(تقنيات الكتابة في القصة القصيرة جدًا

" للفرح عمر واحد " أنموذجا)

عبد الرحيم التدلاوي

ديوان العرب
للنشر والتوزيع

دار ديوان العرب للنشر و التوزيع – مصر - بورسعيد

اسم العمل: تقنية الكتابة في القصة القصيرة جدا للفرح عمر واحد أنموذجا

اسم المؤلف: عبد الرحيم التدلاوي

الجنسية: المغرب

التصنيف الأدبي: دراسة أدبية نقدية

الترقيم الدولي: 8 – 49 - 6707 – 977 - 978

رقم الإيداع: 16438 / 2019

لوحة الغلاف: ملك مختار

تصميم الغلاف: محمد وجيه

المدير العام: محمد وجيه

تليفون: 00201211132879

الإهداء

إلى عشاق الجمال.

إلى عشاق القصة القصيرة جدا.

إلى كل من ساهم في ري حقل الكتابة القصصية بعطر أنفاسه.

إلى الحياة في تلاوينها ومنعرجاتها وهي تستقبل المبدعين بسخرية رؤوم.

إلى أسرتي، وأصدقائي.

****

تقديم

القصة القصيرة والمخاطر المحدقة بها:

يتفق الدارسون والنقاد والمهتمون بالقصة القصيرة جدا على أنها جنسٌ أدبيٌّ حديثٌ، يمتازُ بقصرِ الحجمِ، والإيحاءِ المكثَّفِ، والَّنزعةِ القَصصيةِ الموجزةِ، والمقصديةِ الرمزيةِ المباشرةِ وغيرِ المباشرةِ، فضلاً عن خاصيَّةِ التَلميحِ والاقتضابِ والتَّجريبِ والحَذفِ والاختزالِ والإضمارِ. كما يَتميَّزُ هذا الخطابُ الفنيُ الجديدُ بالتَّصوير البِلاغيِّ الّذي يَتجاوزُ السردَ المباشرَ إلى ما هو بيانيٌّ ومجازيٌّ ضمنَ بلاغةِ الانزياحِ والخَرقِ الجَماليِّ.

ظهرت القصة القصيرة في العالم العربي منذ منتصف القرن الماضي استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقدة والمتشابكة التي أقلقت الإنسان وما تزال تقلقه وتزعجه ولا تتركه يحس بنعيم التروي والاستقرار والتأمل، فضلا عن السرعة التي جعلت التلقي يميل إلى النصوص القصيرة غالبا. متأثرة في ذلك بالقصة الأمريكية اللاتينية والغربية.

ويرى بعض الدارسين أن لها جذورا في تراثنا ويذهبون إلى أن أي متصفح لأمهات المصادر العربية سيعثر على نصوص يمكن إدراجها ضمن القصة القصيرة جدا، من مثل هذا النص الوارد في كتاب "محاضرات" الراغب الأصفهاني:

حيث يروي النادرة التالية قائلا: سرق لأحدهم خرج، فقيل له: لو قرأت عليه آية الكرسي لم يسرق. فقال إنه كان فيه مصحف تام.(1)

.....

لكن النصوص القصيرة القادمة من تلك المصادر حتى وإن تضمنت بعض خصائص هذا الجنس الوليد فإنها تبقى خارج دائرته، لسببين:

أولهما: غياب المقصدية، فأصحاب تلك النصوص لم ينشروها على أنها قصص قصيرة جدا، وما خطر ببالهم ذلك.

ثانيهما: غياب فنيات القصة القصيرة جدا، وتوظيف آلياتها لإحداث الأثر المرجو.

ومن ثم يجوز لنا القول: إن النصوص التراثية القصيرة جدا لا يمكن عدها بحال من الأحوال ضمن القص الوجيز حتى وإن

امتلكت بعض خاصياته، كالإيجاز، والتكثيف والمفارقة لغياب مفهوم هذا الجنس لدى كتابها.

فالنص أعلاه، امتلك خاصية القصر الشديد بفعل التكثيف، كما امتلك خاصية المفارقة الساخرة، لكنه لا يمكن إدراجه ضمن القص الوجيز لكونه من النوادر.

وعليه، ينبغي الحذر حين نعثر على نصوص مشابهة فنسارع إلى الإعلان عن سبقنا في كتابة القصة القصيرة جدا، وجعلنا من روادها، لأن ذلك من الأخطاء العلمية، التي توقعنا فيها غيرتنا؛ والغيرة تضاد الموضوعية.

ثم لا يجب أن نحول تراثنا قبعة حاو نستخرج منه كل شيء، وندعي بذلك سبقا غير وارد، يمنحنا امتلاء زائفا بحيازة قصب السبق.

وإذا تم إخراج النصوص التراثية القصيرة من دائرة جنس القصة لما ذكر سابقا، فالأمر نفسه ينسحب على كثير من الكتابات المعاصرة لكونها تفتقد خاصيات جنس القص الوجيز حتى وإن جاءت في حيز صغير جدا، إذ يغيب عنها أن القصر الشديد لا يمنحها تأشيرة المرور والانتماء.

لقد سهل على الكثيرين تحبير صفحات الفيس وغيرها من مواقع

التواصل الاجتماعي، وملئها بنصوص هي أبعد ما تكون عن فنية القصة القصيرة جدا استسهالا، فالقصر مغر وجذاب لكنه في الآن ذاته فخ يسقط فيه المتسرعون ومن لا يمتلك أي موهبة.

ولا يفهم من كلامنا استهجان تلك المواقع، فلها إيجابياتها كما لها سلبياتها؛ فإذا مكنت الكثيرين من حرية النشر في إطار الدمقرطة الرقمية، فإنها، في الوقت نفسه، فتحت الباب على مصراعيه لكل من امتلك العتاد المعلوماتي، وفتح حسابا لديها، فصار ينشر ما يشاء، ويدعي ما يشاء، لكن الأمر ليس بهذا السوء؛ إذ مكنت فئة من المبدعين من أن يقتحموا مجال الكتابة رويدا رويدا ليصنعوا أسماءهم عن جدارة واستحقاق بكتاباتهم الجيدة شعرا ونثرا؛ كتابات أغنت المشهد الثقافي المغربي والعربي، وما كان ليتحقق لهم هذا لو بقوا ينتظرون المنابر التقليدية أن تنفتح في وجوههم، وتنشرلهم؛ فتلك المنابر بقيت أرضا خاصة لا ترتادها إلا الأسماء المعروفة.

استنتج كثير من الدارسين، من خلال متابعاتهم لكثير مما ينشر، على أن القصة القصيرة جدا جنس يغري بالتجريب؛ وقد تطاول عليها الكثيرون دون وجه حق، فقط، لأن قصرها أغواهم فراحوا يحبرون الصفحات بما هو هزيل. وفي هذا الصدد يقول أمبرتو

إيكو: إن وسائل التواصل الاجتماعي أتاحت الفرصة للحمقى ممن كانوا يهذرون في البارات ولا يسيئون للمجتمع، ويمكن إسكاتهم إذا تمادوا، أما في وسائل التواصل الاجتماعي فقد بات لهم الحق في الكلام شأنهم شأن الحاصل على جائزة نوبل، إنه غزو البلهاء.
من الواضح أن هذه الظاهرة ستستمر، وسنقرأ المزيد والمزيد من الكتابات التافهة التي تندرج تحت مسمى (القصة القصيرة جدًا) ولكن المؤكد أننا سنكتشف تجارب جديدة ومهمة تضيف إلى هذا الفن، وتبدع فيه.(2)

.....

تجارب تؤكد أن نهر القصة القصيرة جدا يتغذى من روافد عدة، فيتدفق ماؤه جاريا غير عابئ بالشوائب التي تغمره، فأمواجه الصافية حارسة نبيهة تطردها بعيدا، وتطرحها في الخارج، وتلك الروافد ليست سوى أقلام مبدعين يمتلكون أدوات الكتابة، ويتشربون قواعد الفعل الإبداعي، ويتميزون بخصوبة الخيال، وبحس المغامرة، فتأتي نصوصهم مدهشة، قادرة على تحريك بركة القراءة، إذ تستحث القارئ على التفاعل الخصب مع المنتوج المبه، ليسعى من خلاله إلى القبض على المعنى المتمنع، ويدرك معمار النصوص التي هي أمامه، بيد أنه لابد من الإشارة إلى أن المبدع

الجدير بهذا التوصيف، لا ينجح دوما في صنع الدهشة، فأعماله ليست على وتيرة واحدة من القوة والنضج، ثم إن كثرة المقبلين على كتابة القص الوجيز لا تضر بنهر الإبداع، لكنها تشوش على مجراه لفترة، كما أن من يعتقدون أنهم بتشربهم قواعد هذا النوع الأدبي يمكنهم كتابته، واهمون ضالون، إذ إذا لم تتوفر لديهم الموهبة،

وحس المغامرة، والخيال المجنح، واللغة المشرقة، لن تكون نصوصهم سوى تمارين كتابية، تتميز بالضحالة والسطحية والتكرار، لا روح فيها، باهتة لا أثر فيها لأي توهج؛ وقد تدفع الجرأة بعضهم إلى نهج سياسة التقليد والسطو، مع تغيير ملامح الجريمة، لكن آثارهم المدمرة تبقى شاخصة لكل ذي بصيرة، ولا يمكن أن تنفعهم سياسة التحايل، إذ كثيرة هي الأسماء التي رامت المغامرة، وخاضت في نهر القص الوجيز لتجد نفسها تغرق، وتصير نسيا منسيا.

ثم، من الواجب على المبدع عدم الالتفات إلى وصايا النقاد أو زملاء الكتابة إلا من أجل الاستئناس، فلكل مبدع بصمته الخاصة التي عليه أن يضعها، فلو أن كبار الكتاب التزموا بالسير على نصائح من قبلهم لما ظهرت موهبة عظيمة.

القصة القصيرة جدا تشبه شحنة كهربائية، فقد تكون خفيفة للغاية بحيث لا تحس، وتلك سمة النصوص البسيطة ذات الاستعمال الوحيد، التي تقرأ وتنسى غير مخلفة أي أثر يذكر، وقد تكون قوية بحيث تهز القارئ هزا، وتؤثر فيه تأثيرا بالغا، يدوم لفترة طويلة، يرفع الحجب ويغير النظر، وتلك سمة النصوص الرفيعة..

ومن المجموعات التي رأينا أنها تمتلك مواصفات الكتابة القصصية، مجموعة "للفرح عمر واحد" للقاص زيد سفيان.

*****

المراجع

(1) الراغب محاضرات ص83 أخذا عن فدوى مالطى دوجلاس من التقليد إلى ما بعد الحداثة المشروع القومي للترجمة عدد 515 الطبعة الأولى 2002 ص91.

(2) عبد الله زهير، القصة القصيرة جدًا: التكثيف والإدهاش. جريدة الأيام البحرينية، العدد 9876 السبت 23 ابريل 2016 الموافق 16 رجب 1437

عن المجموعة

"نصوص "للفرح عمر واحد"، مجموعة قصصية للكاتب زيد عبد الباري سفيان من اليمن السعيد، تضم مائة وستين نصّاً كل نص يحمل رقمه التسلسلي الخاص به، مما سهل على القارئ معرفة العدد دون جهد، تنتمي لما اصطلح على تسميتها، القصص القصيرة جداً، صادرة عن دارالنشر ببلومانيا للنشر والتوزيع بمصر في طبعة أنيقة، وهي نصوص أدبية، تتفرع من فنون السرد، وتتقاسم مع القصيدة الحديثة تقنياتها، من دون أن تقطع الصلة بفن الحكاية، أو تنفصل عن السرد.

وهي مجموعة ارتأينا دراستها بتسليط الضوء على عتباتها وقضاياها وأبعادها الفنية لما تتوفر عليه من ثراء، مع التأكيد على أنها ليست دراسة نقدية بل هي قراءة عاشقة هدفها تجلية ما تكتنزه من أبعاد قضوية وفنية وجمالية.

وهكذا، وضعنا القراءة في كتاب، وجعلنا الكتاب في ثلاث محطات. تم تخصيص المحطة الأولى للعتبات النصية الخارجية حيث تم

الاحتفاء بالغلاف الخارجي وما يشتمل عليه من معلومات، معتبرين أن الغلاف الجذاب صحبة العنوان المثير، والمختار بعناية، واللوحة الفنية المعبرة، هو الأقدر على نقل القارئ من واقعه المادي الخارجي، إلى داخل العوالم المتخيلة للكتاب. ويلعب التجنيس دور المحفز والمشكل لأفق انتظار هذا القارئ؛ إنه تعاقد يتم بموجبه احترام بنود هذه العقدة وشرط القراءة، فالإخلال بها هو تدمير للعلاقة الجامعة بين الطرفين.

أما المحطة الثانية فكانت من نصيب الجانب القضوي، وما تشتمل عليه المجموعة من موضوعات دون الادعاء بالإحاطة الشاملة بها ولها حيث تم التركيز على الجانب الأكبر تاركين للدارسين والقراء تجلية ما تبقى.

في حين جاءت المحطة الثالثة مخصصة للأبعاد الفنية وآلية الكتابة في المجموعة حيث تم التركيز على الجوانب التالية:

الاستهلال.

القفلة.

علامات الترقيم وأبعادها الفنية والدلالية.

التناص ودوره في بناء المعنى.

جمالية التقديم والتأخير.

الميتاقص.

السخرية.

الحوار.

كسر أفق توقع القارئ.

المنظور السردي والرؤية السردية.

الشخصية في العمل.

وأنهينا القراءة بخلاصة تبقى مؤقتة.

ويجب تقديم الشكر لكل من قدم يد المساعدة؛ فالشكر في مقام الاعتراف بالمساعدات القيمة التي حظي بها هذا البحث واجب. وأخص بالذكر:

الأستاذة الجليلة جوليا علي التي رافقت فصول الكتاب فصلا فصلا وكان لها دور مهم في بنائه ونموه.

الشاعر والقاص الأستاذ عز الدين الماعزي الذي قرأ العمل في صورته القبلية، وتابع، بدقة وانتباه، لغته وقدم توجيهاته وتصويباته.

القاصة الشابة فاطمة كطار التي قدمت ملاحظاتها البانية.

المبدعة المتعددة فاطمة بن محمود التي لم تبخل علي بملاحظاتها وتشجيعاتها.

ولا يفوتني في الصدد أن أتقدم بالشكر للأستاذ الأديب والناقد محمد داني لما شملنا من دعم معنوي، ومباركته لهذا العمل.

والشكر في الأول والأخير لله سبحانه.

وهو ولي التوفيق.

****

القسم الأول

العتبات النصية:

عتبة الغلاف :

يعتبر الغلاف أحد تمظهرات الموازيات النصية فهو بتحققه المنفرد يوازي كل العتبات النصية التي يتضمنها باعتباره واجهتها والمعرف بها.

وهوعتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه، وهو جزء من نسيج القصة، ولوحة ضمن معمار النص. يحيط الغلاف بالنص القصصي، ويغلفه ويحميه، ويترجم رموزه الدلالية. يكون في البداية محايدا وبارد الحضور لكنه حين يتحول إلى حامل للرموز الإشارية يخرج من حيادته ليصير ذا أبعاد فنية ودلالية معينة. ففي مجموعتنا المختارة تم اختيار اللون الأبيض ليكون غلافها، ودلالة البياض هي البراءة والطهر والصفاء، لكنه، هنا، يرمز للحياد الإيجابي، بمعنى أنه ليس حيادا سلبيا غير مهتم بما يحيط به أو ما يوجد طيه، بل هو حياد ينتظر ما سينطبع على دفتيه ليصير ذا معنى جديد يشكل صحبة اسم المؤلف واللوحة

وغيرهما من الرموز ضفيرة تخدم معنى النصوص وتساهم في تحقيق أبعادها الفنية والجمالية.

ويعد الغلاف من أكثر المصاحبات النصية تنويراً للنص. يظهر على دفتيه: اسم المؤلف، والعنوان، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية.

ويمكن تصنيف اللوحات التشكيلية من حيث تشكيلها إلى:

_ تشكيل واقعي: لا يحتاج القارئ فيه إلى بذل كبير في الربط بين النص واللوحة التشكيلية.

_ تشكيل تجريدي :يتطلب من المتلقي بذل جهد كثيف لفك رموزه وإدراك دلالاته، فضلا عن إيجاد رابط بينه وبين النص.

إذاً، يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين والعلامات التصويرية والتشكيلية الموجودة في الغلاف الخارجي داخلة في التعبير عن الشكل الخارجي للعمل، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد وأن تكون له دلالة ذات أبعاد جمالية وقضوية.

.....

عتبات الخارج من الجهتين:

أــ الحمولة اللسانية:

تتشكل عتبة الغلاف الأمامي لمجموعة "للفرح عمر واحد" من نوعين من العناصر:

عناصر لغوية تحدد هوية هذا العمل.

وأخرى غير لغوية(لوحة الغلاف وأيقونة دار النشر وصورة المؤلف).

تتكون العناصر اللغوية من اسم القاص زيد سفيان(إشارة إلى صاحب النص).إنها مسألة قانونية و إشهارية في الوقت نفسه..وعنوان المجموعة "للفرح عمر واحد".وكلمة ـ قصص قصيرة جدا ــ باعتبارها مؤشرا تجنيسيا، يفتح آفاق انتظار القارئ المحتملة.لأن هذا المؤشر يربط الكاتب و القارئ بما يشبه العقد الذي يحدد شروط القراءة و التأويل. ومن دون ذلك، ستغدو كل قراءة عملية مستحيلة وغير تواصلية. فالنص القصصي بطبعه، نص تخييلي تداولي. كما يتضمن اسم دار النشر(ببلومانيا) وإيقونتها الإشهارية.

أما الغلاف الخلفي، فيزيد عن الأمامي ، من خلال احتوائه على ثلاثة نصوص قصيرة جدا لكل منها مستطيلها الخاص ولونها المختلف، النص الأول والثالث كتبا باللون الأحمر على خلفية رمادية، فيما الثاني كتب بالأبيض على خلفية حمراء.

ويمكن القول إن مكونات الغلاف مختلفة من عمل إلى آخر إلا أن الشائع أن الغلاف كعتبة نصية يحوي العتبات النصية الأخرى وهي كالآتي حسب إدراكنا لها:

عتبة اسم المؤلف:

يندرج اسم المؤلف ضمن صفحة الغلاف الأولى و يعاد التذكير به في صفحة الغلاف الخلفية ؛ وهو من أهم العتبات النصية من حيث أنه صاحب النص ومبدعه ومنتجه و إليه تنتهي النسبة في الحقوق الملكية الفنية وحتى التسويق من الناحية الاقتصادية والتجارية.

وقد جاء اسم المؤلف زيد عبد الباري سفيان في أسفل الصفحتين، الأمامية والخلفية، مع اختلاف في حجم الخط؛ ففي الأمامية كان أكبر، لكنه في الصفحة الخلفية جاء مصحوبا بصورة المؤلف

كمزيد من التأكيد الذي يرفع اللبس في حالة ما إذا وجد رجل آخر يحمل الاسم نفسه، وبخاصة في مجال الكتابة الإبداعية، فالأمر وارد ومحتمل الورود.

عتبة التجنيس:

ويقصد بها الكلمة أو العبارة التي توضع في صفحة الغلاف الأولى لتدل على الشكل أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل شعرا أو نثرا ، وتعتبر هذه العتبة النصية أول ما يمكن أن يدرك بالنسبة للقارئ لأننا قبل كل شيء نتساءل عن جنس العمل الأدبي الذي سنقرؤه ؛ وتتجلى الأبعاد التداولية لهذه العتبة في تيسير السبل للقارئ لكي يدرك أنه أمام نصوص قصصية قصيرة جدا تخصيصا. إن هذا الإدراك يجعله لا يتوقع أنه سيتلقى نصا تاريخيا أو سياسيا أو غيرهما. إلا أن هذه الإشارة ترفع اللبس الذي قد يحصل بين مجال هذه النصوص المعرفية وتحديد حتى طبيعة النوع داخل خريطة الأجناس الأدبية الواسعة.

واللافت للانتباه أن عتبة التجنيس كتبت باللون الأبيض في مستطيل ذي لون أحمر مثير للعين، صغير الحجم مصوغ بشكل عمودي أعلى الصفحة جهة اليسار. فرغم أنه مستطيل صغير

الحجم لكن لونه الأحمر كان كافيا للفت القراء المحتملين قصد الإقبال عليه.

لقد كان ميثاق التعاقد بين القاص والقارئ واضحا لا غموض فيه ولا لبس؛ فالمرسل يخبر المرسل إليه أنه سيكون، حال قراءته للعمل، أمام قصص قصيرة جدا، وعليه أن يتعامل معها انطلاقا من خصوصيتها الإجناسية.

عتبة العنوان:

يعد العنوان مدخلا مهما في قراءة أي عمل إبداعي. فهو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى .وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره. كما أنه يهيئ القارئ لولوج النص واستكناهه، بحيث ينقله من عالمه الواقعي إلى عوالمه الخاصة.
ولتحقيق هذه الغاية، يعمل المبدعون على إيلائه ما يستحقه من اهتمام حتى يكون قادرا على استقطاب" فضول القراءة من أجل العمل على حلّ ما يطرحه من مشكلات، وما يعالجه من قضايا..

وللعنوان وظائف متعددة منها:
بحسب جميل حمداوي، الوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة التسمية،

ووظيفة التعيين، و الوظيفة الأيقونية/ البصرية، و الوظيفة الموضوعاتية، والوظيفة التأثيرية ، والوظيفة الإيحائية، ووظيفة الاتساق والانسجام، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الدلالية أو المدلولية، والوظيفة اللسانية والسيميائية...

عنوان المجموعة:

جاء مثيرا للسؤال، لمه؟ هو شبه جملة من الجار والمجرور، تقدم المبتدأ، ليكون البؤرة الدلالية في الجملة بخاصة، وفي باقي النصوص بعامة. شبه جملة تقريرية واضحة البناء، فالفرح له عمر واحد لا يتكرر، سريع الذوبان، محكوم بالانقضاء، مثله، في ذلك، مثل الإنسان، لا يملك سوى عمر واحد، لذا، ينبغي ألا يضيعه هدرا ومجانا، بل ينبغي له أن يستثمره أحسن استثمار. والفرح بدوره ينبغي الاستمتاع به، والاستفادة منه قبل فوات الأوان. وهو فرح سريع العطب، هش كشبه جملة، لم يبلغ حلم الجملة الفعلية أو الاسمية، سيظل قاصرا مادام أنه لا يمتلك سوى لحظة زمنية قصيرة لا تتكرر.

والراجح أن العنوان يميل إلى تأكيد فكرة السرعة والانقضاء، تعقبه أعمار الحزن، فلهذا الأخير السطوة وقوة الحضور والاستمرارية في الزمان كما في المكان.

عتبة العناوين الداخلية:

إن ما يلفت الانتباه ويدل دلالة واضحة على ميل القاص إلى التكثيف وبلاغة الاختزال، اعتماده على العناوين القصيرة جدا؛ وأقصد بذلك ميل القاص إلى العناوين المفردة والنكرة، إذا إن العناوين التي لم تنضبط لهذه القاعدة قليلة للغاية مقارنة مع وفرة السابقة، فعدد المركبة أو الموصوفة لم تتعد العشرة، وهي، على التوالي:

1_ ضربة لازب ص22.

2_ أكباد أبي. ص26.

3_ احتفالية مدرسية. ص54.

4_ مظلة دفاعية. ص62.

5_ حلم عصفور. ص63.

6_ شهد شاهد. ص64.

7_ حفلة تنكرية. ص77.

8_ بضاعة مزجاة. ص78.

9_ الأرجوحة الدوارة. ص86.

10_ قبل الغروب. ص93.

العناوين كانت بأغلبيتها من كلمة واحدة؛ وهذا لم يكن محض مصادفة،
وإنما تعمّد الكاتب ذلك؛ إذ يكفيه شعاع واحد.. واحد فقط، ليوصلَ به المتلقي إلى قاع القصد.
عنونة النصوص لم تكن مجرد عناوين اختارها الكاتب كي تناسب المعنى العام للنص، وإنما هي جزء لا يتجزأ من النص نفسه، وقد بلغت في أهميتها حدّ أنها جاءت مكتنزة: بالإشارة إلى المسكوت عنه، وبعميق الدلالة إلى قصدية الكاتب.
كل عنونة منها كانت "بقيمة" نص، ومثال ذلك: "رفد"، "إسكات"، "كمين"، "كفالة"، " اتباع."
تلك العناوين كانت كالشعاع الذي يوصل المتلقي عنوة إلى أعمق أعماق "الرسالة" الموجهة إليه بذكاء.
تجدر الإشارة إلى أن بعض المتون لعبت صحبة عناوينها دور الشارح والمضيء إما من الأعلى إلى الأسفل، حيث بؤرة الضوء كانت من العنوان، أو من الأسفل إلى الأعلى حيث بؤرة الضوء كانت من النص.

لنضرب لذلك مثالين يوضحان بشكل قوي هذه الإضاءة المزدوجة:

قصة "دعابة" ص14:

قضم أساس دارنا؛ دغدغتنا أسنانه ضحكت الحجارة؛

سقط الجدار مغشيا علينا.

فالدعابة لعب وممازحة، وفي الوقت نفسه حمق، لكننا لا نعرف المعنى الحقيقي لها، ولا بعدها الدلالي إلا من خلال النص الذي يضيء بعدها المعنوي؛ فهو الذي يفرغها من معناها السطحي العام والمتداول، ويملؤها بالمعنى الجديد القريب من الحمق لكونه يقود إلى الخراب والقتل.

صحيح أن النص يحمل بعض مفردات الممازحة، والتي منها: الدغدغة والضحك، لكن معاني تلك المفردات يتم شحنها بمعاني مغايرة في ارتباطها بما بعدها، فالأسنان، لا يمكنها أن تحدث ضحكا، فدغدغتها مؤلمة، والحجارة جماد لا يعرف الضحك؛ ضحكه فعل سقوط وانهيار، وهو ما تشير إليه عبارة الختم بجملة السقوط على سكان الدار. من هنا، يتبين أن الإضاءة أتت من الأسفل إلى الأعلى. فالعنوان جاء مبهما ذا معاني هي غير المعاني التي قدمها النص.

أما في قصة "منفذ" ص 89، فتأتي الإضاءة من الأعلى إلى الأسفل، يقول النص:

تبادر إلى ذهنه جمع التبرعات وقد اشتد به العوز وانسد

الأفق؛ قرأ بيان الإشهار؛ سماها جمعية الأقصى.

إن أفعاله جميعها تظل مبهمة الغاية في غياب العنوان الذي يقدم إضاءة للقارئ تسهل عليه عملية فهم الختم. صحيح أن بعض الإشارات الواردة طي القصة تسعف في القبض على المعنى، لكنها لا تبدد الكثير من العتمة إلا بواسطة العنوان. فالمنفذ في معناه يفيد النجاة والخلاص؛ والخلاص في النص له امتداد بوضعية الشخصية المتأزمة التي حلت تناقضاتها بحيلة جمع التبرعات من أجل هدف سام لا يمكن التخلف عن الاستجابة لندائه، ألا وهو القدس. ثم إن للإضاءات بنوعيها دورا في تكسير خطية القراءة بجعل القارئ يتحرك بالتوالي من الأعلى إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعلى.

لعل العناوين المفردة هي الأنسب لجنس القصة القصيرة جدا التي تركز على خصوبة المعنى وغنى الدلالة، والانتقال من الألفة إلى الغرابة، والميل إلى التكثيف والإيحاء. فإذا كان من شروط القصة

القصيرة جدا الإيجاز والتكثيف، فإن العنوان ينبغي أن ينضبط لهذا الشرط هو الآخر؛ فشرط الإيجاز والتكثيف، إذا، نجده متوفرا في عناوين المجموعة التي جاءت غالبيتها الساحقة مفردة نكرة، ابتعدت عن التعريف، ليفتح باب التأويل لدى القارئ بشكل رحب من دون حصر أو تقييد.

إن فضاء النكرة رحب للغاية، بحيث يتسع إطاره للجميع من دون حصر لدلالته أو تقييد لمعناه. بخلاف المعرف الذي لا يسمح للقارئ إلا بتأويل ضيق.

صورة الغلاف:

تتوسط الغلاف الأمامي لوحة فنية بهية الألوان، مزركشة بحروف عربية، تشكل مع بعضها صورة طائر مزهو بألوان فرحه، كما أن تلك الحروف تتقصد القارئ العربي على وجه الخصوص وتثير كوامنه، وتبني معه أرضية وفاق واتفاق. بالأعلى جزء من الطائر كما بالجهة اليمنى، وكأن صورة الطائر تغادر اللوحة، معبرة عن انسيابيتها، وعبورها السريع، وكأنها تتصادى ومعنى الفرح سريع العطب. وما يثير حقا هو حضور لون العنوان والكاتب في عمق الصورة كنوع من اللحمة الجامعة بين الأطراف، اللغوية وغير

اللغوية. وحدة تشي بالانتماء إلى زمن السرعة الفاضحة للفرح بما هو هش وسريع الذوبان.

****

القسم الثاني

الجانب القضوي:

لم تقتصر المجموعة في تناولها على تيمة واحدة بل عمدت إلى التنويع بطرق قضايا كثيرة محورها الإنسان؛ أي أنها تروم جعل الإنسان يستعيد إنسانيته التي فقدها بفعل عوامل شتى سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية. المجموعة ترصد القيم السلبية وتنتقدها بغاية إزاحتها لصالح قيم إيجابية تكرم الإنسان، وتحقق له العدل والكرامة والحرية.

انشغلت المجموعة بنقد البعد الزائف من القيم والأفكار، والمواقف، والرؤى، والأحاسيس بلغة لماحة، تفجرالدلالة بأساليب سردية متنوعة، تقبض على المعنى وتأسر دلالاته عبر الإشارة، والقرص، والغمز، والتورية، والكناية، والرمز، والإيجاز، والتلويح، والتهكم، والإلغاز، والتصوير المشهدي اللماح .. إن نصوصه تضع نصب عينيها فعالية التلقي، وحياة النص بعد القراءة والتأمل ليحيا في نفوسنا إشكالا اجتماعيا وثقافيا وإنسانيا وحضاريا..، وفكرة تقض مضجعنا وتولد أفكارنا لتأويل منفتح على قراءات نقدية متعددة. نصوص المجموعة تشكل كورالا للإعلاء من صوت القيم النبيلة؛

قيم الجمال والخير والعدالة والكرامة والحرية؛ فهي القيم الإيجابية القادرة على بناء الإنسان، والقادرة بشكل من الأشكال على خلق فرص التعايش وتحقيق السلم في العالم.

أمر ذو دلالة أن تستفتح المجموعة بنص "جدران" ص14، فقد قرر الرجل وبمحض إرادته، هذه المرة، العودة إلى الزنزانة التي فر منها بعد أن أصيب بخيبة أمل من الواقع المتردي الذي استقبله. فهذا الواقع المتردي ما كان ليكون كذلك لولا تضافر عوامل شتى في تشكيله؛ وهو ما سعى القاص إلى رصده عبر مجموعة نصوصه التي تقدم الصورة العميقة الواقفة خلف المظاهر الكذابة. فأن يقرر الرجل العودة إلى الزنزانة ويضع حدا لحياته ليس بالأمر السهل، فلابد من أن يكون هناك شيء فظيع في الخارج ليتخلى عن حريته الثمينة التي ناضل الإنسان منذ فجر التاريخ لنيلها. هو الواقع الكالح، والعفن، حيث العلاقة بين الناس تتميز بالتوتر، وحيث الخيبات هي السمة المشكلة لأفق الانتظار.

من ثم رغبة القاص في إعادة بناء المجتمع على أسس متينة قاعدتها وركيزتها الأساس القيم النبيلة:

جدران

ألقي بي في زنزانة، تذكرت نزيلا قبلي غافل السجان ورسم

شمسا ونافذة؛ تسللت منها؛ وجدت نفسي في وكر كبير ممتلئ بمخلوقات عارية؛ عدت إلى سجني الصغير ورسمت ظلا ومشنقة.

ولعل النواة الصلبة لهذه القيم التي يدعو القاص إليها، ويحض عليها حضا، هي قيمة التواصل الإنساني، والقدرة على العطاء بسخاء.

لذا، نراه في قصته "صقيع" ص37، يندد بالبرودة الإنسانية، وتفكك العلاقات، وانكفاء الإنسان على نفسه في لامبالاة قاتلة لغيره؛ يقول:

أخبرها الطبيب أن العناق يعالج القصور العاطفي؛ وقفت في الطريق، استهلت رحلة العلاج بمعانقة كلب؛ نبح المارة..

هي بحاجة للعناق الدال على التواصل الإنساني بعد صقيع هدد توازنها النفسي؛ سارعت لتطبيق وصفة العلاج؛ بيد أنها لم تجد سوى كلب منحها الحنان المفقود، وملأ صدرها بالدفء، بخلاف البشر الذين سقطوا في الامتحان، وبرهنوا، ببرودتهم، وجفائهم، عن انحطاطهم الأخلاقي، وصاروا في منزلة الحيوان الذي ارتقى إلى مصاف الإنسان. هذا الانمساخ تعبير عن نقد لاذع لخوائنا، ولاهتمامنا بما هو مادي على حساب ما هو إنساني.

نستشف من النص أن الإنسان بحاجة إلى أخيه الإنسان، وإلى تواصله؛ فعبر هذا التواصل يتحقق الدفء، وتنجلي قساوة الصقيع.

من هنا يتولد سؤال حارق: ألا تدفع الإنسان غريزة الرأفة إلى الإحساس بفظاعة ما يشعره به أخوه الإنسان من آلام جراء الوحدة والعزلة والنبذ؟

عن هذه الثيمة تتولد موضوعات كثيرة، وتتفرع عنها، مشكلة سبيكة متكاملة لا ينفرط عقدها.

تؤكد المجموعة أن خلو حياتنا من المشاعر، سيعجل بنا إلى السقوط والانحطاط؛ وهو ما تؤكده نصوص عديدة سنتوقف عندها أثناء حديثنا عن الموضوعات المهمة التي تناولتها المجموعة؛ وهي كثيرة، بالمناسبة، بفعل وفرة نصوصها.

موضوعة الراهن العربي:

مما لا شك فيه أن القاص ابن بيئته، لا يمكنه أن يكون خارج قضاياها؛ فهو مسكون بما يعتمل في واقعه، يتفاعل معه تأثرا وتأثيرا. ويتجلى انشغال القاص بهذا الواقع في جملة نصوص تؤكد هذا الانشغال، وتشي بما يحمله من هموم، وما يتطلع له. من أبرز

تلك النصوص، وأقواها، نص "هرولة" 58، هذا العنوان البليغ والمعبر عن واقع الحال المؤلم، يقول:

قيل إن فحواها: إلى كلب الروم، الجواب ما تراه لا ما تسمعه.

أردفها بإرسال "حفنة تراب"

لم يغب عنه التوقيع، لكنه أرفقها بإبهامه.

لعل القارئ يلمس حضور التناص لا من أجل تعضيد قيمته، وتقوية بعده، بل بغاية الانزياح عنه للتعبير عن الخذلان والضعف والذيلية، فالخطاب الموجه، وإن كان يحمل لهجة شديدة القوة، لكنه يضمر ضعفا بينا، وصلافة في غير محلها. فالمرسل أضعف من أن يكون في مستوى ما تتطلبه اللحظة التاريخية الحرجة من حزم وقوة. إذ كيف يمكن أن يكون الخلف مثل السلف وهو الذي باع وطنه لأسياده من أجل السلطة؟

فعل يتكرر على مدار جغرافية الوطن، ويسهم في مزيد تمزيقه، فلا خير في حاكم باع وطنه للعدو من أجل الخلود في الحكم. ويقف مثل هذا الحاكم في وجه التغيير، ويعبث بإرادة الشعوب، ويتقوى بالخارج على الداخل، ويقوم بالتلاعب بمشاعر الناس، وتحريف إرادتهم، كما في نص استباق" ص59، حيث يقول:

جاءت الهداهد بنبإ يقين؛ رسم خريطته، ترجم الوشوشات المتربصة في زوايا الليل إلى لافتات؛ دلفت زبانيته تقود المسيرة.

فبفعل مخابراته حصل على الأخبار التي تهدد كرسيه، فاستبق الأحداث، وصاغ اللافتات، وجعل زبانيته يقودون المسيرة. لقد تمكن من حرف الإرادة، وإفساد فرحة التغيير. ولو لم يستعن بالخارج، ويتقوى به وبزبانيته وعملائه، لكان سقوطه مدويا؛ برنامج الشعب هو غير برنامج الحاكم، فلكل هدفه، ومن هنا الصراع الشرس من أجل الربح.

والتناص، مرة أخرى، كان موظفا للتعبير عن سخرية السارد من إرادة الحاكم الذي ما سعى إلى تحقيق التغيير الإيجابي الذي يصب في مصلحة الشعب، بل سار بالضد من تلك الإرادة حتى يدوم في الحكم، ويحافظ على مصالح من يدعمه من الخارج.

أما نص "عراء" ص **56**، فكان نقده منصبا على الذات العميلة، الذات التي تخون صاحبها، وكأني به، في هذا السياق، يتحدث عن الحاكم الذي ألف الخيانة، وما عاد قادرا على الخلاص منها؛ فهي جزء أساس في تركيبته، لا يمكنه أن يكون من دونها، هي أكسيجينه، وطاقته، ومادته الحيوية.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستبداد كارثي، يقف وراء التشردم والتشتت والتشظي، كما في نص "بلقنة" ص69، حيث يقول:

تنادوا، تم الشروع في الخطة، رغم الألم الذي جلبته امتلأ

غيظا وحزنا من عملية الاستئصال؛ احتفلت الزائدة

بالاستقلال.

فالزائدة اسم على مسمى فضلا عن صغرها وحقارتها ولا جدواها، لكن يد الغدر تقسم المقسم، وتزيد فيه اجتهادا، مما يؤدي إلى بلقنة الخريطة العربية وإضعافها حتى تتمكن القوى العميلة والقوى الأجنبية من الاستفادة من ثروات الأرض بلا حدود ولا رقيب ولا حسيب.

موضوعة الموت:

ارتباطا بموضوع الخيانة، وبيع الوطن، نجد موضوعة الموت ذات أهمية في هذا السياق، إذ العلاقة بينهما وطيدة. فالموضوعات حلقات يأخذ بعضها برقاب البعض في تبادل التأثير والتأثر، علما أن التأثير الذي يأتي من الأعلى تنبثق عنه مجموعة من الدوائر السلبية التي تأخذ المواطن في دورانها لحد الدوخة. ومن ثم، ليس

غريبا أن يولد الاستبداد والخيانة المتأصلة فيه إلى تشكيل لوحة سوداء سمتها الأهم الموت.

فجملة من النصوص تنطبع بكلمة الموت، لونها بالحزن والكآبة، من بينها النصوص التالية: "استلاب" و"بشاعة" ص **60** و"شهادة" واتباع" ص**61.**

تحضر مفردة الموت فيها بقوة فاردة أجنحتها لخنق نسمات الحرية والاستقلال والعزة والكرامة، يقول النص الأول:

في مشروعه الحضاري الذي مهدت له الصحافة منذ عقود،

اتخذ له راية من كفن جده بعدما خاطه في قوس قزح؛

حينما خرج يستعرض به بين الأمم كان نصفه الأعلى ميتا

بينما الأسفل يرتعش.

بين أن المعجم أحد مداخل النص، وأهم منصة لبلوغ بناء الدلالة، وتشييد المعنى. فنجد الكفن والموت والارتعاش، وكلها تسير على النقيض من المشروع الحضاري الذي يريد بناءه؛ إنها مفردات تعري الهدف الحقيقي منه، وتسفه تبعية الصحافة التي تزين

القبيح، وتنفخ الروح في الجسد الميت. لقد كان مشروعه سفها وانحطاطا؛ مما جلب عليه سخرية الأمم.

ويأتي نص "شهادة" ليعلن بكل صراخ الوفاة، وهو يقول ختما:

_أغسلونا، كفنونا، لسنا سوى موتى.

نهاية حزينة، ومعبرة عن السقوط والتردي، وكيف لا تكون صرخة مدوية ونحن لم نقدم للأمم خيرا يذكر، نص "أتباع" و"هرطقة" ص66 و"تقاطع" ص67. كلها نصوص تعبر عن الخواء قرين الموت الذي تعيشه الأمة العربية في مرحلتها الراهنة.

موضوعة الانمساخ:

يعرف المسخ بكونه تحولا إلى القبيح والسير به من الأعلى إلى الأسفل؛ من الكمال النسبي إلى الوضاعة المطلقة.

المسخ خاص بالبشر ينقلهم من الإنسانية إلى الحيوانية أو الجماد. إن المسخ من عجائبية الأدب. وفي نصوص المجموعة، وهي قليلة على كل حال، نجدها تتضمن هذا البعد العجائبي بغاية نقد السلوك والواقع الاجتماعيين والسياسيين. فالمسخ يوظف في سياق الحاضر ويطبق على الواقع العربي راهنا. فالمسخ يعبر عن مظاهر النقص والخلل في مجتمعاتنا العربية المعاصرة كالشطط في استعمال السلطة

وانتهاك حقوق الناس، وكسر الكرامة والعزة والأنفة لدى الإنسان العربي بغاية لحقه بالآخر، وجعله تابعا له، يخدم مصالحه. فنص "حفلة تنكرية" ص77 ينهض بهذه المهمة حيث حضور كلمة المسوخ والتحول مومياء. يقول:

صخبَت المعازف، تمايلت مفاتنها، ازدحم المهرّجون،

رقصت المسوخ.

ركله الخوف إلى متحف، اختار تابوت شاغر، استحال مومياء.

فالانمساخ قاد الرجل الرافض لما يجري في حفلة التنكر الفاسدة إلى التحول من الحياة إلى الموت، ومن الحركة إلى الجمود.

موضوعة الخيبة:

تتميز حياة الناس بالخيبة الناجمة عن واقع محبط، سمته التردي والخذلان. فالواقع رديء دائماً، لذلك وجب انتقاده عبر مضاهاة رداءته. الأمر الذي يولد لدى الشخصيات الشعور باللاجدوى وعدم الانتماء ومن ثم الانسحاب والانكفاء على الذات. من المؤكد أن الإنسان يسعى إلى إشباع رغباته المقبولة والمحتملة، ويرغب في تحقيق النجاح، وتشكيل مستقبل زاهر، لكنه حين يصطدم بالعوائق الكثيرة يجد إرادته المشحوذة قد فلت بفعل كثرة

الانكسارات، فينكفئ على نفسه، منسحبا من العالم متجرعا مرارته لوحده كبطل أسطوري نذر حياته للفشل. ونعثر في المتن القصصي على أصداء هذه الخيبة في الكثير من النصوص بفعل ادعاء كاذب من ملفق غشاش، كما في نص "بضاعة مزجاة" ص78:

عاد أبو رغال بكامل أهبته،

استبشر الباعة المغمورون، تداعى سماسرة العالم؛

تم إشهار الافتتاح، وجدت المعارض فارغة.

يذكرنا النص بشخصية تشبه أبا رغال؛ إنها شخصية أبي سفيان التاجر فاحش الثراء، يعود بكامل أهبته، فيستبشر الباعة المغمورون؛ أي الصغار الذين يأملون خيرا، لكن الخيبة كانت في استقبالهم حين وجدوا المعارض فارغة، فقد كان السماسرة أسرع وأخف، وأشطر.

وفي نص "صلابة" ص 79 ذي البعد الرمزي، نعثر على هذه الخيبة في نهايته التي تقول:

خذله الوقت، سحقته الحصادة.
والحديث عن الغصن الذي لم ينحن للعاصفة مثل الحشائش، كانت نهايته مأساوية.

أما نص "براقش" ص 84، فيكفي العنوان دليلا على مرارة الخيبة التي تجرعتها الشخصية المحورية:

أبي الذي عدّني بضعة جدّي طالما قهقه وأنا أهشم نوافذ الحي، يجلس اليوم على كرسي الإعاقة؛

اتّهموني بالتّسبب في مرضه، تجاهلوا شرخًا يخطّ جمجمته.

لقد كان كبش فداء، حمل أوزار القوم رغم أن العلامة التي في رأس الضحية تبرئه ولا تدينه، لكنه الفرد الأعزل أمام قوة الجماعة وتواطئها ضده للتخلص منه.

أما نص "وطن" ص 86، فمرارة الحزن التي تجرعتها الشخصية كانت ناجمة عن تخلي الوطن عنه. والطباق الموظف كان بغاية تعميق الإحساس بما آل إليه وضع الرجل. فقد اختطفه الفرح وبعد عودته عانق الحزن.

وبفعل الخيبات متعددة المشارب والأسباب، تجد الشخصيات المحبطة نفسها مضطرة إلى المغادرة المعنوية أو المادية كحل لتحقيق الخلاص من عذابها النفسي أو الروحي، كما في نص الاستفتاح "جدران" ص24. أو نص "طارق" ص25 الذي يرصد مخاطر الهجرة هروبا من الموت إلى الموت:

مخر عباب البحر.

رأيتهم يمتطون فرسه، الميدان مكدس بالعثرات؛

فتشت عنهم في كل مكان، غير طفل مسجّى أفلتته فاجعة.

سألت أين اختفى وبقية الفرسان؟

طأطأ البحر أمواجه.

نجد في هذا النص محاكاة ساخرة لفتح الأندلس؛ فإذا كان في عهد طارق من باب القوة، فهو في عهدنا من باب الضعف والتشتت والفرقة. وينتهي النص بموت البراءة مصحوبا بشعور خجل من البحر كتعبير عن فداحة الموت في زمن موت الإنسان الذي صار آلة قتل لأخيه الإنسان.

لقد تناولت قصص المجموعة موضوعات متعددة ومتنوعة، فعين القاص تكاد لا تترك موضوعا دون التطرق له، ويندر أن تقتصر على موضوع واحد بعينه دون أن تتعداها إلى غيرها. ويبقى الموضوع الواقعي الاجتماعي ضاغطا على نصوص الإضمامة، حيث نجدها تسلط ضوء كاشفا على جملة من الاختلالات التي يشهدها المجتمع وما يعتريه من ظواهر سلبية، وما تعرفه العلاقات من تفاعلات، مع الإشارة إلى جدلية الأنثى والذكر والعلاقة المتوترة

بينهما حيث تميل مرة إلى الخيبة ومرة إلى الانسجام. كما تطرقت المجموعة، إضافة إلى ما سلف، إلى موضوع النفاق والسعي إلى الظهور أمام الناس بمظهر يناقض الباطن بشكل صارخ، وتشخيص حال الانفصام بين القول والفعل لدى طائفة من الناس. دون نسيان فسح مجال مهم للأم ودروها في التنبيه والإرشاد، والسعي إلى تخليص أبنائها من ورطاتهم الوجودية والاجتماعية.

لقد صورت لنا المجموعة بكثير من الوعي والالتزام الكثير من مظاهر المجتمع، ورصدت مفارقاته، ورسمت علاقات أناسه وما يطبعها من زيف ونفاق وخداع، معتمدة على السخرية اللاذعة، والنقد الصارم، معبرة بذلك عن سخطها ورفضها لتلك الأوضاع المزرية بغاية تقويم الاعوجاج، وبناء مجتمع سليم ينعم أفراده بالحرية الملتزمة، والمساواة الحافظة للكرامة الإنسانية.

.....

النّص الاستهلال:

في كثير من نصوص المجموعة، جاء "الاستهلال" وكأنه النّص بأكمله؛ فهو استهلالٌ ومتنٌ وقفلة/خرجة؛ لذا أطلقتُ عليه مصطلح "النّص الاستهلال"، وهذا لا يؤثر سلبا في تقييم المجموعة،

بل على العكس، فالكاتب سَبّاق في خلق هذا الأسلوب الكتاباتي الإبداعي اللاّفت، وهو ينمّ عن اقتداره و احترافيته العالية، وعن تمكنه أيضا من الإمساك بأدواته الكتابية، ومهارته في استخدامها، ومثال ذلك نص "فجاجة"

(عبس الليل، انفجر البركان؛ عزلوا الرأس واختاروا ذيله).

ملاحظٌ في هذا النص كيف جاء الاستهلالُ نصّاً متكاملا؛ فهو استهلالٌ ومتنٌ وقفلة/خرْجة، جاءت الفاصلة والفاصلة المنقوطة بين أجزاء الجملة، إلى أن أتت النقطة في نهاية جملة الاستهلال لتعلن نهايةَ النّص المذهلة.

هو أقصر نص في المجموعة، مشكل من سطر واحد، وثلاثة أجزاء بنيت على الشكل التالي:

فعل، ورد فعل، ونتيجة.

بناء سريع يوازي سرعة الأفعال الموظفة، أفعال تدل على الحالة والحركة والفعل.

استهلال قوي لجسد نصي قصير للغاية فقفلة مدهشة تتثير أكثر من سؤال بفعل الترميز والتكثيف والإيحاء.

-بين "رشاقة الاستهلال"، و"فشل تقافز المتلقي" في تتبّع أجزاء جملة الاستهلال لوصول المعنى:

حين يلج القارئ النّصَّ، يُفاجَأ بأجزاء جملة الاستهلال كيف

تتراشق لتوصِل المعنى، فتخدع القارئَ بخفّة انتقالها بين الفواصل والفواصل المنقوطة، إلى أن تصل النقطة فتبلغ المعنى، غير أن تقافزَ المتلقي السريع من جزء إلى آخر، سيوقعه في حفرات العجز فيستحيل وصوله المعنى؛ مما يضطره للعودة إلى الاستهلال بقراءة متأنية ثانية وثالثة ورابعة، ينقل فيها خطواته بيقظة وتُؤَدَة وحذر، فلا يخدعه تراشقُ أجزاء جمل الاستهلال، إلى أن يصل أقصى أصقاع المعنى بأمان، ومثال ذلك نص "ترجيع"

»حاصرتني القيعان؛ رسمت نفسي يماما؛ أمسك بي الصيادون، ربطوني دون اكتراث لنواحي؛ حين ألفته فكوه عني؛ نجا القيد ومات اليمام« .

.....

عن القفلة:

تتأسس القصة القصيرة جدا - معماريا- على البداية والعقدة والجسد والنهاية. بيد أن أهم عنصر في هذا الفن الأدبي الجديد هو النهاية أو القفلة التي تربك المتلقي بإيجازها وإضمارها وتكثيفها، وتخيب أفق انتظاره بجملها الصادمة، وتشتبك معه بعباراتها المستفزة. ولا تقتصر الخاتمة أو القفلة على العبارة أو الجملة

الأخيرة من القصة، بل قد تكون عبارة عن نقط حذف أو علامة ترقيم أو مقطع أو فقرة أو متوالية أو مجموعة من الجمل المتراكبة أو المستقلة.

لقد اتّسم هذ الفن بالتّلميح، و التّجريب، والاقتضاب، و الحـذف، و الإضمار، و الاختزال، و التّصوير البلاغي، و التّكثيف، و الجـرأة، و الانزيـاح، و الرّمز، و التّناص، و البداية.

والقفلـــــة عند مسلك ميمون: هي جملة الختم شكلا، ولكنها مناط الّسرد عملا ، فمنها انطلاق التّأويل، و إليها يستند الـتّعليل، و عليها يندرج التّحليل ... فهي ذات أهمية قصوى . حتى أنّ البعض لا يرى قصة قصيرة جدا بدون قفلة .

فهل يمكن أن تغيب القفلة في نص ما؟

يرى الدكتور مسلك أن الأمر ممكن، بشرط أن تكون القصة عالية التكثيف والترميز والحذف والإضمار، يقول موضحا ومضيفا:

القفلة ـ على ما هي عليه من أهمية ـ فقد يحدث ألا يأتي بها القاصّ شريطة أن تكون القصـة على درجة عالية من التّكثيف ، أو الرمز، أو الحذف و الاضمار .. فنسقية النّص و سياقه **enonciation**

وتصويره البلاغي ....كلّ ذلك يجعل القفلــة استشنائية لأنّ ما سبقها ـ إن وجدت ـ غطى على دلالتها و تأثيــرها

وقد حدد خصائصها الملازمـــة في عشرة، وهي كالتّالي:

1 ـ قفلة مفاجئة . غير متوقعة من قبل المتلقي . و لكن لها صلة بالموضوع.

2ـ تحدث توثراً و انفعالا ، لنسقها الدّلالي و الّصدامي.

3 ـ تبعث على التّأمل و التّساؤل.

4 ـ تفتح آفاق التّأويل و التّحرّر من تخوم النّص.

5ـ تاتي عفوية مع سياق الكتابة.

6 ـ لا تُصنّع ، و لا تعدّ ، سواء من قبل أو من بعـد ، ففي ذلك تكلف.

7 ـ تضفي جمالية دلالية على النّص ، لما تكتنزه من معنى.

8 ـ تأتي على نسق بلاغي forme rhétoriqueيضفي مسحة فنية على النص.

9ـ تتسم بطابعها الوظيفي fonctionnel في النّص.

10 ـ تتسم بالميزة الجوهرانية essencialiste في النّص.

أمام هذه الخصائص كلّها ، متجمّعة أو في معظمها ، يتبن مقدار الأهمية القصوى التي تحتلّها القفلـة . بل كثير من القصص القصيرة جداً تفقد دلالتها و متعتها و قيمتهـا فقط ، لأنّ القفلة اصطناعية artificiel خالية من العفوية الفنّية . أو أنّها مقحمـة كجسم غريب في نهاية النّص. 1

أنواع القفلات:

القفلة المراوغة

ونقصد بها تلك القفلة التي تأتي بغير المتوقع، وتجعل القارئ كحارس المرمى يرتمي في الجهة المخالفة لمسار الكرة لحظة قذف ضربة الجزاء. فالنص المعتمد على مثل هذه القفلة ، يزرع في طريق القارئ إشارات ملتبسة تجعله يطمئن إلى النهاية المنتظرة والمتوقعة، لكن القفلة تباغته من حيث لا يحتسب، حيث تسقط كل توقعاته، ويدرك بعدها أنه خدع، وأن النص كان مراوغا، إنه الخداع الجميل الذي يمتع ويغني، لا الخداع الذي ينفر.
وهي قفلة تحضر بالعديد من النصوص، منها: "أشباه" ص 75:
نقب في التاريخ، استهواه وميضه، تقمص دور البطل؛

حمي الوطيس، تطايرت الرؤوس؛
تكوم في حجرها، أيقظه ديك القرية.
يمنح النص علامات طريق زائفة، وملغزة، يسير القارئ على هديها، ليجد نفسه في الأخير متورطا في القراءة غير الصائبة، لأن القفلة تأتي بغير الذي وصل إليه اعتمدا على تلك الكلمات الدليلية المورطة. إن النص يزاول مع القارئ لعبة الاستيهام، ينبت كلمات تجعل القارئ يعتمدها لإسقاط رغباته الثاوية في لاشعوره، ليستيقظ على صدمة تعيد إليه وعيه، ليدرك في النهاية مدى تورطه في القراءة الرغبية لا النصية، إنه نوع من المراوغة الجميلة والصادمة في الوقت عينه..ص63

القفلة السردية:

من الطبيعي أن تكون نهاية القصة القصيرة جدا نهاية سردية، مادامت بدايتها سردية .والأصل في القصص - كما هو معلوم- أن تكون محكية ومسرودة. ومن الأمثلة على النهاية السردية قصة "تجريف" ص40:

صهر ممتلكاته في قوالب، صكها نقودا، ربطني رزمة في خزائنه

المنهوبة؛ حينما تم استغفاله غدوت خلف الحدود.

وهكذا، تنتهي هذه القصة القصيرة جدا بنهاية سردية تجمل الحكاية القصصية ختما وإنهاء، وتعلن المنجز الأخير من الحبكة السردية التي تترابط فنيا وجماليا مع بداية القصة.

القفلة الفضائية:

نعني بالقفلة الفضائية تلك النهاية المتعلقة بالزمان والمكان.أي: تلك الخاتمة التي تؤثث الحبكة السردية سياقا وحدثا كما في قصة "ضمور" ص72:

فتح لها سقف الأحلام فحلقت؛ أينع وردها، خشيت الذبول،

ضربت له أمدا، استغرق بناء العش دنيا؛ توسد الإكليل ضريحها.

تنبني الخاتمة في هذه القصة على فضاءي العش والضريح، باعتبارهما إطارين مكانين يتحكمان في الحبكة السردية احتواء وسياقا وجهة. ولتكون القفلة شديدة التأثير في القارئ، عمد القاص إلى توظيف الطباق مرتين، مرة بين الدنيا والضريح، بين

الموت والحياة، ومرة بين الإكليل والضريح، هذا الثنائي الذي يفيد التشاكل والتنافر في الآن ذاته.

القفلة الجامعة:

نقصد بها القفلة التي تجمع كل مواصفات النجاح، من إدهاش، وروعة، وجمال، ودقة وبعد خيال..
إنها القفلة التي تأتي في النهاية كتتويج لنص بني بإحكام، ومهارة وإتقان. نص سارت أحداثه بانسيابية كماء نهر عذب، يروي عطش القارئ، فيمتعه بمائه الزلال، وينتزع منه ابتسامة كتعبير عن امتنانه وعن ما تمتلكه تلك القفلة من حدة وجدة وبعد خيال، بالإضافة إلى المهارة والحذق في الكتابة.
لعل من أبرز النصوص الممتلكة لهذه الخاصية، دون نزعها عن بقية النصوص الأخرى، نص "تحفيز" ص48:
تنازعا مغناجا شقت عصا العفة؛ تقدمت للفصل بينهما؛
انشطرتُ، انزلقت أبعاضي في غمد الغواية، ركضتُ في اتجاهين.
بقيت أناي عاجزة عن فض الاشتباك بين الأربعة.
فعنصر الدهشة حاضر من خلال عنصر التشظي والانشطار، ومن

خلال التناص المضمر إلا من مؤشر "العصا"، كما أن القفلة جاءت لتقوية فعل الانشطار والتعدد المعبرين عن التمزق.

القفلة العالمة:

القفلة العالمة، التي تأتي مدهشة تبقى جذوتها مشتعلة بعد إعادة القراءة.

إنها قفلة عالمة لأنها تدعو القارئ إلى تجنيد معارفه لإدراك أبعادها. كما في قصة "انتظار" ص74:

يتضور الرصيف، يرقب من الله زيارة، يطلب من الشمس عهدا أن لا تهادن...

يتسول سيوفا، كلمات، قلوبا؛

تسيد الصمت... وأنين يقيم صلاة القيامة !

فالقفلة تتطلب من المتلقي أن يجند معارفه لبلوغ مغزاها، ويمكنه، عبر الإزاحة والإحلال، القبض عليها، فالقيامة هي البعث، ولا يكون البعث إلا بعد الموت، والميت يستدعي، في الثقافة الإسلامية، إقامة صلاة الجنازة.

القفلة المدهشة والمبهرة

وهي القفلة التي تجعل القارئ يشعر بقوتها وروعتها وما تكتنزه من جمال، فرغم أنها تخيب أفق انتظاره إلا أنها تمتعه فيقف وقفة

المندهش كتعبير عن حالته الشعورية المنبهرة.. كما في نص "عري" ص75:

تنكست الغمامة في جوف الغياب.
آثرت أمي الصمت متوارية خلف دموعها.
امتثلتُ لرغبة ساذجة في اللهو فرحا بمن تزاحموا على بيتنا
ومسحوا على رأسي؛ لم نرهم بعد ذلك والخبز أيضا؛
ثم مات أبي.

إنها قفلة ذات شحنة قوية لا تفقد ألقها حتى بعد إدراكها وبلوغ مرماها.. فالأب، في النص، مات مرتين، والفرحة التي شعر بها بفعل دفء المعزين كانت خادعة.

القفلة الدائرية:

وهي القفلة التي تنتهي بما بدأت به، ولعل النص السابق يقوم مثالا على ذلك "عري" ص75:

تنكست الغمامة في جوف الغياب.
آثرت أمي الصمت متوارية خلف دموعها.
امتثلت لرغبة ساذجة في اللهو فرحا بمن تزاحموا على بيتنا
ومسحوا على رأسي؛
لم نرهم بعد ذلك والخبز أيضا؛

ثم مات أبي.

فالمعزون قدموا لمساندة الأسرة وتخفيف الحزن عنها بعد وفاة معيلها الذي هو الأب، لكن غيابهم النهائي صاحبه غياب الخبز؛ الطعام الضروري لمواصلة الحياة، وهي اللحظة التي ستفضح الناس ويتأكد موت الأب الفعلي المادي والمعنوي. فدائرية النص تفيد عيش الأسرة في ورطة وجودية واقتصادية عويصة لا فكاك لهم منها إلا بالاعتماد على النفس؛ فمن خلف لم يمت، وأما الناس فغياب لا يعتد به.

القفلة المنطقية

نقصد بها تلك القفلة المرتبطة بنص يعتمد في بنائه على التشكيل الدائري، بحيث إن كل جملة أو فعل يكون نتيجة منطقية للذي قبله، وفي الآن ذاته مولدا للذي بعده، أي يكون سببا ونتيجة في الآن نفسه في وشيجة قوية وسبيكة دائرية تترابط أجزاؤها بصلابة المنطق. فإذا تم حذف جملة واحدة انهار البناء برمته، وتداخلت الأسباب والنتائج بشكل غامض، وفوضوي.. كما في نص "ضلالة" 92:

فقأوا عيني حامل قناديل النجاة، لمع النور في حلم الكفيف، أصيب الجناة بالعمى.

جاءت النهاية منطقية، إذ هي عقاب على الإجرام الذي تم في حق من يحمل قناديل النجاة. هناك ترابط سببي بين جمل النص الثلاث، كل جملة تقود إلى الأخرى برابط منطقي. فالفعل الأول أنتج العمى البصري، لكنه ولد نور البصيرة، لتكون النتيجة خيبة الجناة وسقوطهم في العمى؛ وهو عمى بدا من اللحظة الأولى حين ارتكبوا الفعل الوحشي.

القفلة الشاعرية:

نقصد بالقفلة الشاعرية تلك النهاية التي تكون ذات طابع شاعري قائم على الصور البلاغية والمجازية والاستعارية، وتكون فيها المشابهة حاضرة بشكل جلي، كما يبدو ذلك واضحا في قصة "انحسار" ص**41**:

بعد فشل ثورته، وقف أبي على منصّة الإعدام قائلا:

_ حبلتها وحتما ستلد؛

ولدت أمي، وما زلنا نحتضن أخانا الحزن.

تنتهي هذه القصة بتعبير بلاغي استعاري أكثر إيحاء وتضمينا يفيد

الفشل الذريع لمشاريع الأب حيث إن الحزن صار أخا للعائلة لا يفارقها، واحتضان الحزن أخا تعد صورة تتأسس على المشابهة دالا ودلالة ووظيفة.

القفلة الساخرة:

تنتهي بعض قصص المجموعة بقفلة ساخرة أساسها الفكاهة والسخرية بفعل المفارقة الصارخة بين أمرين، كما يتضح ذلك جليا في قصة "هيكل" ص28:

بدا وسيما وأنيق المظهر، وقعت في حبه، خالف شن طبقة؛ عانقته... سقط عظاما نخرة.

أتت القفلة/الختمة ساخرة من واقع الناس المغفلين الذين ينشغلون بالمظاهر ، ويتركون ما هو أهم وأجل؛ ألا وهو الجوهر والروح.

القفلة البوليفونية:

تستند القفلة الحوارية إلى توظيف صيغة الحوار المبني على فعل القول، بغية التعبير عن اختلاف وجهات النظر، أو استجلاء الفعل البوليفوني المتعدد، أو استكشاف الصراع الإيديولوجي، كما يظهر ذلك بينا في قصة "ضربة لازب" "22:

بات بلا قلب؛ رغم الخيبات أعطاهم ظهره.
دخلوا طامعين؛ ابتدرهم، طعنه قبل غيره قائلا:

_ ليس في كل مرة ينتصر بروتس.
فالبين أن النهاية جاءت بصوت هو غير صوت السارد، مما يعني تكسير هيمنة الصوت الواحد لفائدة تعدد الأصوات؛ وهو منحى مهم يمنح للقصة بعدا بوليفونيا.

القفلة المتطابقة:

يهتم القاص بالنهاية المتطابقة القائمة على التضاد والطباق لدورها في إثراء النص، ومنحه أبعادا دلالية وجمالية قوية، كما في قصة "شرف" ص93:

نشرت الأزهار على حبل الغسيل، وردة ثلاثية الأضلاع ظلت

تلوح للمارة، ابتسم ثغر المعصية، رشقوها بالنبال؛ خلال عودة البستاني قرر تعميد الياسمين... ذبح السنبلة.
فالقفلة تقوم على تضاد بين فعل التعميد وفعل الذبح، ثنائية ضدية تشي بالسخرية من البستاني الذي دفعه شرفه إلى إنزال العقاب لا بالوردة رمز الغواية، لكن بالسنبلة رمز الخير والعطاء.

وهكذا، تنتهي قفلة القصة باستعراض ثنائية ضدية قائمة على التقابل المأساوي بين الليل والنهار، وإن كان المشترك هو الحزن والمعاناة والبكاء الهستيري.

القفلة التناصية:

يعتمد القاص على التناص والحوارية في الكثير من قصصه، وهو ما يشي باتساع ثقافته، وتبحره في مجالات معرفية متنوعة، لاسيما أنه يغترف من السردين العالمي والعربي، كما يشي بتشبعه بالنص المؤسس؛ أي النص القرآني. وتعم معرفته الخلفية النص من بدايته إلى قفلته، وبخاصة الوسط والقفلة/الختمة، كما في قصة "وشاية" ص90:

غرق في التوجس والريبة، نصب كمينا محكما، باغتها؛ وجدها والحزن في خلوة غير شرعية؛ ضربه بعصاه، انفلقت منه اثنتا عشرة أنثى.

نعثر على الإحالات التناصية في: الخلوة غير الشرعية، واثنتا عشرة، وهما، كما هو بين، من المدونة الدينية، وتتصادى القفلة والآية الكريمة من سورة "الأعراف" التي تقول:

(وأوحينا إلى موسى إذ استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم وظللنا عليهم الغمام وأنزلنا عليهم المن والسلوى كلوا من طيبات ما رزقناكم وما ظلمونا ولكن كانوا أنفسهم يظلمون) (160)
بالإضافة إلى طابعها الساخر الذي يقوم على جدلية الشك واليقين، الاتهام والتبرئة، وهي جدلية تدين الرجل كونه السبب في حزنها المتعدد. فذكر العدد إشارة ساخرة إلى سوء سلوك الرجل تجاه زوجته، فبدل الشك فيها كان عليه أن يدين نفسه بمراجعتها وتصويب سلوكاتها؛ فهي حزينة بسبب تجاهله لها فما ظلل عليها الغمام، بل تركها نهب الشمس الحارة، مما يفيد أنه لا يرى إلا مصلحته.

- إن القفلات التي تم رصدها ليست نهائية، فهناك قفل أخرى

يمكن للقارئ استخراجها، كالقفلة اللولبية، والقفلة المنفتحة، والقفلة المنغلقة، وغيرها.

- قد يتفق معنا القارئ في التسميات وقد يختلف، لكن المؤكد أنه سيكون مقتنعا بجمالها و براعتها وتنوعها وإدهاشها.
_ إن القاص ينفر من التنميط والاجترار، ويميل بقوة إلى التجديد والابتكار.

- إن التنويع خاصية الأضمومة، وهذا يدل على خيال الكاتب الواسع و قدرته على الإتيان بالأروع والمدهش. وعليه نقول إن الكاتب يغير في البناء والعبارة والتركيب والقفلة، كما يغير في النظر والرؤيا والتخييل.. حتى يستشف ما وراء الواقع في ما هو يحضن الواقع، إن القصة تصبح رباطا خلاقا بين الحاضر والمستقبل، وتجمع بين الحضور والغياب، الزمن والأبدية، والواقع وما وراء الواقع... ونترك للقارئ فرصة الاكتشاف والتمتع.

****

المراجع

مقالات الدكتور مسلك ميمون في القصة القصيرة جدا،
http://maslakmimoun.blogspot.com/

كما استفدنا في هذا الفصل من مقالتين:

الأولى: لعبد الرحيم التدلاوي، وهج القفلة في مجموعتي "الرقص تحت المطر" و "مثل فيل يبدو عن بعد" لحسن البقالي، الملحق الثقافي لجريدة بيان اليوم بتاريخ 2 أكتوبر 2015.

والثانية: لجميل حمداوي في تقديمه لمجموعة "نجي ليلتي" قصص قصيرة جدا لميمون حرش، ط: 1منشورات المهرجان العربي الثاني للقصة القصية جدا، رقم: 3ـ الناظور ـ 2013.

القسم الثالث

علامات الترقيم:

علامات الترقيم رموز اصطلاحية معينة توضع لتوضيح الفكرة الرئيسية العامة، والأفكار الجزئية للفقرات التي يتطرق إليها الكاتب عند كتابة أي نص أدبي، نثري أم شعري، تقوم بتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية؛ من هنا تأتي أهمية علامات الترقيم.
والبين أنّ جلاء المعنى، وجودة الإلقاء، وحسن الإشارات، و جمال الكتابة، وفن العرض يتوقف عليها بغاية تحقيق التبليغ والتأثير؛ ومع كلّ ذلك لا تُعتبر حروفا، كما أنها غير منطوقة!

وتلك العلامات هي كالتالي:

النقطة (.)، والنقطتان (:)، والفاصلة(،)، والفاصلة المنقوطة(؛)، وعلامة التعجب(!)، وعلامة الاستفهام(؟)، والعارضة(-)، والقوسان(())، والمزدوجتان("...")، ونقط الحذف الثلاث(...)، والخط المائل (/)، والمعقوفتان ([]). و النقطتان الأفقيتان (..)؛ أي نقطتا التوقف والتخييل والإبداع.

إذاً، ما أنواع علامات الترقيم التي وظفها المبدع اليمني زيد سفيان في مجموعته القصصية القصيرة جدا: (للفرح عمر واحد) ؟

الأكيد أن علامات الترقيم تلعب دورا أساسيا في توضيح الدلالات، وتبيان المعاني، وتحسين القراءة بكل أنواعها، والإمساك بالمقصدية مع تجويد التوقف تارة، والاسترسال في المتابعة البصرية تارة أخرى. وقد ارتبطت بالطباعة وعملية القراءة، وانتقلت من النص الشفوي إلى النص المكتوب. بحسب الدارسين، ومنهم جميل حمداوي الذي يقول:

"ومن هنا، لم تعد علامات الترقيم مجرد علامات زائدة أو ثانوية أو هامشية، بل أصبحت لها أهمية كبرى في عملية التدليل النصي، وبناء السيميوزيس العلاماتي. والآتي، أن لهذه العلامات الأيقونية شفرة لسانية وكرافية خاصة بها، تحتاج إلى مقاربة سيميوطيقية لتفكيكها وإعادة بنائها."1

والترقيم في الكتابة كما يقول الأستاذ عبد العظيم إبراهيم:
" هو وضع رموز اصطلاحية معينة بين الجمل أو الكلمات؛ لتحقيق أغراض تتصل بتيسير عملية الإفهام من جانب الكاتب، وعملية الفهم على القارئ، ومن هذه الأغراض تحديد مواضع الوقف، حيث

ينتهي المعنى أو جزء منه، والفصل بين أجزاء الكلام، والإشارة إلى انفعال الكاتب في سياق الاستفهام، أو التعجب، وفي معارض الابتهاج، أو الاكتئاب، أو الدهشة أو نحو ذلك، وبيان ما يلجأ إليه الكاتب من تفصيل أمر عام، أو توضيح شيء مبهم، أو التمثيل لحكم مطلق؛ وكذلك بيان وجوه العلاقات بين الجمل؛ فيساعد إدراكها على فهم المعنى، وتصور الأفكار.

وكما يستخدم المتحدث في أثناء كلامه بعض الحركات اليدوية، أو يعمد إلى تغيير في قسمات وجهه، أو يلجأ إلى التنويع في نبرات صوته؛ ليضيف إلى كلامه قدرة على دقة التعبير، وصدق الدلالة، وإجادة الترجمة عما يريد بيانه للسامع، كذلك يحتاج الكاتب إلى استخدام علامات الترقيم؛ لتكون بمثابة هذه الحركات اليدوية، وتلك النبرات الصوتية، في تحقيق الغايات المرتبطة بها.

ويحدث هذا الاضطراب في المعنى إذا أخطأ الكاتب، ووضع علامة ترقيم بدل أخرى..." **2**

مقاربات علامات الترقيم:

أنواع علامات الترقيم في النصوص القصصية لزيد سفيان:

اهتم القاص بعلامات الترقيم، وبخاصة النقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة، ونقطتي التخييل والإبداع، وبشكل أقل، نقطتي القول

وعلامة التعجب والاستفهام، والقوسين والهلالين، ونقط الحذف. أما باقي العلامات فلا حضور لها ولا توظيف. الجلي أن المبدع انصب اهتمامه بشكل كبير على النقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة، كما يبدو ذلك جليا في هذه القصة القصيرة جدا، ذات السطر الواحد؛ وهي أصغر نص في هذه المجموعة: "فجاجة" ص32:

عبس الليل، انفجر البركان؛ عزلوا الرأس واختاروا ذيله.

فبالرغم من قصر النص فقد تم توظيف ثلاث علامات تسمى بعلامات الوقف، حيث تمكن القارئ من الوقوف عندها وقفاً تاماً، أو متوسطاً، أو قصيراً، والأمور نسبية ، لأخذ فسحة ذهنية للانتباه والتأمل، وإذا كانت القراءة بصوت عالٍ، تسمح بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة؛ وهي العلامات التي تحضر في جل النصوص، مما يشي بأهميتها لديه.

ماذا يعني ما سبق؟

يعني هذا أن القاص قد بقي وفيا لعلامات الترقيم، ولم يتحرر منها كليا أو جزئيا، كما فعل غيره من كتاب القصة القصيرة جدا في

عالمنا العربي، إذ ظل يوظفها في نصوصه بغية الإفهام والتبليغ والإيحاء.

ويعني هذا أن الكاتب كان حريصا كل الحرص على احترام الوقفات، والبياضات النصية، والالتزام بتلك الحدود الترقيمية لبناء نصه التخييلي الفني والجمالي.

بناء على ذلك، ستقف عند العلامات الموظفة بحسب ورودها من الكثيف إلى الأقل كثافة.

النقطـــــة:

تعد أصغر وحدة خطية على مستوى الكتابة، وتؤشر على نهاية الفكرة، "وترد في شكل قرص دائري ممتلىء إشباعا وكتلة وخطية، تحيل على الانغلاق والانتهاء والفضاء المغلق. وتدل هذه العلامة، إملائيا ونحويا، على الوقفة القوية، أوالسكتة النهائية، أوانتهاء الكلام المفيد، أو نهاية الجملة الإسنادية بفضلتها التوسيعية أو بدونها. وغالبا، ما تعني النقطة انتهاء الدلالة أو الحدث السردي. وهكذا، فالنقطة هي علامة الانغلاق التي تنهي الجملة. بمعنى أن الجمل تنتهي وتموت حين تصل إلى النقطة. وبعد ذلك، تنبعث من

جديد لتستمر في مسارها الخطي التسلسلي عبر جمل أخرى فصلا ووصلا. ومن ثم، تختلف دلالات النقطة الخطابية والنصية عبر اختلاف السياق الموقعي، واختلاف الإيقاع السردي وامتداده التصويري."2

ما يلفت الانتباه أن هذه العلامة تأتي غالبا في نهاية النص معلنة انغلاقه، علما أن بعض النصوص غير التي ختمت بعلامة التعجب أو الاستفهام، بقيت دون نقطة، وكأنها إشارة إلى انفتاح النص على مزيد من الكلام، وما البياض الذي تلى الكلمات ما هو إلا امتداد لها بشكل مختلف، أو أن الكلام مازال ممكن التوالد ومواصلة زحفه على رقعة ما تبقى من بياض؛ وإشارة إلى مصارعة الكلام للصمت.

قليلة هي النصوص التي اعتمدت أكثر من نقطة وقف، من مثل النصوص التالية: ""إنسان" ص20، و"شهد شاهد" وثار" ص64. و "تقاطع" و"تضور" ص 67. بخلاف نص "ارتكاس" ص66 الذي وظف النقطة مرتين وسط النص وأنهاه بنقطتي التأمل.

فما القصد من وضع النقطة في خاتمة النصوص؟
نرى ذلك من أجل خلق جدل بين الكلام والصمت بجعلها عتبة بين فاعليتين؛ فاعلية قراءة النص، وفاعلية تأويله. هي عتبة تنقل

القارئ من نشاط التلقي إلى نشاط الفاعلية حيث يصمت السارد ليتكلم المتلقي بإنتاج دلالات تخصب النص، وتمنحه لسانا يتكلم به بحسب فاعلية المتلقي وقدراته. فالنص يظل صامتا لا ينطقه سوى القارئ الفاعل وغير السلبي.

أما بالنسبة لنص "تقاطع" الذي وظف النقطة في وسط النص وفي نهايته، فيرتبط ذلك بالإشارة إلى حضور ذاتين فاعلتين؛ كل واحدة تقوم بإنجاز جواب عن سؤال مؤرق لم يرد في النص لكن يمكن تخيله، وتسعفنا القفلة على بلوغه. فالنقطة الأولى تشير إلى نهاية النشاط وما أعقبه من إثابة، ليبدأ نشاط جديد برؤية جديدة وتصور مختلف.

وفي الأخير، تنتهي القصة بنهاية صادمة تتمثل في غياب أي فاعلية للعقل العربي، فإنجازاته عذراء كما الورقة التي قدمها الشخص الأول، ولتكون النتيجة النهائية التهاوي والسقوط كما رسمها الشخص الثاني. وبناء عليه، نجد أن الشخصين يكملان بعضهما، فالأجوبة تتكامل لتعبر عن خواء العقل العربي وصفريته.

إذاً، تعلن النقطة نهاية الحياة والأفكار، وتؤشر على الفراغ وعدم الفاعلية في مجتمع راكد لايعترف بالتجدد والحركة والانبعاث؛

مجتمع مغلق ودائري وخانق لكل فاعلية أو بادرة تجديد. ويعني هذا كله أن النقطة تعبر عن الموانع والعوائق والحدود الفاصلة بين الذات والموضوع.

الفاصلـــــة والفاصلة المنقوطة :

فالفاصلة تعني التقسيم والتنويع والتعداد والتجزيء والعطف والوصل. وتعبر الفاصلة كذلك على فكر غير مكتمل في امتداده المنطقي والدلالي. في حين، تدل النقطة على فكر مكتمل ونهائي.

أما الفاصلة المنقوطة، فتعبر عن ضرورة التوقف من أجل أخذ نفس من الراحة، بعد التتابع الصوتي والفونيمي والكرافي أو الخطي.3

يشغل القاص الفاصلة والفاصلة المنقوطة بكثرة، كما يبدو ذلك جليا في القصة التالية "تحفيز" ص48:

تنازعا مغناجا شقت عصا العفة؛ تقدمتُ للفصل بينهما؛ انشطرتُ، انزلقت أبعاضي في غمد الغواية، ركضت في اتجاهين.

بقيت أناي عاجزة عن فضّ الاشتباك بين الأربعة.

تضع الفاصلة حدا، في هذه القصة القصيرة جدا، بين مجموعة من اللقطات المشهدية المتعلقة بالسارد بضمير المتكلم، فنراه يرغب في تحقيق الفصل كحكم موضوعي متجرد من الانتماء والاشتهاء، فجاء انتظاره متبوعا بانزلاقه في جب الغواية، مما حتم عليه الفرار، لكن، في اتجاهين، مما يشي بتمزقه واضطرابه، ووقوعه في صراع نفسي حاد بين الرغبة والصد، بين الإقبال والإدبار. جاءت الفاصلة لتعبر، أيضا، عن مشاعره المتناقضة. و بمعنى آخر، لقد كان واقع السارد بفعل تلك الفواصل دراميا قائما على التوتر والاضطراب الشعوري، والخوف من الوقوع في الغواية والرغبة في اقترافها، . الفواصل منحت القارئ فرصة إدراك حيرة السارد، ومعاناته جراء ذلك مع محاولة منه لإزالة التوتر في التلاؤم بين الغريزة والقيم الأخلاقية والمثل الاجتماعية. ؛ فرصة إدراك صراعه الدرامي والوجودي بين الرغبة كغريزة تطلب إشباعا، وبين أخلاقه التي تمنعه من ذلك. وتأتي النقطة لغلق هذا المشهد، وتوقف شعور السارد بالتمزق.

الفاصلة، إذن، تعبير عن فضاء شبه مفتوح، وليس مغلقا تماما، كما هو حال فضاء النقطة. وهي بمثابة نقطة غير مكتملة على المستوى الأيقوني والبصري.

أما الفاصلة المنقوطة فجاءت لخلق محطات استراحة لأخذ النفس قبل متابعة الأحداث المتتالية والمتلاحقة.

النقط الأفقية أو الفواصل البصرية هي بمثابة تقطعات نفسية وخيبات أمل ليس إلا.

النقطتـــان الأفقيتـــان:

وقد تم تشغيله للعلامة بشكل أقل؛ إذ بلغ عدد النصوص التي وظفت فيها إلى 32 نصا، مما يشي بأهميتها في النصوص بعد العلامات السابقة.

و"تعد النقطتان الأفقيتان (..) علامة سيميوطيقية جديدة في عالم الترقيم، فقد وظفها المبدعون المعاصرون كثيرا للإحالة على التخييل والتأمل والإبداع. ولاتفيد الحذف إطلاقا، بل تقوم مقام الفاصلة للدلالة على الوقف المتوسط. وتوظف كثيرا في الرواية والقصة والمسرحية والشعر المعاصر للدلالة على السكتة الخفيفة، وتوضع أحيانا بدل الفاصلة، وأحيانا أخرى ليس بدلا عنها، وتستعمل لوظائف فنية وجمالية. وقد تستعمل لتزيين العبارات والجمل أو لتقطيع النفس الكتابي.ويمكن أن توضع بين فعل

الشرط وجزائه، إذا طال الركن الأول، ويمكن أن توضع بين ركني الجملة، إذا طال الركن الأول.ويلتجئ المبدعون إلى مثل هذه العلامة لإعطاء القارئ فرصة الاستمتاع بالنص لذة وتقبلا وجمالا، والتمعن فيه أثناء القراءة ذهنيا وبصريا ووجدانيا وحركيا. وأسمي هاتين النقطتين الأفقيتين بمصطلح جديد هو علامة التخييل والإبداع الجمالي." 4

لقد وعى القاص أهمية النقطتين فشغلهما باعتدال وحين يتطلب الأمر ذلك كما في نص "وصية"ص19

العاشق الذي مَشّطَت أنامله الجلّنار عَلِقَ في عنق المحبرة، عند شهقة الانعتاق كتب: بلّغوا عنّي ولو دمعة؛ اختنقت المحاجر.. ارتعدت فرائص الورقة.

وكما في نص "انكباب" ص92:

قالت أمي أنني شجي وعاطفتي جموحة؛ صدقتها ومضيت بلا رشد..

امرأة في الفراغ سقطت على كضوء الشمس.

مشينا معا، يدها فوق كتفي وأنا على حافة الهاوية..

لست أدري.. لكنني لم أعد هنا.

إذا كانت النقطة تدل على التوقف النهائي للفكر أو الكلام، وإذا كانت نقط الحذف الثلاث تعبر عن الفراغ التلفظي، وتوالي البياضات، فإن النقطتين الأفقيتين تدلان على توقف مؤقت للفكر والكلام لأخذ النفس الإبداعي، بعد وقفة تأملية شعورية ولاشعورية، وبعد لحظة تأهب لتفجير طاقات الإبداع، وممارسة لعبة التخييل. بمعنى أن هذه العلامة لاتدل على التوقف النهائي، بل هو توقف لحظة عابرة بغية الانطلاق نحو فعل الكتابة والسرد والبوح والإفصاح عن الوعي واللاوعي.5

لذا، ترد هذه القصيصة التي تعبر عن سذاجة السارد الذي وصفته أمه بصفات الغر؛ فهو شجي، بعاطفة جموحة، ونتيجة عدم تحكمه في مشاعره سيجد نفسه في ورطة صحبة امرأة عابرة ليشعر أنه على حافة الهاوية خاصة وأنه لم يهتم لقول أمه وتحذيراتها. أتت نقطتا الحذف كمونتاج قصصي متوتر وسريع، تتشابك فيه اللقطات السردية عبر وقفات مؤقتة عابرة، تشي بحيرة السارد الذي وقع في فخ عواطفه، ولتترك فرصة سانحة للسارد والمتلقي معا بغية التريث والتأمل والتدبر لخلق عوالم افتراضية تأويلية .

نقـــط الحذف الثلاث:

تشكل علامة الحذف عالما سيميائيا بصريا لافتا للانتباه، حيث يحضر هذا العالم، فوق صفحة النص، في خطيته المستمرة، في شكل نقط متتابعة، قد تتراوح بين ثلاث نقط أو أكثر، وتحدد هذه النقط الثلاث الفراغ القولي، ووقفة في الكلام، أو تقطيع الكلام بشكل عفوي أو توقيف متعمد. وتحيل هذه العلامة على الفضاء المحذوف أو الفضاء الفارغ أو الفضاء الصفري أو الفضاء الممتد الذي يختزل الكلام والحوار والحقائق. إنها تعبير عن عالم الصمت والبياض والفراغ، ويقابل عالم الكلام والبوح والصراخ الصوتي والخطي.6

ونرى أن القاص لم يشغل هذه العلامة إلا ست مرات بالرغم من أنها مكون أساسي في القصة القصيرة جدا تحقق الإضمار الذي يفعل بعد التواصل مع القارىء أو المتلقي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله وذهنه لملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأن توضيح دلالات المضامين ومقصدياتها لا يمكن توضيحها أكثر من اللازم. وغالبا، ما يستعين الكاتب بالإيجاز والحذف لدواع سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، ولعبية، وفنية، وأخلاقية. كما أن ذكر بعض التفاصيل الزائدة التي يعرفها القارئ تجعل من العمل الأدبي حشوا وإطنابا وإسهابا. لذلك، يبتعد القاص

عن الوصف، ويستغني عن الوقفات الوصفية في كثير من النصوص، كما في نصه ذي السطرين "نواح" ص49:

نهضت مسرعا، رجوته أن لا يصلت السيف بوجه الأنام؛

هز رأسه... وأغمده في عنق الحمام.

فما بعد عز الرأس جاء البياض الدلالي الذي يمكن أن يكون حذفا لما هو معروف ومتوقع، كأن يكون علامة تجاوب مع الطلب واستجابة له، أو قد يضمر عكس ذلك؛ بمعنى، خلق تصورات ذهنية لما بعد الهز، وفي ذلك تعبير عن إشراك القارئ في ملء الفجوات، وتعمير البياض بما تم حذفه.

هذا، وتتحقق ظاهرة الإضمار، بشكل لافت للانتباه، في جنس القصة القصيرة جدا، عن طريق الحذف الدلالي، وتشغيل علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق اللغوي، وحضور الإبهام البصري، وهيمنة الفراغ اللغوي، ويظهر ذلك بوضوح في توظيف النقط الثلاث، كما في قصة "تجلي" ص 51:

قوّض بنياني ضباب التيه؛ استسقيته...

استبدّت بي الحيرة؛ كيف يغيثني وأنا بلا مساحة شاسعة

لاستقبال مطره؟

لم أسمع جوابا؛

ناديته بأعلى وجع:

يا رب أنا بين يديك وأنت أدرى بالتفاصيل...

فقد شغل القاص في نصه هذا نقط الحذف مرتين تاركا فرصة ملء البياض للقارئ بناء على استيعابه لمعنى القصة وما تحمله من دلالات، وعلى قدراته التأويلية، مع منحه بعض الإشارات المساعدة من مثل: التفاصيل الواردة قبل نقط الحذف، فالقارئ معني بتلك التفاصيل، وعليه القبض عليها حتى تستوي العلامات، ويكتمل المعنى. فنقط الحذف تعبر في النص عن الاسترسال والانسياب وقوة التأمل والتفكير، وتقطيع الأفكار كما تشير إلى كون نصي غير مكتمل. فضلا عن دلالتها على فضاء الامتداد الشاسع واللامحدود الذي يشد القارىء إلى عوالمه المفتوحة المختزلة، ويحثه على ملء فراغاته وبياضاته .

تعبر نقط الحذف الثلاث على قلتها في العمل، عن لعبة التخييل المحفز على المساهمة في بناء النص، والمغري ببناء المعنى وتشييد الدلالات الممكنة والمحتملة. كما تعبر نقط الحذف الثلاثة عن الامتداد السردي، والتكثيف الحدثي، والتوتر الدرامي، والاتساع في الدلالة، واستحضار المتلقي في عمليات التحبيك والتخطيب والتأويل.

النقطتـــان العموديتان:

لن نتوقف عند هذه العلامة إلا بشكل سريع؛ إذ سيأتي الحديث عنها حين تناول تقنية الحوار في المجموعة.

النقطتان العموديتان ترتبطان بالحوار التلفظي، وتدلان على حوارية الخطاب، وحضور صوت آخر غير صوت السارد مما يمنح النص بعدا بوليفونيا. وتشكل هذه العلامة فضاء التوازي أو التماثل أو الفضاء المنفتح أو الفضاء المشرع على مصراعيه.

وقد وظف القاص هذه العلامة في عشرين نصا، مما يشي بعدم إيلائها أهمية كبرى كباقي العلامات السابقة، وميله، بدل ذلك، إلى

السرد ذي الصوت الواحد سواء أكان بضمير المتكلم أم ضمير الغائب.

ومن بين النصوص التي حضرت فيها تلك العلامة، نص "زوبعة" ص23:

أسلمتهم قيادها؛ انزلقوا في معارك وصل ليلى، باتوا دعابة

الدّوامة.

في منتهى الجرح صرخوا: _ كم لبثنا؟

فالنقطتان العموديتان تعبران عن الحيرة، وإذا فتحت باب القول للشخصيات فليس من أجل تبادل الكلام في حور معبر عن مواقفها ومكنوناتها، بل جعله حوارا أبتر، من جانب واحد، جواب السؤال يظل في بطن الغيب معلقا؛ يحض القارئ على الكشف عنه بناء على تمثله لأبعاد النص.

إنه سؤال حيرة، يعبر عن الألم الذي استشعرته الشخصيات المنغمسة في المتعة الطويلة في عرفهم، والقصيرة في عرف الدين والأخلاق. يقوم القارئ بناء على مدونته المعرفية بالرد، كما جاء في

النص القرآني: يوما أو بعض يوم. هو جواب متضمن في السؤال، يعري هشاشة النفس، ويبين ألمها على ما فرطت في حق الله.

ثم إن مفردات القصة تشي بهذا البعد، فالخصام وسخرية الدوامة، أي الدوران في الحلقة نفسها، عبر عن النفس الحائرة التي استيقظت متأخرة.

ومعظم النصوص التي وظفت النقطتين العموديتين لم تكن دالة على الحوار بين طرفين بقدر ما كان من طرف واحد عبارة عن سؤال جارح، أو من طرف واحد يستأثر بالقول في ظل صمت الطرف الآخر، كما في نصوص الصفحات التالية: **22** و**31** و**43** و**61**و **87** على سبيل المثال...

القـــــوسان:

توظف القوسان في القصة القصيرة جدا للدلالة على الإحالة والتناص، كما تقوم بدور الشرح والتعليق والتوضيح والتدقيق. وتلعبان دور لفت الانتباه لما تم تسييجه. كما في قصة "أشلاء" ص**63**:

جاءوه ترهقهم قترة، برفق وضعوا أكياسا بالقرب منه؛

بهتوا إذ صمت حال علمه بما تحوي...

لم يدر في خلدهم أن (الطير يرقص مذبوحا من الألم).

فإذا حصرت العلامة القول؛ فقد شاءت لفت الانتباه إلى تناصها، وما تحمله من أبعاد الألم والوجع والصبر على المحن. والقوسان ينصان على أن القول مرحل من مجاله الخاص ليحط الرحال بالنص الجديد مانحا إياه معناه، وملبسا إياه دلالاته، وتجدر الإشارة إلى أن ذلك التنصيص جاء ليعبر عما تحس به الشخصية من وجع، ولا تدركه باقي الشخصيات القادمة إليه، مما يوحي بحضور عنصر الانفصال بين الطرفين.

القوسان يعبران على فضاء الحصر والقصر والتخصيص. كما يؤشران على دلالة التركيز والتبئير والتضمين من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن توظيف هذه العلامة كان ضئيلا، إذ لم ترد سوى في أربعة نصوص: "تكريس" ص30 و"تسطيح" ص56 و"أشلاء" ص63 و"مواجهة" ص87.

علامات التنصيص " "

لعبت الدور نفسه الذي لعبته القوسان؛ إذ تم وضعها لعزل الكلمة

أو العبارة بغاية تبئيرها، وجذب الانتباه لها لما تتميز به لفظا أو دورا تاريخيا وأسطوريا، مثال ذلك النصوص التالية؛ وهي قليلة على كل حال "عقدة" ص19، الذي بأرت الشخصية الأسطورية "أوديب"، ومظلة دفاعية" ص62 التي بأرت جملة "حسبي الله ونعم الوكيل" المتداولة في مقام الاستنكار والشجب، و"إسكات" ص82 التي بأرت كلمة "اللهاية" لعاميتها، ودورها في التلهية والإبعاد، والإسكات قسرا، و"مساس" ص83 التي بأرت الآية القرآنية "ربي إني ظلمت نفسي فاغفر لي" لتضاد الفعل الذي سيقوم به، وتشجبه.

علامـــــة التعجـــــب:

علامة غنية بدلالاتها؛ فقد تدل على السخرية وقد تدل على التأثر الانفعالي، كما تدل على الاستغراب أو الاندهاش. وتحيل هذه العلامة على فضاء التوتر والتوقيع والدرامية. بل يمكن تسميتها بعلامة المواقف الذاتية والموضوعية.أي: تؤشر أيقونيا على فضاء المواقف والأزمات النفسية الشعورية والانفعالية واللاشعورية.7

ففي نص "أكباد أبي" ص26، يوقل السارد:

في أرض جدي نعق الزمان؛ مزّقَت شظية قشرة في غلاف

الضمير، تداعت النمل إلى قصعتها وزاحمتها يدي.

خاتلتني الوليمة، لحم أخي وشراب من دمي !

فالمعجم قنطرة للعبور إلى المعنى، فالنعيق نذير شؤم ترتبت عنه مجموعة من الأفعال كانت نتيجتها صادمة، فالمخاتلة، وهي فعل مراوغة واحتيال، دفعت بالسارد إلى أكل لحم الأخ الذي تربطه به وشيجة الدم؛ مما يفيد تقطع الأرحام، وتمزق نسيج المجتمع.

بخلاف نص "سترة" ص49، الذي اعتمد معيارا تمييزيا، حيث لا ينبغي التمييز. يقول:

تصدروا المشهد، قاموا بتوزيع الإغاثة لطوابير الجياع، لم

يفرقوا بينهم إلا وفقا لمعيار الأقربون أولى بالمعروف !

فالقصة تنبني على التمييز بتحكيم مقياس القرابة بدل مقياس الإنسانية باعتماد الأحوج إلى المساعدة فالذي يليه، لا على القرابة المخربة لنسيج المجتمع.
فعلامة التعجب جاءت للتعبير الاستغراب، والسخرية، والمفارقة،

والدهشة. بمعنى أن الكاتب يسخر من اعتماد الموزعين مقاييس مجحفة، تمييزية وظالمة، ومن ثم شجبه لها، ورفضها الاحتكام لها.

وكما كان توظيف القوسين وعلامة التنصيص قليلة، كذلك الشأن بالنسبة للتعجب والاستفهام، حيث لم تحضرا إلا في أربعة نصوص لكل علامة.

علامـــــة الاستفهـــــام:

تعتبر علامة الاستفهام من أهم العلامات السيميوطيقية التي تحيل على سؤال الدهشة الفلسفية والحيرة الكونية . وإذا كانت علامة التعجب علامة خضوع وانكسار وتوتر على المستوى الطباعي والكرافيكي، فإن علامة الاستفهام هي علامة الترفع والاستعلاء الأفقي، ورمز للكشف والعلم والمعرفة وطلب الحقيقة.8

وكما قلناه أعلاه، لم يوظف القاص علامة الاستفهام إلا مرات قليلة في قصصه: ص23 و25 و51 و56. مقارنة بالنقطة والفاصلة ونقط الحذف ونقط التخييل والإبداع؛ والسبب في ذلك أن الكاتب، ربما، فضل الصمت والـوقفة الفارغة، بدل الصراخ اللامجدي، والميل نحو التفلسف، وطرح الأسئلة التي لاجواب لها.

ففي نص "طارق" ص25:

مخر عباب البحر.

رأيتهم يمتطون فرسه، الميدان مكدّسٌ بالعثرات؛

فتشتُ عنهم في كل مكان، غير طفل مسجّى أفلتته فاجعة.

سألتُ أين اختفى وبقيّة الفرسان؟

طأطأ البحر أمواجه.

لم يكن السؤال إلا استنكاريا، نظرا للفاجعة الكبرى التي شهدها البحر ذات عبور، ووقف الشاطئ شاهدا عليها من خلال الطفل المسجّى.

المقام مقام بكاء ونواح، لكن السارد لم يرغب في ذلك، بل سعى إلى استنكار الفعل، ومن يقف وراءه.

هكذا نجد أن القاص قد وظف علامات الترقيم بعناية شديدة وبخاصة الفاصلة، والفاصلة المنقوطة والنقطة، وبشكل أقل، نقط الحذف ونقطتا التأمل، وتليها علامة التعجب والاستفهام اللتان لم

تحضرا إلا قليلا، البين أن القاص لم يبالغ في استعمال علامات الترقيم إلاَّ ما استدعته الحاجة منها، فهو يُوظفها إلا حين يلزم تنبه المتلقي لما لم قله تاركا الفرصة للقارئ ليقوله.

****

المراجع

تم الاعتماد بشكل كبير، في إنجاز هذا الفصل، على مقال جميل الحمداوي:

1 و2 و3 و4 و5 و6 و7 و8: سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا .. قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي نماذج

*عبد العظيم إبراهيم في كتابه (الإملاء والترقيم في الكتابة العربية)، الباب الثامن (ج 1 ص - (104 - 95تحت عنوان (علامات الترقيم:)

كسر أفق توقع القارئ:

اتخذت نظرية التلقي من القارئ محوراً رئيساً في دراسة النص الأدبي والدراسات النقدية الحديثة، فلم يعد بناء على ذلك مستهلكاً للنص، بل منتجاً له أو متفاعلاً معه، فأنهت، جراء ذلك، سلطة النص على القارئ الذي صارت له هو الآخر سلطته على النص أيضاً، إذ يعمل القارئ على الدخول إلى عمق النص وفك شفرته وبفعل هذه الرؤية ظهرت بعض المسميات منها: المفاجأة والتوقع وتخييب أفق الانتظار، والصدمة والفجوة وأفق التوقع، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه، ولذلك لم يعد دوره مقتصراً على ملامسة سطح النص وإنما غدا دوره كامناً في الكشف عن أعماق النص بشكل يجد تفاعلاً خلاقاً بين النص والقارئ.

وتجدر الإشارة إلى أن النصوص القصصية تنقسم إلى نوعين:

1_ قصص ضحلة تفقد تأثيرها فور انقضاء قراءتها...

2_وقصص فنية وجمالية تظل مؤثرة في قرائها مدى طويلا... يعيدون قراءتها وتأويلها، وتظل منفتحة على إمكانات أخرى، تبعث من رمادها كلما راودتها القراءات.

القصص الأولى لا تقدم نفسها نموذجا للدراسة أبدا، مادامت قصصا غير ممتدة في الزمان. لأنها قصص نفعية محدودة بزمانها وفترتها التي تعكسها وتحاكيها محاكاة مباشرة، تجعلها، كما يقول الناقد مصطفى الشاوي، صورة طبق الأصل للواقع النفسي، أو الاجتماعي، أو السياسي الذي ينتمي إليه الكاتب. أفق هذا النوع من القصص محدود لأن قارئها لا تترك له فرصة الإضافة والمشاركة في إعادة إنتاجها. ولأن بنيتها بنية مغلقة وتامة وكل شيء قد حدد فيها سلفا فلا يملك القارئ إلا أن يأخذ بما تعينه، وتقدمه من معلومات، وأشياء ومعاني، دون أن يظفر بمتعة القراءة، ولذة الفن الذي توفره النصوص الفنية الجمالية وحدها. 1

ونرى أن معظم قصص زيد سفيان القصيرة جدا قد قامت على تخييب أفق القارئ وتمركزت بشكل واضح وجلي لتجعله يعيش لحظة الإدهاش الحقيقية عندما يفاجئه القاص بانعطافة على مستوى الأحداث فيكسر أفق التوقع عنده ويجعل من الأحداث تسير بشكل مغاير عمّا كانت عليه، وكسر أفق التوقع يرتبط بالحالة الشعورية للمتلقي من طرف وبالقصة أو فكرة النص من طرف آخر، وأحياناً يخرج عنصر المفاجأة ليشير أو يفتح التأويلات أمام المتلقي، أو يعطي لحظة تنوير، وهذه اللحظة تكون مرتبطة أيضاً بطرفين أحدهما المتلقي والآخر القصة أو الفكرة.

ففي نص "رق" ص55، نجد الشخصية تناضل للحصول على حريتها بكسر طوق السلسلة، وتمزيق الرباط الذي قيدها إلى العتبة، والقارئ سيسير خلف الأحداث متابعا نضال الشخصية إلى النهاية متعاطفا معها، راجيا تحقيق حلم التمتع بالحرية، لكن النص يخيب أفق انتظاره بما يجعله يعيد ترتيب أوراقه من البداية قصد التفكير مليا في الواقع الذي يفسد الأحلام، ويزيد من تضييق الخناق على الناس. يقول:

رُبطت إلى العتبة، سعت للانعتاق؛

كسرت بعض حلقات، تُوّج كفاحها، غدت قصيرة تلك

السّلسلة.

فالقارئ الفطن سيدرك من خلال معجم النص أن نضالها لم يأت بنتيجة، وأن فعل" توج" لم يكن إشارة إلى النجاح بل كان سخرية مما آلت إليه الجهود.

****

المراجع

مصطفى الشاوي منظورات النص الشعري المغربي الحديث مطبعة سجلماسة مكناس. الطبعة الاولى سنة 2013 ص13.

المنظور السردي والرؤية السردية:

لا يقدم الحدث في القصة القصيرة جدا إلا من خلال منظور معين ووفق رؤية سردية ما.

فالمنظور السردي يجيب عن هذا السؤال: "مَن يسردُ الحكاية؟."

ويمكن أن نُفرِّق بين منظورين أساسيين؛ هما:

•منظور السرد المعتمد على استعمال ضمير المتكلم، بواسطة سارد حاضر في النص.

•منظور السرد المعتمد على ضمير الغائب، بواسطة سارد غائب عن الحكاية.

أما الرؤية السردية، فتنقسم، بحسب الرواة، وهم عند (جان بويون) ثلاثة:

1ـ الراوي العالم بكل شيء. وهو يحول بين القراء والعالَم القصصي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه

عيونها فقط. فهي مخلوقات محدودة العِلْم والخبرة. وأما (الراوي) فهو القوة الخارقة التي تُكشف أمامها الحجب. وقد ربط بعض النقاد بين (الديكتاتورية) وظهور (الراوي (الخبير العليم بكل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثر بالكتب المقدسة التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر، وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد، وهي تدنو من قَدَرها الذي لا تعلمه.

2ـ الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات، أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية. فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها.

ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين: الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث.

3ـ الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به.

أما (تودوروف) فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرواة، هي:

1ـ راوٍ يعلم أكثر من الشخصية: الرؤية الخلفية.
2ـ راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية: الرؤية المصاحبة.
3ـ راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية: الرؤية الخارجية.

وبالعودة إلى المجموعة، نجد أنها اعتمدت على راويين اثنين، بمعنى أنها اعتمدت على المنظورين الأساسيين سالفي الذكر، المتكلم والغائب.واعتمدت على رؤيتين سرديتين هما، الرؤية الخلفية، والرؤية المصاحبة. أما الرؤية الخارجية، فيمكن القول إنها حضرت بشكل خافت.

الرؤية الخلفية: وتتميز بها الرواية الكلاسية وأبرز ممثليها الروائي الفرنسي بالزاك وتقوم على منظور الراوي العالم بكل شيء. يقف وراء الشخصيات ويعلم عنها كل شيء يسرد الأحداث بضمير الغائب، كما في نص "وضاعة" ص15:

الفأس الذي تماهى مع حطاب أحيل على التقاعد؛

رماه في الطريق، يرنو إلى المارة بمسكنة؛

التقطه حداد، أعاده إلى الخدمة منجلا متغطرسا يحز أعناق السنابل.

فلا تقدم أحداث القصة إلا من خلال صوت السارد الغائب عن الأحداث وغير المشارك فيها، يستعمل ضمير الغائب كإشارة دالة على ذلك. ويرمي من خلال مجموع الأحداث والعنوان إلى نقد السلوك الوضيع.

والسارد نفسه نجده في نص "الأضحى" ص39:

بدا فاجعة مزلزلة للماشية، نسف يقينها بأن الذبح بات

مقتصرا على البشر.

السارد يرصد التحول في الذبح مستنكرا الفعل الوضيع.

الرؤية المصاحبة: وهي التي يتساوى فيها الراوي والشخصية في المعرفة ويصبحان ذاتا واحدة يحكيان الحدث ونجد هذا في قصة "انتقال" ص51:

منذ نعومة أوجاعي وأنا معول العائلة؛ فتكوا بي الشجر

والحجر.

أحلت إلى التقاعد رميت في زاوية؛

انتزعوها مني لصالح المعول الجديد.. بزهو امتشقت هراوتي.

فالسارد هنا هو المعول مستعملا ضمير المتكلم للتعبير عن وجعه، مستنكرا إهماله لصالح معول جديد. وهذا النص يذكرنا بنص سابق يتحدث عن الموضوعة نفسها بضميرين مختلفين.

الرؤية الخارجية: وهي التي يكون فيها السارد أقل معرفة بالأحداث من الشخصيات، لا يتحدث إلا كما يراه ويسمعه فلا يعرف أفكار شخصياته أو نواياها أو أسرارها+...

ومن أمثلته قصة "تعاسة" ص39:

في النادي الرياضي سال المدرب عن جهاز يجعله أكثر

جاذبية،

اصطحبه إلى آلة سحب النقود.

فالسارد كما الشخصية المتسائلة يجهلان العنصر المحقق للجاذبية، بخلاف المدرب الأكثر معرفة منهما، فهو الذي يقدم لهما معا المعرفة التي هما بحاجة إليها.

.....

اللغة:

اللغة في المجموعة هي "ميتا" لغة؛ لغة عالية المقام؛ شاعرية في أغلب النصوص؛ وبخاصة أن القاص اعتمد لنصوصه نسقَ قصيدة النثر؛ المعروفة بأنها "نخبوية"؛ إذ يصعب على القارئ العادي فهمها، فهي تتطلب ثقافة عامة عميقة، ومعرفة معجمية غنية، وإحاطة واسعة باستخدام الأنسب من المفردات. فقد تميزت الكلمات بالقوة، وحسن تموضعها، وبعد دلالتها ورمزيتها، وجاءت في نسق تركيبي، ومجازي، واستعاري، الأمر الذي منح القصص معاني كامنة، تستشف من الإيحاء ودواعي الاستقراء والاستنباط كما قال الناقد مسلك ميمون في تقديمه للعمل، ما يحرك قوى الإدراك الحسي، وقدرات التخييل معا لدى القارئ، بحثا عن المعنى الخفي الذي لم تقر به الكلمات، ولا الجمل، ولا النص كاملا. ولكن، يبقى الإحساس بحلقة مفرغة تدور حولها كل الأسئلة، لأنها تشكل الحيرة، وتحفز البحث عن ظلال المعنى، أو ما يعرف بمعنى المعنى؛ علما أن القاص يضع إشارات نصية هي بمثابة منارات يستهدي بها القارئ في رحلة البحث عن لآلئ المعاني المستترة في جوف تلك القصص.

هذه النصوص التي ابتعدت عن اللغة الدلالية/المعيارية، باعتمادها الرمز، والأسلوب المجازي، وبخاصة توظيف الاستعارة بشكل

مكثف جعل قراءتها تتم من خلف غلالة من التجريد، تتطلب إعادة تشفير النص، وفي ذلك مدعاة للتخييل.

تجدر الإشارة إلى أن العمل قد استفاد، كما الكثير من المجاميع القصصية، من قصيدة النثر، ولم يستنكر أي ناقد مدى تقاطع هذا الجنس مع غيره من الأجناس؛ وهي ظاهرة حيوية، أن تستفيد الأجناس من بعضها البعض شريطة عدم التمازج أو التماهي، كهيمنة جنس على آخر، بل إن بعض النصوص بفعل هذا التداخل صارت عصية على التجنيس.

إن الحدود صارت مائعة، والتداخل بين الأجناس لم يعد خافيا، فقد استفاد الشعر من السرد ليحقق دراميته، كما استفادت القصة القصيرة جدا من الشعر لتحقق جمالياتها، وكانت، في هذه المجموعة، حذرة من مغبة السقوط في البعد الشعري، إذ حافظت على مسافة منه، بتحريك الجمل الفعلية ذات الطاقة الإيحائية اللانهائية، مما جعل نصوصها تتميز، كما قال الناقد مسلك ميمون، في تقديمه، بالإيجاز أو التكثيف اللغوي، حتى لا شطط، ولا زيادة، ولا استطراد، أو شرح أو تقرير... مع اعتماد الشمولية، ودقة البناء، والملاءمة، والانسجام... قصد تحقيق التميز، والتفاضل في النوعية... فضلا عن توهج العبارة الذاتية الإيحاء، والترميز، وبعد الدلالة وعمقها...

ومن النصوص ذات البعد الآسر بروعتها، والثرّة بثيمتها، المتفردة بأسلوبها، والقوية بإيحاءاتها:

"وضاعة" ص15، و"مداركة" ص42، ، و"مراوحة" ص41، و"انتقال" ص51، و"سباق" ص71، و"ماراثون" و"تدوير" ص73، و"هموم." ص72.

فنص "وضاعة" على سبيل المثال ينتقد سلوك المسكنة لدى بعض الناس الذين شعروا بالآمال، وفي لحظة حظ، ينقلبون ضد قيم الحياة الإيجابية بخدمتهم لأسيادهم.

فالفأس بين يدي الحطاب هي غيرها بين يدي الحداد. فالحطاب يستدعي قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع الرجل العاطل الذي لم يبرح المسجد تعبدا، حيث خرج لطلب الرزق اعتمادا على مجهوداته الخاصة، وكسب رزقه بعرق جبينه، لكن الحداد رمز القسوة والنار لا يصنع إلا ما يحز الرقاب. هكذا، تتحول وظيفة الفأس، فيصير رمز الشر والغطرسة بعد أن كان رمز الخير والنبل

والمعنى ذاته في نص "انتقال" لكن في سياق آخر يفيد النكران والجحود.

أغلب النصوص ذات طاقة إيحائية بفعل التكثيف والرمز.

فإذا كان الرمز أحد خاصيات النص الشعري الحديث، فهو ليس خصوصية تمنع من الاشتغال عليه في أجناس أدبية أخرى، خصوصا القصة القصيرة جدا، التي ترتكز على الإيحاء والتلميح والتكثيف ما يجعلها كتابة رامزة بامتياز، تُسْعِف صاحبها في التعبير عما يخالجه دون مباشرة ممنوعة، أو استغراق فاضح، فيركب جناح الرمزية ويفتح أمام قارئه باب التأويلات مشرعا.

فالمجموعة مثن سردي غني بالإشارات الترميزية التي تُغْني السارد عن الإسهاب والتفصيل، وتمنح المسرود له فرصة الاستحضار والعودة بالذاكرة صوب محطات معرفية متنوعة ومتضاربة. إنها تمارس على المتلقي نوعا من العصف الذهني غير المقصود لذاته بقدر ما كان المقصود الإمتاع.

كل ذلك لا يسمح بقراءة استعجالية، متسرعة، بل يفترض قراءة متأنية، كما قال الناقد مسلك ميمون في تقديمه، مضيفا أنه يجب على تلك القراءة أن تكون متيقظة، نبهة، متتبعة للعلامات المتخيلة، الشيء الذي يثير الذاكرة، ويستدعي مكونات المخيلة.

إن القاص يتوسل الرمز في كتابته القصصية كطاقة إلهامية تسعفه في الاستغناء عن المألوف وخلق التوازن من نقيضة، مع التركيز والإسهاب، والتحديد والتفصيل، والتلميح والتصريح، فكان الشطر

الأول له والثاني للمسرود له، يوجز الأول ويطلق الثاني العنان لخياله يتعقب المؤشرات الدالة وغير الدالة. 1

فقد وظف القاص الرمز كنسق تعبيري بشكل ملحوظ، حتى كأن كل نص لا يخلو من ترميز، وهو بذلك في حاجة إلى قراءة، وتدبر وتأمل، وتمعن...للوصول، بحسب الناقد مسلك ميمون، إلى البنية السردية العميقة. فالقاص عن قصد أو عن غير قصد يأتي بالصور السردية الرامزة تفاديا للمباشرة، ولذلك فنظام الترميز في نصوص المجموعة لم يأت ترفا أو زينة شكلية، بل جاء لضرورة تعبيرية عن مكامن النفس، وخلجاتها، وملامسة أغوارها، وبخاصة حين لا تستطيع التعابير المعتادة، أن تفشي إلى عمق الشعور، وإلى صميم الذات وما تنطوي عليه.

وسنكتفي في هذا الباب بثلاثة رموز؛ الرمز الأسطوري، والرمز الديني، والرمز التاريخي، وهي على الشكل التالي:

الرمز الأسطوري:

في قصة أوديب، التي وإن كانت مناقضة للواقع في الفعل والحدث فهي تحمل معنى رمزيا مطلقا وأزليا، فأسطورة أوديب اعتمدها علم النفس في تحليل علاقة الابن بالأم التي تنطلق تحديدا من

موقع الحلَمتين لحدود الاكتمال، وبلوغ مستوى القدرة على التغذية والتكون بعيدا عن الأم / المرأة. وتبقى هي سر الوجود الإنساني والمرجع. كما تشير، في القصة، إلى توتر العلاقة بين الابن وأبيه فيما يطلق عليه "عقدة أوديب" التي تفيد الصراع بين الطرفين لحيازة الأم/الزوجة، أو لنقل إنه صراع الابن مع أبيه لتظل الأم ملكيته الخاصة لا يشاركه الأب فيها.

الأسطورة ليست حقيقية إلا من خلال ما تهدف إلى تحقيقه؛ سواء تصحيح وضع معين، أو معالجة قضية اجتماعية أو إنسانية. وهي في القصة تعبير عن تمرد غير مباشر ضد الواقع الواضح في القفلة، التي أتت مؤكدة الرفض المطلق لكل ما يأتي به الأب، وبخاصة تحريره من الكره المنبت في تلافيف الأسطورة، وجعله ينعم بالسلام مع النفس باستنشاق الحرية، لذا، سيجد الأب العزاء في شخصية "أوديب" الأسطورة ذات راهينة البعد والمعنى، يقول السارد:

منذ أن مات الكناري أسيرا، فتحت الأقفاص، ثم مضيت

أكسر الأصفاد.

اقتربتُ من ابني، لأطلق الحب من داخل قضبان صدره..

"أوديب" شد من أزري.

الرمز الديني:

قصة أيوب:

هو نبي الله الذي أصيب بمختلف أنواع الابتلاءات والمحن، لمعرفة درجة إيمانه وصبره على البلاء.

كان أيوب عليه السلام مثالاً يُحتذى به في الصبر والتحمّل، واحتوت قصّته على العديد من العبر والعظات التي تخفّف عن العبد المسلم ما قد يصيبه من أنواع الابتلاءات، منها: اللجوء إلى الله تعالى دائماً بمختلف الظروف والأحوال.

الصبر على ما قد يصيب العبد في الحياة الدنيا من الامتحانات والهموم والفتن والمحن.

ما الذي حصلت عليه المرأة في قصة "غنائم" ص46؟

فبعد طول انتظار لم تحصل المرأة، وقد وزعت خزائن الأرض، سوى على صبر أيوب؛ أي لم يكن لها حظ من الثروة الموزعة، فقنعت بالصبر رأسمالا.

يتقاطع النص وقصة النبي أيوب عليه السلام في الابتلاء، لكن الاختلاف بينهما أن ابتلاء أيوب كان من ربه العادل، أما ابتلاء المرأة فكان من المسؤول الظالم.

هكذا، توظف القصة الرمز اختلافا وائتلافا، مما يسمح بالقول إن القاص لم يكن يستفيد من الرموز بشكلها المعطى، بل يتصرف فيها بحسب السياق والمعنى المطلوب.

الرمز التاريخي:

طارق بن زياد، رمز الإيمان بأهمية نشر الإسلام وفتح الأمصار؛ فضلا عن الشجاعة والرجولة والتفاني في خدمة القيم الإيجابية.

لابد وأن قارئ النص سيلاحظ حضور هذا الرمز في العنوان، بينما يغيب في المتن، فما السبب؟

في نظرنا، هنا أسباب باعثة على ذلك، نشير إلى بعضها:

يمثل العنوان الرأس، أما المتن فيمثل الجسد، وهو تشكيل يرمي القاص من ورائه، بشكل واع أو غير واع، إلى رسم صورة القائد يتقدم جنوده، ويقدم لهم المثل في الشجاعة حتى يبقوا صامدين في المعركة إلى تحقيق النصر.

جعل طارق في العنوان، وعدم وروده في المتن بغاية خلق انفصال بينهما لتحقيق المفارقة الزمانية والمعنوية بين لحظتين تاريخيتين، الأولى زاخرة بالبطولات، والثانية مليئة بالمآسي.

فإذا كان طارق رجل المهمات الصعبة، فإنه كان يرسم معالم عالم جديد تسود فيه قيم العدل والمحبة، فلم يكن فتحه للأندلس من أجل مغانم دنيوية بحتة، بل بغاية نشر الإسلام. وما تحقق من ازدهار وتقدم حضاري أمثلة تعبر عن ذلك.

المفارقة أن الهجرة كانت تتم من الشمال إلى الجنوب بحثا عن الأمن والأمان في ظل دولة قوية كانت تقيم لرعاياها وزنا، وتعطيهم قيمة؛ أما اليوم، فإن الهجرة تتم من الجنوب إلى الشمال هربا من الظلم وقساوته، ومن مرارة الحياة.

هكذا، يأتي الرأس مفصولا عن جسده، فالرأس في الماضي شامخ، والجسد ملقى في بحر الواقع الرديء تتناوشه عقبان القهر والتسلط والقتل حيث لا كرامة ولا عدل ولا مساواة.

إن الرمز الحاضر في النص يمكن اعتباره مسلاط ضوء على واقع مر يستوجب نقده بسخرية لإبراز وضاعته.

لم يكن التوظيف من أجل تزكية اللحظة الراهنة، بل كان بخلاف ذلك.

ومن هنا، يتبين أن القاص إذ يعمد إلى الرموز لا يوظفها بشكل تكراري بل بطريقة إبداعية تخدم نصوصه وتوسع أطرها الدلالية والفنية معا.

****

المراجع

1_ مينة قسيري، الرمز ومتعة النص القصير جدا، جريدة الزمان بتاريخ، 20 يونيو 2016، عدد 442.

الشخصية في المجموعة:

لكل نص قصصي شخصيته التي يتمثل الكاتب خصائصها وتتناسب معها الأحداث المسطرة. وفي كثير من الأحيان، هي جزء من الكاتب؛ ويمكن ن تكون شخصية حقيقية أو متخيلة... وهذه الشخصية يمكن أن تكون متعددة الملامح إما إنسانا أو حيوانا أو نباتا... والقصة القصيرة جدا تعتمد على الشخصية في نسيجها القصصي. لكن تجاوز وصفها يدفع بالقارئ/المتلقي إلى تحديدها من خلال الحدث ومجرياته كما تمثلها ووضع حدودها ومواصفاتها.. وهذا يعتبر مشاركة من طرفه في بناء الشخصية ورسمها.1

كما تتميز الشخصيات، في القصة القصيرة جدا، بخاصية التنكير بامتياز. ويعني هذا أنها غير مسماة باسم محدد ومميز ومخصص، وغير معرفة على كل مستويات التركيب السردي. نراها تتحول إلى عوامل مجهولة، وشخصيات مطلقة ومجردة، و كائنات رمزية وكنائية.

ويلاحظ أن معظم نصوص المجموعة توظف شخصيات نكرة، بدون أسماء علمية. بمعنى أن العوامل أو الفواعل الرئيسة أو

الثانوية أو العابرة في النص لا تحمل اسما يحددها أو هوية دقيقة تميزها، أو علما معرفا يميز مواصفاتها .كما يبدو ذلك واضحا في قصة "نواح" ص49:

نهضت مسرعا رجوته أن لا يصلت السيف بوجه الأنام؛

هز رأسه... وأغمده في عنق الحمام.

تتضمن القصة ثلاثة فواعل، وهم: الذات المتكلمة بضمير أنا، والذات المخاطبة بضمير هو، والحمام الضحية، إضافة إلى فواعل ثانويين، وهم: الأنام، والسيف كأداة.

والملاحظ أن كل الشخصيات جاءت نكرة، من دون أسماء علمية تميزها، مما يحفز القارئ على الكشف، بناء على مؤشرات نصية، عن شخصيتها المميزة، وصفاتها النوعية الخاصة من خلال الصراع بين المخاطب والمخاطب والضحية.

والبين أن القصة ترصد العنف الموجه قصدا إلى الجمال. لقد تم اختيار الحمام، رمز السلام والمحبة والجمال، ليكون دمه المسفوح عبرة لكل شريف يسعى إلى مناهضة القبح.

وعلى الرغم من المعرفة الصرفية بأل"الحمام" أوبالضمير، فإن الشخصيات تبقى بدون محددات علمية تعبيرا عن انكسار الشخصية القصصية وغيابها على مستوى الحدث، على أساس أنها شخصيات غير منجزة، وغير فاعلة ميدانيا، تسعى بالرجاء إلى

إيقاف الحدث السلبي الدامي دون جدوى، فتتحول، بذلك، إلى كائنات عدمية ضائعة بفعل قوة الاستبداد والقمع والموت.
إن الكاتب والمتلقي يتقاسمان صنع الشخصية وخلقها. فالقارئ يستشف ملامح الشخصية من خلال الحدث وتواليه. فيتعرف إلى ملامحها وحدودها النفسية والمزاجية والاجتماعية... ويمكن أن يقف على علاقاتها وقيمها ومواقفها واتجاهاتها... ونوعية شخصيتها.

والشخصية القصصية الورقية علامة على شخصية واقعية ارتكزت في ذهن الكاتب بعد ملاحظاته ومشاهداته العيانية الواقعية.

والشخصية في المجموعة أتت دون ملامح أو أوصاف محددة. لكن المتلقي يتمثل ملامحها وأوصافها من خلال سلوكاتها وأفعالها التي يقدمها الحدث.

فلم خلت القصص من أوصاف مساعدة لتحديد ملامح الشخصية؟
قد يكون مرد ذلك إلى أن الشخصية المجردة من الوصف مثيرة لخيال المتلقي ومحفزة له على رسم ملامحها وفق السياق وما تطرحه الفكرة.

وتحضر الشخصية في المجموعة بتجليات متعددة ومختلفة.

_ ذات القرابة: الأم، الأب،الابن، الجد، الجدة، الأخ، العم..

_ المهنة والوظيفة: النزيل، العاشق

_ الشخصية المكانية: الزنزانة، النافذة ، الوكر، الدار، الجدار، الطريق، القيعان، الميدان، الشرفات، المحطة، المعابر، الإصطبل...

_ الوضعية الطارئة والوصف: المهرجون، كلب الروم، المومياءات، السجان، المخلوقات العارية، الحطاب، الفأس، المارة، المنجل، الصيادون، القيد، الأوسمة، الزوج، الأباطرة، الحرائر، الجواري، الحوريات، البستاني، المقامرون..

_ العاهة: المسوخ، الوحش...

_ الآلات وما يرتبط بها: الطبلة، القيثارة، اللحن المكسور، المصابيح، المرآة، المحبرة، الأصفاد، المجداف، الأقفاص، النبال، السهام...

الشخصية الحيوانية: الهداهيد، الحمام، اليمام، الكناري، النمر، الدجاج...

الشخصية النباتية: التفاحة، السنابل، الأزهار، الورد، الياسمين...

_ الشخصية الطبيعية: الريح، الشمس، السماء، الشفق الأحمر، النجوم، الغيمة...

الشخصية الجغرافية: البحر الأبيض، البحر الأسود، البحر الأحمر...

الشخصية الثقافية والتراثية:بروتوس، قابيل، حواء، أيوب، آدم، طارق، نيرون، قارون، براقش، أوديب...

لم يكن الهدف جرد كل شخصيات المجموعة، ؛ الرئيسية والثانوية، فذلك يتطلب وقتا سيفضي إلى إطالة غير مطلوبة، بل الهدف ضرب أمثلة توضيحية لتبيان صورة الواقع كما تجلت من خلال النصوص والتي ولدت رفضه من طرف الشخصيات الرئيسة.

فإلقاء نظرة على الجدول ستظهر صورة هذا الواقع المتميز بتحطيم آمال الشخصيات، وإجهاض أحلامها، وتخييب رجائها، فكان، والحالة هذه، أن اختارت الابتعاد عنه، ورفضه.
ثم إنها شخصيات ظلت تعيش غمريتها حتى وإن جاءت معرفة بأل أو الضمير؛ لقد بقيت دون أوصاف غالبا تحث القارئ على تصورها عبر الاستعانة ببعض الصفات القليلة، وعبر أفعالها، واختياراتها؛ والقول باختياراتها هو من باب التعبير عن آخر ما بقى لديها من فعل: الموت أو الهجرة، أو الصمت. إنها شخصيات مفعول بها، وحتى

حين تقوم بالفعل، فإنها لا تحصد سوى الخيبة، وتتجرع، بذلك، المرارة.

كما جاء في نص "تأطير" ص68:

عدت من الحرب بطلا؛ احتفوا بي رسموني لوحة؛

انتابتني حماسة، هتفت رافعا يدي، ارتطمت بإطار الصورة.

فالنص يحفل بمعجم الفرح، ويقود إلى استنتاج هو نقيض ما يرسمه السارد، وهذا ما يتبين بعد إعادة القراءة، فلم يكن الإطار إلا سجنا قيد البطل وحد من حياته.

وهي المرارة التي يستشعرها الرجل العاشق في نص "مجازفة" ص65:

نلت إعجابها ولم تدر أن يدي قصيرة؛ طلبت صورة قصر

منيف؛ رسمت لها قلبي، أضرمت النيران فيه.

فالطلب كان فوق ما يستطيعه الرجل، فكان رد الفعل عنيفا، أنتج خيبة أمل كبرى لديه.

فالإعجاب لم يكن كافيا، كان ينبغي أن يكون مقرونا بالمال ليتحقق الحلم، وبدل ذلك تحقق الكابوس بفعل قصر اليد، وجشع المرغوب فيها. والملاحظ أن الرجل كان منذ البداية مفعولا به،

إرادته مسلوبة حتى وهو يقدم القلب. فهذا الفعل جاء معبرا عن القصور والضعف. كان يستجيب للطلب لا فاعلا.

لكن الصورة لم تكن سوداء تماما بل حضرت بعض اللمع التي كسرت الظلام وحملت بين طياتها الأمل رغم أنها شديدة القصر، وفرحها هش وسريع الزوال، بيد أنها منعشة للروح، ومكسرة لسلطة جحافل الهزيمة، من ذلك النص التالي "رفد" ص21:

تركها في مؤخّرة القارب، صمّ أذنيه عن زفراتها الحرّى.

بمجدافه المعاند عارك الأمواج العاتية؛

تحطّمت مشاريعه على حافّة الإبحار، جعلَت من ذراعها

مجدافه الثّاني.

لا يتحقق النجاح إلا بتضافر الجهود لا بالإقصاء. كما أن التضحية عامل أساس للتغلب على المشاكل والمحن. فإذا كان الزوج قاسيا تجاه زوجته بأن وضعها في مؤخرة القارب وصم أذنيه عن زفراتها، وتجاهل معاناتها، فإن الزوجة سارعت إلى مساعدته حين اشتدت محنته، فكانت ذراعها مجدافه الثاني.
نبذ الزوج زوجته وعاملها بدونيّة واحتقار ككلبة، بأن ألقاها في

مؤخرة القارب، ولم يكترث لقهرها، لكنها هي "ذاتها"، و"وحدها" التي أنقذته، وكانت فعلا "كلبا وفيا" حين كاد ألاّ يكون.

بيد أن بنية النص العميقة تضاد بنيته السطحية الظاهرة للعيان؛ فهي تشي بتأبيد سلطة الرجل وتكريس ذيلية المرأة وتبعيتها وخنوعها، ورضاها بدورها السلبي، وسعيها إلى إبقاء الرجل في القمة هو الفاشل في إدارة المركب/السلطة. فبدل الثورة عليه لفشله سارعت إلى جعل ذراعها مجدافا ثانيا وبديلا له؛ هي الذراع التي كان عليها الإطاحة به وتولي دفة القيادة.

يلاحظ أن المرأة مازالت سجينة الفكر الذكوري المعتمد على إقصاء الأنثى ليظل مستوليا على الخيرات المادية والمعنوية، وتحررها منه سيمكنها من توليد نسق آخر حيث السيادة فيه للمرأة التي عرفت بالتقاسم لا بالاستحواذ.

وهكذا، يتبين لنا أن مقياس التنكير هو المهيمن على مستوى تقديم الشخصيات وتوصيفها، على أساس أن عوامل هذه النصوص مجرد كائنات نكرة لا أهمية لها في مسار الحبكة، ولا دور لها في بناء الأحداث. وبالتالي، لا تستحق أن تنعت أو توصف بعلم شخوصي، مادامت أنها شخصيات غير قادرة على الإنجاز والفعل والمواجهة والتحدي وتغيير الواقع الكائن.

يتحكم في المجموعة مقياس التنكير على مستوى توظيف الشخصيات وتوسيمها وتوصيفها، ومن ناحية استخدامها داخل المتون القصصية. ويعني هذا أن الشخصية القصصية خاضعة لخاصية التنكير، على أساس أن الشخصيات مجرد ذوات أو عوامل أو كائنات نكرة غير منجزة في أغلب الأحيان.

وتدل هيمنة النكرة على شخصيات المجموعة السردية أن العوامل أو الفواعل الرئيسة أو الثانوية أو العابرة مجرد ذوات أو كائنات تخييلية عاجزة عن الفعل والإنجاز والممارسة وتغيير الواقع السائد. والسبب في ذلك يعود إلى شراسة الطغيان وقسوته وتجبره، وقوة العامل المعاكس في تحصيل الذات الموضوع، وكثرة مساعديه من الذوات الشريرة والمستفيدة والمناصرة. ويندر حضور اسم العلم الشخصي في عالم تغيب فيه الإنسانية مطلقا، وتنبطح فيه الذوات البشرية كليا، أو تتحكم فيه الحسابات الرقمية والمعطيات الكمية على حساب القيم الكيفية الأصيلة.

****

المراجع

*محمد داني، حفريات في القصة القصيرة جدا، مطبعة ووراقة سجلماسة، الطبعة الأولى سنة 2017.

** جميل حمداوي: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جدا بين التنكيروالتعريف، مجموعة "دمية "لحسن جبقجي أنموذجا"

جمالية التقديم والتأخير:

تلفت انتباه القارئ بعض النصوص بخرقها لنظام تركيب الجملة بفعل التقديم والـتأخير انطلاقا من موقف القاص من اللغة وكيفية تعامله معها وتسخيرها لبناء نصوصه وفق إيقاع دلالي ما. خرق يعمل على استغلال إمكانات تلك اللغة في تحقيق ما يرومه من ظواهر تعبيرية مختلفة.

يغير التقديم والتأخير رتب عناصر الجملة لتحقيق شعرية القول. ويكون دور المبدع بذلك هو إدراك خلاف يكثف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات وتتبادل فيها التفاعلات بفنية تستمد فيها من النحو الإبداعي. 1

كما أن ممارسة لعبة التقديم والتأخير لم تكن، نهائيا، مجانية، بل ذات مقصدية ينبغي إيلاؤها ما تستحقه من اهتمام. وقد جاء العنوان، ابتداء، بهذا التلاعب في تركيب الجملة قصدا ليخلق توترا لدى القارئ يحثه على اكتشاف سره والقبض على دلالته.

فما تجليات هذه الخرق في النصوص؟

يتجلى ذلك على مستوى تقديم شبه الجملة من الظرف أو الجار والمجرور:

قلنا إن العنوان كان أول ممارسة لهذه اللعبة، بحيث إنه قدم شبه الجملة مركزا على الفرح كعنصر مهم ينبغي التركيز عليه لمعرفة شرطه المتجلي، أساسا، في هشاشته. فالتنبيه والتبئير كانا على الفرح ذي العمر القصير والذي لا يتكرر. ومن هنا، ينبغي استغلاله قبل أن ينكسر أو ينقضي.

وحين نرحل باتجاه نص "احتفالية مدرسية" ص54، سنجد هذا التقديم للظرف على حساب الجملة الفعلية، رغم أن شبه الجملة أضعف منها وحقها أن تكون تالية، يقول النص:

بعد وفاتي طُلب منها أن تصطحب ولي أمرها؛

نكّسَت طرفَها الأسيف، بكوا جميعًا ومتّ أنا.

فالظرف يتمثل في، بعد وفاتي، وقد أتى قبل الجملة الفعلية: طلب منها، وحقها أن تأتي بعده، فما السر وراء هذا التقديم؟

لنلاحظ أن النص قد اعتمد تقنية التدوير، فالموت كان المبتدأ والمنتهى. وهذا التدوير الذي يعد الموت أسه يشكل دائرة عصية الكسر، لكنها قابلة لذلك حين تتم عملية الانتهاء من الدفن الحقيقي والمعنوي. فالبكاء إشارة إلى الإدراك والتضامن، والشخصية بأمس الحاجة إلى الحنان الذي افتقدته نتيجة وفاة ولي أمرها؛ وقد

تأتى لها ذلك بفعل تعاطف الجميع معها، وآن للولي أن يموت، وبذلك تتكسر تلك الدائرة نتيجة التضامن الإنساني.

وسنجد الأمر ذاته في نص "مطبات" ص59، حيث يقول:

في تلك المسابقة التي لا تخلو من خبث فازت ربة الصورة

المغناج، رقصت طربا جدته العجوز.

فالمعلوم أن تقديم الشيء يكون بغاية لفت الانتباه له، أو لتحبيبه، أو للتركيز عليه لفهم القادم من الأحداث. والتقديم يبدو وكأنه كان لصالح المسابقة، لكن الصفة التي التصقت به "خبث" فجرت ما ينطوي عليه من تلاعب وصف بالخبيث، لندرك أن المغناج حصلت على الفوز بطرق غير شريفة. فتقديم شبه الجملة يبرز الضعف المتمكن من المسابقة وتهافتها.

قدم لنا التقديم والـتأخير في النصين معا إشارات تركيبة تستضمر فعل التقبيح والاستهجان والرفض.

التلاعب بمكونات الجملة الفعلية تقديما وتأخيرا:

بخلاف النصين السالفين حيث تم التلاعب على مستوى الجملة الاسمية حيث تم تقديم شبه الجملة على باقي المكونات الأخرى

الواجب تقدمها عليها، نجد في النصين التاليين "ارتكاس" ص66، و"نيرون" ص 70، تلاعبا آخر بالمنطق ذاته، ويتعلق بمكونات الجملة الفعلية نفسها من فعل وفاعل وشبه جملة، ذلك أن هذا المكون الأخير سيقف بين طرفي الجملة الفعلية؛ أي بين المسند والمسند إليه في النصين معا، وبالجملة ذاتها، لكنها في النص الأول شكلت القفلة، وفي الثاني شكلت الاستهلال.

والجملة المكسر نظامها التركيبي هي: "نامت على كفه الخيول" بالنسبة للنص الأول، و"نامت على كفه المدينة" مع اختلاف في الفاعل لكنه اختلاف يعضد معنى كل نص. والغاية الدلالية من هذا التكسير هي الفضح والتعرية لفعل الارتكاس وما نجم عنه من خيبات تتجلى في هروب الفجر في النص الأول، وخيبة الانتماء إلى المدينة في النص الثاني.

والاهتمام بشبه الجملة نابع من الرغبة في بث الحركة داخل النص، لما تتميز به من سهولة على مستوى التركيب، والحركة داخل الجملة، حيث تأخذ شبه الجملة بنوعيها مواقع إعرابية وعلائقية عديدة؛ استطاع القاص من خلالها تحريك وظائفها وتوجيه الحزم الدلالية لتحقيق شعرية النص، ومنحه أبعادا دلالية عميقة ومتعددة. كما أن الفصل بين الفعل والفاعل لم يكن إلا بغاية

الإشارة إلى الفصل بين الفاعل وأهدافه، وفشله في تحقيقها، مما يعني ثانية أن ذلك الفصل التركيبي هو دليل فصل بين الذات الفاعلة وموضوع الرغبة.

إن حشر شبه الجملة في النصين الأخيرين بين المسند والمسند إليه، كان من أجل تحقيق أبعاد جمالية ودلالية للنصين، ولم يكن تلاعبا مجانيا بل كانت تحكمه مقصدية القاص الواعي بدواعي الخرق ودوافعه الفنية والجمالية والدلالية.

****

المراجع

1_ هاني علي سعيد (محمد)، شعر محمد محمد الشيهاوي أخذا عن، محمد داني، الإيقاع والإيقاعية في القصة القصيرة جدا مطابع الرباط نت الطبعة الاولى سنة 2015. ص74.

الميتاقص:

من طرائق الكتابة في المجموعة اعتمادها على تقنية الميتاقص؛ وهي تقنية تظهر تخلق الكتابة، وتقوم في الآن ذاته بتعريتها وإظهار طريقة حضورها قبل أن ترتسم على الورق؛ إنها تقنية تشبه عملية الرتق والفتق. تخلق لدى القارئ توترا وقلقا وشكا في الكتابة برمتها، وهو ما يدخلها كما قالت فدوى مالطى دوجلاس في ما بعد الحداثة: إن خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعي بالعملية الإيجادية بمعنى أن العمل الفني الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها. 1.

والهدف من هذه التقنية هو شرح الإبداع توليدا ونشأة وتكونا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع، وفي أثنائه، وبعد الانتهاء منه.

وعملية تعرية الكتابة أمام أنظار القارئ الذي يتابع إيجادها وتخلقها تجعله يمتلك وعيا بعملية إيجاد النص وتأليفه. فيكون القارئ في هذه الحالة مركزا انتباهه على الحكاية وعلى عملية كتابتها في الآن ذاته. والمطلوب منه المشاركة في هذا التأليف، وألا يظل سلبيا كل همه هو التلقي.

تجدر الإشارة إلى أن القاص لم يشغل التقنية إلا قليلا، وبخاصة في النصوص الثلاثة التالية "رواية" ص**30**،وانقشاع" ص**52**، و"ضجة" ص**77**.

يقول في النص الأول:

منذ السطر الأول خططت لاغتياله؛

توارى في طيات الحكاية، صهلت الحروف، ركضت تبحث

عن المخفي قسرا.

حملت الساردة القناديل، خرجت تنعي الغيبة الكبرى.

فمعجم النص يحيل على مجال الكتابة الإبداعية. كما أن القصة ترسم لنا لعبة الكتابة السردية، وطريقة تفاعل الشخصية الرئيسية مع نوايا الساردة، وكيف أحبطت مخططاتها، واختفاء شخصية هذه الأخيرة كان بمثابة موت، فخرجت تنعيها.

يرتكز خطاب الميتا قص، هنا، على تصوير عالم الكتابة السردية، وتجسيد قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصة في نفسها بطريقة نرجسية، فنراها تزاول نوعا من التعري أمام أنظار القارئ المشارك. فالقصة تشخص الذات والواقع، كما تشخص ذاتها في

الوقت نفسه برصد عملية الكتابة نفسها، وإبراز مراحل تكونها وتطورها حتى النهاية؛ مما يمنحنا قصة متكاملة مبنى ومعنى، فيستقبلها القارئ استهلاكا وتقبلا وقراءة ونقدا.

وهو ما ترصده القصة الثانية التي سردت بضمير المتكلم، تقول:

كتبت قصة نجاتي من المذبحة، قفلت الحكاية وسهيت نفسي

داخل أسوارها؛

مرغني الحبر بالسواد؛ نقضت سقف الكلمات؛

انسكبت... تسلقت شعاعها.

فالسارد يحدثنا عن معاناة الكتابة بشكل من الأشكال، إذ يعيش محنة الإبداع لدرجة أنه يكاد يموت، لكنه في النهاية يتحول شعاعا منيرا. إنها لعبة اللذة والألم؛ ألم الكتابة وتخلقها، ولذة الانتهاء منها بسلام.

والهدف من توظيف القاص لتقنية الميتاقص البرهنة على مدى تمكنه من تقنيات القصة القصيرة جدا، ولتقوية منتجه الإبداعي، وتعضيده فنيا وجماليا وأسلوبيا، بتجاوز المشاكل الذاتية والواقعية معا نحو سبر أغوار المشاكل التي يعانيها السرد نفسه.

المراجع

فدوى مالطى دوجلاس، من التقليد إلى ما بعد الحداثة المشروع القومي للترجمة العدد 515. الطبعة الأولى ص339.

المفارقة:

يتحدث جميل حمداوي عن المفارقة معرفا: ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات والمتضادات تآلفا واختلافا، كما تنبني على التناقض وتنافر الظواهر والأشياء، وذلك في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخييلية.

وتعتمد كثير من نصوص القصة القصيرة جدا على عنصر المفارقة القائم على التضاد، والتقابل، والتناقض بين المواقف، أو بين ثنائية القولي والفعلي، والاعتماد على التعرية الكاريكاتورية، والكروتيسك، وتشويه الشخصيات والعوالم الموصوفة والأفضية المرصودة، وذلك بريشة كوميدية قوامها: التهكم، والباروديا، والتهجين، والأسلبة، والانتقاد، والهجاء.

والمفارقة في الحقيقة هي:" عنصر من العناصر التي لاغنى عنها أبدا، وتعتمد على مبدإ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصة تضحك المتلقي، في بعض الأحيان، فإنها تسعى إلى تعميق إحساسه بالناس والأشياء، ولعل إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في التعبير عن الموضوعات الكبيرة، كالعولمة والانتماء ومواجهة الذات." **1.**

تعتمد القصص على المفارقة التي تستفز طاقات المتلقي، وتكرس انتباهه، وهذه المفارقة لطالما كانت تحريضية، تكشف خللاً وتشير إلى انحراف، أو تلفت النظر إلى خطأ أو خطيئة.

المفارقة، إذن، ركن أساس من أركان القصة القصيرة جدا لا يمكن لها أن تنهض من دونها، لذا، وجدنا القاص يقتنص ما يعبر عنها ويغني نصوصه بها، من ذلك المفارقة الزمنية كما في نص "طارق" والمتمثلة في التناقض الصارخ بين الماضي المشرق والحاضر المتردي.

والمفارقة المكانية كما في نص "جدران" حيث يصير المكان الفسيح قبيحا ومرفوضا مقابل المكان الضيق الذي يتحول أليفا. الصدمة تكمن في هذه المقابلة غير المنتظرة، ومنها تنبثق المفارقة الصادمة التي تحث على التفكير عن السبب. فالمعلوم أن الأمكنة الضيقة هي أمكنة حجز وتقييد وتكبيل، وبالتالي فهي مرفوضة بتاتا، في حين، تجد النفس راحتها وحريتها وسعادتها في الأمكنة الفسيحة، فلم انقلبت الأدوار؟

يأتينا النص بتلميحات تفيد سبب عودة السارد إلى زنزانته رافضا الواقع خارج المعتقل لكونه صار وكرا عامرا بمخلوقات

عارية؛ إنها ليست عودة من أجل الاحتماء، بل من أجل اتخاذ الخطوة النهائية المحررة للذات.

كما نجد مفارقة على مستوى المواقف، كما في نص "عقدة" حيث نجد المفارقة بين موقف الأب وموقف الابن، هذا التعارض يلقي بضوئه على العنوان وعلى توظيف الشخصية الأسطورية، للتعبير عن عناد الابن ورفضه لكل ما يأتي من الأب، في إطار تثبيت شخصيته وسعيه إلى محو شخصية أبيه المعيقة.

فالمفارقة من العناصر المهمة جداً في قصص المجموعة، نجدها تأخذ مسار تلك القصص إلى اتجاهات مغايرة لمسار الجسد القصصي، لتحقق المفاجأة، أو الغرابة أيضا. ويعد التضاد أحد الوسائل المهمة به تحقق الإثارة والتشويق، حيث تقيم موازنة ومقارنة بين حالتين، تقدمان في تضاد معين، لكي تخلق التشويق والتحفيز من أجل استنباط الدلالات المناسبة، وتحقيق الدهشة المطلوبة لدى المتلقي. فهي لحظة حرجة تكمن فيها كل الانتظارات والتأويلات.

المجموعة غنية بالمفارقات متعددة الأوجه، ومختلفة الألوان، تؤكد براعة القاص في التقاط المشاهد المضمخة بعطرها، وهو

أمر يسهم في إغناء القصص ويمنحها أبعادا دلالية عميقة و متعددة.

تعد المفارقة من العناصر المهمة جداً في قصص المجموعة، لذا، نجدها تتلاعب بمسار تلك القصص، وتأخذها إلى اتجاهات مغايرة لمسار الجسد القصصي، لتحقق المفاجأة، أو الغرابة أيضا.

كما في نص "تعاسة" ص**39**، فالقارئ سيعتقد أن الرياضة، وبناء الجسم بناء متناسقا هو ما سيمنح الرياضي الجاذبية المطلوبة؛ وهو الاعتقاد ذاته الذي قاد الشخصية المركزية إلى الانتماء لأحد الأندية الرياضية رغبة منه في الحصول على جسد مغر، لكن هدفه لم يتحقق، فتوجه بالسؤال إلى المدرب ليعرف السر؛ فكان الجواب مخيبا للانتظار، فالرياضة لا تحقق الجاذبية بل المال؛ الرياضة أبعد من ذلك، هي خلق وسمو روحي قبل أن تكون بناء للأجسام.

كما أن للتضاد أيضا أهميته البالغة كوسيلة لتحقيق الإثارة والتشويق، حيث تقيم موازنة ومقارنة بين حالتين، تقدمان في تضاد معين، لكي تخلق التشويق والتحفيز من أجل استنباط الدلالات المناسبة، وتحقيق الدهشة المطلوبة لدى المتلقي. فهي لحظة حرجة تكمن فيها كل الانتظارات والتأويلات.

ففي نص "الأضحى" ص39، نجد الشعيرة تنحرف عن مقاصدها، وتبتعد عن التضحية بالكباش وتتخذ الإنسان قربانا. لقد صار للعنوان معنى جديد هو غير معناه الأصلي، ليصبح القارئ أمام موقفين متضادين، الموقف الأصلي والمبتدأ، متمثلا في الأضحى المعروف، والموقف الفرعي والجديد، والمتمثل في نحر الإنسان والتضحية به. هذا التقابل يحقق الدهشة المحفزة على استنباط الدلالات المناسبة.

المجموعة غنية بالمفارقات متعددة الأوجه، ومختلفة الألوان، تؤكد براعة القاص في التقاط المشاهد المضمخة بعطرها، وهو أمر يسهم في إغناء القصص ويمنحها أبعادا دلالية عميقة ومتعددة...

الإيحاء:

يحضر الإيحاء" الذي وشّى به الكاتب نصوصه من قمة رؤوسها حتى أخمص أقدامها...

أقصد من العنوان مرورا بالاستهلال، وبلوغا الختم المدهش، فلا وجود لنصوص صريحة ومباشرة، تمنح نفسها بيسر، بل نجد النصوص تتقصد الإيحاء والترميز لخلق الدهشة لدى القارئ، وجره لبناء المعنى، واكتشاف الدلالات؛ وهو بهذا المعنى، معني ببناء النص من جديد، ومنطقه؛ فالنص يظل صامتا إلى أن يجد قارئه الذي

يمنحه فرصة الكلام، وتجاذب أطراف الحديث الباني معه. ومن الأمثلة المعبرة عن هذا المنحى نص "صلابة" ص79:

انحنت الحشائش للعاصفة؛ وقف الغصن الفارع مختالا؛

اقتربت منه... خذله الوقت سحقته الحصّادة.

فمفردات النص، ومؤشراته الداخلية توحي بما يرمي إليه النص؛ إنه لا يصرح وإلا سقط في الفجاجة، ولو فعل لصار خبرا يخرجه من جنس القصة.

فقد لعب الإيحاء دورا مهما في إغناء النصوص، حيث أعطى السرد قيمة قصصية، وزاد من قيمته الإبداعية ، ويعد مؤشرا دالا على مدى تملك الكاتب لأدواته الإبداعية، ومدى قدرته على إيصال الفكرة بالتعاون مع المتلقي، من خلال احترام ثقافته وإشراكه في التأويل، لذلك لا بد من أخذه بعين الاعتبار كتقنية ضرورية، تجنب القصص الوقوع في فخ المباشرة والتقريرية.

****

المراجع

1_ جميل حمداوي، أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية، صحيفة المثقف، عدد 4678، بتاريخ 2019/06/27.

السخرية:

تعبر عن موقف غير مرغوب فيه.وهي رفض للواقع، وشجب له. وهي فعل سلبي لأنها لا تستطيع تغيير هذا الواقع، ولا التأثير فيه. فتكتفي بتشويهه، وانتقاده، والترميز إليه، واللمز فيه بوسائل وطرق مختلفة..

والسخرية نوع من التأليف الأدبي لواقع يقوم على متناقضات، ومفارقات وتضادات. كما أنها خطاب ثقافي يقوم على أساس انتقاد الرذائل والحماقات، والنقائض الإنسانية."3

فنص "تقاطع" ص67، ينهض مثالا دالا على هذه السخرية المرة، حيث نجده ينتقد واقع العرب الذي لم يضف أي إنجاز يذكر لصالح الإنسانية، فالورقة العذراء التي قدمها الطالب، والخط المنحدر الذي رسمه الآخر، إشارات إيحائية، وتلميحية لهذا الوضع المزري. والأمر نفسه نجده مطروحا في نص "هرطقة" ص66، فانطلاقا من العنوان، ومرورا بالنص حتى نهايته، نلمس حضور هذه السخرية من الوضع العربي القائم على التناقضات، وغير القادر على الخروج من المتاهة التي هو فيها، بل نراه يسير وراء مزيد من الضلال والتيه.

.....

التناص:

يعد مفهوم التناص من المفاهيم واسعة الدلالة والتعبير. كما يعد من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية ، وبالتحديد إلى النقد التفكيكي الذي أعاد النظر في الكثير من مسلمات نظرية الأدب الحديث.

لقد كان ظهور مفهوم التناص ، في الدراسات النقدية الحديثة بمثابة رد على المفاهيم البنيوية ، التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته ، وأنه قائم بنفسه ، فجاءت الدراسات التي تنتمي إلى ما بعد البنيوية ومنها التفكيكية التي ادعت بأن النص بنية من الفجوات والشروخ.

فالتناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبق منها إلاّ الأثر، و القارئ النموذجي هو الذي بإمكانه أن يكتشف الأصل.

فكل خطاب يتكون أساساً من خطابات أخري سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر.

يعرف محمد مفتاح التناص انطلاقا مما ذهب إليه بعض الغربيين بقوله إنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عنديات ه وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه

ومع مقاصده. محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

فالتناص بناء على ما سبق لا غنى عنه للنص الأدبي أراد الكاتب ذلك أم لم يرده فهو محكوم به عليه رغم أنفه حيث إنه قد يحصل دون أن يكون ذلك بقصد الكاتب بل يقع فيه من خلال مخزونه الأدبي في الذاكرة.

وما التناصية "سوى ذلك الحوار الواقع بين الكتابات المختلفة التي تقع للكاتب قبل أو أثناء كتابته، لأن الكاتب لا يكتب انطلاقا من عدم، واستعماله للغة مشتركة تتقاطع فيها نصوص لا تعد ولا تحصى تشكل محفوظة الذي يؤسس ثقافته، ويهذب ذوقه، ويخلق دراية لسانه، ففي ذلك الزخم الطامي من النصوص تتشكل ملكته، مستفيدة من اجتهادات سابقيه، والكاتب - حينها - لا يكتب جديدا، وإن ظن أنه يبدع ويجدد لأنه يغترف من المشترك العام للغة والأفكار والأذواق"1

فسواء كان المصطلح تناصا أم حوارا، تداخلا أم تعاليا أم تماهيا أم نظيرا نصيا، فهو تقاطع لنصوص اختمرت في الشبكة الذهنية للمبدع، فهذه الاختراقات تتم بصفة لا شعورية تكون جلية أو خفية يستقرئها القارئ النموذجي، الذي يستطيع أن يكتشف ما

وراء السطور، وهذا الذي سماه مايكل ريفاتير "بالقارئ الخارق وسماه نقاد آخرون القاريء المطلع أو القارئ الكفء"2

فالقارئ الذي توكل له مهمة البحث بين ثنايا السطّور يختلف عن القراء العاديين، فهو يقبل على النص بمعرفة مسبقة، التي تكسبه القيم التأويلية التي تظهر من خلال روافد النص، وذلك بربطه بالنصوص الأخرى، ومعرفة جينية الفكرة التي يكون المبدع بصدد التعريف بها، في طريقة يتفاعل بها مع الماضي والحاضر والمستقبل.

لا يتحقق التناص إلا حين يتداخل النص مع نصوص أخرى ويقيم معها حوارا بشكل ضمني أو مباشر يظهر في الاقتباسات، ولا يمكن أن يصل إليه إلا القارئ النموذجي وهذا لاستخراج طاقاته الدلالية المتوالدة.

و النص بحسب بارت ما هو إلا "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله" 3

إن "كل نص هو تناص. لأن النص الجديد يقوم بفهم وتمثل وتحويل النصوص التي سبقته، لذا فهو لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة-الكتابة التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصي،

وتحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها، ولا يمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق التناص. يخبرنا التناص أن النص المتعدد هو ذاك الذي ينتج ويتوالد من نصوص عديدة سابقة عليه.

"ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قام به كل من كريستفا وجان لوي هودبين بملاحظتهما أن للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي:

1) الاجترار: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية،

2) الامتصاص: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي وتحولي،

3) الحوار: عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة"4

فماذا عن التناص في المجموعة؟

في معظم النصوص، يقول مسلك ميمون في تقديمه للعمل، تستوقف القارئ وظيفة التناص وبخاصة إحالتها المرجعية، التي تنعش الذاكرة الثقافية، وتفتح آفاق التأويل، وتغني النص بمعطيات قد يطول الحديث عنها وعن أسبابها، ونتائجها... ولكنها تأتي

مجملة، منجمة كإشراقة ذهنية، أو لمحة حلمية... تختصر الطويل، وتفيد بالمضمر الغائب الأصيل...ثم إن التناص يلعب دورا مهما في إحياء الموروث الثقافي، وإنعاش الذاكرة بغاية الحفاظ عليه وصونه من التلاشي والضياع؛ واستعادته هي استعادة الجانب المشرق فيه.

فما العناصر التي استدعاها القاص في قصصه؟

1_ التاريخ:

يستحضر القاص التاريخ في نصوصه، ويقوم باستلهام الأحداث، والحوادث التاريخية وتوظيفها، ليجعل القارئ يقارن بين هذه الأحداث مع الواقع، لما تحمله من دلالات، وقيم، وإشارات.. تعطي لكتابته قيمة فنية ودلالية وجمالية.

ويأخذ هذا الاستدعاء أشكالا ثلاثة متميزة وهي كالتالي:

استحضار الشخصيات التاريخية.

استحضار الأحداث التاريخية.

استحضار الإشارات والأقوال.

مما لا شك فيه أن التاريخ نبع إلهامي ثر.. والعودة إليه يكون بقصد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان، ومعاناته، وطموحاته، وأحلامه.

فلجوء المبدع إلى التاريخ لا يتم إلا حين يجد أحداثه تطابق الواقع، ويجد فيه نفسه وما يلائم موضوعه الفني كفرة. كما يجد فيه

ينبوعا غنيا للقيم الروحية والإنسانية... القادرة على رفد كتاباته بمزيد من الحيوية والأصالة.

إن مسألة استلهام الشخصيات التراثية هي أحد الأشكال الأكثر رقيا من الناحية الفنية للتعامل مع التراث... كرد فعل على ما يتعرض له الوطن العربي من احتلال، ونهب، وتقسيم لثرواته...5

يعد الأدب سجلا إنسانيا وحافظة للذاكرة التاريخية من الضياع والنسيان لذا لجأ القاص إلى توظيف هذه السمة فوشى نصوصه بتناصات تاريخية ومنها:

طارق، هذه الشخصية التاريخية التي تحمل قيم الإيمان بنبل الرسالة، والسعي إلى نشرها في مختلف الربوع. طارق الرجل الشجاع الذي تمكن من فتح الأندلس اعتمادا على القوة العسكرية وبلاغة الخطابة، يستحضر لنقد الواقع المتردي كما في النص الذي يحمل اسمه ص25 والذي يقول:

مخر عباب البحر.

رأيتهم يمتطون فرسه، الميدان مكدس بالعثرات؛ فتشت عنهم في كل مكان، غير طفل مسجّى أفلتته فاجعة.

سألت أين اختفى وبقية الفرسان؟

طأطأ البحر أمواجه.

إن استلهام هذه الشخصية يرتقي بالحدث إلى فاعلية التناص. إنه يقارن، من خلالها، بين لحظتين زمنيتين متباينتين؛ ماض حافل بعظمته وجلاله وقوته وواقع هش متداع بمشاكله وشروخه.

إن النص صرخة إدانة في وجه من أوصلوا الناس إلى الموت، وقتلوا البراءة في النفوس. فلم تكن غاية شخصيات القصة عبور البحر للفتح بل لتحقيق النجاة. بيد أن الحلم كسرته الأمواج، وقبل ذلك أجهضه الاستبداد والفوضى.

ويحضر طارق، ثانية، لا كاسم بل كحدث ، من خلال جملة من خطبته في نص "جبل" ص**81** الذي يقول:

انبثق بعدما سقيناه السم، تبختر بتكتيكاته، رص الصفوف باعتداد، خطب: _العدو أمامكم..

ثغت السيوف تنهد البحر.

فالمقارنة كانت لصالح الماضي المشرق على حساب الحاضر المتردي. فالنص يرصد فعل الخيانة التي صيرت واقعنا متدهورا وغير قادر على الفعل. وحق للبحر أن يتنفس بعدا أن ثغت السيوف ولم تصهل.

أيوب عليه السلام؛ هذه الشخصية التي ترمز إلى الصبر على البلاء، والقدرة على تجاوز المحنة بالإيمان، وظفت في نص "غنائم" ص**46** صحبة رمز ديني آخر جاء مضمرا، هو يوسف عليه السلام، ورمز

يعبر عن الثراء هو قارون، بغاية إقامة تعارض بين العطاء والمنع، يقول النص:

-حينما وزعت خزائن الأرض، حظي بمفاتيح قارون.

-بعد طول انتظار أيقنت أن حصتها صبر أيوب.

-الرجل الذي حظي بالمفاتيح لم يقدم لها شيئا، فكان نصيبها الصبر.

-وبذا، يأتي أيوب في النص حاملا القيمة نفسها التي يرمز لها، مما يفيد التعضيد لا التنافر، هذا العنصر؛ أي التنافر، لا يتحقق سوى مع رمز قارون، لا مع رمز يوسف العادل والكريم.

2_ التناص الأسطوري:

تم توظيف الأسطورة لتجسيد موضوعات عدة من أهمها موضوع الإنسان في كفاحه ونضاله. وقد استعملت هذه الأساطير كرموز ذات أبعاد متنوعة دلالية وفنية وجمالية.

من ذلك رمز أوديب؛ هذه الشخصية الدرامية التي عاشت محنة مضاعفة، أفضت به إلى معاقبة نفسه والتيه في الصحراء صحبة ابنته التي كانت له الدليل والصاحب في محنته.

كما في نص "عقدة" ص**19**، والذي يقول:

منذ أن مات الكناري أسيرا، فتحت الأقفاص، ثم مضيت أكسر الأصفاد.

اقتربت من ابني، لأطلق الحب من داخل قضبان صدره..

أوديب شد من أزري.

لعل حضور أوديب لم يكن إلا للتعبير عن عقدة الابن تجاه أبيه، ورغبته في التخلص منه كونه يضمر له كرها لا حبا، مما يفيد سير برنامج الأب السردي بعكس برنامج الابن، هذا التعارض بين البرنامجين هو الذي استدعى الرمز الأسطوري بحمولته النفسية، وما يعبر عنه في التحليل النفسي بعقدة الأب. ويمكن، في هذا الصدد، استحضار قصة دينية تتحدث عن قصة الابن والأب، وتشي بالمعنى ذاته ألا وهو النكران والجحود؛ إنها قصة نوح عليه السلام وابنه الذي احتمى بالجبل بدل أن يصعد إلى السفينة تلبية لنداء أبيه.

قصة شن وطبقة؛ هذه القصة التي صارت رمز التوافق بين الرجل والمرأة على جميع الأصعدة، يوظفها القاص للتعبير عن التنافر بين شخصيات النص، يقول:

بدا وسيما وأنيق المظهر، وقعت في حبه، خالف شن طبقة، عانقته... سقط عظاما نخرة.

استحضر السارد القصة لا لتعضيدها بل للإشارة إلى مخالفة النص لها. فالعاشقة غرها المظهر، ولم تهتم بالجوهر، فكان مآلها الخيبة، فالمعشوق رغم مظهره الأنيق، ووسامته الظاهرة، لم يكن سوى هيكل منخور.

النص، إذا، يقيم التعارض بين المظهر والجوهر، ويدعو، لتحقيق التواؤم والانسجام إلى الاهتمام بما هو جوهري لا مادي.

وكذلك كان مرمى نص "عروض" ص29، فتوظيف قصة الدجال، كان بغرض إدانة الناس الذين يتسرعون في إدانة غيرهم باعتماد دلائل مادية مضللة، يقول:

ولدت بعين واحدة؛ سموني الدجال، رموني بالجمرات، حفروا جسدي تابوتا لجمجمتي؛

بعد موتي الأخير نبتت قصيدة.

واضح أن النص يدين تسرع الناس في إدانة غيرهم، وتنتهي القصة بعكس رغبات الجموع، إذ تؤكد خطأ أفعالهم وتصوراتهم، وتدعوهم إلى تصحيحها وتصحيح مفاهيمهم الضالة؛ فلو كان، فعلا، دجالا، ما بعث من مكانه قصيدة.

3_ التناص مع التراث الثقافي:

يستلهم القاص قصة المعتصم الذي علم بسوء معاملة الفتاة المسلمة من طرف سيدها الرومي، فكتب إليه رسالة شديدة اللهجة تحمل قدرا كبيرا من الاحتقار للمخاطب، أتبعها بمعركة مشهورة هي معركة "عمورية" التي انتصر فيها جند الإسلام، وصير المعتصم السيد خادما للفتاة المسلمة، ويوظفها في سياق مختلف، ليظهر ما

صرنا إليه من ضعف وذل وهوان، نرى نساءنا تستباح حرماتهن ولا من يحرك ساكنا، ومقدساتنا تنتهك، والعيون مغمضة.

كما في نص "هرولة" ص58، الذي ينتقد التطبيع مع العدو، والهرولة إليه لخدمة مصالحه، من خلال حكام يروجون خطابات أمام شعوبهم مضللة، توهمهم بقوتهم في صد الأعداء بخطب رنانة مستعارة من الماضي المشرق في سياق الضعف والهوان. وحقيقة الأمر أنهم يسعون لنيل رضاه سرا حتى يبقوا على كراسيهم ضد أي زلزال محتمل. ومن هنا تبرز مسألة التناص كبعد ساخر، يظهر انحطاط الواقع الراهن، بخلاف الماضي المشرق حيث الغلبة والسيادة للإنسان العربي.

4_ التناص الديني:

اعتمد القاص تناصات قرآنية، وتضمينات في قصصه، لتحقيق أبعاد دلالية يقصدها، يتوافق فيها النص القرآني وسياق القصة لديه. مما منح كتاباته بعدا فنيا وجماليا، ورؤية عميقة واسعة ومشرقة، أغنت النصوص وأمدتها بطاقة جمالية عالية.

كما في نص "مظلة دفاعية" ص62، حيث تأتي الآية القرآنية ختاما للنص، وقافلة له، ومنددة بما سبقها من أفعال، يقول:

داهموه من كل حدب وصوب، هرع ينثر كنانته، تفحص
عيدانها سهما سهما، اختار أشدها فتكا؛ "حسبي الله ونعم الوكيل"

فقد حثّ النّبي عليه الصّلاة والسّلام المسلمين على لزوم الذّكر فهو حصنٌ حصين وحرزٌ مكين، فما يزال المرء في خيرٍ ما دام لسانه رطباً بذكر الله تعالى، كما أنّ للذّكر آثاراً طيّبة في حياة المسلم ومن بينها قول حسبنا الله ونعم الوكيل.

يتم ترديد العبارة على ألسنة النّاس الذين يتعرّضون للظّلم أو القهر، لإيمانهم بأن الله كافيهم. إنها السلاح الأكثر فتكا بالأعداء، والدليل على قوتها أنها أنجت سيدنا إبراهيم من النار التي ألقي فيها فصارت بردا وسلاما عليه.

وفي نص "أشلاء" ص**63**، التي وظفت فيه الآية "ترهقهم قترة" من سورة "عبس"؛ فهي عكس الوجوه المستبشرة، فالأولى إلى النار، والثانية إلى الجنة. ففعل حاملي الأكياس كانت شبيهة بوجوه من كبكبوا في النار، فلم يجنوا من فعلهم غير الخيبة، وما انتظروه لم يتحقق لهم بفعل صبر الرجل، يقول النص:

جاءوه ترهقهم قترة، برفق وضعوا أكياسا بالقرب منه؛

بهتوا إذ صمت حال علمه بما تحوي..

لم يدر في خلدهم أن "الطير يرقص مذبوحا من الألم".

وتأتي قفلة النص المستعارة من عجز البيت الشعري للمتنبي المرتبط بالشجاعة ليؤكد خيبة مسعى الجماعة الراغبة في تحطيم الرجل. يقول المتنبي:

لا تحســـبوا رقصـــى بينكم طربا .... فالطير يرقص مذبوحـا من الألم

لقد كان التناص فعل إثراء وإغناء سواء ذاك الذي أتى عفو الخاطر أم ذاك الذي تم توظيفه بغاية تحقيق تفاعل مع النص اللاحق. ترحيل النصوص والشخصيات الدينية والأسطورية والثقافية فعل يهدف إلى خلق حوار بناء معها تعضيدا أو تضادا. وفي كلتا الحالتين، فإن الأمر يستدعي قارئا نبيها للحفر عن النص الغائب، والكشف عن أبعاد حضوره.

هذا القارئ، أثناء تعامله مع النصوص، يكون لديه تصورات ذهنية عما تلقاه. تصورات تكون محكومة بما اكتسبه من مخزون قبلي يستدعيه ويستحضره أثناء القراءة، مما يساعده في إنتاج المعنى بتأكيد معنى القصة أو برفضه، أو صوغ نص جديد فوق النص الأصلي.

****

المراجع

1_ حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص194.

2_ لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، الجزء التاسع والثلاثون، ط1-2001، ص 119.

3_ بارت، من الأثر الأدبي إلى النص، ت.عبد السلام بنعبد العالي، مقال من مجلة الفكر العربي المعاصر، ع28، آذار 1989، بيروت، ص115.

4_ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، 1985، دار التنوير بيروت ص253.

5_ محمد داني، حفريات في القصة القصيرة جدا، مطبعة سجلماسة، الزيتون مكناس، الطبعة الأولى سنة 2017

الحوار في المجموعة:

من الملاحظ أن الحوار لم يرد إلا في نصوص قليلة للغاية مما يفيد نزوع القاص إلى القصة ذات الصوت الواحد، مثل معظم كتاب هذا النوع الإبداعي الملتبس، سواء أكان صوت السارد بضمير المتكلم فردا أو جماعة أم كان صوت السارد الغائب العالم.

والنصوص التي وظفت هذه التقنية تقارب العشرين، ومنها النصوص التالية:

"تكريس" ص30، فكلام الشخصية المستقل عن صوت السارد لا يمثل حوارا بمعناه المتداول؛ أي تبادل الكلام بين شخصين وأكثر، بل هو حوار من طرف واحد، وعلى الثاني التنفيذ، فالخطيب يمتلك لوحده حق الكلام، ويستحوذ عليه، ولا يفسح المجال لكلام غير كلامه. وقيام السرد بالسماح للخطيب بالكلام هو برغبة فصل كلامه عن كلام الخطيب حتى يلمس القارئ/المتلقي مدى طغيان هذا الأخير، وما يمتلكه من سلطان على الناس بحيث لا يمكن لها إلا الإذعان له، وتنفيذه بكل سرور:

ختم الخطبة بقوله:

_ (اسمع وأطع وإن ضرب ظهرك وأخذ مالك..)

تعروا، قبلوا سوطه، أطلقوا توسلات بأن يمن عليهم ببركاته.

لقد كانت الغاية من إفساح المجال لكلام الخطيب تعريته وفضحه وإبراز دور مثل هؤلاء في إدامة الساسة الفاسدين، والسخرية من أتباعه الذين يقبلون كل أشكال المهانة برضى جدير بالاحتقار. لقد ميز السارد صوته عن صوت الخطيب ليعبر عن رفضه الكلام الآمر، غير القابل للنقاش، رفضه لما يتضمنه من سلبيات وما ينطوي عليه من تبعية.

ويعود السارد في نص "انكباب" ص33، إلى الموضوع ذاته ساخرا من سلبية الأتباع تجاه تسلط القائد المرتكب لأفظع الجرائم:

بصقهم بكلماته؛ رموا من أيديهم المصاحف؛

بصوت واحد: _ سمعًا وطاعة.

القائد الذي قتل فارسا واستباح حليلته نهض يصلب المرتد

ويغتال القصيدة.

لا كلمة مقبولة تخرج من الأفواه غير كلمات السمع والطاعة، ومن تجرأ فمصيره الصلب واستحلال عرضه.

في نصي "ضربة لازب" ص22. و"زوبعة" ص23، نجد، ثانية، صوتا واحدا بعيدا عن أن يكون حوارا، فرغم أن شخصية واحدة من شخصيات النص امتلكت حق الكلام، فإنها، حين نطقت، لم تهدف إلى إسماع الطرف الآخر، بل سعت إلى إنهاء الفعل بالكلام. وحتى حين أطلقت في النص الثاني سؤالها: كم لبثنا؟ فإنها لم تنتظر من يقدم لها الجواب بحيث كان السؤال استنكاريا غير قابل لفتح كوة الإجابة، ومن ثم الأخذ والرد.

في حين جاء الحوار في نص "انحسار" ص41، شبيها بالمونولوغ الداخلي، قال وهو على منصة الإعدام: _ حبلتها وحتما ستلد، تريد به الشخصية إقناع نفسها بمآل أفضل غير المآل الحاضر، ومن خلال ذلك، إقناع غيرها؛ وهو ما لم يتحقق بدليل النهاية الحزينة: ولدت أمي وما زلنا نحتضن أخانا الحزن. وكأنه رد صامت على تفاؤل الأب غير المبرر في المستقبل، هو الذي قاد ثورة فاشلة في حياته أودت بحياته. فخلفه لم يكونوا في مستوى انتظاراته.

في حين أتى نص "إغراء" ص42، للسخرية من تضخم ذات المتكلم الذي طغى وتكبر وهو يسمع صفات الحق جل وعلا تتلى على مسامعه عله يلين ويدرك حجمه الحقيقي؛ لكنه لم يقبل بذلك فسارع إلى إعلاء كفره بقوله: _ أنا ربكم الأعلى. لقد وضع

السارد الشخصية تحت مجهر النقد حتى يسخر منها القارئ/المتلقي، ويتخذ منها مسافة، ومع كل جبار متكبر واقعا.

أما في نص "ديالكتيك" ص 43، فكان الحوار أقرب إلى النجوى والرجاء، _ يا موت غادر.

هذا الرجاء والنجوى نجدهما في نص تجلي" ص51، بشكل صريح: _ يا رب أنا بين يدك وأنت أدرى بالتفاصيل...

فالكلام موجه من ذات ضعيفة إلى الله تناجيه معبرة عن ضعفها ورغبتها في الخلاص مما هي فيه. كلام لا يطلب جوابا بل فعلا. وهو، هنا، يخالف نص "إغراء" من حيث الدلالة والمعنى.

أما في نص "تسطيح" ص56، فيمكن اعتباره حوارا بين طرفين بشكل من الأشكال، إذ جاء الرد وإن بعد فترة زمنية فاصلة.

طالما حدتني: _ يا بني (لا يستقيم الظل والعود أعوج)

لما كبرت صرخت من داخلي: _ هل من طب يشفي؟

فالبين أن هناك صوتان، الصوت الأول يذهب باتجاه الثاني بما يشبه النصيحة والكلام الموحي، لكنه لم يتلق ردا، لأن الصوت الثاني عبر عن فحوى كلامه وشكله بقوله، صرخت من داخلي، أي أنه لم يرد

على كلام أبيه إلا بعد أن خاض الحياة وعركها وعركته. فهو حوار إذا نظرنا إلى جانبه المضموني، وهو غير حوار إذا نظرنا إلى جانبه التقني والشكلي.

وفي نص "اختلال" ص58، فرغم أن شخصية من شخصيات النص قد أفسح لها مجال الكلام، لكنها لم تهدف إلى إقامة حوار، ولكن لتنطق حكمة معبرة عن واقع الحال، تبرر للفرس عثرته بقوله: _ لكل جواد كبوة.

فالكلام مجرد حكمة تبريرية لما وقع.

أما في نص "شهادة" ص61، فلم يكن كلام الشخصيات سوى إعلان عن موتها الرمزي والواقعي، فكلامها لا يريد تجسير حوار مع طرف آخر، ولكن للتعبير عن ضعفها وبالتالي عجزها عن إقامة تبادل للقول؛ إنه بمثابة فصل نهائي للحدود، وتثبيت للعجز المطلق، كلامها آخر صيحة تطلقها بعد شعورها بذلك العجز، وهو آخر فعل قدرت عليه.

وينطبق الأمر نفسه على الكلام الوارد في نص "شهد شاهد" ص64، فكلام الرجل لم يكن سوى شهادة تثبت الأمر الواقع، وتدين

تعفف المرأة التي أبت أن تطعم صغارها بجسدها: _كان بيدها إنقاذ صغارها لولا العقدة وأزرار القميص.

وحين ننتقل إلى نص "جبل" ص80، فإننا نجد كلام الشخصية مجرد أمر لا يطلب ردا، لكن السارد وضعه لكي يناقش فحواه بناء على سياق النص.

أما في نص "مساس "83، فهناك طلب وهناك استجابة، فقد جاء بعد الكلام رد كان بمثابة استجابة للطلب.

_ "رب إني ظلمت نفسي فاغفر لي"

نطقت الإصبع التي تضغط الزناد: _ آمين..

فالبين أن الإصبع لا تتكلم، ولا تنطق لكنها تقدر على الضغط، وفعلها هذا بمثابة قول: آمين، أي تحقيق المغفرة بإطلاق النار وختم المشهد بإراقة الدم.

فالكلام موجه من الشخصية إلى الرب، وكأن الرب أمر الإصبع فاستجابت.

وقس على ذلك الكلام الوارد في نصي "الأرجوحة الدوارة" ص86 و"مواجهة" ص87.

في النص الأول كلام الأم تقرير الحالة وتأكيدها: _ سحقا سحقا كلما انتظرنا دارت الدائرة علينا. فصرختها ولعناتها تعبير عن الرفض؛ رفض البقاء داخل دائرة الانتظار؛ صرختها من أجل تكسير الطوق لتتجدد الحياة. أما في النص الثاني، فلم يكن كلام الشخصية سوى مناجاة لأنها لم تجد الاستجابة من محاورها الذي لاذ بالصمت.

التزمت الصمت فاستأنف حديثه:

_ لن يكبح جماحهم غير حركة عاريات الصدر.

وقبل ذلك همس في سر السارد:

(لا يفل الحديد إلا الجديد)

فالهمس هو كلام سري لا ينبغي أن يسمع من طرف آخر، وهو دليل خوف من يد البطش التي تحتاج إلى مواجهة صريحة بدل الاحتماء بالصمت الجبان.

إذا، الحوار الوارد في النصوص لا يشبه الحوار بمفهومه المتعارف والصريح، بل كان حوارا أشبه بالنجوى حيث لا ينتظر المتكلم من مخاطبه تبادل القول أو الإجابة عن أسئلته بل، فقط، للتعبير عما يجول بداخلها من قوة أو ضعف، وحتى حين تبغي سماع رأي

الطرف الثاني فإنها لا تحصل سوى على صمت قاتل معبر عن سلبية مطلقة تجاه التسلط والطغيان. فالمتسلط لا يقبل الحوار، يريد الصمت والطاعة والخضوع والإذعان، أما الحوار فيعبر عن التساوي عن مطالب الذوات وما يكتنفها من رغبات وطموح إلى إحداث التغيير.

****

استنتاج عام:

تعد المجموعة القصصية "للفرح عمر واحد" من الأعمال الجادة التي جاءت لتعزيز مجاميع أخرى جادة هي الأخرى، ولتثبت أن القصة القصيرة جدا جنس أدبي جدير بالمتابعة والقراءة والنقد البناء لا التجاهل أو التنقيص؛ وإذا ما ابتليت بأقلام أفسدوا فنيتها وجمالها، فإن الإسهال والرداءة قد طالا كل الأجناس الأخرى.

تميزت الإضمامة بتعدد موضوعاتها، ونوعت فيها، واستغلت آليات فنية وجمالية لتحقيق أهدافها، والتأثير في قارئها/متلقيها، من مثل القفلات المتنوعة والمراوغة، والشخصية ذات الوظائف المختلفة رغم التقتير في ذكر صفاتها، والتناص الذكي والمولد للمعنى، والسخرية المنفتحة على التأويل المتعدد...

ومن حيث البلاغة ، نجد أن كاتبها قد وظف في مجموعته المجاز بكل أنواعه الاستعاري والرمزي من أجل تحقيق الإدهاش، مع الاعتماد على المشاهد الموحية الخارقة بألفاظ إنشائية أو واقعية تتطلب تأويلات دلالية عدة لكثافتها وانفلاتاتها التصويرية، فضلا عن الأنسنة والتضاد والانزياح والتخييل .
كما أنها وظفت بلاغة البياض والفراغ بسبب الإضمار والاختزال والحذف. مما استوجب قارئا ضمنيا متميزا ومتلقيا حقيقيا متمكنا

من فن السرد ومواكبا لتقنيات كتابة هذا المولود الجديد، مواكبة نقدية بانية ذات رؤية عميقة، سمته التروي أثناء القراءة.

لقد برع القاص في كتابة القصة القصيرة جدا.. وتفنن في كتابة نصوصه، ببعد إنساني في طرحه، واجتماعي في رؤيته القصصية.. ينتقد المجتمع ويندد بسلبياته، معتمدا السخرية كتقنية للتعرية والفضح.
يعرف القاص ويعي أن فن القصة القصيرة جدا ، هو فن كيفية اختطاف اللقطة أو المشهد المعبر والمؤثر.. اعتمد على الحذف ، والتكثيف والإبراق السريع ..ويأخذ شكل النصوص عنده شكل قصيدة النثر والكتابة التلغرافية.. وقد زاد هذا من جماليتها.

****

محتويات الكتاب	
الإهداء	3
تقديم	4
المراجع	11
عن المجموعة	12
القسم الأول العتبات النصية	16
القسم الثاني الجانب القضوي	29
المراجع	60
القسم الثالث علامات الترقيم	61
المراجع	85
كسر أفق توقع القارئ	86
المراجع	89
المنظور السردي والرؤية السردية	90
اللغة	95

المراجع	105
الشخصية في المجموعة	106
المراجع	115
جمالية التقديم والتأخير	116
المراجع	121
الميتاقص	122
المراجع	125
المفارقة	126
المراجع	132
السخرية	133
التناص	134
المراجع	147
الحوار في المجموعة	148
استنتاج عام	156

جميع حقوق النشر الورقي و الإلكتروني محفوظة للناشر