النص المفتوح: القصة القصيرة جداً أنموذجاً

سمر جورج الديوب

أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، الجمهورية العربية السورية

الملخص

القصة القصيرة جداً نوع أدبي جديد اختلفت مواقف النقاد منه بين رافض له ومعجب به. وقد تعالت على مواقف النقاد، وفرضت حضورها على الساحة الأدبية، وتعدّ نصاً مفتوحاً على الأنواع الأدبية وغير الأدبية؛ إذ نجد أنها تمثل عبوراً من خصائص النوع الأدبي الواحد إلى أنواع أخرى أدبية، وتشكيلية، وتصويرية.

وانطلقنا في دراستنا هذه من أن القصة القصيرة جداً نصٌّ ثلاثي الأبعاد، يرتكز على البعد الشعري، والبعد السردي، والبعد الصّوَريّ التشكيلي، وتدخل هذه الأبعاد في علاقة حوارية يحافظ فيها كلّ نوع على هويته الخاصة، ويحاوِر أنواعاً أخرى.

كما تثير الدراسة أسئلة متعددة مثل: إذا كانت دراسة البياض والصمت، وفائض المعنى ونص الصورة دراسة مشروعة فكيف نفرق بين هذه الأمور في السرد وفي جنس أدبي آخر؟

ويهتم البحث بالقصة القصيرة جداً بوصفها نصاً مفتوحاً، ويدرسها تأويلياً على ثلاثة مستويات:

- القصة القصيرة جداً: النشأة، والمصطلح، والركائز.
- سيميائية البياض والصمت في القصة القصيرة جداً.
- نص الصورة وفائض المعنى فيها.

1 - مشكلة البحث وهدفه

اهتمت الدراسات النقدية بمقاربة القصة القصيرة جداً من زوايا محددة، لكن القصة القصيرة جداً أثبتت أنها نص لا يزال يحتفظ بالكثير من الأسرار التي لم يبح بها بعد؛ لذا لا تزال أبواب البحث مشروعة فيها. وقد اغتنت الدراسات السردية بمباحث سردية جديدة، وأعادت النظر ببعض المفاهيم القديمة، وكانت سيميائية البياض والصمت، ونص الصورة وفائض المعنى من المباحث الجديدة. فقد دارت الدراسات السابقة حول فكرة شعرية القصة القصيرة جداً، وركائزها، ومقاييسها، ومعاييرها، وجذورها التراثية.

وقد رغبنا في التعامل مع هذا النص الجديد من زاوية النص المفتوح؛ لأن هذا النوع الأدبي الجديد نصٌّ ينفتح على الأنواع الأدبية وغير الأدبية، وتدخل هذه الأنواع في علاقة حوارية، يحافظ فيها كل نوع على هويته الخاصة، ويحاور أنواعاً أخرى كالفن التشكيلي، والتصوير، وغير ذلك.

ويثير البحث سؤالاً: إذا كانت دراسة النص المفتوح تنفتح على دراسة الأنواع في القصة القصيرة جداً، وإذا كان البحث عن المعنى مؤدياً إلى إغناء النص بمنجزات التداولية، فكيف يكون ذلك من غير أن ننصرف عن الهوية السردية؟ وإذا كانت دراسة البياض والصمت، وفائض المعنى ونص الصورة دراسة مشروعة فكيف نفرق بين هذه الأمور في السرد وفي جنس أدبي آخر؟ وكيف نميز بلاغة الصمت في الشعر من الصمت والبياض في النثر؟ مما لا شك فيه أن المهم هو النص المدروس. فالصمت علامة سيميائية تقول أكثر من الكلام المنطوق، ونصّ الصورة نصٌّ قائم على التخييل، والانفتاح على الفنون التشكيلية والتصويرية، وهي جوانب تولّد فائض معنى يدرك بالتأويل.

لقد وجدنا أن في القصة القصيرة جداً حضوراً طاغياً للصمت والبياض، ولنص الصورة، وأن هذا النوع الأدبي الجديد يمثل نصاً مفتوحاً على حوارية الأنواع التي تغني هذا النوع الجديد، وتجعله نصاً حائراً بين الشعر والنثر من جهة، والأدب والفنون غير الأدبية من جهة أخرى.

ويأمل البحث دراسة جذور القصة القصيرة جداً في أدبنا العربي، وتأثرها بالأدب الغربي، والتفريق بينها وبين قصيدة التوقيعة، ودراسة النص المفتوح من زاوية بلاغة الصمت والبياض من جهة، ومن زاوية نص الصورة وما تولده من فائض معنى من جهة أخرى.

ولا يقيد البحث نفسه بمنهج محدد؛ ذلك لأن تبني أحد المناهج يعني إقصاء ما سواه في الدراسة السردية، فسيتم الاهتمام بالتداولية، والتأويلية بحسب ما يقتضي السياق.

2 - القصة القصيرة جداً بين التراث العربي والحاضر

لم يتفق النقاد – بعد – على مصطلح محدد لهذا النوع الجديد فهو مثلاً القصة القصيرة جداً، واللوحة القصصية، والقصة اللحظة، والقصة البرقية، واللقطة،... . ويرى كثير من الباحثين أن أفضل مصطلح هو القصة القصيرة جداً؛ لاشتماله على عناصر القص من جهة، والتكثيف والقصر من جهة أخرى، وملاءمته المصطلحَ الأصل في الإسبانية "Microrrelato"؛ أي السرد القصير جداً، والمصطلح المتداول بالإنكليزية flash fiction.

ونرى أن مصطلح القصة الومضة أفضل منه؛ فالشق الأول يشير إلى البعد السردي، ويشير الشق الثاني إلى البعد التكثيفي. فهي نص أدبي قصير جداً، يمتلك عناصر القصة، وما تبقى له ليس له علاقة بالسرد، له أركان، وخصائص، من أبرزها التكثيف، والإيحاء، ووحدة المقطع، والنزعة القصصية المركّزة، والنزعة البلاغية التي تضفي عليها خصيصة شعرية، والتأزم في الموقف. أما أبرز خصائص الخطاب في هذا النوع الأدبي فنجد الإيحاء، والترميز، والمفارقة، والسخرية، والفكاهة، والإيقاع الداخلي، والإيقاع اللوني، والتشخيص، والتناص، والالتفات بين الضمائر، الذي يعبر عن اختلاف مستويات التفاعل بين الأصوات المتحاورة.

وقد جمع الباحث السوري نبيل المجلي خصائص القصة القصيرة جداً في أرجوزة[1]:

كتبها الأوائل الكبارُ ... وليس يدري من هو المغوارُ
قد ميزتها خمسةُ الأركانِ ... حكايةٌ غنيةُ المعاني
وبعدها يلزمها التكثيفُ ... ووحدةٌ يحفظها حصيفُ
واشترط الناسُ لها المفارقة ... وأن تكونَ للحدودِ فارقة
وجملةٌ فعليةٌ بها كمل ... بناؤها وحقّه أن يكتمل

وتعدُّ القصة القصيرة جداً نوعاً أدبياً جديداً نال اهتمام الأدباء، والنقاد في المدة الأخيرة. ومع أنها نتاج تراث عالمي نجد أن لها وجوداً فعلياً في تراثنا العربي، لكن النقاد يجمعون على أن الولادة الحقيقية لهذا النوع الأدبي كانت عراقية. فيعدّ نوئيل رسام العراقي أول من كتب قصة قصيرة جداً ونشرها في جريدة البلاد البغدادية تحت عنوان موت فقير[2] عام 1930 وبعد ذلك توالت النماذج الأدبية؛ ففي جريدة الجمهورية العراقية[3] زاوية بعنوان " قصص قصيرة جداً " لزهير غانم، منها:

"-أيها الطفل العجوز .. أجدك أبداً في رحيل. - قالتها لي عبارة مبهمة دفعتني للتأمل-.

-هيا بنا في سفر طويل لا ينتهي!

أجبتها واغتراب كبير يعشش في حذائي القديم البالي..

-إنك مجنون كل شيء يبدأ وينتهي.

-كل شيء! قالتها وهي تومئ بيدها مودعة إياي تاركة جسدها يغوص في زحمة وأتعاب الآخرين.

وسقط شيء على الأرض. سقط الظل بلا ظل".

أما نقدياً فيعد الناقد السوري أحمد جاسم الحسين[4] أول من تناول القصة القصيرة جداً نقدياً ويعد أرنست همنغواي أول من كتب قصة قصيرة جداً[5]؛ إذ أطلق

اسم قصة قصيرة جداً على قصة كتبها مؤلفة من ست كلمات: "للبيع، حذاء طفل، لم يُلبَس قط"، وكان يعدها أعظم ما كتب في تاريخه.

ويرى بعض النقاد أن لهذا النوع الأدبي الجديد جذوراً في تراثنا العربي، فيعدون هذا الفن تطويراً لفن الخبر في التراث العربي الذي يجمع السخرية، والمفارقة. ومن ذلك[6] ما حُكي عن بعض الناس أنه قال: قعدتُ على جسر ببغداد، فمرت امرأة بارعة الجمال، فائقة الكمال، من الرصافة إلى الجانب الغربي، فاستقبلها شاب ذهب نحو الرصافة، فقال الشاب: رحم الله عليّ بن الجهم، فقالت المرأة: رحم الله أبا العلاء المعري، ولم يقف واحد منهما، بل مرَّ كلٌّ لحاجته مشرِّقاً ومغرِّباً".

يدور الخبر السابق في بغداد، ولهذا المكان دلالة رمزية عالية، وفي الرصافة حضور للذاكرة الجمعية، والفتاة فائقة الجمال، أما الشاب فيرقبها وهو يخشى عيون الناس. ويمثل هذا الخبر ومضة خاطفة تعلق في ذاكرة المتلقي وهو يستحضر بيت علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

وبيت المعري:

فيا دارَهـا بالحزن إن مزارها قريب ولكن دون ذلك أهوال

فيحيل الخبر على نصين مختلفين. وفي أنموذج آخر:

«ومن ذلك ما يحكى أن الحجاج خرج يوماً متنزهاً، فلما فرغ من نزهته انصرف عنه أصحابه، وانفرد بنفسه، فإذا هو بشيخ من بني عجل، فقال له: من أين أيها الشيخ؟، قال: من هذه القرية، قال: كيف ترون عمالكم؟، قال شرّ عمال يظلمون الناس ويستحلون أموالهم. قال: فكيف قولك في الحجاج؟، قال: ذاك، ما ولي العراق شرّ منه، قبّحه الله، وقبّح من استعمله، قال: أتعرف منْ أنا؟ قال: لا، قال أنا الحجاج، قال جعلتُ فداءك. أو تعرف من أنا، قال لا، قال: أنا فلان بن فلان، أُصرع في كل يوم مرتين، قال. فضحك الحجاج منه، وأمر له بصلة»[7].

إن ثمة عمقاً في تقديم الفكرة، ووصفاً للخوف الذي قيّد اللسان، والنادرة التي أخرج بها نفسه، وبذلك يتحول الخبر إلى ومضة تختزل تاريخاً.

ونرى أن نص الخبر بعيد عن القصة القصيرة جداً، فالخبر ـ في أبسط تعريفاته ـ ما أتاك من حديث عمَّن تستخبر، فهو ينقل حادثة نقلاً متتابعاً، ومتسلسلاً زمنياً، فيورد حقائق توهم بواقعيتها في كثير من الأحيان، وتبدو غايته نقل المعلومة إلى المتلقي بتجرد من غير أن يكترث بطريقة التقديم الفني.

ويتكلم النقاد على الشبه بين القصة القصيرة جداً وأخبار اللصوص والحمقى والمغفلين، والأحجيات والنادرة والأرجوزة والمَثل والقبسة الصوفية والكرامة[8] فيمكن أن نجد شبهاً بين القصة القصيرة جداً والعبارات الشطحية في المواقف والمخاطبات عند الصوفيين، ويمكن أن نعد هذه الأنواع جذوراً للقصة القصيرة جداً تحمل بعض مقوماتها لكنها تختلف عنها من جهة معاييرها، ومقاييسها، ومقوماتها.

ونجد أن للقصة القصيرة جداً شبهاً في تراثنا العربي القديم يتمثل في أدب التوقيعات الذي يجمع بين الخطابين التاريخي الإيديولوجي من جهة، والفني من جهة أخرى، فهو جملة مكثفة موحية بليغة ذات وظائف إرشادية تعليمية جمالية، يحمل مفارقة مع النص الأصلي، وقدرة على الإدهاش.

ثم أتت مرحلة جبران خليل جبران وكتابيه "التائه" و"المجنون" في العقد الثاني من القرن العشرين، وتتسم كتاباته بالعفوية، ولم يسمّها قصة قصيرة جداً، ثم تلتها كتابات نجيب محفوظ "أحلام فترة النقاهة" ثم قدم يوسف إدريس، وزكريا تامر، والطيب صالح، ومحمود تيمور وغيرهم نماذج قصصية قصيرة جداً. لكن الولادة الفعلية للقصة القصيرة جداً ـ كما يجمع النقاد ـ كانت عراقية ـ كما سبق ـ على غرار شعر التفعيلة على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب؛ فقد قدمت بثينة الناصري[9] مجموعة قصصية بعنوان حدوة حصان عام 1974 وسمّت إحدى قصصه قصة قصيرة جداً[10].

ويعد الكاتب محمود علي السعيد الفلسطيني من الكتاب الأوائل الذين استخدموا مصطلح القصة القصيرة جداً [11] في مجموعته الرصاصة عام 1979.

وقد مرت القصة القصيرة جداً بمراحل متعددة قبل وصولها إلى مرحلة النضج، فهي ليست وليدة اللحظة الراهنة، بل تطورت من المرحلة التراثية بأجناسها، وأنواعها،

وأنماطها السردية القديمة إلى مرحلة الكتابة اللا واعية الجبرانية في القرن الماضي، ثم تطورت إلى مرحلة التجنيس والانفتاح على تقنيات السرد الغربي إلى أن وصلت إلى مرحلة التأصيل الراهنة معتمدة على ما استلهمه المبدعون من تراثنا القديم. ومع أن لها جذوراً تراثية نجد أن الأثر اللاتيني واضح فيها؛ فقد خرجت عربياً في العصر الحديث من مجنون جبران، وتائهه ومن محاولات سابقة له كما خرجت القصة القصيرة عالمياً من معطف غوغول. فما الركائز التي تنهض عليها القصة القصيرة جداً في أدبنا العربي المعاصر؟

3 - مقومات القصة القصيرة جداً وركائزها

إن ثمة مقومات ومقاييس ومعايير للقصة القصيرة جداً، فمن مقوماتها: الإدهاش، والإثارة، والانطلاق من موقف فكري، أو فلسفي يُعرض في أسلوب موجز يختزل العالم في تكثيف ما.

ومن مقاييسها: القصر؛ إذ يجب ألا تتعدى مئة كلمة في أقصى الأحوال؛ لكيلا تتحول إلى قصة قصيرة، والترقيم؛ إذ تهتم القصة القصيرة جداً بالترقيم وتطوعه سيميائياً لخدمة رؤيا المبدع.

يلمح حسن برطال[12] إلى الموت، وبشاعة القتل البشري، فيقول:

" قابيل دفن أخاه... الغراب دفن أخاه... والذي قتل بغداد دفن نفسه"

ومن مقاييسها التنوع الفضائي، فثمة فضاء جملة واحدة: يقول جميل لحمداوي[13]:

"استيقظ الحاكم المستبد يوماً، فلم يجد شعبه"

والفضاء المسرود، والفضاء الشعري، والفضاء الدرامي، والفضاء المتقطع عن طريق تمديد الكلمات وتوسيعها شكلاً ودلالة.

أما معاييرها فثمة معيار سردي، ومعيار تركيبي، ومعيار معماري، ومعمار بلاغي.

-**المعمار السردي**: معيار القصصية، إن افتقدت القصة القصيرة جداً مقوماتها

الحكائية تحولت إلى خاطرة، فيجب أن يكون هنالك بعد سردي حكائي.

ويجب أن تبنى على الأفعال النووية الضرورية، والاستغناء عن الأفعال الثانوية.

يقول مصطفى لغتيري[14] في قصة فرح:

"قبيل حلول العيد، أعد نفسه للفرح.. مساء انتظر كباقي الناس ظهور الهلال، لكنه لم يظهر، تأجل العيد يوماً واحداً، وحين حل العيد كان الفرح قد تعفن".

ومن المفيد أن نذكر أن أقصر قصة في التارخ للكاتب الغواتيمالي أوغسطو مونتيروسو[15]:

"عندما استيقظ كان الديناصور لا يزال هناك" فثمة دلالات مفتوحة مع أنه لم يستعمل سوى فعلين.

ويعد التنكير سمة مهمة إذ تتخلى الشخوص عن عَلَميتها، وتصبح ذواتاً مجهولة نكرة. ويرافق ذلك سمتا التلغيز والترفيه، فيثير الإلغاز إشكالات مفتوحة من الصعب أن نجد لها إجابات نهائية. يقول حسن برطال[16]:

" هاجر الابن، ثم هاجرت الأم، وتبعهما الأب، ولما عادت الأسرة من المهجر وجدت البيت قد هاجر".

ويشترط فيها أن تشتبك مع قارئها ذهنياً، ووجدانياً، وحركياً عبر الإدهاش والحيرة الدلالية، وخيبة أفق التوقع.

أما **المعيار التركيبي** فيتمثل في الجمل البسيطة المتناغمة إيقاعياً، وبخاصة الجمل الفعلية التي تدل على الحركة والحيوية، وتراكب الجمل لتأزيم العقدة، وخلق توتر درامي. تقول حياة إبراهيم الحجري[17] منتقدة الإنسان الجشع الطماع:

" ولد، صرخ، حبا، مشى، ضحك، بكى، تعلم، شب، أجيز، تعطل، ناضل، سجن، ترشح، فاز، اغتنى، افتقر، صلى، حج، ضعف، مرض، مات، دخل جهنم".

وتبنى على الوحدتين العضوية والموضوعية. يقول مصطفى لغتيري[18] في قصة غريب :

"في بلادنا شجرة وارفة الظلال، جاء الغريب اشتراها وطردنا بعيداً، لنصطلي تحت

نيران الشمس الحارقة، بعد زمن رحل الغريب، مبتهجين عدنا إلى الشجرة، فلفحتنا ظلالها الحارقة".

إنه يخلق شعرية متوترة بالتعريض، والنقد؛ لتعرية الذات، والمجتمع، والعالم الإنساني.

أما **المعيار المعماري** فللقصة القصيرة جداً بداية وجسد وقفلة، ويشترط في القفلة المفارقة. تقول فاطمة بو زيان[19] في قصة فيزا:

" سمع ابنه يقرأ رحلات ابن بطوطة، تذكر وقوفه الطويل أمام تلك الإدارات، وكل تلك الأوراق، وكل تلك الضمانات، تنهد بعمق، وقال: كم كانت الفيزا سهلة".

وفي قصة بعنوان تحرر لابتسام شاكوش[20]:

"وقفت تخطب على المنابر، حضرت اجتماعات، وسارت في مظاهرات، تحدت، ناقشت، أثارت قضايا، قدمت حلولاً.. وفي أول سانحة دخلت منزل الزوجية الدافئ، وألقت عبء تحرر المرأة على الأجيال القادمة".

وقد تكون القفلة سردية، أو زمنية، أو وصفية، أو حوارية، أو تأملية، أو تقريرية، أو مفارِقة. أما العقدة فنص يحتاج إلى استنطاق بياضه، وتأويله، وقد تكون تفصيلية.

وقد تكون بداية القصة القصيرة جداً حَدَثية، أو زمنية، أو سردية، أو وصفية، أو تشكيلية، كما في قصة بكاء لسمية البوغافرية[21]:

"تمعن لوحة فنية
تفيض أضواء وألواناً
وأنهاراً تجري بسحر الكلام
فاشترى ريشة وألواناً
وضرب بها على البياض
فتفجرت ألواناً وأضواء
لكنها لم تقل شيئاً!"

تستثمر هذه البداية التشكيلية مفردات الفن التشكيلي؛ لتسخره لخدمة الجمالي والموضوعي.

ويلجأ السارد إلى السخرية في بداية القصة، أو عقدتها تأكيداً للبعد الرؤياوي في النص كما في قصة فلسطين[22]:

"باعوا وطنهم مقابل مال زهيد

قبض الـ "فلس" مقابل الـ"طين"

وقبل أن ينام مزق العقود القديمة وأوصى ورثته:

إياكم أن تفرطوا في شبر من فلسطين!"

تختلف البداية الساخرة عن البداية الفكاهية، فالسخرية ناجمة عن ألم، ولها وظيفة انتقادية رافضة للواقع، أو مصححة له، لا إضحاكية فقط. وتحمل هذه القصة رؤية انتقادية سياسية للواقع العربي، فأتى النقد ساخراً، لاذعاً، معبراً عن تردي الواقع سياسياً وفكرياً.

ويتمثل **المعيار البلاغي** في الصورة الومضة التي تعتمد على اللحظة اللامعة والمدهشة عن طريق الصورة الرؤيا، وتقوم الصورة الومضة على عوالم عجائبية تخييلية. والعجائبية جنوح في الخيال ولكنها مع درجة الخيال العالية تمثل الواقع تمثيلاً قوياً. إنه واقعية بطريقتها. يقول مصطفى لغتيري[23] في قصة قوس قزح:

"ارتدت الصبية فستاناً أصفر، لونه فاقع، يتخلله أحمر زاه، رنت بعينيها النجلاوين نحو المدى البعيد.. ارتعش الكون.. خفق قلبه فرحاً ثم ما لبث أن ارتسم في الأفق قوس قزح بألوانه الزاهية".

إنها إرباك للقارئ بالدلالات الانزياحية، والأنسنة، والإيحاء.

أما المفارقة فهي الشرط الأساس، وهي تجمع بين المتضادات تآلفاً واختلافاً، وتبنى على تنافر الظواهر في ثنائيات مفارقة في جدليتها الواقعية والتاريخية.

وأما السخرية فناجمة عن المفارقة الصارخة، وتخييب أفق التوقع، وللسخرية طابع مأسوي خفي. يقول حسن برطال[24]:

"دعته الوكالة البنكية لتصفية حسابها معه.. حمل ساطوراً وصفى حسابه مع المدير".

والعبور شرط أساس أيضاً للقصة القصيرة جداً؛ فهي تستوعب اللقطة السينمائية، ولمحة الخاطرة، وسخرية النادرة، ولغز التنكيت، والسرد القصصي، والصورة التشكيلية، والتوتر الدرامي. إنها تستوعب فن الشعر، وتوظف الشاعرية السردية.

ويجب أن يكون عنصر الأنسنة موجوداً؛ إذ تتحول أنسنة الأشياء إلى قناع رامز بشري يحمل دلالات إنسانية معبرة، فيبحث الكاتب عن الوظيفة الشعرية، والمحكي الشعري لتقريب القصة من الشعر. يقول مصطفى لغتيري[25] في قصة غيمة:

" من أعماق المحيط، انطلقت غيمة داكنة، تبحث عن مكان يستحق ماءها... تواطأت الريح معها، فسحبتها نحو اليابسة.

فجأة لمحت الغيمة قطعة أرض يابسة، قد علا الاصفرار ذؤابات نباتاتها... مبتهجة هرولت الغيمة نحوها، عازمة على ريِّها...

حين أشرقت عليها...جاهدة حاولت سقيها.. لكنها متأسفة اكتشفت أن طول الرحلة أنهكها، فأضحت سحابة عجفاء شاحبة".

ويعد الترميز ضرورياً، فتغدو لغتها قناعاً سيميائياً، ومؤشرات نصية مفتوحة تستخدم العلامات والإشارات السيميائية، والدوال الموحية المعبرة عن تهاوي قيم المجتمع البشري. ففي قصة "بكاء" تصوير رمزي لانكسار الطبيعة في واقعنا[26]:

تبكي بحرقة
السماء تمطر بغزارة
سألوها عن سبب بكائها
فلم تجب
اكتفت بالإشارة إلى وردة مدهوسة
تجرفها مياه الأمطار
كانت قبل قليل في عرشها
تغازل الشمس وقوس قزح.

أما الغموض فيخلخل النسق الكلاسي، ويحاول إرباك المفاهيم الجمالية المألوفة. يقول مصطفى لغتيري مشيراً إلى خوف الطبيعة من الإنسان الذي لا يعرف سوى العنف والإجرام، وارتكاب الأخطاء في حق البراءة والطفولة والطبيعة:

" بخطى واثقة، توجه " نيوتن[27] " نحو شجرة...

توقف تحتها، وطفق يتأمل ثمارها...

أحست تفاحة بوجوده فارتعبت...

ألقي في روعها أنه آدم يوشك، ثانية، أن يرتكب فعل الخطيئة...

حين طال مكوثه، انتفضت التفاحة فزعة، فانكسرت سويقها...

هوت على الأرض، واستقرت هامدة بالقرب من قدميه".

وللقصة القصيرة جداً أنواع، فثمة قصة تستفيد من التراث السردي العربي القديم، وهي القصة التأصيلية، وثمة قصة تجريبية تستفيد من تقنيات القصة الغربية، وثمة قصة ذات طابع كلاسيّ، وثمة قصة شذرية تتسم بالتشذير، والتقطيع، والتوليد مع استعمال الفواصل، والمقاطع، والفقرات البصرية، والاعتماد على التكثيف، والاختزال.

ويكون التشذير بصرياً يقطّع النص إلى فقرات، أو مقاطع مترابطة، ويلجأ القاصّ إلى استعمال فواصل بصرية، فيعقب الكلامَ الصمت، ويعقب السواد البياض بالاعتماد على الترقيم، والتشذير البصري. ويجمع القصص المشذرة بؤرة دلالية واحدة، وهي تدخل في علاقة حوارية مع الكتابة الشعرية، فتقترب من شعر المقطع، أو قصيدة النثر:

أحلام منتصف النهار[28]:

1-نظرا إلى الأفق..

خضّباه بخفق قلبيهما..

وبريش العصافير رسماه..

عادا..

وجدا شاحنات وغباراً..

2-رسما الأفق بريش العصافير المحلّقة عند المساء
وبحمرة اعتلت خدّيهما تخضّب الأفق
باعد صدره عنها
كبح جماح تقدمهما غبار تركته الشاحنات المغادرة..
3-أسلما قلبيهما لأجنحة العصافير
تحلّق بالخفقات إلى حدود الزرقة الأبدية
وحين ارتخت الأجنحة لترتاح قليلاً
سقط ثوب الزرقة في بركة من رماد
4-لما عاد بهما الشوق إلى مرج الذكريات: يوم احتضن خط الأفق قلبيهما
فخضّباه بالحب والأمنيات
وجداه.. وقد امتلأ بالغبار

5- تصطبغ السماء ببتلات قلبيهما.. هاما بالقمر والنجوم.. أفاقا على ضجيج وعطاس مغبرّ.

6- نظرا إلى أفق يصدح عند نار تشتد فلا تقتحم.. خضباه بخفق قلبيهما.. تكور عند شمس الأصيل مطراً من شوق لا يرحم.

تضمنت هذه القصة الشذرية ستة نصوص مختزلة، حافلة بالنقاط والفراغات الدالة على الحذف والإضمار. وتعبر الكتابة الشذرية عن واقع مأزوم، وذات ممزقة، فيقدم المبدع الواقع في صورة تتبع رؤياه.

ولا بد من أن نسجل ملاحظة تتعلق بالكتاب؛ فقد صارت القصة القصيرة جداً ملعباً لكثير من الفاشلين قصصياً كالشعر المنثور؛ إذ أصبح الكثيرون يستخفون بالشعر. وقد بدا هؤلاء يتعاطون معها كأن هنالك شيطان عدد يذكرهم دائماً بالحد الأقصى للكلمات، وكأن شيطان المفارقة يتبدى لهم، ويذكرهم أن عليهم أن يصدموا القارئ. كما أن الكثير منهم يقدم نفسه على أنه شاعر لعبور القصة القصيرة جداً عبوراً واسعاً إلى ميدان الشعر، ولأنها تعدّ نصاً مفتوحاً على الأنواع الأخرى.

ويثير الحديث عن القصة القصيرة جداً مجموعة من التساؤلات في مقدمتها سؤال النوع. فقد أثارت جدلاً نقدياً كبيراً. أهي قصة قصيرة جداً، أم شعر منثور؟ وهل هي القصة-القصيدة؟ وهل هي قصيدة الومضة، أو التوقيعة؟

4 - بين قصيدة التوقيعة، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة جداً

في هذا الميدان نجد أننا أمام تداخل في المصطلحات؛ إذ يمكن أن تتشاكل قصيدة التوقيعة مع القصة القصيرة جداً من جهة كونها تحمل زخماً تكثيفياً إيحائياً ومعنوياً. فيمكن أن ننظر إلى التوقيعة على أنها أنموذج يماثل البناء السردي للقصة القصيرة جداً، ويؤكد حوارية الأنواع.

وقد تكون القصيدة قصيرة لكنها لا تكون قصيدة توقيعة؛ فقد لا تكون مكثفة، ولا موحية، فتخرج وهذه الحال من دائرة شعرية التوقيعة.

أما قصيدة التوقيعة التي لا تكون نهاية مقطع، أو قصيدة فهي قصيدةٌ ومضة مكثفة، خاتمتها مفتوحة على تأويلات، تمثل مفارقة شعرية. فكل توقيعة قصيدة قصيرة لكن ليست كل قصيدة قصيرة توقيعة؛ لأن هذه القصيدة أشبه بالبرقية، تقدم صورة واحدة، أو انطباعاً واحداً باقتضاب شديد يهدف الشاعر من خلاله إلى إحداث تأثير جمالي لدى المتلقي، وتقدم لقطة سينمائية درامية تهتم بالإيقاع الموسيقي في التشكيل الفني. يقول سالم جبران[29]:

كما تحب الأم / طفلها المشوّها / أحبها.. / حبيبتي بلادي

يحمل هذا التشبيه لبلاده بالطفل المشوه إيحاءات متعددة. إنه الاحتلال الذي شوه التاريخ، وطمس معالم الحضارة... لكن الشاعر يحب بلاده كما تحب الأم طفلها المشوه، وفي هذا الاختزال ما فيه من الإيحاء والجمالية، والقدرة على شد المتلقي.

وثمة قصص قصيرة جداً تتشاكل مع قصيدة النثر؛ ففي مجموعة ذاكرة الياسمين نثر شعري[30]، فثمة تكثيف، وإيحاء، وسرد، وتصوير..

-"وحدهم السوريالیون یستطیعون أن یستوعبوا فوضى ارتمائك في ذاكرة الياسمين"[31].

-"عندما تراودني الكتابة أتذكرك فتعشب في راحتي أمنية ذابلة"[32]

-"لم أنجح في الجغرافية إلا بعد أن رسمت لحبنا خريطة بلا حدود"[33]

-" لأنني يا طفلتي مدجج بالأسئلة أبحث عن قصيدة عنوانها إشارة استفهام"[34]

ينزاح في الأمثلة السابقة الفعل عن دلالته الحقيقية، إنها ترتمي ولكن في ذاكرة، وليست أية ذاكرة بل ذاكرة الياسمين، وإن أمنية ذابلة تعشب في راحته حين يذكرها مذكراً بأبي صخر الهذلي الذي ينبت في أطراف يده الورق الخضر حين يلمسها.

ومن مظاهر الشعرية في القصة القصيرة جداً وجود مساحات البياض في الفضاء النصي، وتقطيع الحروف، والصمت، وهي أمور تجعل النص مفتوحاً على الشعرية من جهة، وعلى الفن التشكيلي من جهة أخرى.

5 - شعرية القصة القصيرة جداً

تمثل القصة القصيرة جداً تناصاً نوعياً، وحواراً نوعياً بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية، ونجد أن النص النثري حافل بعناصر الشعرية المتمثلة في اقتصاد اللغة، والانزياح، والمفارقة، والترميز، والأنسنة، والسخرية، والبداية، والقفلة، والتناص. فالقص محور هذا النص الحواري المفتوح، والنوع الحائر، وتنهض على معياري الكم والكيف، فكلماتها قليلة، وزمانها مقنن، ومكانها محدد، وثمة قصد من خلال شخصياتها.

ويجمع نصوص القصة القصيرة جداً قانون المماثلة، فتتفق في عدد الكلمات المحدود، والإيحاء، وفعلية الجملة، وإثارة الأسئلة، وعلامات الترقيم، ومساحات البياض والصمت... ويتحدد جنسها بناء على حوارية الأنواع، فبناؤها المعماري يحيل على البناء الشعري أو الهندسي، وتركيبتها الحكائية القصصية تحيل على السرد، وتركيبتها الدلالية تحيل على الصورة، ولا سيما الصورة الومضة. فالنوع الأدبي مفتوح على أنواع عديدة، فلغتها مشفرة، ولأن هنالك حوارية أنواع تمَّ اللبس في ترجمة المصطلح، فهي القصة الومضة، والقصة التلغرافية، والقصة اللحظة، والقصة البرقية، والقصة الخاطرة، واللوحة القصصية، والنثيرة، والشذرات القصصية..

تقول وفاء الحمري[35]:

" جلس شيخ على ربوة من أنقاض بعد انفجار صاروخ.../ مر به صبي.../ أين أهلك يا عمي؟/ هنا تحت/ وأهلك يا صغيري؟/ هناك فوق في السماء/ نظرا إلى بعضهما البعض بأسى/ وبقي السؤال الآخر معلقاً بين السماء والأرض!".

تثير القصة القصيرة جداً سؤال النوع الذي يحيل على نص مفتوح من جهة، وثقافة السؤال من جهة أخرى؛ ذلك لأنها تمثل أدب الرؤيا، فقد ظل السؤال معلقاً بين الأرض والسماء، وحملت الإجابة استشرافاً مأسوياً للواقع العربي. ولا تقول هذه القصة، بل تومئ، وتترك مساحات صمت، وفراغات تحفز على التخيل، وقد استطاعت التقاط ما لا تستطيع الأشكال السردية الطويلة التقاطه

تستطيع القصة القصيرة جداً أن تحمل الهموم الوطنية، والقومية، والإنسانية، ولعل أجمل ما فيها أن مساحة الرؤيا فيها واسعة. فقد عبرت عن رؤى فلسفية متنوعة، وأثارت أسئلة فقط إيماناً من مبدعها أن ثقافة إثارة السؤال أهم من ثقافة الجواب. وتلجأ القصة القصيرة جداً إلى الرؤية من الخلف، وضمير الغائب بكثرة؛ للإيهام بالواقعية، والوصف الموضوعي. مع إدراكنا أن الوصف لا يمكن أن يتجرد من ذاتية الواصف. ويسمي جيرار جينيت هذه الرؤية السردية الكتابة في درجة الصفر.

كما تتخذ سمة النقد الساخر، أو الدرامي المتأزم، فتتناول بذلك الأفكار التي تناولتها الأنواع الأدبية الأخرى بطريقة صادمة ومدهشة. تقول حنان فاروق[36]:

"في العشرين بكت..
بكت، فبكى واحتواها
في الثلاثين..
بكت فمسح دموعها بمنديل حنانه
في الأربعين..
بكت، فربت على كتفها
في الخمسين..
أبكاها.

ومن أجمل ما تثيره القصة القصيرة جداً مخاطبتها ذهن المتلقي وذكاءه، ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك؛ فنجد أنها تتحدى ذكاء المتلقي الذي يؤول كل نص على وفق مرجعيته الثقافية. ويمكن أن نرى في القصة السابقة تشاكلاً بين الشعر والنثر، فشحن الكلمات القليلة بأكثر ما يمكن من المعاني لا يكون إلا في لغة الشعر. وقد اشتملت هذه القصة على عناصر قصّ حين سردت القاصة "حنان فاروق" التحول في علاقة الرجل بالمرأة على اختلاف المستويات العمرية. فقد تتالت العقود العمرية، وتتالى معها موقف الرجل عبر سرد تكرر فيه حرف الجر "في" في بداية كل سطر، كما تتالت الأفعال الماضية الساردة. لكنّ ثمة تكثيفاً في الحدث والموقف، وثمة تركيزاً شديداً، وإيحاء واضحاً. كما نجد السرد الحافل بالعواطف المتباينة. وإذا أضفنا إلى ذلك كله الفضاء النصي فقد قدمت هذه القصة بشكل يشبه القصيدة النثرية. وهنا نتساءل: أهي قصيدة نثرية أم قصة قصيرة جداً؟ مما لا شك فيه أن الفصل بين الأجناس الأدبية عملية صعبة جداً لكن الواضح أن القصة القصيرة جداً تحتفظ بنوع من السردية، وبخصائص الشعرية في الوقت نفسه، كما تحتفظ بالمفاجئ الذي يصل إلى حد الإثارة على المستويين الشعري، والسردي. ويتعين على ذلك أنها تستوعب مجموعة من الأنواع الأدبية وغير الأدبية كاللقطة السينمائية، والخاطرة، والنادرة، والصورة التشكيلية، والمحكي الدرامي. كما أنها تحمل سمة الغموض حين توغل في الرمزية، والانزياح قصد تحقيق الوظيفة الشعرية-السردية. أما عتباتها النصية فقد تكون صادمة أيضاً؛ لتدخل في دائرة جدل الشعر، والنثر. كما نجد في مجموعة سعيد بوكرامي "الهنيهة الفقيرة"، و"الخيل والليل" لحسين رزوق، وقصة "حياة" للشاعر والقاص السوري ميلاد ديب[37]:

"قطعوا ساقيه وذراعيه وتركوه ينزف... بعد أشهر قليلة شوهد محمولاً على الأكتاف يهتف بحماسة وجموع غفيرة ترفع قبضاتها خلفه...".

ففي العتبة النصية مفارقة، وينطوي النص على أكثر من دلالة، فيشرع الباب على الإيحاء والتكثيف والمفارقة الصادمة، والتقابل بين ثنائيتين متضادتين: "الاستلاب والمواجهة"، وخيبة توقع القارئ. أما القفلة القصصية فتشتمل على عنصر الدهشة، وهي تشاكل قصيدة

التوقيعة. وتأتي علامات الترقيم؛ لتشكل علامات سيميائية، ولترسم فضاء مسرداً يشاكل فضاء القصيدة. وهي في النهاية علامات تخدم النوايا الإبداعية لدى المبدع.

وغالباً ما يسقط المتلقي في فخ القاصّ ومضمراته الثقافية. فمن الصعب ضبط إيقاع العتبة النصية؛ لأن ثمة مفارقة بينها وبين المضمون. وبذلك تشكّل العتبة قصة مستقلة توازي النص الأصلي، وتدخل مع المتلقي في علاقة حوارية حين تتعدد أوجه التأويل.

يقول نبيل أبو حمد[38] في قصة إخلاص:

"كانت تخونه في أحلامها.. وكان سعيداً؛ لأنها قضت عمرها معه ولم تخنه، مرة".

ففي قوله لم تخنه مرة أكثر من دلالة. وتأتي مصبوغة بالألم، وتجعل المتلقي مشاركاً ومنفعلاً، يسهم في توليد المعنى المراد. ويركز السارد على حال شعرية تمتح من حقول دلالية متعددة، وهذا ما يجعل الأشياء تتكلم على وفق عالمه النفسي، ويجعل القصة القصيرة جداً حالاً شعرية. ومن أبرز سمات الشعرية توظيف البياض والصمت في الفضاء النصي.

5-1- سيميائية البياض والصمت في القصة القصيرة جداً

فضّل الجاحظ الكلام على الصمت، والنطق على السكوت[39] لكن الصمت قرين الكلام في الوجود؛ إذ إن له وظيفة تنبيهية تتحقق من غير دال لغوي، أو علامة لسانية.

وللصمت والبياض وظائف متعددة، ولا يمكن أن يُرى البياض الشعري في القصة القصيرة جداً إلا بوساطة السواد. وقد يكون له أثر في إنتاج الدلالة، وتوالد النص. وتعدّ قراءة البياض علامة دالة إضافة إلى قيمته الجمالية بوصفه بؤرة التفاعل بين النص والمتلقي.

ويستتر وراء البياض نصٌّ خفي يتعين على المتلقي كشفه، فثمة علاقة بين الشكل البصري للبياض والدلالة الجوهرية في القصة القصيرة جداً.

البياض صمت، وخلو النص من الدوال، والصمت اختفاء للعلامة، وتحتفي السيميائية بالعلامة، لكن البياض كلام يقدَّم في هيئة صامتة. وهي عملية مراوغة في بناء القصة القصيرة جداً القائمة على التخيلي والرمزي والأسطوري، فالصمت جزء لا ينفصل عن الكلام.

تقول سمية بو غافرية في قصة "منفضة"[40]:

ظل سنوات يراودها

وسنوات أخرى يروّضها

فصّلها أخيراً على منواله

ثم

ألبسها القالب الذي يرتضيه

ثم

.

.

تنهد، وأخذ عقب سيجارته.. يطفئها في عينيها!

أتى البياض والصمت في عقدة هذا النص القصير، وهو بياض يطالب المتلقي بتأويل، فهو نص داخل نص، لقد روّضها كما شاء، وينتظر القارئ نتيجة الترويض، ويكوّن أفق توقع، لكن النهاية تخالف أفق توقعه، فقد أطفأ عقب السيجارة في عينيها، فللبياض علاقة بالسواد، وقد زاد من تشويق القارئ، وأصبح البياض نصاً موازياً فولّد معنى، وصار محطة تستوقف القارئ، وتجعله يشعر بالحاجة إلى إكمال البياض والصمت، فماذا سيحدث بعد الترويض؟ لقد أعاد المتلقي إنتاج النص بعد أن لاحظ مواطن النقص في القصة القصيرة جداً بوساطة قراءة العلامات الموجودة فيها.

ويتعين على ما سبق أن البياض ميدان خصب للتفاعل بين النص المفتوح، والقارئ. والبياض انزياح بصري في النص، فلا انتظام للسواد فيه، ويشدّ الصمت القصة القصيرة جداً إلى دائرة الشعرية، فوجود النقاط إعلان عن تفاعل الصمت والكلام، وتفاعل المقروء من جهة والبصري من جهة ثانية. الصمت إذن موضوع، وهو التكلم في صمت، ووجوده في القصة القصيرة جداً يجعلها نصاً مفتوحاً؛ فالصمت قرين الأضواء والموسيقى، والكلام المنطوق يدرك سمعياً، أما الصامت فيتيح إبصاره، وتلمس مظاهره، فيتجاور البوح والكتمان.

يقول محمد شوكت الملط في قصة الكرة والأطلال[41]:

"امرأة فلسطينية تستغيث.... أين أنتم يا عرب؟...هدموا البيوت... حطموا دُمى الأطفال....أحلامهم ...آمالهم.....أغيثونا يا عرب... الجندي الإسرائيلي... لا يكترث بصراخها... يعبث بالمذياع الملقى على الأرض... قريبا من حطام البيت... الذي بات من الأطلال..... نبأ عاجل... دولة عربية... ربما تقطع علاقاتها... بدولة عربية أخرى... بسبب... مباراة كرة قدم أُقيمت بينهما".

تتعطل ملكة الكلام في مواضع النقط للاحتجاج بقوة على تفشي الشرور وانتقاد الوضع السيئ الذي آلت إليه الأمة العربية؛ فالتمسك بالصمت يستدعي ضده، والفراغات في النهايات انقطاع خطابي يستدعي توقف القارئ عنده. وليست هذه الفراغات ناجمة عن فجوة في الذاكرة، إنها تفتح أفق تخيل القارئ، وتدعوه إلى سد الفراغ. فثمة امرأة تستغيث واعرباه، ولكن العرب مشغولون بأقدامهم، فلا يوجد في القصة سوى الأطلال المهدمة، ومذياع يعبث به جندي إسرائيلي يبث نبأ عاجلاً، وبعد الفراغات والصمت يأتي النبأ العاجل حول توتر بين دولتين عربيتين بسبب لعبة كرة قدم!

الغاية من هذه النقاط إلغاء الحدود بين المنطوق وغير المنطوق، ودعوة القارئ ليشارك في ضبط بنية النص، وملء الفراغات. فقد حذف القاصّ جزءاً من الكلام متعلقاً بانتقاده حال العرب بصمته، فحمل الصمتُ رؤياه، وكثّف الموقف، واختار أشد الكلمات توهجاً فيه. ويعني ذلك أن تأطير الكلام بالصمت ظاهرة تشكيلية دلالية [42] وأن البياض نصٌّ داخل نصّ، والقصة القصيرة جداً حافلة بإشارات لغوية وتشكيلية.

تقول السعدية باحدة في قصة انتكاس[43]:

" هناااااااااااااااااااااااااااااااااك

مازالت بينيلوب مشتعلة/ منشغلة

...

وتلمبع طيور أل فرح الصدئة...

منخوووووووووووووووورة

مت ----------عبة

أتى الصمت بطريقتين: تمديد الكلمات تشكيلاً ودلالة، وانشغال الفضاء النصي بالفراغ، والصمت. فقد تمددت الكلمات والحروف أيقونياً وبصرياً، فهناك في البعيد تلمع طيور فرح منخورة متعبة، إنها سخرية مؤلمة ومرة من الواقع المعيش. وقد شكّل البياض انزياحاً بصرياً عن السواد، وقد جعل وجود الحروف المكررة والنقاط هذا النص شبيهاً باللوحة التشكيلية التي تتصرف بالأشكال والألوان والمساحات.

لقد تكلمت السطور ممددة الحروف، والصامتة بخفاء، وأُخرجت الكلمة بالتقطيع، فجعلت القارئ مشدوداً لمعنى الكلمة، ووظيفتها في بناء الدلالة، فيتصل الكلام بحبسة الكلام، وينطق الكلمة مقطعة الأوصال، وتقصد القاصة تمثيل العلامة اللسانية، ومحاولة الانتقال بها من اللغة إلى الميتا لغة، فثمة جدل بين الصوت والصمت. ففي الصمت نَفَس استشرافي، إنها تستشرف واقعاً أسود، ومستقبلاً مثله، ونجد هذا المعنى في العتبة النصية للمجموعة: وقع امتداه...ورحل، فقد استغلت سيميائية الصمت والبياض في العتبة تحقيقاً للبعد الرؤياوي، فحمل البياض موقفاً من أحوال الذات الفردية في مواجهة الآخر في مواضع قد يكون الصمت فيها أبلغ من الصوت.

تتعامل القصة القصيرة جداً مع تجارب الحياة بالقليل من العلامات، وتمثل هذه الحالة حوارية بين النثر والشعر القائم على التكثيف والإيحاء. وقد استفادت الكاتبة من فن الرسم الذي يشغل المساحات والخطوط والأشكال. فالشكل قريب من قصيدة النثر، فثمة فضاء الجملة، فضاء السرد، الفضاء الشعري، علامات أيقونية سيميائية تعبر عن موقف الكاتبة الساخر من الذات والواقع، ويحضر الصمت برسم كتابي: "نقاط مكررة، حروف مكررة، مزدوجتان، تقطيع الكلمة"، وتؤدي هذه العلامات وظيفة إفهامية.

إن توزيع البياض والسواد، أو ما يعرف بطبوغرافية الشكل الهندسي للقصة القصيرة جداً جعلها بين الشعر والنثر، فبياض الصفحة، وتشكيله الخاص، وجدلية البياض والسواد أمور تدخل في استراتيجية القاصّة. ويعد هذا الشكل الهندسي جزءاً من شعرية النص، ويجعله منتمياً إلى دائرة النص الحواري المفتوح على الأنواع الأدبية وغير الأدبية.

ويعيش القارئ قلق سواد الصفحة كما يعيش قلق بياضها، وقلق الفضاء النصي الذي يعيد توزيعه بالشكل الأمثل؛ لأن السواد والبياض يقولان شيئاً.

يقول جمعة الفاخري في قصة "انطفاء"[44] على لسان الأب الذي وجه كلامه إلى ابنته العذراء:

شرف البنت مثل الكبريت.. كهذا تماماً.. سحب العود على السواد الخشن.. فلم يشتعل.. نظر مستغرباً أو هكذا.. سار على درب سابقيه.. رمى علبة الكبريت على الأرض.. نفث في الهواء متمتماً: أحياناً يُداس الشرف.. هكذا!

يرسم القاص شخصيته التي تحضر نكرة -كعادة أغلب القصص القصيرة جداً- ويرسم انفعالاتها وأفكارها، فيقدم المشهد بدقة فوتوغرافية.

وقد تشكلت هذه الصورة تشكيلاً سينمائياً، فنهايتها مفاجئة، فقد داس علبة الكبريت الخاوية، ويقدم البياض نصاً موازياً ينطوي على مفارقة درامية تحيل على الإثارة والتشويق. فعلبة الكبريت تُداس، لكن الشرف لا يُداس، وقد جسدت الشخصية الشرف في علبة كبريت، لكن الكبريت رفض أن يدخل في اللعبة، وأن يعلن نهاية المرأة باشتعاله، أو انطفائه.

يقدّم البياض نقداً للمجتمع العربي الذي يستمتع الرجل فيه بملذاته الخاصة، ويرفض عادات بالية صنعها الرجل، وقبلت بها المرأة.

وقد قامت القصة السابقة على حركة درامية متنامية، وتتابع أفعال سببي، وتعاقب بياض وسواد.

إن ثمة بوحاً بالحركة الصامتة في هذا النص، وتدخل الحركة في حيز الكلام الصامت، فنظرة الاستغراب حركة، ونفث الدخان في الهواء حركة تعبر عن موقف. وتعطي هاتان الحركتان معنى إضافياً، وكلاماً في صمت تام، وتنقلان رسالة قاسية إلى البنت التي تستمع إلى محاضرة عن الشرف من والدها بإيحاء وإضمار. هاتان الحركتان رسالتان غير منطوقتين، والحركة لدى الجاحظ[45] قرينة اللغة، توضح الكلام، وتكشف عن موقف المتكلم، وهي أبلغ من الكلام المنطوق، فيولد الامتناع عن الكلام فراغاً نصياً،

وبياضاً، ونقصاناً تعادل دلالته دلالة الكلام، وتعادل حركة الشخصية وصمتها هنا أبلغ الكلام، فقد سحب العود، فلم يشتعل، فنظر مستغرباً، ورمى علبة الكبريت على الأرض، ثم نفث في الهواء، وبعد ذلك لم يتكلم صراحة، بل تمتم، وقد قدم ذلك كله في فضاء نصي يتناوب فيه الصمت والحركة الحافلة بالمعاني. وفي ذلك كله دلالات تتفوق قيمة على الكلام.

يتحدى البياض المتلقي؛ لأنه قائم على الغياب، ويعني ذلك أن الغياب يتحدى القارئ؛ لكي يولّد نصاً موازياً، فلا تولد القصة القصيرة جداً مكتملة، وتكتمل بفعل القراءة، ومن هنا تأتي القيمة الجمالية للبياض، فتفسح المقام للمتلقي؛ ليسهم في إنتاج الدلالة، فيغدو القارئ منتجاً آخر للنص الذي ينفتح على الاحتمالات، والتأويلات.

إن ثمة انتصاراً للغياب والبياض في القصة القصيرة جداً، وهو أمر يضفي غموضاً شفيفاً عليها.

تقول وفاء الحمري في قصة "كتاب"[46]

" قرأ الكتاب العالمي (كيف تصبح مليونيرا) إلى نهايته...

وضعه برفق تحت الحصير...

بحث على ضوء شمعة عن كتاب الواقع

قرأ ماتيسر منه

و

ن

ا

م"

يعد الصمت سمة شعرية؛ لأنه يُدخل الكلام في حيز النسقين، الظاهر والمضمر، في حيز التكثيف والإيحاء، ويشرك المتلقي في لعبة فك الرموز، فيملأ الفراغ بالمناسب. ويسهم تقطيع الكلمة في الفضاء النصي في تشكل لغة الخطاب المنطوق. وقد

لجأت القاصة هنا إلى تقطيع كلمة "ونام" ووضع الحرف الواحد في سطر، وتقدّم حركة الأسطر بشكلها المتساقط هندسة بصرية خاصة، وتحمل معاني تضاف إلى القصة القصيرة جداً، فالكتابة في كتاب كيف تصبح مليونيراً حلم لا طائل منه، لكنه حلم جميل، وضعه برفق تحت الحصير. إنه يخشى على أحلامه من التلف، أما كتاب الواقع فقد قرأ ما تيسر منه على ضوء شمعة، وخالطه شعور بالسأم، فنام تاركاً الواقع والحلم.

ويحفز شلال الحروف المتساقط المتلقي على التساؤل عن أسباب تقطيع الحروف، والغاية من هذه الهندسة البصرية.

إن ثمة تناصاً بين الصورة الشعرية القائمة على الثنائية الضدية بين الواقع والحلم والصورة القصصية ذات البعد الفوتوغرافي، أو السينمائي المتحرك؛ فالكلمة المقطعة في الظاهر كلمة مقطعة على شكل شلال حروف، وفي الباطن جملة إشارية تحيل على حال مخصوصة. ويتعين على ذلك أن القصة القصيرة جداً تغدو ومضة من الواقع، تُظهر رؤية القاص ورؤياه. ويولّد هذا الأمر فائض معنى يُدرك بالتأويل، فكيف تجلى الفضاء القصصي القصير جداً في إطار فائض المعنى؟

5-2- النص الحواري المفتوح وفائض المعنى

تعدُّ القصة القصيرة جداً نمطاً بصرياً يقوم على أساس شعور محدد، أو حدث معيّن بدقة، فتقدم فكرة محددة في لمحة خاطفة تتشكل ذهنياً في هيئة صورة. وللتفكير بالصورة العقلية منزلة رفيعة في الخيال الإبداعي.

وتولّد الصورة المتشكلة في الذهن عند تلقي القصة القصيرة جداً فائض معنى يُدرَك بالتأويل. وانطلاقاً من هذه الفكرة نجد أن فن القصة القصيرة جداً فنّ الصورة، وفائض المعنى.

وينفتح الأدب بعامة على الصورة والمشهد مهما كان نوعه أو جنسه، ومن الصورة المتخيّلة والمرسومة بالكلمات تتولد بلاغة الصورة في القصة القصيرة جداً، فعمادها الإيجاز واللمحة الدالة، والكلمة التي تختزل كلاماً، والمشبعة بالمعاني والتلميح بالإشارة.

وبالصورة المتخيلة والصورة المرسومة بالكلمات يتحول السرد النصي إلى سرد مرئي، يقدّم جماليات متحررة من محورية الأدب. وتقوم القصة القصيرة جداً على التحديد الزمني الدقيق، والحدث المركّز المحدود، والنهايات المفتوحة، والحيرة، وإثارة الأسئلة، والاعتماد على جماليات الصورة المستندة إلى اللون والضوء والحركة. وتؤدي هذه الأمور مجتمعة إلى توليد فائض معنى يُدرَك بالتأويل، فتخرج القصة القصيرة جداً من نطاق النوع الواحد إلى النص المفتوح الحواري، ويلتقي النوعُ الأدبي النوعَ غير الأدبي.[47]

ويزيل الاعتماد على نص الصورة الحدود التي تصنعها اللغة، والصور العقلية صور ثرية جداً، ففي حين تعبّر الكلمة عن أشياء محددة تتعدد الدلالات في الصورة المتولدة عن السياق، ففيها مستوى بصري، ومستوى تخيلي.

يقول زكريا تامر في قصة "البداية"[48]:

"نفخ الشرطي في صفارته، فبزغت تواً شمس الصباح، وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر، كخشب مشنقة عجوز، وعندئذ أفاق الناس من نومهم آسفين، عابسي الوجوه".

رسم زكريا تامر صورة ذهنية تتعلق بأولئك الناس الذين سئموا الواقع ومشكلاته، ففضلوا نوماً كنوم سكان القبور، لقد تحول كل شيء في حياتهم إلى مرحلة العجز والهرم، وبهذا يغدو النوم الحدَّ الفاصل بين مأسوية الواقع وسعادة الحلم، ويمنحهم فرصة التناسي بعد أن تدخلت صفارة الشرطي رمز السلطة الأعلى، في أدق تفاصيل حياتهم، وامتد تأثيرها السلبي إلى مظاهر الطبيعة.

قدّم زكريا تامر بالقصة القصيرة جداً ومضة عبرت عن رغبة الناس في الانتقال إلى عوالم بديلة من الواقع، فأعاد تشكيل الواقع بناء على رؤيته ورؤياه، ورسمت كلماته صورة لذلك الواقع البائس، والحلم الجميل. فقد أفاقتهم صفارة الشرطي عابسي الوجوه.

وتحولت كلمات النص إلى صورة خيالية مرسومة في ذهن القارئ، فقدم الواقع بناء على رؤياه، واتخذ الخيال وسيلة لذلك.

وتغدو لغة النص لغة أيقونية تقدّم تصوراً سلبياً لواقع معيش، وآخر إيجابياً لحال حلم يستسلم له النائمون، وتولد هذه الصورة دهشة لغوية؛ ذلك أن المفردة تتفرع، ويفيض

عنها معان متعددة. وفي هذه اللغة حركة تشد المتلقي، وتجعله متابعاً حركتها بحدقة العين، فتتولد صور في المخيلة.

وتقوم هذه القصة على الأفعال الحركية "نفخ، أضاءت، أفاق" وإيحاء اللون الأصفر، وليس القصد وصف الشمس، أو خشب المشنقة بل إثارة الأسئلة، وتوليد الأفكار، وتشخيص مشكلة الواقع. وتقدم الرؤيا السوداوية نسقاً مضمراً متعلقاً بنقد ما هو سلبي في الواقع، والرغبة في تصحيحه.

يقول سعيد منتسب في قصة "اشتعال"[49] :

"أشعل المذياع، أشعل التلفزيون، أشعل المسجل، ألقمه شريطاً ضوضائياً، أشعل الغسالة الكهربائية، أشعل الفرن، أشعل الأضواء، أشعل النيران، أطفأ العالم في عينيه!".

إن ثمة مفارقة بين الذات والخارج، الواقع والخيال، وهنالك حوار بين لغة السرد ولغة الشعر، وانفتاح على عالم الصورة.

والكتابة والرسم والتصوير أمر واحد، فيستطيع الشاعر أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائده من غير صوت. فالشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، والرسم والتصوير شعر صامت، على حد تعبير سيمونيدس الإغريقي[50].

وثمة علاقة بين الوصف وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بصرية. ووفرة الوصف في القصة القصيرة جداً محاولة للاقتراب من التصوير بقصد التأثير البصري والعقلي في القارئ؛ فيتحول الفن الكتابي إلى فن مرئي لفظي. فثمة حركة متنامية صاخبة، فقد أشعل كل شيء حوله، فرسم صورة حركية صاخبة، لكن نهاية القصة القصيرة جداً انطوت على مفارقة، فقد أشعل كل شيء لكنه أطفأ العالم في عينيه. ويوضح التضاد هنا عمق أزمة الشخصية وهي تسعى إلى إحداث توازن في حياتها.

ويعني رسم الكلمات لتوليد صورة في الذهن أن ثمة قصداً كتابياً في النص، وأن ثمة تصويراً كتابياً. فالنص السابق صورة صاخبة ناطقة تحمل فائض معنى.

وقد استثمر القاص الطاقات السمعية والبصرية في اللغة، والتقنية السيمائية التي تقوم على صناعة المشهد، وتصاعد الفعل الدرامي، والنهاية المفارِقة والمخالفة لأفق التوقع، والتي تُحدِث لذة جمالية لدى تلقيها.

وتجعل الصورة المتولدة عن النص المكتوب القارئ محلقاً في خيال واسع، فيشاهد الصورة التي يرغب المبدع في تقديمها، والصورة التي تتولد في ذهنه بتأثير فعل القراءة والتلقي.

يقول فاروق مواسي في قصة "مكالمة"[51]:

"رن جرس الهاتف. يسرع سعيد أولاً ليجيب بينما العائلة في ترقب.

سعيد "يهاتف جميلة"

-يا صديقي أحمد أنت تعرف كم أحبك! وأعزك يا أحمد يا كل الكل!

على الخط الثاني كانت جميلة تهاتف سعيداً

-أنت تعرفين يا ليلى كم أحبك وأموت فيك! دخيل الله، وهذه قبلة...

وتمضي المكالمة دون انقطاع" .

يقدّم النص السابق صورتين متقابلتين: صورة الجيل الشاب المتلاعب بالأهل، وصورة الأهل الغافلين، ويولّد متعتين: ذهنية، وبصرية، ويشترك فيها الخطابان اللغوي والبصري.

وتكون العتبة النصية في القصة القصيرة جداً صورة فوتوغرافية في حد ذاتها، وتشكّل بمفردها نصاً موازياً لنص القصة القصيرة جداً، تربطه بالقصة علاقة تضاد، أو توافق. وهي تقوم بدور إعلامي ضاغط على المتلقي، وتحاصره في إطار دلالة بعينها هي محتوى هذه المكالمة.

يقول عبد الحميد الغرباوي في قصة الحملة الانتخابية[52]:

قبل أن تبدأ الحملة، وحتى في أثنائها، وفي سرية مكشوفة للعيان، طمأنهم بوعود، ووزع عليهم مالاً بسخاء، ومنح أطفالهم حناناً مفتقداً، ورغيفاً، وشوكولاطه، وملابس...

نسي الكبار لفترة عوزهم ...
ونسي الأطفال جوعهم، وعريهم ...
فاز بمقعد في البرلمان فنسيهم ...
وسريعاً عاد إليهم العوز والجوع والعري ...

إلا أن سؤالاً واحداً ووحيداً ظل يطن بدواخلهم، طنين الذباب :
"متى تأتي الحملة المقبلة؟"

يقدّم القاص صورة قائمة على السخرية من مفارقة اللعبة الانتخابية، فالانتهازيون يستغلون فقر الضعفاء وحاجاتهم للحصول على أصواتهم، فيقدمون لهم المغريات في البداية، ويسمّعونهم أرق الكلام، وأجمل الوعود، ثم ينصرفون إلى كراسي الثراء في البرلمان، وينسون الفقراء ووعودهم. وفي المقابل صورة الفقراء الجائعين الذين يرون الانتخابات فرصة لإشباع بطونهم الجائعة لمرحلة مؤقتة، فيتكرر سؤالهم: متى تأتي الحملة المقبلة؟

تنتهي القصة السابقة بسؤال يولّد صورة في الذهن، ويرسم ملامح الفقراء المتعطشين إلى سخاء المرشّحين في الجملة الانتخابية، ويرسم ملامح الانتهازيين من جهة أخرى.

يرسم المبدع باللغة رسماً يولّد صورة متخيلة توافق رؤيته ورؤياه[53]، وفي هذا السياق يرى الشاعر رامبو Arthur Rimbaud أن للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة، والإيقاع، والملمس، والطعم، والرائحة[54] .

تقول آمنة برواضي في قصة "جرعة صبر[55] :
عندما كثر حوله الصراخ
خرج إليهم وهو يظن أنه اهتدى أخيراً لمدّهم
بجرعة صبر أخرى...
وقال بصوت اختاره مؤثراً:
الآن فهمتكم..
فكانت كلمته هذه عود ثقاب أشعل الفتيل!

رسمت القاصة صورة أخذت طابعاً تسلسلياً إلى أن وصلت إلى الذروة وإشعال الفتيل، فقدمت صورة الشخصية وهي تحاول التأثير في الآخرين، وتخفيف غضبهم، لكن الصورة المقابلة تصرفت تصرفاً مفارقاً لأفق التوقع، فقد تجرعوا الألم، ووصلوا إلى مرحلة الانفجار، وكانت كلمة منه كافية لإشعال النار، ويولد هذا النص صورة في ذهن المتلقي، تولّد فائض معنى يتعلق بسبب انفجارهم.

ولوجود الوصف في النص يغدو نصاً مشتملاً على التصوير الفوتوغرافي الثابت، والتصوير المتحرك، ويستتر المدلول وراء الدال في الصور البصرية.

ويترجم المبدع صورة ذهنية في ذهن المتلقي حين ينتقي مفردات قصته لكي تولد فائض معنى يختلف من قارئ إلى آخر، فلا تقدم القصة القصيرة جداً صورة جاهزة، بل تقدم صورة تؤول على وفق أفق توقع المتلقي.

5-2-1- القصة القصيرة جداً وفائض المعنى

يعدُّ القارئ منتجاً آخر للنص الأدبي، يغني النص بقراءته، وفي كل نص أدبي مستويان: مستوى يلاحظه القارئ العادي وهو المعنى، ومستوى يحتاج إلى تأويل وهو فائض المعنى وصولاً إلى عوالم جديدة تبينها القراءة.

وثمة فرضيات نصية يقدّمها كل نص في بنيته العميقة؛ ليخاتل المتلقي، ويغريه بالكشف القرائي الأكبر[56].

تقول ابتسام شاكوش في قصة "تجربة"[57]:

"فتح باب القفص، فارتعش العصفور، وخرج للتحري، بعد بضع جولات جاع، فبحث عن قفصه!"

يعني فائض المعنى البحث عن المغزى "Sense" ويريد بول ريكور من المعنى، أو المغزى محتوى القصة، أو محتوى الخبر[58]، وثمة فرق بين المعنى الذي ينقله الخطاب والمعنى المتشكل في ذهن القارئ، فقد تعود العصفور على القفص، وأتيحت له فرصة مغادرته، فسرت قشعريرة في جسده، وخرج يكتشف الحياة خارج قفصه، وبعد بضع

جولات جاع، فعاد إليه، وكأنه يرى في قيده أماناً، بل إنه شعر أن القفص ملاذه الوحيد، وربما وجد أن الذي تعود على القفص يرى أن الحرية سجن كبير.

يتولد فائض معنى في أثناء قراءة هذا النص، ويقدم النص متعة جمالية في الوقت نفسه حين يسعى القارئ إلى القبض على معنى المعنى، ولا يمكن الإمساك بأطرافه كلها بسبب ألوان المجاز والخيال. فيحيل النص على دلالات تتجاوز المعنى البسيط إلى معان أكثر عمقاً تحتاج إلى الغوص في دلالاتها [59].

ولا تثير هذه القصة القصيرة جداً إلا حينما يتم تأويل بنيتها، فيُحدِث رمز القفص ورمز العصفور توتراً دلالياً بين المضمر والمصرّح عنه، ويعد هذا التوتر شرطاً أساسياً للمجاز، ولتحقيق الشعرية.

يقول زكريا تامر في قصة "برنامج إذاعي"[60]:

مذيع: ما اسمك يا أخ؟

شاب: عبد المنعم الحلبي

مذيع: متزوج؟

شاب: عازب

مذيع: ماذا تشتغل؟

شاب: أنا بلا عمل

مذيع: ولماذا لا تعمل؟ أأنت غني أم تكره العمل؟

شاب: لستُ غنياً ولا أكره العمل إني أبحث عن عمل منذ سنوات.

مذيع: ما الأمنية التي تتوق إلى تحقيقها؟

شاب: أن أموت الآن

مذيع: أيها الأعزاء المستمعون لا ريب في أن الأخ عبد المنعم الحلبي وطني غيور، فهو كما تلاحظون حين يتمنى الموت يرغب في معاقبة نفسه؛ لأنه لا يسهم في بناء مجتمعنا المتطور السائر إلى الأمام!"

يتولد فائض المعنى من السخرية التي اشتملت عليها قفلة النص. فلفائض المعنى فعل تأثيري ذو بعد قصدي، وتنتج القصة القصيرة جداً فائض معنى يتخلل فضاءها النصي والدلالي والبصري، فتنهض على أساس مضمرات النص، وما تولده من صور في ذهن القارئ.

خاتمة

لا بد للقصة القصيرة جداً من أن تحمل تصوراً للعالم مهتدية برؤية فلسفية، ولا بد أن تقدم رؤيا بديلة؛ ومن هنا يمكن أن نعدها ـ في أكثر النماذج ـ من أدب الرؤيا. كما يجب أن تكون الثنائية واضحة فيها من جهة الاشتمال على موقفين، أو عالمين متقابلين، فيشحن هذا التضاد النص بإيقاع مائز، ويوجد توتراً درامياً. كما يجب أن تشتمل على عنصر الإدهاش المتمثل في أغلب الأحيان في المفارقة بين العتبة النصية والمضمون من جهة، وفي نهاية القصة المدهشة من جهة أخرى.

والكتابة في القصة القصيرة جداً كتابة في المطلق، ومن هنا يأتي التنكير، فشخصياتها نكرة، وغير محددة، وثمة غياب للحدث في بعض نماذج القصة القصيرة جداً، وهذا الغياب يبعد القصة القصيرة جداً عن نوعها، ويدخلها في إطار النص الحواري المفتوح.

ومهما كانت مواقف النقاد منها تبقى جنساً أدبياً موجوداً بقوة على الساحة الأدبية يمزج الشعر والنثر، كما يمزج الفكر والشعور، والوضوح والغموض، وينفتح على الشعر والموسيقى واللون والحلم. إنها باختصار باعث أساس على الانفتاح على لذة القراءة. ولا ينفي الكلام السابق الإشكال المتمثل في جدل الشعر والنثر فيما يتعلق بالقصة القصيرة جداً؛ لذا يمكن القول إن كاتب القصة القصيرة جداً يجب أن يمتلك موهبة شعرية؛ لأن اللغة الشعرية من أهم مستلزمات هذا النوع الأدبي. ويغدو الجنوح إلى الشعرية والتكثيف عنصر قوة في النص القصصي، وثراء للغة.

ليست القصة القصيرة جداً شعراً نثرياً، ولا تداخل بينها وبين الشعر. إنها نص حواري مفتوح، والأدب عابر للحدود بطبيعته.

الهوامش والمراجع

(1) حطيني ، يوسف : **القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق** ، ط1 ، دمشق : مطبعة اليازجي ، 2004 ، ص41 .

(2) حمودي ، باسم عبد الحميد : **رحلة مع القصة العراقية** ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، 1980 ، ص170 .

(3) **جريدة الجمهورية العراقية** ، العدد 337 ، تاريخ 10/ 1/ 1969 .

(4) الحسين ، أحمد جاسم : **القصة القصيرة جداً** ، ط1 ، دمشق : دار عكرمة ، 1997 .

(5) يُذكر أن همنغواي كتب هذه القصة القصيرة جداً عام 1947م في أحد لقاءاته مع أصدقائه ، فقد دخل في رهان معهم على كتابة قصة لا تتجاوز ست كلمات ، وهي :

"For sage: baby shoes, never worn"

والقصة مع الخبر المتعلق بها موجودان على الرابط :

http://etrethecow.hcibooks.com/2011/...ds-never-said/

وقد كتب المقال شون كينيف "Sean Kenniff" ويشكك موقع "The Urban Legends Reference Page" ، Snopes. com في صحة ريادة همنغواي ، ويرى أن أول ظهور لهذا النوع من الكتابة كان في صحيفة Tucson عام 1947 ويقال إن إدغار آلان بو E. A. Poe أول من كتب قصة قصيرة جداً ، وبعد ثلاثة عقود كتبت الكاتبة الفرنسية نتالي ساروت Nathalie Sarraute قصة قصيرة جداً وكانت أول من أطلق عليها هذه التسمية .

انظر : الزيدي ، أمجد نجم : "توازن البناء السردي في القصة القصيرة جداً ، مجموعة صور ونبضات للقاص فاهم وارد العفريت أنموذجاً" ، **موقع الناقد العراقي الإلكتروني** ، 25/ 8/ 2013 .

(6) اليوسي : زهر الأكم في الأمثال والحكم ، **الموسوعة الشعرية** : www .alwrrag. com .

(7) ابن حجة الحموي : **ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق** ، الموقع على شبكة الإنترنت : www. al-mostafa. com ، 2003 ، ص252 .

(8) انظر : الأبشيهي ، شهاب الدين بن محمد : **المستطرف في كل فن مستظرف** ، تحقيق : د . مفيد قميحة ، 2ج ، ط2 ، بيروت : دار الكتب العلمية ، 1986 ، ج135/ 1 .

(9) الناصري ، بثينة : **حدوة حصان** ، العراق : منشورات وزارة الإعلام ، 1974 .

(10) حدوة حصان ، ص34 .

(11) انظر : حمداوي ، جميل : **مجلة دروب الالكترونية** ، 16 أيار ، 2013 .

(12) برطال ، حسن : **أبراج** ، ط1 ، الرباط : اتحاد كتاب المغرب ، 2006 ، ص75 .

(13) حمداوي ، جميل : «قصة المستبد» ، **كتابات ساخرة** ، المهرجان العربي للقصة القصيرة جداً ، الناطور ، المغرب ، 2013 ، ص24 .

(14) لغتيري ، مصطفى : **تسونامي** ، ط1 ، الدار البيضاء : منشورات أجراس ، 2008 ، ص36 .

(15) أسيفيدو ، أنخيل ملدوندو : "جدارة القصة القصيرة جداً" ، **مجلة مجرة** ، ترجمة : دكتور مصطفى يعلى ، المغرب ، عدد خريف 2008 ، ص10 .

(16) أبراج ، ص68 .

(17) الحجري ، حياة : **استثناء** ، ط1 ، منشورات مقاربات ، آسفي ، 2009 ، ص67 .

(18) تسونامي ، ص41 .

(19) بو زيان ، فاطمة : **ميريندا** ، ط1 ، الرباط : منشورات اتحاد كتاب المغرب ، 2008 ، ص38 .

(20) كاتبة سورية ، انظر : القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق ، ص151 .

(21) البوغافرية ، سمية : **أقواس** ، ط1 ، دمشق : دار التكوين ، 2012 ، ص34 .

(22) أقواس ، ص35 .

(23) تسونامي ، ص54 .

(24) أبراج ، ص28 .

(25) تسونامي ، ص58 .

(26) أقواس ، ص6 .

(27) لغتيري ، مصطفى : **مظلة في قبر : قصص قصيرة جداً** ، المغرب : منشورات القلم المغربي ، 2006 ، ص14 .

(28) التلاوي ، عبد الرحيم : **وجوه مشروخة** ، ط1 ، المغرب : دار الريف ، الناظور ، 2013 ، ص20 .

(29) جبران ، سالم : **كلمات من القلب** ، عكا ، فلسطين : دار القبس العربي ، د .ت ، ص102 .

(30) عبد العزيز ، أنور : **ذاكرة الياسمين** ، مجموعة رذاذ ، نينوى ، الاتحاد العام للأدباء ، 2007 .

(31) ذاكرة الياسمين ، ص41 .

(32) ذاكرة الياسمين ، ص26 .

(33) ذاكرة الياسمين ، ص5 .

(34) ذاكرة الياسمين ، ص9 .

(35) الحمري ، وفاء : **بالأحمر الفاني** ، ط1 ، المغرب : إديال أديسون ، 2009 ، ص13 .

(36) مجموعة تشريح ، على الموقع الإلكتروني : www. menalmuheetlelkaleej. com.

(37) ديب ، ميلاد : **الحدقة** ، ط1 ، طبعة خاصة ، حمص ، سوريا ، 2006 ، ص72 .

(38) أبو حمد ، نبيل : **الضرب على العصب** ، ط1 ، لندن : معرض النرجيلة ، 1999 ، ص53 .

(39) عقد الجاحظ موازنة بين الكلام والصمت ، فقال : "قد قرأتُ كتابك فيما وصفت من فضيلة الصمت ، وشرحت مناقب السكوت . . وزعمت أن اللسان من مسالك الخنا الجالب على صاحبه

البلا . . ولم أجد للصمت فضلاً على الكلام مما يحتمله القياس ؛ لأنك تصف الصمت بالكلام ، ولا تصف الكلام به ، ولو كان الصمت أفضل والسكوت أمثل لما عُرف للآدميين فضل على غيرهم ، ولا فُرق بينهم وبين شيء من أنواع الحيوان ، وأطياف الخلق في أصناف جواهرها واختلاف طبائعها" . الجاحظ ، عمرو بن بحر : **الرسائل الأدبية** ، قدم لها وبوبها وشرحها : د . علي أبو ملحم ، ط1 ، بيروت : دار مكتبة الهلال ، د .ت ، ص 299–301 .

(40) أقواس ، ص34 .

(41) انظر : محمد شوكت الملط على الشبكة العنكبوتية ، Msh—malt2011@yahoo. com .

(42) يتحدث د . صلاح فضل عن توظيف عدد محدود من الكلمات المقطرة مما يمد حبل الكلمات من حنجرة القارئ حتى يملأ فراغ النص ، ويُنطق هذا الصمت ، ويسدّ الفجوات . انظر : فضل ، صلاح : **أساليب الشعرية المعاصرة** ، القاهرة : دار قباء ، 1998 ، ص309 .

(43) باحدة ، السعدية : **وقع امتداه . . . ورحل** ، ط1 ، الدار البيضاء : دار القرويين ، 2009 ، ص490 .

(44) الفاخري ، جمعة : **حبيباتي : قصص قصيرة جداً** ، ط1 ، طرابلس : دار مداد ، 2009 ، ص61 .

(45) يقول الجاحظ مظهراً أثر الحركة : «وأما الإشارة فباليد وبالرأس والعين ، والحاجب ، والمنكب إذا تباعد الشخصان ، وبالثوب ، وبالسيف . . والإشارة واللفظ شريكان ، ونعم العون هي له ، ونعم الترجمان هي عنه . . وما أكثر ما تنوب عن اللفظ ، وما تغني عن الخط» الجاحظ ، انظر : عمرو بن بحر ، **البيان والتبيين** ، بيروت : دار الكتب العلمية ، د .ت ، ج43/ 1 .

(46) الحمري ، وفاء : **بالأحمر الفاني** ، ط1 ، الرباط : إديال أديسون ، 2009 ، ص11 .

(47) تقول ميكي بال ناقدة الثقافة البصرية بأنها تنظر إلى الفن البصري بوصفه نوعاً من السرد وبدءاً بالأشكال البسيطة حتى الأشكال المركبة منه يتم تشكيل السرد من خلال ما أسمته تحديد البؤرة ؛ أي التركيز على القصة من خلال عوامل فاعلة نوعية ، أو وجهات خاصة من النظر . وتبدأ عملية تحديد البؤرة من السارد وبالسارد ، ولكنها لا تنتهي عنده ، ومن المحتمل بالنسبة إلى السارد بدوره أن يروي القصة من وجهة نظر واحد أو أكثر من شخصياتها ، أو أن يعرض هذه القصة من خلال وجهة نظر الشخصيات أيضاً . عبد الحميد ، شاكر : "عصر الصورة–السلبيات والإيجابيات" ، **سلسلة عالم المعرفة** ،311 ، 2005 ، ص 186–185 .

لقد نظرت ميكي بال إلى الصورة بوصفها سرداً بصرياً يختلف عن فكرة النظر إلى النص الأدبي على أنه يشكّل مشهداً بصرياً مرئياً . وهو أمر يساعد على تأويل الأعمال البصرية .

(48) تامر ، زكريا : **النمور في اليوم العاشر** ، بيروت : طبعة خاصة ، 1978 ، ص11 مع إدراكنا أن زكريا تامر لم يقصد أن يكتب قصة قصيرة جداً .

(49) منتسب ، سعيد : **جزيرة زرقاء** ، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب ، 2003 ، ص14 .

(50) منذ عهد الجداريات الكهفية أدرك الإنسان أن الصورة بعد أنطولوجي ، يرتبط وجودها بوجوده ، فهي حضور رمزي يجسد حياته بمختلف جوانبها الروحية والنفسية والجسدية ، فرفعها إلى مرتبة المقدسات ، وتعامل معها تعاملاً رمزياً ، تجتمع فيه جدلية المادي والروحي ، المجسّد والمجرد ، الحضور والغياب . فلا يستطيع صياغة العالم إلا بتحويلها إلى أنساق رمزية . فكانت الصورة مادة التشكيل في الرسم والشعر ، وكان علم البلاغة علم دراسة الصورة .

يقول عبد الغفار مكاوي : إن العلاقة بين الفنون تكاد تكون مسألة بدهية حتى إنها لتبدو في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الفني والأدبي : إيقاع البناء ، معمار الرواية ، تصوير الكلمة وموسيقاها ، تجسيم الموقف والفكرة ، لون النغمة والشخصية ، وغيرها . إن هذه التعبيرات تشي بالعلاقة الحقيقية والفاحصة في الوقت نفسه بين الفنون المختلفة . مكاوي ، عبد الغفار : "قصيدة وصورة : الشعر والتصوير عبر العصور" ، الكويت ، **عالم المعرفة** ، 119 ، 1987 ، ص 5–85 .

(51) مواسي ، فاروق : **مرايا وحكايا ، قصص قصيرة جداً** ، فلسطين المحتلة : 2006 ، والنماذج موجودة على الشبكة العنكبوتية .

(52) الغرباوي ، عبد الحميد : **أكواريوم** ، ط1 ، الدار البيضاء : مطبعة القرويين ، 2008 ، ص6–7 .

(53) للتوسع حول جدل العلاقة بين الأدب والفنون البصرية يُنظر : نوفل ، نبيل : **العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي** ، الإسكندرية : منشأة المعارف ، 1993 .

ويعد الجاحظ في نقدنا العربي من أوائل الذين التفتوا إلى علاقة الشعر بالتصوير . فالأدب لديه صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير ، ثم تبعه عبد القاهر الجرجاني الذي أجرى موازنة بين عمل الشاعر ، وعمل الرسام معتبراً أن الصفة في التخييلات الشعرية تفعل في النفس شيئاً مشابهاً لما يقع فيها حين النظر إلى الصورة . فأساس الذوق العربي في تشكيل الصورة الشعرية أساس تشكيلي .

ويمكن أن نسحب ما قيل على الشعر إلى الأدب بعامة . فالشعر كان الجنس الأدبي الأهم لدى العرب القدامى .

(54) للتوسع ينظر : عبد الحميد ، شاكر : "عصر الصورة ـ السلبيات والإيجابيات" ، **سلسلة عالم المعرفة** ، 311 ، 2005 .

(55) برواضي ، آمنة : **تجاعيد الزمن** ، ط1 ، الرباط : مطابع الرباط نت ، 2013 ، ص22 .

(56) إن مهمة التأويل الأساسية لدى بول ريكور Paul Ricœur هي السماح لنص معين بأن يدل قدر المستطاع بوصف هذا النص مجموعة رموز ، ويحمل الرمز معنى أولياً ، وآخر ثانوياً ، ومن

خلال الأول يمكن الكشف عن الثاني ، ومن ثمّ بلوغ فائض المعنى . انظر : ريكور ، بول : **نظرية التأويل ـ الخطاب وفائض المعنى** ، ترجمة : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط 2 ، 2006 ، ص 97 .

(57) القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق ، 132 .

(58) نظرية التأويل ، ص14 .

(59) يرى بول ريكور أن الدلالة الرمزية دلالة ثانوية ، وهي دلالة مشكّلة بطريقة لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية ، فتكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى ، والدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بوصفها معنى المعنى . نظرية التأويل ، ص 97 .

(60) النمور في اليوم العاشر ، ص17 .