاعرة إذ شكلت ما نسبته 10% من إجمالي إجابات المستجيبين، أما عن أدنى قيمة تكرارية فكانت تتمثل في عنصر فن مستحدث، إذ شكلت ما نسبته 5% من إجمالي إجابات المستجيبين.



(10) يمثل الشكل البياني أعلاه عدد التكرارات للقصة الشاعرة.

***ملاحظة: بنود رئيسية في نظام النود تم وضعها مع بعضها البعض.

الفئة	التكرار	النسبة	الاقتباسات الدالة على الفئة
فيما يتعلق بالقصة القصيرة جداً	6	30%	تم الحديث عن عدة نقاط تتعلق بالقصة القصيرة جداً منها: الحديث عن نقطة ضعفها إذ تكمن في كونها قصيرة جداً، إذ يضطر الكاتب للتقليل من الكلمات مما يؤثر على المعنى. وذكر البعض أن هذا الفن نراه أحياناً مُهمّاً عصياً على الفهم، لكن في الوقت نفسه، يفضل البعض هذا الفن كلوحات بهدف إظهار براعة الكاتب، وذكر ذلك المستجيبان (سعود قبيلات، وسمير الشريف).
إلى أي حد ساعد الإنترنت في انتشار هذا الفن.	5	25%	ساعد على ظهور هذا الفن بشكل رئيسي مواقع التواصل الاجتماعي والإنترنت كوننا نعيش بعصر السرعة، وثورة الاتصالات، وكون أن القصة القصيرة جداً لا تحتاج إلى وقت للقراءة، مما أدى لظهور هذا الفن إلى تراجع بعض الفنون الأدبية مثل الرواية،

حيث ذكر ذلك العديد من المستجيبين منهم (محمود الريماوي، ونهلة الشقران).			
التشابه والاختلاف بين القصة والقصة القصيرة جدًا متعددة، وهذا ما ذكره المستجيب (سعود قبيلات).	5%	1%	وجه التشابه والاختلاف بين القصة والقصة القصيرة جدًا.

يمثل الجدول أعلاه التكرارات والنسب المئوية المتعلقة ببند متفرقة ذكرها المستجيبون تتعلق بالقصة القصيرة جدًا، إذ كانت أعلى قيمة تكرارية تتمثل في عنصر فيما يتعلق بالقصة القصيرة، إذ شكلت ما نسبته 30% من إجمالي إجابات المستجيبين، وفيما يتعلق بعنصر مدى انتشار هذا الفن من خلال الإنترنت، إذ شكلت 25% من إجمالي إجابات المستجيبين، أما أدنى قيمة تكرارية فكانت تتمثل في وجه التشابه والاختلاف بين القصة والقصة القصيرة جدًا، إذ بلغت تكرارًا واحدًا ما يشكل 5% من إجمالي إجابات المستجيبين.

من خلال اطلاعنا على الجداول السابقة، نستطيع أن نلمس تباينًا واضحًا في رؤية بعض القاصين للقصة القصيرة جدًا من حيث منشؤها الذي يرى القسم الأكبر أنها مرتبطة بالتراث العربي، وأركانها، وتقنياتها، ويعود اختلافهم تبعًا للمدارس النقدية المتعددة، والذي اختلف النقاد في تعريفها ومنبتها، لكنهم في المقابل يتفقون أن هذا الفن القصصي التجريبي منشق عن القصة القصيرة، ويتميز بالإيجاز والتكثيف، ولا يحظى بدراسات نقدية جدية، أو مهرجانات ثقافية تعمل على تطويره وفق ما يناسب واقعه في المشهد الثقافي الأردني.

الفصل الثاني:

القصة القصيرة جدًا رؤية تقنية

- المبحث الأول: أركان القصة القصيرة جدًا (دراسة نظرية وتطبيقية).
- المبحث الثاني: تقنيات القصة القصيرة جدًا (دراسة نظرية وتطبيقية).
- المبحث الثالث: خصائص القصة القصيرة جدًا (دراسة نظرية وتطبيقية).

المبحث الأول

أركان القصة القصيرة جدًا

(دراسة نظرية وتطبيقية)

ما زالت القصة القصيرة جدًا تثير جُملةً من التساؤلات بما ستكون عليه في السنوات المقبلة، ولعل هذا ما يدفع النقاد والدارسين من حين لآخر إلى التطرق إلى أركانها وتقنياتها لضبط تسميتها، ووضع الحدود بينها وبين أجناس أدبية قريبة منها، رغبة في تمكينها بصفتها سرداً قصصياً، وجنساً أدبياً له مكنوناته وخصوصيته، بعيداً عن الاستسهال والتسطيح الذي أغرى الكثيرين للخوض فيه دون معرفة مسبقة أو قراءة مستفيضة في هذا الفن أدبياً ونقدياً.

اتفقت آراء النقاد في القصصية، والتكثيف بوصفهما البنية الارتكازية للقاص في نسج قصته، وحبكتها المتماسكة بمدلولاتها التفصيلية في المعاني المضمرة، والمفردات المشهدية، وتدايعياتها الحسية، لقضية تشغل فضاءات كاتبتها الفلسفية أو الجمالية. وتفاوتت الآراء في أركان القصة القصيرة جدًا وتقنياتها وخصائصها بدلالات مفاهيمهم الاصطلاحية لها ونوعها وتجنيسها.

على سبيل المثال، فإن أحمد جاسم الحسين يُلخص أركان القصة القصيرة جدًا في القصصية (الحبكة السردية)، والجرأة (الدهشة)، ووحدة الفكر (الموضوع)، والتكثيف. أما التقنيات فتتمثل في خصوصية اللغة، والانزياح، والمفارقة، والتناص، والتميز، والأنسنة، والسخرية، والبداية والقفلة، مُبيناً أنَّ القصة القصيرة جدًا لا تُحقق نجاحاً ملموساً إلا إذا تواشجت الأركان والعناصر عضوياً مع بعضها أولاً، ومع التقنيات ثانياً.⁽¹⁾ ويُعدد جاسم خلف إلياس عناصر القصة القصيرة جدًا؛ الحكائية (الحدث، الشخصية، الزمن، المكان) والتكثيف، واللغة القصصية الشعرية. أما التقنيات؛ المجاز، والتناص، والتميز، والمفارقة، والتنوع في الاستهلال والاختتام.⁽²⁾

(1) انظر: الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًا - مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص 36.

(2) انظر: إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدًا، (مرجع سابق)، ص 99-190.

وتُفضل سعاد مسكين استخدام مفهوم الخصائص بدلاً من الأركان ومنها، القصر، والإيجاز، والتكثيف، وخرق المألوف، والإيماض، وخفة الإيقاع، والمفارقة، والسخرية، والألغاز.⁽¹⁾

أما جميل حمداوي الأكثر تحمسًا لها، فيُلخص أركان القصة في معايير عدة منها، الطبوغرافي؛ يتعلق بتنظيم الصفحة تبييضًا وتسويدًا، والمؤثرات البصرية، وحصرها في القصر، والترقيم، والتنوع الفضائي. السردى؛ الشكلي أو الفني أو الجمالي، وحددها في سبعة مقاييس منها: القصصية، والتركيز، والتنكير، والتنكيت والتكثيف، والحذف والإضمام. القراءة والتقبل؛ وجاء في ثلاثة مقاييس: الاشتباك، والمفاجأة، والإدهاش. التركيبي؛ ومقاييسه: الجملة البسيطة، والفعلية، والتراكب، والتتابع، والتسريع، والتناغم الداخلي. المعماري؛ وجاء بمقاييسين متفرعين بدورهما إلى تفرعات: البداية، والجسد القصصي، والقفلة. ومقياس التركيب الحدتي؛ والدائري، والسهمي المتصاعد، والسهمي الهابط. المعيار السادس البلاغي؛ ويحتوي على الصورة الومضة، والمفارقة، والسخرية. ويحدد حمداوي شروط القصة القصيرة جدًا وسماتها الخارجية بمعايير أخرى منها، المناصي؛ ومقاييسها: العنوان، والانفتاح التجنيسي. التفاعلي؛ التناس. البلاغي؛ الأنسنة، والتميز، والانزياح، والفانتازيا، والغموض. التخطيط؛ الأسلبة، والتبئير. الدلالي؛ التشخيص، والجرأة.⁽²⁾ ويرى محمد محيي الدين مينو أن القصة القصيرة جدًا تُؤسس على الموضوع، والتكثيف، والمجاز، والإيماض.⁽³⁾

ويستبدل يوسف حطيني الأركان بالمقومات التي جاءت بالحكاية⁽⁴⁾ - القصصية، والوحدة، والتكثيف، والمفارقة، وفعلية الجملة. ويلخص التقنيات بالتناس، والأنسنة، والإيقاعات التركيبية والموضوعية، والعنوان، مُبينًا أن أي فن أدبي جديد يستثمر الكثير من التقنيات المتداخلة، ولا ضرر من الطرافة، والجدة، والابتكار، والإدهاش، والتشخيص، والإيحاء، وتنوع الاستهلال والخاتمة، وغير ذلك.⁽⁵⁾

تباين النقاد في استخدام المسميات رغم أنها تحمل الدلالة المعجمية نفسها⁽⁶⁾. فضلًا عن أن الكثير من هذه المسميات ليست جديدة بالفن القصصي، فالجرأة على سبيل المثال التي

(1) انظر: مسكين، سعاد، القصة القصيرة جدًا في المغرب - تصورات ومقاربات، (مرجع سابق)، ص 25.

(2) انظر: حمداوي، جميل، (2014)، القصة القصيرة جدًا والمشروع النظري الجديد، ط 1، منشورات المعارف الرباط، ص 30-337.

(3) انظر: مينو، محمد محيي الدين، فن القصة القصيرة - مقاربات أولى، (مرجع سابق)، ص 27.

(4) انظر: حطيني، يوسف، القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص 27 - 52.

(5) المرجع نفسه، ص 16.

(6) انظر: ابن منظور، لسان العرب، (مرجع سابق)، مادة قوم.

يراها أحمد الحسين ركنًا من أركان القصة القصيرة جدًا متوافرة في أعمال نثرية وشعرية قديمة وحديثة لا مجال لحصرها. وما ذكرته سعاد مسكين في الخصائص هو تكرار واضح (القَصْر، والإيجاز، والاقتصاد اللغوي، والتكثيف، واقتضاب المعنى..). وتكرر الأمر عند جميل حمداوي الذي يعدد مفاهيم مختلفة لمفردة واحدة (القصر). كما أنَّ القراءة والتقبل لا تمتّ بصلة للأركان أو شروط القصة القصيرة جدًا، فالقاص يكتب بحثًا عن توازن ما، يختلج في دواخله وواقعه الذي يحاول التأقلم، وليس بالضرورة أن يكون التقبل والقراءة معيارين لما يكتبه. وحديثه عن المفارقة التي يدرجها في المعيار البلاغي ليس دقيقًا؛ لأن علم البلاغة ينقسم إلى المعاني والبيان والبديع. وعلامات التقييم التي يراها من لوازم الكتابة، فهي بالأصل من اللوازم التي لا غنى عنها في النصوص الأدبية شعرًا أو نثرًا. واستخدامه مفردة (الشروط) بدلًا من (التقنيات) أمرٌ غير مستساغ، لأن الشرط لا يمكن الاستغناء عنه، أمّا التقنيات، فهي مُكملة للأركان، ويستطيع القاص استخدام تقنية أو اثنتين لسبك النص القصصي، وليس مضطرًا لاستخدام التقنيات جميعها، وهذا بخلاف مفهوم الشرط أو الركن.

إن بعض الآراء التي ذكرناها في أركان القصة القصيرة جدًا وتقنياتها لم تخرج بالأصل عن أركان القصة الأم وتقنياتها، كالحدث القصصي، والتكثيف، والمفارقة، لكن تميزها بالتقاطعة مشهد ما، وبلغة موجزة مقتضبة، منحها جنسها الأدبي والفني لتتناسب إلى حد ما، مع إيقاع عصرها.

أولاً: القصصية أو الحدث القصصي:

(القصصية): أولى أركان القصة القصيرة جدًا، فهي مأخوذة من لفظة (القص)، وهذه دلالة أنَّ القصة القصيرة جدًا تقوم على الحدث القصصي الذي يتمظهر في الشخص، والحوار، والزمان، فإذا خلا النص من الحدث القصصي، لا يُدرج تحت مفهوم القصة.

الحدث القصصي؛ هو الفعل الذي تقوم به الشخصية داخل القصة، ويتنامى وفق رؤية القاص، بشرط أن يكون متوترًا لا ساكنًا، متحرّكًا لا جامدًا، متطورًا وفق التغير الذي يطرأ على الشخص التي تصنعه، والذي يجب أن يكون في حالة تصاعدية منذ اللحظة الأولى؛ ولذا لا يمكن الفصل بين الحدث والشخصية، فالشخصية هي الحدث عندما تعمل، وإذا وصف الأديب الفعل دون الفاعل، فإنّه يخرج من مجال البناء القصصي إلى ميدان السرد

الخبري⁽¹⁾. وإذا خلت القصة من الحدث تصبح بوحًا أو دفقة شعورية مثلما نقرأ في قصة (مجرد سؤال) لمحمد جميل خضر: "كيف لي أن أقيم التوازن بين أشواق وبين مطالب العيش الكريم؟ يسرقني الوقت منك.. وتأخذني بعيدًا عن عينيك الدافئتين دوامة الضياع بين الجامعة والجريدة والازدحام الفائض عن الحاجة.. يا أيتها الساعات الفارغة بعيدًا عن بهجة حضورها الأسر.. متى تندسحين من المسافة بين أيامي الباقية وغيث الساقية؟؟"⁽²⁾ و(استغاثة) للقاص نفسه: "أبحث عن بيت مشمس ودافئ وصغير، في شرق عمان.. في قلب الأحياء الشعبية الصاخبة بالحب والحسد والكلام والإشاعات والطيبة والضغائن والفوضى والحياة.. أبحث عن بيت مشمس ودافئ وبسيط بحجم بساطة الهدف الذي أنتظر تحقيقه بعد استئجاري له: أن تأتي الحبيبة مفتونة بوعده الشمس، مأخوذة بإيقاع دفء يصدُّ البرد."⁽³⁾

يتفرد القاص محمد جميل خضر في النصين السابقين بحالاته الشعورية دون أن يضعهما في قالب قصصي؛ ولذا افتقد النصان ركنًا أساسيًا من أركان القصة القصيرة جدًا – الحدث القصصي. وقصة (7) لخالد سامح: "سؤال امرأة.. سؤال امرأة..

سألت مرأتها: متى سأكون "أنا"؟ سبقت المرأة أي فرصة للدهشة وأجابت: وأنا ياسيديتي.. فقط منذ خمسين عامًا.. أسأل: متى ستصبحين "أنت"..⁽⁴⁾

و(وجهك في قطرة مطر): "كما في كل بداية خريف، مطر خجول على نافذتي... قطرات المطر صغيرة كوجهك، عنيدة كحضورك، وصورتك تتقاذز بين حبات المطر: أنت كما أنت، زهرة في مستهل اللون والعطر.

تأتين على استحياء وتجلسين على المقعد الخشبي المجاور، تضمين مع طفلي صدرك في كل يوم كتاب: مرة مبادئ العلوم السياسية وأخرى مبادئ القانون الدولي وثالثة مبادئ الاقتصاد.. لم يكن لديك كتابًا لمبادئ الحب، ربما لم أكن أنا وأنت نؤمن بمبادئ للحب سوى توثبات قلوبنا الصغيرين ورغبة كلينا باشتباك أصابعنا.. (بالمناسبة لم نسأل بعضنا يومًا لماذا ندرس العلوم السياسية!!)

(1) انظر: مينو، محمد محي الدين، فن القصة القصيرة – مقارنة أولى، (مرجع سابق)، ص45.
(2) خضر، محمد جميل، (2014)، بزد - قصص قصيرة، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص115.
(3) المرجع نفسه، ص6.
(4) سامح، خالد، (شباط 2013)، قصص قصيرة جدًا، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع289، ص54.

الشجر يظللنا، نعم شجر الجامعة ظلل حكايتنا القصيرة، تواطأ معنا في كل مرة نجلس فيها تحته ونمثل دور المحتمين من المطر. المطر هذا الصباح أكثر كثافة، ما من يوم ممطر أصحابوا فيه من النوم إلا وأجد السقف لوحة شجرية يرشح منها قطرات مطر.. ووجهك، وجهك يهطل بغزارة بلا انقطاع. يا لعبقريّة الذاكرة حين تحصر وجهك في قطرة مطر.."⁽¹⁾

لم يبن خالد سامح القصة على أي حدث، فما ورد في النص السابق لم يخرج عن نطاق مشاعره وعلاقتها بوجه حبيبته في المطر.

وحنان بيروتي في قصة (حروف): "ربما لأنني ذات عمر اقترفتُ الحلم، وأشرعت لقلبي فسحةً للتحليق فوق السياج. ورف جناحي في سمائك وعبر أمدائك المشموعة بالأحمر، استكثر علينا القدر توثب الفرح والبهجة الصافية وحمام الهفة بين قلوبنا... وإيقاع الغياب الذي يشبه ساعة تسكن القلب.. تتك.. تتك. لحظات غيابك قطرات نرف...! ربما لأنني بلحظة حلم رأيتني أرافقك العمر! ربما أخطأت الحروف، فسلمني القدر بلحظة غدر: أرافقك العمر، أرافقك العمر... ربما...!"⁽²⁾

ونقرأ كذلك (أحلام كثيرة) لأسماء الملاح:

"لا تريد للشقاء أن يرحل..!"

لا تريد للثلج أن يتوقف...!"

في قفازيها تخيئ سرّاً

تحت وسادتها أحلام كثيرة تراكمت كالثلج...، انبرت تتفقدتها واحدة تلو أخرى.

هذه دمية حلمت أن تلهو بها، وتلك أرجوحة مُنعت من ركوبها خشية أن يطير فستانها، فتتكشف ساقاها... وفي السوق ضاعت قبعتها الملونة بينما كانت أمها تشدها بيدها كي تسرع الخطى...!"

أما القفازات فتربطها بالدفء وبرجل مكتمل النضج، يرتدي معطفاً، ويمر من تحت نافذتها، تاركاً عطره يفتك بأحاسيسها...!"

ازداد الثلج هطولاً...

(1) سامح، خالد، (2017)، بين سطور المدينة، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص39. (ورد خطأ لغوي: "أصحو"، والصواب "أصحو".. وآخر نحوي: "لم يكن لديك كتاباً". والصواب: "كتاب").

(2) بيروتي، حنان، (2012)، ليل آخر- قصص، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص153.

نظرت من خلف زجاج النافذة.

رجل يقف صامتاً في الباحة الخلفية لمنزلها... يضع على رأسه قبعة ويرتدي معطفاً...
يكاد يبوح بالسر الذي يختبئ في قفازيها... خالته هارباً من تحت وسادتها... راحت تتأمل
تفاصيل رجل من ثلج.⁽¹⁾

اعتمدت القاصة على لغتها الشعرية للتعبير عن حالتها، ونثرتها على أسطر متفرقة لتبدو
كقصيدة شعر.

وفي (هباء) للقاصة نفسها نقراً: "هي اللعبة ذاتها...! كانوا كالعدائين في لياقة أبدانهم...، لم
يخطر ببالهم يوماً أنهم قد يُردون إلى أرذل العمر...، ويصبحون عبئاً على أنفسهم أو فائضاً
عن حاجة الدنيا.

صباحاً يجتمعون على مقاعد بالية تحت سنديانة عجوز...

يتفياون ظلالها ويجترونها أيامهم...، يراقبون أطفالاً يسرون إلى مدارسهم...، بوجوه
محنطة ونظرات جامدة يتبعون خطواتهم. وقع الأقدام الصغيرة يبقى في أذهانهم إلى أن
يرحل النهار محني الظهر...، فيتكئون على عكاكيزهم ويسرون إلى المأوى...، يدخلون في
العممة إلى مرقدهم، حيث يذهبون في نوم طويل...، يصحو منه أولئك الأطفال العائدون من
مدارسهم ليجدوا أنفسهم... أمام اللعبة ذاتها.⁽²⁾

تصف الملاح المشهد دون أن يقوم على حدث ما، فبدت القصة كأنها لوحة تحمل تصاویر
لمكان ما، يقضي فيه كبار السن ما تبقى لهم من أيام مع ذكرياتهم عندما يرون أمامهم بعض
الصغار. هي عجلة الحياة، والعمر الذي يمضي، ونلمحه في الأطفال.

وهذا نلمسه في (آخر الليل) أيضاً للقاص جمعة شنب: "في زاوية المقهى كومة من
السيدات المترهلات، غارقات في الزيف والأصباغ، ويتقاتلن على النادل.

النادل مغترب مرهق، يحدث نفسه، "ماذا لو لم تدفع لي هؤلاء الحيزيونات بقشيشاً؟".

صاحب المقهى يتأفف من فاتورة الكهرباء، ويفكر بنزع كومة شعر من ناصية زوجته
المرفهة.

على الرصيف صبيان يحدقان في الأرض بحثاً عن أعقاب السجائر.

(1) الملاح، أسماء، (2015)، لقطة سريعة - قصص قصيرة، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص47.

على الرصيف المقابل، رجل طويل يقف بمكرٍ، قريبًا من ماكينة الصراف الآلي.
وفي الشارع أضواءٌ خافتة، وريح خريفية، وكثير من حكايات النهار..⁽¹⁾

أراد القاص أن يبني حدثًا ما، لكنه اتجه لوصف المشاهد التي يراها: (النادل، السيدات، صاحب المقهى، الصبيان، والرجل الطويل، والأضواء الخافتة..)، مكتفيًا بتفصييلة ضيقة من خلال حوار الذات للنادل، وغضب صاحب المقهى من زوجته؛ فغاب الحدث وراء المشاهد التي عددها في نصه القصصي القصير جدًا. وهذا ما نقرأه في نصه القصصي (بانوراما الصباح):

"في الحفرة الواسعة، عاملاً بناءً يتكلمان عن المونديال..

وعلى الشرفة، أربعينيةٌ تدخن النارجيلة..

في الشارع الصغير، تهرول طفلة تحمل كيسًا صغيرًا أسود، في كومة سكاكر، وكيسٌ شيبس مقلّي بزيتٍ فاسد..

وعلى أحد السطوح، يتمشى عشريني بسرّوَال قصير، ويتدلّى من أذنيه سلكان أبيضان..

في الشارع الرئيس، رجلٌ يقود سيارة قديمة، يشتم سيدة تقود سيارة حديثة..

وعلى بوابة بيت الجار الأنيق، طَرَقٌ عنيف يقوم به رجل كَثَّ الشوارب، يطلب دينًا شبه معدوم..

داخل مطعم الحي الصغير، صغارٌ يحملون صحنًا كبيرة..

ومن مكبر صوتٍ محمول على سيارة بك أب وسخة، يلعلع صوتٌ بحثًا عن خرّدة في بيوت الناس..

على سريرما، طفلٌ في الصف الثاني الابتدائي يتبول لا إراديًا، يأبى النهوض..

وعلى الجبل القريب، طابورٌ عسكريٌ صباحيٌّ تنطلق منه أناشيد حماسية..

وعلى شاشات الفضائيات الجادة، وغير الجادة، صورٌ متتابعة لحروب أهلية..⁽²⁾

هي مشاهد يومية، وليست حدثًا قصصيًا لبناء النص، لقد نقل لنا شنب أحوال الوطن العربي، وتناقضاتنا؛ نعيش حياتنا غير عابئين بما يحدث، وفي الليل نتابع المجازر، لنرى من يدفع حياته ثمنًا لحروب أهلية غبية أو غيرها، ويموت بلا سبب.

(1) شنب، جمعة، (2015)، قهوة رديئة - قصص قصيرة، ط1، دار الأهلّة للنشر والتوزيع، عمان، ص43.

(2) شنب، جمعة، (2017)، بنت الحرام، ط1، دار الأهلّة للنشر والتوزيع، عمان، ص9.

وفي (انتظار) لمحمد عبد الكريم الزيود: "ليلٌ طويل يمد عباته والمدينة خاشعة بالصمت... أنتظر الفجر لتطل الشمس فتقرع أشعتها الخجولة على نافذتي... غرفة فارغة إلا من بعض الحكايا القديمة وتعود الذاكرة المتعبة لتسأل: إلى أين يا فتى تأخذك الأيام... وهي تنتظر أن أغازل عينها لأنسج شالاً من رحم حلي... ليلٌ طويل وحلم بعيد وانتظار لا ينتهي..."⁽¹⁾

و(مظلة وردية) للقاص نفسه: "تشرين ينشر عباته الرمادية على الغيوم الحبلى بالمطر... هو المطر يجلس على حافة الغيم ويتمياً ليتشقق آيلاً للسقوط من خوابي السماء... الأرض تعيد ترتيب بيتها لتستقبل زائراً طال انتظاره... خلف النافذة تقف هناك ملتصقة بالزجاج... تسرق النظرات إلى المقعد الفارغ في الحديقة... ومظلة وردية خبأتها في زاوية غرفتها لمثل هذا اليوم... فيروز تدندن بأغنية شتائية وتمنح قلبها كل الدفء... هطل المطر... مسّ التراب... فاهتزت الأرض وربت... وبّل كل الأشياء، الممر العتيق... ورق الشجر الأصفر... المقعد الفارغ... بعض هذا المطر كان دمعها... بلّل كل شيء فيها إلا مظلتها الوردية... وروحها ما زالت ظامئة..."⁽²⁾

لم يخرج النصان عن المقاطع التوصيفية، لا سيما النص الثاني الذي كان مشهداً توصيفياً للشتاء.

وفي (رحلة ليلية) للقاصة مجدولين أبو الرّب: "ليلاً تحضر طيوري. تصطحبني إلى حيث نبحث عن اللاممكن، فنقع في زجر الممكن.

تأخذني طيوري إلى حيث تتضح الأحاجي أو توغل في الغموض.
ليلاً تكون رحلة الحلم.

وعندما نعود أنا وطيوري، تخبئ في وسادتي توتر يشاتها."⁽³⁾

وفي (سيدة) للقاصة نفسها: "عندما ارتدت السيدة الأبيض، تباهى زهر الياسمين بلونه.
وحين ارتدت الأخضر، زهت الأشجار بنفسها.

ولما ارتدت السيدة الأزرق، ازدادت السماء علواً. ولكن، حين كساها الثوب الأسود، لم يعرف الليل أين يخبئ نفسه خجلاً منها."⁽⁴⁾

(1) الزيود، محمد عبد الكريم، (2015)، ضوء جديد، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص60.

(3) أبو الرّب، مجدولين، (قيد الطبع)، كان ثمة عتبة، (قيد الطبع).

(4) المصدر نفسه.

ففي العملين السابقين نجد أن القاصة تبوح بما يجول في خاطرها بعيداً عن تأنيث الحدث، أو بنائه، ليصبح العملان دفعات توصيفية لمشاعر فياضة بأسلوب أدبي يحمل جمالية خواطر لا قصصي.

وفي قصة (أطلال) لهاني أبو انعيم:

"ألهام التكاثر، غادروا البيت زرافات، وعادوا إليه وحدانا، توزعوا مشارفه، لمحو ظلالاً.. سمعوا جلبة.. تبادلوا التخمين.. تباينت أفكارهم، وتوافقوا على هدمه..."⁽¹⁾

رسم أبو انعيم هذه اللوحة القصصية بما يحدث عند الكثيرين من الأبناء عندما يخرجون من بيوت أهاليهم، فتلهيم الحياة والمال والبنون، ولا يعودون إلى البيت الكبير – الأهل – إلا بعد أن يصبح خاليًا من الأهل، ليتقاسموا الميراث. القصة جاءت مشهداً من المشاهد التي اعتدنا على رؤيتها أيضاً، ولم تقم على حدث مخصص يتمظهر بتوتر معين، وما ينتج من تداعيات مختلفة لدى عودة البعض إلى بيت العائلة، فالقصة لم تخرج عن إطار مشهد تصويري.

وفي (السقوط) لمحمود الرجي: "مخطئ من يظن أن الراقصة هي التي تهز جسدها، في كل اتجاه لجذب أنظار السكارى، وصفير الكلمات العارية من ثوب حشمتها، ونظرات الجوع والرغبة كريهة الرائحة!!

الحزن هو الذي يهزها بعنف وقسوة في بكاء جاف صامت، كي تسترد دمة تريد مغادرة العينين مرغمة، كلما سمعت أحداً يناديها: (ساقطة!!)

الراقصة التي تعرض جسدها على طريق العيون الجائعة، وعلى رصيف الأمنيات الخائبة، تذوب روحها فيها، كي تحيا أرواح أخرى تحيا باستمرار حياتها، وتخشى عليها من تكرار حياتها فيها، وأن تباع وتشترى في سوق الغبار!!"⁽²⁾

القاص هنا يصور لنا حياة راقصة ما، ويسرد معاناتها بشكل عام، وتضحياتها لتحيا عائلتها من أن تقع في فخ الاستغلال كما حدث معها، بسبب الجوع وموت أحلامها، فالحالة لا تخضع لحدث قصصي، لأنها حكايات للطبقات الفقيرة المسحوقة التي لا تملك أمرها.

وفي (كرامة امرأة) للقاص نفسه: "فتحت شبابيك القلق لرياح الذكريات التي تأتي الانحناء لقداسة النسيان، في معبد الحياة الذي لا يدخله أحد!!

(1) أبو انعيم، هاني، (2014)، أرواح شاحبة، قصص قصيرة جداً، ط1، دار فلاور للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 77
(2) الرجي، محمود، (2016)، اللاعب واللعبة أنت، قصص قصيرة جداً، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص 103.

تسع سنين مرت، ولم يزل قابلاً في كل الزوايا والممرات الخفية في دهاليز الذاكرة!!
ما زالت تحبه.. ما زال ينام كل ليلة على فراش أحلامها، ما زال يؤلمها غيابها، تمامًا مثلما
كان يوجعها حضوره الكثيف، بآلاف الأعذار والقصص المفصلة على مقاس قلبها، والأكاذيب
والمبررات التي نرضى بتصديقها، مع أننا نؤمن باستحالة حدوثها!!
ما زالت تحبه.. ما زالت رائحته اللذيذة تسكن في كل الروائح حولها وفيها، وفي كل الأشياء
وفي كل الأماكن، التي تطرق بوابة أنفها، وتوقظ الحنين إليه في أحاسيسها الصاخبة!!
ما زالت تحبه... ما زالت تريده.. ما زال قلبها عبدًا له.. ولكن.. ما زالت كرامتها سيدة لا
تهان، ولا يمكن لقلبها أن يخالف أمرها!!⁽¹⁾

هي تداعيات عاشقة ممزقة بين حبها وكرامتها، وتستذكر قصتهما الطويلة، لكن عنادها
وعزة نفسها تمنعها من التنازل لأجل أن يعود إليها.
لقد تناولنا هذه النماذج لتوضيح أن بعض القاصين يخلطون بين القصة القصيرة جدًا
والخاطرة، والتوصيف، والدفقة الشعرية، كما نقرأ عند بسملة النمري في (أين):

- "أين؟.."

- "هناك.."

- "أين؟.. أين؟.."

- "هناك.. هناك.."

- "أين؟.. أين؟.. أين.."

- "هناك.. هناك.. هناك.."، ويأفل زمني ولا أستدلّ، فسبابته مبتورة.⁽²⁾

الحدث في القصة القصيرة جدًا مشهد في زاوية ما، يلتقطه القاص، يتبعه، ويتحسس،
باحثًا عن أثره، يُعيد قراءته كتابًا، فتتفرج الفكرة بتداعيات المشهد المختزل في لمحة عابرة،
ثم ينقل المشهد للمتلقى الذي يفترض أن يكون واعيًا للحدث؛ لأن الحدث القصصي يستمد
قيمه مما ينتج عنه من دلالات بعد عملية التلقي والتأويل، ويتجدد بتعدد القراءات، وما
تخلفه من تصورات ونهايات تختلف باختلاف القراء، وكشف المضمهر من المعاني عبر الأدوات
اللغوية التي يختارها القاص للتعبير عن مشهد ما، بأشكال لغوية معقدة.⁽³⁾

(1) الرجي، محمود، اللاعب واللعبة أنت، (مصدر سابق)، ص109.

(2) النمري، بسملة، (2010)، وما لا يُرى، قصص قصيرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص51.

(3) انظر: يوب، محمد، مضمهرات القصة القصيرة جدًا، (مرجع سابق)، ص7.

في قصة (عاشق) لسامية العطعوط:

"أغمد خنجره وشقّ قفصها الصدري. نفر الدم من صدرها. صرخت من الألم وتأوهت. وإذا ماتت، أخرج قلبها بلهفة ليراه ثم أعاده إلى مكانه، وبكى. فقد تأكد أن قلبها ليس (من حجر). كما كان يظن.⁽¹⁾

الحدث متوتر منذ البدء؛ (أغمد، شق، نفر، صرخت، تأوهت، ماتت، أخرج، ليراه، أعاده..). الحركة متتابعة متسارعة، لم تتوقف إلا بعد أن أخرج قلبها ليقطع الشك باليقين، وربطت القاصة الحدث بحروف عطف (وشق، وتأوهت، وإذا، ثم، وبكى). الحدث مُتنامٍ، لم يهدأ، وسريع لم يتوقف، فالشخصية مأزومة، وازدادت وتيرتها بعد أن اكتشفت بشاعة ما قامت به. وقصة (انتحار) ليوسف ضمرة:

"فكرتُ في الطريقة الأمثل للموت.. قلت لنفسي: لا تتألم حتى ولو للحظة عابرة. قررت أن أطلق النار على مرآتي. صوبتُ جيداً وفعلتُ. ومنذ تلك اللحظة وأنا أستغرب أن يصادفني أحدهم ويقول لي: مرحباً.. دون أن يفكر في الدماء التي غطت وجهي وجسدي كله!"⁽²⁾

تساعد الحدث منذ البدء؛ (فكرتُ... قلتُ... قررتُ... صوبتُ... فعلتُ..)، تحولت الفكرة إلى حركة سريعة من خلال الأفعال دون أن يذكر القاص السبب الذي دفعه إلى ذلك، فالقصة القصيرة جداً ليست معنية بتقديم التعليقات أو المسببات.

وفي قصة (فواتير) لجمعة شنب:

"قبل أن يموت عبد الغني بسبعة أشهر تقريباً، قال لي: سأحفر مسبحاً في بيتي، وسأسرق ماءً، وأملؤه كلّ أسبوع، ثم أفرغه، وأعود لأملأه. وفي الشتاء سأدقّ الماء بكهرباء مسروقة أيضاً، ثم رسم ابتسامة ظافرة، وتابع: سأسرق الحكومة، فلطالما سرقتني، إن حكومتنا بلا ضمير يا صديقي. وفي المقبرة، تبين للورثة أن أسعار القبور قد ارتفعت. وبعد انتهاء مراسم العزاء، تم قطع الماء والكهرباء عن بيت الفقيد، لعدم تسديد الفواتير..⁽³⁾

مزج القاص بين الأفعال الماضية والمضارعة للدلالة أن الفعل لا يزال متوثباً متحفزاً، عبد الغني (دلالة الاسم تُحيل المتلقي إلى أنه من طبقة غنية، بالإضافة إلى المسبح، وتدفعه الماء بالكهرباء..) يقرر قبل موته أن (يحفر، ويسرق – تكرر فعل سرق أربع مرات ليؤكد على

(1) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 45.

(2) ضمرة، يوسف، (2014)، مراوغون قساة - قصص، ط 1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص 5.

(3) شنب، جمعة، (2015)، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 39.

العملية نفسها – ويُفَرِّغ، ويعود، ويملئ، ويدفئ..) ويزداد الحدث توترًا بعد انتهاء العزاء لعدم تسديد الفواتير. ويبني القاص الحدث بتداعياته في العلاقة التبادلية بين السلطة العليا المتمثلة بالحكومة، والسلطة الغنية المتمثلة بالطبقة الاجتماعية، ورغم العلاقة النفعية بينهما، إلا أن عبد الغني يقرر السرقة، لعلمه أنَّ الحكومة هي من بدأت بالسرقة، لكنها سرعان ما تسترد حقها بعد وفاته، فالعلاقة بينهما ندية وليست تبعية؛ ولذا فإن جمعة شنب كان حريصًا أن تكون الشخصية من الطبقة الغنية، فسرق الحكومة لن تأتي من رجل يبحث عن لقمة العيش، لأنه بطبيعة الحال لن يكون مشغولًا بمحاسبة من يسرق عمره، بل ستأتي من شخصية تعلم جيدًا من الأحق بأن يُسرق.

وفي قصة (ذكرى) لأحمد القزلي:

"قذف الطفل الحجر بقوة باتجاه نافذة مغلقة تُغيظه، فتُحت أثناء عملية تطاير شظايا الزجاج الكثير من الجروح الكبيرة التي حاول لاحقًا أن ينساها، ولكنها أبدًا لم تنساه!!"⁽¹⁾ يستدرجنا القاص إلى العلاقة الخفية بين الطفل والنافذة باستخدامه فعل (قذف)، لئنبهنا أنَّ هذه النافذة (تُغيظه)، وللمتلقي أن يفكر في أسباب العلاقة غير الودية بين الطفل والنافذة التي قذفها بالحجر، وهنا تنشأ العلاقة بين المتلقي والطفل من خلال فعل (تُغيظه) و(فُتحت)، لتتطاير الشظايا، وتخلق في الطفل جرحًا لن يستطيع نسيانه، فتلاحق الأفعال تُسرّع من وتيرة الحدث.

وفي (العسل المرّ) لمحاسن الحمصي: "دخل سباق تكسير القيود، سبح ضد تيار الجوع، القهر والعبودية، ركض مع القلم، تسلق الصعاب بالكلمة، ليحصّد ميدالية كرامة الإنسان، التف حوله "موتى بلا قبور"، وبات بطل الخلاص..! جلس يلهث على الكرسي الوثير ليستريح.. ذاق حلاوة العسل، والتحف باللون الأخضر. أغلق نافذة السمع، أغمض عين الحقيقة، باع كابوس الفقر، اشترى أقلامًا ملونة، وربط حباله الصوتية..!!"⁽²⁾

تحمل القصة سبعة عشر فعلًا، مليئة بالحركة المتواترة (دخل، سبح، ركض، تسلق، ليحصّد، التف، بات، جلس، يلهث، ذاق، التحف، أغلق، أغمض، باع، اشترى، ربط)، أفعال حركة لا ساكنة، منحت القصة منذ بداياتها حتى انتهائها حركة دؤوبة لم تنته، وجاء كل فعل مرتبطًا بالحركة التي تناسبه:

(1) القزلي، أحمد، (2014)، أشياء برسم الأكل - قصص قصيرة، ط1، مطبعة النقاط الحمراء، الزرقاء، ص28. (ورد خطأ نحوي عند القاص: "ولكنها أبدًا لم تنساه"، والصحيح: لم تنسه.)
(2) الحمصي، محاسن، (2010)، لم يعد لي إلا.. أنا - قصص، ط1، دارفضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص197.

الأفعال ارتبطت بالنتيجة لا بالمسببات، فالحدث القصصي يُبنى على تحولات الشخصية، فجاءت الأفعال في البداية مُتصاعدة، لتهبط، ثم تعود تدريجيًا للصعود بتحول جديد، فكان للأفعال في هذه القصة الظهور الأبرز لتحولات الشخصية التي بدأت بهدوء متداخلة مع القوة التي في أعماقها، فالحركة طيلة الأحداث متواترة بما تخدم الشخصية.

دخل	←	السباق	←	هدوء
سبح	←	ضد التيار	←	قوة معاكسة
ركض	←	مع القلم	←	سرعة التغيير
تسلق	←	الصعاب بالكلمة	←	صعود
يحصد	←	ميدالية	←	فرح وسعادة ونجاح
التف	←	حوله	←	النتيجة
بات	←	بطل	←	الغاية
جلس	←	على الكرسي	←	هدوء للمرحلة المقبلة
يلهث	←	يستريح	←	راحة مؤقتة
ذاق	←	حلاوة العسل	←	حاسة التذوق
التحف	←	اللون الأخضر	←	اللمس
أغلق	←	نافذة السمع	←	
أغمض	←	عين الحقيقة	←	
باع	←	كابوس الفقر	←	
ربط	←	حباله الصوتية	←	
اشترى	←	أقلامًا ملونة	←	

انزياح

بناء الشخصيات في القصة القصيرة جدًا:

لا تستقيم القصة دون شخصياتها، وإذا كانت الشخصيات بأبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية متعددة في الروايات والقصص، فإنَّ القصة القصيرة جدًا تكتفي بوحدة مأزومة في مشهد ما، تاركة للمتلقي مهمة تخيلها وفق الحدث الذي انطلقت منه، أو الذي تعيشه، فهي مَنْ تُصوغ الحدث، وليس بالضرورة أن تكون مُفصلة جسديًا ونفسيًا وحسيًا كما في الرواية أو القصة، فالحدث تختزله بحركة عينها، أو كلمة تنطقها، وربما التفاتة جسدها، أو إشارة من إصبعها، فهي علامة، أو إشارة يلتقطها المتلقي، ليتعرف على أبعاد الشخصية التي أمامه. والشخصية في القصة القصيرة جدًا تبدأ بالنقيض الذي تحمله، أو مواجهة الحدث الذي تلتقيه، فهي ليست مستقرة، ولا حاملة، بل تعيش أزمتها منذ اللحظة الأولى، حاملة لوظيفة فعلية التي بموجبها ستنقل من حالة إلى أخرى.

في قصة (شتيمة) لجمعة شنب: "لقد احتملتُ أَلَمَ بسطار الجندي على صدغي، يومئذٍ، لدقائق، بدت مثل ساعات. صحيح أن الإسفلت كان ساخنًا تلك الظهيرة، ورائحة الزيت المتسربة إلى منخري لم تكن طيبة بالمرة، كما أن مذاق نعله لم يكن مُستساغًا. لكنني بصراحة شديدة، لم أحتمل شتيمته، فقتلته. ولم يتبق على سجلي سوى سبع عشرة سنة وستة أيام فقط..."⁽¹⁾

لم تستطع الشخصية المتأزمة التي تعرضت للإهانة والمذلة تحت بسطار الجندي، والتي تحملت سخونة الإسفلت، ورائحة الزيت، ومذاق نعله، أن تحتمل الشتيمة، فجاءت ردة فعلها أعمق من الفعل نفسه، وأودت بنفسها إلى السجن.

وقصة (بعد الإفطار) للقاص نفسه: "حتى لا يكون رَفَثٌ، ولا فُسُوقٌ، ولا جدال، كما في الحج، نامَ الصائم جلالاً حتى ما قبلَ أذانِ المغرب بدقائق، ثم قام وتوضأ، ودعا، وأفطر، وصلى ثلاثاً، ودخَنَ ستًّا، وحمل حقيبَةً صغيرةً، وتوجه إلى بيتِ صديقهِ وليد.. دَقَّ البابُ، فانشقَّ عن وجهِ الرجل، ففتح حقيبته، واستلَّ فردةً حذاءٍ عريضةً، وهوى بنعلها على خَدِهِ الأيمن، وانسحب!"⁽²⁾

الشخصية – جلال، دلالة الاسم، العلو والرفعة – التي بدت هادئة، ووادعة، وتؤدي ما عليها من عبادات كالصيام والصلاة، نجدها بعد الإفطار تتحول إلى النقيض تمامًا، فما أن

(1) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 71.

(2) المصدر نفسه، ص 57.

توضاً، وأفطر، وصلى ثلاثاً... حتى دقَّ باب صديقه وليد - دلالة قوة العلاقة بينهما- لهوي بنعله على خده الأيمن، ثم ينسحب بكل هدوء. هذا التصرف المتحول ناتج من الأزمة التي يعيشها.

فما هي أزمة جلال؟ ولماذا اختار صديقه لينفث غضبه بوجهه؟ هل أزمته الصيام أم التناقضات التي يراها في مجتمعه وتستره بالعبادات؟ أم روح مكبوتة أرادت أن تنفجر بعيدة عن كلّ المعتقدات الدينية التي لم تكن مؤمنة بها إلا مضطرة لمسايرة المجتمع، ولكي يُفرج عن ثورته، انتظر بعد الإفطار، ليكون الوقت هنا، الحدث الرئيسي بالقصة القصيرة جداً. فضلاً أنه لم يختار أحداً غريباً، بل كانت ثائرته على صديقه الذي يتحمل غضب صاحبه.

وإذا لم نستطع التعرف على أسباب تأزم الشخصية السابقة - جلال - فإننا في قصة (الجوع) لسمير الشريف ندرك أزمة الشخصية منذ البداية:

"لشهر الرابع لم يتذوق أطفال طعم اللحم، للمرة الرابعة أقف أمام الجزار أضرم قبضتي على قروشي القليلة. للمرة الأخيرة أمسكت بي نظراته متلبساً بحيرتي، قبل أن أمتطي سرج شجاعتي وأطعنه بسؤال: أحتاج عظام للكلاب في بيتي.."⁽¹⁾

الأزمة: جوع أطفاله الذين لم يتناولوا اللحم للشهر الرابع. فالشخصية؛ أبٌّ متأزم بسبب قلة حيلته، والقروش التي يقبض عليها لا تكفي، لكنه يتحول إلى قوة ضارية أمام نظرات الجزار الصارمة، ويضطر أن يُطلق على أولاده لفظة (الكلاب) ليناسب العظام التي يود أن يشتريها لهم، رغم علمه أن الأزمة الحقيقية هي في العظام التي سيحملها إلى أطفاله، لتبقى ذروة التأزم في ذهن المتلقي الذي سيطرح سؤاله: ترى، هل يقبل الأطفال العظام؟

أما الجوع عند سامية العطعوط في قصة (سيرك)، فقد أودى بصاحبه إلى الموت:

"خرج من غرفته جائعاً. تجوّل في شوارع المدينة طويلاً بحثاً عن طعام. لم يعرف ماذا يفعل.. المدينة كبيرة، مكتظة بالسكان، ولا وجه مألوف فيها. سار في إحدى الضواحي حتى وصل إلى السيرك الجديد. تقدّم من قفص الأسد. كان الأسد هادئاً. فتح باب القفص. خرج الأسد يتمشّي، في حين دخل الرجل إلى القفص. أغلق الباب عليه بهدوء. تكوّر في إحدى الزوايا، وغفا.."⁽²⁾

(1) الشريف، سمير، (2011)، مرايا الليل - قصص، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص55.

(2) العطعوط، سامية، (2008)، قارع الأجراس، أنثى العنكبوت، ط1، أمانة عمان الكبرى، ص45.

اضطر أن يخرج ليتجول في المدينة المكتظة بحثاً عن طعام يسد رمقه، حتى وصل إلى السيرك مُقدِّماً نفسه طُعماً للأسد الذي تناول ما يكفيه من اللحم؛ ولذا خرج دون أن يلقي بالاً له. تصاعدت وتيرة الشخصية المهزومة بخروجها من البيت جائعة ووحيدة، لتصل إلى حتفها. لقد أرادت القاصة برؤيتها الفانتازية أن ترصد قضية اجتماعية تعاني منها شريحة واسعة من الناس التي تعيش بالفقر، في الوقت الذي تتنعم بعض الحيوانات في العيش الرغيد. فضلاً عن العلاقات المتشظية في المجتمعات المدنية المكتظة.

وفي (سيان) لمهند العزب: "احتجاجاً على فقره المدقع، وتصوره التاريخي جوعاً، قرر أن يبدأ المتشرد إضراباً عن الطعام!!"⁽¹⁾

لم تكن الشخصية المتأزمة ناثرة ضدّ جوعها البيولوجي، بقدر تمردتها على تاريخها الممتد عبر العصور، الشخصية هنا، تمثل تاريخها العربي، وبسبب ضياع هذا التاريخ تتضور فقراً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، وتقرّر الإضراب، الجوع والفقر دلالات لتاريخ بهي لم يعد موجوداً.

وفي قصة (المجاعة) لأحمد القزلي، تُطلق المعدة صوتاً، ليتذكره متبرعو ضحايا هاييتي: "نيتيننيننننن) هذا الصوت ليس صوتاً لمُحرِّك سَيَّارة، هذا صوتُ معدةِ الرَّجُلِ الجالسِ ورائي تماماً، ما أشعلَ هذا الصوت، دعاء خطيبِ الجمعةِ أدام الله عزَّه للتبرُّع لضحايا هاييتي والجُرُزُ المُجاورة."⁽²⁾

يلتقط القاص قضية الجوع برؤية مختلفة، ففي الوقت الذي يدعو الخطيب لضحايا هاييتي، تشتعل معدة أحد الجالسين لتعلن حقيقة الخطيب الذي يدعو لضحايا هاييتي. ويلتقط القاص نفسه الجوع والفقر بـ (قصة أكل): "لم تكن فكرة سعر الدواء ما جلب الهم والغم والصفنة إلى ذهن سميرة عندما أخبرها الصيدلي أن هذا الدواء يستعمل مرتين بعد الأكل. الهم والغم كانت في فكرة توفير الأكل."⁽³⁾

الجوع في القصة السابقة ليس بيولوجياً، بل للشفاء من المرض.

(1) العزب، مهند سيف الدين، (2013)، صولو – قصص قصيرة جداً، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص85.

(2) القزلي، أحمد، أشياء يرسم الأكل، (مصدر سابق)، ص72.

(3) المصدر نفسه، ص80.

وهناك الطفل المتأزم من إعاقته الجسدية في قصة (أحلام بسيطة) لمهند العزب: "الطفل صاحب اليد المقطوعة، يتمنى سرًا أمام كعكة عيد ميلاده – لو يستطيع أن يربط حذاءه ولو لمرة.."⁽¹⁾

وفي قصة (مهنة) لسمير الشريف، أزمة الشخصية العربية السياسية التي تعمل في المنابر الإعلامية المطلعة على حقيقة بلده:

"قضى العمر يكتب عموده اليومي التحليلي، وفي كل مرة يطير للصحافة المهاجرة، ليطل على ما يجري في بلده."⁽²⁾

ومن خلال الشخصيات التي قرئت في القصص القصيرة جدًا السابقة، نجد أنّ الشخصية تنمو في ظل ظروف مضادة لها، لتنقلها من حالة الأزمة إلى حالة الفعل السردية الذي يقودها في آخر الأمر إلى نضوجها الفني.

الشخصية في القصة القصيرة جدًا حاملة لوظيفة فعلية، فلا يحتمل قصر النص تنوع وظيفتها وتغيّر شكلها، ومن هنا فإنّ على الكاتب أن يعي جيدًا وظيفة شخصيته، مُستثمرًا العنصر الأنسب فيها لبناء الحكاية، فقد يكون هذا العنصر مظهرًا أو سلوكًا.

وقد تجتمع شخصيتان في القصة، على أن تكون الثانية مُضادة، أو مختلفة عن الأولى، لتنسج مع الأولى الحبكة القصصية، وليس بالضرورة أن تكون الثانية موجودة جسدًا، فقد تكون موقفًا اضطراريًا، أو عائقًا مؤقتًا، أو بيئة معاكسة، وربما حُلْمًا أو طيفًا؛ (الثنائيات؛ الذات والآخر التي يحاول القاصون في معظم أعمالهم اللجوء إليها للتعبير عن مكنوناتهم).

في قصة (صورة صورة) لبسمة النمري: "سقط الحلم، صرت الآن عارية تمامًا، أنظر إلى نفسي في المرأة، أخاف، ألتجئ إلى مرآة أخرى، وأخاف مني أكثر، أحمل المرأة وأهرع بصورتي فيها إلى مرآة ثالثة، أواجهها بها لأرى فيها كيف تراني هي، فتتساقط شظايا."⁽³⁾

الشخصية منقسمة إلى ذات، وآخر؛ حقيقة وحلم، وتلجأ القاصة إلى (ياء) المتكلم، و(ها) الغائبة لنسج الحوار بينهما. لينتهي بتلاشي الثانية، وتبقى الأولى – الذات – الحقيقة. الشخصية المأزومة هنا تكمن في التناقض في دواخل الذات التي تعيش صراعًا مع نفسها.

(1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص73.

(2) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص51.

(3) النمري، بسمة، (2009)، كذلك على الأرض، قصص قصيرة، ط1 ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص88.

وقصة (نظر بعيد) لسعود قبيلات: "كنتُ أسير في الشارع، مُتسلياً بالنظر إلى المشاة من حولي ومن أمامي ومن ورائي؛ وفجأة خطرت لي أن أنظر إلي من بعيد؛ تركتني وسرتُ أمامي؛ فما لبث الشارع أن تغير تماماً إلى حدّ أنني لم أعرفه، وتغير المشاة فيه كثيراً إلى حدّ أنهم أصبحوا غير مألوفين لي؛ بل إنني لم أعد أراني. مع ذلك واصلت سيري لأرى المزيد؛ بل أنني أطلتُهُ إلى مدى بعيد؛ أعني إلى حدّ أنني لم أعد أرى الشارع ولا المشاة فيه. وفقدت خطواتي."⁽¹⁾

لا تختلف الشخصية في القصة عما قبلها، فهي الذات – المتكلم (استخدم القاص ياء المتكلم)، فالذات – مرئية، والصورة – لا مرئية. هي محاولة الذات للبحث عن نفسها التي أضاعتها في ظلّ ما تعيشه من صراع قلقي يومي.

وفي (وجه) لمحمد عارف: "وجهي الذي كان داخل اللوحة الجدارية. أطلق عليه الصياد رصاصة. فسقطت اللوحة وتناثر دمي على الحائط."⁽²⁾

وكذلك قصة (وجه) لخالد سامح: "على الرصيف المقابل طفلٌ أنيق ينتظر موتاً عابراً، قطعت الشارع واقتربت منه أكثر وأكثر... تملكطني الدهشة، هو ذات الوجه الذي رأيته في مرآتي قبل قليل..."⁽³⁾

الشعور بالوحدة، والانعزالية يزداد، والإحساس بغياب الأصدقاء يربو يوماً بعد يوم رغم توافر وسائل الاتصال والتواصل، وهذا ما تناوله مهند العزب في قصة (حضور):

"الوحيد اشترى جوّالاً تتسع ذاكرته لخمسـة آلاف اسم، وجلس يدون أسماء الغائبين..."⁽⁴⁾

يحمل النص القصصي عنوان (حضور) لكنه في القصة غياب، فالشخصية لا تلتقيهم، والعلاقات – بينها وبين الأسماء التي دونتها في الجوال غير حاضرة. استخدم القاص الفعل الماضي للدلالة أنّ العلاقة بين الوحيد (اسم الشخصية، صفة مشبهة، تدل على الثبوت) والآخرين في طي النسيان؛ ولذا، فإن الوحدة صراع داخلي ينم عن تشظي علاقة الذات مع الآخرين.

ويكرر القاص تداعيات الوحدة التي يعاني منها الإنسان في ظلّ تشظي العلاقات الاجتماعية في (خيبة): "الوحيد يخرج من بيته، ويقرق الجرس، وعندما يتأكد أنه ليس معطلاً.. يبكي..."⁽⁵⁾

(1) قبيلات، سعود، (2012)، كهفي، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص117.

(2) مشه، محمد عارف، (2016)، شيايبك، قصص قصيرة جداً، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص8.

(3) سامح، خالد، (2016)، ويبقى سرّاً، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص11.

(4) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص47.

(5) المصدر نفسه، ص135.

كرر القاص اسم الوحيد، للتأكيد على فكرته السابقة، - الجميع يشعر بالوحدة في ظلّ الاتصالات المتاحة، فالعلاقات الإنسانية تتلاشى - وعلى الرغم من أن الشخصية تدرك أن الجرس ليس معطلاً، إلا أنها تخرج متأملة أن تكون مخطئة، لكنها سرعان ما تعود باكية. ولجأ القاص إلى الفعل المضارع رغبة في تغيير الحال.

وفي (توتر) للقاص نفسه: "المتوحد يعزف الجيتار وحده، ولكنه يفكر أن يبقى على وتر واحد، وينزع البقية.." ⁽¹⁾

يستبدل القاص اسم (الوحيد) إلى (المتوحد) اسم فاعل من توحد - المنفرد بنفسه - دلالة انفصال عالمه الداخلي عن الخارج، ولا يضره نزع جميع الأوتار، والإبقاء على وتر واحد (الذات والآخر)، فالشخصية غير منسجمة مع الآخرين.

وربما صراعها مع الوجود، كما نقرأ قصة (قلق وجودي) للعزب أيضاً:
"يعاني من أزمة وجودية.. لذا ينقل مربى النحل كل يوم الخلية إلى مكان مختلف، ليبكي مع النحلات "التيه"!" ⁽²⁾

أمّا ردة فعل لشخصية ما، نقرأها في قصة (تجربة) لسمير الشريف:
"طيلة عمره يسمع مقولة: الأشجار المثمرة ترمى بالحجارة. علمته الاعتصامات الأخيرة أن الكلاب تُرمى بالحجارة أيضاً." ⁽³⁾

الحيرة هي السمة الغالبة على الشخصية السابقة، فما يحدث على أرض الواقع يؤكد لها أن الكلاب - المعتصمون - أشجار مثمرة.

وتُجسد سامية العطعوط الخيبة، والأنين، والوجع الذي ينزّ دمعاً في قصة (مرآة):
"مرّ بهما باص الحضانة. ودعت طفلها على عجل. طبعت قبلة على وجنتيه، وعادت إلى البيت. أصلحت من زينتها، وابتسمت حين رأت وجهها الجميل في المرآة.
حملت حقيبتها. غادرت البيت بسيارتها كالمعتاد، لكن وجهها ظلّ حبيساً في المرآة، وعلى غير عادته يبكي." ⁽⁴⁾

(1) (العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص125.

(2) المصدر نفسه، ص107.

(3) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص54.

(4) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص63.

الشخصية لا تخرج عن كينونتها، حبيسة عالمها، فعلى الرغم من كل ما تقوم به كل يوم من توديع ابنها، وذهابها إلى العمل، إلا أن وجهها يبقى حبيسًا في المرأة، دلالة لعوالمها الداخلية. وقد يتطور الصراع الداخلي في الشخصية إلى فعل ما، للتنفيس عما تشعر به، كما نجد هذا في قصة (إرث) لبسمة النمري: "رائحة سلق اللحم تتصاعد، تغشي أنفي فتجيش نفسي وأكتئب، الأمر ذاته الذي يتكرر في كل مرة تنبعث فيها تلك الرائحة، دون أن أدري لماذا... أو أنني أدري لماذا... أو أنني أدري؟!.. وأتبع خيط الرائحة، يقودني إلي، طفلة صغيرة في بيت العائلة الكبير، وجدتي لأمي أمام الموقد في المطبخ تحرك اللحم في القدر، فالكل مدعو إلى الغداء، بناتها الخمس وابنها وعائلاتهم، وحده جدي، الغائب عن هذا الجمع وإلى الأبد. وسط هذا الحشد المضطرب، أجد لنفسي زاوية قصيةً أنكمش فيها، أرقب الغضب الحاقد يمور في محيا جدتي، - قلة حياء.. اللي استحووا ماتوا.. هل وصلت بكن الوقاحة أن تطالبن بحصة من الإرث؟!.. مال والدكن يذهب إلى الغريب؟!.. جميعكن وقعن على التنازل لأخيكن.. الآن.. هيا.. وأرى أُمي تنكب على الورقة أمامها، تزفر من صدرها قهراً، و... توقع. حين تأتيني جدتي بصحن الطعام إلى زاويتي، أركله بقدمي، وأهرع إلى والدتي، أخبئ وجهي في ثنایا ثوبها، أحتفي به من هجمة الكآبة."⁽¹⁾

يتطور الصراع الداخلي المشتعل مع الدلالات الخارجية؛ رائحة اللحم التي تتكرر إيذاناً بأمر مروع سيحدث من جهة، وليُذكرها بحادثة شهادتها وهي طفلة من جهة أخرى. وعلى الرغم من عدم قدرتها على التعبير تصريحاً، تجلس في زاوية تركل الطعام بقدمها، وتهرع إلى والدتها لتحتفي بها، والبكاء بصمت. ولجأت القاصة إلى (التبئير الداخلي)⁽²⁾ لاستعادة الماضي بتفاصيله الذي ما زالت تعاني منه، مُحاولة أن تسلط الضوء على قضية اجتماعية تعاني منها نساء كثيرات.

وقد تتعرض الشخصية لصراعات خارجية متعددة؛ بيئتها، وعلاقاتها مع مجتمعها، والخير والشر، والظلم والعدل، والكثير من الصراعات التي تحيط بها، ففي قصة (مرآة

(1) النمري، بسمة، سفر الرؤى، (مصدر سابق)، ص70.

(2) التبئير: مصطلح تقني يستخدم بدلاً من الرؤية السردية.. وحدد الباحثون التبئير بثلاثة أنماط: الأدنى أو الصفر، وهي الرؤية من الخلف أي؛ يقدم القاص المنتج دون أن يتقيد بزاوية محددة. التبئير الداخلي: أي؛ وجهة نظر شخصية فردية ثابتة أو متحركة، ويلجأ القاص إلى الضمائر، مثل ضمير المتكلم. التبئير الخارجي أي؛ الرؤية من الخارج، تُسرَد الوقائع كما تظهر للشارد الخارجي، وهو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها. انظر: حمداوي، جميل، (2012)، مقومات القصة القصيرة جداً عند جمال الدين الخضير، ط1، دار الوطن للطباعة والنشر، المغرب، ص30.

الطفل) لهدى فاخوري: "نظر الطفل في عمق المرأة ورأى طفلاً، ابتسم فرد له الطفل الابتسامة. راقى له اللعبة، صرخ فصرخ الطفل المقابل. مدّ لسانه ففعل فعله نفسه، مدّ يده ولمس سطح المرأة وتقابلت يده مع اليد الأخرى، حاول الإمساك بها، وكذلك فعلت اليد الممدودة داخل المرأة، دهش الطفل وحاول اصطحاب رفيقه معه، إلا أن الرفيق تمنّع وانسحب إلى الداخل والطفل يحاول سحبه إلى الخارج. حار الطفل، فقد كان يعتقد أنه وجد رفيقاً، فاكشف أن الرفيق غير ودود، فعندما أدار ظهره مبتعداً فعل طفل المرأة الفعل نفسه. وهنا خطرت له فكرة شريرة، سيقذف هذا الطفل العنيد بحجر "تدعثر" به. حمل الطفل الحجر وقذف به سطح المرأة، وكانت دهشته أنّ الطفل الثاني اختفى ولم يعد موجوداً، ابتسم لنفسه وقال: "لقد هرب الجبان، هذه أول معاركي مع الرفاق..."⁽¹⁾

لم يخرج الصراع في القصة عن المرأة، لكن في اللحظة التي قذف بها الطفل بالحجر - المرأة، أدركنا أن الشخصية تعلن عن صراعاتها في الحياة، والمواجهات التي ستكون أمامها، وهي بالمقابل شخصية عدوانية بدليل أنها حاولت التخلص من الآخر بالحجر أي؛ على استعداد للتخلص ممن / مما حولها. وجاءت القاصة بفعل (سيقذف) مستخدمة المضارع بحرف السين للدلالة على البعد الزمني - المستقبل.

وفي قصة (بعد) لمهند العزب:

"كل هؤلاء الذين يكرهونني، صافحوني.. لكن يدي بقيت باردة."⁽²⁾

تصافح الشخصية من يكرهها ببرود، وبين الفعل الماضي والمضارع تؤطر الشخصية علاقتها مع من تحيطها. واستخدم القاص الفعل المضارع (يكرهوني) دلالة على عاطفة الكره لعلاقات غير حميمية، معتمداً على فعل (بقيت) دلالة العاطفة التي لن تتغير.

وقد تكون الشخصية الثانية التي جاءت طيفاً أو حلمًا أو ظلاً سبباً في إنهاء معاناة الأولى، كما في قصة (الجدران الأربعة) لمحمود أبو فروة الرجبي: "عندما تتحدث الجدران، فإنها تنطق بالصمت. والجدران هي الجزء الوحيد من حياتها الذي تشعر معه بالخوف. كانت تقول لنفسها: الجدران تحبني.. وإلا فلماذا أراها كل يوم تقترب؟! الباب المغلق - دائماً - كان يقول بسخرية شديدة: "إذا امتزج الحب بالموت، يصبح اللقاء أجمل.." الوحدة ستقتلها، والجدران لا تتقن فنّ الكذب. لماذا يأتي الصمت صادقاً دائماً؟! لا توجد امرأة تكره الكذب، إنه ماء

(1) فاخوري، هدى، (2012)، حديث المرايا والكوابيس، ط1، دارورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ص60.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص143.

حياتها، فكيف إذا كانت امرأة لم ترَ سوى جدران أربعة! بدأت تكتب عنه.. كيف أتاها في إحدى الليالي الخريفية راكبًا فوق سرب من طيور الكركي.. كيف أخذها إلى بيته النائم فوق صدر الغمام!

بدأ القلق يأكل أحاسها، ففتش في أوراقها.. قرأ عن ذلك الفارس الغريب الذي يأتي كل ليلة على فراش من طيور الكركي.. بكى أخوها كثيرًا، وبصق على وجه الجدران الأربعة.. وحفر قبرها..!"⁽¹⁾

تمثلت الشخصية الثانية بالطيف – الحلم الذي كان سببًا في خلاص الأولى من سجنها. وربما صراعها مع الوجود، كما نقرأ قصة (قلق وجودي) لمهند العزب: "يعاني من أزمة وجودية.. لذا ينقل مربى النحل كل يوم الخلية إلى مكان مختلف، ليبكي مع النحلات "التيه"!"⁽²⁾

وقد تعيش الشخصية صراعًا مع ذاتها، وتحاول الفرار للآخر لتزداد تأزّمًا، كما في (صراع) للقصص نفسه:

"كحلٍ لشعوره الأزلي بالوحدة والعزلة، انضم إلى الشرطة، وتم تصنيفه في وحدة مكافحة الشغب.. كان يبكي في كل مرة يفض فيها بالقوة، الاعتصامات والمظاهرات والتجمعات الاحتجاجية.."⁽³⁾

خرجت الشخصية من الصراع الداخلي إلى الخارجي، والهروب من وحدتها، لتدخل عزلة أكثر قسوة وإيلامًا وإجرامًا، فعلى الرغم من أنها أصبحت تتعاطى مع الآخر، إلا أن هذا اللقاء أسبغ على الشخصية مزيدًا من الوحشة، لتخرج من محيطها الصغير إلى محيط تحكمه قبضة من حديد لكل من يقف احتجاجًا ضدّ البطش والظلم.

وقد يكون الصراع مع الآخر الذي لم تنسجم معه كما في (انفتاح) لجلنار زين: "عندما قرر أخيرًا أن يخرج من عزلته وينفتح على العالم، اصطدم بالجدران التي تحيط بـ "الآخر".." ⁽⁴⁾

(1) الرجبي، محمود أبو فروة، (2013)، أقاصيص – الجدران الأربعة، مجلة أوراق الثقافية الفصلية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ع38 – 39، ص335.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص107.

(3) المصدر نفسه، ص113.

(4) زين، جلنار، (2015)، صانع الظلال – قصص قصيرة جدًا، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ص48.

و(هروب) للقاصة نفسها: "حاصره ضجيج المدينة.. توجه إلى مقبرة قريبة لينعم ببعض هدوء.. عاد أدراجه عندما صادف على بابها جثة هاربة من صمت القبور."⁽¹⁾

صراع الشخصية هنا مع الحياة، والضجيج، والفوضى، تتوجه إلى المقبرة باحثة عن الراحة، لكنها عادت بأدراجها إلى المدينة – الحياة – الضجيج هرباً من الصمت – الموت.

وقد تكون الشخصية الثانية هي المأزومة، كما في (آفاق) لمهند العزب: "عتمة السجن.. ينظر السجنان إلى السجين من كوة الباب، أما السجين فيملاً عينيه بالنظر من شرخ في الجدار إلى الأفق الرحب."⁽²⁾

فالسجّان – الشخصية الثانية – يعيش أزمته الإنسانية – وليست السجين – كلما نظر من كوة الباب ليطل على السجين الذي يعيش حالة انعتاق وحلم بالأفق الرحب – الحرية، يشعر بنفسه مسجوناً. لقد تبدلت الأدوار.

وقد تأتي الشخصية الثانية لكشف حقيقة الأولى، كما في (منصب) لسمير الشريف: "رئيس التحرير الذي قفز لمنصبه لضرورات لا علاقة لها بالقلم، ظلّ يشيح بعينه بعيداً عن زميله البواب، عندما يدلف باب الدائرة محاذراً أن تلتقي أعينهما."⁽³⁾ لم تكن حقيقته سبباً في أزمته، سوى البواب الذي كان يوماً زميله؛ لذا فإن أزمته مستمرة ما دام البواب موجوداً، والذي بسببه قد تطول أزمته الداخلية.

وهذا ما نقرأه عند جلنارزين في (القناع) أيضاً:

"أمسكت بوجهه تشده بقوة وتصيح به: انزع عنك قناعك.. هيا أرني الوجه المتواري في العتمة، أرني ذلك الشرير الذي يسكنك.. كم كنت غيبية عندما صدقتك! حاول إبعادها عنه: توقفي.. قلت.. توقفي.. لن تجدي ما يسرك.. رفضت الانصياع، ونزعت القناع بقوة.. وسرعان ما سقطت على الأرض وهي تحرق في ملامحها المرتسمة على وجهه."⁽⁴⁾

وربما تأتي الشخصية الثانية معاكسة للأولى – دلالة على اختلاف الآراء أو رؤيتهم للحياة – أو اختلاف في التعاطي مع ما يحيطهم كما في (الاتجاه المعاكس) لمهند العزب:

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص31.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص11.

(3) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص52.

(4) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص14.

"كل أصدقاء المقعد يدفعون كرسيه المتحرك مجاملة له، لكن ما لا يعرفونه أنه يود أن يسير بالاتجاه الآخر."⁽¹⁾

وربما تأتي الشخصية الرئيسة من الكائنات الحية، كما في قصة (شجرة الخروب) لعامر علي الشقيري: "شجرة الخروب تقف على حياد من الحديقة التي تمتلئ بعشاق كثر جاؤوها من مختلف الأماكن. تقف هناك منذ زمن طويل. الرجل والمرأة اللذان تعارفا هناك، لهما عشرات الحفدة، ولم يفكرا مرة واحدة بزيارة الشجرة. الشجرة لم يتوقف عندها أحد منذ ذلك الوقت غير طفل بال تحتها وهول مسرعاً ليلحق بأمه، وفارس عتيق استلقى في ظلها.. أشعل لفافة تبغ وراح يفكر في جدوى المعارك التي خاضها. شجرة الخروب عندما قطعها أحدهم صبيحة اليوم، سال من قلبها شلال ماء شديد الملوحة أغرق الحديقة ومن فيها."⁽²⁾

أو (حبة قمح) لسامية العطعوط: "خبأت الأرض حبة قمح في بطنها، وحين اكتشفها الجنود بالصدفة، أحرقوا الأرض واغتصبوا القمح."⁽³⁾

وقد تكون الشخصية من الجمادات مثل؛ (الجوهرة) لسعود قبيلات: "لمعت الجوهرة في يدي عاكسة ألوان الطيف المختلفة، بكل زهوها وفتنتها. بهرني جمالها، فشعرت برغبة قوية في النفاذ داخلها، لأعرف سرّها. كسرْتُها، ورحت أبحث عن سرها بين كسرّها؛ لكن، يا للأسف! خبا بريقها الباهر، واختفت ألوانها الجميلة، ولم أعثر على شيء بين كسرّها المبعثرة."⁽⁴⁾

والقطار في قصة (مسار) لبسمة النمري: "تعتري القطار رغبة عارمة في الانعتاق، فيقرر دون سابق إنذار، أن يترك السكة تحتة ويطير، تصحو السكة على واقعها بعد حين، مهملة وحيدة، فتأكل قلبها الغيرة، تسرع إلى قضبانها المغروزة في الأرض، تقتلعها وتطير، تطارد القطار حتى تدركه. وأذرف دمعة على القطار فوق السكة عاد الآن يجري، فيما المحطة التالية بانتظارهما، تغرق في الضحك منهما."⁽⁵⁾

أو المكان هو الشخصية الرئيسة مثل؛ (هتاف) لأحمد القزلي: "الملعب العربي الكبير، محاصرٌ بالجمهور، وتُغريه الهتافات التي كشفت عن ساقها وهذبت أسطحها بالهديل، مسكين هذا الملعب لن يتعلم أبداً أن الهتافات وجدت أصلاً لمُغازلة اللاعبين."⁽⁶⁾

(1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 77.

(2) الشقيري، عامر علي، (2013)، هزائم وادعة – قصص قصيرة جداً، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ص 123.

(3) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 121.

(4) قبيلات، سعود، كهفي، (مصدر سابق)، ص 89.

(5) النمري، بسمة، (2010)، وما لا يرى، قصص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 50.

(6) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 64.

و(متحف الطبيعة) للعزب: "في اللوفر.. سرقت لوحة الفراشات، وجن جنون الجميع.. أخذوا يبحثون في كل مكان، ويستجوبون كل المشتبهين بهم.. لم يلتفت أحد أنها كانت تطير في حديقة المتحف..."⁽¹⁾

(اللوفر)، هو المكان الذي تجري فيه أحداث القصة، ولم يكن القاص ليذكر هذا المكان لولا دلالاته التاريخية وجمالياته، وأكثر الأماكن عصية على السرقات، لكن مع ذلك يشهد اعتاق لوحة الفراشات من السجن الذي تقبع فيه لأجل الزائرين.

وقد يكون الزمن المحرك الأول في تصاعد الحدث، كما في (تحولات) لعامر الشقيري:

"الفتاة الطيبة في عامها الأول بعد العشرين، قال لها أحد الشبان: أحبك، ولكن!! ومن وقتها قررت التمرد على تقاليد مجتمعيها الصارمة. فصارت تهتم بمكياجها بشكل لافت للنظر.. وصارت تنورتها تقصر شيئاً فشيئاً بشكل لافت للنظر أيضاً. وفي العام الثاني بعد العشرين، لاحظ الأب المقعد تأخر ابنته الوحيدة عن البيت فعزت الأم ذلك للأزمات الخانقة في وسائل المواصلات.

وفي العام الثالث بعد العشرين، تكور بطن الفتاة قليلاً وغدت أسيرة غرفتها.

الأم تحدثت مُطوّلاً عن الانتفاخ وأمراض الجهاز الهضمي. وفي العام ذاته صار يأتي من غرفة الفتاة صوت بكاء يشبه بكاء رضيع، صوت يثقب سكينه البيت.. إلى الحد الذي جعل الأب يشك أن أمراً خاطئاً قد حدث!!"⁽²⁾

الزمن سيد الموقف، والحدث القصصي يسير بتواتر الزمن الذي كان شاهداً على تحولات الفتاة الطيبة إلى شخصية متمردة بعد أن سمعت كلمة (أحبك)، لتصبح دلالة الكلمة تتسارع بتسارع دفة الزمن، فقد ثبت القاص الساعة الزمنية لتكون العين المطة على تحول الفتاة.

ونقرأ (قضبان وحجارة) لسامية العطعوط: "حين خطوا أولى خطواتهما نحو عش الزوجية، صرخَ بسعادةٍ وهو يحملها: ها قد دخلنا القفص الذهبي!! في اليوم الثاني شعرت بالضيق وهو يغلقُ النوافذ والأبواب والأباجورات. في اليوم الثالث شعرت بالضيق يزداد في صدرها. في اليوم الرابع شعرت بشيءٍ ما يكتُم على أنفاسها. وحين أغلقَ بابَ الغرفةِ واقترَبَ

(1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 117.

(2) الشقيري، عامر علي، هزائم وادعة، (مصدر سابق)، ص 91.

منها، بدأتُ الغرفةُ تصغر والجدران تضيق وتُطبقُ عليها.. لم تعدْ قادرة على استنشاقِ الهواء. فخرجتُ من البيت في قميص النوم، وحين التفتتُ وراءها، كان القفص الذهبي قد تحول إلى كومةٍ من قضبانٍ وحجارة..!"⁽¹⁾

حياة كاملة تتحول في أربعة أيام، فالعروس التي بقيت ساكنة في اللحظة، ودخلت عش الزوجية تنقلب إلى شعلة من الحركة عندما قررت الخروج من الضيق، وتتصاعد وتيرة الشخصية مع عامل الزمن الذي كان له الأثر الأكبر في تحولها.

وقد يأتي الحدث نفسه بطلاً للقصة من خلال شخصية مساعدة أو تفاعلية مثل قصة (تقرير) لأحمد القزلي: "التقرير الخطير، التقرير الذي لا ينتهي... قُبِضَ عليه اليوم بتهمة فسادٍ كبيرة، لأنه ببساطةٍ شديدة أصبح متهاوئاً جدًّا في اختيار من يكتبونه.."⁽²⁾

وربما يأتي الحدث الرئيسي على هيئة إحدى الحواس الخمس، كما نقرأ عند حنان بيروتي في قصة (صوت): "بغير قصد - فيما طفلها يحبو على بلاط المطبخ - سقطت منها أنية الطعام المعدنية فأثار ارتطامها بالأرض قرقرةً ضخمة أعقبتها رنين يصم الأذان، لحظت بأنه لم يحفل ولم تصدر عنه أية ردة فعل ولو بسيطة كأن شيئاً لم يحدث، أجفلت من الداخل، خوف غامض مترقب منبئ بالخطر تدافع لأعماقها، خوف يسبق لحظات الكشف عن أمر موجه غير مرغوب في حدوثه، أعادت إسقاط الأنية عن قصد وترقب هذه المرة، وحواسها معلقة بطفلها... لم يحدث شيء، بدا واضحاً أنه يعيش في عالم خاص به ومألوف له ساكن معزول، لم يسمع...! لكنها سمعت بوضوح صوت بكاءٍ مرَّأتٍ من أعماقها..!"⁽³⁾

الحدث - الشخصية الرئيسة - حاسة السمع المتمثلة بـ (الصوت) بثلاثة أنماط:

الأول: الصوت العالي (أنية الطعام) الذي كان سبباً في كشف إعاقة الطفل.

الثاني: فقد الطفل لحاسة السمع - الصوت (لم يحفل ولم تصدر عنه أية ردة فعل...)

الثالث: الصوت الآتي من الداخل (بكاء مرَّأتٍ من أعماقها..).

القاصة تجعل من حاسة السمع بطلاً للحدث المتنامي في لحظة دخول الطفل حبوًّا إلى المطبخ؛ فسقوط أنية الطعام وارتطامها على الأرض والقرقرة الضخمة - الصوت التي جاءت

(1) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 46.

(2) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 54.

(3) بيروتي، حنان، ليل آخر، (مصدر سابق)، ص 29.

بغير قصد زرع خوفًا كبيرًا في قلب الأم، لتندفع، وتعيد الكرة مرة أخرى، لكن هذه المرة بقصد، - استخدام الصوت - فتكشف عن أمر موجه، وتصبح حواسها جميعها في حالة تقرب، لكنها عادت إلى حاسة السمع لتكون الشاهد الرئيسي على صوتها الباكي الآتي من أعماقها.

أبعاد الشخصية وتداعياتها في القصة القصيرة جدًا:

إنَّ ما يميز الشخصية في القصة القصيرة جدًا دلالاتها الإنسانية، وانكساراتها السياسية وخبائتها الثقافية والاجتماعية، وصراعاها مع ذاتها أولاً، وواقعها ثانياً في ظل العصر الذي تعيشه. يرى فرانك أوكونور أن القصة القصيرة صوت الفرد - الإنسان الذي يعيش في عصر الاستيحاء، وصوت المقهورين أو المهمشين، فهي تتركز في حياة بأكملها، وتزدحم في بضعة دقائق إذ تختار بعناية فائقة؛ لأنها فردية متأنية.⁽¹⁾

ثمة طرق متعددة لأبعاد الشخصية في القصة القصيرة جدًا، فقد يلجأ بعض القاصين للوصف الخارجي، وآخرون للوصف الداخلي، لكن بكلتا الحالتين يفترض من القاص أن يبني الشخصية بدقة؛ لأنها تعكس دواخلها، كما نقرأ في قصة (بحث) لجلنارزين: "كان يتراكم هنا وهناك، يدعو بلهفة أن تُرد إليه ضالته... لم يعرف سكان القرية أبداً ما الذي أضاعه.. صاروا يتهامسون: لقد فقد عقله! بعد ثلاثين حجة من البحث المضني، وعلى فراش الآخرة، سأله ابنه: ما الذي ظللت تبحث عنه يا والدي؟ ماذا أضعت كل هذه السنين؟ - أضعت يا بني وطنًا بحجم الشمس!"⁽²⁾

امتد البعد الخارجي "يتراكم هنا وهناك..." إلى الداخلي: "أضعت يا بني وطنًا بحجم الشمس.." وبنت القاصة حدود الشخصية وفق بيئتها الاجتماعية والسياسية بامتداد زماني "بعد ثلاثين حجة من البحث المضني..." لتأتي منكسرة، وهائمة على وجهها حين ضيَّعت وطنها.

والبعد الخارجي لسلوكيات الشخصية هو تنفيس عما في داخلها، وتفريغ عن مكنوناتها، والصراعات اليومية التي تعيشها كما نقرأ في (التحام) لجمعة شنب:

(1) أوكونور، فرانك، (1993)، الصوت المنفرد - مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، ط1، الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، ص8.

(2) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص51.

"أنت مجنون وابن مجنونة" قال رجلٌ لرجل.

ابن المجنونة قال لشارته: "أنت سافل ومنحط ووضيع، أنت ابن رجل تافه، يبيع الماء".
وتعاركا وسط الشارع، تلاكما، وترافسا، وتدخل غرباء لفض الاشتباك. لكنهم سرعان ما
التحموا..

واحد طعن اثنين بخنجر مسنون جيّداً..

سائق تكسي فضوليّ اصطف بشكل قانوني، ولم يفرح بالمتابعة، حين عصف حجرٌ عابثٌ
بزجاج نافذته، فشج رأسه.

متسولٌ جريءٌ قذف بجسده بين المتقاتلين، وأبلى جيّداً. صاحب محل الأثاث القديم
تحركت فيه خلايا نشطة، فطوّح بجسده الناحل، أملاً في تسديد رفسةٍ بين فخذي رجل
ممشوق، لكنه سقط على رأسه، قبل أن يظفر بالرجل المنيع.

سيدةٌ أقرب ما تكون إلى الوقار، هوت بحقيبة يدها المربّعة على رأس أحدهم، فأحدثت
فيه شيئاً من القهر، وتابعت مشيتها بحيادٍ مقيت.

شعر المتقاتلون بالإعياء، بعد ما ربا على ثلاث ساعات من التناوش، فجلسوا على الأرض،
يتفقد كلّ منهم فداحة إصابته، فيما عددٌ منهم كان ممدداً، وقد فارق الحياة..⁽¹⁾

وهناك طرق أخرى لتقييم البعد الداخلي أو/ الخارجي للشخصية من خلال سلوكها
وعلاقتها مع الآخرين، مثلما نقرأ في قصة (هزيمة) لمهند العزب:

"عندما يلعب الوحيد الشطرنج مع الكومبيوتر، لا يود قتل جندي أو أي حجر آخر،
ولكنه يود أن يبدأ معهم مفاوضات ماثونية حول أي شيء.. ولو كان استسلامه."⁽²⁾

وقد تتحول الشخصية بتغير الأوضاع السياسية كما في قصة (تحول) لسمير الشريف:

"الطاولة التي أسند عليها المحقق مرفقيه، كانت سنديانة وارفة الظلال تلجأ لها القطعان
عند القيلولة، وتحط على أغصانها الطيور عند شقشقة الفجر... هل أدرك الرجل الذي
استمات لسحب اعترافي معنى تغير الفصول؟"⁽³⁾

(1) شنب، جمعة، بنت الحرام، (مصدر سابق)، ص 17.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 83.

(3) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص 53.

وقد نتعرف على دواخل الشخصية من خلال الحوار، مجسدة آراءها في قضية ما، ليصبح الحوار حاملاً لملاحق نفسية، مثلما نقرأ في (سرطان) لبسمة النمري:

"- سرطان..

ويهلج قلبها، يهوي إلى أعماق بلا قرار.

_ في مرحلة متقدمة...

فتبكي بحرقة، إذ بحلول نهايتها الوشيكة سوف تفقده..

_ وقد وصل إلى الدماغ..

فيجمد دمعها، موتٌ قبل الموت، أن تنساه قبل أن تفقده..⁽¹⁾

من خلال الحوار أدركنا أنَّ الشخصية تعيش حالات الخوف من نسيانه قبل أن تفقده.

لا ضرر في أن تكون الشخصيات في القصة القصيرة جدًّا نكرة؛ أي لا تحمل اسمًا؛ لأنها شخصية عامة، مهمشة، مُتعبة، منتمية إلى عصر العولمة، وليست كما يعزو جميل حمداوي أنَّ هذا التنكير راجع إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع التي أصبحت بدورها ذاتًا مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع الذي تقزمت فيه الكثير من الذوات، وتضاءلت قيمًا، وحضاريًا، وماديًا، ووجوديًا، وثقافيًا،⁽²⁾ لأن التنكير في القصة القصيرة جدًّا هي رؤية للذوات البشرية التي ليست بالضرورة أن تكون ذات المبدع، فالقاص يعكس صور حياتية.

ولا مانع أن يطلق القاص على شخصيته اسم ما، لكن يُفضل التروي، ويطلق عليها ما يناسب الحدث، كما فعل جمعة شنب في قصة (بعد الإفطار) عندما أطلق على المتعبد (جلال)، وفي (الفواتير) اسم (عبد الغني)، وفي (سينيما) للقاص نفسه:

"لم يكن قرارًا سعيدًا ما انتهى إليه هادي، بعد أن تابع باهتمام فلمًا أجنبيًا على مدار ساعة ونصف. علق في ذهنه دخول الولد المنزل، عائداً من لعبة كرة القدم مع أصدقائه فرحًا مبتهجًا. ألقى التحية، وقبّل والده، فيما كانت الأم في المطبخ تصنع حلوى، وتدندن مع موسيقا تنبعث في أرجاء الصالة، مرتدية فستانًا مزركشًا، وتتمايل نشوى. البنت خرجت من غرفتها، واتجهت صوب أبيها، وقالت: شكرًا لله أنك في حياتي.

(1) النمري، بسمة، سفر الرؤى، (مصدر سابق)، ص111.

(2) انظر: حمداوي، جميل، القصة القصيرة جدًّا والمشروع النظري الجديد، (مرجع سابق)، ص269.

هذه المشاهد فقط هي ما علق في ذهنه، فتمتم بكلماتٍ لا تنمّ على سعادة، وسحب مسدسه من الجِرّار، واتجه نحو الصّالة، ووضع طلقة في رأس ابنه، وقبل أن تصرخ ابنته عاجلها بطلقة، واتجه صوب زوجته الذاهلة، وأرداها بطلقتين، ثم أطلق عياراً قريباً في فمه، ومات.⁽¹⁾

الاسم: (هادي) والفعل: قتل وانتحار، والعلاقة بينهما متناقضتان، فالاسم لا يطابق الفعل الذي قامت به الشخصية.

ونقرأ للقاص نفسه في (موسيقا): "عند تقاطع الشارع الثامن والستين مع الجادة الخامسة، في ضاحية بروكلين بنيويورك وفي الطابق الثاني، كان واثق قد أمضى سبعة أشهر من عمره..

لم تكن الغرفة التي استأجرها تعدو حجم زنّانةٍ في بلد نامٍ، وكان المطبخ والحمام مشتركين مع ساكني الزنازين المجاورة من الغرباء..

طبعاً، ثمة مشاكل جمّة يعاني منها واثق، لكن ما يدمر أعصابه مؤخراً، هو صوت موسيقا الروك أندرول المنبعث من النادي الليلي القابع تحت زنّانته مباشرة، لا سيما في عطلات نهاية الأسبوع.. الليلة قرر واثق أمراً، فاشترى قرصين مُدمجين، وعندما بدأ صوت الموسيقا يعلو ويصم أذنيه، دسّ قرصاً في حاسوبه، فراح محمد عبد الوهاب يغني "يا جارة الوادي"، ودسّ القرص الثاني في جهاز التسجيل الصغير، ووضع سماعتين صغيرتين في أذنيه، وغفا، على صوت محمد عبد الباسط يتلو "إذا الشمس كُورت."⁽²⁾

الشخصية هنا، على الرغم من البيئة التي انتقلت إليها، إلا أنها واثقة أن لا شيء يزعزع دواخلها، أو أنها تتكئ على دواخلها الثابتة كي لا تقع فريسة ما حولها.

القاص جمعة شنب حريص على انتقاء الأسماء لما لها من دلالات في العمل القصصي.

التسمية إحدى وسائل التشخيص التي قد تكون لها ميزة في القصة القصيرة جداً. ويستطيع القاص أن يوظف أسماء علماء ومثقفين وشخصيات تراثية أو أسطورية، إذا كانت لديه رغبة في إيصال رسالة ما، حسب رؤية الكاتب، كما في قصة (مُغلق) لأحمد القزلي: "وعندما وصل الأربعون حرامي إلى باب الكهف.. كان علي بابا مشغولاً عن اللحاق بهم في

(1) شنب، جمعة، بنت الحرام، (مصدر سابق)، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

بيته، مصدوماً من سؤال ابنه الصغير: - بابا.. لماذا ورغم جميع نداءاتنا.. سمس سمس!!؟ ،
لم تفتح السماء أبوابها، وتركت العبادَ على الأرض بدون قمح أو سمس!!؟" (1)

وكما جاء في قصة (عَرَافَات شهریار) لأمانی سلیمان: "في الليلة الأولى بعد ألف ليلة وليلة، أي في الليلة الثانية بعد الألف، قرر شهریار أن ينفذ ما أبطنه من رغبة في التخلص من شهرزاد، وإن استطاعت تأجيل قتلها قرابة عامين وتسعة أشهر، تلذذ فيها بحكايا الحب والجن والساحرات، إلا أنه خشي على رجولته من هذه الخديعة. فعاد إلى مستشاريه، كانوا مغتاظين من شهرزاد؛ التي سلبت دورهم ومكانتهم في المملكة، وسيطرت على عقل شهریار وسطوته طيلة ذلك الوقت، مما أدى إلى انصرافه عنهم مغاضباً، لا يسمع كلمتهم، ولا يأخذ بمشورتهم.

تناوبوا عليه يوماً بعد يوم يحذرونه مغبة قصص زوجته، ويزينون له بهجة الدماء المثلثة من عنق امرأة جميلة تقص الحياة وتلون لها. قالوا: قالت لنا العرافة...

صرخ: آتوني بالعرافة...

- [يا مولاي، ما أن يكتمل القمر في مطلع العام الثالث، وما أن تأتي الحكاية الخامسة والتسعون بعد الألف؛ حتى تفقد رجولتك، عندها ستعوي مثل ذئب في ليلة ماطرة، وستنبعث الروح في نسائك المقتولات، فيأتين راجلات، متزينات بحلي الجنّيات، وسيرقصن على جثتك وهن يأكلن الكرز رقصة.. زوربا..

استل شهریار سيفه، وقطع رقبة العرافة، وأمر رجاله بقتل كل العرافات في المملكة، وركض إلى غرفته حيث كانت شهرزاد تسوي السرير، وتُخفت الأضواء استعداداً لقص حكاية جديدة. دخل ونيران الغضب والخوف والجنون تشتعل في روحه، يده تضغط على مقبض السيف، أنفاسه عالية حارة تتلاحق، ذهب باتجاهها، تُسند ظهرًا عاريًا إلى الوسادة، تمدُّ قدمين بيضاوين على السرير.. رفعت رأسًا يحمل فمًا باسمًا، وعينين ضاحكتين، وبدأت تقص حكاية العرافات المهدورة دماؤهن... تضائل شهریار تكوّر... سقط السيف من يده... وراح زاحفًا على يديه ورجليه عاريًا باتجاه السرير.. (2)

درجت القاصة بناء شخصية شهریار بالمفهوم العكسي، الهرم المقلوب، من الخارج إلى الداخل، أو من الأعلى إلى الأسفل، فشهریار الذي اشتهر بالقوة والبطش، سرعان ما أجهز

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 15.

(2) سليمان، أمانی، (2011)، شخوص الكاتبة، ط 1، دار الأمانة للنشر والتوزيع، عمان، ص 49.

على رجاله عندما أخبروه عن العرافة التي أخبرته عن نهايته على يد نساءه، ليعود غاضباً إلى شهرزاد بدأت تقص حكاية العرافات المهدورة دماؤهن، فتضاءل وتكوّر، مُقبلاً على شهرزاد ونهايته.

وبناء الشخصية التراثية (شهریار) عند القاصة تحمل رسالة لها دلالات إيحائية للمجتمع الذكوري الذي أرادت من خلاله إيصال رؤيتها فيه.

و(سندريلا) لجلنارزين: "دقت الساعة معلنة حلول منتصف الليل.. ركضت سندريلا عبر الممر الطويل.. لكنها لم تفقد الحذاء الزجاجي.. فقد كانت حافية القدمين!"⁽¹⁾. (سنتوقف أكثر عند الشخصيات التراثية في مبحث تقنيات القصة القصيرة جداً).

الشخصية في القصة القصيرة جداً لا تختلف عن الشخصية في السرديات الأخرى في العناصر الممكن استثمارها في بنائها، بل في طريقة استثمار تلك العناصر وتوجيهها، وخضوعها للاختزال، ودقة الاختيار التي تحافظ على كون هذه الشخصية مرنة وموجهة نحو خدمة حكايتها، إضافة إلى كونها مقنعة قادرة على حمل وظيفتها الحكائية عبر التخلص من أسلوب التقريري والنمطي.

الحبكة والسرد القصصي:

ثمة خيطٌ خفي يؤثت عناصر الحبكة في القصة القصيرة جداً قلماً يستطيع المتلقي تقسيمها أمام المعيار الكمي الذي تتميز به، فضلاً عن التكتيف الذي يحصرها بدلالات لغوية، وتأويلات تقتصر على الحدث القصصي القصير جداً. وإذا كانت الرواية والقصة تُعطيان للحبكة امتدادها، فإنها في القصة القصيرة جداً تنبع خصوصيتها من انعكاس التكتيف الذي تشترطه على حجم النص؛⁽²⁾ لذا فإنها تُبنى على المفردة – الكلمة – قبل الجملة، منسوجة بتمكن، تتصاعد بتوتر لذروة العقدة، ليخلص المتلقي بعد ذلك إلى ما آلت إليه الأزمة بما يناسب النص القصصي، وما يوافقها من رؤية المبدع التي تفترض أن تتميز بلغة دقيقة، ولفظة دالة، وحبكة متماسكة في سرد الحدث القصصي، وحركة الشخصية وإيماءاتها، ومضمرات الحدث والشخصية معاً؛ لأن العلاقة الحبكة المنسوجة هي التي

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 11.

(2) انظر، حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص 60.

تُنظم الحركة السائرة داخل القصة القصيرة جدًا التي بالضرورة أن تكون حبكة بعيدة عن الإسهاب، أو الاستطراد، وغنية بالمضمون الذي يقبل التأويل.

يرى أرسطو أنَّ الحبكة هي أعظم الأجزاء، والأكثر أهمية في بناء التراجيديا، فهي روح المأساة، والحبكة مصنوعة بما تفعله الشخصيات، وما تفكر أو تشعر به، فالحبكة هي الشخصية، ومادة الشخصية هي الفكر في عامة وجوهه. وإذا كانت الشخصية تتبع الفعل أو الحدث، فإنه يتحتم على الشاعر التراجيدي أن يهتدي إلى أفعاله الدرامية أولًا، ثم حيكته، ثم شخصياته التي تقوم بتنفيذ ذلك؛ ولذا فإنَّ المحاكاة تتمثل في الحبكة والشخصية والفكر.⁽¹⁾

عناصر الحبكة:

أولاً: البداية: هي الاستهلال، وافتتاح النص؛ ولذا فلا بد أن تكون شيقة ومتماسكة ومثيرة للاهتمام. وهذا يتطلب من القاص أن ينتقي مفردته التي يجذب فيها المتلقي. والاستهلال سبب في فهم آليات تَكُون النص وانفتاحه، ودلالاته لتوسعة المعنى؛ ولذا فإنَّ الجملة الأولى فضاء لساني يجذب المتلقي لقراءة النص وملء فراغاته لقول ما هو مسكوت عنه. وهناك بدايات تأملية، أو سببية، أو حوارية، أو مكانية، أو بدايات زمنية، وغيرها...؛

ثانيًا: الجسد القصصي: الحكاية، والعقدة، والحدث القصصي التي تنبثق منه القصة القصيرة جدًا، ويفترض من القاص أن يطرح عقدة واحدة في القصة القصيرة جدًا، وينأى عن تعددها، حتى لا يخرج عن الحبكة الأساسية للعقدة، ويتوه في معالجة الحدث أمام العقد المتعددة.

ثالثًا: القفلة: هي الخاتمة، أو لحظة التنوير، ولا تقل أهمية عن البداية، وينبغي أن تنتهي القصة نهايةً محكمةً، تهض ببنائها الفني في حلَّ العقدة التي يترقبها المتلقي، وهي التي تحقق الإدهاش الناتج عن المفارقة، مُسرعة باب التحليل والتأويل والمساءلة⁽²⁾، وتأتي القفلة على شكلين: المغلقة - التقليدية، والمفتوحة، وهي النهايات التي تُترك لتصورات المتلقي وتخيلاته مع ما توافقه في اتجاهاته الفكرية والسياسية من الحياة من جهة، وما تتلاءم مع

(1) انظر: أرسطو، (1982)، فنَّ الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص104.

(2) انظر: الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًا - مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص54.

الحياة وأحداثها ومشاكلها المختلفة.⁽¹⁾ ويُفضَّل أن تتنوع الخواتيم، وتأتي مخيبة لأفق المتلقي، ونقصد بها (المفارقة).

تأتي الحكبة - القصة بالشكل الكلاسيكي أي: تتصاعد الوحدات الحداثية الصغرى، جملة بعد جملة، لتصل إلى النهاية، ويسير السرد سيرًا تعاقبيًا، معتمدًا على تحديد زمني مباشر، أو غير مباشر⁽²⁾، كما نقرأ (سلسلة) ليوسف ضمرة:

"المرأة التي غادرت المنزل مرتبكة وعلى عجل، تذكرت بعد خروجها بوقت قصير، أنها نسيت السلسلة الفضية المميزة التي أهدتها لها ابنتها ذات يوم. المرأة بعد عشرين سنة فوجئت بالسلسلة ذاتها ملقاة بين أنتيكات تباع في سوق الجمعة. أمسكت بها، وقرأت حرفي اسمها فبكت. البائع العجوز ربما أوجعته الدمعة، فرفع قبعته وأزاح نظارتيه السميكتين فبان لون عينيه. أمسك بالسلسلة واقترب من المرأة كثيرًا حتى كاد يقبلها، وطوق عنقها بالسلسلة. كان ثمة كلام كثير يقال، وأسئلة تُسأل حينها، لكن كليهما حدّق في الأرض"⁽³⁾

رغم أنَّ القاص استخدم تيار الوعي - الارتجاع أو الذاكرة السابقة - إلا أن الأحداث جاءت متسلسلة وكلاسيكية كما هو متعارف عليه في كتابة الروايات والقصص.

وقد تأتي الحكبة على شكل طريف، لكنها تحمل قضية ما، كما نقرأ في قصة (دعوة) لأحمد القزلي: "(بدي أعزمك على كُباية شاي)، تكلفة هذه الدعوة في تلك الفترة لم تتجاوز النصف دينار، نتج عنها: 5 أولاد، نفقة شهرية 100 دينار، التعرف على 6 من أمهر المحامين، كسب عداوة 4 قضاة، 3 أسابيع ترفيه في أجمل المستشفيات الحكومية على فترات مُتفرقة، نزيل في مَهْجَع فارِه لمدة شهر عندما لم يُسدّد في إحدى السنوات النَّفَقَة ، أدوية ضغط وسكري ومرارة بقيمة 35 ديناراً شهرياً..⁽⁴⁾

وقد تأتي حبكة القصة بالتوازي، وهو الانطلاق من فكرة الدائرة المغلقة في تقديم عدد من البنى الحكائية⁽⁵⁾، كما نقرأ في قصة (رغيف شهري) لسامية العطعوط:

"نضج الرغيف الشهي بنار الفرن، واندفعت رائحته باستهتار نحو أنوف الفقراء والشحاذين والصائمين والمارة. أما رجال الأعمال والساسة والأحزاب، فقد كانوا في تلك

(1) انظر: مينو، محمد محي الدين، فن القصة القصيرة، مقارنة أولى، (مرجع سابق)، ص 44.

(2) انظر: حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص 70.

(3) ضمرة، يوسف، مراوغون قساة، (مصدر سابق)، ص 51.

(4) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 48.

(5) انظر: حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص 71.

اللحظة بالذات، مشغولين يثرثرون في أروقة المؤتمرات عن حلول ذكية لمكافحة الفقر..! بردت أرغفة الخبز، فيما كانت قطع الكروسان تُلتهم بتلذذ وعلى مهل شديد...⁽¹⁾

قدمت القاصة الحدث بالتوازي القائم على الجمل، أو أكثر بشكل متقابل؛ لإنتاج دلالة القصة، فنحن أمام مجتمعين؛ الفقراء والشحاذين والصائمين والمارة. ورجال الأعمال والسياسة، وبينهما الرغبة الشهي، وأثر رائحته في المجتمعين. وبُنيت الحكمة بالتوازي على اللغة والصورة، منطلقة من عدد من البنى الحكائية، لتُنتهي القاصة الحدث ببرود الأرغفة دون أن يستفيد منها أي من الطبقتين، فالفقراء لم يأكلوها، والسياسة تلذذوا بالكروسان.

وهناك الحدث الدائري؛ وهو ثمة شيء يدور القصة كالحدث أو اللغة أو الصورة، أو أي شيء آخر يُنتج حديثاً أو بنائياً، حيث تنطلق البداية مرة أخرى على شكل نهاية⁽²⁾، كما في (سوريالية) لمهند العزب: "وقف مقطوع اليدين - ولم يعرف أضحك أم يبكي - أمام متسول يمد يده طالباً حسنة..⁽³⁾

فالرجل الذي يقف مقطوع اليد، والرجل الذي يريد حسنة يمد يده له، لتصبح الأولى إعاقة جسدية، والثانية راجية للمال أو ما يوجد الأول من كرم، فالحدث الذي توقف على اليد منحت للقصة بنية حكاية.

تنوع الحكمة القصصية بعدة صور منها؛ صراعات متعددة في دواخل الشخصية التي تعمل فيها مشاعر متناقضة، ورغبات متضادة، وأحاسيس متداخلة فيما تعيشه. وقد تكون صرخة داخلية مما يحيطها من تزييف وكذب ونفاق. كما نجد في قصة (عالم) لبسمة النمرى:

"حزن أسود، وقهر وأسئ دون رجاء، وأقول أحلم.. أجاهد كي أصحو، أدفع جسدي إلى النهوض، إلى التملل ولو قليلاً لأطمئن، فلا أفلح، وأرجع.. حياة هنا، ناس، وأمكنة، وأحداث حاقدة تجري، وغربة عميقة، أعياها بلا روح، أدركها دون يقين، وهناك قسوة جارحة لا أحتملها، تخطت كل حد، أنكفى على وجهي، أخبئه بيدي كي لا أرى.. فأظل أرى..⁽⁴⁾

تحاول الشخصية الهروب من ضغوطاتها النفسية، والخواء والذكريات المؤلمة إلى النوم. وتُعبّر القاصة عن حالاتها بدلالات لغوية مُتعددة (حزن أسود، وقهر وأسئ دون رجاء،

(1) العطوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 125.

(2) انظر: حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص 72.

(3) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 21.

(4) النمرى، بسمة، وما لا يرى، (مصدر سابق)، ص 147.

وأحداثٌ حادثة، وغربةٌ عميقة، قسوةٌ جارحة لا أحتملها، تخطت كل حدّ، أنكفيّ على وجهي، أخبئه بيدي...).

ينسج القاصون الحكمة في عدة أشكال، فقد تأتي بسيطة وصريحة وواضحة، مثلما نقرأ في (سياسي) لجلنارزين:

"سياسي: رجاء.. لا تفهمني غلطاً! أنا لستُ من نوعية قول بلا فعل..

كل ما هنالك أن الكلام يستهلك كل مجهودي ولا يُبقي لدي طاقة للفعل!"⁽¹⁾

جاء الحدث القصصي واضحاً ومباشراً، فالسياسي لا يجيد إلا الشعارات، والكلام المنمق، والوعود، لكسب التأييد، ومن ثم لتحقيق غايته، ومنفعته.

وفي قصة (موسم صيد) لهاني أبو انعيم: "ذُكرته بحرقه أنه طاردها طويلاً، إلى أن وافقت على الاقتران به، وبات الآن يضيق بها، أقّر بأنها استعصت عليه قبل أن يودعها القفص. وراحت عيناه تتابع أسراب العابرات..."⁽²⁾

و(دوافع) للقاص نفسه: "تبوأ فجأة، قمم النبوغ من دونهم، وعلا في المنابر صيته، سألوه عما يميزه! وقبل أن تنبس شفتاه بحرف، دخلت زوجته ساخرة، هزوا رؤوسهم، وانصرفوا..."⁽³⁾

الحدثان واضحان؛ الأول: رجل يلاحق النساء، فلما استعصت عليه إحداهن تزوجها، لكن هذا الزواج لم يمنعه من عادته السيئة. والثاني: رجل تبوأ مناصب عديدة بفضل جمال زوجته.

وفي (قصيدة) لمحمد عارف: "أمضى ليله ساهراً يفكر في كتابة قصيدة. وأمضى الطفل ليلته في صناعة قنبلة مولوتوف باتجاه حاجز العدو بين قريتين. في الصباح قرأ الناس عن خبر استشهاد طفل ولم يكتب الشاعر قصيدته..."⁽⁴⁾

الحدث واضح ومباشر، استشهاد الطفل أكبر من أي قصيدة قد يكتبها الشاعر. وكذلك في (الأرجوحة) للقاص نفسه: "أطفال في الأرجوحة. ما زال ينتظر دوره. هبط الليل ولم يأت دوره، المبلغ في جيبه لا يكفي. بكى الطفل حزناً على أبيه..."⁽⁵⁾

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص31.

(2) أبو انعيم، هاني، أرواح شاحبة، (مصدر سابق)، ص104.

(3) المصدر نفسه، ص72.

(4) مشه، محمد عارف، شبابيك، (مصدر سابق).

(5) المصدر نفسه.

وفي (جنازة) لسميحة خريس: "ماتت اللهفة، ابنة الحب الأثير، فسار في جنازتها صامتاً، أودعها مثواها الأخير، وأبت عائلته، الذكريات والحنان، ورفاقه، الجمال والفرح مفارقتها. تركهم، وقفل راجعاً، وحيداً، أجوف، يعزيه الصقيع والخواء."⁽¹⁾

و(وُزْطَة) لسمير الشريف: "المرأة الجديدة وضعت على صفحتها صورة مراهقة، ألصقت باسمها كل صفات الإبداع، وغرقت في مغامراتها مطمئنة لجهل زوجها بتقنيات العصر، ابنها الذي وصل لكلمة سرّها ركبته الدهول وهو يفكر كيف يوقف المأساة."⁽²⁾

وقد تأتي الحبكة في بعض القصص القصيرة جدّاً مُحَمَّلة بأسباب ضمنية، يستطيع المتلقي أن يبحث في الدلالات من خلال الحدث والسرد، مثل قصة (بحكم العادة) لعامر الشقيري:

"بحكم العادة، يقول لها: أحبك، يكون ذلك فور نهوضه من الفراش وقبل تناوله وجبة الإفطار. بحكم العادة، تقول له: أحبك، يكون ذلك قبل خروجه من البيت، وقبل صنعها القهوة التي ستحتسيها وجارتها الثرثرة التي تزورها كلّ صباح. يحدث أن يتردد "هو" إلى بيت بعيد يغصُّ بنساء كثيرات من مختلف الجنسيات. ويحدث أن تنتظر "هي" في بيتها رجالاً كثيراً من مختلف الجنسيات. كما يحدث أن يلتقيا على طعام العشاء.. هو يتدمر من ساعات العمل الطويلة وهي تتدمر من جارتها الثرثرة التي تزورها كل صباح."⁽³⁾

العلاقة شكلية، وخفاياها تخص كلاً منهما على حدة، لكن المتلقي يستطيع أن يكتشف من خلال الصياغة اللغوية أنّ هناك تواطؤاً ما بينهما، ربما لفشلهما في علاقتهما الزوجية، أو أنّ علاقتهما قائمة على مصلحة ما. فالحبكة تناولت الحدث القصصي بصياغة لغوية بسيطة، متكئة على البعدين النفسي والاجتماعي.

وقد تقوم الحبكة على أسباب ضمنية، تتضح عن طريق متابعة دلالات الوحدات الحديثة الصغرى التي يقدّمها السرد،⁽⁴⁾ كما جاء في قصة (وصية) لجمعة شنب:

"كان السيد محمود بين العمال، وهم يضعون الرتوش الأخيرة على الأسقف والجدران من طلاء وأعمال ديكور، حين أحس بهبوطٍ حادٍ في قلبه، وحرقة شديدة في صدره. كان قضى

(1) خريس، سميحة، (2010)، دومينو، ط1، دارنارة للنشر والتوزيع، عمان، ص121.

(2) الشريف، سمير، (آب 2017)، قصص قصيرة جدّاً، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع343، ص138.

(3) الشقيري، عامر علي، هزائم وادعة، (مصدر سابق)، ص89.

(4) انظر: حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جدّاً، (مرجع سابق)، ص62.

سبعة عشر شهرًا بتمامها وكمالها وهو منشغلٌ في مشروع تقاعده، وقد اقتربت اللقمة من فمه. حضرت سيارة الإسعاف وأقلته، إلى أقرب مشفى، فاقد الوعي. مضت الأربع والعشرون ساعة الخطرة، وأفاق الرجل، فوجد أنابيب كثيرةً على صدره، وأنبوب تغذية في منخره الأيمن. طلب من الممرضة ورقةً وقلماً، وكتب: "وصيتي أن تُهدمَ بنايتي فوراً."⁽¹⁾

في الوقت الذي كان ينتظر محمود أن تجهز البناية، وإجراءات تقاعده التي استمرت سبعة عشر شهرًا، تنقلب حياته تمامًا عندما يحسُّ بهبوط حاد في قلبه، وحرقة شديدة في صدره، حتى فقد وعيه. لكن بعد أربع وعشرين ساعة من إزالة الخطر عن حياته، والأنابيب الكثيرة على صدره، وأنبوب تغذية في منخره الأيمن، يقرر في وصيته أن تُهدم البناية، وكأنه يُبعد شبح الموت لاعتقاده أنَّ الراحة قد تكون سبب موته.

ونقرأ في قصة (زيارة عادية) لمحمود الرجبى:

"مرَّ عليهم واحدًا واحدًا، من غرفة إلى غرفة، كما اعتاد أن يفعل كل ليلة!!

إنها جولة ما بعد منتصف الليل، أغلق التلفاز في غرفة الجلوس، نقل أطفاله النائمين أمام جهاز الحاسوب وأجهزة التحكم بالألعاب ووضعهم على أسرَّتهم، أعاد وضع الوسادة تحت رأس ابنه الصغير!! إنها جولة ما بعد منتصف الليل، إنها أكثر ما يُحب فعله كل ليلة، فهي الشيء الوحيد الذي يمارس فيه أبوته الفائضة بكل حرية!! أنهى جولته واتجه إلى غرفة نومه... رأى رجلًا غريبًا يحتل سريره وزوجته!!

(لا... مستحيل!!) صرخ بأعلى صوته من هول الصدمة!!

ركض بسرعة باتجاه سكاكين المبخ.. فجأة.. توقف في منتصف الطريق.. فقد تذكر أنه مات منذ تسع سنين!!"⁽²⁾

على الرغم من أنَّ القاص أراد أن يفاجئنا في النهاية، إلا أنَّ القصة قامت على الوحدات الحديثة الصغرى، وهي ما كانت تقوم به الشخصية قبل موتها، الاطمئنان على الأولاد، وإغلاق الأجهزة، وعشقها لهذه الجولة الليلية التي توزع فيها عشقها لعالمها الأسري.

وثمة شكل آخر من أشكال السببية التي تنظم حبكة الحوادث، يعتمد على صياغة لغوية، غير تعليلية في وظيفتها الدلالية الأساسية، ولكنها تفيد من موقعها السردى، لتُعلل

(1) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 41.

(2) الرجبى، محمود، اللاعب واللعبة أنت، (مصدر سابق)، ص 83.

ارتباط الأحداث بعضها ببعض، وسيرها نحو النهاية⁽¹⁾، كما في قصة (فكرة سيئة) لعامر الشقيري:

"إنها الواحدة ظهرًا، المرأة تطل من شرفة البيت، ترقب الأولاد العائدين من المدرسة، تارة، وتتابع قراءة الصحيفة التي بين يديها تارة أخرى. يطل حشد كبير من رأس الشارع، وثمة جسد صغير محمول على الأكتاف. المرأة تندesh من الحشد المفاجئ القريب من البيت، فمنذ بداية الحرب لم ترَ حشدًا كبيرًا كهذا.

تضع الصحيفة جانبًا، وتتهيا لدخول المطبخ، ربما لأنها اكتفت بهذا القدر من الكسل، وعليها تحضير وجبة الغداء لابنها الوحيد الذي لم يعجبه غداء البارحة.

المرأة لم يخطر ببالها أي فكرة سيئة حتى اللحظة، كأن يكون الجسد الصغير المحمول على الأكتاف.. جثة ابنها الوحيد، على سبيل المثال!"⁽²⁾

نسج القاص حيكته بدلالات لغوية، لا تحمل أي تعليقات، فهي تطل من شرفة البيت في انتظار عودة أبنائها من المدرسة، وتقرأ الجريدة. وعندما لمحت الحشد، لم تلق بالاً، بل وضعت الجريدة على جنب، وتهيأت لدخول المطبخ لِتُعِدَّ الغداء لابنها الذي لم يعجبه طعام أمس، ولم يخطر في بالها أنَّ هذا الحشد يحمل ابنها. لقد قدم القاص حيكته بتنظيم الحدث، مُعتمدًا على الصياغة اللغوية غير تعليلية، لكننا أدركنا من السرد أنَّ ابنها مات شهيدًا من خلال الحشد الكبير الذي حملة، ليصل بنا القاص إلى مفارقة الحدث عندما دخلت المرأة المطبخ لإعداد الطعام لابنها الشهيد.

ويتعدد السرد في القصة القصيرة جدًّا، فقد يستخدم القاص ضمير المتكلم، وكأن القصة تجربته الشخصية، وهو ما يُسمى (التبئير الداخلي)، لكن في هذه الحال، يجب أن لا يقع في السرد المفصل أو المشهد التوصيفي، أو اللغة الشعرية الناتجة عن نبضاته حتى لا تفقد القصة القصيرة جدًّا أركانها، فثمة مسافة يجب أن تظل بين القاص والشخصية، لأن ضمير المتكلم قد يوقع القاص في السرد الذاتي، كما حدث مع محمد جميل خضر في قصة (كأنني):

"كأنني منذ ألف عام هنا، أتأبط حاجتي.. أجوب شوارع المدينة... أطاول ناطحاتها بحيرتي... وأمطر إيقاعاتها بأسئلتي..."⁽³⁾

(1) انظر: حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص 62.

(2) الشقيري، عامر علي، هزائم وادعة، (مصدر سابق)، ص 45.

(3) خضر، محمد جميل، برد، (مصدر سابق)، ص 111.

ونقرأ في قصة (انكشاف) لبسمة النمري: "لا، لا أستطيع... لن أستطيع بعد الذي جرى
أبدًا، ألا تدري بأنه الآن يرانا؟.. في أي لحظة، وأينما كنا، يقدر أن يرانا؟.. لا أبواب تحميننا،
ولا جدران بعد تخبئنا. الآن؟.. بعد أن مات وصار روحًا بيننا؟.. مستحيل."⁽¹⁾

على الرغم من أن القاصة تحاول نسج الحكمة في هذا النص القصصي، لا سيما في آخر
جملة (بعد أن مات وصار روحًا بيننا)، إلا أن التبئير الداخلي جاء لكشف مكنون القاصة
الذاتي دون محاولة منها لرسم المشهد برؤية أكثر اتساعًا.

أمّا عامر الشقيري فقد استطاع في قصته (هزيمة ثانية) أن يجيد استخدام (التبئير
الداخلي) مع حضور الشخصيات الأخرى التي كانت معيارًا لعنصر الزمن، وحافظ على
الحبكة القصصية: "تخلصت من حبّ المعلمة، ولم أعد أفكر فيها، بل وبررت موقفها
وسامحتها، قلت: ربما لأنها كبيرة ولأنني صغير. وبدلًا من هذا سألت سلمى زميلتي في الصف
والتي تقطن حينًا: هل توافقين على أن أحبك؟! احمر وجهها وقالت: نعم. وفي أول لعبة
"غماية" اختبأت سلمى جيدًا، وبحث عنها طويلًا. وعندما وجدتها بعد بحث مضنٍ كانت قد
كبرت هي الأخرى، مع أنني نهتها ألا تكبر، لكنها نسيت. أنا لم أكبر، لأن لعبة "الغماية" لم تكن
قد انتهت، ولأنني لم أكتف من اللعب حتى الآن."⁽²⁾

شكل التبئير في القصة السابقة امتدادًا للزمن الذي عاشه القاص، والذي لم يستطع
إدراكه إلا من خلال عودته ذهنيًا إلى أيام طفولته وعلاقته مع المعلمة التي أحبها، ثم زميلته
سلمى التي غابت، وكبرت بعيدًا عنه. واسترجع تفاصيل طفولته من خلال التبئير، ونجح في
عدم الوقوع بالفخ، كالوصف التمثيلي، أو دفقة شعورية، أو خاطرة، بل إنه نسج حبكه
القصصية بذكاء شديد، معتمدًا على عنصر الزمن، والذي وجدناه في أكثر من عمل للقاص.

وقد يسرد القاصّ أحداث قصّته بضمير الغائب، وهي الطريقة الأكثر شيوعًا، وتسمى
(السرد المباشر)، ليحرك الشخصية كما يريد، كما في قصة (بكاء على درج المنزل) ليوסף
ضمرة:

"أشعل الرجل سيجارته ومشى. كانت المرأة سرحت شعرها على عجل، وأخذت تعتني
بالتفاصيل الصغيرة في انتظاره. هو لم يمت في الطريق إلها، لكنه تأخر. حين وصل إلى بيتها

(1) النمري، بسمة، كذلك على الأرض، (مصدر سابق)، ص 17.

(2) الشقيري، عامر علي، هزائم وادعة، (مصدر سابق)، ص 131.

رأى النوافذ معتمة، هو لم يدرك أنها فعلت ذلك لأجله فقط. هي لم تعرف أنه وقف تحت النافذة.

قبل ظهيرة اليوم التالي، رأت صورة لرجل يشبهه في الجريدة، لم يكن مقبولاً في نظرها أن يموت في تلك الليلة في مدينة أخرى، حتى لو كانت قريبة، لكن ربما كان هو، خصوصاً أن هاتفه لم يستجب لها طوال النهار. ولكن، لماذا يموت؟ هكذا تساءلت، وقد شعرت بشيء من الذنب. هو الذي فقد هاتفه في تلك الليلة، مرّ تحت النافذة مرات عدة. وفي الصباح وهو يتوقع رؤيتها تتألم وهي تفتح النافذة، كانت امرأة عجوز تبكي على درج المنزل.⁽¹⁾

الضمير في القصة غائب من أول القصة إلى نهايتها، ولا نعرف صاحبه، وكأنّ العلاقة في هذه القصة بين (هو) و(هي)، هي علاقة عشق منذ سنين طوال، وانتظار كل منهما الآخر رغبة في رؤيته، والاطمئنان عليه، وتدور الأحداث بينهما من خلال استخدام ضميري الغائب والغائبة، وهو ما التزم به القاص من بداية القصة حتى نهايتها.

وقد يلجأ القاص بالسرد إلى استخدام ضمير المخاطب (التبشير الأدنى - الصفر)، وهو من أنواع السرد الخطابي. فالقاص يقود الشخصية للصراع، مقرّراً مصيرها، ليشعر المتلقي بالعلاقة الحميمة بين القاص وشخصياته، وهذا النوع من السرد قلماً نجده في القصة القصيرة جداً.

الحوار:

يرى بعض النقاد أنّ الحوار تقنية قصصية سواء كان بين الذات والذات أو الذات والآخر، ووسيلة لتبادل وجهات النظر، ومساهمة في إثراء الدلالة، وتحفيز الأحداث، والحيوية في القصة. يلجأ بعض القاصين إلى الحوار بغية إضافة فكرة ما، أو تشكيل رؤية معينة، بغية تحريك أحداث القصة، وتحفيز النص القصصي. وقد يأتي الحوار راسماً صورة ما، وفق ظروفها الفكرية والنفسية والاجتماعية، ويشترط أن يكون مكثفاً وموحياً وموائماً للحدث القصصي. وهناك نوعان من الحوار:

أولاً: الحوار الخارجي - الآخر، قد يأتي مباشراً عندما تتناوب شخصيتان أو أكثر، كما نجد في قصة (حقيقة) لعامر الشقيري:

(1) ضمرة، يوسف، مراوغون قساة، (مصدر سابق)، ص 81.

"في محطة القطار:

قال عاشق: هراء، ما هذا المنساب على شفاه الورد؟

قالت عاشقة: — بعدما فرغت من وضع أحمر الشفاه — الحقيقة قد تكون مغلفة بهراء⁽¹⁾

الحوار محملٌ بتداعيات واضحة أهمها؛ تزييف الحقيقة.

وفي (همسة) لخالد سامح:

"في آخر لقاء بينهما، همس الشاعر في أذن حبيبته:

ما زلت أمتلك من اللغة ما يكفي لوصف جمالك.

همست هي:

أرى أنني فقدت كلَّ ما يكفيني، لأكمل الكذبة."⁽²⁾

و(في المدرسة) لمحمد مشّه: "السقف مثقوب. النافذة مكسورة. المقعد مبتل. والرياح باردة. قال لزميله: أحلم ببيت دافئ وطعام لذيذ. وأنت بماذا تحلم؟ نظر الطفل إلى البعيد وقال: أحلم بوطن."⁽³⁾

كلُّ يحلم بما يتمناه، الأول يحلم لنفسه، والآخر يحلم لأجل الجميع، فالوطن هو البيت الدافئ، فما قيمة الدفء إذا كان الوطن مفقوداً؟

وقد يأتي الحوار غير مباشر، وذلك عندما يستخدم القاص ضمير الغائب ما يجري على ألسن الشخصيات من حديث خلال سرده الحكاية، ويكون حواراً سردياً لا يتقيد القاص بالنصّ الحرفي للحوار، لأنّه يجري على لسان الراوي نفسه لا لسان الشخصية⁽⁴⁾، مثلما نقرأ في (الليلة الأولى) لجلنار زين: "قال لزميله أجوف العينين وقد سمعا صراخ الشاب الذي كان في مستقبل العمر: إنها ليلته الأولى، سيعتاد غداً على قضمات الدود الجائع والروائح المنتنة، وسيدرك بأن جسده الفاني لم يعد له قيمة! ردّ عليه الزميل: لكنه لن يعتاد أبداً على ظلمة المكان ووحشته."⁽⁵⁾

وهناك حوار ضمن سرد قصصي في سياق حدث ما، ولا شأن للقاص في مفرداته، لأنه لغة الشخصية نفسها، ويكشف عن سلوكها وانفعالاتها ومشاعرها، ويحرك أحداث القصة

(1) الشقيري، عامر علي، هزائم وادعة، (مصدر سابق)، ص 93.

(2) سامح، خالد، ويبقى سرّاً، (مصدر سابق)، ص 45.

(3) مشّه، محمد عارف، شبابيك، (مصدر سابق).

(4) انظر: مينو، محمد محي الدين، فن القصة القصيرة — مقارنة أولى، (مرجع سابق)، ص 53.

(5) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 53.

ووقائعها، بشرط أن يكون مكثفًا وموحياً ومُناسبًا، كما في قصة (على غير عادة) ليوسف
ضمرة:

"عاد الرجل من عمله قبل مواعده. بدا عليه الارتباك ومسحة من حزن. أبدت زوجته
بعض القلق، فطمأنها بأن كل شيء على ما يرام.. فقط يشعر ببعض الصداع. ذهبت إلى
المطبخ مسرعة وأعدت له شايًا بالنعناع. قالت من الداخل: ربما لأنك لم تتناول إفطارك. لم
يجب. كان يفكر في الطريقة التي يخبرها أن ابنهما سليم، المهاجر في كندا، قتل أمس في المتجر
الذي يعمل فيه ليلاً. عادت بالشاي وجلست إلى جواره. قال فجأة: هل تعرفين؟ جميل أن
يكون الرجل والمرأة بعد هذا العمر معًا. ضحكت على استحياء وقالت: طبعًا جميل.. خصوصًا
بعد أن يكبر الأولاد، ويجد كل منهم طريقه. أخذ رشفة من كوب الشاي وقال في هدوء: لا
أعرف لماذا ينجب الناس كثيرًا من الأبناء. قالت في سرها: لو لم يكن متعبًا هكذا.. لماذا اليوم
يдахمه الصداع؟ قال في هدوء: لدي خبر سيئ. قالت، وقد أغمضت عينيها، وأعادت رأسها
إلى الوراء: غير سليم؟" (1)

الحوار جاء موظفًا في السياق الدرامي بكيفية تبليغ الزوجة بموت ابنها؛ ولذا بدأ الزوج
بالحديث عن إعجابه بالحياة بعد أن يكبر الأولاد، مُعبرًا عن استيائه من كثرة الأولاد. وفي
الوقت نفسه تحاول الزوجة أن تدير الحديث بما يناسبهما رغم الخبر السيئ الذي تحمله في
داخلها، في انتظار اللحظة المناسبة لإخباره، وما إن قال لها: "لدي خبر سيئ.." تهاوت حزنًا
وألمًا، وتجيبه "غير سليم". فالحوار وظّف بـسياق درامي مناسب.

بعض القاصين يوظف الحوار الخارجي من جهة واحدة رغم وجود الطرفين، واضعًا نقاط
حذف بدلًا من السرد، لإبراز قضية ما، أو التركيز على أحد الطرفين لإظهار أزمته أو مشكلته،
ويخفي الطرف الثاني، كما في قصة (براءة) لسمير الشريف:

"سألت الطفلة أمها: أين أبي؟

..... -

- لماذا لا يأتي مع الرجال الذين يزورونا كل ليلة؟

..... -

(1) ضمرة، يوسف، (2013)، القصة في الأردن - نصوص ودراسات، قصص، مجلة أوراق، منشورات رابطة الكتاب
الأردنيين، عمان، ع 38-39، ص 422.

- يعطونني....

-

- ألم تقولي إنّ أبي سيعود قريباً؟

-

- أمي، لماذا لا تردين؟!!!!

-

- لا تغضبي يا أمي... سأذهب إلى الدكان البعيد، وأشتري لهم علب سجائر...⁽¹⁾

أخفى القاص ما تقوله الشخصية الثانية، رغبة في إظهار معاناة الطفلة من جراء العلاقات بين أمها والرجال الآخرين. وللمتلقي الحقّ في تقديم المبررات لهذه العلاقة أو رفضها. لكن القاص استطاع بهذه التقنية الحوارية أن يضفي على الحدث جمالية لغوية. ثانياً: الحوار الداخلي: حوار مع النفس، واتفق بعض النقاد والباحثين أنّه يأتي على خمس صور:

1- تيّار الوعي: مصطلح سيكولوجي، وهو ما يتداعى من ذهن الشخصية، ويفيض من نفسها فيضاً عارماً، ويظهر على شكل تساؤلات وانفعالات وأحلام وأوهام، تضطرب فيها الأزمنة، وتختلط الأمكنة، وتتداخل الضمائر، كما نقرأ في قصة (نجدة) لبسمة النمري:

"يتعالى نشيجي في فضاء الطرق الموحشة الجرداء، وأنا أركض.. وأركض، أتوقف، ألتقط أنفاسي، أسأل نفسي إلى أين... إلى أين؟!...، أصحو، أتلفت حولي، أحاول جاهدة أن أتذكر، تتراءى لي صورتك، ملقاً على الأرض، تختلج، تنتفض مستغيثاً بي، تجحظ عيناك فيما يزرّق لونك؛ إذ غصبت بطعام العشاء الذي أعددت له لك... الآن أذكر، أهدأ، أعاود السير، أتساءل بفضول عما آلت إليه حالتك الآن..."⁽²⁾

2- المونولوج: مصطلح أدبيّ، وهو حوار الشخصية مع ذاتها، فالراوي هنا يتقمّص دور الشخصية التي تقدّم نفسها بنفسها، وتكشف عن خباياها دون موارد، وما في داخلها من مشاعر وأفكار، وهذا ما نقرأه في قصة (روغان) لبسمة النمري:

(1) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص33.

(2) النمري، بسمة، وما لا يُرى، (مصدر سابق)، ص119.

"فكرة مدهشة عبرت خاطري، قلت إن موتك قد يقويني، أو هكذا فعلت حين ذعنت للموت نهاية قاطعة لك، وقلت أيضاً إنني صرت كثيرة، فما كان لك بموتك، صار لي وغدوت اثنتين، وأظن قلتُ إنني قد تخلصتُ من مشقة انتظارك واسترحتُ، وقلتُ.. وقلتُ.. وقلتُ، لكن، أتدريين؟.. بموتك قد متّ أنا أكثر منك." (1)

3- المناجاة؛ تقنية مسرحية، حوار خاطف مع النفس، وقد تتعدد الضمائر، وتقع أسئلته المتلاحقة على أجوبة، كما في قصة (كنتِ؟) لبسمة النمري:
"أكسر المرأة فتغيين، أتراك أنتِ؟" (2)

4- الارتجاع؛ حالة نفسية، تسترجع الذاكرة الماضي في مجرى الحاضر وأحداثه، وهو أن يقطع القاص أو الراوي التسلسل الزمني والمنطقي لأحداث القصة لاستعادة الماضي لتوضيح ملابسات المواقف، كما نقرأ في قصة حنان بيروتي (شمعة):

"كان يسترق النظر لزوجته المستقبل الوشيك، وهي تنحني لجمع أكواب الشاي، تفاجأ بانقطاع التيار الكهربائي، أسرع لاحتضان كَفِّها فرحاً، ندت عنها صرخة خوف ودلال لكَفِّها كانت كافية لاختراق السكون بسرعة، أعقبها صوت الأم وهي تهرول للغرفة رغم العتمة: يمّه!.. يمّه تعالي بسرعة حتى نلاقي الشمع ونضويه! اتضحّت الرؤية بعد أن اعتاد نظره العتمة، رآهما تقفان مثل شبحين، تمسك الأم ذراع ابنتها وهي تقول بلهجة من يقصد أن يشدّد على كلّ حرف: شكل الكهرباء هالمرة مطولة ويمكن ما ترجع الليلة! تراجعت فرحته وحلّ مكانها تكدر وهو يستأذن بالانصراف محرّجاً.

لا يدري ما الذي جعل ذلك الموقف يرد في خاطره الآن؟ ربما انقطاع الكهرباء على نحو مفاجئ فيما كانا - هو وزوجته - يتابعان فيلم رعب، التصقت به خوفاً، لكنه أبعدها بسرعة متذرّعاً بضرورة إيجاد شمعة!" (3)

5- أحلام اليقظة أو التخيل؛ القدرة على استحضار صور شتّى تخضع لإرادة الشخصية وحسّها الانتقائي، وله صيغته المعهودة التي قد تكون إشارات خاطفة، أو عبارات صريحة مثل، "خيّل إليّ أن.."، أو "تراءى لي أن.."، كما في قصة (مذاق الغياب) ليوסף ضمرة:

(1) النمري، بسمة، كذلك على الأرض، (مصدر سابق)، ص 79.

(2) النمري، بسمة، ما لا يُرى، (مصدر سابق)، ص 31.

(3) بيروتي، حنان، ليل آخر، (مصدر سابق)، ص 32.

"خَيْل لي أني رأيته أكثر من مرة، على رغم مرور سنوات غيابها. وفي كل مرة أكتشف ذلك متأخراً، فلا أرى وجهها. تمرّ سيارة فأقول هي. تخرج امرأة من السوبر ماركت فأقول هي. ولم يخطر في بالي مرة أن ألحق بها كي أتأكد منها. عاتبت نفسي كثيراً إلى أن قررت أنّ أتأكد من شعوري حين يحدث لي ذلك مرة أخرى. ومنذ تلك اللحظة، لم تمرّ أمامي أو إلى جانبي امرأة تشبهها على الإطلاق..⁽¹⁾"

التكثيف:

يُشكل الاختزال، والاقتضاب، والإيجاز نتيجة حتمية للتكثيف الذي يُعدّ الركن الثاني في القصة القصيرة جداً، والذي يُعد علامة مضيئة في بنيتها، ووحدة الموضوع الذي يُمثل مركزاً للبنية القصصية. والتكثيف هو الابتعاد عن الحشو والأفعال التكميلية الزائدة، والقرائن الظرفية المسببة، وتجنب الاستطرادات الوصفية، والتأملات الشعاعية، والتكرار اللفظي والمعنوي، والتقليل من النعوت والصفات، والتمطيط في التصوير الوصفي، والتركيز على الأفعال الإسنادية التي تكون بمثابة الدعامة الأساسية للبنية القصصية.⁽²⁾ ولا بدّ للقاص أن يُوظف التقنيات ك (فعلية الجملة، والحذف والإضمار، والأنسنة، والتناسخ، والترميز؛...)، والاستفادة من الضمائر، وحذف الروابط الزائدة، ليكون التكثيف في أعلى درجاته، قابضاً على روح الحدث، مُبتعداً عن الشروح والتعليقات، مُحافظاً على البناء القصصي، كما نقرأ في قصة (اسم) لسميحة خريس: "منذ خمسة وخمسين عاماً، ليلة وضعت بكرها ذكراً بعد معاناة وأوجاع، ألحقوها باسمه. أم حمدان ارتبكت، وتبلبل عليها الزمان والمعنى، لأنّ أبا حمدان الجالس في كرسيّه المتحرك، نسي، وناداه: يا فاطمة..⁽³⁾"

تختزل سميحة خريس قضية اجتماعية تؤرق المجتمعات العربية بحدث مُكثف عندما ناداه زوجها باسمها - فاطمة، على الرغم من أنّها حققت المعادلة الكونية للنساء عندما أنجبت ولداً قبل خمسة وخمسين عاماً، إلا أنّ زوجها سرعان ما نسي معاناتها وأوجاعها ليُعيدّها إلى سنتها الأولى، وكأنّ حياتها التي ارتبطت بإنجابها للولد لم تُغير من حقيقة الأمر شيئاً. لقد قرنت القاصة القضية العقيمة (ولادة الذكر) بالزوج المقعد، لترمي بتأويلاتها إلى

(1) ضمرة، يوسف، مراوغون قساة، (مصدر سابق)، ص44.

(2) انظر، حمداوي، جميل، القصة القصيرة جداً والمشروع النظري الجديد، (مرجع سابق)، ص268.

(3) خريس، سميحة، (2010)، دومينو، ط1، دارنارة للنشر والتوزيع، عمان، ص117.

المجتمعات العربية التي ترزح تحت عادات وتقاليد بالية لا يمكن تغييرها مهما بلغت المرأة من شأن في مجتمعها.

بدأت القاصة بالجملة الظرفية، وتنقلت بين الاسمية والفعلية، وأنهت الحدث بالنداء لغرض التمني في إنهاء هذه القضية. وعولت على التقديم والتأخير رغبة في اكتناز الحدث.

وتتكرر الفكرة لكن بمفهوم آخر عند أميمة الناصر في (فراشات):

"الطفلة ابنة السنوات الخمس، والتي ركضت بكل طاقتها لتصل إلى حضن أبيها قبل أخيها الذي يكبرها بعامين، أدركت في لحظة مشروخة أنّ الحب أبعد كثيراً من مسافة خطوتين أو أقل تفصلها عن أبيها، وأنّ لهفة أبيها على أخيها، الذي تأخر خطوتين أو أكثر، ستفتح في غدها القريب بوابات لا تحصى لأحزان بدأت بذراعي أبيها المفتوحتين لتلطف أخيها، وليس انتهاءً بآلاف الفراشات التي سقطت مذبوحة تحت قدميها."⁽¹⁾

القاصة تعيد طرح الفكرة السابقة بروح الطفلة التي صدمها والدها، وهي ما زالت في الخامسة من عمرها، وتمكنت القاصة من التنقل بين الأفعال الماضية والمضارعة، مضيفة حرف (السين) على فعل (ستفتح) لتفيد البعد الزمني لهذه العلاقة السلطوية، وربطت بين الماضي والآتي باستخدام حروف العطف.

وفي (سكينة) لجمعة شنب: "ساعة تيقن عبد الوهاب من أمرٍ ما، سارع نحو السوق، واشترى قماشاً كثيراً، وعطوراً ثمينة بكميات تفيض عن حاجة رجل واحد، ثم توجه إلى المقبرة المجاورة، وتبضع سبعة قبور، على أن يُفتح بعضها على بعض، وعاد إلى البيت تكسوه سكينةً من نوع غير مألوف."⁽²⁾

على الرغم من أنّ القاص اعتمد على الفعل الماضي – باستثناء (يُفتح، وتكسوه) – إلا أن تسارع الحدث بين اليقين والعودة، منح النص حركة مكثفة من خلال حروف العطف التي تزيد من فاعلية الحدث حركة وتكثيفاً؛ (تيقن، سارع، واشترى، ثم توجه، وتبضع، وعاد..)، والاستفادة من الروابط، تعطي للنص حركة دؤوبة متسارعة، لا متأنية، ولا بطيئة.

وفي قصة (ألسنة) للقاص نفسه: "نام مواطنو مدينة اللبن وحلوقهم رطبة، وأفئدتهم هائلة ممتنة، وألسنتهم تلهج بالدعاء للقائد، بعد أن أمر عماله بتوزيع وجبة طعام على كل

(1) الناصر، أميمة، (2013)، زرقة لا تنتهي، مجلة أوراق، (مصدر سابق)، ع38 – 39، ص72.

(2) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص69.

فرد منهم. وفي الصباح أفاقوا مدلاًّ ألسنتهم وعطشوا، يمشون على أربع. وكانوا لا يفكرون بشيء أبداً.⁽¹⁾

يتنقل القاص بين الجمل الاسمية والفعلية والظرفية وشبه الجملة لينسج الحدث برؤية مكثفة، مُحاولاً أن يستدرج المتلقي إلى الحالة التي يعيشها مواطنو مدينة اللبن بخصوصية اللغة التي يتمكن منها القاص في رصد حالاتهم مع بزوغ الصباح. بدأ القاص بالجملة الفعلية ليلحقها بواو المعية مختصراً فقرهم وهمهم عندما تسلموا وجبات الطعام، ويفاجئنا بمفارقته صباحاً وهم يمشون على أربع. لقد كثّف القاص قضية الجوع - الحدث القصصي - بجملة قصيرة موحية متقطعة، مبتعداً عن الجمل الطويلة، ليبني قصته على ملاحقة مكثفة لمشهد يحمل دلالة لما هو آت، ونقص الشعوب العربية التي تحاول سدّ جوعها على حساب كرامتها وعزة نفسها.

وفي قصة (لحظات) لسمير الشريف: "قبل أن يتباهى بابنه، ويعرض شهادته التي تزدحم بالدرجات العليا التي نالها في المدرسة الخاصة، دخلت زوجته بورقة الإملاء التي لم يتمكن ابنها فيها من كتابة اسمه صحيحاً."⁽²⁾

في الوقت الذي كان يرغب في التفاخر بابنه، ودرجاته العليا في المدرسة، تدخل زوجته مع ورقة ابنه الذي لم يستطع أن يكتب اسمه صحيحاً. يستخدم القاص جملة ظرفية في بداية القصة، ليربطها بالنتيجة التي سرعان ما جاءت مع فعل (دخلت)، ليكون المشهد القصصي برؤية مكثفة لقضايا تربوية متعددة منها: تراجع مستوى التعليم في مجتمعاتنا، وبعض المدارس الخاصة وإدعاءاتها المزيّفة بالتفوق والعلامات المزيّفة. لقد نقل لنا الشريف الحدث بطريقة تكثيفية من خلال الروابط التي ظهرت في عدة مواقع؛ الجملة الظرفية، وحروف العطف، واو المعية - دخلت مع ورقة الإملاء - الدليل على الحقيقة التي عرفت - فلم يرغب القاص في فصل الإعلان عن الدخول.

وفي قصة (تلويحة) لمجدولين أبو الرّب:

"الطرق التي سرتُ عليها زادت من نائي. وجوه كثيرة ولا وجه يألفني. لاح لي من بعيد ظلّ وصل حين رأيتُ يدًا تلوح لي. سرتُ نحوها بخطوات تفضح لهفتي. فرحتُ لأنّ أحداً عرفني. لما

(1) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 77.

(2) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص 14.

اقتربتُ كانت يده ما تزال تلوح، وعيناه شاردتان في اتجاه آخر غير جهتي. مررتُ قربه ولم يرني. انكمش شيء في داخلي وانزوى مثل عصفور صغير دسّ نفسه يحتفي بشق في صخرة."⁽¹⁾

تناولت القاصة الحدث القصصي بالأفعال المضارعة لتصف حالتها، معتمدة على فعلية الجمل في تكثيف الحدث.

وفي (جراحة) لأسماء الملاح: "بقي يتمتم على مسامع الفجر أن غزة في قلبه...! ويعلم تلاميذه أن الاحتلال مرضٌ خبيث...، إلى أن استأصلوه منها بعملية عسكرية..."⁽²⁾

لم تتوقف الملاح كثيرًا أمام دروس حب الوطن، ونزيفه، واكتفت باستئصال حب الوطن من الشخصية بعملية عسكرية. لقد قرنت الاحتلال بالمرض الخبيث، وفي حالة استئصال المرض، سيُضفى على وجود الاحتلال شرعية. لذلك نقلت الملاح استئصال الشخصية بعملية استشهادية، ليظل المرض الخبيث قائمًا. إن الحدث بالمفردات المتضادة؛ (بقي - عملية عسكرية، مرض خبيث - استئصال، غزة - الاحتلال)، والمستوى التركيبي للجمل والمفردات، يمنح للمشاهد رؤية تكثيفية عميقة الدلالات.

ولا يتوقف التكثيف على مستوى اللغة فقط، بل دلالاتها المجازية، لتمنح للمتلقين سعة قراءات متعددة، وتأويلات استنتاجية، وتفاعلات ضمنية مع النص القصصي القصير جدًا. ويرى جاسم إلياس أن الرمز والتناص والانزياح والاستعارة والمفارقة بأنماطها وتسريع الحدث وتوتره من خصائص التكثيف.⁽³⁾ وهذا نلمسه في قصة (مجرم حرب) لسامية العطعوط:

"كان مجرم حرب، قتلته وقطعت ساعده، واستنسخت من خلاياه المئات. وفي كل مرة يكبر أحدهم، كان يواجه المصير نفسه، حتى هرمتُ على حين غرة. ولا زال المئات من حولي يتكاثرون."⁽⁴⁾

كلمة (مجرم حرب) نكرة للدلالة على ولادة قتلى كثيرين من ساعده، وما كانت الولادة إلا تأكيدًا وتحقيقًا على حالة الوطن العربي، واستخدام فعل (لا زال) تكثيفًا واستمرارية للحالة التي نعيشها.

(1) أبو الرُب، مجدولين، (شباط 2011)، كان ثمة عتبة، مجلة تاكي، أمانة عمان الكبرى، ع42، ص62.

(2) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص107.

(3) انظر، إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدًا، (مرجع سابق)، ص125.

(4) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص71.

التكثيف؛ هو إيجاز لتفصيل الحبكة السردية، وذلك عن طريق التركيز على استهلال وجيز، وطرح المعقدة بشكل مركز، وتبئير لنهاية قد تكون مغلقة أو مفتوحة.⁽¹⁾ كما نقرأ في قصة (الحذاء) لجلنارزين: "أخرج لفافة من أوراق الصحف، ووضعها على "الطبلية" أمام أخيه الذي يكبره بقليل.. فتحتها بعناية شديدة، وهو يبتسم، ثم قال: ما رأيك في هذا الحذاء الرياضي؟ لقد انتهيتُ من جمع ثمنه هذا الصباح، فابتعته فوراً.

- جميل. قال أخوه وهو يبادل له الابتسام.

- نحن شركاء يا أخي.. سأسمح لك بارتدائه.. احرص على أن تستحق المناسبة حذاءً جميلاً كهذا!

في مساء اليوم التالي عاد إلى المنزل.. كانت العائلة كلها تلتف حول التلفاز، تتابع قناة العدو.. ثلاثة شبان تسللوا فجراً وأثخنوا العدو جرحاً وتقتيلاً، ثم استشهدوا دون أن تُعرف هويتهم.. نظر الأخ إلى صور الأجساد الملفوفة بالقماش المدمى وهي تُعرض على الشاشة.. حدّق في حذاء تدلّى من إحداها.. ثم شهق..⁽²⁾

بدأت القصة حدثاً بسيطاً في البداية، لكن الحدث تصاعد عندما عاد الأخ إلى المنزل، والتحق بعائلته التي تتابع التلفاز، فيُصعق من مشهد الأجساد الممزقة - دلالة بشاعة القتل - ويسمع شهقة الولد عندما يرى الحذاء، وهنا تكمن التداعيات في الشهقة التي أصدرها عندما عرف أخاه من الحذاء، هذه الشهقة التي لن يصدرها أهالي الشهداء لأنهم لم يتركوا شيئاً للدلالة عليهم.

في المقابل، فإن الإيجاز الشديد لا يمنح للتكثيف وضوحاً في الحدث القصصي، فالمغالاة الشديدة في القصر تقود القصة نحو الاتجاه السلبي، لأنّ المسافة بين القصة القصيرة والقصيدة القصيرة جداً ضيقة جداً مثل؛ (رحيل) لبسمة النمري:

"إلى أين.."

العطر الغافي في حضن الورد بعد أن تذبل؟.. الحزن الذي أيقظ الدمعة بعد أن تجف؟..

الحب في قلب القلب بعد أن ينفطر؟.. روح الأشياء بعد غيابها، كلّها، إلى أين؟..

أخلع ثوبي الثقيل، وحين أغدو خفيفة كالعطر.. كالحنن.. كالحب.. أعرف إلى أين.⁽³⁾

(1) انظر: حمداوي، جميل، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص 195.

(2) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 37.

(3) النمري، بسمة، (2008)، سفر الرؤى - قصص قصيرة، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 83.

والمسافة بين القصة القصيرة جدًا والومضة القصصية، والقصيدة النثرية ضيقة جدًا، مثلما نقرأ (اقتصاد) لمهند العزب: "لديه ألوان كثيرة... لكنه قرر أن يرسم غرابًا!"⁽¹⁾

و(مقبرة الروح) للقاص نفسه: "مؤخرًا شهد مجزرة.. مات الكثيرون بداخله!"⁽²⁾.

و(القصة الكاملة): "ذلك القائد، بعدما وضع خطة المعركة.. استسلم!". للقاص نفسه.⁽³⁾

وهاني أبو انعيم الذي كتب على مجموعته القصصية (وخزات نازفة) ومضات قصصية ومنها (تجريب): "فكت القيد عن يديه، اختبرهما بصفعها."⁽⁴⁾

و(فرار): "وعدها بجنته، بحثت عن أبواب الجحيم فور دخولها."⁽⁵⁾

و(قناع): "سترت كامل عريها، وخلعت برقع الحيا."⁽⁶⁾

و(نفاق): "وقف على رؤوس أصابعه أمامهم، بقي تحت خط البصر."⁽⁷⁾

و(أولويات): "تنازعوا على إرثه، تحلل في السرير جسده."⁽⁸⁾

و(صدفة) للقاصة جلنار زين:

"في آخر صُدفَة – متعمدة – جمعتهما.. أرعينا انطفاء ذلك الوهج في عينيه."⁽⁹⁾

ومحمود الرجي في مجموعته (فيما بعد) ومنها: (حراسة): "وحدي أحاصرني كي لا أتسلل إلي" ⁽¹⁰⁾

و(اختلاف): "كنت خائفة مني، وكنت خائفًا عليك."⁽¹¹⁾

و(الفرصة): "لم يكن طاهرًا، كان يؤجل الذنوب!!"⁽¹²⁾

-
- (1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 141.
- (2) المصدر نفسه، ص 123.
- (3) المصدر نفسه، ص 145.
- (4) أبو انعيم، هاني، (2014)، وخزات نازفة، ومضات قصصية، ط 1، دار فلاور للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 38.
- (5) المصدر نفسه، ص 38.
- (6) المصدر نفسه، ص 37.
- (7) المصدر نفسه، ص 42.
- (8) المصدر نفسه، ص 47.
- (9) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 6.
- (10) الرجي، محمود، (2016)، فيما بعد، قصص قصيرة جدًا، ط 1، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة القصة العربية المعاصرة (146)، ص 10.
- (11) المصدر نفسه، ص 11.
- (12) المصدر نفسه، ص 13.

هناك الكثيرون الذين يكتبون الومضات القصصية؛ لأنهم يرون فيها منهجهم القصصي، لكن في هذه الحالة سيفقد النص القصصي تقنيات الحدث، والسرد، والولوج بعمق إلى دواخل الشخصية المأزومة، وقد يضيع الحدث في النص، وتصبح حالة شعورية بعيدة عن الحدث القصصي مثل؛ (عينها) لبسمة النمري: "تغمض عينها فلا يعود يرى، إلى هذا الحدّ يحبها؟!"⁽¹⁾، و(نأي) للقاصّة نفسها: "وأنا أنأى أشيح بوجهي بعيداً عنك ليبقى موتي نقيّاً.." ⁽²⁾.

و(حب) لمحمود الرجي: "لم يكن يكذب، كان يراها هكذا!!!"⁽³⁾

و(تقليد) للقاص نفسه: "أكره أعياد الميلاد، احتفال باقتراب الموت!!!"⁽⁴⁾

وعلى الرغم أن الومضة تحمل لفظة (القصة)، إلا أن الكثير من القاصين وقعوا في دفتاتهم الوجدانية، وهو الأمر الذي يؤثر على الحدث القصصي الواضح في القصة القصيرة جداً.

وإذا لم يحسن القاص استخدام التكتيف، فإنه يخرج القصة من دائرة الانتماء القصصي إلى دائرة الانتماء الشعري كما في قصة (صحو) لأميّة الناصر:

"صحوت على سماء قريبة، إحساس بفرح غامر اجتاحني.

كنت أحسني أسبح في ماء رقرق... روعي تطفو،

وعيناي تريان ما لا يخطر على قلب بشر.

جعتُ وظلمات، وحين أكلت وشربت، صار جسدي يطفو

بخفة أكبر، ولم يخطر الجوع والظمأ بعدها على بالي.

وجعلت أسأل نفسي، أي سماء هذه؟

ومن أين أنت تلك الحوريات اللواتي يقطفن النجوم

ويجمعنها في سلال خفيفة يضعنها في أيديهن؟

ولماذا بتُ أشتاق إلى غناء بعيد، يأخذني مني ليعيدني إليّ؟

حين جاء المساء وكان غريباً، كأنما فردته دفعة واحدة أيد

(1) النمري، بسمة، سفر الرؤى، (مصدر سابق)، ص29.

(2) النمري، بسمة، وما لا يُرى، (مصدر سابق)، ص34

(3) الرجي، محمود، فيما بعد، (مصدر سابق)، ص15.

(4) المصدر نفسه، ص17.

خفيفة، يحمل في طيه رداءه الأسطوري رائحته معتقة لزمن لم يبدأ.

بحثت فيه عن ظلي فلم أجده..

أينه؟ انطلق الصوت حارًا، خائفًا.

لم يكن ثمة جواب، فقط أردت أن أغفو

لم أعد أرغب بالصحو.⁽¹⁾

غلبت اللغة الشعرية على الحدث، واختفى ركن التكثيف الذي حاولت القاصة أن ترسم

الصحو من خلاله، وفي (مرآة) لسميحة خريس:

"صافية عيناه.. كنت أقول له: دعني استعملهما مثل مرآة..

يضحك.. ويسمح لي ببعض اللهو.. أطلبه أن لا يكثر من إغماض جفنيه أو تحريك

رموشه، ريثما أنهى مدّ خط الكحل في عيني، ويكون صهد أنفاسه قد أشعل الشفتين..

أحاور المرأة مثل أميرات الأساطير: من الأحلى؟؟

يضحك هامسًا بحنان: ألا تخبرك مرأتك؟؟

أطير وأنا أرى عيني تلمع في عينيه..

الليلة، عجزت عن إكمال خط الكحل فوق جفني... كان هناك طيف امرأة أخرى في المرأة

يتمشى بين البؤبؤ وبياض العين.⁽²⁾

حاولت القاصة أن ترسم صورة جديدة للخيانة، لكنها وقعت كذلك في شعرية اللغة التي

غلبت على الحدث، والذي أرادت القاصة أن تناقش به قضية اجتماعية منتشرة.

وكذلك نقرأ في (وداع) لمحمد عبد الكريم الزيود "تلتمع عيناه وهي تسترسل بالحكايا..

يتعلق بأخر كلمة تسقط من شفيتها... تتهد وتشيخ بوجهها وتهرب من عينيه المغروستين

أمامها كالمرصّاد... عندما حان موعد الوداع... ملّم آخر الحروف المشبعة بالشوق وقال لها:

سأتي إليك مع الغياب... قالت: لم أعد أملك مزيدًا من الدموع... ثم افترقا...!!⁽³⁾

(1) الناصر، أميمة، (2012)، الصحو - قصص، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ص11، (ورد خطأ إملائي "جعت وظمأت" والصواب: "ظمئت").

(2) خريس، سميحة، دومينو، (مصدر سابق)، ص122. (ورد خطأ لغوي: "أرى عيني تلمع". والصواب: "تلمعان".)

(3) الزيود، محمد عبد الكريم، ضوء جديد، (مصدر سابق)، ص49.

لا بدّ للقصة القصيرة جدًّا أن تحافظ على البنية السردية، والقليل من جماليات السرد، دون أن يقع القاصّ تحت وطأة اللغة التي قد تسحبه إلى قصيدة نثرية، والتي تشترك مع القصة القصيرة جدًّا ببعض الخصائص. ويشترط في التكثيف ألا يكون مخلاً بالرؤى والشخصيات وهو الذي يحدد مهارة القاص⁽¹⁾.

اللغة الشعرية هي أكثر ما تضرّ القصة القصيرة جدًّا؛ لأن في هذه الحالة تخرج القصة القصيرة جدًّا إلى مربع آخر، وهو قصيدة النثر التي يجد بعض النقاد أنها تتكئ عليها، وهذا بطبيعة الحال قد يُحجم وجود هذا النوع الأدبي، مثل قصة (انتصار) لأسماء الملاح:

"يعبر المدينة فاتحًا...! يطلق سراح طيورها الحبيسة...، يحلّ ألغاز المفازات الشاسعة...، يفكك أسرارها وأحاجي السهول...، تنساب ينابيع على أرضها اليباس...، تخضر غابات اللوز الغافي على تخومها. يصل في فضائها جوادًا...، يكتب انتصارها تاريخًا...، يغرس رايته البيضاء فوق رضاها...، ويعلمها امرأة محررة."⁽²⁾

فاللغة الشعرية طغت على الحدث، والوصف المشهدي أخفى التكثيف الذي يعد الركن الثاني من أركان القصة القصيرة جدًّا. وإذا كانت القاصة بدأت بفعل العبور، إلا أنه اختفى أمام المشهد التوصيفي الذي تتبعته للوصول في آخر الأمر إلى غاية الانتصار: (الطيور، والأسرار، والأحاجي، والينابيع، واخضرار غابات اللوز، والرايات البيضاء، والرضاب...). وعلى الرغم من أنّ القصة تحمل دلالة مجازية (التحرير) إلا أنّ الشاعرية طغت على الانتصار.

ولعل ما يعوق مسيرة القصة القصيرة جدًّا انحياز بعض الكتاب للغة الشعرية على حساب الحدث القصصي. وإذا كان القاص يميل إلى أن تكون هناك لغة شعرية في بعض المواطن، فلا بأس من ذلك، دون المساس بالحدث القصصي نفسه.

كما أنّ التكثيف يجب أن يخلو من التكرار على مستوى الأحداث، أو اللغة، لأنّ هذا يُضعف القصة، ويفترض من القاص أن يتنبه لمواطن التكرار، ويستبعدّها حتى لا تضر بتكثيف الرؤية، مثل قصة (أمل) لسمير الشريف:

"البتت الكبرى، ضجّ قلبها فرحًا عندما سأل غريب عن والدها...

البتت الكبرى، حزنّت وتمنّت موت أختها عندما طلب الغريب يد أختها...

(1) انظر: حطيني، يوسف، القصة القصيرة جدًّا - بين النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص 33.

(2) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص 67.

البنّت الكبرى، متظاهرة بوداع أختها بكت نفسها...

البنّت الكبرى، نظفت أطباق المطبخ، ودخلت غرفتها لتستريح...

البنّت الكبرى، حدّقت في المرأة المستديرة...

البنّت الكبرى، أمّعت النظر بشهادتها العليا، قبل أن تهوي بقبضتها ويختلط وجهها بالدماء.⁽¹⁾

تكررت كلمة (البنّت الكبرى) ست مرات، والقصة القصيرة جدًّا لا تحتل التكرار في ظل معيارها الكمي.

يشكّل التكتيف علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جدًّا، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا تستطيل، والتي تتطلب تكتيف دلالات مهمة، يمكننا من خلالها أن ندلف إلى طبيعة القصة القصيرة جدًّا، والتي تُعد وسيلة لإذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في بؤرة واحدة؛ ولذا، فإن جمالية التكتيف تكمن في المستوى الدلالي الذي تختص به القصة القصيرة جدًّا، والتأويلات المتعددة، والقراءات المفتوحة.

المفارقة:

من الصعب أن تحقق القصص القصيرة جدًّا تمايزها دون أن تُبنى برؤى مكثفة، وحُبك متناسقة، ومفارقات مُخيبة لأفق المتلقي، فالمفارقة؛ ركن من أركان القصة القصيرة جدًّا التي تحمل وحدة الأثر. فقد ينسى المتلقي الحدث أو تسلسل الحبكة، لكنه يتذكر الأثر الذي زُرِع في مخيلته من خلال المفارقة التي خيبت أفقه، كما نقرأ في قصة (موعد) لمهند العزب: "قبيل وفاته، أوصى: إذا جاءت حبيبتي كي تراني لآخر مرة، أفسحوا لها الطريق، فنحن لم نلتق أبدًا، لأنها كانت من نسج خيالي."⁽²⁾

يتوقف المتلقي أمام هذا النسج الخيالي، فالموت، حقيقة مؤكدة، لكن أن يفسحوا المجال لحلم لم يأت، يضع المتلقي في حالة من التدايعات لهذا الراحل الذي لم يستطع أن يلتقي

(1) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص44.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص39.

بامرأة حقيقية – على سبيل المثال – في حياته، وربما أغراه الموت الذي جاء في وقت لم يكن ينتظره، فأراد أن يلتقي بحلمه في مكان آخر.

المفارقة؛ إبراز تناقض ما، أو جمع بين تناقضات أو تضادات، وهي تنافر أو تقابل بين ثنائيات المواقف والأفعال، وهي المفاجأة التي تخيب أفق المتلقي؛ ولذلك ليس من الضرورة أن يكون ذلك معلناً، بل يمكن أن يُستشف من النص، والثنائيات في المفارقة مكسب لغوي، حمل دلالات في الموقف، والمضمون؛ لذا فإنها تتكئ على كثير من الأدوات والرموز التي تشارك في تشكيل بنيتها، ولا يمكن إدراكها تماماً إلا من خلال النصوص فهي تختفي كلما اقترب المرء منها. إذاً فهي تقنية ناتجة عن عناصر، لكنها تقنية تكثيفية تُسهم مثل غيرها من التقنيات (بأسلوبها الخاص) في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية.

ترتسم المفارقة في الشكلىن الفنل والموضوع؛ إذ يمكن للقصص أن يسعى فى داخل أحدهما، أو فى كليهما، من أجل الكشف عن الحوامل الممكنة للثنائيات الضدية التى يرتضيها شكلاً للتعبير عن مكنوناته.⁽¹⁾

تكمّن المفارقة إما فى الشخصية أو المكان أو الزمان أو الحدث، وقد تكون فى العنوان، على سبيل المثال قصة (ترقية) لأسماء الملاح: "موظف يعمل فى إحدى الدوائر الحكومية.. يلاحق الفتيات ويتربص بهن...، خابت آماله ولم يرتدع حين صفعته إحداهن على وجهه...! كعقوبة تأديبية أتى أمرٌ بنقله إلى دائرة أخرى...، ترأس فيها قسم الرقابة السلوكية.." ⁽²⁾

المفارقة بين العنوان والفعل الموجود فى الترقية، فالدلالة بينهما كانت المفارقة عند القاصة، فالترقية تأتي لعمل قيم، لكنها جاءت بسبب سلوكيات الشخصية، والتي ترأست الرقابة السلوكية – دلالة الفعل ومكافأته من جنس العمل، وهي من أسباب السقوط الأخلاقي فى المجتمعات العربية.

وكذلك قصة (غياب) لمهند العزب: "دائماً كانت تطلب منه أمه أن يسقى النباتات، عندما تغيب عن البيت.. وعادة ما كان ينسى أن يفعل ذلك.. عندما ماتت أمه، هرع إلى النباتات يسقيها بجنون، ولكنها أخذت تنحني بذبول يشبه وقفته أمام قبرها.." ⁽³⁾

(1) انظر: حطيني، يوسف، دراسات فى القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص84.

(2) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص102.

(3) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص19.

على الرغم من أن العنوان (غياب) إلا أن الغياب كان حضورًا بكل توجهه - الأم؛ البيت والشجرة والقبر؛ الأم حاضرة بكل طاقتها، وهنا تكمن المفارقة الشكلية والموضوعية - الحضور والغياب.

وكذلك (الصورة) لخالد سامح: "طرد من ذاكرته رائحة الكافور ودموع أمه وعمق الحفرة المظلمة وصور المشيعين. الولد الذي شهد غسيل أبيه بقيت نظرات المُغسل شاخصة في ذاكرته الطرية، لم يكن في عينيه أي أثرٍ للحزن، ويداه تقلبان الجثة بلا رحمة."⁽¹⁾

الصورة في الأغلب تحمل ذكرى جميلة، أو قصة طريفة، لكن أن نطلق كلمة (صورة) على الحدث الذي تناوله القاص، فهذا الأمر أثث مفارقة واضحة بين العنوان والحدث.

وفي (نضال) لجلنار زين: "ظل ينفي تهمته تشبهه بجلاده، وعندما أعدم الأخير أخيرًا، سارع هو إلى ارتداء عباءته."⁽²⁾

جاءت المفارقة في العنوان والحدث القصصي، فالنضال هو ضد الطغيان والظلم، لكن الحدث القصصي حمل النضال مدلولات أخرى لا علاقة لها بالعدالة والحق.

وقد تأتي المفارقة في فكرة متداولة عند الكثيرين، كالسّجان والسجين، فالجميع يتعاطف مع السجين، لكننا لا ندرك أن السّجان سجين أيضًا، لبقائه فترات طويلة للحراسة، وابتعاده عن أسرته وعلاقاته الاجتماعية وتفصيل حياته، كما في قصة (السجن والسّجان) لمحمود أبو فرة الرجي:

"لم يكن إسماعيل سجانًا قاسيًا.. ولكنه بقي في عيون السجناء قضبان السجن وأسواط الجلاد! كان يقول لنفسه ضاحكًا في كل مرة يستلم فيها سجينًا جديدًا: "لا بأس في ظهور وجوه جديدة!" ليلة عرس ابنة أخيه، قضى ليلته في السجن.. تخيل الرجال وهم يضحكون، حتى إنه ابتسم لبعض النكات التي تخيلهم يقولونها! جلس يفكر بأولاده، عمر ما زال صغيرًا، أما فاطمة، فستدخل الجامعة هذا العام، أما حسن ومحمد وسميرة و... و... إنه بالكاد يحتفظ بملامحهم الطيبة وأصواتهم الرقيقة.

الشوق شده لكل شيء.. حتى حصيرة المنزل، "صوبة" الكاز، تدمر زوجته... حاول الحصول على إجازة، ولكن دون جدوى.. نظر إلى باب السجن بحزن.. ها هم يدخلون سجينًا آخر! كلهم

(1) سامح، خالد، بين سطور المدينة، (مصدر سابق)، ص18.

(2) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص30.

هنا خارجون عن القانون. أنا السجين الوحيد المتهم بتنفيذ القانون! انفجر بالضحك بينما تسمّر السجين في مكانه والرعب يأكل ما تبقى من عينيه..!"⁽¹⁾

و(فن) لعامر علي الشقيري: "قلب جيوب البنطال، ترنج على الخشبة.. توصل المارة ليعطوه مما أعطاهم الله، توسلهم بشدة.. ضحك الصغار، ووقف الحضور احترامًا لما قدمه الرجل من فن رفيع.. صفق الجميع.. وعند المساء، عندما وصل إلى بيته: قلب جيوب البنطال.. ترنج على العتبة.. لا شيء يسكتهم في الداخل (حيث يبكي الصغار).." ⁽²⁾

نجد العنوان يحمل جمالية وصورة قد تدفع بالمتلقي إلى تداعيات جمالية ورغبة في التعايش مع روح محلقة، إلا أنه منذ البداية، يفاجئنا القاص بتقليب الجيوب، والترنج على الخشبة، لتلمس وجع الشخصية، رغم أنها تبعث على الفرح للصغار، وإثارة إعجاب الكبار، ويبقى مترنحًا، ومقلبًا للجيوب لكن بحزن شديد، فهي فارغة مما كان يحلم به بعد أن أدى رسالته الجمالية للحضور.

وفي قصة (دوران) لأميمة الناصر: "الرجل السبعيني الذي يحرص على تناول أدويته الكثيرة في مواعيدها، تخلص من جميع الساعات في بيته. بدأ بالساعة الكبيرة ذات الإطار الخشبي البني المعلقة في غرفة المعيشة، والتي تدق على رأس كل ساعة دقة قوية صارمة تذكره بالقطارات الراحلة. لم يستثن الساعات صغيرة الحجم المتناثرة في كل ركن من أركان البيت، وهي ذات أشكال جذابة لم تغره يومًا، أما ساعات اليد الملامسة للنبض، فقد ألقى بها في سلة المهملات بتشفٍ واضح. في غرفة الإنعاش، وفي لحظات الصحو الضبابية لم يميز الرجل السبعيني الوجوه المحيطة به، ولم يأبه للأنايب والأسلاك المحيطة به من كل جانب، ولا حيادية الطبيب الذي ظل يتكلم دون توقف. ساعة ضخمة كانت تنتصب أمامه مباشرة، ورغم ضخامتها لم يسمع دقاتها ولا هسيس عقرب الثواني، وانتبه في لحظة صحو شديدة إلى أنها من دون عقارب، ولا أرقام، واحترار في أي اتجاه تدور.." ⁽³⁾

ارتبطت المفارقة بالزمن، عندما تخلص السبعيني من الساعات، وانتهت حالاتها بجهله من الناحية التي يدور بها الزمن، وهو الوقت الذي انتهى فيه جسديًا.

(1) الرجي، محمود أبو فورة، مجلة أوراق، (مرجع سابق)، ع38-39، ص334.

(2) الشقيري، عامر علي، هزائم وادعة، (مصدر سابق)، ص125.

(3) الناصر، أميمة، صحو، مصدر سابق، ص67.

وفي قصة (خطوات) لسعود قبيلات: "سار من الصباح حتى المساء، وارتسمت آثار خطواته بوضوح على الطريق، ولكن ما لبثت الشمس أن غابت في النهاية، واختفى هو خلف الأفق. في المساءات اللانهائية التالية، هبت رياح كثيرة، فحملت من الغبار ما يكفي لطمس آثار خطواته ويزيد.. لكأنه لم يخط على الطريق، ولو خطوة واحدة.." ⁽¹⁾

جاءت المفارقة زمنية: الصباح - المساء. الشمس - خلف الأفق. المساءات - اللانهائيات. حياة بأكملها، خطوات مشت، لكنها سرعان ما تُطمس بمرور غبار. هو الزمن الذي جسد المفارقة بمجرد أن اكتشفت الشخصية أنها لم تخط قط.

وتحمل الشخصية عبئاً كبيراً في المفارقة، مثلما نقرأ في (عامل المقسم) لعمار الجنيدي: "عامل المقسم، يدعي أنه يغتصب عشرات النساء يومياً عبر الهاتف، وأنه يعرف أسراراً وفصائح عن نساء المدينة كلها. استاءت الموظفات كثيراً، وخشين أن تطالهن فضائحه، فقررن معاقبته في محاولة لردعه ووقفه عن التماذي. كانت خطة محكمة، نفذنها بإحكام وأتقنت كل واحدة دورها؛ إذ استدرجنه إلى إحدى الغرف، وهناك ربطنه بالكروسي وأرغمه على خلع ملابسه تمهيداً لجلده على عورته. ورغم ممانعته واستماتته لعدم خلع ملابسه، إلا أن إصرارهن واستخدام العنف معه أحبط محاولاته. صرخ وتوسل بإذلال وانتحب وساومهن على أنه سيتوب وسينسى كل ما يعرفه، وسيفعل أي شيء يطلبنه مقابل أن لا يجبرنه على خلع ملابسه، لكن عويله واستجداءه لم يشفع له، إذ عرينه تماماً. خمدت حركته. لم يعد يقاوم. انكمش على عورته.. استسلم بإذلال مقهور، وراح ينشج وينحب ممتقعاً بالكسوف والتلاشي والضالة. سقطت أدوات الجلد من أياديهن. أشفقن عليه، وساورهن شعور بالذنب وتفاهة الحياة وغرابتها، فقد كان عامل المقسم بلا عورة.." ⁽²⁾

على الرغم من افتقار النص إلى رؤية مكثفة للحدث، والتكرار في بعض المواطن، إلا أن القاص نجح في تجسيد معنى المفارقة في الشخصية التي تدعي أنها فحل، ولا تتوانى عن اغتصاب النساء وأسرارهن، لنكتشف في آخر الأمر أنه بلا عورة.

وفي (نزوات شيخوخة) للقاصة ماجدولين أبو الرب، جاءت المفارقة في نظرة كل من السيدتين إلى الرجل الذي أسلم روحه للبارئ أمامهما: "الفتاة أشفقت عليه في ساعاته الأخيرة، عرفت أن هذا العجوز المشاكس الذي لطالما حاصرهما بنظراته المفتونة، الله وحده

(1) قبيلات، سعود، كهفي، (مصدر سابق)، ص 91.

(2) الجنيدي، عمار، (2011)، ذكور بئسة، قصص قصيرة، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص 42.

أعلم بما يكابد الآن. ومن باب حسن الجيرة جاءت تزوره. زوجة العجوز وضعت كأس ماء على المنضدة قرب سرير العجوز، وعادت إلى المطبخ مسرعة عندما فاحت رائحة زيت القلي على النار. الفتاة اقتربت من سرير العجوز. هالها ذلك الهزال؛ كومة عظام تحت الغطاء. عينان تحتضران.. تغيبان في عالم آخر. تناولت كأس الماء، وأسندت رأس العجوز بيدها لتسقيه. العجوز نظر نحو الزائر بنظرات تجاهد كي تؤوب إلى الحياة. انتبه إلى وجه الفتاة، فبشَّ وجهه. تشبَّث بذراعها كما طوق نجاة لغريق.

سحلت بضع قطرات على جانبي فمه، فتناولت الفتاة منديلاً ومسحت الماء عن ذقنه. لمحت في عينيه نظرة امتنان، فابتسمت له. حاول أن يقول شيئاً، فلم يقوَ على النطق. وعندما كانت تُسند رأسه إلى الوسادة، تحاشت نظراته التي سرعان ما تحوّلت إلى نظرات هيامٍ وافتتان. الزوجة التي غابت بضع دقائق لاحظت الاحمرار الذي يعلو وجنّي الصبيّة، وهي تحاول سحب يدها من يد العجوز، تمتمت وهي تهزّ رأسها وتكيل تهديدات من العتب واللوم على رأس زوجها الذي بات يشبه ذبالة ضوء في الرمق الأخير: "لا إله إلا الله، وحّد الله يا ختيار، أذكر الله.. لكنّ العجوز بقي ساكناً، بلا حراك، لا يرفّ له جفن." (1)

وتأتي المفارقة في بعض القصص القصيرة جدّاً في تعاطي الشخصيات للحدث القصصي نفسه، كما نقرأ في قصة (دردشة) للقاص جمعة شنب: "السيدة، من تحت القصف، وبصعوبة شديدة، عبرت الشبكة العنكبوتية، ثم دخلت غرفة دردشة.. في مقهى يبعد ألف كيلو متر تقريباً، رجل متجهّم يعابث غليونه وهاتفه النقال، ذا الشاشة الكبيرة، ويخبرها أنه في مزاج متردٍ، فتروح تخفف عنه، ولا تقول شيئاً عن القذائف.." (2)

وفي (سهران) للقاص نفسه: "في وقت جدّ متأخر من ليلة شتائية باردة، كان شريف قد فعل كل ما يمكن أن يفعله شخصٌ سهران تقريباً: أكل وشرب، ودخن، وقرأ، وكتب، وتدفأ، وفكر، واندھش، ولم يندھش، وأحبَّ وأبغض. وعندما حرق في ساعة الحائط، فوجدها لم تتجاوز الواحدة بعد، فزع لما خطر له أن ساعات معتمة، ما زالت متبقية، لطى صفحة ليلته، فتناول جهازه الخلوي، وفتح قائمة الأسماء، وراح يرن عليها الواحد تلو الآخر، وقد حرص على متابعة الرنين لأربع مرات على كل اسم، قبل أن ينتقل إلى الاسم التالي..

(1) أبو الرّب، ماجدولين، كان ثمة عتية، قيد الطبع.

(2) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 68.

استهلكت هذه العملية زهاء ساعة ونصف، من وقت تلك الليلة الطويل، فأحس بكثير من الرضا، وحاول الاستلقاء بعدها، لكن هاتفه لم يصمت لكثرة المتصلين ممن أردوا الاطمئنان، وممن أراد التوبيخ، وممن لم يكونوا ناموا بعد.. واكتفى بالنظر إلى أسمائهم بابتسامة، أقرب ما تكون إلى الحياد، ولم يساوره شعورٌ بذنب..⁽¹⁾

في القصة الأولى، رغم ما تعيشه السيدة من حرب ودمار وقصف، إلا أنّها لم تخبره عن حالتها، بل حاولت التخفيف من مزاجه المتعكر عندما تذهب إليه، وهي في أمس الحاجة إلى مَنْ يخفف عنها الرعب الذي يكتنفها، وهي مفارقة لحياة تحلم بها، وواقع تعيشه، وفي القصة الثانية، المفارقة توضح حالة الشاب وتداعياتها التي مسّت أصدقاءه في أول الليل، ففي الوقت الذي أراد أن يقضي فراغه بإزعاج الآخرين، ورغبته في إثارة كل ما هو مكنون، تركهم في حالة خوف من أمور خفية قد تتكشف إثر هذه المكالمات الليلية.

وفي قصة (لحظات) لسمير الشريف: "لحظة أن وقف أمام الكاميرا ولمع ضوءها فوق رأسه الأملس، تحدث بإسهاب عن أهمية الحفاظ على البيئة، ونسي أن يبتعد قليلاً ليخرج من الكادر أكوام الزباله والموقد المشتعل."⁽²⁾

المفارقة تكشف التناقض بين ما هو مُراد الإعلان عنه، والفكرة المزيفة المروجة؛ المحافظة على البيئة، والحقيقة بكل بشاعتها في أكوام الزباله والموقد المشتعل. والشخصية هنا، لا بدّ أنّها تحتل مكانة مرموقة، ومتحدثة بارة لبقة، لتكون هذه الشخصية مفارقة حقيقية في توظيف ما يرغب به وسط الواقع المرير الذي أظهرته الكاميرا بكل صدق.

وفي (حالات) للقاص نفسه: "أصوات المدافع لم تتوقف، جثث تملأ الطرقات، جروح يأكلها العفن، زعر وبكاء وراية عجز، تناقلت الأنباء خبر جرح مراقب دولي. تدخّلت كلّ الأطراف لإخلاء الجريح."⁽³⁾

لم تكن القوى الدولية قادرة على إنقاذ مراقبيها الدولي إلا بالمدافع، والقتل، والخوف والذعر بين الناس، وهي السياسة التي تتبعها القوات الدولية للدفاع عن مراقبيها، على الرغم من أن المهام المنوطة بها، هي الدفاع عن هذه الجثث والشعوب المسلوكة. وهي الحقيقة التي شكّلها الشريف لتبيان ما الذي يدور في الحروب. فهي لا تعمل على الالتزام بقراراتها الدولية، في حين إنها لا تردّد في أن تقتل الملايين إذا جرح مراقب أو مندوب لها.

(1) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 63.

(2) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 24.

وفي قصة (حذاء) لسامية العطعوط: "هذا العالم حالة ميؤوس منها.. إنه حذاء.. إن لم أتحرّك، سارت عجلاته فوق جسدي بلا هواده. وإن تحركتُ، دُسْتُ على رؤوسهم، بحذائي. أنا لا أؤمن بالموت. إنه مجرد محطة ملقاة على قارعة الطريق، كيفما اتفق."⁽¹⁾

استخدمت القاصة الحذاء بمدلولين، الأول سطوة العالم، والثاني قوتها، وتبين لنا القاصة تنافر الثنائيات، الذات والآخر، والمفارقة في (الحذاء) جاء متضادًا لكل منهما على حساب الآخر.

وفي (أولويات) لمهند العزب: "الحوت الذي يحاول الانتحار على الشاطئ، يزعج الملايين من البشر ويحزنهم، أحد هؤلاء ظل طوال أسبوع يحاول مع أصدقائه إنقاذه، ولم يتذكر أسماك الزينة التي في الحوض، إلّا عندما عاد للمنزل، ووجدها ميتة جوعًا."⁽²⁾

المفارقة جاءت في الشخصية، ففي الوقت الذي يسارع لإنقاذ الحوت، يترك أسماك الزينة التي اشتراها للمباهاة تموت من الجوع، لنكتشف تناقض هذه الشخصية بين أسماكها، ومحاولاته لإنقاذ الحوت، وهي بطبيعة الحال توضح لنا التناقضات في الشخصية التي أمامنا.

والمفارقة بين الحياة والموت، جسدها القاص نفسه في قصة (سفر):

"في منطقة مهجورة من المدينة، وفي الشارع المقابل للمقبرة.. وجدت عجوزًا في آخر الليل يسير وحده، وعندما توقفت لأقله معي بالسيارة، أومأ لي أن أكمل دربك، لأنني قد وصلت."⁽³⁾

الحركة والحياة في الشارع، أمّا السكون والموت ففي المنطقة المهجورة، وهنا يضعنا القاص أمام تناقضات: الحياة – الشارع، السكون – المقبرة.

وقد بنى بعض القاصين مفارقاتهم التي تبرز تناقض الشخصيات ونفاقها، لا سيما في العالم السياسي، وهذا ما نجده في إحدى قصص (لحظات) لسمير الشريف: "لحظة أن مدّ عنقه متشدقًا بنزاهة انتخابات المجلس القروي، مدّ يده ليتسلم قائمة الأصوات التي جاء بها أتباعه مقابل حفنة من النقود للصوت الواحد..."⁽⁴⁾

(1) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 68.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 151.

(3) المصدر نفسه، ص 75.

(4) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص 14.

وكذلك في قصة (يوم المرأة) لجلنار زين: "ارتقى المنصة، تكلم كثيرًا عن حقوق المرأة بمناسبة يومها العالمي.. عاد حاملاً جورية حمراء.. تبسمت، رفعت النظارة السوداء عن عينها، فظهرت دوائر بنفسجية مزرقّة.. قربت الجوربة من أنفها واشتمت شذئ شهيًا.. ألقتها أرضًا وداستها في طريق خروجها إلى النور.."⁽¹⁾

فالشخصيتان في القصتين السابقتين تتناولان التناقض بين القول والفعل، فهما شخصيتان مستقيمتان، صاحبتا مبادئ وقيم وأخلاق أمام الآخر، لكنهما مكشوفتان أمام شخص ما، يدرك حقيقتها، ويتعامل معها بشخصيتها الحقيقية رغم ادعاءاتها.

وقد تتجسد المفارقة في الحدث الأخير الذي يخيب أفق المتلقي كما نجدها في قصة (غيبوبة) لجمعة شنب: "عند الفجر، قبل شهرين، حُيِّلَ للسيدة أن لَصًا سطا على بيتها، وسرق قلبها، وضميرتي ابنتها، وجواز سفرها، فجابت الأرض بحثًا عن مفقوداتها الثمينة. الأسبوع الفائت، راحت تبحث عن الضفيرتين في صالونات السيدات، وعن الوثيقة في مخافر الشرطة. لكنها عندما راحت وراء قلبها، في المشفى المجاور، ألقى الأطباء الصغار القبض عليها، وحقنوها، واكلوها بأسلاك ملونة، وكمموها بجهاز تنفس صناعي، ثم زجوا بها في غرفة العناية الحثيثة. مذ ذاك، وابنتها على رأس سريرها، تهمس في أذنها: "إنَّ الضفيرتين لم تُسرَقا"، فيما تضع جواز السفر على الوسادة، وتؤكد لها ولنفسها: "إنَّ القلب الذي يعالجونه ليس قلبها." لكنها لا تسمع غير زعيق الأجهزة المحايد."⁽²⁾

وفي (مبارزة) للقاص نفسه: "لم يحضر بشيرٌ ونذيرٌ فلماً عن العصور، ولا فلماً عن رعاة البقر، حين قرَّأ على المباراة عند الغسق، في ساحة المدرسة المجاورة، وسط حضورٍ منتقى من الأصدقاء، الذين جَهدوا في إقناعهما بالعدول عمَّا اعتزمه ظاهراً، ووقفوا مع الحدث، باطنًا، طمعًا في إضفاء شيء من الدهشة على حياتهم الرتيبة..

وبالفعل، تحلق الأصدقاء وأصدقاؤهم حولهما، وكانوا تراهنوا على كيفية المباراة، التي احتفظ صاحبها بتفاصيلها، فمنهم من راهن على أنها ستكون بمسدسات طاحونة ضخمة تصدر من فوهاتنا نار، ومنهم من راهن على أنها ستكون بعصيٍ مثل عصي الدرك، وفريق ثالث أكد أن المباراة ستكون بقبضات الأيدي، بحيث تتحول ساحة المدرسة إلى حلبة ملاكمة، مع فارق مهم، هو أن أحد المتبارزين سيموت بلا محالة.. وعندما عدَّ بشير 1 - 2 - 3

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 19.

(2) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص 81.

أدار كلَّ منهما ظهره للآخر، ومشى صوب حقيبة ظهره المطروحة على الأرض، وفتحها، وراح يرمي الحضور بحجارة بحجم قبضة اليد..⁽¹⁾

وفي (سُنن الحياة) لماجدولين أبو الرُّب: "تقاعد من عمله. أخبرتهُ عن امتناني لكل الأوقات التي التبسنا فيها، دعمه اللوجستي والمعنوي. أقسمتُ له أنني لا أعرف ما الذي يحدث، وأنَّ لكل شيءٍ نهاية. أخبرتني عراويه المنهكة أنَّ هذه واحدة من سنن الحياة. ونظر إليَّ الثقب الهرم في طرف كُمِّه بوداع الاحتضار. أنزلتهُ عن صهوة العَلَّاقة، وتلوتُ صلاة شكرٍ وامتنان، وعلَّقتُ معطفاً جديداً مكانه."⁽²⁾

(1) شنب، جمعة، بنت الحرام، (مصدر سابق)، ص33.

(2) أبو الرُّب، ماجدولين، كان ثمة عتبة، قيد الطبع.

المبحث الثاني

تقنيات القصة القصيرة جدًا

(دراسة نظرية وتطبيقية)

(التنصص، الترميز، الأنسنة، الانزياح)

تتميز القصة القصيرة جدًا بالتقنيات التي يوظفها القاص لبلورة رؤيته الإبداعية من جهة، وتجسيد المشهد القصصي بما يمنحها عمقًا، ودهشة، ودلالات مضمرة، يحاول المتلقي من خلالها أن يبحث فيما وراء النص من جهة أخرى. ويرى جاسم الحسين أن استعمال مصطلح التقنية يحمل إشارة إلى التكنيك، وتكامل الغاية والوسيلة، فضلًا أن المصطلح يعني وعيًا من القاص بالمادة ومميزاتها، وتحولها من مادة خام إلى تقنية اكتسبت الكثير من الخصوصية بحضورها، وصارت تحمل فنًا ووعيًا ودلالة خاصة بها.⁽¹⁾

تشكل التقنية إحدى المحفزات الفعالة في خصوصية الحكمة والسرد، لتزيدها عمقًا وتأملًا وتأويلًا، فهي مضمون للدال والمدلول اللذين يتواشجان لتنامي الحدث القصصي. وقد تحتاج القصة أحيانًا إلى تقنية أو تقنيتين، فتضمّر إحداها لخدمة أخرى وتدخل في تضاعيفها؛⁽²⁾ ولذا فإن وجودها منوطٌ بحاجة النص إليها دون غيرها، ومساهمتها المؤثرة في تكثيف المشهد القصصي. ولعلّ التخلي عنها في النص القصصي القصير جدًا قد يؤدي إلى خفوت الوهج، لكنها لا تمسح هويتها القصصية.

اختلف بعض النقاد على عدد من التقنيات، لكنهم أجمعوا على تقنيات أربع: التنصص، والترميز، والأنسنة، والانزياح، وسنتناولها تطبيقياً لبيان جمالياتها، وكيفية توظيفها لخدمة القاص في تشكيل رؤيته الإبداعية والتأملية.

(1) انظر: الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًا - مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص44.
(2) المصدر نفسه، ص44.

التناس:

يُشكل التناس⁽¹⁾ إحدى تقنيات القصة القصيرة جدًّا، لما له من إمكانيات يتيحها للقاص في التعاطي مع نضه بصورة مفتوحة، تُمكنه من التحرك بحرية، ودلالات تمدّ القاص بالرؤى والأفكار، فضلًا أنه يُسهّم في ذهنية المتلقي الذي يجد فيه دلالة لكشف ما وراء النص، متكنًّا في ذلك على وعيه، ومرجعياته الثقافية التي يجب أن تكون موسعة لفهم الغرض من هذه التقنية، والتي تشكل بابًا لمرجعية النص القصصي، والبحث عن تعدد المعاني، والمركبات اللفظية الجامعة التي تنقلب على امتداد نسيج النص.⁽²⁾

ويفترض في القاص التآني بتوظيف التناس بما يناسب رؤيته الإبداعية، فالتناس معطى تكثيفي للحدث القصصي، ويمنحه أفقًا دلاليًّا للإيحاء، لأنه يُمكن القاص من قول ما يريد بكلمات قليلات تحيل إلى خارج النص الذي بالضرورة من مكّونات الذاكرة والفكر الشخصي.⁽³⁾

وللتناس دلالتان؛ جمالية، يمنح للقصة القصيرة جدًّا توهجًا وعمقًا وخصبًا وانفتاحًا على الكثير من الاحتمالات والرؤى. معرفة ثقافية؛ تدفع المتلقي لقراءة النصوص القديمة، ومحاولات لبعث الحياة فيها عبر العلائق القائمة على التلاقي أو التعارض أو التكثيف أو التوسيع.⁽⁴⁾

يلجأ القاصون إلى التناس لأسباب عدة منها؛ إغناء إبداعاتهم الأدبية من جهة، ولإحالة المتلقي لقراءة ما وراء النص، وتمكينه من تأويله من جهة أخرى.

يرى بعض القاصين في التناس توظيفًا لفكرة أو رسالة ما، وقد يكون تنفيذًا سياسيًا كما جاء في قصة (حذاء رامسفيلد) لسامية العطعوط: "خرج الصياد فجراً، ملأ ثقبوب شبّاكه بالأمل، وهوى بها في البحر، قهقه البحرُ بخبث حين أعادها له بحذاء رامسفيلد."⁽⁵⁾

(1) يخلط بعض الدارسين بين التناس والسرققات الأدبية التي تناولها الكثير من النقاد، لا سيما عبد القاهر الجرجاني الذي ميز بين التناس - لم يكن هذا المفهوم شائعًا في ذلك الوقت - والسرققة والانتحال بتحقيق الإضافة والتجديد. وعدد بعض الدارسين الفروق الأساسية بين التناس والسرققات الأدبية، أولاً المنهج: فالسرققة تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، واللاحق هو السارق، بينما يعتمد التناس على المنهج الوظيفي. ثانياً: القصصية: في السرققة العملية قصصية واعية بينما في التناس لا واعية. انظر، الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (1991)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني، المؤسسة السعودية، مصر، ص338؛ علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص215.

(2) إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص164.

(3) الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدًّا - مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص49.

(4) المرجع نفسه، ص49.

(5) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص116.

القاصة تعبر عن المرحلة التي عاشتها المنطقة العربية إبان تسليم دونالد رامسفيلد وزارة الدفاع الأمريكية الذي كان سبباً في تدمير العراق، وأثر ذلك على المنطقة العربية. ولم تكتفِ القاصة برامسفيلد، بل تناولت عائلة بوش وحربها على العراق بقصتها (ملل):

"قبل الحرب بلحظات، أنجبت الآلة خمسين بوشاً وعشرة صداديم، تحسباً لأي طارئ، فالملل يسود العالم، ولا بد من تأمين إثارة هنا، وحرب هناك لخمسين سنة قادمة.." ⁽¹⁾

تدرك القاصة أن الولايات المتحدة الأمريكية تعيش على التمزق والانقسام العربي، ولتظلّ المنطقة العربية في اشتعال دائم، لا بدّ أن تنفث السياسة الأمريكية سمومها، وتأمين وجودها، بإلقاء بذور الحرب بين حين وآخر، ولو استمرت لخمسين عاماً للحفاظ على سيادتها ووجودها.

وقد يكون تنفيساً اجتماعياً أو اقتصادياً كما نقرأ في (مطروود) لأحمد القزلي: "عندما يأتي غودو، سيُضطرّ المُمثِّل للبحث عن عملٍ جديد.." ⁽²⁾

اتخذ القاص اسم (غودو) - رمز الأمل - لتصوير الحالة البائسة التي يعيشها الإنسان العربي، وانتظاره لغد أجمل.

وكذلك في (عودة بريخت) لصبحي فحماوي: "عاد بريخت* من منفاه إلى بلده بألمانيا، متوقعاً أن يكون الفقراء والمظلومون - الذي قضى عمره ناشطاً للتعبير عن عذاباتهم - على رأس مستقبله في ذلك الحفل الهيج الذي يقام له، ولكنه فوجئ بأن المحتفين بعودته كلهم من غير الفقراء.." ⁽³⁾

يستخدم بعض القاصين تقنية التناص إما في العنوان أو المتن:

تناص العنوان:

العنوان؛ هو العلامة الدلالية للقصة القصيرة جداً الذي يلفت نظر المتلقي، والذي من خلاله يستطيع أن يكشف ارتباط العنوان بمكونات النص القصصي. فالعنوان يختزل مكونات

(1) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص72.

(2) القزلي، أحمد، أشياء يرسم الأكل، (مصدر سابق)، ص70. (غودو؛ بطل مسرحية الإيرلندي صموئيل بيكيت في انتظار غودو)، وتدور الأحداث حول رجلين ينتظران شخصاً يدعى (غودو) لينقذهما من العذاب والألم، لكنه لا يأتي، ليصبح فيما بعد رمزاً لغدٍ لن يأتي.

(3) فحماوي، صبحي، (أيار 2015)، قصص، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، ع316، ص79. (يُعد برتولت بريشت من أهم شعراء وكتاب المسرح في القرن العشرين، وكان مناهضاً للنازية، والعنصرية، وصوت الفقراء في ظل هيمنة سطوة المال).

النص القصصي الذي قد يأتي اسمًا صريحًا لشخصية دينية أو تراثية، أو مدلولًا يُحيل المتلقي بالتناص إلى الاسم أو النص الأصلي، ويخلق في ذهنية المتلقي حالات من التخيلات، أو فضاءات تناصية تخلق فيه الكثير من التداعيات الإنسانية والفلسفية والتأملية.

شكلت بعض القصص للأنبياء مدخلًا لتقنية التناص، وهناك من اتخذ عنوانًا لحدثهم القصصي، كما في قصة (يوسف) لجلنارزين:

"مرحبا.. اسمي يوسف.. يقع منزلي في وسط الحي تمامًا.. عن يميني وعن يساري منازل أقاربنا.. أحب أن ألعب مع أولادهم، لكن من النادر أن نتجمع في مكان واحد بسبب صخبنا العالي.. إلى أن..

مرحبا..

اسمي يوسف..

يقع منزلي في الوسط تمامًا.. بين مقبرتين.. لم يعد أمرُ تجمعنا صعبًا.. وأصبح هناك الكثير من الهدوء..

أسلم عن يميني وعن شمالي.. أزرع وجهي في كفي وأنتحب، محاولًا تفادي ذلك السؤال الذي يلح علي: لماذا لم يخترن ذلك البرميل في فريقه كما فعل مع كل أصحابي؟⁽¹⁾

اسم (يوسف) يُحيلنا إلى قصة سيدنا يوسف عليه السلام وعلاقته مع إخوانه الحاقدين على علاقته المميزة مع والدهم، مما دفع بهم الأمر لإلقائه في الجب، بغية التخلص منه. والقاصة التي عنونت عملها القصصي بـ (يوسف)، أوجزت الكره والحقد في سؤاله: "لماذا لم يخترن ذلك البرميل في فريقه كما فعل مع كل أصحابي؟".

لقد أرادت القاصة بمفرده (البرميل) إحالة المتلقي للذي قام بالتفريق بين يوسف وإخوانه؛ (الشيطان، أو دوافع الشر كالغيرة أو الحقد...)، وكما اتفق إخوة يوسف جميعهم - عدا بنيامين - عليه، اتفق (البرميل - رئيس الفريق) مع الأولاد - غيلة وحقدًا - أن يستبعدوا يوسف من اللعب. العملية التناصية التي عكفت عليها القاصة تكمن في المشاعر السلبية للإنسان كالغيرة.

ولجأت القاصة أميمة الناصر إلى رؤية العزيز في قصة يوسف عليه السلام بمفهوم مغاير لما هو متعارف عليه، لتتناول قضية اجتماعية متفاقمة إثر الفساد المستشري في المجتمعات،

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص32.

وحملت القصة عنوان (سبع عجاف):

"يلهن سبع عجاف.

سال لعبه لسبع بقرات سمان. وراح يضرب في الأرض، ليكون له الأمر. دفع الدراهم، وذبح الذبائح، وابتسم كثيرًا أمام مختلف أنواع الكاميرات. يده الطولى حسمت الأمر، صار وزيرًا. أصبحت زوجته أكثر أناقة، وصار عليها أن تهتم بزينتها، لتبدو أصغر سنًا، وكان هو سعيدًا بحشود نبتت فجأة، وأحاطته إحاطة السوار، ومن بين الحشود نساء حسان.. سبع سنوات وهو يحلب بقراته السمان العزيزات، كان فخورًا بنفسه، وبأرصده البنكية التي أصابها التخمة.

بعد سبع من السنين، بكى الرجال من الجوع، ولطمت النساء الخدود، وشققن الصدور، أما الصغار، فقد جفت حلوقهم، وليس هناك من قطرة حليب تجود بها سبع بقرات سمان.⁽¹⁾

يستطيع المتلقي أن يتوقع ما في النص من خلال قراءة العنوان الذي سيعود به إلى قصة يوسف عليه السلام: "يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات لعلني أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون."⁽²⁾ هذا الحلم كان منجاةً ليوسف عليه السلام من السجن وترؤسه لخزائن الأرض للسنوات العجاف المقبلة، لكن القاصة جعلت من الشخصية التي سألت لعبها لسبع بقرات سمان سببًا في بكاء الرجال من الجوع، ولطم النساء، وجفاف حلوق الأطفال، وسببًا للسنوات العجاف التي يعيشها الناس بسبب يده الطولى عندما أصبح وزيرًا - دلالة الفساد والسرقة - وزوجته المسرفة. لقد اتخذت القاصة من حلم يوسف دلالاتها القصصية لتكشف واقعنا السياسي - الاجتماعي في وقتنا الحاضر.

وللقاصة نفسها قصة (اليم):

"- ألقه في اليم!

حضنته بشغف ويأس. قبلت وجنتيه الصغيرتين، بللته بالدموع والدعوات، قبلت يده الرقيقة وهي تتنه بصوت عال. لفته جيدًا بغطائه. - ألقه في اليم..

(1) الناصر، أميمة، صحو، (مصدر سابق)، ص9.

(2) القرآن الكريم، (يوسف: 64).

وضعته في الصندوق، كادت تتهاوى، أمسكها رجلان صرخا بحزن: - هيا..

كان صوت المدافع وطلقات الرصاص يملأ الفضاء. أرجل كثيرة تركض بغير هدى، وجثث طازجة تملأ الشوارع والساحات. رجال يدقون رؤوسهم بالجدران، ونساء يشتهين موتاً سريعاً وطائرات تشرخ السماء بهديرها، وتلقي موتاً أنيقاً. المرأة التي أَلقت بصغيرها في اليم، ماتت برصاصة صغيرة في رأسها. من رآها قال إنها في موتها كانت تبسم، وكانت يداها ممدودتين ومتشابكتين كما لو أنهما تحضنان شيئاً...⁽¹⁾

لفظة (اليم) تُحيلنا إلى قصة أم سيدنا موسى عليه السلام عندما أَلقته في اليم، خوفاً أن يفتك به فرعون: "وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فأَلقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين."⁽²⁾

اتكأت القاصة على لفظة (اليم) لتجسد صورة من صور الأمومة في ظلّ الحرب والدمار، فقد أودعته في اليم، لكن يد الغدر طالتها، فاستشهدت مبتسمة وحاضنة لمن أَلقته في اليم قبل قليل. مفردة (اليم) كانت منجاة لموسى عليه السلام الذي أصبح نبياً فيما بعد، وللطفل الذي سيدافع عن وطنه عندما يشتد عوده. الشخصيتان تمضيان في طريق النور للدفاع عن دينهما، وحقهما.

بعض القاصين اتخذوا من الشخصيات التراثية أو المعاصرة عناوين لقصصهم القصيرة جداً، مثلما نقرأ في قصة (عندما ضحك شيرزاد) لأحمد القزلي:

"جميلةٌ هي بشاعة الوحدة.. التي يتمناها البعض.. بنظرهم، فهي تقوِّدك لِخُلُوةٍ! وَحده الشيطان يعرف كيف يمارسها، لذلك.. ونكاية بكلِّ وكثرة الملائكة التي تمشي على الأرض هذه الأيام، أردتُ على الأقل أن أكونَ أنا الإنسيّ الشيطان هذه المرة (من نفسي) وأيضاً للحفاظ على التوازن الذي كسرتَه هذه الملائكة هنا وهناك، لذلك ولأتني شريراً غشيم، أردتُ أن أفكر بخطّة قذرة على سطح المنزل، ولكنني بحُكمٍ عدم تمرُّسي وفقداني للحِدِّ الأدنى من الدناءة والتركيز بحقد، لَقَتَتْ سَمْعِي فُتَاتٌ ضحكةٍ أمِّ تُمارس دورَ شيرزاد مع طفلها.. كانت ترسم له بلسانها النحيف (أبداً) من أعمال النَمِّ والذَمِّ صوراً تحاول تجميلها من حكاية تلك الملكة التي أصابها داءُ الجنون، ولم يتبقَّ فيها عاقلٌ غيرَ الملكِ والوزير الذي أقنعه أخيراً بفكرة (إذا

(1) الناصر، أميمة، صحو، (مصدر سابق)، ص35.

(2) القرآن الكريم، (القصص: 7).

انجن رُبْعَكَ..) لتصل أخيرًا إلى النهاية التي شرب فيها الملكُ ووزيرُهُ من البئر الذي سَبَّبَ الجُنون.

وهنا بدأت حالة هستيرية من نوع (أرض جو) أصابت الأم بالضحك للشر، والطفل للضحك على البليّة، والأب على تذكُّر أنّه ليس الملكُ حتى هنا، والجيران على قلة الموت حتى حُلْمًا، والتاجر على كوابيس الهاربين من الدفع، والخارجين عن الفاتورة، والشرطة على نُكْته الرّشوة وسرعة التفافها على الحنك، وحتى أنا لم أتمالك نزيف ريق من الضحك، والحمام الذي حاول النوم باكراً رَفَعْتُهُ الضحكة إلى مقام السلامة من الرّشح، ثم فَهقه الشارِعُ على السيرة وعلى ما يواجه من تفاهات المسيرة.. وضحكت السماء على انخفاض الأرض.. ورفعت الأرض أرجلها من القهقهة على دناءة نظر السماء، وتفرّق سكون الليل لتتخذ كل (سكنة) مسكنًا ملائمًا في ضجيج رأس أحدهم، حتى تلك المرأة التي أبكاها العُقمُ عشرين عامًا، لم تتمالك نفسها من الضحك، فقط وحده ابنها القادم بعدَ عشرين ألف همّ، كان يصرُّ على البكاء.⁽¹⁾

على الرغم من أن القاص أسهب في الاستهلال – البداية – إلا أنّ توظيف جنون الملكة شهرزاد، وشرب الملك ووزيره من البئر كان مدخلًا تناصيًا للحالة التي يعيشها الناس في ظل الظروف الحياتية التي فرضت عليهم حالة هستيرية من الضحك ناتجًا عن شرّ البلية، ويمنح التناص للحدث القصصي أبعادًا اجتماعية واقتصادية.

وقصة (ليلى والذئب) لمحمد خضر: "لعلك مثل فناء البيت رحبة.. تبسمت له وقالت: وأكثر.. عضّ على الوسطى فضاعت علامة النصر.. وقيل: صار الفناء بعدها للعابثين."⁽²⁾

يعزو القاص انتصار ليلى إلى موتها قبل أن يفترسها الذئب، رؤية جديدة يقدمها محمد خضر لإحالة المتلقي إلى واقعه السياسي.

وهذا ما فعله خالد سامح في عمله القصصي (ليلى الكبيرة): "عندما كبرت ليلى هجرت أمها وجدتها والكوخ الصغير حيث قررت احترام العمل في "السياحة الجنسية"، وإلى الذئب لجأت كي يساعدها في اصطيد الفتيات وتجنيدهن في مملكتها الجديدة."⁽³⁾

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 6.

(2) خضر، محمد جميل، برد، (مصدر سابق)، ص 114.

(3) سامح، خالد، بين سطور المدينة، (مصدر سابق)، ص 27.

ومحمد عبد الكريم الزيود في (ليلى والذئب): "كانت ليلى تخاف الذئب تخشى مخالبه الكبيرة وأنيابه المزروعة في فمه الواسع الموحش، هكذا حذرتها جدتها منه. له يدان يغطيهما الشعر الكثيف ورائحة نتنة... عندما خرجت من الغابة وقصدت المدينة، اكتشفت أن الذئب كثيرة لكنها بأشكال جميلة جديدة، اليدان ناعمتان والفم صغير... المخالب مقلمة جيداً... الشعر مسرح بإتقان... يضعون الكثير من العطر لكن... تبقى رائحتهم نتنة!!..."⁽¹⁾

وقد يحمل العنوان مدلولاً لفظياً أو مجازاً يحيل المتلقي لقصص تراثية، مثلما نقرأ في قصة (ألف ليلة!) لجلنارزين: "اضطجع شهريار على فراشه الوثير.. تنحنج ثم سأل: ما أعجب ما مرّ بك من أخبار الأولين يا شهرزادي؟ عدّلت شهرزاد من جلستها وقالت: وقفت على الكثير منها.. سأذكر لك ما تناقله الرواة، من أن الرجل مكتشف النار، والمرأة أصل الكلام! - وكيف ذلك؟

- بلغني أيها الملك السعيد، أن الرجل من أسلافنا كان إذا التقى امرأة يعشقها، اشتعلت شرارة الوجد في صدره، فإذا ضمها إليه تأججت نارا بين ضلوعه، فيأخذ منها قبساً يجعله في موقد داره، يتعاهدها وتتعهده ما دام حيهما، فإذا انطفأت انصرف عنها إلى سواها لتوقد ما انطفأ من أجيح ناره. قال شهريار: عجيب.. فما بال النساء؟! تبسمت شهرزاد: كان صعباً أن تحسد النسوة تلك المرأة، وأن يذكرن معانيها ونقائصها بلغة الإشارة، فاخترعن الكلام!"⁽²⁾

القاصة تتناول علاقة الرجل والمرأة من خلال المدلول اللفظي في العنوان الذي يحيل المتلقي لكتاب (ألف ليلة وليلة)، موضحة أنّ النساء اخترعن الكلام للتعبير عن تلك النار التي يحترقن بها عشقاً أمام زير النساء اللواتي يصمتن خوفاً من الفضيحة، فالقاصة تنسج من العلاقة الشهرزادية تواترها التي ما زالت موجودة في مجتمعاتنا.

وقد يأتي العنوان حاملاً تناصاً للأساطير، مثلما فعل خالد سامح في (نرسييس):

"في الظلمة جفت كل مياه الأرض، فتوسل وجهه الجميل في عين الشمس، حديق وحديق، وبقي محدقاً. لم يدرك نرسييس أن الصورة احترقت، وأن ظلمة الضوء تختطف رسمه البهي."⁽³⁾

يحاول المتلقي أن يقوم بتغذية راجعة لذائقته أو ثقافته، للوصول من خلال قراءته

(1) الزيود، محمد عبد الكريم، ضوء جديد، (مصدر سابق)، ص 69.

(2) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 16.

(3) سامح، خالد، ويبقى سرّاً، (مصدر سابق)، ص 15.

للنص القصصي جدًّا إلى النص التناسي الذي اعتمد عليه القاص، لإبراز رؤيته الفكرية والإبداعية، كما في (رواية أخرى) لجلنارزين:

"فتح الذئب فمه ليأكل الجدة، لكنه أشفق عليها لكبر سنّها، فقرّر الجلوس إلى جوارها لحمايتها والترفيه عنها.. ليلي التي كانت تقف عند الباب متهيئة للصراخ.. لم يعجبها الحال.. فدخلت، وأطلقت رصاصة على جدتها في القلب، وواحدة أخرى على رأس الذئب.. ثم أصدرت بيانًا أن الذئب قتل جدتها بوحشية قبل أن ينتحر بالمسدس نفسه! أما الصياد، فقد كان شاهدًا على كل ما حدث.."⁽¹⁾

من خلال مفردة (أخرى) يستطيع المتلقي أن يضع في ذهنه عدة روايات أو قصص، تريد القاصة أن تستعيد لها رغبة في تجسيدها برؤية أخرى قد تكون مختلفة عما هي؛ ولذا فإن المتلقي تهيأ نفسيًا وفكريًا وثقافيًا لتقبل النص المرسل. فقصة (ليلي والذئب) وقراءتنا التراثية لها، تحولت برؤية جديدة التقطتها القاصة، وذلك من خلال حادثة القتل التي قامت بها ليلي، وكانت السبب في الخلاص من جدتها والذئب، ولم يكن الشاهد سوى الصياد الذي قد تُحيلنا القاصة من خلاله إلى إرثنا التاريخي برؤية أخرى.

تناس المتن:

يُوظف القاص تقنية التناس كونه معطًى مُكثَّفًا للقصة القصيرة جدًّا، وإحياءات ودلالات تزداد بتعدد القراءات المتكثفة على تعالق النص القصصي بتشكله الداخلي من حيث المعنى والمركب اللفظي الممتد في ثنايا النص القصصي. فالنص التناسي يُشكل أداة تفاعلية لفتح مغاليق القصة القصيرة جدًّا، وتحفيزًا لذهنية المتلقي. ولجأ بعض القاصين الأردنيين إلى عدة أنماط من التناس وهي:

التناس الديني:

شكلت الخلفية الدينية منبعًا لثقافة القاص اللغوية، والنحوية، والبلاغية، ودلالات، لا سيما قصص الأنبياء التي وجد فيها بعض القاصين مدخلًا لرؤيتهم الدينية والإبداعية، وظلالًا لقضايا اجتماعية، وسياسية، واقتصادية. وكانت قصة يوسف عليه السلام الأكثر

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص13.

خطأ في تقنية التناص. فقد وظَّف القاص أحمد القزلي حكاية يوسف عليه السلام في ثلاث قصص قصيرة جدًا؛ الأولى: (يوسف): "الشاب الذي لم يقتل يوسف، قتل غيره الكثير، خالد وجعفر ومحمد ووو.....، ولكنه كلما سئل عنهم استشهد بالجُب والمرعى على أنه أبدًا ودائمًا بريء من دم يوسف.. يُؤسَف."⁽¹⁾

الشخصية تُبرئ نفسها من دم يوسف، مستشهدة بالجُب، والمرعى، ونجاته من الموت فيما بعد، لدفع تهمة قتلها له، وهي الحقائق التي وردت في القرآن الكريم: "قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين. وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرًا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون."⁽²⁾ لكنها في الوقت نفسها لا تستطيع أن تنفي قتلها لكثير من الناس، لعدم وجود أدلة دفاعية حقيقية، أو تبريرات تُمكنها من دفع التهمة. القاص يرمي ظلال العلاقة بين يوسف وإخوته على القضايا الاجتماعية في وقتنا الحاضر؛ القتل والدماء المسفوكة بين الناس إثر المال، والحق، والحسد.

ويعود القاص طرح هذه القضية الاجتماعية برؤية شبيهة بالسابقة في قصة (احتيال): "عندما رأيت والدي يخرج فجرًا، يدفعني بشدة في صدري، ويجري، ويتخبط في جريه كمن أصابه مَسّ.... أدركت تمامًا أنهم جاءوا عِشاءً يبيكون."⁽³⁾

أحسَّ الأب بالخوف على ابنه المفضل إليه من إخوته، فاحتال عليهم، وقرر أن يصطحبه بعيدًا عنهم، بُغية أن يحميه من نية قد تجول في قلوبهم للتخلص منه حسدًا، وغيرةً، وحقًا: "وجاءوا أباهم عِشاءً يبيكون."⁽⁴⁾

أما القصة الثالثة (تقريبًا): "وعندما غادره إخوته وأبوه.. خرجت كلَّ خزائن الأرض من صدر يوسف.. ولم يبق في داخله إلا جمالية واحدة في حياته.. لحظاته في حِضن الجُب."⁽⁵⁾

لعل الجُب هي لحظة السلام التي عاشها يوسف عليه السلام بعيدًا عن الدنيا المليئة بالبغض، والكره، والحق، وربما الوقت الذي شعر فيه بالتجلي عندما أيقن أنه في حِضن الله عزَّ وجلَّ، وما كان خروج أبيه وإخوته وخزائن الأرض من صدره إلا خروج الدنيا من قلبه،

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 51.

(2) القرآن الكريم (يوسف: 17 و 18).

(3) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 75.

(4) القرآن الكريم: (يوسف: 16).

(5) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 25.

والعودة إلى الجُب الذي حمل الكثير من الدلالات التأملية، والدينية، واختياره أن يكون نبياً. وربما أراد القاص أن ينعم بأوقات سلام واستقرار وتقرب إلى العزيز الكريم.

أما جلنارزين فقد اتخذت من قميص يوسف عليه السلام حدثاً قصصياً في (غواية):

"راودته عن نفسه.. واستبقا الباب..

مدت يدها لتقد قميصه من أي جهة..

لكن..

– تبّاً.. متى خلَعْتُهُ عنك!"⁽¹⁾

تحليل القاصة ما حدث بين الشخصيتين إلى حادثة القميص الذي كان سبباً في براءة يوسف عليه السلام من ادعاءات امرأة العزيز: "واستبقا الباب وَقَدَّتْ قميصه من دُبُرٍ وَأَلْفَا سِيدَهَا لذا الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ".⁽²⁾

وإذا كان القميص براءة يوسف عليه السلام، فإنَّ اختفاء القميص في القصة تواطؤً لعلاقة حميمية بين رجل وامرأة يرغب كلٌّ منهما ألا يكون مذنباً في هذه العلاقة.

وفي قصة (ندم) للقاصة نفسها: "قال لها: إذا اجتزيت ذلك الباب، فلا تنظري خلفك أبداً! خرجت بعناد.. ثم ساورها الندم.. وحانت منها التفاتة.. فتحولت إلى حجر.."⁽³⁾

القاصة تتخذ من زوجة لوط عليه السلام مدخلاً لقضية اجتماعية – الطلاق – وإن اختلفت الحالة، فزوجة لوط عليه السلام التي كفرت برسالة زوجها، تحولت إلى حجر عقاباً لها: "قالوا يا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَنْ يَصْلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنْ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ".⁽⁴⁾

أما الشخصية هنا، فتحولها إلى حجر دلالة لغوية للحالة التي تعيشها بعد خروجها من طاعة زوجها وبيتها، فقد أصبحت في عداد المطلقات، وهي القضية التي أرادت القاصة تناولها عبر تحولها إلى كائن مرفوض من مجتمعها، بسبب وضعها الاجتماعي.

ونقرأ قصة ابني آدم عليه السلام في (اكتشاف) لأحمد القزلي:

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 18.

(2) القرآن الكريم: (يوسف: 25).

(3) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 8.

(4) القرآن الكريم (هود: 81).

"لم يعرف كيف يوارى سوء أخيه.. خلع ملابسه..."⁽¹⁾

إذا كان قابيل تعلّم كيف يوارى سوء أخيه هابيل بعد أن قتله على يد الغراب، كما جاء في القرآن الكريم: "فبعث الله غرابًا يبحث في الأرض ليريه كيف يُوارى سوء أخيه قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوء أخي فأصبح من النادمين."⁽²⁾ فإن القاص وجد في المواراة سترًا آخر لأخيه الذي يعاني من الفقر المدقع، وقلة الحيلة، فخلع ملابسه ليوارى جسده العاري إثر الحياة المبهينة التي يعيشها. فالمواراة هنا جاءت لإحياء القيمة الإنسانية المفتقدة.

أمّا قصة (نمل) لجمعة شنب، فهي تحمل الكثير من قصّة سيدنا داوود وموته الذي كان مفاجئًا للجن قبل الإنس⁽³⁾:

"صحا أهالي مدينة القوس وعلى رؤوسهم الطير.. نمل.

أطلوا من البوابات، ثم انتشروا في الحارات كأنهم من الأجداث ينسلون، وتدافعوا صوب ساحة المدينة العامة.. كانت الساعة الخامسة فجرًا، وكان الباغي طوّف بهم في مناماتهم، رجالًا ونساء، شبيًا وشبابًا، وأمرهم بالتجمع هناك، كما في كل مرة، مصطحبين أطفالهم وقططهم وكلابهم، حفاة عراة.. إنه الاجتماع اليومي، الذي دأبوا عليه منذ تسعة وتسعين عامًا، وتوارثوه أبا عن جدٍ، وصاغرًا عن صاغر.

ما كان مختلفًا في اجتماعهم اليوم، أنه جاء من أقصى المدينة شيخٌ كان الوحيد الكاسي، واخترق جموع الناس المتحلقين حول الباغي، وهو يخطب فيهم، مؤمنين بالسمع والطاعة، قبل أن يأذن لهم بالانصراف إلى شؤونهم، ثم توجه صوبه دون تردد، وانحنى عند قدميه، فحسب الناس أنه جاء يؤدي قسم الطاعة، إلى أن صرخ فيهم: "هلمّوا لتروا.." فغطى المحتشدون عوارثهم بأكفهم، واقتربوا من الباغي للمرة الأولى، ليروا عملاقًا يتسلق النمل قدميه، ويخرج من دبره وفمه ومنخريه..⁽⁴⁾

كما أنّ القاص استخدم بعض مفردات القرآن الكريم مثل: "كأنهم من الأجداث ينسلون."⁽⁵⁾..

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 80.

(2) القرآن الكريم (المائدة: 31).

(3) القرآن الكريم (سبأ: 14).

(4) شنب، جمعة، بنت الحرام، (مصدر سابق)، ص 19.

(5) القرآن الكريم (يس: 51).

التناص الأدبي – التاريخي:

يكنم التناص الأدبي في فكرة أدبية، أو علم من أعلام دين، أو فكر، أو شعر، بغية مقارنة تحويلية، وليست تطابقية، وتعمل على ابتكار عملية توازن بين المعطيات النصية والواقع فتأخذ صورة التناص بين حالتين إمّا؛ استعادة التراث، أو ركيزة لحكاية جديدة، أو فكرة ما، أو رؤية قد تكون سياسية أو اجتماعية لتجسيد واقع الحال، وهذا يضيف تكتيفاً للنص الإبداعي، وإغناء مخيلة المتلقي، كما في (ضبيقة عين) لأحمد القزلي: "أكره تأبّطَ شراً، القدرُ الصعلوكُ الحافي!! يُغيظني كلّما جاعَ أشهرَ سيفاً وركض، أمّا أنا كلّما جُعتُ، جثوتُ على معدتي أمامَ المدير، وتقدمت بطلبٍ سُلْفَة".⁽¹⁾

القاص يُعيدنا إلى الشاعر (تأبّطَ شراً) الذي كان كلما جاع، أشهر سيفه، فسَدَ رُمقه وجوع كل من معه بما يكسبه من إغارة هنا أو هناك، للحصول على الطعام بعزة وقوة، لكن في الوقت الحاضر، تضطر الشخصية – الإنسان العادي – كلما جاعت، أن تجثو على معدتها، وتتقدم بطلب سُلْفَة، وهي دلالة على الإذلال والضعف الذي يعيش فيه الإنسان مقابل سدّ جوعه وأطفاله.

أمّا جلنارزين فتحيل المتلقي إلى قصة الناسك المتعبد في قصة (صراحة):

"سألته: متى خلعت عنك رداء الناسك؟! فأجابها: منذ أن أفضيت عليّ بسهام لحظك الفاتكة!"⁽²⁾

التناص يعود بنا إلى تاجر عراقي قدم إلى المدينة لبيع الخُمُر بألوانها المختلفة باستثناء اللون الأسود لم يستطع بيعه، فشكا إلى (الدارمي)، وكان قد نَسَكَ وتعبد، فأنشد بيتين، وأمر من يغني بهما في المدينة:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بناسك متعبد
قد كان شمر للصلاة إزاره حتى قعدت له بباب المسجد

فشاع الخبر في المدينة أن الدارمي رجع عن زهده وتعشق صاحبة الخمار الأسود، فهب الجميع لشراء الخُمُر السود، ولما تيقن (الدارمي) أنها نفدت من السوق، ترك الغناء ورجع إلى زهده وتنسكه ولزم المسجد.⁽³⁾

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 44.

(2) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 15.

(3) الأبشيبي، شهاب الدين محمد بن أحمد الفتاح، (1996)، المستطرف في كلّ فنّ مستطرف، ط 1، عالم الكتب، بيروت، ص 242.

وفي التناسل التاريخي - التراث، يوظف القاص أزمة الإنسان المعاصر، ومفرداته في العلاقات الاجتماعية التي تنهار أمام سطوة المال والقوة، والصراع لأجل البقاء في ظل انهيئات القيم والأخلاق، ومن هذه القصص، (وجهة نظر) لمهند العزب:

"تسرد الذئبة أيضًا لصغارها قصة ليلى والذئب، وفي آخرها تقول: لذا يجب ألا نقرب من البشر، فكلهم يريدون فراءنا.." ⁽¹⁾

كما تسرد الأمهات لأبنائهن قصة ليلى والذئب، ومهاجمته إياها، إلا أن الذئبة تسرد القصة من وجهة نظرها المتمثلة بتحذير أطفالها من الاقتراب من البشر. وإذا بحثنا في دلالة القصة، ندرك أن القاص أراد بهذا التناسل أن يبين بشاعة الإنسان الذي أصبح أكثر افتراءً من الحيوانات.

وفي (ازدحام) لأحمد القزلي: "السندباد البحري يكره السردين، ويَزعمُ أنه السببُ الرئيسيُّ لمرض (التعلُّب) عند السمك، ليس بيولوجيًا بمقدار ما هو ردّ فعلٍ للهروب من أزمة السكّن التي ضربت كلَّ البحار والمحيطات..." ⁽²⁾

يتناول القاص الظروف الاجتماعية التي يمر بها الإنسان إثر غلاء المعيشة، وأزمة السكن. ويجد القاص في حكاية السندباد البحري الذي كان يجول العالم مدخلًا لكشف هذه القضية المتفاقمة بسبب الانفجار السكاني.

وفي (تنمية) للقاص نفسه:

"همستُ أختُ شهرزاد في أذن أمّها، ماذا تفعل أختي كلّ ليلة لدرجة أنّها لا تستيقظُ مطلقاً بالنهار، ولانشغال أمّها بإحدى الممارسات البغيضة لدى النساء ألا وهي السّواليف، أشارتُ بإصبعها الإبهام مؤكدة على أنّه عملٌ قوميّ لا تفهمه الفتياتُ الصغيرات" ⁽³⁾

يتطرق القاص لبعض الظواهر الاجتماعية المدمومة؛ كالغيبة، والنميمة، ونتائج هذه العادات في العلاقات الإنسانية، والتي قد تكون سببًا في تدميرها.

وقد يكون استحضار شخصية تاريخية رغبة ملحّة في استرجاع المجد العربي الإسلامي كما جاء في قصة (حلّ) لسميحة خريس: "لا أمل إلى الاستعانة بهم، منذ خبرني الشيخ الذي

(1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 37.

(2) القزلي، أحمد، أشياء يرسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

جايلهم عن خفيّ عوراتهم، وكشف سواتهم أمامي، قررت حلّ المشكلة بنفسني، ربما بالحوار العاقل، أو فرض الواقع، أو تغليب المصلحة، أو الرضا والإذعان، حتى بالبدايل الممكنة، الرضوخ، التهميش، الإقصاء، هناك آلاف الحلول، آلاف الدروب التي تنفتح عند بابي كلّ صباح.. لكنني أحياناً، حين تميد الأرض بي، ويقرع القلب فزعاً.. لا أتمكن من التحامل على الهزات ونصب عودي، وترتجف شفتاي وأنا أقول: يا رب. أقرب رأسي بعض الشيء من النافذة.. أحاول رفعه قليلاً.. أحاول التثبيت بدرفتي النافذة اللتين تطيران في الزلزال.. وأصرخ في الفراغ خلف حيطاني.. يعلو الصوت أنادي: صلاح الدين.. معتصماه..⁽¹⁾

التناص النوعي:

يعود التناص النوعي إلى فكر القاص الذي يرغب بالإفصاح عنه، أو الرؤية التي يودّ أن يجسدها عبر شخصيات لها حضور في الآداب العربية أو العالمية. وفي هذا التناص يتخلّى النقاء النوع الأدبي عن صلابته، ويتخلّل أنموذجه المحدّد، وتتعالق النصوص مع بعضها في طريقة التشكل الداخلي، وهذا التناص يمتاز بالتفاعل النصي العام، ويبرز النص القصصي بعلاقاته مع النصوص العديدة، وما بينهما من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، ومن هذه التناصات الأدبية ما نقرأه في (وطن) لأحمد القزلي: "سأل روبنسون كروزو نفسه ذات جزيرة.. يا ترى أيّهما سأفتقد أكثر؟ الوطن الذي ضيّعت، أم الوطن الذي صنعت؟؟!"⁽²⁾

القاص يبحث عن المعنى الحقيقي لمفردة (الوطن)، ويحاول أن يجد الإجابة من خلال استذكار قصة روبنسون كروزو ما هو الوطن؟ الأرض أو المكان الذي ضيعناه بعد أن كنا نقطن فيه، أم ما نصنعه في مخيلتنا؟

وفي قصة (مُول) للقاص نفسه:

"لم تذهل أليس عندما دخلت بلادَ العجائب، وهذا ما تسبّب بالصّدمة للملكة مُكعّبة الوجه، لكنّ ما أوجع الملكة أكثر طريقة أليس الوقحة في وصفِ المُول الكبير الذي يملكه والدها في تلك المدينة المتخمة بالفقراء."⁽³⁾

يوازن القاص بين حياة (أليس) وبذخها، و(المول) الذي شيده والدها في المدينة المتخمة

(1) خريس، سميحة، دومينو، (مصدر سابق)، ص120.

(2) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص36.

(3) المصدر نفسه، ص79.

بالفقر. القصة تحمل رؤية اجتماعية في الفوارق بين الطبقات.

كما نقرأ (جدران بعيدة) لخالـد سامح: "في اللوحة البحرية أمامه يتقاطر المهاجرون، ينوء الماء بأحلامهم، لكنه يبقى صامتًا ومطوًا، المدينة خلفه لئيمة ومتساكنة، كقنبلة موقوتة.. يخرج هذا المساء وحيدًا، غريبًا كنيّ مطرود، يشعل سيجارة، يمسح العرق عن جبينه ويستعيد مسحة من وسامة هادئة، يهّل الليل ويصطبغ بحره بالسواد، فيبحث عن جدار ليطره كي يريح رجالًا في الشمس من عبء لوم طويل.. (لماذا.. ولماذا.. ولماذا لم يدقوا جدار الخزان؟).

للسفن المسافرة كظلال أشباح.. للقمر الرمادي.. للسماء المثقوبة بالتماعات النجوم.. لظلمة الشاطئ الصامت.. ولكل ما يرى حوله وجه جدار، يخيل إليه أنه أقرب من موته، ولكن، كم يبدو بعيدًا عندما يهّم بطرقه. الآن يشتهي غسان كنفاني قبره، ويرجع إليه مسرعًا كي يترك جداره.⁽¹⁾

يقدم لنا القاص من خلال التناص أشهر رواية لغسان كنفاني (رجال في الشمس) وسؤاله الأهم عبر السنوات الماضية: "لماذا لم يدقوا الجدران.. لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟".

وقد يأتي التناص الديني والتراثي متداخلًا لقضية ما، كما نرى (جلسة نساء) لمحمد الزبود: "وقالت نسوة المدينة إتهن حزينات على الأمير عندما تعمّدت "سندريلا" أن تترك فردة حذاءها.. وقالت المرأة الأخرى: لم يعلم المسكين أنه من كيدهن وإن كيدهن لعظيم....!!"⁽²⁾

لا بدّ أن تكون خاصية التناص ثرية بالدلالات ليلتقط مشهدًا ما، أو حادثة ما، وألا يكون متعددًا في نص قصصي واحد، حتى لا يؤدي إلى التشتت، خاصة إذا لم يكن مكتمل الرؤية. كما أنّ التصريح في هذه الخاصية يؤدي إلى خفوت القصة القصيرة جدًّا الذي يعد من أهم تقنيات القصة القصيرة جدًّا؛ ولذا فإن النص القصصي القصير جدًّا يستمد قيمته مما ينتج من دلالات بعد عملية التلقي والتأويل – من خلال خاصية التناص أو غيرها – كلّما تعددت القراءات وأنتجت تصورات يكون في الوقت نفسه ملائمًا لمقاصد القاص، وما يخفيه من مضمرات.

(1) سامح، خالد، ويبقى سرًّا، (مصدر سابق)، ص93.

(2) الزبود، محمد عبد الكريم، ضوء جديد، (مصدر سابق)، ص89.

الترميز:

يلجأ القاص إلى الترميز لأسباب متعددة؛ الضغوطات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، أو دلالة أبعاد نفسية خاصة في واقع تجربته الشعرية، أو إثراء القصة القصيرة جدًا جماليًا بالدلالات وشحنها بالمعاني الرمزية. وتتنوع الرموز في القصة القصيرة جدًا مثل؛ الطبيعية، والفنية، والفانتازية، والمكانية، واللغوية، والتاريخية، والأسطورية، والصوفية، والسيمائية.

لم تحقق تقنية الترميز حضورًا لافتًا عند الكثير من القاصين الأردنيين، ولم تخرج عند البعض الآخر عن تجسيدها سياسيًا بـ(التمثال) الذي نجده في بعض القصص القصيرة جدًا ومنها، (التمثال) لسامية العطعوط:

"أقاموا له الصلوات صُبْحَ مساء، حتى تحرك التمثال من مكانه، فصرخوا بصوت واحد: يا الله. لقد استجاب الله لدعائنا، ودبت فيه الحياة. إنها معجزة. حملوه على أكتافهم وساروا به في شوارع المدينة مبهجين. ابتسم التمثال حين وصلوا به إلى قصر الرئاسة، لكنه لم يفصح عن شيء، بل دخل إلى المكان واثق الخطو مزهوًا بنفسه. وما إن جلس على الكرسي الفخم، حتى قهقه عاليًا، وهو يرى جموع الناس تتحول إلى تماثيل ضيئلة، شبه محطمة...!"⁽¹⁾

تتناول القاصة العلاقة بين شعب اختاروا ببساطتهم حاكمهم الذي ما إن توسد الكرسي حتى لم يعد يرى أحدًا؛ ولذا لن يكون بمقدرتهم خلعهم من الكرسي طالما أنهم كانوا السبب في الوصول إليه، فقد قضوا على أنفسهم بتخلفهم وجهلهم.

وفي (حقيقة) لمهند العزب: "يقول الدكتاتور لحاشيته: لقد ضحيت كثيرًا.. أكثر مما تتصورون، لقد ضحيت بكل الشعب، لأكون!"⁽²⁾

تختلف فكرة التمثال هنا، فقد أصبح حقيقة، و(الدكتاتور) ضحى بشعبه الذي لم يختره للبقاء على الكرسي. وإذا كان القاص استخدم كلمة (دكتاتور) صراحة، فإن القاصة العطعوط منحت في القصة السابقة لهذه المفردة دلالات رمزية مكثفة لتصل بالمتلقي إلى المفردة عبر سردها لحالته.

(1) العطعوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 29.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 137.

وفي (ثورة) لجلنارزين:

"تجمهر الشعب ليستمع إلى حكمته. وقف هو أمامهم ولم يرهم..

تنحج وقال: الأرض تدور. والشعب يصفق..

- الليل يعقبه نهار، والشتاء يمسك بذيل الخريف..

والشعب يصفق..

- الشمس تبرز من الشرق.. وتغيب في الأفق الغربي..

والشعب.. قاطع تصفيقه صوت صبي:

- الشمس تبرز من الشرق دائماً.. فما الجديد؟!

- أرعد الحاكم وأزبد، فانحنت الرؤوس، وبقي رأس الصغير عالياً،

فحُكِم على رأسه بالانحناء قسراً، واقتاده الجلاد لمصيره..

في اليوم التالي.. اشتعلت ثورة.. فالشمس أشرقت هذه المرة، من الغرب.⁽¹⁾

ترمز القاصة من خلال حوار أحادي الطرفين إلى ثورة تأججت بعد زمن طويل من (الدكتاتورية): "الليل يعقبه نهار، والشتاء يمسك بذيل الخريف..". واتخذت القاصة من حادثة الصبي الذي حُكِم على رأسه بالانحناء قسراً أن تكون شعلة لثورة مقبلة.

لكن مفهوم التمثال عند هشام البستاني في (69) مغاير لما هو متعارف عليه: "التمثال ذو العيون القار كاد أن يتحدث. وعندما شاهد الوجوه الفارغة التي تُحدَق فيه، تابع صمته الطويل."⁽²⁾

فالتمثال - الحاكم - ينتظر أن يثور الشعب عليه والظلم الذي يغلفهم من وراء حكمه (الدكتاتوري)، بل إنه ينظر في وجوههم متوسلاً أن يجد في أحدهم منجاة، فيثور عليه، ويُنهى عذابه، لكن لا أحد يثور، فيبقى سيدهم.

وفي (توق) لأسماء الملاح: "تعمدوا قتل الحمام... واغتيال البهجة في وجوه النساء في الحي القديم... أغلقت إحداهن عينيها على جرحها المكابر وغابت دقيقة حداد. هبطت على كفها

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص45.

(2) البستاني، هشام، (2012)، أرى المعنى، سرد موسيقي، أو قصص على تُخوم الشعر، ط1، دار الآداب، بيروت، ص141.

أمنيةً بيضاء ذات جناحين... تحولت فجأة إلى طائر أسطوري كالعنقاء!! امتطت ظهره وحلق بها نحو السماء هناك، حيث الشهداء والفتاحون.⁽¹⁾

تحول القاصة أمنية زوجة شهيد إلى عنقاء، لتحملها إلى السماء، وتلتقي بالغالي، وهي الأمنية المستحيلة. فكما العنقاء أسطورة، فإن اللقاء مع الشهيد ضرب من الخيال.

وفي قصة (لماذا سكت النهر؟) لسونا بدير: "ولدت قريتنا وسط النهر، فكان له الدور الأوحد في رسم ملامحها، وسُميت "قرية النهر"، عشقت النهر كغيري من أبنائه، وطربتُ لصوته مرارًا، وكرهت العادة الموروثة في قريتنا التي تفرض على ابن القرية التعمد في النهر.

لم أخف النهر يومًا، فأنا أخاف عليه دومًا، أكره تكسره بالجثث الطينية التي تتعمد فيه، لذلك تهربت من التعمد أكثر من مرة، لكن أبي أصر هذا العام على تعميدي، فقد ملّ نظرات رجال القرية لي كابن عاق للقرية، أما أنا فأرد عليهم بأني ابن النهر، فيعدون نسبي للنهر إدانة لي. خضعت أخيرًا لإلحاحهم، وكسرت النهر بجثتي، وصرت ابنة للقرية، لكنني لم أسمع صوت النهر بعد ذلك.⁽²⁾

تلجأ القاصة إلى خاصية الترميز في تبعية العلاقة بين الإنسان وموروثاته التقليدية التي يحاول الانقلاب عليها، والتصدي لها، لكنه في آخر الأمر يدفع حياته ثمنًا لخرافات ما زالت قائمة. فقد كسر النهر بجثته، وانتصرت المعتقدات البالية.

وفي قصة (يباب) لهاني أبو انعيم: "راودها الأمل، تزينت بالطرحة والتاج، وقفت أمام الباب تنتظر، أعدت نفسها للوثوب خلفه.. صهيل يطرق حجرات القلب على التوالي، تلكاً في الوصول، عذمت على ملاقاته، لمحت جحافل الخيل قادمة.. اقتربت؛ لا فرسان على ظهورها."⁽³⁾

القاص يتناول قضية تحرير وطن من خلال الفارس القادم، والعروس التي ترمز للأرض في انتظاره، لكن الأمر انتهى عندما تقاعس الجميع، ولم يأت أحد.

و(دعوة) للقاص نفسه: "رضيت بمصيرها، استعاضت عن النطق بعزوة، تفوق في العدد جيشًا جرازًا، داهمها الخطب، والشمس متوهجة، والنوافذ مشرعة، والعيون لا تفارق بابها، تخضب بالحمرة بيض شراشفها، وهم يتكئون على البنادق بانتظار صراخها."⁽⁴⁾

(1) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، مصدر سابق، ص 95.

(2) بدير، سونا، القصة في الأردن - نصوص ودراسات، (مرجع سابق)، قصص قصيرة جدًا، ص 223.

(3) أبو انعيم، هاني، أرواح شاحبة، (مصدر سابق)، ص 56.

(4) المصدر نفسه، ص 57.

على الرغم من أن القاص لجأ إلى خاصية الترميز، إلا أن القضية واضحة جدًا، فهو يتحدث عن بلاده التي تم احتلالها أمام أنظار الجميع، وأبنائها ينتظرون من يمدّ لهم يد العون بغية الهجوم على الرغم من أنهم يتكئون على البنادق. والسؤال، ماذا ينتظرون وقد تم الاحتلال؟!

وقصة (طاعة) لجمعة شنب:

"فُرض على أهالي السنونو منع التجول لسبع وسبعين سنة. وبعد أربع وأربعين منها، وقد أبدوا طاعتهم المطلقة والتزامهم التام بالعقوبة، سُمح لهم بالتجول، ضمن مسافة خمسة عشر مترًا رسمت لهم بخطوط الليزر الحمراء قدام بيوتهم، وتم تفريغها من الأوكسجين، وذلك ما بين الساعة التاسعة والحادية عشرة ليلاً.

مرة كل شهر.. وفي فسحة الساعتين هذه، وعلى ضوء القمر، تبين لهم أنّ وجوههم قد اصطبغت باللون البرتقالي الداكن، وأن أعدادهم قد تضاءلت إلى حد بعيد، فعقدوا اجتماعًا من وراء الخطوط الليزرية، ووقعوا جميعًا على استرحام يطلبون فيه إلغاء الفسحة الليلية، وتم لهم ذلك فأحسوا بالامتنان، وأثنوا على ديمقراطية رئيسهم، وقبعوا في حجراتهم دون ثثرة.⁽¹⁾

يرمز القاص إلى الشعوب التي اعتادت على الإهانة والذل، عاجزة برضاها عن التفكير بكسر القيود، فقد يتغير حالها، وهذا لن يوافق هواها.

الأنسنة:

مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الصفات الإنسانية على ما هو ليس بذلك، ويقدم مصطلح الأنسنة مُناخًا دلاليًا يميل إلى السلوكيات الإنسانية في التعامل مع التنظير الاجتماعي والمعرفي والفكري. والأنسنة مشتقة من كلمة (إنسان) أي؛ تصوير شيء ما على هيئة إنسان، وتدل على أن التصرف يجب أن يكون إنسانيًا، أو من فعل إنسان، ويحمل دلالات إيجابية محمودة؛ ولذا فإنّ القصة القصيرة جدًا تبنى على أنسنة الأشياء والجمادات والحيوانات، تشخيصًا، واستعارة، ومفارقة، وتتحول الحيوانات أو الجمادات التي تتضمنها القصص القصيرة جدًا إلى أقنعة بشرية رمزية، تحمل دلالات إنسانية معبرة، فهي بمثابة

(1) شنب، جمعة، بنت الحرام، (مصدر سابق)، ص 77.

عوامل سيميائية فاعلة في مسار الحدث القصصي بأبعادها الإحالية والمرجعية والرمزية.⁽¹⁾

غدت تقنية الأنسنة من التقنيات التي يحرص عليها القاص لتكون مدخلاً إلى تفاصيل المتلقي التي يتعايش معها، ويقيم علاقات خاصة مع حاجاته، وتمنح الأنسنة للأشياء الجامدة والحيوانات صفة إنسانية، تتحدث، وتتجاوز، وقد تكون لها رؤية فيما يخصها. ويرى أحمد جاسم الحسين أن تقنية الأنسنة أقرب إلى التكتيف والجرأة، وهي خصيصة لغوية رمزية أصبحت تفرض نفسها من أجل الوصول لقراءة سليمة للنص الأدبي.⁽²⁾ في المقابل، فإن التعامل مع هذه التقنية يجب أن تكون مشوبة بالحذر، حتى لا تصبح الرؤية وسيلة تعليمية مباشرة يلقيها القاص للمتلقي. فقد يستطيع القاص أن يؤنس حيواناً أو شيئاً ما، لكن برؤية تشكل دلالية مكثفة في تعاطي الإنسان معها.

ولعل القاص أحمد القزلي أكثر القاصين الأردنيين استخداماً لهذه التقنية، واستطاع عبر اسم المجموعة (أشياء برسم الأكل) أن يؤنس الكثير من الأشياء، ويتعامل معها بحرفية دقيقة، ومنها (سهرة): "زوجان من الأحذية، ومجموعة مميزة من الجوارب كانت تتسامر على أنغام حُفاة الحي، وهم يتسامرون خلف لهائهم في عتمة ليلٍ عاديّ الصبغة... وبابتسامة عريقة قال أحد الجوارب: مع كل ما ينالونه من تشقق في الجلد، هؤلاء الحُفاة يسخرون منّا، ومن رائحتنا.. بل يصل الحد فيهم إلى الاستهزاء بالآخرين، خاصة جملتهم النتنه (شو شارب عصير جراب..). ولكن لا يدركون كم نسخر نحن منهم أكثر.. على الأقل لسنا نحن الذين بحاجة، ونشقى من أجل الحصول على أحد منهم ذي نوعية جيدة ههه.. مؤكداً ما قاله الجورب.. قال أحد الأحذية: ههههههه.. إنها سخريه القدر يا صديقي، إنك لا ترى من هو أفضل حالاً منهم، كيف يقوم بدور فيثاغورس جيداً بالحساب أمام واجهات المحلات التي تحوي أفراداً قومي!!! كيف تقفز عيناه ولا ترجعان إلى موقعهما بل تلتصقان بزجاج (الفترينة) التصاقاً.. تحسّ أعينهم كأنها مَعْدَةٌ فارغة تكاد تلتهم نفسها لشدة جوعها... وتعالّت الضحكات والقهقهات من تلك الجلسة..

في صبيحة اليوم الثاني، كانت إحدى أمّهات حفاة الحي تحاول إيقاظ أولادها من أجل اللحاق بأيّ لقمة خانتها أرجلها أثناء عملية ركضها المستمر، إلا أنّ أحدهم لم يستيقظ، لقد كانت سهره الأمس طويلةً ومسليةً وغنية جداً بذكر أسماء جميع أنواع الأحذية والتلذذ

(1) حمداوي، جميل، القصة القصيرة جداً والمشروع النظري الجديد، (مرجع سابق)، ص313.

(2) الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جداً - مقارنة تحليلية، (مرجع سابق)، ص51.

بتوصيف جماليات العيش معها.⁽¹⁾

حمل الحوار الذي جرى بين الأحذية والجوارب معاناة الطبقة الكادحة التي لا تجد ما يستر أقدامها، ولا تستطيع شراء أحذية، في الوقت الذي تستقر بعضها في واجهات المحلات ولا تُباع.

وفي قصة (تغيير): "كما قيل عن نظرية الرزق وتغيير العتبة، أحضرت تلك المطرقة المعدنية الكبيرة من أجل البدء في عملية التغيير: جارنا: زعم أنني من أنصار الرجعية والتخلف.

بنت جارنا: محب للخراب.

أصدقاء جارنا: القصة فيها نظر، هنالك أحد ما خلف هذا الموضوع.

زوجة جارنا: وصفتني بعدو للجيرة، خائن للعشرة.... مزعج، مندرس.

حارتنا: تريد تشويه عتبات الحارة، كم جاهل تراه يتبعك غداً!

الرزق: كان يصلي بصمت.. عتبة البيت: كانت أول من خلعت كمّامة الإسمت عن قمها، وأطلقت الرغاريد.⁽²⁾

من خلال الرؤى المختلفة بين الناس، تشكو العتبة من إسقاط عدم الرزق على كاهلها، دون النظر إلى دواخلهم، وما جنت أياديهم. وأنسن القاص العتبة لأنها عنوان للذين يقطنون البيت.

وفي (استقبال): "وحينه أبداً لأول منزل... قالتها وهي تحاول أن تطير من الفرع دودة من ديدان الأرض عندما تلتفت من جيرانها في المقبرة خبر قدوم ضيف جديد."⁽³⁾

الدودة من تعبر عن حنينها للأرض، بعد أن تلتفت خبر الضيف الجديد، وتستذكر كإنسان عاقل البيت الشعري: "وحينه أبداً لأول منزل..". وتكمن دلالة هذه القصة القصيرة جداً بالمشاعر والأحاسيس التي يعيشها الإنسان أيضاً، فهو يحن دوماً لبيته، أو مكانه الأول، ولو كان قفراً.

وفي (قهوة): "عندما دخلت الجاهة الكريمة على المضافة الفسيحة، والتي تعج ب (وجوه

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 4.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 83.

الخير!! كان فنجان القهوة يضجُّ بمللٍ ممزوج بالقهر من تلك الجلساتِ الرتيبة، والتي من خلالها كان يُقرُّ الكلُّ بأهميّة القهوة، ومدى سلطتها حتى على مستوى جرائم القتل!!

دَلّة القهوة ذات الأنفِ الطويل المعقوف الضيق، كانت تترجّع، في مخيلتها، على عرشٍ من الإعجاب بذاتها، فهي الآن تحظى باهتمام لا تناله إلا في مناسبات خاصّة كهذه، راحت تُحدِّثُ نفسها بصوت مطبوح على نار الرضا: (هذه مكاني الحقيقية، على الأقل أنا التي أتحملُ كلَّ نتائج تلك العلاقات، وما يطُفح منها من مرارة!!) بينما كان الفنجان يقسم بكلِّ الـ هال الذي عرفه بأنّ الدلّة كانت مُقحّمةً إقحامًا غليظ القلب على تلك الجلسة!! أمّا الضيوفُ الذين حفظوا معروف الفنجان كانوا يُصرّون على أن يرتدي رداء الصبر، والدلّة تَبْرُمُ فمها، وتصمت!!

هذه المرّة كان المجني عليه طفلٌ لم يتعرف بعدُ على أيّ طعامٍ عدا حليب أمّه، ومَرَقة لحم مُقحّمة على فمه بناء على نصيحة امرأة حشريّة مُدمنة على شرب القهوة الحلوّة.

أحدُ الشهود الذين لم تكن شهادتهم ذات أيّ فائدة، ولا تُعلّق على جدار الأمل كان يتحسّس يده المصابة، ويتمنّى لو أنّه لمس بها ذلك الرّغب البدائيّ على رأس الطفل الذي تحتضنه أمّه في المقعد الأمامي!! الأم في سريرٍ آخر بعيدة جدًّا عن هذه المضافة، تتلقّى وعودًا كثيرة من رَحَمها بعطاء جديد، والأب لا يتكلّم منذ أسبوع!!

شاهد عيان آخر "السائق" كان يبدو عليه تمامًا أنه مُستهتر بكلِّ حياة!!

أخيراً جاء دور الفنجان وعلى مَضض قال في نفسه: "سأحلّها، وهذه آخر مرة":

(وجوه الخير أبشروا!!)"⁽¹⁾

يتناول القاص في القصة القصيرة جدًّا قضية اجتماعية متمثلة بحوادث المرور، وما تسببه من إصابات بليغة وفقدان، لكن هذه الخسارات سرعان ما تنتهي بفناجين القهوة التي تُنهي القضية. الدلة؛ سيدة الموقف، والجميع يُقر بسلطتها حتى على مستوى جرائم القتل! وتُسِر لنفسها: "هذه مكاني الحقيقية، على الأقل أنا التي أتحملُ كلَّ نتائج تلك العلاقات، وما يطُفح منها من مرارة!!"، وتزهو أنها محط اهتمام الجميع، لكنها في الوقت نفسه تعلن كرهها للفنجان الذي في آخر الأمر هو من يحلّ الموضوع.

ويواصل القاص أحمد القزلي في منح الأشياء والحيوانات عقلاً تفكر به، وتقرر مصيرها

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 11.

أيضًا كما في قصة (كسل):

"الذبابة الكسولة جدًّا، قتلها المللُ من سكان هذا البيت الذي لا يملك فيه أحدٌ أي دراية أو خبرة في (الهش)، كرشُها المنتفخ من التُّخمة مَن ألهمها أخيرًا بأنَّ الرحيل بات أمرًا شرعيًّا إذا أرادت الحفاظ على كينونتها ومقدرتها على الطيران.." ⁽¹⁾

وفي قصة (نملة) لبسمة النمري: "وتبدأ الرحلة، مسافة إلى الأمام، أقطعها، لينتصب أمامي الجدار، ضد القوانين أسير، فنحن الذين وضعناها، وأمشي صعودًا عليه، وجهي نحو السماء، وجسدي يمتد يوازي الأرض، وأعلو، أصل إلى سقفي، وأكمل، رأسي تحت، وبعيني أرى ما كان بالأمس خلفي، ثم، في نهايته، ينزل الجدار، فأهبط، وأنظر إليها، الأرض وجسدي، خطان متفقان، يقتربان، يكادان ينطبقان، وإليها، أخيرًا أعود، وعليها من جديد، أقف، تمامًا في نقطة البداية. أبحث الآن عن حبة حنطة، أحملها بين فكي، فيما على الدرب أدب، مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى.." ⁽²⁾

تروي النملة رحلتها اليومية التي تقوم بها للحصول على طعامها، وطريقها الذي تتحسسه صعودًا وهبوطًا، وجهها نحو السماء، وجسدها ممتد ليوازي الأرض، معلقة بين السماء والأرض، تعلو، وتهبط، لتصل في آخر الأمر إلى غايتها. الأنسنة هنا ليست لغرض إبداعى فقط، بل رؤية إنسانية لأقل الكائنات حجمًا، وسعيًا من أجل البقاء.

وهذا ما نجده عند جمعة شنب في قصة (بنت الحرام) أيضًا:

"أوكلتُ إلى النملة الجديدة شديدة الحمرة مهمة حراسة الثقب، وترتيبه، ووضع المؤونة في أماكن آمنة ومناسبة، بعد أن يقوم زملاؤها وزميلاتها بإحضارها من الأماكن البعيدة والقريبة. جاء هذا القرار بعد أن أبدت النملة تذرُّمًا واضحًا من دأب فريقها على العمل الجاد والسعي الدؤوب، دون كلل أو ملل، حيث لاحظ أغلب الفريق أنها إنما تغدو خماصًا وخماصًا في أيامها الأخيرة، هذا عدا شكواها آلام الدسك والمفاصل والغضاريف، إضافة إلى تحول واضح في مزاجها العام، وانعدام روح المجاملة عندها، بل واعتدائها بالشتم والضرب على زميلتين مثابرتين.. وقد ركنت في الثقب يومها الأول، لم تفرز فيه حبة سكر عن قمحة عن ربع حبة حمص، بل إنها عزمت أمرها على تفريغ البيت من كل ما تجمع فيه على مدار الصيف الطويل، ونقله إلى ثقب آخر لا يعرفه سواها.. ولما أيقن الفريق أن الشتاء قد حلَّ لا

(1) القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (مصدر سابق)، ص 23.

(2) النمري، بسمة، وما لا يرى، (مصدر سابق)، ص 113.

ريب، وركن إلى مخزونه، قرر النزول إلى الثقب الممتد في الأرض، طلبًا للبيات الشتائي، لكنه أحسن بالخازوق فورًا، لما تبين له أن البيت فارغٌ إلا من التراب، فالتف في طابور بحثًا عن النملة بنت الحرام، لكنها كانت على الباب تنتظر كل نملة تطل برأسها، لتهوي عليه بحجر..⁽¹⁾

الانزياح:

إذا كان الانزياح اللغوي أمرًا لا بد منه لإثراء الدلالة، وإكسابها مزيدًا من الخصوصية، للمفردات والتراكيب، فهو تقنية تكثيفية لا غنى للقصة القصيرة جدًا عنها، فضلًا أنه يفتح آفاق النص القصصي لقراءات متعددة. ففي التقديم والتأخير على سبيل المثال، يقول عبد القاهر الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية. لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه. ولا تزال ترى شعرًا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدّم فيه شيءٌ وحول اللفظ عن مكانٍ إلى مكان."⁽²⁾ وتكمن جمالية تقنية الانزياح في الخبر شبه الجملة سواء كان جازًا أو مجرورًا أو ظرفًا إذا كان مقدمًا على المبتدأ جوارًا، إذ يكون الغرض من ذلك هو التخصيص والقصر والغرض البلاغي، كما نقرأ في (قضية مهمة) لأسماء الملاح: "في ذروة النهار...، عند إشارات المرور...، راحوا يصطادون أطيّار أمل الكاذب...، أطفالٌ كالعصافير الصغيرة...، يتسابقون لملء جيوبهم بالأحلام...! ولاعات السجائر التي يبيعونها أحرقت أمانهم ليلاً...، حين عادوا إلى بيوتهم ولم يجدوها."⁽³⁾

قدمت القاصة الخبر على المبتدأ الذي جاء نكرة (أطفالٌ) لتخصيص الوقت والمكان في آن واحد، ولغرض بلاغي أرادت منه شدّ انتباه المتلقي إلى الحدث القصصي ببعديه الزمني والمكاني.

وكذلك في (عظمة) لجمعة شنب: "في الزقاق المُعتم جلبّةٌ لا توقظ أحدًا. هناك كلب أعور يدافع عن عظمته..⁽⁴⁾

قدّم القاص الخبر شبه الجملة، لأن المبتدأ (جلبّة) جاء نكرة، والغرض البلاغي تخصيص

(1) شنب، جمعة، بنت الحرام، (مصدر سابق)، ص31.

(2) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (دلائل الإعجاز)، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الإلكترونية. موقع الوراق (د.ت.)، ص31.

(3) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص100.

(4) شنب، جمعة، قهوة رديئة، (مصدر سابق)، ص69.

الزمان للحدث القصصي.

وفي قصة (توق) لمهند العزب: "في ليلة شتائية ماطرة، ينظر السجين من الكوة العالية إلى المطر المنهمر، ويحلم أن يبلمه يوماً."⁽¹⁾ يجوز تقديم الخبر بما أن المبتدأ معرفة (السجين)، ولا يوجد لبس في الكلام، فحكم التقديم جائز.

وفي (رحيل) للقاص نفسه: "كم حلم المرجان أن يتنفس مثل البشر، ولكن عندما قطعوه من قاع المحيط، مات قبل أن يصل إلى الشاطئ..⁽²⁾"

وجب تقديم المفعول به (كم) لأنه تلاها فعل متعدٍ لم يستوف مفعوله، والغرض النحوي في التقديم الشمول أو العموم، أما الغرض البلاغي فقد تجسد في الاستعارة المكنية.

وفي (سيان) للقاص نفسه: "احتجاجاً على فقره المدقع، وتضوره التاريخي جوعاً، قرر أن يبدأ المتشرد إضراباً عن الطعام."

بدأ القاص بالمفعول لأجله الذي جاء ينوب عن فعله المحذوف (احتج)، وذلك لغرض بلاغي يكمن في عدم التكرار، والقصر، والتشويق.

و(مقبرة الروح) للقاص نفسه: "مؤخراً شهد مجزرة.. مات الكثيرون بداخله..⁽³⁾"

وهناك الإنزياح الموضوعي والفكري؛ وهو خروج عن مألوف العادات والتقاليد، والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتية، وتوتر، وحركة دينامية في النص القصصي القصير جداً، مما يؤدي إلى بعض الفوضى، لكنها فوضى تسعى لانتظام جديد متميز.⁽⁴⁾

ومن القصص القصيرة جداً التي حملت انزياحاً موضوعياً، نقرأ قصة (بوق) لجلنارزين:

"كان يختار (البوق) كلما خيرته معلمة الموسيقى بين الآلات الموسيقية..

وعندما كبر.. امتنن الصحافة."⁽⁵⁾

اقتنصت القاصة تقنية الانزياح للتدليل على ما يحدث في الإعلام والصحافة، فربطت آلة (البوق) التي تصدر أصواتاً متعددة بالصحافة إحدى وسائل الإعلام التي قد تتخذ منهجاً مسائراً لمراكز القوى، وهو ما أرادت القاصة أن تلقي من خلاله الضوء على ما يحدث في

(1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص67.

(3) المصدر نفسه، ص123.

(4) الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص47.

(5) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص50.

بعض الوسائل الإعلامية.

وفي قصة (عذراء) لأسماء الملاح: "انتظروا أفول القمر...! تمت تصفية جسد الفارس بأسلوب حضاري...، وحين انتهوا من الرقص على جرح حبيبته...، أجمعوا على قتلها وتفريق دمها بين الأعراب. فلا لوم بينهم ولا عتاب...! ثم أشار الشيطان بأن يفتحوا عليها الأبواب...، ويهربوا إلى مضجعها الأوغاد. منذ تلك الليلة الظلماء..... ونخيلها ينزف."⁽¹⁾

جنحت القاصة إلى الخيال في تصفية الفارس الذي دافع عن حبيبته قبل اغتياله، ولمّا انتهوا من مراقبة حبيبته، أجمع أعداؤه على قتلها، وتفريق دمها بين الأعراب، حتى وظفت القاصة تقنية الانزياح سياسيًا في جملتها الأخيرة "منذ تلك الليلة الظلماء... ونخيلها ينزف" لتحيل المتلقي إلى ما حدث في بغداد بعد اغتيال قائدها (صدام حسين)، وأثر احتلال بغداد في المنطقة العربية التي لم تنبس ببنت شفة فيما حدث.

وقصة (طعم) لمهند العزب: "يبوح الذئب: في الغابة، كلما لحقتُ غزالة وصلت إلى فخ..⁽²⁾

جمع القاص تقنيتين وهما، الأنسنة، والانزياح البلاغي في (الذئب الذي يبوح)، وهو انزياح بلاغي متمثل في الاستعارة المكنية، فالنص المكثف بالفكرة المتمثلة بالعلاقة بين الذئب – الرجل، والغزالة – المرأة – دلالات لغوية – المذكر والمؤنث، تحيل المتلقي إلى حالة الصياد ودموعه وقهره على الرغم من تحقيق مأربه، وهي الحالة اللاشعورية التي تنتابنا بعد فوزنا الذي ربما فقدنا فيه بعضًا من إنسانيتنا.

وفي (تراسل) للقاص نفسه:

"الألوان تهمس.. وإلا، لماذا ابتسم الكفيف في نومه، عندما اقتربت من أذنه فراشة، وباحت له بسر الألوان؟!"⁽³⁾

جاء الانزياح بسر باحت به الفراشة للكفيف حتى يتمتع بمخيلة عبقة بجمال الألوان وسحرها ورونقها. وهي استعارة لحياة مختلفة المذاق، فالكفيف الذي لا يُميز الألوان، استطاعت الفراشة أن تخلق في روحه نوعًا آخر لجمال الحياة.

وفي (إعسار) لهاني أبو انعيم: "شمسٌ تغفو في حضن الوادي، جفون لا تزال مطبقة،

(1) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص105.

(2) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص139

(3) المصدر نفسه، ص101.

ارتدى أسماله، تقنع بسواد آخر؛ تسلل خشية أن يصحو جيرانه، شقَّ إلى حاويات المطعم طريقه، يده بين مثيلاتها؛ تبحث بصمت عن عظام مكسوة؛ امتلأت أكياسهم، سبقهم في المغادرة، نظر خلفه، أشباح تتبعه.. ترك باب البناية مفتوحًا..⁽¹⁾

وفي (مصير) للقاص نفسه: "اختبأ من الذئاب في الكهف، حاصرته الأفاعي.."⁽²⁾

في العاملين السابقين، يتكئ القاص على الاستعارة المكنية ليحقق تقنية الانزياح البلاغي. وخالد سامح في (دموع الوردية): "لا أحد سيشرحها بخدي فتاة جميلة... الوردية التي ذبلت ليس لها سوى البكاء الآن.."⁽³⁾

و(مؤبد) للقاص نفسه: "حطم ميزان العدالة قيوده، وطار في الظلام، في الصباح حكم القاضي على حراس المحكمة بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة."⁽⁴⁾

(وغد) لمحمد مشه: "لبست ثوب العفة، وخرجت إلى عملها، أسرع الفأر نحوها، لامسها من الخلف، وعاد إلى جحره."⁽⁵⁾

و(القطة) للقاص نفسه: "حين لم تجد القطة ما تأكله. نظرت حولها بجوع والتمت صغارها بشهية ثم قالت: ما ذنبي أنهم لم يدافعوا عن أنفسهم؟"⁽⁶⁾

و(الزوجة) لمشه أيضًا: "دخل إلى بيته متوترًا نزعًا عيناه كعيني ضفدع غبي. استقبلته مبتسمة. كثر عن أنيابه. مسحت رذاذ بصاق بيدها. وظل خدّها متورمًا."⁽⁷⁾

وعطفًا على القصص القصيرة جدًا السابقة، فإن استخدام القاص لتقنيتين في العمل القصصي يزيد العمل جمالية لغوية، وإثراءً بلاغيًا، وتداعيات مختلفة في ذهنية المتلقي. لذا فإن القاص الذي يرغب في استخدام التقنيات، يفترض أن يوظفها بما تخدم فكرته، أو الموضوع الذي يريد أن يطرحه، وأن لا يكون مُبالِغًا في استخدامها.

(1) أبو انعيم، هاني، أرواح شاحبة، (مصدر سابق)، ص118.

(2) أبو انعيم، هاني، وخزات نازفة، (مصدر سابق)، ص22.

(3) سامح، خالد، بين سطور المدينة، (مصدر سابق)، ص25.

(4) المصدر نفسه، ص99.

(5) مشه، محمد عارف، شبابيك، (مصدر سابق).

(6) المصدر نفسه، ص33.

(7) المصدر نفسه.

المبحث الثالث

خصائص القصة القصيرة جدًا

(دراسة نظرية وتطبيقية)

إذا كانت القصة القصيرة جدًا تلتقي مع بعض الأنواع الأدبية كالقصة والرواية في الأركان المتمثلة بالحالة القصصية، والحبكة، والشخصيات، والتقنيات كالتناص، والترميز، فهي تتمتع بخصوصية منوطة بها بشكل خاص تكمن في اللغة، والعنوان، والتلقي والتأويل. وهذا لا يعني أنها غير متوفرة في الأنواع الأدبية الأخرى، لكنها في القصة القصيرة جدًا تبعًا لمعيارها الكمي تُعد من طاقاتها الإيحائية التي تمدها بالحركة الديناميكية، وسرعة الإيقاع، وتوسعة المدارك.

أولاً: اللغة

تُشكّل اللغة البؤرة الارتكازية لخصوصية القصة القصيرة جدًا التي تنسج بمفردتها وجملتها التركيبية التحولات الجذرية للحدث القصصي، لا سيما أن اللغة أداة اتصال تحمل صورًا ومجازات تعبيرية، وأبعادًا قائمة بين الدال والمدلول، لخلق دلالات تعبيرية إيحائية تمنح للمتلقي أفقًا فكريًا، وثقافيًا، وتأملاً؛ لذا يفترض على القاص أن يكون على دراية بأسرار اللغة وجمالياتها وبلاغتها، مُشكّلاً من فعلية الجملة، والاسم، والحذف والإضمار، والتقديم والتأخير، والأسلوب الإنشائي والخبري، ودقة الروابط، وتغيير الضمائر أو تبديلها بُعدًا لغويًا في تكثيف المشهد القصصي. وأن تكون اللغة في القصة القصيرة جدًا بعيدة عن الخطاب المباشر، والنصح، والجمل التقريرية، والاستفهامية، والتعجبية؛ لأنها مشحونة بهموم الإنسان المأزوم.

تُضفي اللغة خصوصية على النص القصصي القصير جدًا، لا سيما إذا كان مُكتنَزًا بمفردات مشحونة بدلالات موحية تعكس واقعًا ثقيلًا، وهماً إنسانياً بأبعاده الاجتماعية والسياسية، كما نقرأ في قصة (جريمة حب) لمحمود أبو فرة الرجي:

"حمل جسده بتثاقل، وانطلق إلى عمله.. بيارة الحاج سرحان صارت يهودية الملامح.. حتى حبات البرتقال التي روتها أحزان دموعه، صارت يهودية الطعم. لكنه كان يعلم أنهم إن هودوا أي شيء، فستبقى بيارة الحاج سرحان فلسطينية الحزن... ينظرون إليه كالخائن، تحتقره عيونهم.. الأطفال يقاتلون في كل مكان، يبحثون عن الموت، يجردونه من أقنعة التردد، بينما يحمل جسده المهزوم، ويلقي به في البيارة المطعونة بالكلمات العبرية!

ابتسم وهو يضع حبات البرتقال في الصناديق، بعد خلعها من صدر أمها.. أخرج دبوساً صغيراً، وصار يفتح العيون المحدقة به على حبات البرتقال، إنه لا يطيق العيون اليهودية، حتى وإن كانت بين يديه! قال لنفسه مطمئناً، وهو يتلف حبات البرتقال واحدة تلو الأخرى، دون أن يلحظه أحد: ستموت فلسطينية..!"⁽¹⁾

ارتكزت القصة على لغة مكثفة، فتكرار مفردة (يهودية) في كل موقع بالقصة تقابلها (البرتقال) لتنسجها الحدث من خصوصية المفردتين:

مفردة (اليهود)	الدلالات	مفردة (البرتقال)	الدلالات
بيارة الحاج سرحان صارت يهودية الملامح.	الاحتلال.	حبات البرتقال التي روتها أحزان دموعه.	الحزن والدموع.
صارت يهودية الطعم.	اغتصاب الوطن والبيارات.	فستبقى بيارة الحاج سرحان فلسطينية الحزن.	الألم والوجع.
هودوا أي شيء...	التهويد.	بيارة الحاج سرحان فلسطينية الحزن..	فلسطينية الحزن.
ويلقي به في البيارة المطعونة بالكلمات العبرية.	الاحتلال.	يضع حبات البرتقال في الصناديق.	يقطف البرتقال من بيارته.
لا يطيق العيون اليهودية	الاحتلال	حتى وإن كانت بين يديه	حبات البرتقال
البيارة المطعونة	الاحتلال	يتلف حبات البرتقال واحدة تلو الأخرى	البيارة
الكلمات العبرية	الاحتلال	ستموت فلسطينية	الوطن

(1) الرجبي، محمود أبو فروة، القصة في الأردن - نصوص ودراسات، أفاصيص، مجلة أوراق، (مرجع سابق)، ص334.

البيرة المطعونة	الاحتلال	أخرج دبوسًا وصار يفقأ العيون المكدقة على حبات البرتنال	الحاج سرحان يرد على من يتهمه بالخيانة
-----------------	----------	--	--

جاءت خصوصية المفردات (الاحتلال، البيرة، البرتنال..) إحدى معطيات التكثيف في الحدث الذي منح انعكاسًا للبنية القصصية.

وفي قصة (75) لهشام البستنائي: "كلّما مرض بالتفاؤل، ابتلع نشرة الأخبار مرتين في اليوم، وتدثر جيدًا بأوراق الصحف قبل أن ينام. يحلم بالنهاية، فيطيب."⁽¹⁾

جاء المشهد - الحدث القصصي بكلمات قليلة، نقل لنا حالة الإنسان العربي الانهزامي الذي كلما شعر بالتفاؤل قليلًا، عاد بأدراجه إلى واقعه من خلال الأخبار، أو الصحف.

وقد تأتي القصة القصيرة جدًّا مركبة تركيبًا تتابعيًا مانحة للقصة جمالها الإبداعي، والفني. ويكمن الغرض في توظيف الجمل البسيطة أو المركبة في القصة القصيرة جدًّا البحث عن إيقاعية متناغمة للقصة القصيرة جدًّا في تسريع الأحداث بشكل ديناميكي حيوي، والميل إلى الاختزال والحذف والاختصار، والابتعاد عن التطويل والإطناب والإسهاب.

تأتي محمولات الجمل الفعلية؛ للدلالة على الحركة، والتوتر، وإثراء الإيقاع السردى، وخلق لغة الحذف والإضمار. والمحمولات الاسمية للتأكيد على الوصف، والتقرير، وتبيان الحالة. ويكثر القاصون استخدام الجملة الفعلية، أو الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية، أو الجمل الرباطية ذات الطاقة الفعلية، للدلالة على الحركة والحيوية والفعلية الحديثة من خلال تتابع الأفعال وتراكبها استرسالًا أو تضمينًا.⁽²⁾

في قصة (قهري) لبسمة النمري:

"يخلو الشارع فجأة من السيارات التي تنطلق مثل الأسهم حولي... من المارة... من الشجر على الجانبين... من الجزيرة في وسطه... وتبقى هي، السيارة الفارحة خلفي، وسائقها الذي لا يكف عن إطلاق البوق لحظة، يريدني أن أنتحى، وهو يدري تمامًا أنني لا أستطيع، ربما يريدني أن أطير... أن أتلاشى وأختفي، المهم أن لا أعترض طريقه بسيارتي القديمة الخربة.

(1) البستاني، هشام، أرى المعنى، (مصدر سابق)، ص 148.
(2) انظر: حمداوي، جميل، القصة القصيرة جدًّا والمشروع النظري الجديد، (مرجع سابق)، ص 281.

أضغط دؤاسة الوقود إلى حدّها الأقصى، أرقبه في المرأة، وحين يغدو تمامًا خلفي، أنقل قدمي بسرعة إلى الدؤاسة الأخرى، وبغتةً أتوقف..⁽¹⁾

تستخدم القاصة الفعل المضارع لتضفي على الحدث القصصي حركة متتابعة متوترة، حتى تصل إلى الفعل الذي تؤديه بنفسها عندما أوقفت سيارتها الخربة فجأة أمام السيارة الفارهة، وكأنها تعلن العصيان على السيارات الفارهة، والطبقات الغنية، والناس الذين ينظرون للآخرين الأقل منهم مكانة – السيارتان دلالة على تفاوت الطبقات – وإذا أحصينا الأفعال التي في القصة، نجد ثمانية عشر فعلًا مضارعًا (الحركة متتابعة ومتوترة).

لكن في قصة (الساعة) لسميحة خريس: "يسود جفاف لا يصدق.. مجرى الجدول الطيني تشقق أثلامًا، والسماء امتنعت، وفي الممرات وعلى أغصان الرمان التي تخشبت وعانقت جذوع تين عتيق، مدت العناكب بيوتًا واهنة.. حبات الرمان المعلقة على أخشائها صارت مثل كرات نحاسية.. لا شيء يدل على مرور البشر، إلا ساعتها.. تلك التي بين الأحجار والتراب والأشواك البرية، والتي توقع عقاربها تكاتٍ خفيضة وهي تدور.. منذ أفلتت من معصمها قرب الجدول، عندما ضمّتها الحياة بعنف وهصرتها بين ذراعيها.. ذات يوم.. ذات ساعة..⁽²⁾

على الرغم من أن القصة حملت أفعالًا، إلا أن القاصة وقعت في المشهد التوصيفي لاعتمادها على الفعل الماضي مثل: (امتنعت، تخشبت، عانقت...) فالفعل الماضي ساكن، والحدث ينتهي بانتهاء زمنه.

والأمثلة في الجمل الفعلية، أو فعلية الجملة عند القاصين كثيرة، ومن هذه الأمثلة قصة (نظرة فنية) لمهند العزب: "يجول في الشوارع والطرق، يرسم المشوهين.. وكلّما عرض لوحاته على ناقد فني، لا يعرف الأخير إن كان ذلك الرسام، يُتقن لوحاته أم أنه يشوه البشر!"⁽³⁾

ومن الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية قصة (سؤال معلق) للقاص نفسه: "العجوز المصاب بالزهايمر، يحاول أن يتذكر حادثة قطع فيها شرايين يده أمام شبابه، هل نجح وقتها بالانتحار!"⁽⁴⁾

(1) النمري، بسمة، وما لا يُرى، (مصدر سابق)، ص 137.

(2) خريس، سميحة، دومينو، (مصدر سابق)، ص 116.

(3) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق)، ص 105.

(4) المصدر نفسه، ص 103.

كما يلجأ القاصون إلى الإضمار والحذف من أجل التواصل مع المتلقي لدفعه إلى تشغيل مداركه ومخيلته لملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله، فيستعين القاص بالإيجاز والحذف لدواعٍ سياسية، أو أخلاقية، أو اجتماعية من جهة، والابتعاد عن الحشو، والإسهاب من جهة أخرى. وتحقق خاصية الإضمار والحذف فنيًا بوجود علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق اللغوي والإيهام البصري، كما في توظيف النقط الثلاث، فضلًا أن الإضمار والحذف يحيل المتلقي إلى ما وراء النص وتداعياته، كما في قصة (من أنا) لسامية العطوط: "لم أكن أعرفني أي واحد منهم.. وحين أهدق في المرأة وفي وجوههم، أكتشف أنني قد أكون أي واحد!! جمعهم في عيد ميلادنا العاشر، وقتلتهم جميعًا دون أن أرمش. وفي اليوم التالي صحوْتُ واكتشفت أنني لست أنا، فقد كنت مع القتلى والقاتل واحد منهم!!!"⁽¹⁾

تحاول القاصة من خلال خاصية الإضمار والحذف في النص القصصي الفانتازي إحالة المتلقي لفهم حيثيات الصراع الذي تعيشه.

و(شلال) لمحمد جميل خضر: "وضعت حقيبتها فوق الطاولة، جاء اللص الظريف مبتسمًا على الأغلب، طلب منها بهدوء رصين أن يتسنى له خطفها، استفهمت منه: أنا أم الحقيبة؟؟ توقف الجميع، توقف المشهد، لم يستطع المخرج إكماله، تركه ومضى إلى بيته، اتصل به الجميع، خصوصًا المخرجة المساعدة (قليلة الجمال): ماذا بخصوص نهاية المشهد، وكان جوابه الوحيد في كل المرات، اتركوه كما لن ينتهي!!!"⁽²⁾

يلتزم بعض القاصين بتوظيف النقاط الثلاث دون أن يلقوا بالألحاحات الترقيم على الرغم من ضرورتها في بعض المواقع، وقد يستخدمون خاصية الحذف دون الحاجة إليها في بعض المواطن كما في قصة (تسوّل) لجلنارزين:

"أمضى نهاره يتنقل بين مواقع "التوسل الاجتماعي".. يتسلق حوائط جيرانه.. ويقفز من تعليق إلى آخر.. يبصم بعشرات الإعجابات.. "ينكز" هذا ويحجب ذاك.. ويبكي بحرقة لأن صديقًا أضافه منذ دقائق حذفه بقسوة من قائمة أصدقائه.. في نهاية اليوم.. يتململ في مقعده الذي التصق به.. يغلق حاسوبه بهدوء.. ثم يلقي به من النافذة!"⁽³⁾

(1) العطوط، سامية، قارع الأجراس، (مصدر سابق)، ص 71.

(2) خضر، محمد جميل، برد، (مصدر سابق)، ص 93.

(3) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 28.

استخدمت القاصة النقاط الثلاث بكثافة رغم أن هناك بعض المواطن لم تكن بحاجة إلى الحذف: "...ويبكي بحرقه لأن صديقاً أضافه..." و"في نهاية اليوم.." يتململ في مقعده الذي التصق به..."

وكما في قصة (أمومة) لأسماء الملاح: "سعاد تطمح لحياة ملؤها الأطفال...! بقيت تلح على جابر كي يتزوجها ويجبر خاطرها رغم أنه متزوج. حيلتها في ذلك أن زوجته عاقروا من حقها أن يكون له ولد. رغم أنف الدنيا تمّ لها ما أرادت. أصبحت سعاد زوجة ثانية...، تُعد نفسها وتعد جابر بإنجاب أولاد يحملون اسمه ويصبحون عوضاً له عن السنين العجاف والأيام العقيمة التي عاشها مع زوجته الأولى. لكن الحياة كالمرأة عندما تنصب للرجل الكمائن. لم يمض على زواجهما أكثر من شهرين حين سقط جابر ميئاً بلا مقدمات مرضية..... تاركا سعاد أمّاً لأمانها."⁽¹⁾

استخدمت القاصة النقاط الثلاث لتحيل المتلقي إلى الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية (استخدمت ما يقارب ثماني نقاط في الجملة الأخيرة)، إلا أنها في الوقت نفسه، لم توظف أي علامة من علامات الترقيم في بعض المواطن مثل: "تُعد نفسها وتعد جابر بإنجاب أولاد يحملون اسمه ويصبحون عوضاً له عن السنين العجاف والأيام العقيمة التي عاشها مع زوجته الأولى"، فهذه الجملة الطويلة كانت الأولى بعلامة الترقيم (،) حتى تأتي متناغمة مع الجمل الأخرى، كما فعلت في الجمل الأخرى.

وبعض القاصين الأردنيين لا يلقون بالألّا إلى الإضمار والحذف، وعلامات الترقيم والاستفهام والتعجب التي تُعد من خصائص القصة القصيرة جدّاً، لما لها من إضافات سيميائية، وتقسيمات للقصة تُضفي عليها الكثير من الدلالات الشكلية والمجازية مثل، قصة (مهنة) لسمير الشريف: "قضى العمر يكتب عموده اليومي التحليلي وفي كل مرة يطير للصحافة المهاجرة ليطل على ما يجري في بلده."⁽²⁾

وقصة (حالات - القصة الثانية) للقاص نفسه:

"باعت أثاث بيتها مجارة للزمن

سقط وليدها صريع المرض

(1) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص72.

(2) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص51.

لم تجد ثمن الدواء

همست لها جارتها بالحل

زمجرت ودفعتها خارجًا

صُدّ الجيران ذات يوم

بركام أم تحتضن وليدها بعدما أصبحت كتلة من عظام.⁽¹⁾

لم يستخدم القاص أي علامة ترقيم إلا النقطة (. في نهاية القصتين اللتين بحاجة إلى خاصية الإضممار والحذف وعلامات الترقيم لتُضفي عليهما الدلالة الشكلية، والمعنى المجازي؛ ففي الأولى لخلق حالة من التداعيات المتناقضة في مجتمعاتنا سياسيًا وثقافيًا وفكريًا، وفي الثانية التي رسم فيها مشهدًا إنسانيًا مؤثرًا، والفقر الذي يكون أحيانًا سببًا للهلاك.

ثانيًا: العنوان

تلقي العتبات النصية أهمية لافتة في الدراسات النقدية على مستويي التنظير والإجراء، وأصبحت القراءات الجديدة بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النص من أجل تعديل المواقف القبليّة التي تولدت نتيجة القراءة الأفقية الأولى، تمهيدًا لبناء مواقف جديدة تسهم في صياغتها العتبة بما تمتلكه من قوة حضور نصية لافتة، تؤدي فيه واجبًا سيميائيًا بالغ التأثير والخطورة بحيث من الخطأ تجاوزه أو التغاضي عن حضوره.⁽²⁾

والعتبة النصية (العنوان) مقطع لغوي، أقل من الجملة نصًا أو عملاً فنيًا. ويمكن النظر إليه من زاويتين؛ إما في السياق ووحدته مع العمل على المستوى السيميائي، أو خارج السياق، وهو العنوان المسمى، ويأتي مستقلًا عن العمل، متفوقًا عليه سيميائيًا.⁽³⁾

يرى بسام قطوس أن العنوان، هو السيميائية، والدلالة، والعلامة، والإشارة ذات أبعاد دلالية، ونص مختزل لنص أكبر، والعتبة التي يدخلها المتلقي للنص. وتنبع سيميائيته من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي مختزلًا؛ ولذا فقد يأتي العنوان إما بوصفه بنية مستقلة لها

(1) الشريف، سمير، مرايا الليل، (مصدر سابق)، ص 23.

(2) انظر: عبّيد، محمد صابر، (2015)، النظرية النقدية - القراءة، المنهج، التشكيل الأجناسي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص 147 وما بعدها.

(3) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص 155.

اشتغالها الدلالي الخاص، أو تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية، مشتبكة مع دلالية النص، ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها⁽¹⁾. وهو رسالة - بين المبدع والمتلقي - مسنّنة بشيفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الوصفية تُرسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. ولهذا فهو يُخفي أكثر مما يُظهر، ليحفز أفق المتلقي على استحضار الغائب في العنوان. وهو العتبة الأولى من عتبات النص في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدّوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل، وعنصر موازٍ ذو فعالية في موضوعة النص في الفضاء الاجتماعي، أي الخارج النصي، ومتناغم مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف⁽²⁾.

يبين محمد يوب أن العنوان ينبغي أن يكون ذا صلة بمتن القصة ومحتواها؛ لذا فالقاص يجب أن يحترس في اختيار العنوان دون أن يكون كاشفًا أو غامضًا. وقد يحيل العنوان إلى مضمرات كامنة في ذهن المتلقي حين يشترك مع الملقى في تشكيل الرؤية إلى العالم، فضلًا أن عملية الإضمار تحمل دلالات سميولوجية توجي بها علامة العنوان، والتمثلات التي تحملها عملية التلقي، والتي تزداد وضوحًا عند قراءة النص القصصي القصير جدًا⁽³⁾.

يمثل العنوان (العتبة النصية) دورًا مساندًا وتنويريًا يعمل على إيصال العلاقة بين القراءة والنصوص إلى أعلى درجة من التفاعل والتفاهم والإنتاج، وغدا مفهوم العتبات النصية الاصطلاحي مفهومًا مفتوحًا لا يمكن التوقف فيه عند عتبات بعينها، فأنساقها تحتل الكثير من التعدد والتنوع، وثمة أنساق لا حدود لها من العتبات والمصاحبات النصية التي يمكن أن يجترحها النص حسب الضرورات النصية التي تقتضي إحلالها في فضاء خطابه.

ومن خلال قراءتنا للمجموعات القصصية القصيرة جدًا، لفت انتباهنا أن جُلَّ القاصين لا يعيرون للعناوين انتباهًا، في المقابل، هناك القليل من اهتم بهذه الخاصية. إنّ اختيار العناوين المضادة لمضامين القصص يخلق الكثير من المفارقة والإدهاش الناتجين عن التضاد بين العنوان والنص، إضافة إلى كسر التوقع الذي ولّده العنوان، كما نقرأ في قصة (أمومة) لجلنارزين:

"قال لها: أشعر بالبرد يا أمي! تبسمت واعدت إياه بما يدفئه في زيارتها التالية.."

(1) قطوس، بسام موسى، (2001)، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) انظر: يوب، محمد، مضمرات القصة القصيرة جدًا، (مرجع سابق)، ص31 - 40.

بعد أسبوع، عادت إليه تحمل كنزاً صوفية حاكها بيديها.. ألبستها لشاهد قبره، ومضت.⁽¹⁾
على الرغم من أن العنوان يتكون من كلمة واحدة يحمل عاطفة الأمومة التي يدركها المتلقي، إلا أن المفارقة تعكس مفهوم هذه العاطفة بعد فقدانها لابنها، وإحساسها به الذي لم ينته، فعادت تحمل إليه كنزاً صوفية حاكها بيديها وألبستها لشاهد قبره. لقد أحالت المفارقة المتلقي مرة أخرى إلى العنوان الذي جاء مشحوناً بدلالات عاطفة لم تتوقف ساكنة أمام موت فلذة كبدها.

وفي قصة (تعبير) لهاني أبو انعيم:

"اندلعت اشتبكات في الحي فجأة.. خرجت ملهوفة تبحث عن زوجها، رآها من مأمته مذعورة، عبرت الشارع الملهب، سارع إلى البيت يعدّ نعيمها."⁽²⁾
اتخذ القاص من عنوان (النعي) مفارقة للكشف عن مشاعر الكره عند الزوج، في الوقت الذي ذهب فيه الزوجة للبحث عنه خوفاً من فقدانه.

وكذلك في (مواربة) للقاص نفسه: "يتجنب الشارع الرئيسي ما أمكن، ويسلك الفرعية في طريقه إلى الجامعة، أوقف زميله السيارة، وألح عليه بالصعود، درجة الحرارة عالية، ورياضة المشي ليس أوانها، جلس إلى جانبه.. صافحه بيد، والأخرى تتفقد في جيبه أجرّة العودة."⁽³⁾

العنوان حمل دلالة المواربة في أمور كثيرة، لكن المواربة هنا جاءت لتخفي فقراً أمام صديق أراد أن يتقاسم معه اليوم، فاضطّر أن يتفقد جيوبه خوفاً ألا يجد أجرّة العودة.

وفي قصة (عقم) لهدى فاخوري: "قررت أن تجرب اللحظات العابرة في الوصال.. أحسّت بحد السيف يقتلها، انسحبت من التجربة مشنوقة بحبل يسيل دمًا.. أنشودة خنقتها، فاستسلمت لعقم التجربة."⁽⁴⁾

لم يأت العنوان (عقم) كما اعتاد عليه المتلقي، فالعقم هنا؛ احتضار العلاقات الحميمية التي لم يعد بالإمكان إحيائها رغم المحاولات المتكررة.

(1) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص39.

(2) أبو انعيم، هاني، أرواح شاحبة، (مصدر سابق)، ص50.

(3) المصدر نفسه، ص116.

(4) فاخوري، هدى، (2013)، دوائر الحب والودّ، ط1، دارورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ص49.

وفي قصة (عُري) لبسمة النمري: "يزوغ بصرها وهي ترقب وحيدها يطير بفرحته متنقلاً بين زوجته التي وضعت للتو وليدهما البكر، وبين الصغير الذي لم تعلُ صرخته بعد. تدهمها فرحة شريرة لم تستطع ردّها والممرضة تستدعي الطبيب على عجل كي يساعد الطفل على التنفس، ويطوف على محيّاها شبح ابتسامة صفراء..."⁽¹⁾

مفردة (عُري) تحيل المتلقي إلى تداعيات كثيرة، لكنه يفاجأ أن الـ (عُري) جاء بما لم يتوقعه، لأنه حمل دلالات غيرة أم وحقدتها الدفين من فرحة ابنها وزوجته بمولودهما البكر، وهو الأمر الذي يثير استغراب المتلقي وتساؤلاته عن الإحساس الذي يكتنف هذه الأم الغريبة؛ هل إحساسها يتمركز في المرأة التي خطفت ابنها، أم إحساسها أن دورها كأُم قد انتهى بقدم الولد الذي سيحول جُل اهتمام ابنها إليه؟ وللتأكيد على هذه الأحاسيس، يلتقط المتلقي الابتسامة الصفراء على محيّاها عندما حاولت الممرضة أن تستدعي الطبيب لمساعدة الطفل على التنفس، فالعنوان جاء مُدهشاً للحدث القصصي القصير جداً.

ونقرأ عند جلنارزين في (أحلام صغيرة):

"جلسا على حافة الرصيف يتسامران.. يقضمان بعض خبز مغموس بالشقاء، وحبّات طماطم سيئة الحظ. التفت إلى صديقه فجأة وقال له: هل تعلم بماذا أحلم؟! وقبل أن يجيب الصديق، واصل حديثه: "لقمة طيبة.. قلب محب.. وطن آمن.." وكاد يسترسل لولا أنه بدأ بالسعال الشديد مُعلنًا (شردقته) بشيء ما.. ازرقّ لونه، وساءت حاله، ثم أُعلن عن وفاته في المستشفى.. عندما سئل الصديق عن سبب وفاته أجاب: لقد كان حلمه كبيراً فاختنق به!"⁽²⁾

لقد كان حلمه الذي اختنق به سبباً في موته.

في المقابل، فإن هناك بعض القاصين لم يكونوا موفقين باختيار العناوين، وهناك من كان يترك النص القصصي دون عنوان، وهناك من يكشف نضه من خلال العنوان الذي قد يتكرر في متن النص أكثر من مرة، وهناك من يطلق عنواناً لا علاقة له بالحدث القصصي على الإطلاق، وهذه الأمور بمجملها تشوه النص القصصي، ونكتفي بذكر القليل منها:

قصة (في خيمته) لأسماء الملاح: "في خيمته يدندن على ربابته باسمها...، ويدمن على قهوته المُرّة في حلاوة ذكراها...! ذاك الرجل الأسمر...، المثلثم بيداوته الجميلة...، مَنْ أشعل حطب الوقت في ليل الصحراء الطويل. دلفت خيمته يوماً نجمة...، واختفت فجأة...!

(1) النمري، بسمة، وما لا يُرى، (مصدر سابق)، ص56.

(2) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص36.

منذ ذلك الحين يسرج جواده ليلاً...، وينقب عنها في السماء."⁽¹⁾

القاصة كررت العنوان مرتين في المتن القصصي الذي جاء مُطابقاً للعنوان، ولم تستطع أن تحيل المتلقي لدلالات الخيمة التي جاءت مكشوفة في الحدث، ولم تُدهِشه بنصها القصصي.

وكذلك في (الأسر) للقاصة نفسها:

"أمضى نصف العمر أسيراً!...! وحين أضرب الجراد عن تعذيبه...، أُخرج من السجن وسط زغاريد النسوة. عقب ذلك أمضى النصف الآخر من عمره يبحث عن منظمة إنسانية كي تخرج السجن من داخله."⁽²⁾

ويتكرر هذا الأمر عند أميمة الناصر في (مؤامرة):

"- تعال

همست بعذوبة وخوف. اقترب خطوة. كان قلبه يخفق بشدة. العتمة تتقافز حوله، وأصوات إطلاق الرصاص تصل من كل الجهات

- لا تخف

عضّ على شفتيه وكاد يبكي. تراجع خطوتين خوفاً، لكن وجهها من خلف الباب نصف المرئي، جعله يتقدم خطوات عدّة رغم غزارة الرصاص.

وصل إليها، دفع الباب برفق ودخل، في الداخل كان ثمة جنود في انتظاره. قتلوه فوراً برصاص قليل، وابتسموا في وجه المرأة التي كانت تسرح شعرها على مهل."⁽³⁾

وكذلك جلنار زين بقصتها (وهم):

"رأها من بعيد، أصابته دهشة: هل هي هي؟!

لم ينتظر قلبه الجواب، رقص بغبطة، وأعلن استسلامه للوهم."⁽⁴⁾

القاصة لم تخرج عن (الوهم) الذي عنونت القصة القصيرة جداً به، وكذلك المتن القصصي الذي جاء مطابقاً للعنوان.

(1) الملاح، أسماء، لقطة سريعة، (مصدر سابق)، ص 93.

(2) المصدر نفسه، ص 81.

(3) الناصر، أميمة، (تموز 2014)، الحزن يأتي دائماً، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع 306 ص 60.

(4) زين، جلنار، صانع الظلال، (مصدر سابق)، ص 24.

ومن قصص محمد جميل خضر (في الصدا):

"في الصدا... لا قفلة من ذهب.. ولا مواعيد تلمع بشعاع اللؤلؤ المكنون..."⁽¹⁾

و(اليقين): "اليقين ليس صلاة الفجر.. فكيف لي أن أعرف إن كان الإمام بلا وضوء...؟؟؟
اليقين معرفة..."⁽²⁾

و(حادث مؤسف): "ارتطم رأسه.. كان الجدار قاسياً ومحنطاً وخالٍ من المشاعر.. فلم ينتظريثما ينتهي من ملاعبة أولاده..."⁽³⁾

وفي قصة (باقة الورد): "باقة الورد الملقاة في الغرفة المنزوعة من البيت، لاحتفائها بأغراب لا يجيئون، أو معارف إن جاءوا، سرعان ما يرحلون. باقة الورد المنتقاة بعناية تاجر من حدائق البورصة، الشاحصة أبصارها نحو السماء، ضارعة بالدعاء، ماثلة لموت سريري مريب. باقة الورد لم تكن وحدها الغافلة عما يجري في غرفة النوم... باقة اليوم..."⁽⁴⁾

في القصة الأولى، كرر القاص العنوان في الاستهلال، وهذا ليس لصالح القصة القصيرة جداً، فالعنوان جزء من النص. وفي (اليقين)، تكررت كلمة اليقين ثلاث مرات في سطر ورابع، فضلاً أن النص لا يحمل حدثاً قصصياً. وفي (حادث مؤسف)، يعنون القاص نصه القصصي بكلمتين، رغم أن نصه حوى ست عشرة كلمة، وبإمكانه الاكتفاء بكلمة واحدة مقارنة بالمعيار الكمي للنص. وفي (باقة الورد)، كرر القاص العنوان في متن القصة ثلاث مرات، إضافة لكلمة (باقة) أربع مرات. وهذا يضعف من الجسد القصصي القصير جداً.

لكن عنوان قصته (الطبشورة البيضاء.. والأشباح كذلك) جاء ملائماً للحدث القصصي، "كل شيء حوله أبيض، وكل شيء حولها أيضاً؛ شعر الأستاذ، ومنديل المعلمة، وحجارة الشارع، وهدايا الطائفة، ومصروف المدرسة، وحذاؤها.. لعب معها لعبة (الاستغماية)، ولعبت معه (عريس وعروس).. دعتة إلى دخول بيتها الذي رسمته بـ (طبشورة) بيضاء.. مرتبكا ومتلثمًا فرقص في إحدى زوايا غرفة بلا جدار.. كاد أن يصبح خارج الحدود التي رسمتها الصغيرة.. دون تردد قامت بمسح الخطوط، وأعادت رسمها من جديد، صار في منتصف المكان.. لاحظ أن الأشكال الغريبة التي بدأت تتراقص حوله، ترتدي أسمالا لها لون (الطبشورة) نفسه، وأنها تصدر أصواتا، تشبه إلى درجة أروعته أصوات القصف الليلي..."⁽⁵⁾

(1) خضر، محمد جميل، برد، (مصدر سابق)، ص 104.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

(3) المصدر نفسه، ص 53. (وقد ورد خطأ نحوي: "خالٍ" والصحيح "خاليًا").

(4) المصدر نفسه، ص 23.

(5) المصدر نفسه، ص 18.

المفارقة جاءت في الطباشورة التي تمثل في الحياة والعلم، والأشباح المتمثلة في الحرب، وكلاهما يحملان اللون نفسه.

وهذا ما نقرأه في قصة (مومس) لـخالد سامح: "كادت المومس أن تنسى ماضيها لولا خشونة أيدي السجانين والأضواء الخافتة داخل السجن."⁽¹⁾

كان يمكن للقاص تغيير العنوان، بدلاً من استخدام الكلمة مرتين، في العنوان والمتمن، فضلاً أن النص لم يحمل مفارقة واضحة، لأن المومس قد تتوب مثلاً، لكن بطبيعة الحال لن يرحمها مجتمعها، لا سيما إذا كان هناك من يعرف تاريخها.

و(ميتة مثالية) للقاص نفسه: "تمنى طوال حياته ميتة (مثالية)، عندما أتته أخيراً، مات مدعوراً..⁽²⁾

تكررت كلمة (ميتة) ثلاث مرات، إحداها فعل ماضٍ كما جاء في النص الذي احتوى على عشر كلمات فقط.

و(كرابيج حلب) لمحمد مشه: "خرج الطفل مسرعاً يتحسس ما في جيبه من نقود. وحينما وصل بائع كرابيج حلب قرأ على كرتونة بخط رديء. مات أبو أحمد."⁽³⁾

و(صحوة) للقاص نفسه: "صحوتُ فجراً فوجدتني أبحثُ عني ما بين الغطاء والفرش. لما عجزتُ من العثور عليّ. قفزتُ من الفراش أبحثُ عني تحت الدولاب. لم أجدني..... صرختُ من سرقني؟"⁽⁴⁾

و(الممثل) لمشه أيضاً: "أنهى الممثل دوره على خشبه المسرح. أسدلت الستارة. لم يصفق له الجمهور. عاد إلى مقاعد المتفرجين. وحين وصل. لم يجد أحداً بانتظاره."⁽⁵⁾

و(ثياب العيد) للقاص نفسه: "هل اشتريت ثياباً جديدة للعيد؟ سألته

الفقراء لا يشترون ثياباً، أجب.

وأنتِ؟ طأطأت رأسها خجلاً وأجابت: لا فأنا بنت."⁽⁶⁾

(1) سامح، خالد، بين سطور المدينة، (مصدر سابق)، ص30.

(2) سامح، خالد، ويبقى سرّاً، (مصدر سابق)، ص17.

(3) مشه، محمد عارف، شبابيك، (مصدر سابق)، ص23.

(4) المصدر نفسه، ص28.

(5) المصدر نفسه، ص24.

(6) المصدر نفسه، ص54.

كان بإمكان القاص أن يدقق في العناوين السابقة لاحتوائها على مفارقة جيدة مع المتن القصصي، لاسيما القصة الأخيرة التي لم تلتقط حال الفقراء فقط، وإنما المجتمع الذكوري، ونظرته الدونية للطفلة – المرأة، إلا أنّ العناوين كشفت لنا المحتوى قبل القراءة. والأمثلة كثيرة، لكننا نكتفي بما ذكرناه.

يختلف القاصون في اختيار عناوين مجموعاتهم القصصية، فهناك من يطلق على مجموعته اسمًا ما، دون أن يطلق على أي من القصص الاسم نفسه، كما في (قهوة رديئة) لجمعة شنب التي لم تحمل أي من قصصه العنوان نفسه. ومن خلال قراءتنا للمجموعة، ربما جاء عنوان المجموعة للدلالة على رداءة الكثير من الأمور الحياتية، أو أن القهوة رديئة الطعم في ظل ما نعيشه من خيبة وإحباط. وكذلك (صانع الظلال) لجلنار زين التي غلبت على مجموعتها القصصية عناوين فردية مثل: (وجع، حب – تكررت مرتين – ، بريق، صدفة، ندم، في غمرة الانتظار، القناع، صورة، غيرة، طيف، وهم، وعد، شهامة، طفولة، إلهام، تفاؤل، براءة، موت⁽¹⁾، موت⁽²⁾، غفوة، فِكر، رحمة، دهشة، بحث...)، وربما هذه العناوين مرتبطة بالقاصة التي تبحث عن براءة، وطفولة، ودهشة، فهي ما زالت تعيش حالة من الوهم، والقلق، والخوف، باحثة عن حبّ يستطيع أن يمنحها الاستقرار أو السلام؛ ولذا فإنّ القاصة أطلقت على مجموعتها (صانع الظلال)، وكلمة (الصانع) جاءت بصيغة اسم الفاعل، والإنسان هو من يصنع الظلال التي هي بمثابة الاستقرار والهدوء، فالظلال تأتي بمعنى الحماية، والدفع.

بعض القاصين أطلقوا على مجموعاتهم اسمًا معينًا، وحملت إحدى قصصهم العنوان نفسه مثل: (ليل آخر) لحنان بيروتي التي خصصت إحدى قصصها بالعنوان نفسه. ومحمد جميل خضر في مجموعته القصصية (برّد) التي حملت الاسم نفسه في مجموعته القصصية، ووصفها بـ (نص مونودراما)، وجاءت بثلاث وعشرين صفحة، وأتبعها بقصة قصيرة جدًا بعنوان (برّد دافئ). ومحمد عبد الكريم الزيود (ضوء جديد)، وذكر الضوء في أكثر من موضع، وبسمة النسور في مجموعتها الأخيرة (أوجاعي كلها) حملت إحدى قصصها العنوان نفسه، وجمعة شنب في مجموعته (بنت الحرام) التي جاءت إحدى قصصه بالعنوان نفسه. أما هشام البستاني فقد اعتمد الأرقام في مجموعته القصصية (أرى المعنى).

وهناك من يقسم مجموعته إلى عناوين جانبية مثل، (هزائم وادعة) لعامر الشقيري الذي قسم قصصه القصيرة جدًّا إلى ست مجموعات جاءت بالعناوين التالية بدءًا من المجموعة

الثانية: يوميات الحرب، عن الأحلام، عن الحب واللا حب، واختتمها بـ (هزائم وادعة)، والملاحظ أن المجموعة القصصية لم تخرج عن تداعيات الهزائم أو الخسارات سواءً على مستوى الأحلام، والحرب، والحب. وكذلك فعل خالد سامح في مجموعته (بين سطور المدينة) الذي استثنى القصص القصيرة جداً الأولى، ثم قسّم الباقي تحت عناوين فرعية (كتاب الحرب، رسائل، كتاب المدن، أوراق مدينتي الفاضلة، الميزان) وابتعد عن عنونة القصص القصيرة جداً التابعة لكل مجموعة. وهدى فاخوري في مجموعتها (حديث المرايا والكوابيس) التي قسمتها إلى جزأين، الأول: احتوى على ثماني عشرة قصة حملت جميعها مفردة (مرأة) لكشف الحالات التي تناولتها؛ (مرأة البدء، ومرأة الذات، ومرأة مهمشة، ومرأة الحظ.... وغيرها). أما الثاني، فقد عنونته القاصة (يوميات كابوسية)، ولم تخضع القصص لمفردة معينة، فضلاً أنها ألحقت كل قصة ترجمة باللغة الإنجليزية لها في الصفحة المقابلة.

وهناك من يهتم بتزيين مجموعته بصور أو (اسكتشات) مثلما فعل خالد سامح في مجموعته (ويبقى سرّاً)، وهناك من ينتقي رسومات الغلاف المائلة إلى الغموض، وفي المحتوى، البياض والفراغات تمثل مساحات واسعة في النص.

نحاول من خلال مجموعة مهند العزب (صولو) – هو العزف المنفرد الذي يكون غالباً في بداية حَفْل ما – قراءة العناوين الداخلية⁽¹⁾:

الجدول (1)

العناوين المركبة	العناوين المفردة
رؤى العتمة. وجهة نظر. أحلام بسيطة. الاتجاه المعاكس.	آفاق. أقفاص. شاهد. برد. غياب. سورالية. توق.
سقوط غير حر. كوميديا سوداء. سؤال معلق.	غرباء. عبث. يأس. ثأر. تأمل. موعد. تسونامي.
نظرة فنية. قلق وجودي. متحف الطبيعة. ردة فعل. مقبرة الروح. القصة الكاملة.	بورتريه. إثارة! حضور. ذهول. تصورات. تناقض.
	فلسفة. مشاركة. هستيريا. ألم. ضياع. تكيف.
	رحيل. أدوار. احتراق. سفر. كراهية. عبرة. هزيمة.
	سيان. التباس. انتحار. هاجس. حيوات. فاليوم.
	تراسل. طمأنينة. صراع. رهبة. تعويض. توتر.
	اكتفاء. خلاص. غربة. تماهي. خيبة. حقيقة.
	طعم. اقتصاد. بعد. نجاة. تعاطف. أولويات.

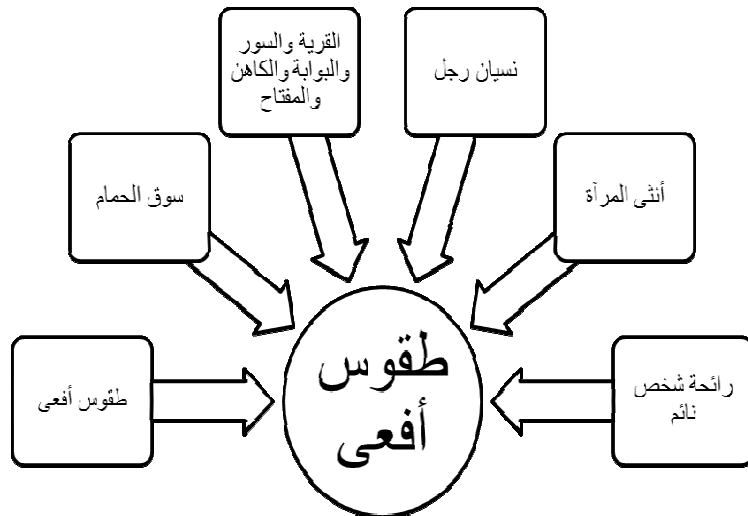
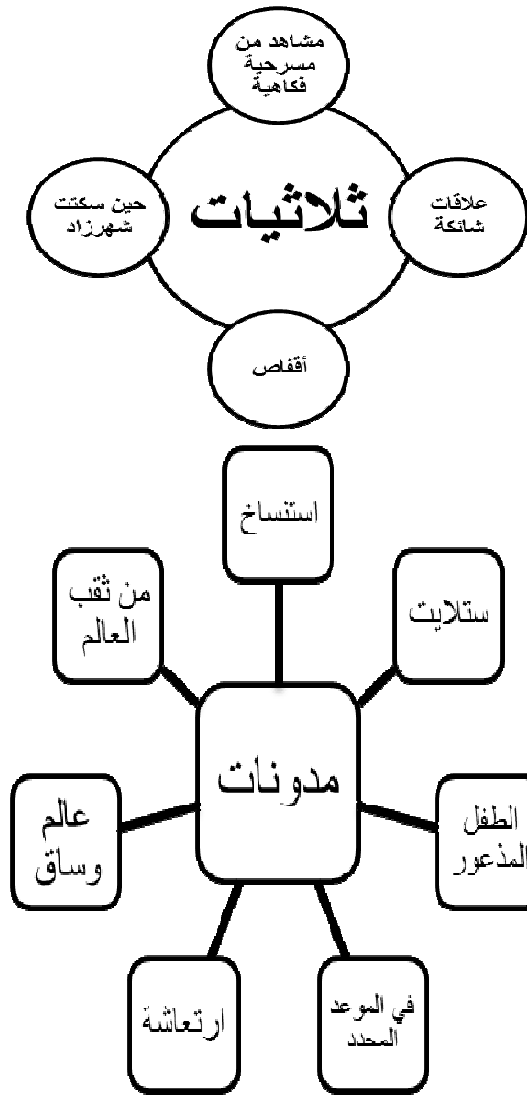
(1) العزب، مهند، صولو، (مصدر سابق).

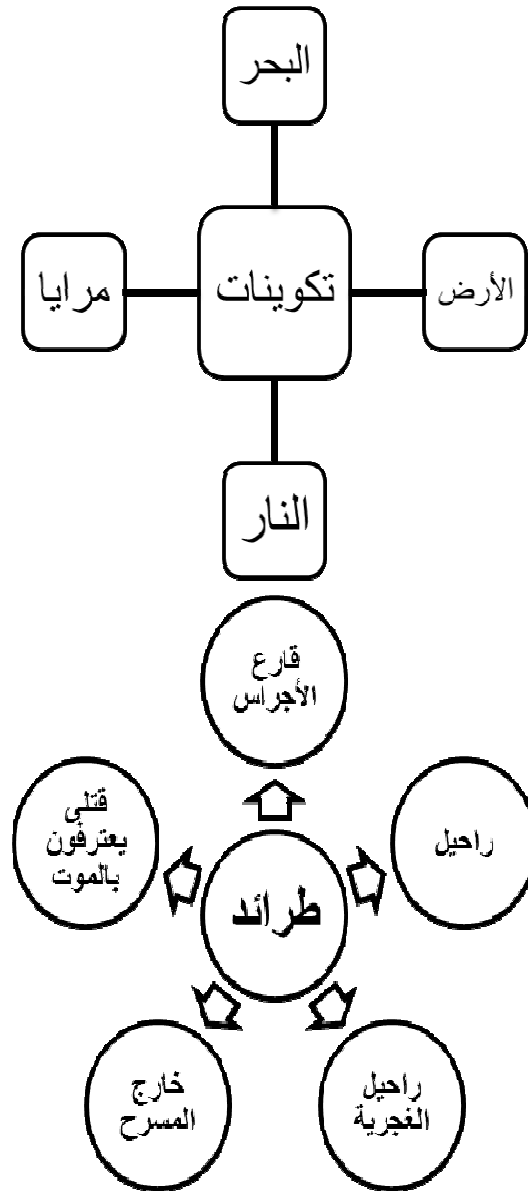
الجدول (2)

العناوين الدالة على الفرح والاستقرار	العناوين الدالة على اليأس والشعور بالوحدة والألم
أفاق. أحلام بسيطة. نظرة فنية. تأمل. إثارة! حضور. مشاركة. تكيف. حيوات. ترأسل. طمأنينة. خلاص. تماهي. حقيقة. نجاة. تعاطف. أولويات.	أقفاص. برد. غياب. توق. غرباء. عبث. يأس. زهول. تناقض. تسونامي. هستيريا. تصورات. ألم. ضياع. رحيل. احتراق. سفر. كراهية. هزيمة. سيان. انتحار. هاجس. فاليوم. صراع. رهبة. تعويض. توتر. غربة. خيبة. رؤى العتمة. كوميديا سوداء. قلق وجودي. الجسد الأثري. مقبرة الروح.

بلغت العناوين في المجموعة القصصية (الجدول 1) واحدًا وسبعين، جاء منها؛ سبعة وخمسون عنوانًا بكلمة مفردة، أي؛ بنسبة 80%، واختار القاص شخصياته المنفردة التي تعيش وحيدة، بعيدة عن سربها. كما اتخذ في قصصه بعض الحالات الإنسانية؛ كالمقعد، والأعمى، وتناولها في أكثر من زاوية، وفي نظرة سريعة على بعض العناوين التي حاولت الباحثة رصدها في الجدول (2): بلغ عدد المفردات الدالة على الفرح والاستقرار سبع عشرة، والتي دلت على الألم والوحدة والضياع أربعًا وثلاثين مفردة. نذكر منها: (أقفاص، غياب، توق، غرباء، سوريالية، عبث، يأس، بورتريه، تصورات، تناقض، هستيريا، ألم، ضياع، رحيل، احتراق، سفر، كراهية، هزيمة، سيان، انتحار، هاجس، فاليوم، صراع، رهبة، تعويض، ردة فعل، خلاص، غربة، خيبة،...). والقاص اختار الكلمات الباعثة على اليأس والإحباط، والرغبة في الخلاص، لشعوره بالغربة – استخدم كلمة (غربة) ومرادفاتها، غياب، وغرباء، ورحيل – والوحدة واليأس والألم. وبعض المرادفات التي تميل للمشهد البصري مثل: بورتريه، وسوريالية، وتصورات، وكوميديا سوداء، ونظرة فنية؛ ولذا فإن عنوان المجموعة القصصية (صولو) تجسيد لحالات القاص وما يعيشه من إحباطات وقلق وجودي ونفسي وانعكاس ذلك على كتاباته.

ونجد في مجموعة سامية العطعوط القصصية (قارع الأجراس – أنثى العنكبوت) تقسيمات متعددة التي وضعت على الغلاف الخارجي قارع الأجراس "أنثى العنكبوت"، وفي الداخل قارع الأجراس، وقسمت المحتويات إلى خمسة عناوين جاءت كالتالي:





تقول سامية العطعوط في عنوان مجموعتها (قارع الأجراس - أنثى العنكبوت) ومجموعاتها الأخرى وتقسيمها: "في الحقيقة كنت محتارة بين العنوانين، وهما (قارع الأجراس) و(أنثى العنكبوت)، وهما عنوانان لقصتين من المجموعة، وتروي (قارع الأجراس) حكاية راهب في كنيسة في بيت لحم يقتله الجنود الإسرائيليون. ثم رجّحتُ تسمية المجموعة (أنثى العنكبوت)، بعنوان القصة الأولى في المجموعة، وهذا العنوان يعبر عن كثير من القصص في المجموعة وخاصة (الثلاثيات) و(حين سكنت شهرزاد) وغيرها. ولكنني عرفت مصادفة بوجود كتاب يحمل هذا الاسم أو في طريقه إلى ذلك، فاستقر رأيي على العنوانين، لكي أفي القصص

حقّها. وبالنسبة لتقسيم الكتاب، يمكن القول إنني وبدءًا من مجموعتي القصصية الثانية (طقوس أنثى)، بدأت بتقسيم المجموعات القصصية إلى أبواب (باستثناء طربوش موزارت)، بحيث يحمل كل باب عنوانًا أو تعريفًا مختلفًا، ويضم كل باب القصص التي أراها تتشابه في تناول (الثيمة) الرئيسية. وكل باب من هذه الأبواب، يفتتحه مقطع شعري، في الغالب، على سبيل المثال؛ كانت مجموعة (طقوس أنثى) تتكون من: طقوس أنثى / طقوس أميبية / طقوس التمرد. ومجموعة (سروال الفتنة) تتكون من: قارورة الوجود/ قارورة أنثى/ الحدّ الفاصل- تجارب/ قارورة العدم. ومجموعة (قارع الأجراس) تتكون من ثلاثيات / طرائد/ مدونات / طقوس أفعى/ تكوينات. حيث تتكون كل قصة تحت عنوان ثلاثيات من (ثلاث حركات/ مقاطع / قصص قصيرة)، وكمثال آخر توجد عناوين فرعية ضمن تكوينات هي (البحر، الأرض، النار، مرايا)، حيث يندرج تحت كل واحد من هذه العناوين الفرعية، مجموعة قصص قصيرة جدًا، عن الموضوع. فمثلاً تحت عنوان فرعي (البحر قصص) عن البحر ومنها قصة بعنوان (شاعر):

خلعتُ ملابسها

واستحمّت بالمياه الدافئة

شهق البحرُ

وأنجب خمس قصائد...

وهكذا..

أما المجموعة الأخيرة (بيكاسو كافييه)، فتتكون من: مدن/ فئران/ موت مؤجل. وتحت عنوان (مدن) عناوين فرعية هي (مقاهٍ، أفافٍ، عمّان، بغداد، غزة). وتحت عنوان (فئران) عنوانان هما (ذكور، إناث). وتحت عنوان (موت مؤجل) لا توجد أي تقسيمات فرعية.⁽¹⁾

(1) تم تبادل الرسائل مع القاصة سامية العطوط، وتناولنا من خلالها رؤيتها للقصة القصيرة جدًا، وكيفية اختياراتها لعناوين مجموعاتها القصصية.

ثالثاً: المتلقي والتأويل في القصة القصيرة جداً

لا ريب أن القصة القصيرة جداً المنتمية لعصرها الحاضر غنية بإثرائها اللغوي والمجازي، وتحيل المتلقي إلى مرجعياته الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية، فتخلق بينها وبين المتلقي علاقة متباينة، وهذا الأمر يعود إلى أن بعض المجموعات القصصية القصيرة جداً استطاعت أن تلامس الكثير من القضايا اليومية. فالقصة القصيرة جداً تختزل العالم، وتتبع تفاصيل المجتمع وتنقل مفرداته، وعندما يلتقط القاص الحدث القصصي ينقله أدباً للمتلقي، مليئاً بالرؤية الإبداعية التي تختلف بتنوع الفكرة والعرض، ولهذا تتعدد القراءات للعمل الواحد؛ لأنَّ القصة فنُّ أدبي يشغل الكاتب والمتلقي.

تعتمد القصة القصيرة جداً على خصوصية العلاقة بين الملقى والمتلقي اللذين يجدان فيها الكثير من الإشكاليات اللغوية والموضوعية، وهذه الإشكالية تدفعهما إلى التجريب في الكتابة، والتأويل في قراءتها.

فإذا كان الملقى - المبدع يلتقط الحسَّ الإنساني ليُبرزه، أو يتناوله برؤية مكثفة بتداعياته، فإنَّ المتلقي يستقبل هذه الكتابة القصصية باحثاً فيما عما يعيشه، أو للتعرف على عوالم لا ينتهي إليها، فيعيد قراءتها متكثراً على مرجعيته التناسية، أو الثقافية، والتي في الوقت نفسه تُحفز مداركه، وتُشغل ذهنه، فالقصة القصيرة جداً ليست نصّاً مغلقاً، بل من النصوص المفتوحة التي تزداد دلالاتها بالقراءات المتعددة، فهي بنية مفتوحة دوماً على نصوص أخرى تتقاطع معها شكلاً ومضموناً، وتحتمل نهايات يقترحها المتلقي.

تسترجع القصة القصيرة جداً بشكلها المختزل والمضمر الزمن المستعاد المفقود الذي يملك قوة استعادة الأحداث المشتركة والمضمرة بين الملقى والمتلقين، والأحداث الماضية التي اختزلت في اللا شعور وتراكمت فأصبحت مصدراً وموردًا للملقى في إنتاج القصة القصيرة جداً. وفي التداعيات التي تحملها ذهنية المتلقي، يتجاوز مع الملقى، وتتداخل الأزمنة والأمكنة حيث يدخل المكان خلصة في الزمن من أجل توحيد الحالات الشعورية مما يساعد على صراع الشخصيات المؤدية للأدوار.⁽¹⁾

ربما ما يميز القصة القصيرة جداً هو أنها نص مشترك بين الملقى والمتلقي، فانفتاحها القابل للتأويل تنتظر المتلقي الواعي الذي يحاول أن يصل إلى ما وراء النص القصصي،

(1) يوب، محمد، مضمرة القصة القصيرة جداً، (مرجع سابق)، ص138.

للتعرف على فكر مبدعها، ويتواصل معه عبر النص القصصي الذي يفتح أمامه بالتدريج، وفي كل مرة يشعر المتلقي وكأنه يقرأها للمرة الأولى.

إنّ تعدد القراءات توصل المتلقي إلى معاني ودلالات مختلفة، كما أن جماعة من القراء تصل إلى قناعات ودلالات متعددة ومختلفة، غير أن القصة القصيرة جدًّا تصبح مغلقة إذا لم تجد المتلقي المناسب والمؤهل لفتح مغاليقه، وتقع في فخ الانغلاق عندما تقرأ في جانبها السانكروني أي عندما يفهم النص من الداخل دون ربطه بعالمه الخارجي الذي يساعد على تعدد المعنى.⁽¹⁾

في قصة (تحت غطاء البيانو) لسعود قبيلات: "قادتني قدمي إلى بيته، من دون أن أفطن. وفوجئتُ به، كما في الزمن القديم، جالسًا في الشرفة يعبث بشاربيه الكَثِين. وعندما رأيته هبَّ واقفًا ليقول لي بقلق: أصدقني القول: ما الذي جرى لي؟ إنني أبحث عني، طوال الوقت، فلا أجدني!

خشيت عليه من قوة الصدمة إذا أطلعتته على جليّة الأمر، فالتزمتُ الصمت، فما كان منه إلا أن استدار ودخل غرفة الجلوس، فدخلتُ في إثره، وعندئذ وجدته يقف في وسط الغرفة ويتلفت حوله، إلى أن رأى البيانو عند الجدار الواقع على يسار الباب، فمضى باتجاهه، فمضيتُ في إثره، ووقفت أمام مفاتيح البيانو، ورحت أنقرها بصورة عشوائية، غير أنّ صوتها جاء خافتًا ومخنوقًا. نظر إلي برعب، ومد يده باتجاه غطاء صندوق البيانو، عندئذ خشيت من أنه يريد فتحه، فأمسكت يده ورددتها برفق، كي لا يرى جسده المطفأ محشورًا هناك."⁽²⁾

تحمل القصة القصيرة جدًّا أكثر من دلالة لغوية بتعدد قراءتها، لاعتمادها على ثنائية الحوار الذات – الآخر التي تحاول أن تسمع بوحها، لكنها لم تستطع، فحملت ظلها – جسدها – لتحشرها بعيدة عن عالم لم تعد تنتمي إليه؛ لذا لا بد من ربط القصة بالعالم الخارجي والداخلي معًا، حتى يستطيع المتلقي الوصول إلى الحالة الشعورية التي أراد القاص تناولها في عمله القصصي.

(1) يوب، محمد، مضمرات القصة القصيرة جدًّا، (مرجع سابق)، ص 140.

(2) قبيلات، سعود، كهفي، (مصدر سابق)، ص 109.

وفي قصة (47) لهشام البستاني:

"ذات الشعر الأحمر..

ما إن جلست مقابله حتى تساقطت قطرات إحباط من عينيها، ووقعت أعضاؤها مفككةً على الأرض. عندما قام ولمّها، نبت لها جناحان، وحالما طبع قبلة رطبة على شفيتها، تلونت، وطارَت بعيداً إلى حيث كانت نجومٌ وكان قمر، وأخذت تلمع."⁽¹⁾

ينقلنا القاص من عالم الحس إلى اللامرئي، ويستدرجنا من مشهد بصري ملموس إلى ما وراء الأفق، رغبة في البحث عن مكونات هذا العالم الذي بدا مجسداً أماننا، عندما شكل من ذات الحمراء إلى رمز بعيد يستوطن السماء، ليحيل القاص المتلقي في البحث عن ذات الحمراء.

القصة القصيرة جدًّا بحاجة إلى متلقٍ ذكي يفهم ما وراء الكلمات ليخضع النص إلى عملية التأويل التي من خلالها يتعرف على أسرار النص وتكشف غموضه، وعند كشف الغموض تظهر متعة النص، فالمتلقي إمّا؛ أن يبحث في جوهر النص، أو يكتفي بقراءته مرة واحدة دون أن يتلمس تداعياته، فضلاً أن القصة القصيرة جدًّا ليست ثرثرة، ولا تقدّم الإجابات للمتلقي، أو النصائح، فهي تختزل الحدث لتمنح المتلقي متعة القراءة والتأويل، ومحاولات لفتح مغاليقها؛ لذا فإنَّ القاص يترك مجموعة من الفراغات البصرية والدلالية في النص القصصي القصير جدًّا لتعطي للمتلقي فرصة تعبئتها من مضمرات نصية وتخاطبية يشترك فيها الملقى والمتلقي، فيخضع النص القصصي لعملية التلقي والتأويل، وينتج المتلقي نصًّا آخر يتلاءم مع قناعات المتلقي وثقافته، وأدواته التفكيكية والتأويلية، ليصبح المتلقي ناقدًا في الوقت نفسه.

لقد اهتمت المناهج النقدية الحديثة في ظل تركيزها على ضرورة الاهتمام بالنص المتلقى اهتمامًا يستحقه، بل إن الأمور وصلت في بعض تجلياتها إلى ما يدعى بموت (المؤلف) الكاتب ليحيا مؤلف آخر هو المتلقي فالنص القصصي يعود إلى الحياة عبر التلقي؛ لذا فإنَّ لكل متلقٍ أسلوبه الخاص في بعث الحياة. وهذا يسهم في إثراء التلقي، فالمكونات الثقافية للمتلقّي ضرورية. والمتلقي يجب أن لا يكتفي بالمعنى الضيق، بل يبحث عن دلالات متعددة تتعدد

(1) البستاني، هشام، أرى المعنى، (مصدر سابق)، ص 96.

بتعدد القراءات، وبتعدد زوايا الرؤية وزوايا القراءات، وبنوعية آليات القراءة التي تفرضها القصة القصيرة جدًا.

في المقابل، بعض القاصين لا يدركون ما يكتبونه، ويحملون نصوصهم القصصية الكثير من الدلالات من دون غاية، سوى تزويقها، ويُغرقونها بالغموض الغريب غير مجدٍ، ويدخلون في المتاهات والتكلف باللغة والصور الفنية والمحسنات، والصنعة المتكلفة، رغبة في جذب المتلقي. وهناك نصوص قصصية لا تحمل أي قيمة لغوية أو جمالية، لكن القاص يرغب في كتابة هذا النوع القصصي القصير جدًا لملاحقة هذا الجنس الأدبي. لقد اطلعنا على الكثير من الأعمال القصصية التي لم يقصد وراءها الكاتب سوى أن يحيل المتلقي إمّا؛ لحل الألغاز في النص، أو لاستعراض لغته، أو ملء إنتاجه بقصص لا معنى لها على الإطلاق، وإذا أردنا الكتابة فيها، فلا مجال لحصرها، فارتأينا عدم ذكرها في دراستنا النقدية.

الفصل الثالث

الدراسات النقدية في القصة القصيرة جدًا

- المبحث الأول: رؤية بعض النقاد الأردنيين في القصة القصيرة جدًا
- المبحث الثاني: الببليوغرافيا النقدية للقصة القصيرة جدًا في الأردن

جماليات النقد:

يُعد النقد الوجه الآخر للكتابة الأدبية التي يحاول الناقد سبر أغوار الإبداع فيها، مُتَحَسِّسًا مواطن الجمال، باحثًا عن المعاني المضمرة، مُبْرِزًا جماليات الصور المادية والمعنوية ودلالاتها، والمعايير اللغوية والبلاغية، مُحلِّلًا مكنونات العمل الأدبي، مُفسِّرًا لمغزاها، وكاشفًا رؤية الملقى للمتلقى بغية التواصل بينهما.

يرى محمد مندور أن النقد الأدبي هو فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك بفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب، بل منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء.⁽¹⁾ ويُقر محمد غنيمي هلال أنَّ النقد الخلاق يدعو إلى نتاج جديد في سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب بعد الاستفادة من الأعمال الأدبية والتيارات العالمية، ليوافق الناقد بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر.⁽²⁾

وبين نضال الصالح أن لا قيمة لأي نصٍّ إبداعيٍّ إن لم يكن ثمة متابعة نقدية له، وما يؤكِّد ذلك أنَّ الأعمال الإبداعية العظيمة التي وصلتنا عبر عصور التاريخ المختلفة هي تلك التي التفت النقد إليها، ولو لم يفعل لكانت طيَّ النسيان. ويرى أنَّ النص الأدبي مهما تكن قيمته يولد ميتًا إن لم يرافقه نقد يمنحه معنى لوجوده ويخلِّقه. كما أن النص هو الذي يُحدد للناقد المنهجية النقدية الأكثر قدرة على استجلاء مكوناته وعناصره والعلاقات القائمة بين هذه المكونات والعناصر. ومن اللافت للنظر أنَّ معظم الأداء النقديّ يفعل نقض ذلك، إذ ينطلق من أطروحات ومفاهيم وآراء ووعي سابق على مصادره الإبداعية.⁽³⁾

أما عبد الله رضوان فيبين أن الوعي النظري للناقد يمثل بعدًا أساسيًا يتحكم في مجمل المسار النقدي التطبيقي للناقد، فامتلاك الناقد لرؤية تحدد مساره التطبيقي يعتبر أمرًا

(1) انظر: مندور، محمد، (د.ت)، في الأدب والنقد، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 10.

(2) انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص 10.

(3) النقد أبو الإبداع، نضال الصالح، <http://www.esyria.sy>

ضروريًا لكل من يخوض تجربة النقد، فهذا الوعي هو الوحيد القادر على ضبط مسار النقد، والاحتفاظ بموضوعيته ورؤيته الإيجابية تجاه القضايا التي يعيشتها.⁽¹⁾

ويشير ريتشارد ب. بلاكمون إلى أن الناقد الجيد يفترض أن يفهم النص جيدًا، مُتجنبًا التحيز، مبهجًا لإدراك الفروق وتمييزها، دون تغيير أو تحويل في حقيقة النص.⁽²⁾

ويوضح ايفور أرمسترونغ ريتشارد أن النقد التطبيقي هو أفضل مناهج النقد، لأنه يرصد النص، ومن ثم تقيمه عقليًا، لكن المسألة تسوّى نفسها دائمًا على وجه التقريب، فطبيعتنا الداخلية والعالم الذي نعيش فيه هي التي تقرر لنا ذلك.⁽³⁾

ونرى أن أدوات الناقد تكمن في ثقافته الشاملة، واطلاعه الواسع، وأدواته الكتابية، ورؤيته الموضوعية، مُتمتعة بملكة الذوق التي من خلالها يمنح النص أبعاده البلاغية والجمالية. ونتفق مع أن ملكة الذوق عند الناقد هي التعرف على مواطن الجمال والقبح في النص الأدبي، ليتبين أسرارها، ثم يعلل لها بما أوتي من العلم والمعرفة، والقدرة على التعمق، والتحليق، والاكتشاف.⁽⁴⁾

ونميل إلى أن النص يفرض المنهج النقدي الذي يُفضّل أن يتبعه الناقد لتحليله وتفسيره، مُحاولًا استنطاق جماليات النص، مُحللًا للدلالات اللغوية والبلاغية، مُفسّرًا لما وراء النص، وما يحمله من رؤى فلسفية، أو تأملية، أو فكرية، ومن ثم تقيمه نقديًا وفقًا للمنهج الذي اتبعه الناقد في قراءته للنص القصصي؛ ولذا فإن النص الجيد يجب أن يخضع للقراءة النقدية لتُضفي عليه الأبعاد الجمالية، والبلاغية، والرؤية الإبداعية.

(1) انظر: رضوان، عبد الله، (1994)، حركة النقد الأدبي في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث، ط1، 22 – 25 آب 1994، منشورات وزارة الثقافة، ص33.

(2) انظر: هايمن، ستانلي، (1960)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، (ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم)، ج2، ط1، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت – دار الثقافة – نيويورك، ص45 و46.

(3) المرجع نفسه، ص132.

(4) انظر: سلام، محمد زغلول، (د.ت)، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص13.

المبحث الأول

الرؤية النقدية الأردنية في القصة القصيرة جدًا

قياسًا لعمرها الزمني الممتد منذ سبعينيات القرن الماضي، فما زالت القصة القصيرة جدًا في الأردن تعاني من ضبابية في المشهد النقدي بالأردن، فضلًا أنها لم تحظ بدراسات نقدية شاملة، لكن هذا لم يمنع بعض النقاد من تناولها في بعض مقالاتهم المنشورة في الصحف، أو المجالات الثقافية، أو الملتقيات التي تُعقد بين حين وآخر تحت مسمى (القصة القصيرة).

وتكمن قلة الدراسات النقدية في القصة القصيرة جدًا في أسباب ثلاثة:

أولًا: بعض الكتاب الأردنيين لا ينظرون جدًّا لهذا الفن، فهناك من كتب في هذا الفن تجريبيًا لا أكثر. كما أن معظم الكتاب الأردنيين لا يوشحون قصصهم بـ (قصص قصيرة جدًا) باستثناء أربع أو خمس قصص، وهذا يدفعنا للتساؤل:

لماذا لا يوشح القاص مجموعته بـ (قصص قصيرة جدًا) على الرغم من أن مجموعته لم تخرج عن هذا النوع الأدبي. أهو الخوف من عدم تقبل المتلقي لعمله القصصي، أم عدم ثقته بما يقدمه، أم لأن هذا الفن ما زال في طور التجريب؟

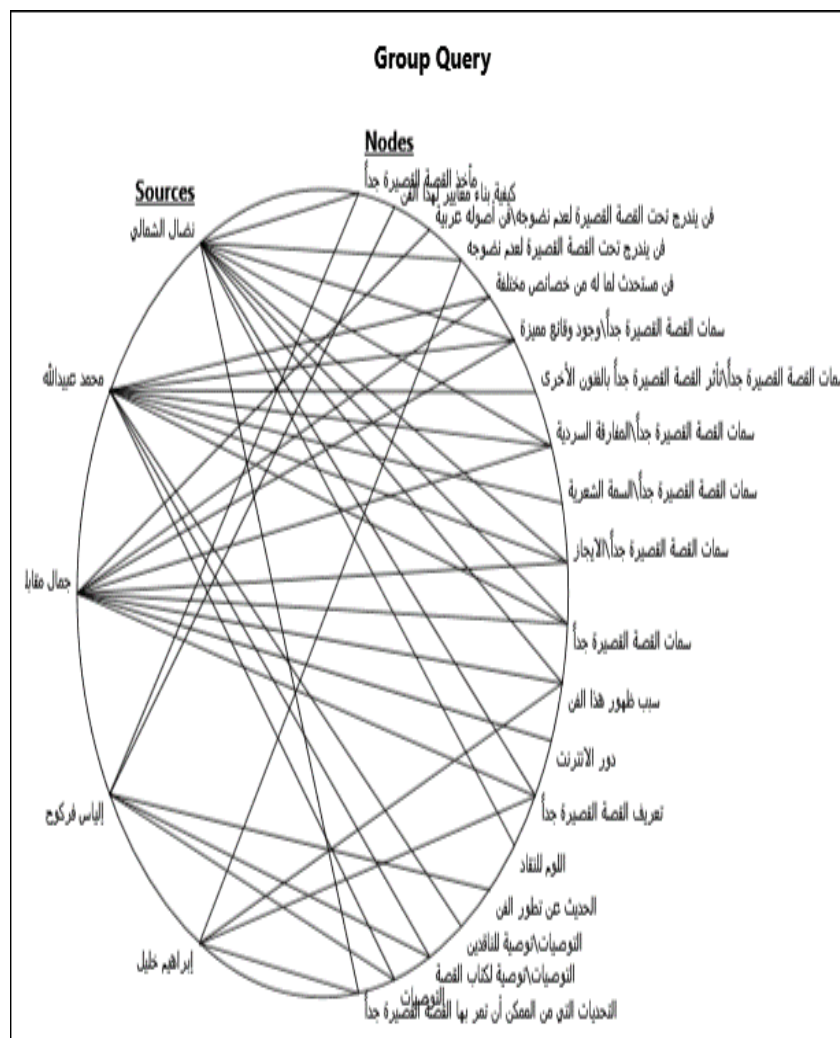
ثانيًا: على الرغم من أن بعض الملتقيات الأدبية تحتفي بهذا الفن القصصي القصير جدًا، إلا أنها موسومة بملتقى (القصة القصيرة) باستثناء الذي عُقد في منتدى الرواد الكبار 20-12-2014م، وبعض الأمسيات الثقافية في رابطة الكتاب الأردنيين في عدة محافظات. ونتساءل:

لماذا لا تحمل الملتقيات اسم (القصة القصيرة جدًا) على الرغم من أن القراءات تندرج تحت هذا المسمى، وتتناولها الأوراق النقدية قراءةً وبحثًا وتمحيصًا؟ أم أن هذا اعترافٌ مضمّرٌ بانتمائها إلى القصة؟ وإذا كان كذلك، فلماذا لا يتم الاعتراف بها صراحة؟

ثالثًا: اختلاف رؤية بعض النقاد الأردنيين للقصة القصيرة جدًا تبعًا لأنساقهم الثقافية من جهة، ولعدم تأصيل هذا الفن من جهة أخرى، لكن في المقابل، يُفترض في النقاد أن

يتابعوا هذا النوع الأدبي عن كتب، وقراءته نقديًا، لا سيما أنه أصبح مُنجزًا أدبيًا مُكثفًا في المشهد الثقافي الأردني.

ورصدنا في دراستنا النقدية بعض الآراء في القصة القصيرة جدًا وفقًا لأسس علمية، مستخدمين نظام (Nvivo) المتخصص بتحليل البيانات النوعية. وجاءت في الشكل التالي:



النتائج المستخلصة من الشكل السابق:

أولاً: يرى النقاد أن القصة القصيرة جدًا باتت تفرض وجودها المكثف في المشهد الثقافي. ويتفق جمال مقابلة ومحمد عبده الله أن القصة القصيرة جدًا جنسٌ سردي خاص مستقل عن القصة القصيرة، مُبينًا أن النظرة المستقلة لها تسمح بتأمل قضايا هذا النوع ومقارنته

مع القصة القصيرة على قاعدة التمايز لا التفرع، وهذا بحد ذاته عاملٌ لإنصافها، وقراءتها من ذاتها لذاتها وخروجها من معطف القصة القصيرة. ويُطالب جمال مقابلة أن يُفرد ملتقى خاص للقصة القصيرة جدًّا أسوةً بالقصة القصيرة والرواية. ويوافقهما إلياس فركوح الذي يرى أن جميع القواعد القصصية قابلة للتحويل والتعديل والخضوع للمساءلة بناءً على التغيرات الحادثة يوميًا داخل الحقل المعين، إذ ليس من المنطق أن يمضي العالم في ضروب التحولات الجارية، وتبقى القواعد راسخة متأبئةً على التزحزح. وبين إبراهيم خليل أن القصة القصيرة لا تمتلك سمات مستقرة خاصة بها تمنحها الاستقلال عن الأجناس الأخرى، وبسبب هذه المرونة تتمتع القصة بحرية التنقل بين أنواع الأدب، فتكسب من الرواية شيئًا، ومن القصيدة شيئًا، وهذا يؤدي إلى التنوع في أشكال القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا فيضمن لهما الدوام والسيرورة، وإن لم يضمن لها الاستقلال الذي تتمتع به الأنواع الأخرى. ويعزو نضال الشمالي أسباب عدم اعتبار القصة القصيرة جدًّا جنسًا أدبيًّا قائمًا بذاته إلى الاختلاف في تجنيسها؛ لأنها ما زالت في طور التشكّل، ويُعرفها أنها تطور جيني، وانزياح مقصود في بنية القصة القصيرة التي تعاقبت عليها تيارات عديدة.

ثانيًا: يتفق النقاد أن القصة القصيرة جدًّا لون تجريبي فرضه إيقاع الحياة السريع، والسطوة التكنولوجية، والمواقع الإلكترونية، كما أنها جاءت لتلبية لبعض المتلقين الذين لم يعودوا قادرين على تخصيص وقت كافٍ لقراءة الأعمال الأدبية الطويلة.. ويُعد نضال الشمالي جملة من أسباب ظهور هذا الفن القصصي القصير جدًّا منها: التحولات السيسيوثقافية في المجتمع، وتبدّل جماليات التلقي وأذواق القراءة، وانحراف نسقية الواقع. لكن إلياس فركوح يُقرُّ أن ظهور هذا الفن القصصي القصير جدًّا ناتج عن مفردات العالم الاجتماعي، بوصفها نتاج الجهد الإنساني والعبقرية البشرية التي لا يمكن أن تكون ثابتة على ملامحها الأولى من غير تبديل، فضلًا أن تحول الإنسان في هذا العصر ليكون آخر، وانقلابه على نفسه أحيانًا ليعيد النظر في ذاته المقلقة، وفي كامل المحيط من حوله، لا يمكن أمام كلّ هذه المتغيرات أن تبقى الأمور ساكنة.

ثالثًا: باستثناء إبراهيم خليل الذي يرى أن القصة القصيرة جدًّا فنٌّ غربي الموطن إثر انتمائها للقصة القصيرة التي تُعد من الفنون الأدبية الأوروبية، وليست عملية تطويرية للخبر، أو المقامة، أو النادرة، أو التوقيعات، والتي شاعت ظاهرتها في العقود الأخيرة إلى حدٍّ أنها بدأت تحلّ محلّ القصة القصيرة، فإن بعض النقاد يذهبون إلى أنّ القصة القصيرة جدًّا امتداد لفنون عربية قديمة.

ويميل إلياس فركوح إلى التحولات التي تُصيب الفنون الأدبية التي انحرفت عما كانت عليه، وباتت متحررة من قواعدها التأسيسية مُحيلة إياها إلى ملامح أولى، أو علامات دالة استُقيت من نموذج أول، مُستخرجة من كتابات سبقتها في الوجود (الملحمة، الشعر، الشعر الملحي، المسرحية، الحكاية المدونة).

رابعاً: من الرسم السابق، يتضح لنا اتفاق النقاد على أن القصة القصيرة جداً تندرج ضمن الجنس النثري القصصي، وقد تقاطع كل من محمد عبيد الله وجمال مقابلة في أركان القصة القصيرة جداً المتمثلة في الحدث – الحكاية، والشخصية، والتكثيف، والزمن، والمفارقة التي يجد جمال مقابلة فيها ركناً أساسياً دون غيرها من الأجناس السردية الأخرى. في الوقت نفسه، يؤكد محمد عبيد الله أنَّ النص لا يحتمل أكثر من مفارقة التي قد تأتي لفظية من خلال التلاعب بالألفاظ، أو دلالية من خلال الجمع بين الأشياء وأضدادها، أو الإتيان بمقدمة ثم تكون الخاتمة المفاجئة، والمغايرة للقياس، والبرهان المنطقي، موضحاً أنَّ خصوصية القصة القصيرة جداً تكمن في بلاغة الإيجاز بالحجم، والسرعة في الدلالة، مع كثافتها وثقلها للتعويض عن قصر الشريط اللغوي. أما إلياس فركوح فيرى أن هناك تباينات صارخة بين القصص القصيرة جداً على جميع الصُّعد: البناء، والمباشرة، وطول الشريط السردى، والتفاوت في تذهين التكثيف الكتابي مما يؤدي إلى تفاوت في المستوى الفني، والشطط باتجاه الفكرة الخالصة والخالية من القصّ، والخاطرة – البرقية. ويتساءل هل يكفي، والحالة هذه، الركون إلى خاصية القصر السردى وكثافته لنجمع هذا الشتات المتنافر تحت مُسمى (قصة قصيرة جداً)، دون اعتبار أنها قصة قصيرة أولاً، وإن تحلت بالقصر الشديد؟ ويعترف إلياس فركوح أنه مع حرية الانطلاق خارج كافة الأطر والتحديدات المسيجة لتحولات الفنون باسم (القواعد)، وفي الوقت نفسه، فهو مع المسؤولية الفنية عند اجتراح الجميل الجديد بعد تقويض للذي بات قبيحاً من إعادة الإنتاج والاستهلاك، وإلا كانت إساءتنا للحرية تعادل استخفافنا بالفن، وهنا يكمن الخلل.

خامساً: يتقاطع إبراهيم خليل ومحمد عبيد الله في لغة القصة القصيرة جداً التي استعارت من الشعر لغتها الإيحائية، موضحاً أن القصة القصيرة جداً استعارت بعض طرائقه في التصوير والتشخيص، واندمجت هذه السمة مع الحكائية لتساعد في التوصل إلى التكثيف المنشود؛ ولذا فإن هذه الاستعارات أسست إيقاعاً شعرياً، مراعية تقسيم الجملة وللاختيار المبني على أسس موسيقية ودلالية معاً، ولا شك أنَّ تتابع الجمل واستقرارها

إيقاعياً مسألة هامة جداً وخصوصاً الجملة الأخيرة ليشعر المتلقي أنّ النص انتهى أو أنه اقترب من النهاية، إضافة إلى تأثرها بالفنون المجاورة، وهذا يتضح من خلال تأثر القصة القصيرة جداً باللوحة التشكيلية في اختيارها لشكل اللوحة من ناحية المظهر الطباعي، وهذا ما يراه المتلقي في الصفحات والقصة التي قد تأتي سطرًا أو صفحة، وتغليب البياض على السواد. فالقصة القصيرة جداً تُقرأ بصريًا قبل أن تُقرأ لغويًا.

سادسًا: يُعدّ إبراهيم خليل الذي جاء كلامه متفقًا مع نضال الشمالي العوائق التي تقف بالمرصاد للقصة القصيرة جداً؛ كالتكرار، والإفراط بالتكثيف، وخلو بعض النصوص من مقومات فنية بديلة لتلك التي تميزت بها القصة القصيرة (الكلاسيكية)؛ كالحدث، والشخصية، والزمن، والحكاية، ولحظة التأزم، والتنوير. ويُعلل نضال الشمالي أن صغر حجمها أغرى الكثيرين بالتورط في كتابتها، وقد تُبنى بعض القصص القصيرة جداً بعيدة عن الحكائية، ويغرق القاص بالشاعرية والتأمل، إضافة إلى أن بعض القاصين يخوضون كتابة القصة القصيرة جداً دون وعي حقيقي بالتجربة. ويتفق نضال الشمالي ومحمد عبيد الله في العائق الأكبر للقصة القصيرة جداً أنها تُصدر دون أن توشح بميثاق أدبيّ يؤكد جنوستها السردية، كما أنها لا تحظى كل قصة بقراءة مستقلة مستفيضة، بل تُقرأ على شكل سلسلة متتابعة لمؤلف واحد. ويقترح محمد عبيد الله أن يتوقف القاصون عن نشر القصة القصيرة جداً، والعمل على إصدار كتب أو أعمال تامة منها بصورة كتب مستقلة لا تخلطها بغيرها، وتسمح للمتلقي أن يعاينها بعيدًا عن نوع مجاور لها.

أما إلياس فركوح فيضيف عائقًا آخر منوطًا ببعض الكُتاب الذين لا يقرأون ولا يطلعون على ما كتب في هذا الفن، فالأزمة ليست نقدية فقط، موضّحًا أنّ الخلل يكمن في الجمود عند نقطة البداية، أو الأصل في القصة القصيرة بمألوفها المعتاد، واعتبار ما يتفرع عنها مجرد قفزة في الهواء أو المجهول الذي يأتي بمعنى الخروج من النوع، والطمانينة، والركون، والتماثل في اللانوع، ومعاينة الاختلاف داخل النوع الواحد كتجلٍ من تجليات الإثراء، وقراءته وفق منظور توسعة (المتن)، والذائقة التي تنقصها الخبرة، فلا تحسن صياغة معيارها، فتكون الخسارات كثيرة، أولها الفن الذي أُصيب بالعطب إنْ بكيفية كتابته أو بطبيعة قراءته، وآخرها حرите التي مُسخت بنصوص شوهاء، ولدت مُحيلةً نسبها إليها.

سابعًا: يرى نضال الشمالي أن النقد مقصّر عن مواكبة ما يستجد، فالمذاهب الأدبية المنتجة لهذا اللون من السرد لا تسعف النقد سريعًا في رصد دوال فارقة لهذا اللون عن

الألوان القريبة منه، مما يعني ضرورة الانطلاق من العام والتشبت به، في المقابل، فإن اختلاف النقاد في تأطير القصة القصيرة جدًا لا يقلل من مشروعيتها، بل يعكس الاهتمام والاجتهاد ووجهات النظر. أما محمد عبيد الله فيطالب النقاد أن يترثوا في إصدار أحكامهم لإبقاء الطريق مفتوحًا أمام التجريب السردى في نوع غزير الإمكانيات والاحتمالات.

ويعزو إلياس فركوح إلى ذائقته في نقد هذا النوع الأدبي، مُبينًا أنَّ هذا معياره الشخصي، ولا ينسحب على غيره من كُتاب أو قُراء، وليس بالضرورة أن يوافقه أحد، وربما يعود هذا الأمر إلى تجربته، وخبرته المتراكمة عبر السنوات، وقراءاته لعشرات الأعمال القصصية، وهذا يعني أن جُملة القراءات المتعددة بتعدد القُراء للقصص القصيرة جدًا لن يتأتى عنها خلاصة واحدة. فالذائقة تتحكم في سبك المعايير وإيضاحها لكل فرد منا بحيث يصير لنا فهم أرضية الاختلاف والتناقض أحيانًا، حين نلجأ لتقييم أعمال أدبية بعينها وإبداء الرأي فيها.

خلاصة القول:

من خلال دراستنا للآراء السابقة، ندرك أنَّ رؤية النقاد في القصة القصيرة جدًا جاءت متفقة إلى حد بعيد، فالنقد هو كتابة النص الإبداعي ثانيةً برؤية مغايرة، لتبيان مواطن الجمال، والبحث عن المعاني المضمرة، وإبراز جماليات الصور المادية والمعنوية ودلالاتها، والمعايير اللغوية والبلاغية، وتفسير مكنونات العمل الأدبي للمتلقى الذي يسعى للتواصل مع كاتب النص؛ ولذا فإنَّ النص لا يستمد صيرورته وبقائه إن لم يكن ثمّة متابعة نقدية له. كما أنَّ النص هو الذي يفرض منهجيته على الناقد الذي من خلال المنهج النقدي المخصص يستطيع أن يستجلي مكونات النص وعناصره، والعلاقات القائمة بين هذه المكونات والعناصر.

ونعزو قلة الدراسات النقدية في هذا الفن القصصي القصير جدًا إلى الكم الهائل الذي يخرج علينا كل يوم من هذه الكتابات، لا سيما في ظلّ العوالم التكنولوجية التي أصبحت متاحة للجميع بلا استثناء، فهناك من يكتب هذا الفنَّ للمجاعة، وهذا ما يطلق عليه (موضة الكتابة)، وهناك من ينظر إلى هذا الفن بذكاء وجدية، ويحاول الكتابة ضمن مقاييسها وأركانها وخصائصها، لكنهم يلجأون إلى المواقع الإلكترونية رغبة في الانتشار، وليقينيهم أن هذه المواقع فتحت لهم نافذة المتلقين أكثر من نشرها في كتاب. وربما نجد في كلامهم بعض الصواب، لكن في الوقت نفسه، لا يستطيع أي ناقد حقيقي أن يقدم رؤيته النقدية في هذا العمل طالما أنها ليست من المنشورات الكتابية. وربما لهذه الأسباب، ندرك قلة الدراسات النقدية في هذا النوع الأدبي، على الرغم من أننا وجدنا الكثير من هذه

الدراسات في المواقع الإلكترونية، لا سيما في المغرب العربي. وعلينا أن نفكر بهذا الأمر جدياً. فضلاً على أن بعض الكتاب والقاصين والنقاد لا ينظرون بجدية إلى هذا الفن القصصي القصير جداً. لكن في المقابل، أمام المنجز القصصي القصير جداً في الأردن، هناك بعض النقاد القلائل الذين يحاولون دراسة هذا النوع الأدبي وفق رؤيتهم النقدية، وإن جاءت بعض الآراء غير محددة المعالم، وربما يعود الأمر إلى أن هذا الفن ما زال في طور التجريب.

المبحث الثاني

الببليوغرافيا النقدية للقصة القصيرة جداً في الأردن

على الرغم من المنجز التراكمي الذي بدا واضحاً في السنوات القليلة الماضية، إلا أن القصة القصيرة جداً ما زالت مُغيبة في الدراسات النقدية، وتكمن رؤيتنا النقدية في أنّ بعض القاصين استطاعوا تحقيق نجاحات ملحوظة على المستوى المحلي، والعربي، والدولي. وقدم البعض تجربتهم في بعض المهرجانات الثقافية مثل، (الناظور) بالمغرب، فضلاً عن تكريم بعضهم، وترجمة بعض القصص القصيرة جداً في بعض الصحف والمجلات الأمريكية والأوروبية.⁽¹⁾

لا نستطيع أن نؤكد على نضج القصة القصيرة جداً في الأردن، إلا أنها تُقرأ جُملة الكتابات القصصية بلغت حدّاً تراكمياً عالياً يلزم كافة الأطراف المشتغلة في حقل الثقافة السعي لدراستها نقدياً، والبحث في بلاغتها، ودلالاتها، وأركانها، وتقنياتها، وتأثيرها الإبداعي والأدبي في المشهد الثقافي.

حاولنا من خلال الجدول التالي رصد كتب الآداب المنشورة (2007 – 2015) لتكون مدخلاً إلى إصدارات القصة القصيرة جداً، وبعض الدراسات النقدية في هذا الفن، والتي لم تكن بالمستوى المطلوب أمام الإنتاج القصصي.⁽²⁾

(1) تمّ تكريم أكثر من قاص أردني ومنهم، جمعة شنب الذي تمّ تكريمه بمهرجان القصة القصيرة جداً في (الناظور - المغرب)، كما أقرت مؤسسة ثيسار إخيديو سيرانو في إسبانيا العام الماضي (2015) فوز قصة (معارضة) للقاص سمير الشريف في مسابقتها العالمية للقصة القصيرة جداً، وستكون ضمن القصص التي ستصدر في كتاب بأربع لغات: العربية والإسبانية والإنجليزية والفرنسية. واحتفت مجلة (The Saint Ann's Review) بقصة (كوابيس المدينة) للقاص هشام البستاني في 2013م. وأدرجت مجلة (The common) قصة (حرّ في مرآة مهمشة) للقاص نفسه كأول مادة أدبية مترجمة عن العربية في عدد (خريف - شتاء 2013). كما اختارت مجلة (World Literature Today – The remarkable Reinvention Of Very Short Fiction) في عدد (أيلول - تشرين الأول 2012) قصة (التاريخ لا يُصنع على هذه الكنبه) للبستاني ضمن الملف العالمي المخصص للقصة القصيرة جداً، فضلاً أن مجلة (إينامو) الألمانية اختارته من أبرز الكتاب العرب الجدد، وترجمت له بعض القصص بالألمانية ضمن العدد الخاص عن (الأدب العربي الجديد) شتاء 2009.

(2) الببليوغرافيا الوطنية الأردنية - السجل السنوي للناتج الفكري في المملكة الأردنية الهاشمية للأعوام 2007 و2008 و2009 و2010 و2011 و2012 و2013 و2014 (مرجع سابق).

جدول رقم (1)

السنة	كتب الآداب باللغة العربية	كتب الآداب باللغة الأجنبية	مجموع الكتب المنشورة	النسبة
2007	287	5	887	%33
2008	188	2	906	%21.8
2009	255	5	1367	%18
2010	272	3	1533	%20
2011	389	10	1900	%21.2
2012	432	9	1566	%28.16
2013	374	3	1119	%33.69
2014	234	10	—	—

وقد استخلصنا بعض الحقائق في الجدول السابق:

أولاً: بلغت إصدارات كتب الآداب أوجها في عام 2013، وشكّلت ما نسبته 33.69% من الإصدارات الأخرى (السياسة، الاقتصاد، العلوم الاجتماعية، والدين،...)، وفي عام 2007، شكّلت ما نسبته 33%.

ثانياً: احتلت نسبة الإصدارات في عام 2012 المركز الثاني في الإصدارات الأخرى.

ثالثاً: تعادلت إصدارات كتب الآداب في عامي 2008 و2011.

رابعاً: كانت أدنى نسبة في إصدارات كتب الآداب عام 2009م، وشكّلت 18% من الإصدارات الأخرى.

خامساً: تراجعت إصدارات كتب الآداب أمام إصدارات كتب العلوم الاجتماعية في 2008 و2009 و2010 و2011 و2012.⁽¹⁾ لكنها بقيت محتفظة بالمراكز الأولى.

سادساً: احتلت كتب الأطفال مكانة متميزة في الإصدارات، وشكّلت نسبة كبيرة، لا سيما في 2007 و2013.⁽²⁾

(1) انظر: البليوغرافيا الوطنية الأردنية – السجل السنوي للننتاج الفكري في المملكة الأردنية الهاشمية، (مرجع سابق).

(2) المرجع نفسه.

وكان لا بد لنا أن نرصد إصدارات كتب الآداب في السنوات السابقة، لتكون مدخلًا لمعرفة إنتاجات القصص القصيرة جدًّا.

جدول رقم (2):

السنة	إصدارات القصص القصيرة جدًّا	إصدارات الكتب النقدية في القصة القصيرة جدًّا	النسبة
2007	50	2	أعلى نسبة حصدها إصدارات كتب الآداب
2008	46	7	إصدارات كتب الآداب في المركز الثاني
2009	70	11	المركز الثاني
2010	69	19	المركز الثاني
2011	95	25	المركز الثاني
2012	93	13	المركز الثاني
2013	44	4	المركز الأول
2014	95	12	—

قبل استخلاص النتائج، نرغب في توضيح بعض الأمور كما جاءت في قراءتنا لـ (البليوغرافيا):

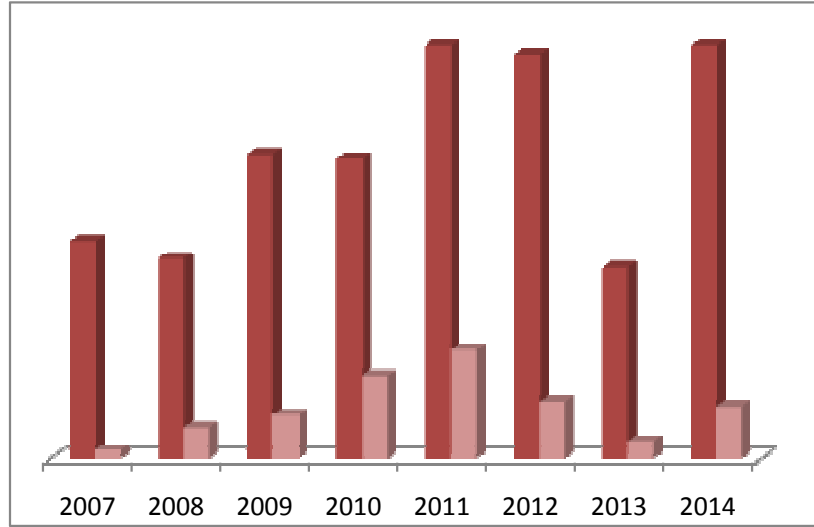
أولًا: أدرجت (البليوغرافيا) القصة والقصة القصيرة جدًّا معًا، ولم يُكتب مصطلح القصة القصيرة جدًّا إلا على ثلاث مجموعات (صولو لمهند العزب، هزائم وادعة لعامر علي الشقيري، صانع الظلال لجلنار زين) على الرغم من وجود مجموعات قصصية قصيرة جدًّا. ويعود السبب إلى الكتاب الذين اكتفوا بـ (قصص قصيرة).

ثانيًا: جاءت الكتب النقدية في القصص القصيرة، والرواية التي كان لها الحظ الأوفر في الدراسة. ولم نجد في (البليوغرافيا) سوى كتابين نقديين في القصة القصيرة جدًّا؛ (تحولات القصة القصيرة جدًّا في تجربة محمود شقير) لمحمد عبيد الله، و(فنّ القصة لدى بسمة النمرى) لليديا راشد.

ثالثًا: لاحظنا أن جُلّ الدراسات النقدية في الشعر العربي القديم.

ثالثاً: بعض الكتابات تناولت القصص العربية نقدًا، وأدرجت تحت بند نقد القصة.
رابعاً: لم تُدرج بعض القصص القصيرة جدًّا في (البليوغرافيا) لعدم تزويد المكتبة الوطنية بمجموعاتهم.

خامساً: لم تُدرج بعض الكتابات النقدية في (البليوغرافيا) للسبب السابق.



رسم توضيحي للقصّة القصيرة جدًّا والكتابات النقدية.

* عدد القصص القصيرة جدًّا.

* الكتابات النقدية في القصص القصيرة جدًّا.

يتضح لنا من الجدول (2):

أولاً: قلة الدراسات النقدية، وعدم مجازاة فنّ القصة القصيرة جدًّا، وربما يعود السبب إلى اختلاف رؤى بعض النقاد الذين يُعللون ابتعادهم لعدم تأطير هذا الفنّ القصصي حتى اللحظة. لكن هذا الكلام غير دقيق، خاصة أن الدراسات النقدية المغربية استطاعت أن تحقق تقدماً ملحوظاً من خلال المنتديات والملتقيات والمهرجانات الثقافية مما كان لها الأثر الأكبر في تكثيف الرؤية الإبداعية في القصص المغربية القصيرة جدًّا، فضلاً أن الإشكاليات التي صاحبت ظهور القصة القصيرة جدًّا لم تعد على قدر من الأهمية أمام المنجز التراكمي الذي نقرأه أو نتابعه كل يوم في هذا الفن القصصي القصير جدًّا.

ثانيًا: غياب الحركة النقدية، فتح المجال أمام الكثير من الهواة لممارسة هذا الفن القصصي القصير جدًا، فاختلط الحابل بالنابل، وظهرت مشوهة مبتورة لدى الكثير منهم، مما حدا ببعض القاصين الابتعاد عن هذا الفن بعد تجربتهم الوحيدة.

ثالثًا: غياب الحركة النقدية في هذا الفن القصصي القصير جدًا يؤدي إلى تراجع المشهد الثقافي الأردني في المشهد العربي، وبالتالي؛ فقد تعاني الحركة النقدية الأردنية من تجاهل واضح في المهرجانات الثقافية التي تقام للقصة القصيرة جدًا.

رابعًا: يُفترض من الحركة النقدية الأردنية في ظلّ العوالم التكنولوجية، والمواقع الإلكترونية، أن تتنبه أن هذا الوقت للقصة القصيرة جدًا، ومن مهامها مسايرتها ورقياً وإلكترونياً لتبقى الحركة النقدية الأردنية ضمن الحركة النقدية العربية.

الخاتمة والتوصيات

نستطيع أن نسجل مجموعة من القضايا، وجُملة من النتائج والأحكام نوجزها بما يلي:

تُعَدُّ القصة من أكثر الفنون الأدبية إشكاليةً واتساعاً، وأسرعها انتشاراً، وأفضلها تحولاً تلبيةً للحاجات الروحية والنفسية للإنسانية. واستجابةً لمتطلبات العصرنة، وسطوة التكنولوجيا، واستيحاش الذات في ظل انحدار القيم، نمت أنواع أدبية مليئة بمفاهيم جديدة، ومعايير حديثة، تُعبر عن حالات القلق، والتأملات الوجودية، وتفتيت كلِّ ما هو ساكن؛ لعل من أبرز هذه الأنواع الأدبية القصة القصيرة جداً.

والقصة القصيرة جداً جنسٌ أدبيٌّ حديثٌ يمتاز بقصر الحجم والإيجاء المكثف، والاقتضاب، والتجريب، والحذف، والاختزال، فضلاً عن اللغة الإيحائية، والتصوير البلاغي. ونميل إلى أن القصة القصيرة جداً هي إحدى تجليات القصة، ويقتضي ذلك استمرار جملة من خصائص الأصل في سائر الفروع المنضوية تحته، وبحكم الأركان وبعض التقنيات المشتركة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، كالحدث القصصي، والتكثيف، والمفارقة، إلّا أن هذا لا يعني أن العلاقة بينهما استنساخية. كما أن تقاربها مع أنواع أخرى واستفادتها من تقاناتها في التأسيس لكيئونها، لا يعني أنها لا تحتفظ بتمايزها.

لم يكن الأردن الذي ينتهي (جيوسياسياً) لبلاد الشام غائباً عما يحدث في الساحة الثقافية، فقد خطا خطوات واسعة في فنّ القصة القصيرة جداً، وتوالت الإنتاجات الأدبية كمّاً وكيفاً، وحققت القصص القصيرة جداً في الأردن مكانة متميزة في المشهد العربي الثقافي، والعالمي.

وتميزت بعض القصص القصيرة جداً الأردنية بالرؤية الفنية، والإبداعية، مُغلّفة بلقطات مشهدية تفصيلية، ومُحققة أركان القصة القصيرة جداً المتمثلة بالحدث القصصي، والحبكة، وتقنيات السرد، والتكثيف، والمفارقة، واتسمت مضامينها بالواقعية، مستفيدة من التقنيات الجمالية؛ كالترميز، والتناص الذي يُعد من أكثر التقنيات استخداماً عند بعض القاصين والقاصات الأردنيين. في المقابل، فإن اللغة الشعرية ما زالت مُسيطرَة على الكثير من الأعمال

القصصية، بل إن البعض اعتمد اللغة الشعرية في طرح رؤيتهم القصصية، مما جعل منها قصائد شعرية رغم أنها تحمل حدثاً قصصياً.

على الرغم من أن تقنيتي الانزياح والأنسنة من أهم التقنيات في إثراء النص القصصي، والأكثر قدرة على استجلاء الفكرة، أو الموضوع، إلا أن بعض القاصين الأردنيين لم يوظفوهما جيداً في نصوصهم القصصية.

ما زالت القصص القصيرة جداً في الأردن بحاجة إلى دراسة أعمق، ورؤية أشمل في تشكيل البنية، وتماسك الحبكة وتنوعها، والدلالات اللغوية، والرؤية المكثفة، والمفارقات المخيبة لأفق المتلقي، وتقنياتها، وقوامها، وأركانها، وخصائصها كاللغة، والعنوان، وخاصة الحذف والإضمار التي تُعد من جمالياتها من جهة، وإحالة المتلقي إلى ما وراء النص لكشف المضمهر من جهة أخرى، كما أنَّ القاص يجب أن يعمل على تطوير قصصه، وينأى عن التكرار والغموض، ويحاول أن يتتبع في مجموعته أساليب جديدة في الكتابة مثل المتوالية القصصية؛ لأنها طريقة من طرق التجديد والتطوير، لا سيما أنَّ المتلقي عندما يقرأ مجموعة ما، فقد ينسى أحياناً إحدى القصص في ظل مجموعة تحتوي على أكثر من أربعين قصة، وهو أمرٌ شديد الخطورة على الفن القصصي القصير جداً؛ لذا فإن القاص ليس بالضرورة أن يكتب عدداً كبيراً من القصص، فقد يقع في التكرار دون قصد، وقد تحمل له المتوالية القصصية بآباً جديداً في توسيع الفكرة التي يريدها، وإثراء عمله بأكثر من تقنية، إضافة إلى أنَّ هذا النوع من القصص يخلق الكثير من التداعيات والتأملات التي يحتاجها المتلقي.

كما نوصي المؤسسات الثقافية العامة والخاصة التي ما زالت مقصرة في هذا الفن القصصي جداً أن تولي اهتمامها له، وكذلك الحركة النقدية التي يجب أن تساير هذا الفن إلكترونياً وورقياً، مما سيكون له الأثر الأكبر في إغناء هذا النوع الأدبي كمّاً وكيفاً من جهة، ولكي تكون رقيباً على الكثير من الأعمال القصصية التي غلب عليها التسطيح والاستسهال. كما أن الجامعات الحكومية والخاصة يجب أن تضع في اعتبارها أن هذا الفن بحاجة إلى اهتمام أكاديمي لما له من شعبية واسعة عند الفئات الشبابية الموهوبة.

والله ولي التوفيق،،،

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

❖ المعاجم اللغوية:

1. البعلبكي، منير، (2004)، المورد، قاموس إنجليزي - عربي، ط38، دار العلم للملايين.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي الأفریقی، (د.ت)، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ط1، دار المعارف، مصر.
3. أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، (1979)، معجم مقاييس اللغة، (تحقيق عبد السلام هارون)، (د.ط)، ج5، دار الفكر، بيروت.
4. الزبيدي، محمد بن عبد الرزاق الحسيني، مرتضى، (2010)، تاج العروس من جواهر القاموس، (مجموعة من المحققين)، دار الهداية، (المكتبة الشاملة).
5. علوش، سعيد، (1985)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، المغرب.
6. وهبة، مجدي وكامل المهندس، (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت.

❖ المراجع:

1. أبجطي، عبد الواحد، (2015)، خصائص القصة القصيرة جدًا عند ميمون حرش، ط1، منشورات مهرجان الناظر العربي للقصة القصيرة جدًا في دورته الرابعة، مطبعة القبس، المغرب.
2. الأبشيبي، شهاب الدين محمد بن أحمد الفتاح، (1996)، المستطرف في كل فن مستظرف، ط1، عالم الكتب، بيروت.

3. الأسد، ناصر الدين، (2004)، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.
4. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (1991)، أسرار البلاغة، (تحقيق محمود محمد شاكر)، ط1، دار المدني، المؤسسة السعودية، مصر.
5. إدريس، يوسف، (1978)، العتب على النظر، ط1، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة.
6. أرسطو، فن الشعر، (ترجمة وتقديم وتعليق، إبراهيم حمادة)، (د.ت)، ط1، مكتبة الأنجلو، القاهرة.
7. إلياس، جاسم خلف، (2010)، شعرية القصة القصيرة جداً، شعرية القصة القصيرة جداً، ط1، دار نينوى، دمشق.
8. أوكونور، فرانك، (1993)، الصوت المنفرد – مقالات في القصة القصيرة، (ترجمة محمود الربيعي)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
9. بشور، وديع، (1989)، الميثولوجيا السورية – أساطير آرام، ط3، دار فكر، بيروت.
10. تودوروف، سفتيان، (2002)، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة: عبود كاسوحي، ط1،
11. سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
12. جبران، خليل جبران، (1981)، الأعمال المعربة، ط1، بيروت.
13. الحسين، أحمد جاسم، (2010)، القصة القصيرة جداً – مقارنة تحليلية، ط1، دار التكوين، دمشق.
14. حطيني، يوسف، (2014)، دراسات في القصة القصيرة جداً، ط1، مهرجان القصة القصيرة جداً في الناظور، المغرب.
15. حطيني، يوسف (2004)، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق (الجزور – الواقع – الآفاق)، ط1، دار الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق.
16. حمداوي، جميل، (2014)، القصة القصيرة جداً والمشروع النظري الجديد، ط1، منشورات المعارف، الرباط. المغرب.

17. حمداوي، جميل، (2013)، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًا - المقاربة الميكروسردية، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان.
18. حمداوي، جميل، (2012)، مقومات القصة القصيرة جدًا عند جمال الدين الخضير، ط1، دار الوطن للطباعة والنشر، المغرب.
19. الخطيب، عبد الكريم، (د.ت)، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه - دراسة تطبيقية لقصتي آدم، ويوسف، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.
20. خليل، إبراهيم، (1994)، القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان.
21. الدسوقي، عمر، (1964)، في الأدب الحديث، ج1، ط7، دار الفكر العربي، القاهرة.
22. دومة، خيرى، (1998)، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية 1960 - 1990، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
23. رشدي، رشاد، (1964)، فنّ القصة القصيرة، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
24. السعافين، إبراهيم، (1995)، الرواية في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، مؤسسة آل البيت، (د.ط)، عمّان.
25. سلام، محمد زغلول، (د.ت)، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ط1، دار المعارف، القاهرة.
26. شهاب، أسامة، (2005)، القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين 1948 - 1988 دراسة تحليلية، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
27. شوكت، محمود حامد، (1963)، الفنّ القصصي في الأدب العربي الحديث، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.
28. عباس، إحسان، (1977)، ملامح يونانية في الأدب العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
29. عباس، إحسان، (1989)، القصة القصيرة فنّ المجتمع الحضري، كتاب العربي، ع24، وزارة الإعلام، الكويت.
30. عبد الله، محمد حسن، (1978)، فنون الأدب، ط2، دار الكتب الثقافية، الكويت.

31. عبید، محمد صابر، (2015)، النظرية النقدية – القراءة، المنهج، التشكيل الأجناسي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.
32. عبید الله، محمد، (2014)، تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير، ط1، دار أزمدة للنشر والتوزيع، عمان.
33. عبید الله، محمد، (2006)، الرواية القصيرة، ط1، دار الأزمدة للنشر والتوزيع، عمان.
34. عبید الله، محمد، (2002)، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل (الأفق الجديد)، سلسلة كتاب الشهر (23)، وزارة الثقافة، عمان.
35. عطيات، محمد، (2011)، القصة الطويلة في الأردن، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
36. عواد، توفيق يوسف، (1987)، المؤلفات الكاملة، العذارى، مجموعته القصصية الثالثة، ط1، مكتبة لبنان.
37. فركوح، إلياس، (2010)، الكتابة عند التخوم (الذات الرواية هي الرواية)، ط1، دار أزمدة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان.
38. قطامي، سمير، (1989)، الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967)، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
39. قطوس، بسام موسى، (2001)، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
40. كافكا، فرانز، (2014)، الأعمال الكاملة، ترجمة: يسري خميس، ط1، ج3، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة.
41. لابييه، م. فينيست، (1977)، نظرية الأنواع الأدبية، (ترجمة حسن عون)، (د.ط)، مطبعة رويال، إسكندرية.
42. مسكين، سعاد، (2011)، القصة القصيرة جدًّا في المغرب – تصورات ومقاربات، ط1، دار التنوخي، الرباط، المغرب.
43. المشايخ، محمد، (2012)، معجم أدبيات الأردن وكاتباته، ط1، (د.ن)، ج1.
44. مكي، الطاهر أحمد، (1985)، القصة القصيرة – دراسة ومختارات، ط4، دار المعارف، القاهرة.

45. مندور، محمد، (د.ت)، في الأدب والنقد، (د.ط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة.
46. موباسان، غي دو، (2014)، الحلية المفقودة، (La parure – guy de maupassant)، ترجمة: أنطون موسى عرار – قدم لها وراجعتها: جمال شحيد، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.
47. نصر الله، إبراهيم، (2001)، أفق التحولات في القصة القصيرة – دراسات وشهادات أدبية، إبراهيم صموئيل وآخرون، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان.
48. هايمن، ستانلي، (1960)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، (ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم)، ج2، ط1، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت – دار الثقافة – نيويورك.
49. هلال، محمد غنيمي، (1977)، النقد الأدبي الحديث، ط3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
50. ياغي، عبد الرحمن، (1993)، القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، (د.ط)، عمان.
51. ياغي، عبد الرحمن، (1972)، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
52. ياغي، هاشم، (1998)، القصة القصيرة في فلسطين والأردن (1950 – 1965)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
53. يوب، محمد، (2012)، مضمّرات القصة القصيرة جدًّا، ط1، مكناس، المغرب.

❖ المصادر

1. البستاني، هشام، (2012)، أرى المعنى، سرد موسيقي، أو قصص على تخوم الشعر، ط1، دار الآداب، بيروت.
2. أبو الرّبّ، ماجدولين، كان ثمة عتبة، قصص قصيرة، عمان، قيد الطبع.
3. أبو انعيم، هاني، (2014)، أرواح شاحبة، ط1، دار فلور للنشر والتوزيع، القاهرة.

4. أبو انعيم، هاني، (2014)، وخزات نازفة، ومضات قصصية، ط1، دار فلاور للنشر والتوزيع، القاهرة.
5. بيروتي، حنان، (2012)، ليلٌ آخر، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
6. الجنيدي، عمار، (2011)، ذكور بئسة، قصص قصيرة، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
7. الحمصي، محاسن، (2010)، لم يعد لي إلا.. أنا، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
8. خريس، سميحة، (2010)، دومينو، ط1، دار نارة للنشر والتوزيع، عمان.
9. خضر، محمد جميل، (2014)، بَرْد، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
10. الرجي، محمود، (2016)، اللاعب واللعبة أنت، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
11. الزيود، محمد عبد الكريم، (2015)، ضوء جديد، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
12. زين، جلنار، (2015)، صانع الظلال، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
13. سليمان، أماني، (2011)، شخوص الكاتبة، ط1، دار الأزملة للنشر والتوزيع، عمان.
14. سامح، خالد، (2017)، بين سطور المدينة، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
15. سامح، خالد، (2016)، ويبقى سرّاً، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
16. الشريف، سمير، (2011)، مرايا الليل، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
17. الشقيري، عامر علي، (2013)، هزائم وادعة، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
18. شنب، جمعة، (2017)، بنت الحرام، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
19. شنب، جمعة، (2015)، قهوة رديئة، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
20. ضمرة، يوسف، (2014)، مراوغون قساة، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
21. العزب، مهند سيف الدين، (2013)، صولو، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

22. العطعوط، سامية، (2008)، قارع الأجراس – أنثى العنكبوت، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمان.
23. فاخوري، هدى، (2013)، دوائر الحب والود، ط1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان.
24. فاخوري، هدى، فاخوري، (2012)، حديث المرايا والكوايس، ط1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان.
25. القزلي، أحمد، أشياء برسم الأكل، (2014)، ط1، مطبعة النقاط الحمراء، الزرقاء.
26. قبيلات، سعود، (2012)، كهفي، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
27. الملاح، أسماء، (2015)، لقطة سريعة، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
28. مشه، محمد عارف، (2016)، شبابيك، ط1، الآن ناشرون وموزعون، عمان.
29. الناصر، أميمة، (2012)، الصحو، ط1، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
30. النمري، بسمة، وما لا يرى (2010)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
31. النمري، بسمة، (2009) كذلك على الأرض، (الجزء الثاني من سفر الرؤى)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
32. النمري، بسمة، (2008) سفر الرؤى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

❖ دراسات جامعية

1. مادي، فضيلة، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه الأدبية، (أطروحة ماجستير)، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر.

❖ الصحف والمجلات

1. الأعمال الكاملة وقصص أخرى للغواتيمالي أوغستو إلى العربية لأول مرة، ترجمة: نهي أبو عرقوب، الدستور، 10 أيار 2013، ع 16846.

2. العزازمة، محمود، القصة القصيرة جدًا في ضوء النقد، الدستور، عمان، 13 آب 2010، ع 15845.
3. الحراحشة، منتهى (2009). من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، م6، ع 2.
4. القصة في الأردن – نصوص ودراسات، مجلة أوراق الثقافية الفصلية، ط1، ع38 – 39، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.
5. أبو الرّب، مجدولين، (شباط 2011)، كان ثمة عتبة، مجلة تاكي، ع42، أمانة عمان الكبرى، ص62.
6. أبو انعيم، هاني، القصة القصيرة جدًا.. بدايات وآفاق، الدستور، 7 – 8 – 2015، ع 17665.
7. أبو نضال، نزيه، القصة القصيرة جدًا في الأردن: خصائصها وتقنياتها السردية، الرأي، 2007/12/28.
8. أبو هيف، عبد الله، (كانون الثاني – شباط 2005)، ظاهرة القصة القصيرة جدًا، مجلة الآطام، الرياض، ع21، ص73.
9. حمدان، إبراهيم بن محمود، (2007)، تعريب المصطلح بين الواقع والطموح، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م34، ع2، ص249.
10. درّاج، فيصل، (2006)، أنواع أدبية أم إبداع أدبي؟ مجلة تاكي، ع25، أمانة عمان الكبرى.
11. رضوان، عبد الله، (1994)، حركة النقد الأدبي في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث، ط1، 22 – 25 آب 1994، منشورات وزارة الثقافة، عمان.
12. سامح، خالد، (شباط 2013)، قصص قصيرة جدًا، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، ع289.
13. الشريف، سمير، (آب 2017)، قصص قصيرة جدًا، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، ع343.
14. فحماوي، صبحي، (آيار 2015)، قصص، مجلة أفكار، ع316، وزارة الثقافة، عمان.

15. فصول، مجلة النقد الأدبي، (تموز، آب، أيلول 1982)، القصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها، مج2، ع4.
16. فيلادلفيا الثقافية، (2010)، فنّ القصة القصيرة، ع6، جامعة فيلادلفيا، ص44 إلى ص71.
17. قبيلات، ياسر، (2005). ملفّ ناتالي ساروت، مجلة تاكي، ع 20.
18. محمود، محمد عطية، (تموز 2014)، القصة القصيرة جدًّا بين الشاعرية والسردية وهندسة الشكل القصصي، مجلة أفكار، ع306، وزارة الثقافة، عمان.
19. مياس، خالد، الأقصوصة، الرأي، عمان، 13 – 11 – 2015، ع 16427.
20. الناصر، أميمة، (تموز 2014)، قصص – الحزن يأتي دائماً، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع 306، ص60.
21. الرجي، محمود، (2016)، فيما بعد، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة القصة العربية المعاصرة، ط1، العدد 146.

❖ أوراق نقدية

1. رضوان، عبد الله، دراسة تطبيقية في نماذج دالّة من القصة القصيرة جدًّا، ملتقى عمان الأول للقصة القصيرة جدًّا، منتدى الرواد الكبار، 20 كانون الأول 2014.
2. الشمالي، نضال، (إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدًّا)، الورقة النقدية التي قدمها في ملتقى عمان الرابع للقصة في منتدى الرواد الكبار، 26 – 28 / 5 / 2015
3. مقابلة، جمال، (نظرات في فن القصة)، الورقة النقدية التي قدمها في ملتقى عمان الرابع للقصة القصيرة في منتدى الرواد الكبار، 26 – 28 / 5 / 2015.
4. مياس، خالد، ورقة نقدية في الملتقى العربي الثاني للأقصوصة، الثلاثاء 8 – 9 – 2015.

❖ المواقع الإلكترونية

1. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف (1983)، التعريفات، (حققه وضبطه وصححه جماعة من العلماء)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (المكتبة الشاملة).
2. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (د.ت)، تحقيق محمود محمد شاكر، دلائل الإعجاز، موقع الوراق، الطبعة الإلكترونية.
3. أمعشوشو، فريد، القصة القصيرة جداً: قضايا وإشكالات، <http://www.arrafid.ae>.
4. حمداوي، جميل، القصة القصيرة جداً في العراق <http://www.alitthad.com>.
5. الشريحي، علي، تداخل الأجناس الأدبية، 5-5-2010 <http://www.al-madina.com>.
6. عليوي، مؤيد، الحوار المتمدن، إشكالية القصة القصيرة جداً، 26-12-2013، ع <http://www.ahewar.org>. 4317
7. كاظم، نجم عبد الله، مترجمون (3)، فتحي العشري، ترجمة (انفعالات) ناتالي ساروت، 11-8-2015.
8. الرجي، محمود، (2016)، فيما بعد، سلسلة القصة العربية المعاصرة (146)، دار كتابات للنشر الإلكتروني. <http://www.almadapaper.net>.
9. مينو، محمد محيي الدين، فنّ القصة القصيرة - مقاربات أولى، نسخة إلكترونية.
10. الصالح، نضال، الحوار المتمدن، 19-8-2006، ع 1647. <http://www.esyria.sy> النقد أبو الإبداع، <http://www.ahewar.org>.
- <http://www.arabicstory.net>.
- http://www.arabicnadwah.com/articles/veryshortstory-haytham_bahnam.htm.
- <https://www.goodreads.com>.
11. أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية - مجلة مواقف اللبنانية، ع 19-20. <http://www.archivebeta.sakhrit.com>.

❖ البليوغرافيا

1. البليوغرافيا الوطنية الأردنية – السجل السنوي للنتاج الفكري في المملكة الأردنية الهاشمية للأعوام 2007 و2008 و2009 و2010 و2011 و2012 و2013 و2014.
2. أبو نضال، نزيه (1)، بليوغرافيا القصة القصيرة النسوية في الأردن 1954 – 2010، مجلة تاكي، أمانة عمان الكبرى، شباط 2011، ع42، ص 63 و64 و65.
3. أبو نضال، نزيه (2)، بليوغرافيا القصة القصيرة في الأردن 1922 – 2009، أمانة عمان الكبرى، مجلة تاكي 2006، ع25.

❖ الصحف الأجنبية

World literature today, the remarkable reinvention of very short fiction, September– October 2012.

المحتويات

7	• شكر.....
9	• إهداء.....
11	• المقدمة.....
13	• مدخل.....
29	الفصل الأول: القصة القصيرة جدًّا في الأردنّ
31	- المبحث الأول: صيرورة القصة القصيرة جدًّا.....
41	- المبحث الثاني: ظهور القصة القصيرة جدًّا وتطورها في الأردنّ.....
55	- المبحث الثالث: رؤية بعض الكتاب الأردنيين في القصة القصيرة جدًّا.....
77	الفصل الثاني: القصة القصيرة جدًّا رؤية نقدية
79	- المبحث الأول: أركان القصة القصيرة جدًّا (دراسة نظرية وتطبيقية).....
143	- المبحث الثاني: تقنيات القصة القصيرة جدًّا (دراسة نظرية وتطبيقية).....
171	- المبحث الثالث: خصائص القصة القصيرة جدًّا (دراسة نظرية وتطبيقية).....
195	الفصل الثالث: الدراسات النقدية في القصة القصيرة جدًّا
199	- المبحث الأول: رؤية بعض النقاد الأردنيين في القصة القصيرة جدًّا.....
207	- المبحث الثاني: الببليوغرافيا النقدية للقصة القصيرة جدًّا في الأردنّ.....
213	• الخاتمة والتوصيات.....
215	• المصادر والمراجع.....

