

## القصة القصيرة جداً (رؤية نظرية تطبيقية)

### دراسة في قصص (سكنوا روعي) لحكيم الداوودي

#### د. فاطمة علي ولي عبد الله تربية صلاح الدين/وزارة التربية

#### الملخص

القصة القصيرة جداً نمط قصصي شاع في السنوات الأخيرة على نحو كبير جداً بحيث صار الكثير من دعائه إلى وصفه بأنه جنس أدبي سردي جديد، وكثرت نماذجه حتى فاقت النموذج التقليدي للقصة القصيرة، ومثّل على نحو ما الفضاء الجديد للقصّ، وذهب الكثير من النقاد والدارسين في حقل السرد نحو البحث في هذا النموذج الجديد (القصة القصيرة جداً)، ساعين إلى وضع ضوابط وأسس وتقاليد تحكم شكله السردي. تجربة القاص والشاعر حكيم الداوودي تجربة مميزة على صعيد تشكيل القصة القصيرة جداً في مجموعته القصصية الموسومة بـ (سكنوا روعي)، وتحاول هذه الدراسة التطبيقية لنماذج منتخبة من قصص المجموعة أن تلقي الضوء النقدي على أهم خصائص هذه التجربة، بما تتطوي عليه من خصوصية على مستوى التركيب والتعبير، وعلى مستوى العنوان والتمن النصي، وعلى مستوى الأسلوب وجماليات التعبير.

في فلسفة القصّ:

القصّ أو (الحكي) فعالية إنسانية بالغة العمق على مستوى البعد التاريخي والاجتماعي والثقافي، فالإنسان بطبيعته ميال إلى الحكي وهو بحاجة في كل مراحل عمره بلا استثناء، وهذه الحاجة للسرد والحكي أسهمت كثيراً في تطوير فن القصة وتعدد أشكالها ونماذجها على مر العصور، على النحو الذي كوّن لها فلسفة خاصة على مستوى النظرية بما تعارفنا عليه نقدياً بنظريات السرد الحديثة في مجال القصة القصيرة، ومن ثم تطور نحو حقل الرواية، وأنواع السرد المعروفة الأخرى، بحيث تطورت هذه النظريات وتكاثرت وتفاعلت وأنتجت ما يمكن أن نطلق عليه اليوم بـ (فلسفة القصّ).

هذا المصطلح يمتدّ مفهوماً لكي يشمل النظرية والرؤية معاً، فنظريات السرد الحديثة تعمل على تحليل الخطاب السردي من حيث طبيعته البنائية والتشكيلية، لكن هناك جانب تعبيرية دلالي تشتمل عليه فلسفة القصّ إذ لا يمكن أن يقوم القصّ من دون وجود حكاية، وهذه الحكاية تتطوي على تجربة ودلالة وقيمة ومعنى ذات طابع إنساني، بمعنى أن هذا القص يعمل في ((مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت منفصلة إلى دراسة

الإنسان وقضاياها، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوي بل هي ممثلة في الأشخاص الذي يعيشون في مجتمع ما)) (١)، فالقصة لها بداية ونهاية وتعتمد على شخصيات اقل من الرواية ولها زمان ومكان وعقدة ومن ثم الحدث وهي شكل ومحتوى في آن واحد لا يمكن فصل جانب عن جانب آخر مهما كانت الأسباب.

غير أن هذا المعنى القصصي لا تقدمه القصة بصيغة معلومة خبرية مباشرة بل بصيغة أدبية حين يأتي ((مساويا لأيديولوجية الشكل، أي المعنى الدلالي لنمط النوع الأدبي الذي ينبنى عنده على تحليل تقني وشكلي بأضيق معنى. ومع ذلك، فإنه لا يشبه التحليل الشكلي التقليدي، إنه يسعى للكشف عن الوجود الفعال للعمليات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص في النص)) (٢)، فالنص القصصي ينتج معنى جديداً لا يمكن فهمه إلا عبر فهم الشكل بصيغته الفنية الجمالية وهي تتطوي على رؤية خاصة مناسبة للتجربة.

ولا بد لنا أن ندرك في هذا السياق أن الوسيط الذي ينقل لنا تجربة القص من خلال فضاء القصة هو ((الراوي، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه، وعلى الكيفية التي يتحول إلى عنصر دال، أي أن الكاتب يحمله جزءاً من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التي ينبغي توصيلها للقارئ من خلال النص، والقارئ أيضاً يستخدمه في تأويل هذه الرسالة، أو في فهمها وفك رموزها، مما يحملنا إلى النظر إلى الراوي على أنه عنصر من عناصر الدلالة إلى جانب كونه من عناصر البناء)) (٣)، فهو إذن يعكس المنظور النظري والإجرائي معاً، أي أنه يعبر عن المستوى الشكلي والمستوى المضموني في وقت واحد بوصفه الوسيط السردى بين النص والقراءة.

يعتمد الراوي في مهمته على السرد أولاً، والوصف ثانياً، وإذا كان السرد يستجيب عادة لمنطق القص ورؤيته وفعاليته من خلال عناصر التشكيل المختلفة، فإن الوصف يجب أن يكون ملائماً للسرد وينأى ((عن بساطة التكوين وسذاجة التمثيل وسطحية العلاقة والتدليل)) (٤)، لكي يكون قادراً على القيام بمهمته الوصفية السردية.

ثمة علاقة يمكن أن تكون سلمية بين الوصف والسرد ويمكن تعريف الوصف بأنه تصوير الأشياء المراد التعبير عنها بأسلوب فني أو بأساليب مختلفة وهي ((تلك العلاقة اللاملموسة التي يبدو فيها الوصف وكأنه شبه منعدم، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد. وهذه الأفعال تخضع في عملية تحققها كتابياً للقوانين نفسها المتحكمة في إنتاج كل عملية وصفية... إن كل حدث يمكن التعبير عنه بواسطة عدد من الأفعال التي

تناسبه، ولذلك فإن اختيار فعل بعينه هو انتقاء لحالة وصفية تحدد نوعية الحدث أو نوعية الوعي به أو التفاعل معه حتى تجابه مع كل فعل عملية وصفية دائبة في العملية السردية أو خاضعة لها)) (٥)، وهذه العلاقة عميقة وجدلية على مستوى الفعل السردى داخل كيان القصة، ينبغي الانتباه إليها وفهم طريقة تواصلها وحركتها في سياق الناتج السردى للفعاليات السردية والوصفية معاً.

تحتل العتبات النصية القصصية دوراً بالغ الأهمية في البناء التركيبي العام للنص القصصي كونها تصرّح بالعلامة الدلالية الأولى في فلسفة القص، وتقف عتبة العنوان في مقدمة هذه العتبات لما تنطوي عليه من أهمية بالغة في توجيه النص القصصي، إذ ((هي مدخل كل شيء، وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة، باعتبار العتبات نصوصاً انتقالية نحو النص المركزي . وهي إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول من زمن القراءة . والعتبات فضاء بيني (تجسيري) بالدرجة الأولى - لأنها تمكن القارئ من العبور من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النص (الداخل)). (٦). ولا بد من قراءته قراءة صحيحة من أجل الولوج النموذجي إلى عالم المتن القصصي وإدراك مرامييه ومقاصده وأهدافه.

إن هذه الرؤية الفنية والجمالية لفلسفة القص على مستوى التعبير الدلالي والتشكيل تنطوي بالضرورة ((على تفاعل جدلي دائم بين الحقيقة والذاتية، وبين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصراً مبدعاً منعشاً وبين ارتفاعه فوق عمله بوصفه (المتقدم) الموضوعي)) (٧)، وهذا يستدعي حضور عنصر المفارقة التي تعتمد فلسفة القصّ عليها بوصفها وسيلة تعبيرية وتشكيلية مناسبة لفن القصّ، ف ((القص الذي يقوم على المفارقة تشع فيه علامات المفارقة في كل اتجاه وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما. إما على مستوى منطق الفكر أو على المستوى اللغوي وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفاجآت لدى القارئ)) (٨)، على أساس أن فن القص هو فن المفاجأة والإدهاش كي يحقق التفاعل الحي بين النصوص القصصية ومجتمع القراءة والتلقي.

### القصة القصيرة جداً: الفضاء الجديد للقصّ

القصة القصيرة جداً نمط قصصي شاع في السنوات الأخيرة على نحو كبير جداً بحيث صار الكثير من دعائه إلى وصفه بأنه جنس أدبي سردي جديد، وكثرت نماذجه حتى فاقت النموذج التقليدي للقصة القصيرة، ومثّل على نحو ما الفضاء الجديد للقصّ، وذهب الكثير من النقاد والدارسين في حقل السرد نحو البحث في هذا النموذج الجديد (القصة القصيرة جداً)، ساعين إلى وضع ضوابط وأسس وتقاليد تحكم شكله السردى.

تركز النظر النقدي حول السمات والصفات الأساسية التي ترى أنّ ((القصة القصيرة جداً جنس أدبي

حديث يمتاز بقصر الحجم والإيجاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتراب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتآزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي ((٩))، وهي على هذا النحو تدخل في طبقات النص دخولاً ((لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمن القصة، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها والأشخاص وطبعاها الخلقية)) (١٠) مما يحقق خصوصيتها ونوعيتها السردية.

أما على مستوى المساحة التي تشغلها الكتابة في هذا النوع القصصي القصير جداً فيمكن القول إنها أصغر مساحة كتابية ممكنة، إذ ((يتميز فن القصة القصيرة جداً بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة، إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نص. وغالباً لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة. وينتج قصر الحجم عن التكتيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردية والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقاً وتأثيراً ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جداً الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الموحى والحذف الشديد، مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لا يمكن أن تستغني عنها القصة إلا إذا دخلت باب التجريب والتثوير الحدائي والانزياح الفني يمكن تعريفه بأنه علم قائم بذاته يقوم على نظرية متجانسة متباعدة في نفس الوقت)) (١١)، وهي كلها سمات جوهرية يمكن أن تؤسس عن طريق التراكم نظرية خاصة بهذا النوع القصصي المميز.

من هنا يمكننا الحديث عن فلسفة خاصة لهذه القصة القصيرة جداً لا تتوقف عند الحدود النظرية التي يمكن أن تتكون على هذا النحو، بل تشمل كذلك الرؤية السردية التي تتضمنها القصة بوصفها مقولة خاصة بها، بمعنى أن ((القصة القصيرة جداً ليست مجرد نوع قصصي يمكن أن يندرج في سياق الأنواع القصصية بحسب المعيار الكمي الأولي والمعايير الفنية الأخرى، بل هي نوع قصصي سردي ينطوي على فلسفة خاصة على المستوى الثقافي والرؤيوي، وعلى مستوى التلقي، وعلى مستوى التداول، وعلى مستوى النظر في كونها جنساً أدبياً جديداً وليس نوعاً قصصياً ينتمي إلى شجرة العائلة القصصية بحسب ما يذهب إليه بعض منظريها المغالين ربما في الدفاع عنها، كما هي الحال لدى منظري الرواية الجديدة وعصبة المدافعين عنها في عدها جنساً أدبياً جديداً وليس نوعاً ملحقاً بعائلة القصة، لكنها في

الأحوال كلّها استطاعت أن تفرض هيمنة كبيرة على المشهد السرديّ في ظلّ الهيمنة الأكبر التي تحتلّها الراوية على صعيد الإنتاج والقراءة والتداول، وربّما قاد ذلك إلى ضياع (القصة القصيرة) بين الحراك السرديّ الهائل للرواية من جهة، والحراك السرديّ العالي الانتشار للقصة القصيرة جداً.)) (١٢)، فقد قاد شيوعها على هذه الصورة في مقابل انتشار الرواية على نحو غير مسبوق إلى سيادتها مع الرواية على فضاء القصّ الحديث وفلسفته، بما يجعل منها صورة سردية جديدة في فن القصّ.

لا تتوقف القصة القصيرة جداً في نماذجها المتقدمة العالية لدى القاصين المحترفين عن إنتاج مزيد من الخواص والسمات الإبداعية، إذ ((يستند فن القصة القصيرة جداً إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية كالأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردى والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، ولكن هذه الركائز القصصية توظف بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح المقصدي المطعم بالأسلبة والتهجين والسخرية وتنوع الأشكال السردية تجنيساً وتجريباً وتأصيلاً.)) (١٣)، مما يؤسس لفن القصة القصيرة جداً شكلها الخاص ورؤيتها الخاصة.

وهو ما يسهم في الارتفاع بشأن هذا النموذج القصصي وتحويله فعلاً بمرور الزمن إلى جنس أدبي مستقل كما يطمح الكثير من دعائه والمشتغلين في حقله، ويفتحه على آفاق إبداعية نوعية يمكن أن تتعد فيه فنياً وجمالياً عن فن القصة القصيرة.

قد يرى البعض أن عنصر الحكاية بوصفه العنصر السردى الأول في الفن القصصي عموماً ربما يتعرّض لنوع من الاهتزاز على مستوى الحضور في القصة القصيرة جداً، لكنه ((ينبغي في مضمارة التشكيل النوعي لفضاء القصة القصيرة جداً أن يتمّ التركيز على أهمية حضور الحكاية بأيّ شكل من أشكالها، إذ هي تضمن حركيّة الانبثاق السردى القائم على اتصال السرد بالحكي في لحظة الاشتباك اللحظويّ المركز، وتعمل الحكاية في هذا الصدد على إضاءة المكان بشدّة في حركة الشخصية وتكثيف الزمن السردى في منطقة الحدث، وحضورها يساعد الراوي في إمكانية استثمار بياض الصفحة على نحو أفضل حين يتشبع سواد الكتابة بحمولة حكاية غزيرة، من أجل تحقيق معنى جماليّ تشكيليّ مضاف إلى سردية النوع يسهم في تركيزه ووضع الحدود الفنية له.)) (١٤)، بما يؤسس للقصة القصيرة جداً صوتاً خاصاً بها ذلك الصوت الذي يعرف بأنه ((مجموعة السيماءات التي تتسم بالسارد وبعمامة اللحظة السردية والتي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص وبين العملية السردية والمسروود.)) (١٥)، فتضفي عليها قوة حضور أكبر على المستويات كافة.

من هنا يمكن النظر إلى فن القصة القصيرة جداً بوصفه الفن القصصي الأقرب إلى حقل التفعيل

السيمائي للدوال السردية داخل النص، حيث ((تعتمد القصة القصيرة جداً في تشكيل طرازها الحكائي وتأسيس خطابها النوعي على تفعيل الطاقة السيميائية العالية للمكونات السردية المؤلفة لها، إذ بما أنها تقوم على أقل عدد ممكن وضروري وفاعل من الدوال للتعبير عن أكبر وأوسع وأعمق مساحة من التدلil والتصوير والترميز، فإنها لا بد أن تشغل آلية التفعيل السيميائي للدوال إلى أقصى طاقاتها الممكنة، من أجل الوصول إلى بناء صورة قصصية ذات حراك فني وجمالي نوعي، مكتظة بالعبء السردية وقادرة على تمثيل التجربة على أكمل وجه.)) (١٦)، وبهذا تستطيع أن تكون عالمها وفضاءها النوعي الخاص بها على مستوى الرؤية والنظرية والفلسفة المعبرة عن جوهر القصص.

#### الدراسة التطبيقية:

تجربة القاص والشاعر حكيم الداوي تجربة مميزة على صعيد تشكيل القصة القصيرة جداً في مجموعته القصصية الموسومة بـ (سكنوا روعي) (١٧)، وسنحاول في هذه الدراسة التطبيقية تاتي بنماذج منتخبة من قصص المجموعة أن نلقي الضوء النقدي على أهم خصائص هذه التجربة، بما تنطوي عليه من خصوصية على مستوى التركيب والتعبير، وعلى مستوى العنوان والتمت النصي، وعلى مستوى الأسلوب على اعتباره الطريقة التي يعبر بها بالتفكير وجماليات التعبير. ويمكن تقسيم النماذج المنتخبة هنا على أساس طبيعتها التعبيرية ابتداءً من عتبة العنوان، وانتهاءً بصورة القصة في ممتها القصصي ورؤيتها وتفاصيلها الإبداعية وعلى الشكل الآتي:

#### ١ - النموذج القصصي المنكر:

وهو النموذج الذي يعتمد منذ عتبة العنوان على عنوان مفرد نكرة بوصفه العنوان الأبسط على مستوى التشكيل والتعبير والتدلil، وهذا العنوان البسيط لا يتوقف عند حدود منطقة العنوان بل يتدخل في صلب المتن السردية، ويسهم في صياغة النموذج القصصي اعتماداً على الفضاء المختصر والمقتصد الذي يشيعه العنوان، ولهذا التكرير دلالة ذات صفة خاصة في قراءة القصة بوعي من حضور هذه الصفة في كل مراحل القراءة.

في قصة ((وقف)) تعتمد على راوٍ موضوعي كلي العلم، وعتبة العنوان تحيل على فضاء عابر لا يقوم على ثبات ممكن، ويختصر العنوان جوهر الحكاية التي تقوم عليها القصة، وهي حكاية صغيرة ومباشرة كأن الراوي فيها يحدث نفسه في شكل من أشكال المونولوج الداخلي العميق، فتظهر الشخصية بصورة تكاد تكون مزدوجة من خلال أسلوب التعبير ذي النزعة العاطفية الوجدانية الحرة في التعبير والتشكيل: عنده خاتم من حديد، من يلتمسه؟ له رغبة من عطرٍ أسر من يرضى به؟ هذه أمثلة مثالية على

التواضع.. كل شيء وارد في حكايات الإنسان وحساباته، إلا القبول بما هو أدنى.. ونيل المطالب لا تتحقق بالصدق بل بالمرادغة واعتماد صنوف الحيلة.. فمن يسعفه تواضعه سيكون في آخر الطابور؟ كأن يكون ساقاً صغيراً في جذع الشجرة، بدل أن يكون عُصناً في أعاليها محملاً بالزهر والثمر، يتلقى تحية الشمس والنسائم قبل غيره. فالتواضع تضحيات، هو أن تكون دائماً في الظل، أن تأخذ حصتك من كل شيء بعد الجميع.. تعال إذن نقسم الفرح سوياً، طالما كلانا في الحياة صنوان.. للفرح قيمة ذاتية لا يحتاج المرء أن يقف في الطابور وكذا الحزن، مرأى ما، حادثة عابرة، لقاء بعد طول غياب، هجر صديق إياك، إنها إحباط فكلها مؤسسات صغيرة، بُور للحزن والألم.. ولما تصادف من يصوم عن السحت الحرام.. (18)

فالخاتمة القصصية تحيل على وجود شخصيتين متناظرتين (هجر الصديق إياك)، على الرغم من احتواء الجملة على نوع من الجدل الصميمي بين الشخصيتين وكأنهما شخصية واحدة، مع أن القصة تنهض على شبكة لقطات موجزة تعبر عن قيم وأفكار وفضاءات ذاتية وموضوعية في آن واحد معاً، فالعنوان القصصي (وقف) يسمح بهذا النوع من التجليات السردية لمقتطفات حكاية وكسر قصصية غير كاملة، لكنها تحيل على موضوعات قابلة للتأويل والقراءة بحسب ما تقدمه كل رؤية من هذه الرؤيات المتناثرة في أرجاء القصة.

قصة (حذقة) أيضاً تقوم على عنوان مفردة منكرة لكنها تقدم معنى محدد في قيام شخصية ما بإنشاء كلام أكثر مما تحتاج الحالة لكي يوصف الكلام بهذه الصفة، إذن العنوان يدل على صفة لمتكلم لا يعي ما يقول تماماً، وكلام فيه فائض عن حاجة الموقف بما يعكس وضعا سلبيا للكلام والمتكلم:

في مملكة الحذقة تتباهى الألسنة، لي مصلحة مع الريح أجاملها لحين العبور من تلك المملكة، لي صداقة قديمة مع الحقل والبيدر، وأعالج قتامة يباس القلب مع المطر والضوء.. أتساءل هل خطر ببالك أيها النيل أن الطريق إلى الحرف ليس عبر الحرب والاحتراب. بل قمة الذكاء في الحوار الجميل الجليل.. أنت تفلت من بين المطرقة والسندان.. صمتك فارغ، انتهيت من طعامك، حسناً، تمش، اقطع هذا الممر عشر مرات.. الصحة تكمن في الحركة، الحركة نشاط لكريات الدم. والوله يأتي تباعاً مع اعتراف الصحة. رسم مفتوح على فضاء المسرات.. تعال، فتأمل معي مرّ الدنيا تتموج في اللوحة، اللوحة حياة أخرى تجري مع الواقع الساخن.. (19)

فالقصة تعتمد في صوغ نموذجها على حراك فعلي سردي عميق ومثمر وضاعط، وثمة طبقتان في القصة، الطبقة الأولى هي الطبقة التي ترتبط بفضاء العنوان في إنتاج نوع من الكلام قد يكون زائد عن

الحاجة الفعلية كي يسمى (حذقة)، والطبقة الثانية هي الطبقة التي يمضي فيها الراوي خارج مدى تأثير فعل العنوان على المتن السردى، فيذهب نحو فتح الصورة القصصية على مجالات مشهدية أخرى يمكن أن يكون فيها معنى الحذقة في السلوك والفعل وليس الكلام فقط، وبذلك يؤسس لقيم تعبيرية مضافة داخل هذا الفضاء القصصي القصير بكل ما ينطوي عليه من اقتصاد في اللفظ والرؤية والفضاء. أما قصة (قناع) فهي تحاول أن تفيد من الطاقة الدرامية الكثيفة التي تحتويها اللفظة العنوانية بصيغتها المفردة المنكّرة، فهي مفردة تحيل على الفضاء الدرامي الذي يعتمد القناع والقناع هو ذلك الشيء الذي اعتاد الممثلون ارتدائه ليستحضره به الشخصية التي يقومون بتمثيلها وهي وسيلة من وسائل التمثيل عن شخصية أخرى، وتؤسس لفكرة الصراع بين الشخصيات التي يمكن أن تقدمها المسرحية، لذا تأتي القصة مشحونة بلغة تعبيرية شعرية درامية فيها أسئلة وأجوبة ومشاهد وفعاليات متنوعة، على الرغم من ضيق الحيز الكتابي:

بعد الخراب ستهداً العاصفة.. أليس من العجب لا نغير أفئتنا بين لوحة وأخرى؟ جلاببٌ وجلبئةٌ وجبروتٌ مصلوبة بأوزارها فوق جدار جنون الفكر والعيون.. لأية مسلمات ستودع ضفتك المحترقة؟ سأترك جلابب الحيرة عند بابي، أحرّ عارياً من دنس الملذات.. أنتظر قدوم ملمس عروسة البحر.. هي الستر وبلورة الصفاء..(20)

تبدأ القصة باستهلال حدثي كبير (بعد الخراب ستهداً العاصفة..) على النحو الذي يستدعي في نظر الراوي استقدام القناع، ويظهر الراوي الذاتي وكأنه يرغب في ارتداء القناع وتمثيل دور الشخصية الرئيسية في القصة، بحثاً عن حياة أفضل وقيمة أعلى، وتأخذ لغة القص هنا سمة شعرية مكنتزة بالدلالة والمعنى.

قصة (برقية) تحاول الإفادة القصوى من المعنى الدلالي العام للعنوان المفرد المنكّر، على نحو يتلاءم مع فعالية القص القصير جداً:

انتباه.. بهية الليل تنهي خطابها، تنهب شوق السمّار.. وفي سلة الورع بضع كلمات سحرية ستكون فاكهة قصص السهر.. وأنت ستقهقه لوحذك كزمجرة الريح.. دموع منافي الروح ستغسل بعد جنوح الصبر جمرات الجروح..(21)

ولعل المفردة الأولى التي شرع فيها النص مشروعها اللغوي (انتباه) هي التي تحيل على هذا الفضاء القصصي الموجز والمكثف، وتعمل آلية الوصف التي يتكبتها الراوي في إشاعة هذا الفضاء المقتصد في الألفاظ لكن الواسع في الدلالات.



في قصة (حاجز) يسعى الراوي الذاتي إلى بناء مناخ من الفرح النابع من صلب الحدث القصصي، ضمن رؤية سردية تجعل من العنوان المفرد النكرة (حاجز) يحيل على كل الحواجز المعروفة في التاريخ، التي تحدّ من حرية البشر في حركتهم نحو الفرح وإلغاء حالة الحزن والخوف والرعب بما هو متاح من إمكانات:

كالبهجة أتخطى كلّ حاجز.. لسنا ضحكة الطفل تتهرج لكل هزة بلا نشوة.. نحن نتحدّى ركام الظلام، ومن تحت الظلام يومض لهيب الشمعة.. وكلّ شهقة لها مبرّر الوجود والعبور إلى الضفاف النائية.. في بريق الشعرة إصرار القوة وفيه يقين الثبات.. حذار من الفضول الذي يأكل خفقة القلب..

فأعقل يا نديمي ليست كلّ خمرة تحوي مباحج المتعة.. وما كلّ ضحكة مجلبة للسلوى؟ (22)

إن المعجم اللغوي الذي انبنت عليه القصة هو معجم إيجابي مضمونه الفرح والبهجة وضحكة الطفل والنشوة والتحدي ولهيب الشمعة، وبريق الشعرة وإصرار القوة ويقين الثبات، على الرغم مما يصاحب ذلك من الفضول (حذار من الفضول الذي يأكل خفقة القلب..)، على النحو الذي يجعل فكرة القصة ذات طابع إنساني عميق منفتح على الحياة.

تقترب قصة (بساط) كثيرا في بناء طاقتها السردية على اللغة الشعرية التي تأخذ بنظر الاعتبار سيميائية التعبير وإشاريته، فعنبة العنوان المفرد المنكّر يحيل على نموذج مكاني متحرك محتشد بمجموعة كبيرة من الإيحاءات، وتفتح هذه الإيحاءات على معانٍ واسعة بحكم صورة التذكير العنواني الذي يجعل المعنى متعدداً:

تبسط قلقك على رموش الليل.. وأنا أتأمل قدوم النهار.. كلنا على ظهر المركب المجهول.. الشاطئ على مرمى البصر.. حمائم على شرفات المحطة تصفّق بأجنحة الرغبة.. هل المصيدة فقدت شهيتها؟ غيمة على جناح الريح تنكت عبء كاهلها.. في الطرف الآخر مزنة تبلّل عطش الصحراء.. احترس أيها التائه من عتمة الطريق؟ أما تهاب من السكاكين وهي تطعن خاصرة الربيع..؟ الخلق والأجل كلاهما يهربان من لغز الحياة..

الراوي الذاتي يفترض وجود آخر أو آخرين يحاورهم بطريقة لا تبتعد كثيرا عن الحوار الذاتي، أي أن النص يقترح وجود آخرين لكنه يجعل من هؤلاء الآخرين صورة متجوهرة من صور الذات، في السبيل إلى إنتاج المقولة السردية في القصة، لغة القصة قريبة كثيرا من قصيدة النثر التي يمارسها القاص أيضاً، إذ إن جمل القصة كلها جمل مكتنزة بالمعنى والدلالة التي يمكن أن تحيب على الكثير من أسئلة الحياة والكون والذات.

قصة (اقتحام) تعتمد على عنونة مفردة منكّرة لكنها محتشدة بالدلالة في معناها العام وهو يحيل على الصخب والفوضى والحراك غير الطبيعي:

اقتحموا علينا الدار بعدما خلعوا مسامير قلوبنا قالوا لا تخافوا نحن زوار الفجر نأسف للإزعاج..  
سألونا أسئلة كثيرة ومنها تحديداً عن الصورة المعتقة والمعلقة على الجدار. وعن الموت الذي غيب صاحب الصورة وعن النجمة المتدلّية على بيرية جيفارا العسكرية.. فتشوا وراء النافذة، عن الحب العميق في أرجاء البيت.. سألو وسألوا.. ما بقي عندي مما يُسأل عنه.. ولا حتى ردود أو صدود على استفسارهم القاتل.. ما أعطيتهم شيئاً يمسون بخيط الدلالة على ضبط الحب المكنون في قلبي.. لم يعثروا على شيء جزعوا وثاروا ، قلبوا البيت على آخره.. ركلوا الباب بعدما بصقوا على صورة أبي وهو يتلو آيات الحب على شواهد وطني.. تركوني أتممّ ببقايا ليلي.. غابوا، وذابوا.. ذُبلت معهم الخوف.. وطارت معهم الأمان والعافية.. جمعت ما لدي من أوراق وصور مبعثرة على الأرض.. قلت في نفسي.. سيأتي يوم وتكون هذه الأيام قصصاً وعبراً جاهزة للنشر.. فمن قال إن الزمن ثابتٌ على حاله ولا يتغيّر؟.. (24)

تقوم القصة على نموذج حكاوي يرتبط بحالة محددة تخضع لموقف الراوي الذاتي من المحيط، فالراوي الذاتي هو بطل القصة وهو راويها ونموذجها، وهو نموذج لا يقتصر على الراوي بل يمتد كي يشمل تجربة النضال في كل زمان ومكان، لكن الراوي هنا يحاول أن يصوّر الحادثة من وجهة نظر شخصية عاشت التجربة بأدق تفاصيلها، لذا يبدو العرض القصصي للحادثة وكأنه فيلم سينمائي من خلال مجموعة الأفعال السردية المتلاحقة بطريقة بوليسية محكمة، بما يجعل من فعل العنونة (اقتحام) فعلاً ميدانياً محتشداً بالحراك والدينامية والمشهدية، بأعلى درجات التكثيف والاختزال والصورورية القصصية. (٢٥)

## ٢ - النموذج القصصي المعرف:

وهو النموذج الذي يقوم منذ عتبة عنوانه على عنوان مفرد معرف، ويكون التعريف ب (أل التعريف) التي تحوّل الاسم المفرد من نكرة إلى معرفة، وهو ما ينعكس على فضاء القصة في كل طبقاتها وتفاصيلها الإبداعية، ففي قصة (المقهى) تتضح الرؤية التعريفية حين يقوم الراوي كلي العلم بتصوير المكان على معرفة تامة بما يجري فيه:

في المقهى ضجّة تُريخُ العصب، ثرثراتٌ إلى الماوراء. يُعادُ فيها الميتون الغائبون، والصورُ الآفلة.  
حكاياتٌ وجع تصدُرُ من هنا وهناك. أوراُمٌ تنفجرُ وتسيلُ. سوائلُها مُرّة، حلوة، مَجّة.. وربما مثلُ

الشهد، تغلث من شقّ في الثمرة. من تينة أو حبة عنب.. لكنّها لا تجرح ولا تُصيبُ أحداً بالغثيان.. هي اللهبُ ترميه حناجرنا وقت يُحاصرنا الغضبُ.. الثرثاُتُ شرٌّ لا بدّ منه شرطاً ألا يُؤذي أحداً . (25)

الصورة القصصية التي يرسمها الراوي للمكان (المقهى) هي صورة حية تلتقط علامات سيميائية مهمة تحطي قصة المكان، هذا المكان النوعي الخاص خصوصية كبيرة ترتبط بذكرات وحكايات وقصص لا حصر لها، غير أن الراوي هنا يستثمر البعد السيميائي الدلالي الإشاري لتأثير المكان بالروح الحية القادرة على تمثيل الرؤية القصصية للمكان، وما التفاصيل التي يرويها الراوي عن صورة المكان سوى مشاهد حية تقدّم الوجه الآخر لـ (المقهى) بما يختزنه من ثراء دلالي وقيمي، ينعكس على الشخصيات المحتملة والأحداث المحتملة التي يمكن أن تملأ المكان بالطاقة والفعالية والحساسية الحكائية. أما قصة (المكتبة) فهي الأخرى تقوم على الأشياء نفسها التي قامت عليها قصة (المقهى) من حيث حيوية المكان وجماهيريته ونوعيته وخصوصيته:

ليس في المكتبة سوى الضجيج.. صُراخُ المراهق والمراهقة.. وحوارُ عجوزين عراهما الصمّ.. وفي الممرّ المكتظّ برفوف الكتب، طفلٌ يحركُ أطرافه داخل العربة.. ويعلو بكأوه، شيءٌ يُضايقه، أو يوخزه ، يحرقُ بين فخذه.. والأُمُّ لا تأبه به.. فقد عودته على البكاء.. ولطالما بكى ثمّ لاذ بالهدوء.. إنه ليس عثرةً تُعرقلُ هواياتها.. لقد كرسّت نفسها لخدمته.. هي موظفةٌ في المصرف ، مُجازةً ، ولكلّ أمّ هنا حقٌّ لترعى طفلها.. هي أميرته، وهو أميرها. (26)

المشاهدات التي يسجلها الراوي قد تؤسس لفضاء قريب من حساسية المفارقة، من خلال احتشاد النص بمجموعة كبيرة من الشخصيات (المراهق والمراهقة/عجوزين/طفل/ الأم)، لكن الطفل الذي يحرك أطرافه داخل العربة والأم التي لا تأبه له هما من يشغلان المكان/المكتبة، بوصفه مكاناً ممتلئاً بالضجيج، في الوقت الذي يجب أن يكون فيه ممتلئاً بالهدوء كي يسمح بالقراءة والمطالعة والحوار الداخلي النفيس مع الكتب، إن العلاقة بين الأم وطفلها هي التي تمثل جوهر الحكاية في القصة، وهي حكاية قائمة على اقتراح سيرة للشخصيتين، شخصية الأم وشخصية طفلها حين يعرض الراوي ذلك في مشهد سردي متناوب يقلل من زخم الحضور المكاني التقليدي لـ (المكتبة) في عتبة العنوان.

وتعبّر قصة (السكون) عن الحالة في المكان التي هي على العكس من الضجيج، حين ينبري الراوي الذاتي في القصة لرواية حكاية الصمت التي حلّت به وحلّ بها، حيث يحصل نوع من المفارقة أيضاً بين حركة الذهن وحركة أعضاء الجسد:

ما بال الكلمات لا تُطأوغُ شفّتي؟ ماذا جرى للساني، وعُيِّت خُنْجرتي بالصمت؛ لم هذا السكون الموجع؟ أسئلةٌ بلهاء لا إجابات لها.. لكنّ حواراً جميلاً يدورُ في الذهن.. بين مَنْ وَمَنْ؟ فهذا سؤالٌ عقيم بلا جدوى.. سأهدأ وأستكينُ.. نظري وحده يتكلّم، يتتبعُ خطى هذا وذاك.. وحين يختفي أحدٌ يستقبلُ آخر.. فلا بدّ للعَيْن أن تتشغل.. وإلا عَراها الذبول.. فلم تكونُ لنا عيونٌ، أليس للنظر والبلهقة ونبش السير؟..(27)

يقوم النص القصصي القصير هنا على آلية السؤال والاستفهام، وهي آلية داخلية تكشف عن حالات شخصية الراوي من خلال بوابة السؤال عن الصمت والسكون الموجع (وعُيِّت خُنْجرتي بالصمت؛ لم هذا السكون الموجع؟ أسئلةٌ بلهاء لا إجابات لها.. لكنّ حواراً جميلاً يدورُ في الذهن.. بين مَنْ وَمَنْ؟)، وهنا تحصل المفارقة بين الأسئلة البلهاء والحوار الجميل الذي يدور في الذهن، على النحو الذي يسمح للعين أن تعمل بديلاً للجسد كله بوصفها الآلة الناظرة القادرة على الإحاطة بالمشهد في ظلّ غياب الآلات الجسدية الأخرى الواقعة تحت رحمة السكون، فالقصة إذن بإيجازها واختزالها تصور شبكة من العلاقات في حيز كتابي ضيق بما يمثل جوهر الفعل القصصي القصير ونموذجه الحي.

قصة (الغد) تشتغل منذ عتبة عنوانها المفرد المعرّف على الزمن المستقبلي، فالعنوان (الغد) يقابله بالضرورة دالّان آخران محتملان هما (الأمس/اليوم) حتى تكتمل دائرة الزمن التقليدية، غير أن عنوان القصة يستبعدهما كي يسمح لدالّ (الغد) فقط بالعمل:

نحن نُهرق دم فوضانا على صفحات النهارات.. في الليل نخبو كالصلصال المختمر.. أقترّب مني يا قلق.. أنت بين أمرين لا ثالث لك.. إما أن تُغادرني طواعية أو أمزّك بسيف جنوني إريباً.. في الطريق إلى أحضانك نتقاسم الخطأ والخطيئة.. سأسمح لغلوائي أن تتمرد عليّ.. ليس عدلاً ولا إنصافاً أن أحني قامتي أمام كلّ عاصفة.. فأستغرب حدّ الدهشة لزنيقة بريّة كيف تقاوم الرياح والمطر وهزيم الرعد.. بيدّ أنها تنهار حين تُلامسها أناملي، تتساقط تويجاتها.. بحثاً عن عاشقين عشقا حتى الشمال، وفي ضوء أول قنديل اللقاء احترقا.. (28)

القصة تحكي تجربة الراوي الذاتي بوصفه الشخصية المركزية هنا، وتجربته ذات طبيعة رؤيوية فلسفية يناجي فيها الأشياء الداخلية والخارجية معاً، وهذه المناجاة تفتح على آفاق تحاول جمع الحياة والطبيعة والتجربة والأمل في سلّة واحدة، إذ على الرغم من أن السرد القصصي يبدأ بالضمير الجمعي (نحن) إلا أنه سرعان ما يحضر الضمير المفرد الذاتي في جملة ذات اشتباك دلالي عميق (اقترّب مني يا قلق)، وكأنّ القلق هنا يمثل الصورة المستقبلية لدى الشخصية في بحثها عن الغياب داخل حضور وهمي،

ويبقى العنوان بأليته المفردة المعرّفة ذات البعد المستقبليّ حاضنة للحدث القصصي وفاعلة في طبقاته وتجلياته.

أما قصة (الساعة) فهي تحكي مرة أخرى قصة الزمن لكن من زاوية نظر أخرى ورؤية أخرى ومجال آخر، إذ هي تقترح الزمن الخاص وصولاً إلى الزمن العام، من الزمن الآلي المرتهن بجهاز الساعة إلى الزمن المفتوح الذي لا يرتهن بألة، ومن هنا يحصل أيضاً نوع من المفارقة بين فضاء العنوان القصصي وفضاء المتن:

عينه على عقريّ الساعة.. يتأمل مضي الوقت، في حدقة حيرته يتهدل الوقت والثواني.. الوقت يعزف في باحة الانتظار موسيقى الضجر.. بلا هدى تتمشى خطواته نحو زمهرير لم يألفه في الصورة ترى عين تسيل أهدابها على ستر الفضيحة.. أخرس بلا نطق يسألني عن الساعة وعن الأمان في المماشي الجليدية، أفقده المرض زمامه.. ألم تر كيف أتعثر بهمومي وأنا مثلك مصابّ بداء اصطياد الأمل.. في فن الغابة احتلّ الظل سريري.. العصافير تنكّرت أعشاشها طالها الهجر والخراب.. لا تبتئس وانتظر، لدينا في الطريق إليك زبائن جاؤوا من مدن الرماد الآمن.. ماذا لو أمضينا معهم بعض الوقت!.. (29)

فالراوي الذاتي يروي حكايته من خلال زوايا نظر سردية مختلفة، وهو يجتهد في مناقشة ومحاورة الزمن بشتى أشكاله في درجة علاقة الشخصية به، إن القص القصير جدا هنا يستثمر فرصة الإيجاز والتكثيف والاختزال كي تستجيب الرؤية القصصية لعنوان النص المفرد المعرّف (الساعة)، بكل ما ينطوي عليه الخزين الدلالي الزمني في المفردة من معاني وقيم وأفكار لا يمكن أن تتوقف عند حدّ، حتى أن الجملة التي تختتم بها القصة حفلها السردية (ماذا لو أمضينا معهم بعض الوقت) تعمل بوصفها وسيلة لاستبقاء شيء من الزمن في حاضنة الشخصية والحدث القصصي.

### ٣ - النموذج القصصي المتنوع:

وهو النموذج القصصي الذي يتجاوز في صوغ عتبه العنوانية النموذجين الأول (المفرد المنكّر)، والثاني (المفرد المعرّف بأل) إلى صيغ لغوية أخرى، بحيث تنعكس الصيغة العنوانية في كل قصة على النموذج القصصي من حيث البنية والفضاء والرؤية والمقصد، ويأخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة بحسب الطبيعة العنوانية للقصة.

ففي القصة الموسومة بـ (خبر عاجل) وهو عنوان خبري موصوف حين نجد أن لفظة (خبر) جاءت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) أو (هو)، ولفظة (عاجل) صفة للخبر تدل على سرعة الحركة والفعل والاستجابة:

غشيني ملّ، فارتاع ظيّي جئت صعفاً غير أبي ما تصدمني.. صرختُ أه ما أتعس الفضائيات  
النائحات على نقل الدم والقتل، والمسرورات جداً بنقل الخبر العاجل والنذير دوماً بخبر الموت والشؤم  
..

وجاء في الخبر العاجل جداً : جاءنا توأ (إن القوات الأمنية سارعت إلى تطويق المكان بحثاً عن  
مدبري الحادث فيما هرعت سيارات الإطفاء وفرق الدفاع المدني إلى مكان الحادث، ونقلت جثة القتيل  
إلى دائرة الطب العدلي) ومنها إلى المقابر، والجرحى إلى المستشفى ليتلقوا العلاج اللازم وعلى الأمن  
والوضع المزري سلاماً بلا أمان..(30)

الراوي هو راوٍ ذاتي يروي الخبر العاجل كما سمعه من وسائل الإعلام، ومضمون الخبر هو وقوع  
انفجار أو تفجير في المكان، وتسعى القصة إلى تمثيل ردّ الفعل (النقدي) من لدن الراوي الذاتي الذي  
هو الشخصية الوحيدة فيها، وهي تمثل الشاهد الموضوعي على ما يحصل من قتل وتدمير مجاني في  
المكان والزمان، القصة بإيجازها واقتصادها تحكي مرارة تجربة يعيشها المجتمع يومياً، فهي تختزل  
المشاعر والعواطف والموقف بأقل ما يمكن من الألفاظ، وتحذف الكثير من الزيادات التي إذا ما أضيفت  
سوف تسهم في ترهل النص، بمعنى أن النص يحاول بلوغ المقصد السردي بأقل جهد لغوي وأسلوبى  
على صعيد العناصر الفنية، على نحو يجعل العنوان ماثلاً في المتن بصورة كلية.

أما القصة الموسومة بـ (عبقها) فهي قصة ذاتية بالغة الذاتية، يتجول فيها الراوي الذاتي في حقل  
الذكريات العجيب كي يرسم صورة الراهن المشحون بالغربة، هذه الغربة التي تتجلى في الكثير من  
المظاهر اللفظية التي تعبر عنها الحساسية اللغوية الأسلوبية، فهي حاضرة بقوة لافتة ومؤثرة بشكل  
عميق وواسع:

في شرفة التأمل، أرى ليل يمضي، حزن يتجدد.. يوضع عقب ذكرياته، كلما فتحت للفرح نافذتي أراه  
وكأنه هو.. بيده كيتار خشبي، مطلي بلون الغبار ينوح نوحه الشجن.. يحكي قصة رحيل الألحان..  
يتراءى خيال الماضي.. صورة أمني تسيل من جلبابها الأسود حبات العرق.. تصنع لأفواهنا خبز  
التنور الساخن.. أمسك عصا الأطياف، أهشّ بها على صمتي وعلى الريح المجنونة، غادرتهم على  
عجل كومضة برق في الظلام.. في بقايا العمر أنصرف في عجن أخطائي في وعاء الخطيئة، أبذل  
قصائدي ولوحاتي أنطلق في رحاب الرحمة..(31)

العنوان القصصي (عبقها) يحيل على الصورة الأنثوية الوحيدة التي ظهرت في القصة باختزال حكيم  
يرسم الصورة بأعلى درجات الدقة (صورة أمني تسيل من جلبابها الأسود حبات العرق.. تصنع لأفواهنا

خبز التنور الساخن..)، وهذا العبق يمكن أن يظهر هنا من رائحة حبات العرق ومن رائحة خبز التنور الساخن، وما يحيط بهذه الصورة من تفاصيل وذكريات وأحلام مهدورة ما تلبث أن تثري هذه الصورة المركزية (صورة الأم) بعبقها القادم من حبات العرق ورائحة الخبز الساخن، بحيث لا يمكن للوحات التي يرسمها الراوي ولا القصائد التي يكتبها إلا وتستجيب لهذا العبق في أعلى وأعلى وأجمل الصور. قصة (نحن) تقوم على عنونة الضمير الأنوي الجمعي وتطرح إشكالية الأنا والمجموع، وهي تختصر الصورة الجمعية في مقارنة معاناتها الذاتية والموضوعية معاً، وتدخّل في صراع الراهن الموضوعي والمتخيل الأسطوري:

نحنُ كما قالت العزّافة السمرء أولاد الصمت تطحننا طاحونة الأيام.. يلعنا المجهول.. شمسنا تميل يوماً بعدَ يوم نحو الأفول.. نمرّ في فلك الحياة بمخاضات عصيّة.. قالت لي السمرء مجدداً إلقِ عصاك عند عتبتى.. وعند سكون الألم.. قلت لها: هي عيني ورجلاي، شراييني وممرات راحتي.. إذن لا تشدّ الرحال.. فمقامك اليوم عندي.. خذ قيلولتي عندي، أغمض بصرك عن ضجة النهارات.. سترى ممّا لم ترَ في تجوالك الدائب عن معنى الذات.. (32)

تشرع الجملة السردية الأولى في القصة بتقديم صورة المضمون القصصي على نحو إيحائي غير مباشر، وهذه الجملة هي) نحنُ كما قالت العزّافة السمرء أولاد الصمت تطحننا طاحونة الأيام..(، مكونة من مجموعة من المكونات، فعلى مستوى الشخصيات تبرز الشخصية الجمعية (نحن) بوصفها محور العملية السردية في القصة ومركزها الجاذب، ثم شخصية (العزّافة السمرء) بوصفها دالا يحيل على الخرافة والأسطورة، وشخصية (أولاد الصمت) التي تحيل على الشخصية الجمعية (نحن)، ومن ثم جوهر الحكاية السردية التي تمثلها (تطحننا طاحونة الأيام)، وهي حكاية عامة تحكي تجربة الكفاح والنضال من أجل حياة أفضل، ثم ما يلبث الضمير الجمعي الأنوي (نحن) أن يتمخض عن ضمير أنوي فردي، يحكي فيه الراوي الذاتي المفرد تجربته الذاتية في نوع من الحوار الذاتي/الموضوعي مع الأنا/الآخر، للنظر في تجربة الغربة المحمّلة بالمفاجآت بحثاً عن جوهر الذات ومعناها الخفي.

وتقدّم قصة (صديقة المنفى) نموذجاً حياً للفناء الإيجابي الجميل في الغربة على الرغم من قسوة الغربة وفداحتها، وعنوان القصة عنوان تضائفي خبري تكون فيه مفردة (صديقة) خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) أو (هي)، ومن ثم يضاف الخبر إلى (المنفى) ليتحدد مكان هذه الصديقة وعنوانها وشكلها: الآن لديه صديقة وفيّة بعدة لغات.. ويقلوب إنسانية شئى.. لديه كومة من الأصدقاء فأكثرهم بلمس الحية ولباسهم لبوس الحرياء.. صديقة وحدها تكفي أن تزيل غبار الزمن.. وتصدّ بابتسامة بريئة زوبعة



الأحزان.. إنها تعيش لكل لحظة حياة.. وعينها تفيض بالرأفة والحنان.. (33)

الصورة القصصية واضحة المعالم في رسم فضاء حكاية رومانسية جميلة في عالم الغربة، إن صديقة المنفى هي صديقة نوعية خاصة ونموذجية في عالم مزدحم بالمعاناة التي تتأتى من كل زاوية في عالم الغربة، لعل هذه الرؤية القصصية في القصة تصوّر حالة من حالات المفارقة التي تعتمدها القصة القصيرة جداً، ففي وسط عالم مشحون بالمأساة والضياع والتشتت والحنين تظهر صورة مفارقة بدلالة (صديقة وفيّة)، تساعد في التخفيف من عالم الغربة ومآسيه، لذا تأتي لغة القصة شديدة الاقتصاد والتركيز والتكثيف.



### الهوامش والإحالات:

- (١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣: ٥٦٢.
- (٢) محتوى الشكل في الرواية العربية، سيد البحراني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦: ٢٠.
- (٣) الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦: ٢٨١.
- (٤) في نظرية الوصف الروائي، نجوى الرياحي القسنطيني، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨: ١٨١.
- (٥) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. مورييس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩: ٨٥.
- (٦) عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد الملك اشهبون، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٩: ٥٤.
- (٧) المفارقة، سي. ميوميك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد، ١٩٨٢م): ١٢٢.
- (٨) قص الحداثة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول مج٦، ع ٤، ١٩٨٦: ١٠٦.
- (٩) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦.
- (١٠) الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، د. فاطمة عيسى جاسم، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ٣٤، ٢٠٠١: ٩٤.
- (١١) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، ٨.
- (١٢) من المقدمة التي كتبها د. محمد صابر عبيد عن هذه المجموعة، المقدمة.
- (١٣) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، المقدمة.
- (١٤) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، المقدمة.
- (١٥) المصطلح السردى - معجم المصطلحات - جيرالد برنس، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ٢٤٥.
- (١٦) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، المقدمة.



مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية المجلد (٢٥) العدد (٢) كانون الأول (١) ٢٠١٨

(١٧) نشرت المجموعة القصصية الموسومة (سكنوا روجي) لحكيم الداودي في دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧، مع مقدمة نقدية للناقد محمد صابر عبيد بعنوان (دينامية النص الأدبي وإشكالية التجنيس).

(١٨) المجموعة القصصية الموسومة (سكنوا روجي) لحكيم الداودي ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧: ٧١ - ٧٢.

(١٩) م . س : ٨٧.

(٢٠) م . س : ٩٣.

(٢١) م . س : ٩٥.

(٢٢) م . س : ١٠٤.

(٢٣) م . س : ١٠٥ - ١٠٦.

(٢٤) م . س : ١٦٠.

(٢٥) م . س : ٥٥.

(٢٦) م . س : ٥٦.

(٢٧) م . س : ٥٧.

(٢٨) م . س : ٦١.

(٢٩) م . س : ١٠٣.

(٣٠) م . س : ٧٦.

(٣١) م . س : ٩١.

(٣٢) م . س : ٩٩.

(٣٣) م . س : ١١٨.

### قائمة المصادر والمراجع

- (١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.
- (٢) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- (٣) المفارقة، سي. ميوميك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد، ١٩٨٢م).
- (٤) محتوى الشكل في الرواية العربية، سيد البحراني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦: ٢٠.
- (٥) المصطلح السردي - معجم المصطلحات - جيرالد برنس ، ت: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- (٦) الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
- (٧) في نظرية الوصف الروائي، نجوى الرياحي القسنطيني، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- (٨) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد الملك اشهبون، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٩ .
- (٩) المجموعة القصصية الموسومة (سكنوا روجي) لحكيم الداودي ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧.

### الدوريات

- (١) قص الحداثة ، نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول مج ٦ ع ٤ ١٩٨٦ .
- (٢) الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، د. فاطمة عيسى جاسم، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ٣٤ لسنة ٢٠٠١.
- (٣) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦ .