اعداد مكتبة الروضة الحيدرية

المكتبة الرقمية

الرسائل الجامعية

القصة القصيرة جداً في العراق
(١٩٦٨-٢٠٠٠)

رسالة تقدمت بها

زينب عبد المهدي نعمة الطائي

إلى

مجلس كلية التربية للبنات- جامعة بغداد

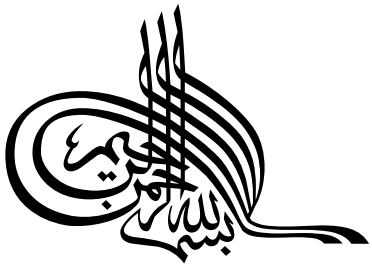
وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف الأستاذ الدكتور

شجاع مسلم العاني

رجب ١٤٢٣هـ

أيلول ٢٠٠٢م



وَهُوَ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْحَمْدُ
فِي الْأُولَى وَالْآخِرَةِ وَلَهُ الْحُكْمُ
وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ

(القصص/ الآية ٧٠)

الإهداء

أحسنُ منكَ لم ترَ قطُّ عينٌ وأجمل مِنكَ لم تَلِدْ النساءُ
خُلقتَ مبّرأً من كلّ عيبٍ كأنّك قد خَلِقْتَ كما تشاءُ

إلى رسول الهدى ونبراس التقى

رسول الله محمد ﷺ

إلى من نَحَتَ على قلبي حب الله والإنسان ونسج خيوط مستقبلي وكتب أحلامي حقيقة أمامي

أبـــــي

إلى التي سقتني حباً من ماء عينيها وسهرت لراحتي في قسوة لياليها

أمـــــي

إلى الذين تعجز الكلمات عن وصفهم فهم التيجان التي بها أفخر

أخــوتي

إقرار مشرف

اشهد بأن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (القصة القصيرة جدا في العراق ١٩٦٨-٢٠٠٠) جرى بإشرافي في قسم اللغة العربية في كلية التربية للبنات – جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الأستاذ الدكتور

شجاع مسلم العاني

المشرف

بناء على التوصيات المتوافرة، ارشح هذه الرسالة للمناقشة.

رئيس قسم اللغة العربية

أ.د. عبدالهادي خضير نيشان

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن لجنة المناقشة بأننا قد اطلعنا على هذه الرسالة المقدمة من قبل الطالبة (زينب عبد المهدي نعمة الطائي) الموسومة (القصة القصيرة جدا في العراق ١٩٦٨ – ٢٠٠٠م)، وناقشناها في محتوياتها وفيما له علاقة بها ونعتقد إنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (جيد جدا).

التوقيع :
الاسم : أ. د. داود سلوم كاظم
-رئيس اللجنة -

التوقيع :
الاسم : أ. خالد علي مصطفى
-عضوا -

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. جعفر صادق محمد
-عضوا-

التوقيع :
الاسم : أ. د. شجاع العاني
-عضوا ومشرفا-

صدقت من لدن مجلس كلية التربية للبنات – جامعة بغداد –

التوقيع :
الاسم : د. عبد السلام بديوي يوسف
عميد كلية التربية للبنات
التاريخ: / / ٢٠٠٢م

شكر وتقدير

أتوجه إلى الباري عز وجل شاكرة فضله وإحسانه لما منحني من قوة وعزم لإتمام رسالتي.

ولا يسعني بعد شكري لله تعالى إلا أن اشكر الأستاذ الدكتور شجاع العاني المشرف على رسالتي لما بذله من جهد ومتابعة لخطواتي، فله مني أخلص الود والوفاء ولا يفوتني أن أشكر أساتيذي الأفاضل في قسم اللغة العربية سائلة المولى عز وجل أن يمدهم بالصحة والعمر المديد لما بذلوه من جهد في خدمة لغتنا العربية.

كما أتقدم بالشكر لعميد وعمادة كلية التربية للبنات لما قدموه من جهود خدمة لطالبات الدراسات العليا.

وإن أنسَ لا أنسى عائلة المرحوم غازي العبادي لما هّيأوه من مصادر ومراجع فجزاهم الله خير جزاء.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٣
التمهيد: نشأة القصة القصيرة جداً	٤-١٨
- لقصة القصيرة جداً إشكالية المصطلح	٤
- نشأة القصة القصيرة جداً	٨
- دواعي كتابتها	١١
- بين الفن الخبر في الأدب العربي القديم والقصة القصيرة جداً	١٥
الفصل الأول: البداية والنهاية أو الاستهلال والخاتمة	١٩-٥٦
المبحث الأول: البداية أو الاستهلال	١٩-٣٦
-البداية المباشرة	٢٤
- البداية التدويمية	٣١
- البداية الحوارية	٣٣
- البداية غير المباشرة	٢٧
المبحث الثاني: النهاية أو الخاتمة	٣٧-٥٦
١- النهاية الموباسانية المفاجئة	٤٠
٢- النهاية المفتوحة	٤١
أ- الإقفال التدويمي	٤٢
ب- الإقفال التصويري	٤٥
جـ- الإقفال الإخباري	٤٨
٣- النهاية المزدوجة	٥٠
الفصل الثاني: الحدث وبناء الزمن	٥٨-١١٢
المبحث الأول: الحدث	٥٨-٩١
- أنساق بناء لحدث في القصة القصيرة جداً	٦١
- نسق التتابع	٦٣
- شخصية لبطل في القصة القصيرة جداً	٨١

الموضوع	الصفحة
المبحث الثاني: بناء الزمن	٩١-١١٢
- زمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل	٩٤
أ- الاسترجاع	٩٤
ب- الاستباق	١٠٢
٢- زمن السرد من حيث السرعة والبطء	١٠٣
الفصل الثالث: الوصف وبناء المكان	١١٤-١٥٥
المبحث الأول: الوصف	١١٤-١٣٠
المبحث الثاني: بناء المكان	١٣٠-١٥٤
١- المكان المسرحي	١٣١
٢- المكان المعادي	١٤٠
أ- أماكن الإقامة الاختيارية	١٤١
ب- أماكن الإقامة الاجبارية	١٤٨
- مكان الحرب	١٥١
الخاتمة	١٥٥-١٥٨
المصادر	١٦٠-١٦٧
ملخص اللغة الأنكليزية	1-3

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وخاتم ، النبيين محمد بن عبدالله الأمين ، وآله الطيبين الطاهرين.

أما بعد :

فقد دفعني حبي ، وميلي الشديدان للفن القصصي الى تجشم عناء المغامرة في سبر أغوار هذا الصنف من الفنون، ومما زادني ثقة ، وايماناً ، وشجعني على خوض غمار البحث فيه ، برغم من أنه موضوع بكر لم يدرس بعد، ولم تقعد له القواعد، أو تسن له السنن، ثقتي العميقة بأستاذي الدكتور (شجاع العاني) ، وببعد نظره الثاقب ، وموضوعيته في معالجة الأمور ، إذ كان الموضوع من اقتراحه ، فوقع الاختيار على المدة المحددة بين عامي (١٩٦٨-٢٠٠٠) لما أحدثته ثورة ١٩٦٨ من انقلاب جذري في جميع الصعد ، لاسيما الصعيد الثقافي، فظهر ذلك جليا على جل الآداب والفنون ومنها الفن القصصي.

وفي زحمة البحث، وجدنا أن هذا الفن إشكالي في كل حيثياته ابتداءً من اسمه ، ومصطلحه ، ثم هويته ، ومكانته بين الفنون القصصية الأخرى. وانتهاءً بأصوله ، وتقنياته. لذا كانت دراستنا مقسمة على فصول ثلاث مع (تمهيد) عرضنا فيه لأهم اشكاليات " القصة القصيرة جداً " ، ومنها:

١- نشأتها.

٢- مصطلحها.

٣- دواعي كتابتها.

٤- بين فن الخبر في الأدب العربي القديم ، والقصة القصيرة جداً .

ثم عرضنا لأهم عناصرها ، وتقنياتها في كل فصل من الفصول الثلاثة، إذ تناول الفصل الأول تقنيتي (البداية والنهاية) وفيه بينا أهم انواع البدايات والنهايات التي وظفها كتاب هذا الصنف فانقسمت دراسته على مبحثين:

١- البداية ٢- النهاية.

وتناول الفصل الثاني (الحدث ، وبناء الزمن) وفيه عرضنا لأهم الأنساق التي بُنيت على وفقها أحداث القصة القصيرة جدا ، والفرق بينها ، وبين بناء الحدث في القصة القصيرة ، وهو ماتضمنه المبحث الأول من الفصل.

أما المبحث الثاني فقد تناول بناء الزمن ، وعلاقته بالسرد من حيث:

١- الماضي ، والحاضر ، والمستقبل.

٢- سرعة السرد ، وبطئه.

اما الفصل الأخير ، وهو فصل (الوصف ، وبناء المكان) عرضنا فيه اهم الفوارق بين الوصف في القصة القصيرة ، والقصيرة جدا في المبحث الاول منه . أما مبحثه الثاني فتناول بناء المكان الذي بدوره انقسم على:

١- مكان مسرحي يؤطر الحدث.

٢- مكان معادٍ لشخوصه تجسد في نوعين:

أ- أماكن الاقامة الجبرية.

ب- أماكن الاقامة الاختيارية.

واخيرا خاتمة ضمت اهم ماتوصل اليه البحث من نتائج.

ويجدر بالذكر اننا عمدنا الى مقارنة " القصة القصيرة جدا" بغيرها من الفنون القصصية كالرواية تارة والقصة القصيرة تارة اخرى، عند البحث في عناصرها ، وتقنياتها ، لأن الدراسات فيها – إن لم نقل انعدمت – فقد ندرت الا من بعض مقالات لمجموعة من النقاد الأجانب ضمها كتاب " فن كتابة الاقصوصة" وهو احد كتب سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ترجمة (كاظم سعد الدين) فضلا عن ذلك مقالات

، وآراء ضمها ملف صحيفة (القادسية) الذي افتتحته أواخر عام ١٩٨٧ ، وبدايات عام ١٩٨٨ عن القصة القصيرة جداً .

الأمر الذي مثل اولى الصعوبات في البحث مما ألجأنا الى اجراء المقارنات، والموازنات بينها ، وبين الفنون القصصية الأخرى.

وبرغم الصعوبات التي واجهناها في ندرة المصادر وقلتها الا ان الله يسر لنا البحث ، فوصلنا الى نتائج نرجو ان تنال الرضا والقبول.

وأخيرا نتمنى أن تكون دراستنا السلمة الأولى في سلسلة دراسات تتناول هذا الفن فترتقي به ، ويرتقي هو الآخر بها . ومن الله التوفيق .

الباحثة

التمهيد

لاغرو أن واجهت القصة القصيرة جدا عمليات اجهاض في بدء تكوينها، او عدم الاعتراف بها كيانا شرعيا مستقلاً بين امثاله من الأصناف الأدبية داخل الجنس القصصي.

فكل جديد لايستساغ في بدايته، ثم يصبح عاديا مألوفا بعد أن يأخذ له حيزا في عالمه الخاص، فيفرض نفسه حقيقة فيه. والامثلة كثيرة في حياتنا ، لاسيما في عالم الفن ، والأدب ، فعلى سبيل المثال تعاني (قصيدة النثر) [١] من هذه الظاهرة. واذا كان ذلك – أي عدم الاعتراف بها – فلأنها لم تقعد بدراسة بعد، فتصبح لها نظرية خاصة بها كالقصة القصيرة.

* * *

القصة القصيرة جدا إشكالية المصطلح :

ساد الالتباس في مصطلح القصة القصيرة جداً على كثير من الكتابات النقدية، فبعض الكتاب أطلق عليها "القصة القصيرة جداً " [٢] وبعضهم الآخر

---

(١) ينظر : سرور عبدالرحمن عبدالله : قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر (الجهود الرائدة في العراق ، وسوريا ، ولبنان) اطروحة دكتوراه مطبوعة على الالة الحاسبة، ١٩٩٦.

(٢) ينظر: ملف صحيفة القادسية البغدادية حول القصة القصيرة جدا : ٢٤ تشرين الاول ١٩٨٧، ٧ تشرين الثاني ١٩٨٧ ، ٢٠ تشرين الثاني ١٩٨٧، ٢١ كانون الاول ١٩٨٧ ، ٤ كانون الثاني ١٩٨٨ ، وطراد الكبيسي : القصة القصيرة جدا في العراق، مجلة الموقف الادبي ، ع٤٤ ، آب ١٩٧٤، ص٣٦، وأحمد خلف: القصة القصيرة جدا شكلا أدبيا مستقلا، مجلة الاديب المعاصر، ع٣٧، حزيران – تموز ١٩٨٨ ، ص ٩٧.

سماها بـ "الاقصوصة" [١] .

لقد لاقى هذا الشكل الأدبي الاختلاف في اغلب حيثياته ابتداءًمن تسميته الى كينونته، فمثلما أختلف في كونه شكلا أدبيا مستقلا، توقع له نفر [٢] من الكتاب البقاء، والاستمرار ، في حين هاجمه آخر [٣] مدعيا أنه شكل هجين اضل نفسه بالتأرجح بين (الخبر) ، و (القصة القصيرة) . فكذا الحال في اسمه ، ومصطلحه. وهذا اللبس طبيعي إذا ماعرفنا أن جل الفنون اضطرب في تدقيق، وتوضيح التسمية ، ومضمونها، وما الى ذلك مما يعود الى اصول كل فن.

ويذهب (احمد المديني) الى ان الاقصوصة، والقصة القصيرة وجهان لعملة واحدة، وتسميتان لشيء واحد، وأن التفرقة بينهما متعسفة، وخاطئة ، ويرجع سبب الاشكال الى ان كلمة اقصوصة ترجمة لكلمة (NOUVELLE) الفرنسية، و (Short story) الانكليزية [٤] .

ويذهب المذهب نفسه (صبري حافظ) ، ويؤثر مصطلح الأقصوصة على القصة القصيرة ، الترجمة الحرفية للمصطلح الانكليزي "Short story " بل يعيب على من أصر على استخدام هذه الترجمة الحرفية ، وأطلق مصطلح " الأقصوصة القصيرة" على القصة القصيرة جدا، فيقول : " لم يستقر النقد العربي على مصطلح

---

(١) ينظر وولتر كامبيل: الشكل في الاقصوصة ، فن كتابة الاقصوصة، الموسوعة الصغيرة، ع١٦، ١٩٧٨، ت كاظم سعد الدين، ص٢٤، ونجيب العوفي: مقارنة الواقع في القصة المغربية القصيرة من التأسيس الى التجنيس ،ط١، الناشر، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، ١٩٨٧، ص ٥٦.

(٢) عباس الجبوري: مدخل في دراسة القصة القصيرة جدا، مجلة الطليعة الأدبية، ع مايس – حزيران ، ١٩٧٦، ص٣٠.

(٣) خالد علي مصطفى: وماتلك بيمينك ياموسى، صحيفة الثورة البغدادية، ١٢ مايس ١٩٨٧.

(٤) ينظر احمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب ، في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت ، (ب.ت) ، (ب.ط) ، ص ٣٢.

ثابت لهذا الفن القصصي – القصة القصيرة – فبينما رسخ مصطلح الرواية في النقد العربي ، نجد ان عددا كبيرا من الدارسين لايزال يتذبذب بين مصطلحي الأقصوصة ، والقصة القصيرة ، للدلالة على مايعرف بالانكليزية باسم "Short story" وفي الفرنسية "Cont" . ومن الواضح أنني أؤثر مصطلح الاقصوصة[١]" ثم يدرج اسباب إيثاره بقوله " ليس فقط لايجازه ، وسماحه باشتقاق صفة اقصوصي (...) وملائمته للتعبير بكفاءة عن طرفي هذا الفن من اقصوصة قصيرة "Short short story" أو "Very short story" الى اقصوصة طويلة "Long short story" (...) بل لأن مصطلح القصة القصيرة يحمل ميسم الترجمة الانكليزية التي تفتقر الى صيغ التصغير، فتحتاج الى كلمتين في حين تكتفي العربية بكلمة واحدة " [٢] .

أما (نجيب العوفي) فقد فند هذا الرأي ، وأطلق مصطلح الأقصوصة على القصة القصيرة جدا، مستشهدا بمقالتين الأولى لـ(وليم أي. هاريس) بعنوان "موجز تكنيك الأقصوصة" ، والثانية لـ (وولتر كامبيل) بعنوان " الشكل في الاقصوصة ، " وكلتا المقالتين يضمهما بين دفتيه كتاب " فن كتابة الاقصوصة".

يقول (هاريس) " ... إن الاقصوصة ينبغي أن تبنى حول شخصية رئيسة واحدة، ومنظر واحد . او زمان واحد مع كل الانتقالات التي تبدو ضرورية في الوقت الذي يجب أن تبنى فيه القصة القصيرة أيضا حول مايزيد على ثلاث شخصيات ، وثلاثة مناظر مع الانتقالات المطلوبة، وهذه بطبيعة الحال ليست قاعدة يجب عدم خرقها، وإنما هي نتاج تجربة وجد أن لها أثرا فعالا" [٣] .

أما عند (كامبيل) " فإن الاقصوصة تختلف كثيرا عن القصة القصيرة(....) ففي القصة القصيرة تكون البداية ذات أهمية عظيمة، وعليها يقيم الكاتب مهارته ،

---

(١) صبري حافظ : الخصائص البنائية للاقصوصة، مجلة فصول، المجلد ٢،ع٤، يوليو– اغسطس – سبتمبر ١٩٨٢ ، ص١٩.

(٢) نفسه

(٣) وليم إي . هاريس: موجز تكنيك الاقصوصة ، فن كتابة الاقصوصة، نفسه، ص٦٢.

ويركز عنصر المفاجأة ، والتشويق، ومن الجهة الأخرى فإن المفاجأة تتركز في الاقصوصة في النهاية ، وهي الذروة في الوقت نفسه (...) ينتج عن ذلك ان كتابة الاقصوصة تحتاج الى مهارة اكثر ، وسرعة أكبر ، وتكثيف أشد ، وبراعة أعظم مما تتطلبه القصة القصيرة الاعتيادية " [١] .

ومادامت الكلمة ليست عربية، وإنما وردت الينا مترجمة عن لغة أخرى ، وأختلف في ترجمتها بين " القصة القصيرة جدا" و " الاقصوصة" وما دام مصطلح " الاقصوصة " يشير الى مفهوم (القصة القصيرة) – ونحن لانذهب الى ذلك ، لأن مصطلح (القصة القصيرة) بات مصطلحاً قارا– فإننا نؤثر مصطلح " القصة القصيرة جدا" على مصطلح "الاقصوصة" ، لان هذا المصطلح متعارف عليه في الوسط النقدي العراقي كما أشرنا سابقا، وبذلك نتلافى الإشكال الناجم عن استخدام مصطلح " الاقصوصة".

فمحور بحثنا هو مايطلق عليه بالانكليزية "short short story" [٢] أي القصة (القصيرة القصيرة)، وهو ماعثرنا عليه في المعاجم الانكليزية الأدبية ، أو "very short story" وهو المصطلح الدارج في اللغة الانكليزية لهذا الشكل الأدبي.

وربما اطلق عليها تسميات أخرى مثل " طرفة" [٣] ، والقصة "الصرعة"،[٤] او "الساندويج"،[٥] أو " قصص في دقائق" [١] .

---

(١) وولتركامبيل: نفسه ، ص ٢٤.

(2) Dictiouary of literary terms, coles Hand book series, 1963, coles Publishins company Limited, toronto – canada, P.109.

(٣) ينظر: باسم عبدالحميد حمودي: القصة العراقية القصيرة جدا عن المصطلح والصورة التاريخية ، مجلة الاقلام ، ع تشرين الثاني – كانون الاول ١٩٨٨، ص ٢٧٣.

(٤) باسم عبدالحميد حمودي ، نفسه .

(٥) نفسه.

ولا يهمنا تدقيق المصطلح بقدر اهتمامنا بالخصائص التي ينماز بها هذا الفن عن سواه، لكننا أردنا فقط توضيح اللبس الحاصل فيه، وما أدى اليه من فوضى في المصطلحات.

* * *

نشأة القصة القصيرة جدا :

صدرت للمحامي (نؤيل رسام) قصتان بعنوان " موت فقير" ، و"اليتيم" في صحيفتي "البلاد" [٢] ، و " الزمان" [٣] البغداديتين على التوالي ، عام ١٩٣٠ ، وهو العام الذي حدده الناقد (باسم عبد الحميد) تاريخا لنشأة القصة القصيرة جدا.

إذ يقول: " لقد حاولت أن اجد النص الذي كتبه نؤيل رسام بذلك التحديد "قصة قصيرة جدا " لا ضمه الى هاتين القصتين ، فلم أوفق لأسباب لاتتعلق بي"[٤]. ولو أنه تمكن من العثور عليه لوافقناه الرأي بجعل هذا العام تاريخا لنشأة القصة القصيرة جدا في العراق.

---

(١) حسب الله يحيى : القيد في عنق الزهرة، مطبعة دار التضامن، بغداد ، ١٩٧٤، ص٤٩.

(٢) صحيفة البلاد البغدادية ١٦ حزيران ١٩٣٠، ص ٣.

(٣) نقلا عن باسم عبدالحميد حمودي : نفسه ، ص ٢٧١.

(٤) نفسه ، ص ٢٧٢.

وفي عام ١٩٣٢-١٩٣٣ كتبت (ناتالي ساروت) قصصا قصيرة جدا أطلقت عليها " انفعالات" وأصدرتها كتابا عام ١٩٣٨ ، ثم ترجم الى اللغة العربية عام ١٩٧١ [١] .

وخلال بحثنا في الصحف العراقية ، أو المجاميع القصصية لم نعثر على نصوص قصيرة جدا كُتبت في عام ١٩٦٨ ، وهو العام الذي حدد لدراستنا ، حتى عام ١٩٦٩، إذ اصدر (خالد حبيب الراوي) مجموعته " الجسد ، والأبواب" التي ضمت نصا واحدا ، يحمل مواصفات القصة القصيرة جدا، بيد أنه لم يحدد بذلك الاسم ، وهو "الانزلاق" ، ويجدر بالذكر أنه لم يكن اول نص كتب بتلك المواصفات – القصة القصيرة جدا – فقد نشر في صحيفة (الثورة) البغدادية من العام ١٩٦١ نص " ارادة اللاشعور" [٢] وقد حمل كل مواصفات القصة القصيرة جدا. غير ان القاص (أحمد خلف) يجد ان القصة القصيرة جداً في العراق قد مرت بمرحلتين بارزتين " كانت الاولى قد سبقت مطلع الستينات حتى مجيء السبعينات، حيث قام الشاعر حسين حسن بترجمة اربع قصص قصيرة جدا، ونشرت في ملحق الجمهورية من عام ١٩٦٤، وهي المرحلة التي ساد فيها التجريب أقصى ذروته، واختلطت فيه الكثير من الاوراق، وكان الزميل محمد عبدالمجيد قد نشر قصتين في (ابناء النور)" [٣] ، لكننا لم نجد مايؤيد قوله هذا ، لأننا لم نعثر على ملحق الصحيفة الذي نشرت فيه القصص.

---

(١) ينظر : ناتالي ساروت: انفعالات، ت : فتحي العشري، المطبعة الثقافية ، مصر ١٩٧١، ط١، ص٢٩.

(٢) صحيفة الثورة البغدادية ، العدد الصادر في ٢٠ تشرين الاول ١٩٦١، السنة الرابعة، ص ٧ . ولم يذكر اسم كاتبها .

(٣) احمد خلف : نفسه ، ص ١٠١.

فأصبح عام ١٩٧١ تاريخا محددا طرحت فيه ترجمة قصص (ناتالي ساروت) القصيرة جدا، على انها شكل ادبي متطور حددت من خلال نماذجها صيغة متطورة لهذا الصنف الأدبي .

فإطلالة (ساروت) كانت حدثا جديدا على الأدب، إذ إن الكتاب لم يألفوا هذا الشكل المستحدث في التعبير، ضمن (قصة قصيرة جدا)، لكنها استطاعت ان تخرج بتقنية عالية في رصد الحركة ، والحدث المطروح في قصصها، وأن تمرر طريقتها في تشكيل موقفها الفكري ، والنفسي من خلال مراقبتها الخاصة لحركة الاشياء، فهي لم تجهد نفسها في التحليل ، والوصف ، والتركيب. بل آثرت نوعا من التركيز ، والايجاز في وصف المشاعر ، والاحاسيس ، والنوازع النفسية الدقيقة [١] .

وقد يقول قائل إن (ساروت) لم تنعت انفعالاتها بـ " القصص القصار جدا"، وانما هو تصرف المترجم في النص، وبذلك يعطي الأولوية في اكتشاف هذا الصنف الى (نؤيل رسام) ، وهذا مانتمناه حقا، ولكن الأمر ليس بأمانينا، وانما يتطلب قدرا من الدقة ، و الموضوعية للبت فيه. وللرد على هذا القول يتوجب علينا الرجوع الى النص الفرنسي، وهو امر ليس باليسير ، ولذا سنحسن الظن بالمترجم وبأمانته العلمية.

وأخيرا فإن الفضل ليس لمن اخترع هذا الصنف اولا، وإنما لمن جعل منه ظاهرة أطلت على الساحة الأدبية، وكانت ثمرتها قصصا قصارا جدا نشرت في الصحف ، والمجلات ، او ضمتها مجاميع قصصية [٢] .

---

(١) ينظر : عباس الجبوري : نفسه ، ص ٢٦.

(٢) اغلب نصوصنا مأخوذة من المجلات والصحف اليومية، والمجاميع القصصية مثل مجاميع ، خالد الراوي: " الجسد والابواب، القناع، القطار الليلي، العيون" ، عبدالرحمن مجيد الربيعي: المواسم الأخرى، ابراهيم احمد : عشرون قصة قصيرة جدا، احمد خلف: نزهة في شوارع مهجورة ،وغيرها ... .

وبذا نؤيد الرأي القائل[١] ، بأن القصة القصيرة جدا عربيا او عراقيا لم تؤخذ مأخذا جادا الا بعد عام ١٩٧١، بعد صدور مجموعة " انفعالات" لـ (ناتالي ساروت).

* * *

دواعي كتابتها :

يرى القاص (ابراهيم احمد) ان القصة القصيرة جدا استطاعت ان تلبي الحاجة الحضارية، وأن تجعل الإنسان الحقيقي مركز التوجه ، والاهتمام، وأن تطرح المخاطبة بالكلمات التي يفهمها اكبر قطاع ممكن، وتحذف كل ماهو زائد عن الحاجة الفنية، ومن ثم تسقط الهالات التخويفية بين النص ، والمتلقي. وبذلك ابتعدت عن كونها صرعة صحفية ، او رد فعل شكلي ضد الاطالات الانشائية [٢].

بينما وقف القاص (احمد خلف) موقفا متذبذبا منها، فهو يرى أن (القصة القصيرة) ، و (القصة القصيرة جدا) لاتمثلان طموحه، وانما هو يطمح الى درجة الطمع – على حد قوله – الى كتابة الرواية.

ثم يقول : " إن البعض اذ يعلق املا كبيرا على هذا النمط من الكتابة إنما يخطيء ، ويذهب بعيدا . إذ على الفنان أن يقيس حجم القضية ، ويزن بدقة، وانتباه حاد الإطار المتماسك ، والذي يمكن أن يضع ، ويخلق وحدة الانسجام هذه (...) انني أعطي لها نوعا من اهمية ، ولكن ليس كل الأهمية اذ ستبقى الرواية شكلا جديدا لدينا، وإني اطمح اليه حد الطمع" [٣] .

---

(١) احمد خلف : نفسه ، ص ١٠١.

(٢) طراد الكبيسي : نفسه ، ص ٤٢.

(٣) نفسه ، ص ٤٣.

ولكن يبدو ان القاص لم يحقق ماطمح اليه، بل طمع فيه، فأطل علينا بعد سنوات بمقال يجعل من (القصة القصيرة جدا) شكلا أدبيا مستقلا [١] .

اما القاص (عائد خصباك) فيرى أن النظرية التي تعد (القصة القصيرة جدا) فنا مستقلا له أصوله ، وقواعده المميزة، ناتجة عن خطأ في النقد الذي يميز بين النظرية الفنية لـ (لقصة القصيرة) وبين متطلبات العصر، ويقول: " لكي يزداد هذا الأمر وضوحا نستطيع ان نضع امام اعيننا في المقابل " الرواية القصيرة" ، فدراسة الظروف التي ساعدت على وجودها ، ورواجها بين القراء بالشكل المتعارف عليه اليوم، توصلنا الى ايجاد تشابه كبير في تلك الظروف بينها وبين (القصة القصيرة جدا)" [٢] كما أنه يرى ان مستقبلها مجهول ، فقد تنتهي بانتهاء الظروف التي ساعدت على انتشارها فتذوب في (القصة القصيرة) ، او انها تنتشر إذا وجدت ما يساعدها على ذلك [٣] .

ويجد الناقد (ياسين النصير) أن ظهورها لم يكن مجرد عبث ، او لهو استساغه القصاصون الشبان، وإنما هي في نظره وليدة عوامل ذاتية ، وموضوعية تطلبتها فنية القصة التي يكتبونها . ويرى ان اسباب وجودها تعود الى اتجاه الكتاب الى الرواية، وندرة الجيدين منهم في حقل (القصة القصيرة) الأمر الذي دفعهم الى كتابة القصة القصيرة جدا. فيقول: " العودة الى الرواية ابعدهم عن كتابة القصة القصيرة، والقصة القصيرة الجيدة انحسرت عند اثنين ، او ثلاثة من كتاب القصة الجيدين، وأما البقية فيفكرون بكتابة الرواية. في هذا الظرف وجدت القصة القصيرة جدا، والتي لاتتعدى صفحاتها فولسكاب واحدة" [٤] .

---

(١) احمد خلف : نفسه ، ص ٩٧-١٠٥.

(٢) طراد الكبيسي : نفسه ، ص ٤٣.

(٣) نفسه .

(٤) نفسه، ص٤٠.

بينما يرى زميله الناقد (فاضل ثامر) خطأ من نظر الى (القصة القصيرة جدا) على انها لون أدبي مستقل، او انها بديل لاشكال الكتابة القصصية ، وبالذات كتطور حتمي لـ (القصة القصيرة) ذاتها، – لأن هذا وفق رأيه – سيدفع الكتاب الى التضحية بالتجربة القصصية ، وتركيزها ضمن حدود ضيقة من خلال الاستغناء عن الكثير من التفاصيل ، والعناصر المهمة في فن (القصة القصيرة) من اجل خلق ما يسمى بـ (القصة القصيرة جدا).

ثم يعود ليقول : "ارجو ان لايفهم من هذا اني ضد كتابة (القصص القصيرة جدا) ، ولكني ضد تحويلها الى لون مستقل على حساب (القصة القصيرة) ومقوماتها" [١] .

كما حصر عوامل ظهورها بالآتي:

١- رغبة الصحافة في توفير كتابات قصصية قصيرة ، ومكثفة.

٢- رغبة المصادفة ، ومحدودية بعض التجارب التي يعبر عنها القاص احيانا.

٣- تأثير البناء الشعري القصصي والحكائي على لغة وبناء القصة القصيرة بشكل عام [٢] .

اما رأي الناقدين (طراد الكبيسي) و (باسم عبدالحميد) فيمكننا ان نستشفه من خلال تبنيهما لقضية القصة القصيرة جدا.

فقد أدار (الكبيسي) دفة النقاش في موضوع (القصة القصيرة جدا) في العراق في مجلة (الموقف الادبي) ، وقدم له بقوله: " وهي بالواقع ، ظاهرة جد حديثة، وطرية لم يتجاوز عمرها السنتين على الأكثر . بدت في الاول بطيئة حيية، ثم وجدت في الصحافة اليومية ، ماشجعها على الاسفار ، والانتشار... ليس معنى هذا أنها ظاهرة صحافية " [٣] .

---

[١] طراد الكبيسي ، نفسه .

[٢] نفسه، ص٣٩.

[٣] نفسه ، ص ٣٦.

وفي مقال آخر له ادرج المقومات التي ستساعدها على البقاء والاستمرار وهي:

١- ان الثقافة المعاصرة واساليب التعبير المعاصر، تتجه اجمالا نحو التركيز، ومعنى هذا ان اجنحة الخيال القصصي الوصفي قد قصت.

٢- ان وضع الإنسان المعاصر، وتعقد ، وتشعب اهتماماته ، ومشكلاته بدورها، لم تعد توفر له الفرص التي يسمح له بالاستغراق في الجزئيات، والأوصاف البعيدة، او التي تدور على هامش الحدث ، والإنسان ، ولا يعني هذا إسقاط الهموم الفنية للقصة كفن لهذه الحجة ، او تلك.

٣- متطلبات الصحافة اليومية والحيز الذي يمكن ان يتسع لها " [١] .

اما (باسم عبدالحميد) فقد أطل علينا بأكثر من مقال في (القصة القصيرة جدا)، كما أن له الفضل في اكتشاف اول نص عربي في العراق قصير جدا، بغض النظر عن تأثر (نؤيل) بـ(ساروت) أو العكس [٢] .

وأخيرا يرى الناقد (خالد علي مصطفى) ، أن (القصة القصيرة جدا) اضاعت نفسها حين اختارت نهجها هذا – وهو التأرجح بين (فن الخبر) ، و (القصة القصيرة) – فلا هي خبر يحمل حقيقة ما، ولاهي قادرة على بث مشاعر جمالية حين هجرت اصول القصه، فظلت ضائعة مشتتة غير مستقرة [٣] .

وهناك من الآراء الكثير ضمة ملف صحيفة " القادسية" عن (القصة القصيرة جدا) ، ولكننا اكتفينا بهذه الآراء مرجحين رأي من يرى أنها شكل ، وفن ادبي كباقي

---

[١] فوزي كريم : القصة القصيرة جدا بين البدعة ، والابداع، مجلة الف باء ، ٧ أيار ١٩٧٥، ص٤٤.

[٢] باسم عبدالحميد حمودي: عودة لمنجز عراقي ومناقشة الآراء ، صحيفة القادسية البغدادية، ٢٠ تشرين الاول ١٩٨٧ ، ومقاله القصة العراقية القصيرة جدا عن المصطلح ، والصورة التاريخية ، ص ٢٧٠.

[٣] خالد علي مصطفى : نفسه.

الفنون ، والاشكال الأدبية الحديثة كقصيدة "النثر" التي لم تأت بديلا عن الشعر الحر، وإنما صنف تمارس كتابته بجانب الاصناف الأخرى من الشعر، وكذا الحال لفننا هذا فهو ليس بالضرورة تطور حتمي لـ (القصة القصيرة) ، بل صنف الى جانبها مثلما تقف الاخيرة الى جانب (الرواية) ، وتختلف عنها.

* * *

بين فن الخبر في الأدب العربي القديم والقصة القصيرة جدا :

اعتمد نقاد (القصة القصيرة) للكشف عن سماتها، وتقنياتها غالبا اسلوب مقارنتها مع فن (الرواية) ، فمن اقترابها من الرواية ، وابتعادها عنها ، صيغت قوانين ، ونظريات القصة القصيرة في العالم ، وأُلفّت اشهر الكتب النقدية التي تناولت الاخيرة معتمدة هذا الاسلوب، ولعل اشهرها كتاب " نظرية المنهج الشكلي". ومثلما تطورت القصة الغربية القصيرة من حكايات " مصنع الاكاذيب"، وقصص ، و"الديكاميرون" ، فإن القصة العربية القصيرة تطورت أو رفدت من رافدين مهمين في نشأتها، أولهما التأثر بالأدب الغربي، لاسيما القصة الأوربية القصيرة التي اكتمل شكلها ، وتحددت ملامحها وسماتها، وثانيهما تراثنا العربي الشعبي بما فيه من حكايات ، ورحلات ، وقصص مستمدة من " القرآن الكريم" ، و " السيرة النبوية الشريفة" ، والملاحم الشعبية مثل " عنترة بن شداد، وتغريبة بني هلال، وأدب الرسائل، كرسالة الغفران لابي العلاء المعري"، اضافة الى حكايات " كليلة ، ودمنة" و " الف ليلة وليلة" وغيرها من تراث ضخم شق له طريق واسع في عالم الحكاية ليرفد مسيرة القصة العربية القصيرة . ولذا فإن تأثر القصة العربية القصيرة بفّني (الخبر) و (المقامة) العربيين ، أمر لايمكن إنكاره، مما دعا الى ربط القصة العربية القصيرة بهذين الفنين في اغلب الدراسات التي اصلت لها، لاسيما دراسة (شكري

عياد) في تأصيل فن القصة القصيرة في (مصر)، فأورد في كتابه أخبارا لـ(لجاحظ) ، عدها متسامحا قصصا قصيرة، وفي ذلك يقول " وربما طال الخبر عند الجاحظ، وكثر افتتانه بالحوار، حتى ليستحق بفضل مافيه من التفاصيل أن يسمى صورة، وربما عد –بشيء من التسامح– قصة قصيرة" [١].

لكن هذا هل يعني أن كل خبر ، او مجموعة من الاخبار قصة ، او قصصا قصاراً ؟!

من المعروف أن القصة تروي خبرا، لكنه لايعني ان كل خبر ، او مجموعة اخبار قصة، وقد يقع الكثير في الوهم معتقدا ان القصة القصيرة جدا هي خبر فني، ومنهم من يمارس كتابتها على وفق هذا الاعتقاد الخاطيء.

ولكي يكون الخبر قصة ، لابد أن تتوفر فيه خصائص معينة، اولها أن يكون له أثر كلي، وأن يصور حدثا يتطور ، وينمو الى نقطة معينة [٢] .

ومعنى هذا ان يكون للخبر معنى واحد، ولكن هذا لايكفي إذا لم يصور حدثا – أي يحمل في ثنياته بنية قصصية – وقد يظن بعضهم ان الفرق بين الخبر، والقصة القصيرة، أنه مستمد من الحقيقة ، وأن القصة مستمدة من نسج الخيال.

ويرى (رشاد رشدي) أن رأيا كهذا يجانب الصواب كثيراً، فقد تكون بعض القصص حدثت فعلا، ولا أثر للخيال فيها، ومع ذلك فقد تتحقق لها مقومات القصة، لأنها تصور حدثا، في حين ان الكثير من القصص ، او الحكايات التي تنسجها اخيلة الكتاب ليست في الواقع قصصا على الاطلاق ، وإنما هي مجرد أخبار تزودنا بالمعلومات ، ولكنها لاتصور حدثا له بداية، ووسط ، ونهاية [٣] .

---

(١) شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر ، دراسة في تأصيل فن أدبي، مطبعة النهضة الجديدة، القاهرة ١٩٦٧–١٩٦٨ ، ص ١١.

(٢) ينظر: رشاد رشدي: فن القصة القصيرة ، الناشر المكتب المصري الحديث، مصر، ط٥، ١٩٨٢، ص٢١.

(٣) ينظر : رشاد رشدي: نفسه ، ص ٢٥.

ولكن حكم (رشاد رشدي) أطلق على (القصة القصيرة) ، فهل تنضوي (القصة القصيرة) جدا تحت الحكم نفسه؟

للاجابة على سؤال كهذا ، لابد أن نلقي نظرة خاطفة على تطور (القصة القصيرة.

لقد اثمرت الحربان العالميتان الأولى والثانية بسبب ما الحقتاه بالبشرية من دمار ، وجدب مادي ، ونفسي الى زعزعة كثير من القيم ، والمفاهيم المتوارثة، وقلبتا كثيرا من العلاقات الاقتصادية ،والسيوسوثقافية فظهرت تيارات فلسفية ، وفكرية وفنية تغلي بالتشاؤم ، والسوداوية كالتيار الوجودي الذي تبناه (سارتر)، والتيار العبثي عند (البيركامي) كما ان احكام سيطرة الرأسمالية على المجتمعات الغربية ، ووقوع الفرد تحت وطأة التحكم الآلي أديا الى خلق شعور بالاغتراب ، اغتراب الانسان عن نفسه، واستلاب قيم الواقع الاستغلالي الرأسمالي لطاقته، وقدراته، وبالتالي الى تشيئه ، وإخماد توهجه الانساني داخل مجتمع يـُغذُّ الاستهلاك أبرز قيمة فيه. هذه الظروف والتغيرات ، الاقتصادية ، والثقافية تلتها مفاهيم، وقيما جديدة ظهرت بصماتها على جل الفنون ، والآداب ، لاسيما الفن القصصي فتغيرت تقنياته تبعا لذلك. ومن ضمن التغييرات الحاصلة عليه تحطيم الاقانيم الثلاثة (البداية ، والوسط "العقدة" ، والنهاية) ، واختلال تسلسل هذه الوحدات، وتغيرٍ في مفهوم العقدة ، او انعدامها تماما، كما لم تعد هناك ضرورة لتوفر القصة على الحدث، او ان الأخير تحول عن معناه المعروف ، فاصبحت القصة تعرض تجربة نفسية ، او مجموعة من اللحظات في ذهن الفرد. وغيرها من التغييرات التي مست عناصر القصة الاخرى كالزمن الذي اصبح متخلخلا، والنهاية المفتوحة التي تترك للقارئ البحث ، والتخمين في ايجادها .[1]

ومايهمنا من هذا كله هو تحطيم الاقانيم الثلاثة (البداية، والوسط " العقدة" ، والنهاية) للقصة القصيرة ، ولا نقول إن (القصة القصيرة جدا) بدأت من حيث انتهت

---

[1] ينظر: احمد المديني : نفسه ، ص ٤٠-٤١.

القصة القصيرة وإنما بدأت من حيث وصلت اليه الأخيرة ، ولذا يمكننا القول إن (القصة القصيرة جدا) تطوير لفن (الخبر العربي) مثلما القصة القصيرة تطوير لفن (المقامة) برغم اعتقادنا ان كتابها، لم يستقوها من منابع عربية، وانما من أخرى اجنبية .

واخيرا فإن لجوء القاص العربي في العراق الى كتابة القصة القصيرة جدا يشكل نمطا في التعامل مع معطيات الواقع الحسية ، والنفسية، إذ ان كتابة هذا النمط يشير الى ان القاص بدأ يمارس وعيا من نوع جديد في فنون الكتابة، ونحن إذ نعيش في عصر التقنية بحاجة الى تعامل نفسي ، وحسي دقيقين مع الواقع، والاشياء وذلك باستخدام الفكرة الموحية ، والكلمة الفاعلة في التأثير بأقل جهد ذهني مطلوب. وهو مادعا بعض النقاد الى التنبوء لها بالبقاء ، والاستمرار وكان من نتائج كل ذلك ظهور جيل من كتاب هذا الصنف الادبي في العراق، مثل (خالد حبيب الراوي، ابراهيم احمد ، عبدالرحمن مجيد الربيعي، واحمد خلف..) وغيرهم من الكتاب، فالقصة القصيرة جدا ، تقنية فنية في استيعاب الرؤية ، والحدث ، والموقف الانساني بطريقة ابداعية معاصرة مختزلة ، ومكثفة في آن واحد.

* * *

المبحث الاول
البداية أو الاستهلال

لما كان الاستهلال هو نقطة الانطلاق نحو العمل الأدبي ، توجب على الأديب أن يعنى به بوصفه أولى خطوات الدخول الى النص. كما أنه جوهر النص الأدبي، فهو يتكون من مفردات تتولد لتتدرج في بنية النص، وتمتد داخله لتقوم بشد اجزائه بالفكرة المحورية التي ترد في بدايته [١] . ولعله السبب الذي جعل قدماء النقاد يولون هذا الجانب، اهتماما كبيرا في كتبهم النقدية، وأولهم (ارسطو) الذي عرفه " هو بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع ، وفي فن العزف على الناي الافتتاحية ، فتلك كلها بدايات ، كأنها تفتتح السبيل الى مايتلو" [٢] .

كما عرفه نقادنا العرب تعريفات مشابهة لتعريف أرسطو، ومنهم (أبو هلال العسكري) ت (٣٩٥هـ) بقوله " الابتداء أول مايقع في السمع من كلامك"، [٣] ونصح الكتاب بأن يحسنوا الابتداءات، لانهن دلائل البيان.

أما (ابن رشيق القيرواني) ت (٤٥٦هـ) فجعل حسن الافتتاح "داعية الانشراح، ومطية النجاح" [٤] .

---

(١) ياسين النصير: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١، ١٩٩٣، ص ١٩٤-١٩٥.

(٢) ارسطو طاليس: الخطابة، ت عبدالرحمن بدوي، مطابع الرسالة ، بغداد ، ١٩٨٠، ص ٢٣٥.

(٣) ابو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت – لبنان ، ١٩٨٦، ص ٤٣٥.

(٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣، ط٣، ج١، ص ٢١٧.

ويقول (ابن الاثير) ت (٦٣٧هـ) في الابتداء ، هو: " اول مايطرق السمع من الكلام ، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه " [١] .

ويعطي السيد (علي صدر الدين المدني) ت (١١٢٠هـ) قواعد الابتداء بقوله " من البلاغة حسن الابتداء ، ويسمى براعة المطلع ، وهو أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الالفاظ، وأجزلها ، وارقها، وأسلسها، وأحسنها نظما وسبكا ، واصحها مبنى، واوضحها معنى، وأخلاها من الحشو ، والركة ، والتعقيد، والتقديم، والتأخير الملبس ، والذي لايناسب " [٢] .

أما الدراسات الحديثة فلم يجد الموضوع عندها الحظوة التي وجدها عند نظيراتها القديمة، باستثناء بعض دراسات يمكن ان نستثنيها من هذا الحكم * .

فتعرف (سوزان لوهافر) البداية بقولها : "هي عبارة عن بيانات مسلسلة للعالم الحقيقي " [٣] كما نعتتها بانها نقطة ذات صدمة وجودية عظمى.

كما يعرفه (ادوار سعيد) بقوله: " أن نبدأ يعني ... أن نكون قد استهللنا وجهة غير متواصلة مع بقية الوجهات" ، ويضيف " تعد الكلمات البداية لسلسلة من

---

(١) ابن الاثير : المثل السائر في أدب الكاتب ، والشاعر، تحقيق : د.احمد الحوفي، د.بدوي طبانة، مطبعة الرسالة ، مصر ،١٩٦٢، ط١، ج٣، ص ٩٨.

(٢) السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ١٩٦٨، ط١، ج١، ص٣٤.

* نستثني من ذلك دراسة لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة ، ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ثائر مجيد العذاري: البناء الفني للقصة القصيرة ، القصة العراقية نموذجاً ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، ١٩٩٥.

(٣) سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ت : محمد نجيب لفتة ، مراجعة: د. عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٦١.

البدائل. تدل الكلمات على ابتعاد عن جزء من الواقع ، والحركة حول ذلك الجزء (تتحدث الكلمات عن ذلك الجزء) " [١] .

لكن الدراسات التي تناولت (البداية) ، ومنها دراسة (لوهافر) كانت عن القصة القصيرة. فهل تمثل بداية القصة القصيرة جدا صدمة وجودية هي الأخرى؟

يقول (وولتر كامبيل) تختلف (الاقصوصة) ، ويريد بها (القصة القصيرة جدا) عن القصة القصيرة، في البداية " ففي القصة القصيرة تكون البداية ذات أهمية عظيمة، وعليها يقيم الكاتب مهارته ، ويركز عنصر المفاجأة ، والتشويق. ومن الجهة الأخرى فإن المفاجئة تتركز في الاقصوصة في النهاية ، وهي الذروة في الوقت نفسه " [٢] .

أما (بيرنز) فينصح كتابها بقوله: "لتبدأ الاقصوصة قريبة الى الذروة ما أمكن" [٣] ، ويضيف " بداية الاقصوصة أصعب جزء فيها... هل سأكتب كل شيء عن ماضي البطل ؟ أم اصفه من حذائه لقبعته؟ أم بالعكس؟ " [٤] ، فيجيب بقوله " لاحاجة لك ان تفعل شيئا من هذا ... فالاقصوصة السريعة الحدث (...) لايتسع وقتها لقائمة طويلة من جرد القبعات ، والملامح ، والقمصان ، والأحذية ، وطريقة مسك السيكاره . فما الحل اذن ؟ يجب ذكر الأشياء التي تخص الشخصية – احسنها ، واقلها – والتي تساعد على التأثير الذي تريده في القاريء " [٥] .

ومعنى قوله إن القصة القصيرة جدا تعتمد التركيز ، والتكثيف في كل عناصرها ، لاسيما البداية التي لاتتطلب من الكاتب الاسترجاع ، او الوصف الاستقصائي.

---

(١) سوزان لوهافر ، نفسه ، ص ٦٢.

(٢) وولتر كامبيل : نفسه ، ص ٢٤.

(٣) توماس ي . بيرنز : عناصر الأقصوصة، السابق نفسه ، ص ١٩.

(٤) نفسه .

(٥) نفسه .

وللكشف عن تقنيات القصة القصيرة جدا نلجأ بين الحين ، والأخرى الى مقارنتها ، مع الاصناف أخرى من الفن القصصي، لاسيما (الرواية ، والقصة القصيرة).

نأخذ مثلا الجملة الافتتاحية في قصة (تشيخوف) القصيرة "السيدة صاحبة الكلب" . " قيل إن وجها جديدا ظهر على الكورنيش، سيدة تصحب كلبا" [١] . يقول (صبري حافظ) : " إن كمية المعلومات التي تخبرنا بها هذه الجملة الموجزة خير دليل على قدرة الاختزال ، والتضمين على أسر العالم باكمله في قبضة حفنة من الكلمات" إننا نعرف ضمنيا أن المشهد يدور في الميناء، وأن هذا الميناء يقع في مدينة ساحلية صغيرة، لأن السيدات لا يسرن بكلابهن على أرصفة الموانيء التجارية الكبرى، وأن الجو رخى ، والفصل معتدل ، أو ربما كان الوقت صيفا ، او خريفا، ونعرف ايضا ان هذه المدينة الصغيرة هادئة لايزورها كثير من الغرباء، لأن الواحد لايلحظ الوجوه الجديدة في مدينة كبيرة مزدحمة كبرايتون.

وعلاوة على ذلك فإن تعبير " قيل إن" يوحي بأن هناك بعض الثرثرة والقيل والقال قد تدولت في جو هادئ ، في هذه المدينة الغافية، ونعرف ايضا ان شخصا ما قد استيقظ من ملل حياته ، ورتابتها على هذا القيل ، والقال، وأننا سنعرف الكثير عنه ... أقول عنه لأن من الطبيعي ان يكون الشخص الذي يهتم بالثرثرة عن النساء رجلا ".

كل هذا نعرفه من تلك الجملة الافتتاحية القصيرة ... ، ونعرف معه ، وبسببه أهمية هذا الاسلوب الذي يعتمد على الاختزال ، والتضمين " [٢] .

أما بداية القصة القصيرة جدا، فلم تكن بالأهمية التي كانت عليها في القصة القصيرة، فهي إما تبدأ قريبة جدا من الذروة فتكون " البداية ، والذروة متقاربتين جدا

---

(١) انطون تشيخوف : مؤلفات مختارة، ت : د . أبو بكر يوسف ، دار رادوغا، موسكو – الاتحاد السوفيتي ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٧.

(٢) صبري حافظ : نفسه ، ص ٢٦.

بحيث يمكن حتى لأشد القراء إهمالا ان يحكم فيما إذا التزم الكاتب بهذه الملاحظة بصورة ثابتة أم ، لا"[١] .

وبذلك تتساوى بداية النص مع بداية الحدث لانها تنقلنا اليه مباشرة، لذا أطلقنا على هذا النوع من البدايات بـ (البداية المباشرة) ،أو انها تمهد للحدث ، فتبدأ باستعراض مكانه ، وزمانه أي – فضاء الحدث – لذا ارتأينا أن نطلق عليها تسمية (البداية الفضائية او غير المباشرة) ، لانها كما قلنا تبدأ باستعراض (فضاء الحدث).

* * *

١- البداية المباشرة :

وتبدأ ببداية الحدث – كما اسلفنا – من غير تمهيد يسبقها ، أو تكون قريبة من الذروة .

ومن النصوص التي ابتدأت على هذا النحو قصة " المزلاج" لـ (خالد حبيب الراوي) " اختفت المرأة في الرواق عندما دخل الضيفان خلف زوجها، وتنحنح أحدهما بصوت مرتفع :

- إحم.

وحملت لهم صينية الشاي، ووقفت خلف الباب ، وقرعته ، وخرج زوجها، وتناول الصينية، وتقهقرت المرأة. وحين اطمأنت الى أن زوجها يتحدث مع الضيفين ، دلفت الى المطبخ، وراحت تراقب حديقة الجيران، حيث جلس الزوجان الشابان في الارجوحة، وهو يمسك يدها، وتنهدت المرأة ، وتمنت لو أن زوجها لمس يدها يوما ، وأخبرها بأنه يحبها" [٢] .

إذا رمنا الحديث عن الذروة، فلا بد لنا ان نعرف مسبقاً (بناء الحدث) في القصة القصيرة جدا، الذي وجدنا فيه (سرد للحدث ،أو بعض نمو لايكاد يبين،

---

[١] وليم أي . هاريس : نفسه ، ص ٦٥.

[٢] خالد الراوي: العيون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٧ ، ص٤٩.

فالنمو فيه لايصل الى الذروة لينحل في النهاية، وانما ينمو لينتهي بسرعة من غير حل ، أو أن النص يصور الحدث فيكون خلاصة له) [١] .

والقصة التي بين ايدينا روت الحدث، ولذا ابتدأت به مباشرة. وكذا الحال لقصة "الجزيرة" التي تدور أحداثها حول امرأة تواجه خطر الموت ، فتقف عاجزة عن حماية اطفالها الثلاثة " استفاقت المرأة مذعورة على طائرة تحوم، فوق سطح المنزل حيث تنام، وكانت الطائرة الهليوكوبتر، قد استدارت ثم عادت، وبدت قريبة من سريرها وأسرة اطفالها الثلاثة، وخيل اليها انها ستسقط عليهم، وأرادت أن تنهض، وتحمل اطفالها الذين استيقظوا ، وراحوا يتفرجون على الطائرة لكنها شعرت بالخدر، والعجز. ومضت الطائرة بعيدا، واستيقظت في ذهن المرأة ، وبهلع صورة زوجها الضابط في الجبهة، واصبحت دقات قلبها سريعة جدا" [٢] .

نلاحظ ان بداية النص زامنت بداية الحدث، أو أن الكاتب نقلنا مباشرة الى قلب الحدث. فاستهلال القصة ، او بدايتها مباشرة .

ومن النصوص التي نلمس فيها نسجا بطيئا للحدث قصة " افراج" " اقترب خادم المستشفى من المريضة الثرية الجميلة، وهي تفقد وعيها في الطابق الثاني من المستشفى، وكانت أية فتاة جميلة حلماً مستحيلاً في حياته ... انحنى فوقها، وقبلها، انفرجت عيناها وصرخت .

ركض الممرضون والخدم ودخلوا الغرفة كانت المريضة قد فقدت وعيها وكانت اجساد كثيرة منحنية فوق خادم المستشفى، تحطم في الحديقة عندما قفز مذعورا من نافذة في الطابق الثاني " [٣] .

نلاحظ ان القصة كسابقتها، تبدأ ببداية حدثها، فهي ليست كقصة "السيدة صاحبة الكلب" التي تمهد لحدثها، فتدفع بمخيلة قارئها الى التفكير بما تحمله جملتها

---

[١] ينظر: الرسالة ، الفصل الثاني (بناء الحدث) ، ص .

[٢] خالد الراوي ، نفسه ،ص ٥٥.

[٣] نفسه : القطار الليلي ، مطبعة الحرية، بيروت، (د.ت) ، ص ٨.

الافتتاحية من معان خفية. لكننا في قصة "أفراح" نشم رائحة الصراع الطبقي تفوح من اجواء النص، برغم انها لم تصرح به ، فرغبة الخادم في النساء الجميلات، كانت ممكنة التحقيق مع أية فتاة مهمشة مثله (خادمه، ممرضة، فتاة كادحة)، ولكن ما فعله مع هذه الفتاة الثرية ، ينم عن صراع خفي، وقد تكون الهالة التي أحاطت بالفتاة من (عز وثراء) أغرته الى فعل كهذا، ولكن تقديم الكاتب لصفة (الثراء) على (الجمال) تؤكد ماذهبنا اليه اولا، فمن المعروف أن (التقديم) [١] في لغتنا يكون لجلب انتباه المستمع او القاريء الى أهمية (المقدم).

ومن النصوص التي ابتدأت بداية مماثلة لسابقتها قصة " المطرب" لـ (ليث عبود حمزة)، نقرأ فيها قول الراوي : " صفق الحاضرون... اليوم موعدنا مع مطرب جديد ، وصوت جميل سيغني لنا بمناسبة العيد السعيد ... ازداد التصفيق، وظهر المطرب، وكان يرتدي ملابس أنيقة ، وتفوح منه رائحة عطرة.

عزف الموسيقي ... حزينة ... بائسة

انها مناسبة عيد ... ماهذا يارب... هكذا قال الحاضرون ، ولكن المطرب قاطعهم بصوته (الجميل) وهو يبدأ اغنيته متأوها ... آه ... آه ، وبكى الحاضرون ... ! " [٢] .

بداية القصة لاتحتاج الى تعليق ، فهي كالبدايات السابقة، لكن ما يلفت الانتباه ، كثرة النقاط الفراغية التي تتخلل النص ، او بعبارة اخرى التعبير بالمنقوط عن المسكوت عنه ، فالكاتب ترك للقراء حرية التخمين ، وملء الفراغات، بما يقتضيه النص ، أو بما تمليه ثقافة كل واحد منهم.

وقد ترمز النقاط الفراغية أحيانا الى دلالة الفراغ الزمني ، كما في قوله " انها مناسبة عيد ..." فلم يذكر اسم (العيد) ، او زمنه.

---

[١] ينظر الزملكاني : البرهان الكاشف عن اعجاز القرآن ، تحقيق، د.خديجة الحديثي، ود. احمد مطلوب ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٢٩٤.

[٢] ليث عبود حمزة : المطرب، مجلة الف باء، العدد الصادر في ١٠ حزيران ١٩٨٧.

وفي قصة أطلقت عليها كاتبتها "قصة قصيرة جدا" " تزوج متأخرا، وعرف طعم الابوة متأخرا، واستضاف جسده السكري ، والضغط، واوجاع القلب مبكرا، او متأخرا ، لايهم !

المهم أنه لايستطيع أن يخبر زوجته بحمله عندما رأى يدين فتيتين تحتضنان زوجه ، وتربتان على رأس طفله ؟ ! " [1] .

نلمح من النص ان البطل نظر نظرة مستقبلية الى ماستؤول اليه احوال زوجته ، وابنه بعد موته، لأنه رجل كبير ، ومريض يدل على ذلك قول الراوي: "عرف طعم الابوة متأخرا ، واستضاف جسده السكري، والضغط ، واوجاع القلب" . ويوحي النص ايضا ، بأن زوجته امرأة شابة ، ومن غير المعقول ان تبقى ارملة بدون زوج بعده ، نستشف ذلك من قوله : " عندما رأى يدين فتيتين " فهذه الفتوة تتناسب مع عمر زوجه، وتعوضها عن مرضه، وعجزه، وفي الوقت نفسه تعوض طفله اليتيم عن ابيه بعده.

* * *

٢- البداية الفضائية او غير المباشرة :

تركز تلك البدايات على (مكان ، وزمان) الحدث (أي فضائه) وتعرف أحيانا بالشخصيات الرئيسة فيه، وهي بذلك تمهد ، وتقدم للحدث، فهي غير مباشرة على عكس سابقتها . ومن النصوص التي ابتدأت بداية فضائية (غير مباشرة) قصة " حب " لـ (غازي العبادي) التي تبدأ بقول الراوي " بعد ان يئست الصديقتان القاطنتان في غرفة واحدة في نهاية الجامعة ذات المعمار الغوطي، الهائلة القائمة وسط

---

[1] زينب : قصة قصيرة جدا، مجلة الف باء ، العدد الصادر في ٢٧ أيار ١٩٨٧.

الفضاء الليلي مثل جبل من رصاص رمادي ، تتوهج في قمته جوهرة حمراء كبيرة بالتناوب " [١] .

فعين الراوي تتطلع الى المكان بدقة فتصفه ، وتحدد زمنه " الفضاء الليلي " يعرف الراوي بالشخصيتين الرئيستين في القصة ، ثم تنتقل عين الراوي من الوصف العام الى الخاص، فكأنها أرادت تخصيص مكان الحدث، فنرى الغرفة التي جلس فيها الشخوص " أخذت ايديهما تلقي بورق اللعب بوهن فوق الطاولة المستديرة القائمة وسط الغرفة الى جوار كتب الدراسة، وإناء الشاي، وبقايا قطع السندويج التي تناولها الثلاثة وقت العشاء" [٢] .

وتبدأ قصة " زملاء " البداية السابقة نفسها، نقرأ قول الراوي "كان ثلاثة زملاء يجلسون في غرفة في إحدى دوائر الدولة العديدة ... ، وقد ظلوا لفترة طويلة منسجمين فيما بينهم يقضون أوقات الدوام الرسمي بأحاديث رتيبة لاتخرج عن نطاق العمل ، ومشاكل البيت ، ومتاعب الزوجة ، والأطفال واغتياب رؤوسائهم ، في العمل، وأحيانا كانوا يتطرقون الى الاسعار ، وأزمة المواصلات، والسكن وقانون خدمة موظفي الدولة الجديدة" [٣] نتعرف من الجملة الاولى على شخوص القصة ، وهم ثلاثة زملاء في دائرة رسمية، ومن الطبيعي أن يكون زمن الحدث هو النهار (لأنه زمن الدوام) كما يشي قوله " يقضون أوقات الدوام الرسمي بأحاديث رتيبة لاتخرج عن نطاق العمل ، ومشاكل البيت" [٤] بوجود وقت فراغ طويل يستدعي وسائل متعددة لقضائه ، ومنها (الغيبة) التي تكون المحور الذي تدور حوله القصة ، فبعدما اتخذ هؤلاء (الثلاثة) الغيبة هواية لهم بدأوا يغتابون بعضهم بعضا من غير وعي منهم.

---

[١] غاز العبادي: المطاف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ١٠.

[٢] نفسه ، ص ١٠.

[٣] نفسه ، ص ١٣.

[٤] نفسه ، ص ١٤.

"رفع محمد ابراهيم نظارته عن عينيه، وتطلع الى زميله الآخر هادي ناصر: الذي كان عاكفا على قراءة تقرير ما ، وقال :

- ياله من انسان سيء هادي ناصر هذا ! رفع هادي ناصر رأسه متعجبا، وتطلع بمحمد ابراهيم ذاهلا ، وتساءل:
- ماذا تقول ؟ ربما تعني طه احمد.
- أبداً !
- كيف ؟ فهو الذي غادر الغرفة ، وقبل أن يتلقى الجواب دخل طه أحمد، وأخذ مكانه، ولكنه لم يلتفت الى الجو الذي شحن بالتوتر خلال ثوان فقط من مغادرته الغرفة.

وقد سارع هادي ناصر الذي تملكه الغضب الى الخروج من الغرفة ، وهو ينكت طرف سيجارته على ابهامه بعصبية، ويصر على أسنانه كما لو كان يريد أن يمنع نفسه من الانفجار.

وعندما صار خارج الغرفة التفت محمد ابراهيم الى طه احمد الذي رفع هو الآخر رأسه اليه ، والتقت نظراتهما ببعض، قال له كما لو كان يهمس له بسر.

- ياله من انسان سيء طه احمد هذا !
- مَنْ هادي ناصر تقصد ؟
- قال طه احمد ، وهو يرمق مقعد هادي ناصر الخالي – بل طه أحمد عنيت"[1] .

وينتهي النص بأن ينفجر الزملاء الثلاثة بالضحك على أنفسهم مستنكرين تصرفاتهم .

وفي قصة "الصيد" لـ (ابراهيم أحمد) يعمل الكاتب على التناوب في سرد قصتين مختلفتين "قصة الشرطي الذي يحاول اصطياد المخالفين لأنظمة المرور بالعبور من الأماكن غير المخصصة له " و "قصة الرجل الذي يصطاد سمكاً في

---

[1] غازي العبادي، نفسه ، ص ١٤.

النهر" وبذلك تكون لكل قصة بدايتها، نقرأ بداية القصة الأولى "توقف شرطي المرور على الرصيف، وبطرف عينيه نظر الى المارة على الجهة المقابلة عندما عبرت مجموعة منهم على الخطوط البيض اشرأب برأسه، وأخذ يرقبهم كان الرصيف يمتد مكشوفا لاتقف في نهايته سوى دائرة البريد الكبيرة.

في الجهة المقابلة تقوم العديد من العمارات الواطئة، فنادق متلاصقة ، مطاعم ، ودكاكين، واجهات زجاجية لمحلات وسقيفة لسوق ينعطف الى الداخل"[١].

ثم ينقطع النص الأول ليبدأ النص الثاني بقول الراوي " خلف الرصيف، وتحت منحدر عريض يجري النهر بطيئا، وقد رست على ضفته زوارق شراعية، وقوارب صيد ، وثمة رجل كهل يجلس ممسكا بطرف خيط في النهر. على الضفة الأخرى : تقوم تجمعات من النخيل على شكل باقات" [٢] .

نلاحظ ان بداية كل من النصين اعتمدت التركيز على فضاء الحدث بشكل واضح.

وفي قصة " عزلة " لـ (وارد بدر السالم) تقوم القصة بأكملها من البداية الى النهاية على وصف قرية الراوي، فهي بمثابة مشهد وصفي، تبدأ بقول الراوي " مقبرة القرية تبعد عنا شطا وبستانا، وتقع في ارض متروكه، ينمو فيها العاقول، والحلفاء والخباز، كتب على قريتنا أن تعيش عزلة فذة الفناها جيلا بعد جيل، ننمو ونتناسل ونموت فيها بصمت ثم ندفن بصمت أيضا في تلك المقبرة التي تبعد عنا شطا وبستانا، في ارض ينمو فيها العاقول والحلفاء، والخباز، وقريتنا تشعرنا بالعزلة حقا، وقريتنا باقية مثلما هي قرية صغيرة منسية تنمو فيها اجيال، وتموت والمقبرة تتسع دائما" [٣] .

---

(١) ابراهيم احمد: عشرون قصة قصيرة جدا، دار الرواد للطباعة، د.ت، د.م، ص٣١.

(٢) نفسه، ص ٣١.

(٣) وارد بدر السالم : المعدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٢٠.

نلاحظ ان الراوي، أو بالاحرى الكاتب يركز من بداية القصة على المكان فنراه يعيد عبارة " مقبرة القرية تبعد عنا شطا، وبستانا ... الى قوله ينمو فيها العاقول، والحلفاء، والخباز" [١] مرتين في النص ، فالكاتب يصف قريته كما يصرح بذلك في مقدمة المجموعة " اكتب اليكم قصصا عن المعدان، القصة تلو القصة ، في حلم يقظ يغمرني بالأمل، والسعادة والكبرياء، إنه طواف قروي متصل يقودني الى مسالك وعرة، ومجاهيل غامضة " [٢].

* * *

وأخيرا نقف عند نوعين من البدايات أو الاستهلالات، الأول انمازت به بعض النصوص، لا سيما نصوص (محمود عبد الوهاب) إذ " تعتمد هذه البدايات على عرض صورة قياسية للشخصية تتضمن أفعالها النمطية المعتادة (.....)، وتتضمن كلمات دالة على (التدويم)، والاعتياد" [٣] .

وقد اطلق عليها الباحث (ثائر عبدالمجيد العذاري) اسم (البداية التعريفية) ، ونرى ان تسمية البداية التدويمية أنسب لها من التعريفية).

ومن النصوص التي ابتدأت بداية تدويمية، قصة " امتياز العمر" لـ (محمود عبدالوهاب)، إذ تبدأ بقول الراوي: " كعادته كل صباح جمعة، دخل غرفة مكتبته" [٤] . فالبطل تعود الدخول الى المكتبة صباح كل جمعة.

وقصة "عين الطائر" نقرأ بدايتها " كعادته انعطف نحوي النورس الصغير"[١] . فالنورس الصغير تعود الانعطاف نحو البطل . كما نقرأ البداية في قصة " الحديقة

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه ، ص ٩.

(٣) ثائر عبدالمجيد العذاري : نفسه ، ص ٦٢.

(٤) محمود عبدالوهاب: رائحة الشتاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧، ص٢٩.

" التي لم تبتدء بكلمة " كعادته" وانما كررت سرد حدث يومي، قد اعتاد البطل على فعله، ولشد ما كرر البطل القيام بالفعل، اصبح يخلط بين الحلم والواقع. فنراه يحلم بمزاولة عمله اليومي، نقرأ بداية النص " استيقظ بعد ليلة صاخبة، وكان جو الغرفة من حوله معتما سيبقى لحظات مضطجعا في فراشه بلا حركة، يتخلص بذلك من الدوار، ويحافظ على استقرار درجة ضغط الدم.

سينهض من فراشه بعد قليل، ويخرج من غرفته، يعبر المجاز ثم يفتح باب البيت ويقف في الطارمة تستقبله حديقته الصغيرة وتبتسم له شجيرات الرمان، والعنب، والآس، والوردالجهنمي. سيتناول انبوب الماء المطاط، ويفتح الحنفية ، فينزلق ﴿ الماء لامعا في ضوء الفجر، وستتناثر حباته في ارجاء الحديقة ، وتتساقط على وريقات الشجر المغبرة فتغتسل، وستمتليء الثيلة بالماء، وسيجري سيله الفضي في السواقي الطينية الضيقة المتعرجة، وسينعطف رقراقا نحو كل بقعة من الحديقة " [٢] (....) "استيقظ من اغفاءته، ووجد نفسه لايزال في فراشه ابتسم، وتمطى تحت الغطاء، وتراءت له حافات الاشياء في غرفته ناتئة، وملتبسة.

نهض، وارتدى بجامته، وخرج من غرفته، عبر المجاز، وفتح باب البيت، ووقف في الطارمة ، تناول انبوب الماء، وبدأ بسقي حديقته" [٣] ، نلاحظ ان بداية النص كانت تدويمية بتكرار الفعل الذي اعتاد البطل القيام به .

* * *

---

(١) نفسه ، ص ٥٥.

(٢) نفسه ، ص ٢٥.

(٣) محمود عبد الوهاب نفسه، ص ٢٦.

أما النوع الأخير من البدايات أو الاستهلالات ، فهي البدايات (الحوارية) والتي نجدها في القصص القائمة على الحوار، ومنها قصة "الطيور" لـ (حسب الله يحيى).

" سيدي ... على كل قطعة كاشي يقف رجل

- ضاعف العدد

يأخذ التحية استعدادا، وينصرف ... ، وليس بامكانه إضافة كلمة أخرى، تمزقه حالة الضياع المستمرة، يشعر بالذل.

سرب من الطيور كانت تحلق في السماء، وكان منظرا رائعا، وأحس بوجود " الرجال هنا في المعتقل يمثلون وجه الشمس " أحزنه القيد في قبضاتهم. بكى ثم امتلك التصميم على خلاصهم، والهرب معهم ... " [١] .

يبدأ النص كما هو واضح بحوار بين موظفين في معتقل ما . ويبدو أن المأمور منهما لم يقتنع باعتقال الرجال لأنهم كانوا يمثلون له " وجه الشمس " فقرر اطلاق سراحهم ثم الهرب خشية العقاب.

وفي قصته " عن رجل " يقدم لنا صورة تسجيلية بطريقة التقرير التي تبعده عن الاسلوب الفني " ... هات وصلا بمبلغ عشرة دنانير

- استلمت خمسة ، واكتفى.
- وماذا يعنيك الامر في وصل مغلوط ...
- كرامتي ...

ذهب ...، وبعد فترة قصيرة اتهم بالفوضى، ضرب بقسوة... خرج من سجنه بعد أيام ...، وكان يشعر بتدفق عارم في رجولته " [٢] .

---

[١] حسب الله يحيى : القيد في عنق الزهرة، مطبعة دار التضامن ، بغداد ١٩٧٤ ، ص٥٦.

[٢] حسب الله يحيى، نفسه ، ص ٥٩.

برغم ان النص انتقد الفساد الاداري، لكنه التزم الصدق، والواقعية بعدما اصبح حذفها من اوليات العمل القصصي " إذا كان حذف كل المقدمات غير الضرورية عن صدق الاقصوصة، وواقعيتها قد اصبح من اوليات العمل الاقصوصي، فإن الاختزال، والاخبار عن طريق الايحاء، والتضمين هو التقليد الأول للعمل الاقصوصي" [١] .

ومايلفت الانتباه أن القاص (حسب الله يحيى) يقف في قصصه القصيرة جدا موقفا متذبذبا بين التلميح، والتصريح فهو ، اما يوغل في الرمزية، والتعقيد الى الحد الذي يصبح فيه إدراك النص متعذرا على القاريء، كقصة "الشواطيء" . أو أنه يسجل مايرى، ويسمع كعدسة التصوير. ومن قصصه التي سربلها بلباس الرمزية، والتعقيد، قصة "الاختلاف" التي تبدأ (بحوار).

" قال :

أفكارا فلسفية ، اختلفت : مع سارتر وماركس

في نظرة حائرة استخلصت قولا:

- كل شيء جائز في هذا البلد .... حتى ....

ملاحظة : كان القائل في السابعة عشرة من عمره ، يخطط شاربه بقلم رصاص ، يرسل شعر رأسه، يرتدي بنطلونا ضيقا... كان من عائلة ... " [٢] .

نلاحظ ان النص قائم على (المنلوج) لشخص يورد الراوي صفاته تحت (ملاحظة) . لكن، ما علاقة تلك الصفات بباقي النص؟ فقد يكون الكاتب قصد من ذلك (ان الشاب على صغر سنه استطاع أن يشخص الفوضى السائدة في البلد الذي يتحدث عنه) بدليل قوله: (كل شيء جائز في هذا البلد) ثم يسكت، ويعبر عما أراده بنقاط.

وتبدأ قصة " العصفور الأسود" على غرار سابقاتها بالحوار.

---

[١] صبري حافظ: نفسه ، ص ٢٦.

[٢] حسب الله يحيى : نفسه ، ص ٥٦.

" صرخ صوت:

- عبدالرحمن

تلفت الرجل : همم .... !!

أمره الصوت:

- قف

سأله ببرود – ماذا تريد ؟

- تعال هنا بجانب الجدار هنا.

همم ... !!

هبت نسمة خفيفة عبر الظل

سأله الصوت – لماذا طلقت اختي؟

- كانت تخونني

صاح الصوت – أختي لاتطلق

صرخ عبدالرحمن ، ثم هبط يتلوى ببطء الى الأرض، والخنجر يدفعه ، واستطالت ساقاه فغمرتهما الشمس، ومضى الآخر عابرا الطريق ، ثم اختفى " [1].

تعرض القصة حوارا دراميا بين شخصين أحدهما صرحت باسمه "عبدالرحمن"، والثاني " نكرة " ، ولعل سبب تنكيره هو استنكار عمله الاجرامي، فالقصة برغم رمزيتها، لكن رموزها يمكن ان تحل، فهي أي (القصة) تومىء الى قوة الشر، وانتصاره على الخير، وهي نظرة تشاؤمية خيمت على أغلب قصص المجموعة القصيرة جدا [*].

وبهذا تكون بداية القصة القصيرة جدا ليست بأهمية البداية في القصة القصيرة، لأنها تسعى الى البساطة، والابتعاد عن التعقيد، والاطالة في كل عناصرها فـ " كلما تعددت أفكار الاستهلال توسع ثوب القصة، واعتنى بالممكنات، فالاستهلال

---

[1] خالد الراوي : نفسه ، ص ٧٢.

[*] نحو قصة (افراح، العنكبوت، آه، الشاهد، العلبة).

الاحادي الفكرة ملائم للقصة القصيرة التقليدية، او القصة القصيرة جدا ، في حين لايصلح للقصة القصيرة المركبة " [1] .

* * *

[1] ياسين النصير: نفسه ، ص ١٧١.

المبحث الثاني
النهاية أو الخاتمة

مثلما إهتم قدماء النقاد، والبلاغيون بالبداية، أو الاستهلال فكذا الحال للخواتيم، أو (النهايات) ، فقد عرضوا لها، وعنوا بها في كتبهم النقدية إلا أن دور الخواتيم الفني لم يعرف إلا عند نقاد القرن السابع الهجري "فقد عرفوه على أنه فن جديد من فنون البديع هم ابتكروه، لا على انه سنة قديمة موروثة من شعراء الجاهلية، وقد سموه حسن الختام لأنه آخر مايقرع الآذان من القصيدة، فدعوا الشاعر الى العناية به" [١] .

فعد (القاضي الجرجاني) ت (٣٩٣هـ) اهتمام الشاعر بالخاتمة من علامات حذقه وتمكنه من صناعته، فقال " والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال، والتخلص، وبعدهما الخاتمة" [٢] .

ويرى (ابن رشيق القيرواني) أن " خاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق في النفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح [٣] ، والاعمال بخواتيمها كما قال الرسول ﷺ " [٤].

---

(١) أناهيد عبدالامير عباس الركابي: الخواتيم الشعرية بين النظرية والتطبيق قديما وحديثا، رسالة ماجستير، ٢٠٠٠، ص٤٧.

(٢) القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت – لبنان ، (د.ت) ، ص ٤٨.

(٣) ابن رشيق القيرواني: نفسه ، ج١، ص ٢١٧.

(٤) احمد بن حنبل: مسند الإمام احمد بن حنبل، المجلد الخامس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت (د.ت)، ص٣٣٥، ينظر: د. أ. ي. ونسنك، المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مطبعة بريل، ليدن ١٩٤٣، ج٢، ص١٠.

أما (ابن ابي الاصبع) ت (٦٥٤هـ) فيذكر في باب حسن الخاتمة قوله "يجب على الشاعر، والناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر مايبقى في الاسماع ، ولأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال، فيجب أن يجتهد رشاقتها، ونضجها، وحلاوتها، وجزالتها " [١] ويرى (حازم القرطاجني) ت(٦٨٤هـ) أن يكون آخر الكلام أفضله فيقول: " مايأتي في نهاية المقاطع من الكلام أفضل مما يكون في حشو الابيات " [٢] .

ومما تقدم نستشف أهمية الخواتيم عند القدماء، ومثلما قرن نقادنا العرب(الاستهلال في الخواتيم) في دراساتهم، فعل النقاد المحدثون، لا سيما في الفن القصصي " إن مسألة بداية القصة، ونهايتها من الأمور الشائكة، ولئن اعتبرها بعض الدارسين كل شيء في القصة، ورأى ان القصة الجيدة البناء ترتبط نهايتها بصلة وثقى ببدايتها، لأنها آخر المراحل التي يتطور اليها الموقف" [٣] .

يقول (ستيفانسون): " ان حل قصة قصيرة طويلة هو ليس امرا ذا بال لأنه ليس سوى خلاصة (.....) لاتشكل عنصرا اساسيا من ايقاعها، بيد أن محتوى، ونهاية قصة قصيرة موجزة (short-story) هما لحم لحم، ودم دم بدايتها" [٤] .

---

(١) ابن ابي الاصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر، والنثر وبيان اعجاز القرآن ، تحقيق د. حنفي محمد شرف، القاهرة ١٩٦٣، الكتاب الثاني، مطابع شركة الاعلانات الشرقية، ص ٦١٦.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، وسراج الادباء، تحقيق الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦ ، ص ٣٠٥.

(٣) د. نعيم اليافي: التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الادب الشامي (سوريا، لبنان، الاردن، فلسطين) ١٨٧٠-١٩٦٥، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ص ٢٠٣.

(٤) ب . ايختباوم : حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ت ابراهيم الخطيب، الناشران الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت – لبنان ١٩٨٢، ط١ ، ص ١١٧.

بيد أن مسألة (البداية، والنهاية) لم تتخذ شكلا محددا عند (تشيخوف) فهو لايرى في هذين العنصرين امرا جوهريا في القصة القصيرة، وفي هذا يقول (بيتس) "يعتقد تشيخوف أن القصة يجب ألا تكون لها بداية ولانهاية، ولكنه كان يذكر الكتاب بأنهم لو وضعوا في الصفحة الأولى من القصة بندقية معلقة على الحائط ، فلا بد عاجلا، او آجلا ان تستمر البندقية في القصة الى ان ينتهي الغرض منها " [١] .

لقد اكتسبت (النهاية) في القصة القصيرة أهمية خاصة لأنها النقطة التي تتجمع فيها خيوط الحدث، ولذا أطلق عليها "لحظة التنوير" [٢] ، لذا قيل إن القصة القصيرة تعد اكثر الاشكال تحسسا بالنهاية، وقراء القصة القصيرة هم أكثر القراء تحسسا بالنهاية [٣] .

وكثيرا ماقارنت الدراسات بين نهاية (الرواية)، ونهاية (القصة القصيرة) فيرى (ايخنباوم) "إن الرواية تتميز بوجود خاتمة (...)، وهي خلاصة زائفة، أو بيان حصيلة يفتح أفقا، او يحكي للقاريء (....) [مآل] الشخصيات الرئيسة (....) ولهذا فإنه من الطبيعي ان تكون الخاتمة غير المنتظرة، ظاهرة جد شاذة في الرواية (فإذا وجدت فإنها تشهد على تأثير القصة القصيرة) (....)، بينما تميل القصة القصيرة على وجه التحديد الى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ماسبق الى أوجه" [٤] .

فالخاتمة في الرواية مجرد (قفلة) اما في القصة القصيرة، فيتحدد معناها بنهايتها.

---

[١] د.نعيم اليافي : نفسه ، ص ٢٠٣.

[٢] ينظر: رشاد رشدي: نفسه، ص ٩٣.

[٣] ينظر: سوزان لوهافر: نفسه ، ص ١٠٥.

[٤] ب.ايحنباوم: نفسه، ص ١١٣.

اما نهاية القصة القصيرة جدا، فإن المفاجأة تتركز فيها، وهي الذروة في الوقت نفسه على حد قول (كامبيل) بيد أن عنصر المفاجأة في نهايتها، ينبغي له ان يكون واضحا مبهجا" [١] .

كما أن نقادها ينصحون بأن تكون بدايتها، ونهايتها مميزتين، فهي لدى (هاريس) تذكر بحكاية الممثل الكبير الذي كان يسعى من اجل تهدئة اعصاب الممثل الشاب الذي كان ينتظر دوره على جانب المسرح هامسا بإذنه " ليكن دخولك المسرح بارعا، وخروجك منه بارعا، أما البقية فتتكفل بنفسها (....)، ويضيف إن جمل الافتتاح، والاختتام ينبغي ان تكون جملا بسيطة بدلا من الجمل المعقدة" [٢] .

لقد قاربت القصة القصيرة جدا بنهايتها المفاجئة القصة (الموباسانية القصيرة) التي تهدف الى احداث صدمة للقاريء في نهايتها، بيد أن هذه النهايات المفاجئة مثلت نسبة ضئيلة في نصوص القصة القصيرة جدا، التي مثلت عينة للبحث على الرغم من توكيد نقادها على هذا النوع من النهايات " مما يستحق الاهتمام الخاص قضية الخاتمة، فمادتها تبين احد اعظم الاختلافات بين الاقصوصة، والقصة التي اطول منها، فغالبا ما تنتهي الأقصوصة بمفاجأة أو لذعة، او انقلاب الأمور، يعطي هذا النوع من الخاتمة نكهة وحدة للأقصوصة لا يمكن ان تحققها القصة الأطول منها" [٣] .

إذ اقتصرت النصوص التي انتهت بمفاجأة ، على نصين اثنين أولهما "مقعد في باص مزدحم" إذ يصدم البطل في نهاية القصة بأن الشخص الذي انتظر قيامه ليأخذ محله في (الباص) كان معاقا، وبرغم عوقه فكان نادرا مايحصل على مقعد للجلوس . " هاهو الباص يتوقف دون أن يبطيء من سيره، انتفض الرجل، وقبل أن ينهض انحنى قليلا، وسحب عكازته التي رأيتها لدهشتي لأول مرة قائمة فوق رأسه

---

(١) وولتر كامبيل : نفسه ، ص٢٢.

(٢) وليم إي . هاريس : نفسه ، ص ٦٥.

(٣) ترنتويل ميسيون وايت: ميكانيك الاقصوصة ، فن كتابة الاقصوصة، نفسه، ص١٠.

كالصليب، عندما توقف قليلا ليدس العكازة تحت إبطه مال فجأة، وكاد يسقط لكنه تشبث بي ، واستند بكتفه الى صدري اسندته بيدي، بينما بقي جسمه متأرجحا بثقله على يدي (....) قال وهو يقف: " آسف نادرا ما أحظى بمقعد، قليلون يقدرون حالتي " [1] .

فالصدمة كانت لكل من البطل والقاريء في آن واحد.

أما قصة " العدسة" لـ (عبدالرضا الحميد) فإن القاريء وحده يصدم بالنهاية لأن البطل مدرك موت زوجته، لكن خياله كان يصور له أنها مازالت حية فيتعامل معها معاملة الأحياء، ويلتقط صورا لها " في كل مرة كان يترك الكاميرا، ويذهب اليها ليتلافى الصدع الذي رآه، لكنه في المرة السابعة، ولما رأى سقوط ضوء المصباح على وجهها، قفز دون أن يجد امامه صورة زوجته موشاة بشريط اسود، وفي عينيه اللتين اغمضتا امرأة بإكليل الزفاف، أذرع عديدة لحطام ما، لعربة ... ما .... " [2] .

* * *

أما النوع الثاني من النهايات فهو (النهاية المفتوحة التي غلبت على معظم النتاج القصصي القصير جدا في العراق، لأن القصة القصيرة جدا في أغلب حالاتها لاتمثل الا فكرة، او حالة يصورها الكاتب ، بأسلوب فني ، فحدثها لايستلزم حلا كما هو حدث القصة التقليدية القصيرة . علاوة على ذلك انها اقتربت من القصة الحديثة القصيرة التي مسها التجديد في أغلب عناصرها، لاسيما الأقانيم الثلاثة (البداية، والوسط، والنهاية، او لحظة التنوير)، فلم تعد للقصة القصيرة نهاية معروفة تقدم

---

(1) ابراهيم احمد : نفسه ، ص ٣٧.

(2) عبدالرضا الحميد :العدسة ، صحيفة القادسية البغداديه، العدد الصادر في ١٥ كانون الثاني ١٩٨٨ .

الحل الذي كان متوقعا، فيتجلى على أثره النص، بل أصبحت نهايتها تترك كل شيء للبحث، والتخمين ، وتعطي للقاريء حرية وضع نهايات مختلفة للنصوص [١] .

ومن الملاحظ أيضا ان اغلب النصوص ذات النهايات المفتوحة ارتبطت بتقنية (الاقفال) فتكون هذه النصوص قد ميزت بين نوعين من الاختتام الاول على مستوى المتن الحكائي يدعي بـ(الاقفال)، والثاني على مستوى المبنى الحكائي (أي اختتام النص الادبي باكمله) فبات مقطع النهاية معزولا عن تركيبه اللغوي، بعد ان كان التقليد الشائع هو انتهاء القصة على مستوى المبنى الحكائي حال انتهاء الصراع الرئيس * .

ومن اهم انواع الاقفال التي وقفنا عندها في النصوص ذوات النهايات المفتوحة :

أ- الاقفال التدويمي :

ويقوم هذا النمط من الاقفال على اعادة بداية النص، او معناه في النهاية للاشعار بأنها حالة دائمة لاتتغير [٢] ، ومن تلك النصوص، قصة "ورد قتيل " لـ (محسن الخفاجي) إذ ينتهي النص بتكرار العبارة، او الفعل الذي ابتدأ به، فالنص بأكمله يدور حول فكرة تزعج البطل، وهي استغلال الزهور بشكل بشع، فتبدأ القصة بقول البطل: " حين استيقظ صباح كل يوم لا أرى أي شيء امامي ، لكنني هذا الصباح رأيت جثث الورد تنتشر في كل مكان، حين فتحت عيني، وأنا متمدد على سريري لمحت الأزهار الصفر الكبيرة : أزهار عباد الشمس المتألقة قتيلة على ستارة

---

(١) ينظر احمد المديني: نفسه، ص ٣٢.

* لمزيد من التفصيل ينظر ثائر عبدالمجيد العذاري : نفسه ، ص ١٦٣.

(٢) نفسه.

النافذة بين أوراقها الخضر، وهي تتوزع في أوضاع ملتوية، ورأيت وردة ناعمة ميتة على مزهرية ، وزهرة قرنفل مصنوعة من قماش ميتة في فوهة إناء... " .

وتنتهي القصة بالتدويمية نفسها " اغمض عيني . ارتدي ثيابي بعجالة . سأذهب الى العمل، وأرمي نفسي في لجنة . أجلس على مقعد في الباص المنطلق، تجلس بجواري فتاة، أرقب على ثوبها وردا كبير الحجم ذا الوان فاقعة، وأتأمل شفتيها فأرى هذا الورد الميت الذي يطوقني من كل جهة " [١] فينتهي النص بدوام المشكلة التي عانى منها في البداية، فتبقى قائمة بلا حل .

وفي قصة " بكاء " لـ (وارد بدر السالم) التي تنتهي بإدامة للفعل الذي ابتدأت به ،فالنص يبدأ ببكاء البطلة الذي يشدنا، ويشد الجارة الحميمة لمعرفة سببه " دخلت جارتها مرتعشة ، وصبرية لم تزل تبكي" [٢] وقول الراوي يعني ان فعل (البكاء) سبق بداية النص بزمن، فتقف الجارة مستغربة ذلك " الجارة الحميمة لم تر في الصريفة مايجعلها تبكي، زفرت زفرة طويلة، وكفكفت دموعها بفوطتها، ودعت جارتها الى الجلوس، الجارة الحميمة لم تفهم ماذا يعني هذا، المرأة قالت، اجلسي ، لا شيء، مجرد (عبرة) حاصرتني" [٣] ، ومثلما لم تفهم الجارة التي نعتها الراوي بصفة (الحميمة)، وكررعبارة (الجارة الحميمة) خمس مرات في النص سبب البكاء، فحري بنا أن لانسأل عن سببه، إذ لم تتمكن الجارة من معرفة دواعيه الى نهاية النص "صفنت وعيناها ثابتتان على أشياء قديمة في الصريفة، فلاحظت جارتها الحميمة أن عيني صبرية ستبكيان من جديد ...، وبإفراط " .

فالقصة الهبت فضولنا لمعرفة سبب البكاء، لكنها تركتنا بلا نتيجة.

---

(١) محسن الخفاجي، محسن الخفاجي: ورد قتيل، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٢١ كانون الاول ١٩٨٧.

(٢) وارد بدر السالم : نفسه ، ص ١١٦.

(٣) نفسه.

وفي قصته "بسبب الريح" تدور القصة حول استمتاع امرأة ببقاء زوجها في البيت بسبب الريح العالية التي منعته وزملاءه من الاصطياد، فتبدأ بمداعبة الزوجة لزوجها، والعبث بشعره واستخراج القمل من رأسه "اخرجت بدرية من رأسه المشعث ثلاث قملات، وقصعتها بين اظفري ابهاميها، فسمع الرجل الممدد على حصيرة عتيقة ثلاث انفجارات صغيرة، بينما راحت اصابع بدرية تفلي كومة القش التي على رأس الرجل بسرعة، ومهارة، وهي تسأله:

" ماخرجتم للصيد ! "

تململ الرجل وقال من خدر رأسه:

- الريح عالية " [١]

وبينما كانت تشكر الريح العالية في سرها لأنها أتاحت لها تلك الفرصة كانت في الوقت نفسه " تعمل لاستثمار كل الوقت الموهوب بسبب تلك الريح الموسمية " [٢] . فتنهي البطلة النص بالعمل الذي ابتدأت به "عثرت اصابعها الماهرة على قملة أخرى، وعلى مهل قصعتها محاولة ان تخفف من انفجارها الصغير، فالرجل الممدد على حصيرة عتيقة قد نام بدلال الصبيان، واظفرا ابهاميها مبقعتان ببقع صغيرة من الدم" [٣] .

وفي قصة "المرأة" لـ (ليلى كريم عمران) التي تعاني بطلتها من وحدة مادية وروحية، تدفعها الى اطالة التأمل في المرآة للبحث عن الأيام المنصرمة التي قضتهافي غرفتها وحيدة " جلست للمرة الالف أمام تلك المرآة اللعينة ابتسمت لها بانكسار ابتسامة زائفة اعلقها لافتة لاثبات وجودي" [٤] فلولا وجود المرآة لما احست

---

(١) وارد بدر السالم، نفسه ، ص ١١٧.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) ليلى كريم عمران: المرأة ، صحيفة القادسية البغدادي، العدد الصادر في ٧ تشرين الاول ١٩٨٧.

البطلة بوجودها، وتنتهي القصة بحملقة البطلة في المرآة بعد ان تحكي لنا معاناتها " الآن يودي أن اصرخ، الصمت يملأ الحجرة، كل شيء ساكن، ومطمئن الا أنا وحدي ضجرة، ومجنونة، رفعت زجاجة عطري، ورميتها في وجه المرآة... تطاير الدم، والزجاج" [١] وبرغم ان البطلة كسرت مرآتها التي كانت تعريها فتفضح مشاعرها وغضبها الا انها احست بأن المرآة مازالت تحملق بها " رفعت رأسي المثقل بالدوار، حملقت بذهول في المرآة التي لم يبق منها سوى إطارها الفارغ يتأرجح طريا، وشماتة، الا من تلك العينين فقد كانتا، ومن خلال الاطار والفراغ، تحملقان في وبالطريقة المريبة نفسها" [٢].

وبالنظر الى المرآة، ينتهي النص بالفعل الذي ابتدأ به، والذي يؤكد وحدة البطلة، وعزلتها، والفراغ الذي ملأ حياتها.

* * *

ب- الاقفال التصويري :

وهو الاقفال الأقل تواترا بين القصص القصيرة جدا، اذ تقوم هذه التقنية على عرض صورة، او مشهد يشبه تلك المشاهد التي تستخدم في نهايات الافلام السينمية، اذ تعرض في آخر الفلم لقطة قصيرة مكبرة يحاول المخرج أن يجعلها جديرة بالالتصاق بذاكرة المشاهد اطول فترة ممكنة [٣] .

ومن النصوص التي اقفلت بطريقة (الاقفال التصويري) قصة " مسافات" إذ يعرض النص خلاصة ينقد فيها الكاتب الحرب ويبين افرازاتها على المجتمع ،

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) ينظر: ثائر العذاري : نفسه ، ص ١٦٥.

فيصور حاجة امرأة للمال بعد أن ذهب زوجها الى الحرب، فتلجأ تلك المرأة الى طرق مبتذلة لاكتسابه، نقرأ بداية النص " ثمة حمامة تتحرك على سطح المنزل على امتداد نظره، وخلف البنايات كانت القمة تلوح، وطيور مسرعة تظهر ثم تختفي (....)

سمع جرس الباب

وابتسمت امرأة تحمل طفلا وهي تنتظر ... وفتح الباب بكامله ، واشار اليها أن تدخل، ثم اغلقه خلفها، وعاد نحو النافذة (....) سألها مشيراً الى الطفل:

هل هو طفلك؟

وهزت رأسها مؤيدة (....) واستطرد يسأل :

- هل له أب؟

اجابته:

- ذهب الى الحرب " [1] . وينتهي النص بأن يستدير البطل الى النافذة تاركا المرأة بانتظاره" ، وكان الألم الغزير يتدفق في جسده" [2] ويضيف الراوي عبارة، بعد انتهاء الحدث لتظل عالقة في ذهن القاريء، إذ تصور هذه العبارة مأساة الحرب " ونظر الى السطوح العالية للبنايات ، والطيور المسرعة، واستمر يحدق في الافق الذي استحال الى الآلاف الجثث" [3] .

فالكاتب منذ البداية أراد التعبير عن فكرته، فصاغها نصا يدور حول حاجة المرأة الى زوجها الذاهب الى الحرب ماديا، وروحيا.

وفي قصة " عابر استثنائي" التي تناولت قضية (الخلود)، وخوف البطلة من الشيخوخة والكهولة لانها ترى عجوزا يجرجر خطواته، مثل حيوان جريح فتخشى المصير نفسه. وبعد نقاش طويل يدور بينها، وبين زوجها الذي حاول اقناعها بأن

---

(١) خالد الراوي: العيون، ص ٢٧.

(٢) نفسه ، ص ٢٨.

(٣) نفسه.

هذه هي سنة الحياة، ينتهي النص على هذا النحو، لكن الراوي يضيف صورة زوج البطلة، وهو يقف إزاء المغسلة "كان قد ترك الحنفية سائبة يرتطم ماؤها بحوض المغسلة محدثا اصواتا مختنقة" [١] وهو مايشير الى المعنى الذي اراده سابقا بأن (العمر يجري كجريان الماء تاركا اصواتا مختنقة كصوت ذلك العجوز الذي رأته البطلة).

ومثلها قصة " تلك الطفولة" التي انتهت ببطلها الذي لم يحصل على فرصة للعمل في (مسطر العمال) وكان قد اصطحب معه صرة تحتوي (خبز، وطماطة، وحفنة ملح).

جلس على المدرجات، وبدأت اصابعه تحل عقدة الصرة بقليل من الاهتمام، وفيما كان يفعل ذلك كانت عيناه تتطلعان الى اللوحة الضخمة التي احتلت كامل الجدار الأمامي للسينما ، وقد ملأتها صور أبطال فلم الكابوي الذي طالما كان يحلم بمشاهدته.

مد اصابعه الى قطعة الخبز فكسرها ثم تناول قطعة من الطماطة ودسها في فمه ، وراح يمضغ، وعيناه تتطلعان الى اللوحة باستغراق" [٢] .

اضاف الكاتب ذلك المشهد الى نهاية النص ليزيد من تعاطف القراء مع البطل.

ومن الملاحظ ان عدد النصوص التي اقفلت اقفالا (تصويريا) مثلت نسبة قليلة مقارنة بالنصوص التي اقفلت اقفالا (تدويميا)، او (اخياريا).

* * *

---

(١) محمود عبدالوهاب: نفسه ، ص ٤٠.

(٢) جاسم سالم بهار: تلك الطفولة، صحيفة القادسية البغدادية ، العدد الصادر في ٢١ كانون الاول ١٩٨٧.

ج- الاقفال الاخباري :

وتعني به انتهاء النص بابتهاء الحدث، وهي النهاية التقليدية للنصوص. بيد أن احداث تلك النصوص لاتنتهي نهاية حاسمة، فتظل مفتوحة. ومن تلك النصوص قصة "الحصان" التي تدور حول "حصان" أحيل على المعاش، فما عاد يمثل لصاحبه الا بضاعة فريدة غالية الثمن " لم يكن قد مر وقت طويل على انصراف اولئك المعجبين، حين طلب صاحبه من المدرب، والجوكي، وعمال الاسطبل، الاسراع بالانصراف، قائلا انه يريد ان يجد نفسه وحيدا مع حصانه الذي جعل منه رجلا شهيرا، وهكذا فقد شرع الرجل يرمق حصانه باعجاب مداف بدعابه لزجة ، فبدا وكأن الحصان فطن الى هذا الرجل (....) فنش الهواء بذيله، وأفتر عن تكشيرة قاسية ثم فح قائلا : هل انت راض الآن ؟

(.....) ولم يسع الرجل الا ان يصدق ، فليس ثمة غيره وغير الحصان في الحضيرة. لكن ركبتيه بدأتا ترتجفان، وارتفع حاجباه كأنهما علقا بخيط الى غضون جبهته، ثم فتح فمه، وحاول – النطق لكن الحروف لم تقَو على اتمام رحلتها الى شفتيه، فقد نضب لعابه وقحلت مسالك فمه فوهى قوامها، وتكسرت حوافها، وامتزجت، وتكورت، وأخيرا بصق حمحمة مجرد حمحمة، مثل حمحمة الحصان !" [1] .

نلاحظ ان النص اكسب (الحصان) هوية آدمية من خلال الرؤية القصصية الفنتازية، ومسخ الانسان عن آدميته، فتبادلت الشخصيتان الأدوار فيما بينهما، فالحصان (تأنسن) ، والانسان (تحيون)، وهو مايطلق عليه (بوريس ايخنباوم) بـ " الافراد او الاغراب" وهو "تقديم فصل، او مرحلة من الحكاية انطلاقا من وجهة نظر مغرية وغير عادية بواسطة طرف ثالث لايفهمها (كالطفل مثلا) بحيث يكون القاري

---

[1] فرج ياسين: الحصان، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٧ تشرين الثاني ١٩٨٧.

مدفوعا الى ان يرى في الفصل، او (المرحلة) تفاصيل وقيما مخالفة للمألوف" [١] فالنص قدم لنا وجهة النظر غير المألوفة بوساطة (الحصان).

اما قصة " الرسام" لـ (فهمي الصالح) فتنتهي بصرخة مدوية، يطلقها البطل " عندما ابصر ملامح وجهه جامدة في اللوحة الصماء التي نطقت أخيرا"[٢]. فالبطل بعدما بحث طويلا بين لوحاته اللاتي لم يتم رسمهن، وجد فيهن ماشجعته على اتمامها، لكنه صدم بالنتيجة، إذ أبصر أن اللوحة التي رسمها تحمل ملامح وجهه. لذا اطلق صرخة مدوية، فكانت نهاية النص نفسها نهاية الحدث.

وتنتهي قصة " السنونو" لـ (جاسم عاصي) بموت مجموعة من طيور السنونو.

"– انظر يا استاذ ماتت !

اسرعت اكثر، وحين وقفت بالقرب من قامته القصيرة انتابتني رعشة مفاجئة، وحزن كثيف وأنا أصدم بأكداس السنونو المبعثرة على الارض، والراقدة على بعضها فارشة اجنحتها بارتخاء"[٣] .

تقوم القصة على حوار بين تلميذ واستاذه، إذ يهرع التلميذ الى مدرسه بعدما رأى أن مجموعة من طيور السنونو قد ماتت.

فالنص انتهى بانتهاء الحدث، إذ كانت العبارة الاخيرة تخبر بما آلت اليه احداث النص.

* * *

---

[١] بوريس ايخنباوم : نفسه ، ص ٢٢٧.

[٢] فهمي الصالح: الرسام ، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٢٠ تشرين الثاني ١٩٨٧.

[٣] جاسم عاصي : السنونو ، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٤ كانون الثاني ١٩٨٨.

اما النوع الثالث من النهايات فهو ما انمازت به بعض النصوص، لاسيما بعض نصوص (خالد الراوي، وداود سلمان العنبكي) التي انتهت بنهايات مختلفة عما تناولناه سابقا، إذ يقسم النص الى لوحتين تتطابقان في كل العناصر (الحدث، الابطال، القضاء، بل حتى العنوان) لكنهما يختلفان في النهاية ، إذ تقدم كل لوحة نهاية تختلف عن سابقتها ، مع تكرار العنوان في الثانية منهما، وهو ما أطلقنا عليه بالنهاية (المزدوجة) ، ومن تلك النصوص ، قصة " نوافذ مظلمة" وهي قصة حوارية تدور بين موظف وزميلته.

" قال الرجل – لننهض.

وأجابته لن أذهب معك.

ومد يده عبر المائدة، وضغط على كفها بقوة، وحاول جرها، وتقلص وجهها من الالم.

وكانت الموائد في الطابق الاعلى من المطعم خالية الا منهما، وقال لها متسائلا، وهو يتصنّع الهدوء:

- لماذا اتيت اذن ؟

ونظرت اليه وتحرر كفها

- هكذا

ونظر الرجل صوب السلم الخشبي ليتأكد من أن احدا لن يرتقيه، ونهض، وانحنى فوق المائدة، متجها بجذعه نحوها، وكاد يتوسل:

- لنذهب معا.
- انك لا تفهم.
- ستذهبين معي . اليس كذلك ؟

رفعت المرأة قدحا زجاجيا، وقرعته بالمائدة قرعا متواصلا، فعاد الرجل بسرعة الى كرسيه

وأز الدرج الخشبي تحت اقدام النادل

وكلمته السيدة : الحساب من فضلك

واسرع الرجل مضطربا في اخراج نقوده، وهرعت المرأة تغادر المطعم

وسمعت الرجل يقول لها ، وقد اصبح بجانبها

- الى اين تذهبين؟

ثم ردد

- هكذا إذن؟ هكذا إذن؟

ودفعه أمله لأن يستمر متابعا لها ،لكنها لم تعد تجيب عليه " [1] .

من العبارة الاخيرة نستشف أن المرأة رفضت طلب زميلها رفضا قاطعا، والدليل على ذلك مغادرتها المطعم. لكن الكاتب اراد وضع نهاية اخرى لنصه فألحقه بنص يتبعه مباشرة يحمل المضمون نفسه، بل وحتى العنوان، لكنه يكرر كلمة (مظلمة) فيجعل عنوانها "نوافذ مظلمة، مظلمة" في النص الثاني، دلالة على

رفض الطلب قطعيا ، نقرأ في النص الثاني ، او لنقل اللوحة الثانية ، قول الراوي "بعد ان انتهيا من تناول الطعام ... قال لها.

- ما رأيك في أن نذهب الى غرفة امتلكها؟

وارتعشت ، ثم تمالكت هدوءها وأجابته:

- إنك تمزح بلا شك

- أنني لا أمزح ...، وهذا هو المفتاح

---

[1] خالد الراوي : نفسه ، ص ٣٩.

وأراها المفتاح

كان الرجل زميلها في الوظيفة، ولم تخيب رجاءه عندما دعاها لتناول وجبة طعام

قالت له :

- ألا يمكننا أن نحتفظ بصداقتنا بدون ان نذهب الى الغرفة؟

صمت قليلا ، ثم قال

- لنذهب معا

.....

.....

قرعت القدح بالمائدة ، نهضت ، اسرعت مستديرة في المنعطف ولحقها الرجل ، الا أنها لم تعد تجيب عليه " [1] .

نستطيع ملاحظة ان النصين انتهيا بالرفض، لكننا نستطيع القول ان الاول كان يلمح بالطلب، اما الثاني، فكان يصرح به.

كما نلاحظ ان الكاتب اعتمد هذا البناء في نصين آخرين هما قصة "التصاق" نقرأ في بدايتها " تعبت العجوز من الانتظار ، فزوجها لم يعد بعد وكانت الغرفة الصغيرة بأثاثها القديم المتهالك، مضاءة بمصباح صغير.

الأولاد . الأولاد. كانوا حلمها الدائم، فهي لم ترزق بطفل، وسواء كانت هي السبب في العقم، ام زوجها ، فإن النتيجة التي ناقشاها طويلا، قد اصبحت سواء، لكنها لا تتخلى عن الحلم، كانوا سيصبحون رجالا، او نسوة يتزاحم حول ارجلهم أطفال عديدون، وكانوا سيزورنها، ويندفعون ضاجين الى تقبيلها (....) لكنها لم ترزق بطفل، ولم تتخل عن احلامها حتى بعد أن ادركت انها اصبحت عجوزا (.....) فلم تكن تملك شيئا جميلا غيرها، ولم يعد قادرا على العمل المتواصل، وهما

---

[1] خالد الراوي، نفسه، ص ٤١.

يجوعان في أيام كثيرة، لكنهما لم يموتا بعد من الجوع، وهو يتجول لعله يقتنص فرصة لتقديم عمل او خدمة" [1] .

وتبدأ قصة " التصاق . التصاق" التي تليها، وكأنها تتمة للنص السابق " العجوز يائس من حياته، فعليه ان يعمل، ويكسب النقود، وهو يتحامل على نفسه، في كثير من الأحيان ليخرج باحثا عن عمل ، لم يعد يقبلونه، وهم ينظرون اليه، ثم يعتذرون، وتعلم منذ زمن طويل ان الاقوياء وحدهم يستطيعون العيش بشكل افضل، ولو كان لديه اولاد، لكان في هذه الدقيقة نائما في فراشه، وعليه ان يقطع الطريق مشيا فلم يكن لديه نقوداً ، وأرهقه المشي، وبقيت مسافة طويلة الى بيته، وفكر في النوم على الرصيف، والذهاب الى بيته صباحا، لكنهم سيوقظونه، ويطلبون منه الذهاب ...، أو ربما وضعوه في السجن.

وتلاشت قواه، وسقط على جانب الطريق، وتطلع اليه بعض المارة، ثم استمروا في طريقهم.

وكانت زوجته العجوز تغط في نومها " [2] .

نلاحظ ان الكاتب لم يمت بطليه، أما في الثانية فجعل بطله العجوز يسقط ، ولم يخبرنا بمصيره، كما إن السرد تمركز حول العجوز (الرجل) فكان له القدح المعلى، أما الزوجة العجوز فكانت ثانوية فيه، ولم يذكر عنها شيء الا في نهاية النص.

أما النص الاول فتمركز حول (الزوجة)، وكان الحظ الأوفر في السرد لها.

وفي قصة "صورة غير ممزقة" لـ (داود سلمان العنبكي)، التي تحكي قصة شاب وضعت حبيبته نهاية لعلاقتهما، فغضب، وثار ومزق صورتها، نقرأ شيئا منها "مددت يدي الى الصورة وسحبتها بقوة، ورميتها على الارض ، فتحطم زجاجها ،

---

[1] خالد الراوي، نفسه ، ص ٤٢.

[2] نفسه ، ص ٤٣.

مزقت الصورة الى قطع صغيرة ورميتها من النافذة ، انزاح عن صدري ثقل كبير، وأنا أنظر الى اجزاء الصورة التي يحركها الهواء فتبتعد عن نظري.

أغلقت النافذة باحكام، وما أن ادرت وجهي الى داخل الغرفة حتى لفني ذهول عجيب، فضغط على رأسي بقوة، فهاهي صور حبيبتي تحيطني من كل جانب لتملأ جدران غرفتي الاربعة " [1] .

ثم تبدأ قصة " وجه ضائع" وهي تليها " اقتنعت أخيرا بأن علي أن اذهب الى الدائرة التي تعمل فيها حبيبتي اذ انني لم احتمل شوقي الطافح لرؤيتها منذ ان تخاصمنا، وافترقنا منذ سنة كاملة.

جئت مرات كثيرة في الاشهر الماضية الى الشارع المقابل للدائرة ووقفت حائرا لا أعي غير نبضات قلبي التي كانت تزداد عنفا، ثم اعود ... لكني في هذه المرة قررت ان ادخل الدائرة لأراها ... إنها هي التي أرادت انهاءالعلاقة حقا، ولأجل ذلك فإن كبريائي هو الذي يبعد عني فكرة زيارتها في المرات السابقة (....) اجتزت الباب بهدوء، وحاولت أن ازيل الارتباك البادي على وجهي وخطواتي ، [2] اني قد دخلت الغرفة المقابلة للباب ذات الجدار الزجاجي ، وها هي سيدة تجلس في مقدمتها. اقتربت منها تسبقني ابتسامة فاترة.

- أريد ان ارى الانسة (....)
- اسفة ياسيدي ، لقد نقلت الانسة (....) الى دائرة اخرى منذ اشهر، شعرت بخيبة عميقة فأدرت ظهري دون ان اقول لها كلمة واحدة، وحين احتواني الشارع كان هناك شيء واحد يثير حسرتي ، الحسرة على قلبي الذي كان يهتز بعنف في الاشهر

---

(١) داود سلمان العنبكي : صورة غير ممزقة ، صحيفة العراق البغدادية العدد الصادر في ٢٣ تموز ١٩٨٨.

(٢) داود سلمان العنبكي، نفسه.

الماضية حيث امر من امام هذه البناية التي تحتوي على أي شيء الا وجه حبيبتي " [١] .

ونجد الشيء نفسه في مزدوجته الثانية قصة " لعبة، وقتاتان" ، ففي الاولى يتلقى بطلها نظرات وابتسامات من فتاة، وحينما يصرح لها بأنها جميلة، تدير بوجهها عنه، تنتهي القصة بقول الراوي: " كانت الفتاة تقف على دكة القاعة بخيلاء تنقل نظراتها بينه وبين فتاة قريبة منها، وهي تضحك بصوت عال" [٢] .

ومن العبارة الاخيرة تتكشف اللعبة التي لعبتها الفتاة على البطل، فيرد لها الصفعة في النص الثاني " فتاتان" " شعرت أن خطواتي الهادئة تدفعني الى ركن هاديء يصله كثير من الضوء، جلست على احد الكراسي، أخرجت سيكارة واشعلتها، وأخذت نفسا عميقا... كنت اشعر بمتعة كبيرة، وأنا أنظر الى اشجار النارنج التي تحيط بشجرة السدر العالية التي تتوسط ارض الكلية.

حركت رأسي نحو يميني قليلا ... هززت رأسي مندهشا... نظراتها مصّوبة علي ... أدرت وجهي الى جهة اليسار... حركت رأسي الى اليمين مرة اخرى ... مازالت نظراتها عالقة في وهاهي الآن تسدل جفنيها بحنان.

اللعنة، الم نقل ان علينا ان ننسى ما مضى، وننهي علاقتنا بهدوء. رميت السيكارة على الارض بغضب وسحقتها بقوة (....)، وهممت بالانتقال الى مكان آخر ، نظرت الى امام لفتت انتباهي فتاة جميلة، كانت الفتاة تبتسم لي، وهي تنظر الي بعينين ناعستين " [٣] .

نلاحظ ان الكاتب في النص الثاني جعل للبطل علاقة بالفتاة، وأن هذه العلاقة منتهية، ولايرغب البطل في ارجاعها ، بل راح يبحث عن علاقة جديدة مع فتاة آخرى، فكأنه رد الصاع صاعين للبطلة في القصة الأولى .

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه : لعبة ، صحيفة العراق البغدادية ، العدد الصادر في ٣ تشرين الاول ١٩٨٧.

(٣) فتاتان ، داود سلمان العنبكي، نفسه.

وبهذا اختارت القصة القصيرة جدا لنصوصها ثلاثة أنواع من النهايات الاول نهاية (موباسانية مفاجئة) ، وهي نادرة ، والثانية النهاية (المفتوحة) وهي الغالبة (التي انمازت بثلاثة انواع من الاقفال:

أ- التدويمي.

ب- التصويري.

ج- الإخباري.

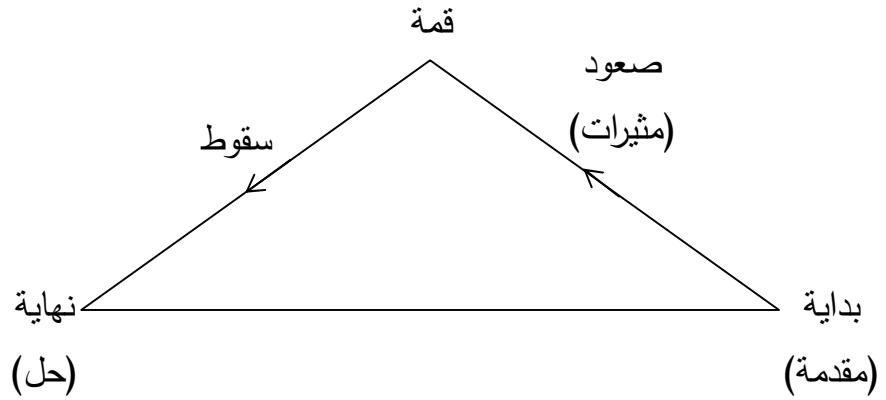
واخيرا النهاية (المزدوجة) التي اقتصرت على بعض النصوص القصيرة جدا.

* * *

المبحث الأول
الحدث

يقوم الفن القصصي بشتى أشكاله الأدبية (رواية – قصة طويلة– قصة قصيرة –قصة قصيرة جداً) على مجموعة من الأحداث، والأفعال السردية يشدّها رباط زمني، ومنطقي معين. وتختلف هذه الأحداث، وطرائق سردها، وتركيبها، وأنساق بنائها من شكل إلى آخر، وسواء بسط الحدث أم تعقد، أو كان عائماً، او سار على وفق تسلسل منطقي، فإنه يبقى وطريقة سرده الذي يميز الفن القصصي، من باقي الفنون الأدبية الأخرى.

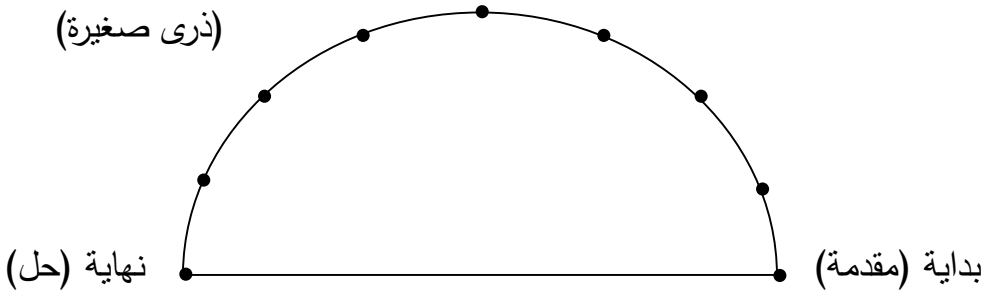
لقد أثار عنصر الحدث، ونسق بنائه إهتمام النقاد منذ القدم، فُعدَّ أرسطو أول من أشار إليه في نقد المسرحية، إذ اعتمد على المثلث الذي اشتهر باسمه فيما بعد[1] .



[1] ينظر أرسطو: فن الشعر، ترجمة وشرح، وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ص٢٤.

ثم قام نقد الرواية على لبنات هذا البناء الأرسطي، معتمداً مثلث التطور من (بداية، وقمة، ونهاية).

ولم ينجُ نقد الأقصوصة (القصة القصيرة)، من أسر هذه الفكرة فقد تبّناها، ولكن بمثلث ضمني ينطلق فيه الشكل من البداية إلى النهاية مفترضاً وجود الذروة على أنها جزء من الموقف الذي يتناوله. وبرغم أنه يسير بانطلاقة واحدة من البداية إلى النهاية "مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة، وبكل قواه الهدف المنشود" [١] كما يقول (إيخنباوم)، إلا أنه لا يسير بخط مستقيم، بل بشكل هلال تتوزع عليه مجموعة من الذرى الصغيرة التي تشكل نقاط صعود في الموقف سواء كان صعوداً أخلاقيا، أو اجتماعياً، أو نفسياً [٢] .



ولم تنأ نصوص القصة القصيرة جداً – موضوعة البحث– عن تبني فكرة المثلث الضمني للقصة القصيرة، أو العناصر الرئيسة الثلاث التي حددها (اوكونور) وهي: العرض، والنمو، والعنصر المسرحي [٣] .

---

[١] ب. إخنباوم: حول نظرية النثر، في كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت إبراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية، ط١، بيروت– لبنان ١٩٨٢، ص١١٢.

[٢] ينظر: صبري حافظ، نفسه، ص٢٤.

[٣] ينظر: فرانك اوكونور: الصوت المنفرد، ت د. محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الناشر الهيئة العامة للتأليف والنشر– دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩، ص٢٠.

لكنها وظفته بطريقة تتماشى مع شكلها وحجمها. فإذا كانت القصة القصيرة تقوم على عناصر ثلاثة، فإن القصة القصيرة جداً كانت في أغلب نصوصها تكتفي بعنصر، أو اثنين من تلك العناصر، فهي تختزل التفصيلات الى حدها الأدنى، فإما أن تعرض الحدث، و تجعله ينمو مختزلة ثالث الأثافي (العنصر الدرامي)، أو أنها تعرض الحدث ثم تقفز إلى الأخير من غير نمو فيه [١] . وغالباً ما كانت أحداثها – القصة القصيرة جداً – قريبة من الذرى التي تصعدها، وفي ذلك يقول (توماس ي. بيرنز) (أحد نقاد القصة القصيرة جداً): "لتبدأ الأقصوصة قريبة إلى الذروة ما أمكن" [٢] .

وسنحاول في هذا الفصل أن ندرس أنماط الحدث، ونتقصى أنساق بنائه من خلال سيره في القصص القصيرة جداً .

لكننا، وقبل الخوض في دراسة الحدث، وأنساق بنائه لابدّ أن نعرّج على مادة القصة القصيرة جداً، والينابيع التي تستقي منها هذه المادة، فإذا عرفنا تلك المادة، أمكننا تخيل ما يمكن ان تكون عليه لاحقاً .

يقول (أوكونور) "من الواضح أن كلاً من الرواية والقصة القصيرة، مع أنهما تستمدان من نفس المنابع، تستمدان بطريقة مختلفة تماماً " [٣] . وكذا الحال للقصة القصيرة جداً، فإنها تستمد أفكارها من نفس المنابع أيضاً، ولكن بطريقة مغايرة تماماً للرواية، والقصة القصيرة، وفي هذا الصدد يقول (ترنتويل ميسون وايت): "تستخدم الأقصوصة عادة فكرة اساسية لها، تبدو لأول وهلة حادثة أو مشهداً مقتطعاً من قصة طويلة... ولكن القصة الموجزة تمثل الجوهر... للقصة الأطول منها، ولهذا فإن الأفكار الأساسية العميقة يمكن انتقاؤها من المنابع الاعتيادية للقصة القصيرة" [٤] .

---

[١] ينظر شجاع العاني: مقدمة مجموعة قصصية لمحمد سمارة (مخطوطة)

[٢] توماس ي. بيرنز: عناصر الاقصوصة، فن كتابة الاقصوصة، ص١٤.

[٣] فرانك اكونور، نفسه، ص١٤.

[٤] ترنتويل ميسون وايت: ميكانيك الاقصوصة، فن كتابة الاقصوصة، ص١٢.

ومن هذا نستنتج أن الفنون السردية مجتمعة تنهل من ينبوع واحد، ولكن كل واحدة تعالج موضوعاتها حسبما تقتضيه تقنياتها، وأصولها. فالرواية مثلاً يكون مركزها المجتمع، فهو المتقدم فيها، وغالباً ما تقدم صراعاً بين اطراف متناقضة، وتتناول مشاكل المجتمع، وقضاياه، في حين يكون مركز القصة القصيرة هو الفرد وإطارها المجتمع الذي يعيش فيه، فتصور مأساة الفرد، لذا قال (اوكونور) إنها "الوعي الحاد باستيحاش الإنسان" [1] . بينما تعرض القصة القصيرة جداً فكرة أو حالة تمثل ومضة من الحياة، فأحداثها غالباً ما تكون هامشية مقتطعة من الحياة اليومية. ولعل شكلها حتم عليها الالتزام بتلك القاعدة– بساطة الحدث – حتى لا تخرج الى لون آخر من ألوان الفن القصصي.

* * *

أنساق بناء الحدث في القصة القصيرة جداً:

تعد جهود الشكلانيين الروس البنه الأساس لدراسة الأنساق البنائية للأحداث وكيفية انتظامها في القصة. ولعل محور الرحى وقطبها في هذه الدراسة يدور حول ترتيب الأحداث التي وردت في المتن الحكائي. فكما هو معروف فإن الأحداث لا ترد في القصة كما هي في الواقع، وانما يحصل تقديم، أو تأخير فيها – وهو ما يطلق عليه الشكلانيون الروس (بالمتن الحكائي).

"فالترتيب الطبيعي للأحداث من حيث البداية والوسط والنهاية ينبغي ألا يقف حجر عثرة في سبيل حرية الروائي في عرض أحداثه فقد يبدأ من بدايتها مراعيا الحس الزمني لتطور الأحداث، كما أن من حقه ان يبدأ من نهايتها ثم يرتد بالزمن

---

[1] فرانك اوكونور، نفسه، ص١٤.

إلى الماضي كاشفاً الجذور بفعل منطق السببية، او الاسترجاع الذكريات لربط المشاهد وتوضيح الرؤية الفنية للأحداث" [١].

ولعل جمالية القص تكمن في إلغاء الترتيب الزمني الاعتيادي، والابتعاد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به قيودها، كما يرى (فورستر) [٢] .

ولذا فإن التسلسل الطبيعي للأحداث يتخلخل، ويتجه القاص لترتيبها في السرد ترتيباً جديداً .

أما أهم الأنساق البنائية، فهي كما صنفها (تودوروف) ثلاثة هي [٣] :

١- التتابع

٢- التضمين

٣- التناوب.

وقبل الولوج في دراسة الانساق البنائية للقصة القصيرة جداً في العراق، لابد أن نشير إلى أن النسقين الأخيرين لم يطبقا في بناء القصص المختارة، والتي مثلت متن البحث ، وانما اعتمدت نسق (التتابع)، غالباً ، و(التناوب) نادراً، أما نسق (التضمين) فقد انعدم استخدامه فيها، فليس للقصة القصيرة جداً أن تستخدمه، وهو عملية وهو عملية إدخال قصة في قصة أخرى، مما يؤكد إمكانية استيعاب القصة الأم (الأصل) لقصص أخرى فرعية تسرد ضمن القصة الأصل، فحجم القصة القصيرة جداً لا يمكنها من استيعاب قصص فرعية تسرد ضمنها.

اما نسق (التناوب) الذي يعتمد سرد قصتين، أو أكثر في وقت واحد بالتناوب أي تترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى، وهكذا، وهو نسق ندر استخدامه في نصوص القصة القصيرة جداً ، لأنها تصوغ أحداثها، وحبكتها وهي في

---

(١) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٨٤.

(٢) ينظر: أ. م فورستر: أركان القصة، مطبعة الوحدة، مصر، ١٠٥- ١٠٦.

(٣) تزفطان طودوروف: الشعرية، ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال – المغرب ١٩٨٧، ص٧٠.

عجلة من أمرها، لا تسمح لها ببناء كذينك البنائين: (التضمين، والتناوب) ، بيد أنّ نصين انفلتا من هذا الحكم فبنيا على وفق نسق (التناوب) هما "الصيد" لـ(إبراهيم احمد)، وقصة "توليف[*]" لـ(محمود عبد الوهاب)، ولذا اختار كتابها (نسق التتابع) لبناء قصصهم على وفقه.

* * *

نسق التتابع:

وهو أكثر الأنساق شيوعاً، وبساطة، وفيه تروى القصة جزءاً بعد آخر مع وجود خيط رابط بينهما، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئاً من قصة أخرى [١].

كما أنه أنسب الأنساق لشكل القصة القصيرة جداً، بل، و حتى نسق التتابع نفسه، لم تسمح غالبية نصوصها بتطبيقه بقضّه، وقضيضه، وإنما طوّعته لمادتها، وموضوعاتها بسبب محدودية العقدة، ودقتها، وسرعة حلّها حينا، وتلاشيها حيناً آخر.

ومن الملاحظ على نصوص القصة القصيرة جداً أن بعضها تبّنى فكرة المثلث الضمني، وبعضها بني على عنصرين اثنين، فإما عرض، ونمو حّي فيه، أو سرد ملخص فقط، فتكون بذلك خلاصة تصف الأحداث بصورة مكثفة، وبكلمات معدودات.

(*) سنرجيء رضهما، وتحليلهما إلى موضع آخر من البحث.

(١) ينظر شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٤، ج١، ص١٣،محمد رشيد ثابت: البينة القصصية، ومدلولها الاجتماعي لمحمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس ١٩٨٢، ط٢، ص٣٨.

ومن النصوص التي بنيت على فكرة المثلث الضمني قصة "الإنزلاق" لـ(خالد الراوي)، والتي تبدأ قريبة من الذروة كما نصح (بيرنز) بعد عرض موجز يقدم فيه الراوي المعلومات الضرورية، فنتعرّف من خلاله على أوليات القصة، فهي تطالعنا بصورة وداعية لأشخاص، أحدهم مطارد من قبل السلطة، فيختبيء عند صديق له حتى يتسنى له الخروج، وهذا الصديق يعيش مع زوجته في بيتهما البسيط، وتبدأ أحداث القصة كما يشير العنوان بالإنزلاق الأخلاقي، والدرامي معاً، فيقود البطل إلى حافة الهاوية، حينما يسلط نظراته الشبقه على زوجة الرجل الذي استضافه.

"حدق الرجل الكث الشاربين في ظهرها" [١]، يوسم البطل بكثاثة الشارب، بل تحل تلك السمة محلة، فلا اسم للبطل غير "الشارب"، وتلك الصفة، وفعل التحديق في المرأة تومييء بشبقه، ومن الملاحظ أن الكاتب استخدم الفعل "حدّق"، ويعني "شدة النظر" [٢]، والتدقيق به بدلاً من "نظر" لتوكيد تلك الصفة، والتي سيكون لها أثر على الحوافز الدينامية فيما بعد.

"عندما مست يديه يدها الناعمة الدقيقة بالأمس، وهي تناوله قدح شاي. ارتعش، وثّبت عينيه بوجه زوجها الذي جلس مقدساً له. حرك السكر في القدح، وهو يضغط على أسنانه ليطرد الرعشة نهائياً" [٣]، وتدفع اللمسة البطل إلى الخطيئة، وهي بذلك تمثل ذروة صغيرة تسهم في تصعيد الحدث، ومع خطورة الموقف السياسي، إلا أن البطل لا يبالي به "قال للزوج... هل ذهبت اليه؟.

– أجل أخبرته إنك موجود في بيتي، وقال عليك أن تظل مختفياً هنا إلى أن يجدوا لك مكاناً آخر، فالشرطة السريون أطبقوا على عدة منازل كنت تختلف اليها"[٤]

---

(١) خالد حبيب الراوي: الجسد والابواب، مطبعة العربي الحديثة، النجف ١٩٦٩، ص٧٥.

(٢) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، مادة (حدق) ، ص١٢٦.

(٣) خالد الرواي، نفسه، ص٧٦.

(٤) نفسه.

. فلم يتخلّ عن فكرته في مراودة هذه المرأة. وبقي يتابعها بنظراته إلى أن خلا مسرح الأحداث إلا من كليهما، فالزوج غادر البيت ذاهباً إلى عمله، وهذا ما يمكن أن نسميه حسب (بروب) "بالتواطيء العفوي" [١] . فهو يسهل مهمة غريمه من غير قصد.

"تركز جسده على الفراش المسطح على الارض، سمع صوتها:

- هل ستنام؟

حرّك عينيه تجاهها (كانت عيناها معلقتين بعينيه)" [٢] نستشف من هذه العبارة بداية تمكين الزوجة للبطل منها "أنا ذاهبة لأتسوّق، وسأعود بعد قليل (.....) نهض الشارب، وأطل من الشباك (...) حدّق بها، وهي آتية، وقبل أن تلامس الباب فتحه. سألته باندهاش:

- هل رأيتني؟!

- آه كنت أرقب الطريق.

كان الرواق الرطب، والجدران الملفوفة تجذب جسده اليها (.....) جسده يحتكّ بها (...) كانت تدفعه بيد ناعمة، وأخرى جسورة قاسية إنها تلين كالقماش بين يديه"[٣] ومن العبارة الأخيرة نشّم رائحة التناقض في أفعال البطلة المتأرجحة بين الشدة، واللين. وتمضي محاولات البطل المحمومة لتصعد الحدث تدريجياً إلى النهاية بدخول الزوج ليقبض عليه متلبساً بجرمه "ارتفع الشارب من ياقته، واستطال بجانب

---

(١) ينظر فلاديمر بروب: مورفولوجية الخرافة، ت إبراهيم الخطيب، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٤٢، وسمير المرزوقي، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص٢٦.

(٢) خالد الرواي، نفسه، ص ٧٥.

(٣) خالد الرواي، نفسه.

الزوج، لن تهّمني حياتك ايها السافل (...) ليقبضوا عليك، أو لا يقبضوا. إلى جهنم" [١] .

وبأندحار البطل ينتهي الحدث، فهو دحر نفسه نتيجة الخطأ الذي ارتكبه وهو ما يطلق عليه (مارين إلوود) بتقنية "عضة الخبيث" فيقول: "إن الشخص الشرير يجب في النهاية أن لا يندحر فقط، بل يجب أن يدحر نفسه نتيجة للسهو، أو العمل الذي يقوم به من أجل ايذاء الشخصية المحبوبة" [٢] لكن بطلنا لم يرد إيذاء الضحية، بل أطلق لعواطفه العنان فأودت به إلى هذا المصير.

تختتم القصة بتعليق الراوي على الحدث، واختزاله آياه بلغة رمزية وبعبارة قصيرة يقول "تقدم الرجل نحو امرأته. وكان عنكبوت صغير يركض في زاوية الغرفة العليا مر بذبابة ميتة في شراكه ثم اختفى" [٣] .

ويسير إبراهيم أحمد المسار نفسه في قصته "الرجل الذي حاول قتل الصرصر" التي يميط عنوانها النقاب عن فحواها وكنهها. إذ تقوم القصة كلها على محاولة قتل البطل لصرصر، فتبدأ عملية السبق، والترصد "عندما لمح شيئاً يتحرك على الأرض قريباً من صناديق علب القهوة الفارغة" [٤] . فإذا به صرصر يدبّ على أرض المحل، وعندها تبدأ المطاردة "عندما أحس الصرصر بحركة الرجل أسرع في دبيبه باتجاه آخر، أستدار الرجل اليه، ولكن الصرصر زاغ عنه صوب الباب، وكأنه يطير ركض الرجل خلفه... اقترب منه، وألقى قدمه اليمنى عليه، ابتعد الصرصر مرة أخرى، وكان في كل مرة يلقي قدمه تقع قريباً من الصرصر حيث يزوغ مسرعاً، أحدث صوت ارتطام حذائه بالأرض جلبة في المحل، أنتبه لها العاملون الذين تطل

---

(١) نفسه.

(٢) مارين الوود: رسم الشخصيات في الاقصوصة، فن كتابة الأقصوصة، ص٣٩.

(٣) خالد الرواي، نفسه، ص٧٦.

(٤) إبراهيم أحمد: عشرون قصة قصيرة جداً، دار الرواد للطباعة، (ب، ت) (ب. م)، ص٢٤.

رؤوسهم من وراء صفوف الحاجيات بمرح ظاهر بينما تقف الفتاة الاجنبية ترقبه باهتمام" [١] ، ولعل وجود الفتاة كان الدافع الرئيس وراء هذه المغامرات. فالبطل فتل عضلاته أمامها، وكأنه يطارد وحشاً كاسراً، لا صرصراً صغيراً "ركز نظره على الصرصر وانزل قدمه بقوة، واعتقد أنه يدوس الصرصر، فسحب يده من العمود، وأخذ يحرك جسمه بشكل نصف دائري، وبدأ يتنفس بارتياح" [٢] . ومع كل ما بذله من جهد، فلم يتمكن من قتل الصرصر، بل اختفى تحت كتب منشورة يجلس بجنبها صبي "واخذ يدوس الكتب ويصرخ بوجه الصبي (...)، ولكن الصبي بائع الكتب الذي لمح الصرصر يخرج من تحت الكتب... داس على الصرصر...، وبهدوء أخذ ينضد كتبه، وهو يفكر بمكان آخر يبيع فيه" [٣] . وتنتهي المعركة بقتل الصرصر، لكن على عكس ما مخطط لها البطل، فتكون نهايتها مفاجئة لكل من لبطل، والقارئ في الآن نفسه.

ويبني الكاتب قصته "مقعد في باص مزدحم" البناء نفسه، فيشفّ عنوانها هي الأخرى عما تخفيه، فهي تروي محاولة بطلها في الحصول على مقعد في ذلك الباص– وسنرجيء تحليلها في موضع آخر من البحث– فيما عدا هذه النصوص لم نجد في عينه البحث نصوصاً بنيت تلك البنية – أي بنية المثلث الضمني – ولعل سبب ذلك أن ملامح القصة القصيرة جداً بدأت تتضح، وأن كتابها بدأوا يعون سماتها، فأصبحوا يميزون بينها، وبين القصة القصيرة في البناء.

أما قصتا (الصيد، وتوليف) اللتان أشرنا لهما سابقاً فهما النصان الوحيدان من بين عينة البحث اللذان بنيا على وفق نسق (التناوب)، إذ يعمل كاتب الأولى على التناوب في سرد قصتين مختلفتين "قصة الشرطي الذي يحاول اصطياد المخالفين لأنظمة المرور، بالعبور من الأماكن غير المخصصة"، و"قصة الرجل

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

الذي يحاول اصطياد سمك في النهر" نقرأ في بدايتها "توقف شرطي المرور على الرصيف. وبطرف عينيه نظر الى المارة على الجهة المقابلة. عندما عبرت مجموعة منهم على الخطوط البيض، أشراب برأسه، وأخذ يرقبهم. كان الرصيف يمتد مكشوفاً، لا تقف في نهايته سوى دائرة البريد الكبيرة.

في الجهة المقابلة تقوم العديد من العمارات الواطئة. فنادق متلاصقة. مطاعم. دكاكين. واجهات زجاجية لمحلات، وسقيفة لسوق ينعطف إلى الداخل"[١].

ثم تنقطع القصة الأولى ، ويتوقف الراوي عن سردها، ليبدأ بسرد الثانية "خلف الرصيف، وتحت منحدر عريض يجري النهر بطيئاً، وقد رست على صفته زوارق شراعية، وقوارب صيد، وثمة رجل كهل يجلس ممسكاً بطرف خيط في النهر.

على الضفة الأخرى: تقوم تجمعات من التحيل على شكل باقات"[٢]، ثم عود على بدء الى قصة الشرطي "سار شرطي المرور خطوات بطيئة، وتوقف قريباً من الخطوط البيض، كان الشارع متربا وبعض اجزائه مغطاة بطبقة من الوحل"[٣].

ثم إلى قصة الرجل "نهض الرجل الذي يصطاد السمك، وسحب الخيط وضع في الشص شيئاً . ثم رماه في عرض النهر" [٤] .

نلاحظ أن ما يربط بين القصتين هو (الصيد)، فالشرطي يبحث عمن يصطاده من المخالفين بعين حذره مترقبة، والآخر يصطاد سمكاً . "رفع الشرطي يده، وأشار لمجموعة من العابرين: ولما تعالى زعيق السيارات، نظر بحدة في وجوه الماره، وحثهم على السير.

---

(١) إبراهيم احمد، نفسه، ص٣١.

(٢) نفسه.

(٣) إبراهيم احمد، نفسه، ص٣١.

(٤) نفسه.

مشى بتثاقل إلى طرف الرصيف، وأطل على النهر، كان وجهه إلى النهر، وبين فينه، واخرى يختلس نظرة إلى الجهة المقابلة، لمح شاباً يقف على مسافة من الخطوط البيض، ويهّم بالعبور، القى اليه نظرة سريعة، ثم عاد ينظر باتجاه النهر.

عندما وصل الشاب إلى الرصيف.

كان الصياد يرمي الخيط للمرة الثانية.

اتجه الشرطي إلى الشاب: وعلى وجهه ابتسامة، وأمسك بيده:

قال الشاب:

- لقد رأتني عندما هممت بالعبور، لماذا لتم تنبهني....

لم يحر الشرطي جواباً

قال الشاب مرة أخرى بلهجة بطيئة:

- ولكن الخطوط لا تبين. الشارع موحل

دفعه الشرطي أمامه ثم اقتاده إلى الساحة الدائرية المشجرة، عندما كان الشرطي يسلم الشاب إلى الضابط الجالس في الغرفة الزجاجية، كان الصياد

يسحب الخيط ويستدير خلف الزوارق وهو ما زال يحاول أن يصطاد" [1] .

ومن الملاحظ أيضاً أن كلا القصتين اللتين تناوب الراوي في سردهما كانتا خلاصتين، اقتصرتا على سرد الحدث، من غير نمو أو تطوراً فيه قافزاً إلى العنصر المسرحي، ثم إلى النهاية، فلو أن حدثها نما، وتأزم، ثم انخفض التأزم إلى النهاية تدريجياً، لخرجت القصة الى لون آخر هو القصة القصيرة.

أما قصة "ثلاث زهرات في ممر بري "لـ(عبد الرحمن مجيد الربيعي) بلوحاتها الثلاث، أو خلاصاتها، اللاتي يضمهن موضوع واحد هو موضوع "الشخصية

---

[1] إبراهيم احمد، نفسه.

العدمية" [*]. ففي اللوحة الأولى "الشهيد" يتخلص (حسن سلمان) من عدميته، بمشاركته في عملية فدائية، فيستشهد فيها "اسمي صاحب بشير، وكنت من قبل حسن سلمان قبل أن أمزق دفتر نفوسي" [١] .

وتغيير الاسم كناية عن التغير الحاصل في شخصيته، أو تغيير هويته الاجتماعية "قبل أن أشارك بأوّل عملية فدائية، طلبوا مني أن اكتب وصيتي، فأعلنت: أنني رجل مخدّر، تعفنت في الكتب، والمقاهي، والحانات، وكان النضال بالنسبة لي ثرثرة، ومنشورات سرية، وعندما عثرت على الحل... مزقت دفتر نفوسي، بعت كتبي، و أعطيت قمصاني الانيقة للمتسولين، ومرت بي أربعة شهور عانقت فيها الجوع، والسلاح... كانت وصيته مكتوبة بخط واضح، وأنيق، قرأها أخوه بتمهل ثم بكى" [٢] وتأتي هذه المعلومات عبر وثيقة بعثت إلى أخ الشهيد، وهي وصيته، وبهذا نكون أمام قصة [*] ابتدأت من حيث انتهت، وهو ما يطلق عليه بالسرد "الحلقي، أو الدائري"، وتبدأ الأحداث فيه "من نقطة ما، ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها، وقد تبدأ هذه الأحداث من نهايتها لتعود الى البداية فيكون البناء الدائري عندئذ معكوساً " [٣] .

وبعد الخلاصة التي قدمت الحدث يعرض مشهد درامي (حوار بين المشيعيين) يثني على فعل الشهيد البطولي:

" لقد اختار موقفه بنفسه

---

[*] هي الشخصية السلبية التي تعيش بلا هدف في الحياة، ولا تلتزم بالقيم الاخلاقية، فيكون سلوكها على هذا الاساس.

[١] عبد الرحمن مجيد الربيعي: المواسم الأخرى، دار الطليعة، بيروت، ط٢- ١٩٧٩، ص٢٠.

[٢] نفسه.

[*] ومثلها قصة "باتا في خدمتكم" لإبراهيم أحمد: عشرون قصة قصيرة جداً، ص٤١.

[٣] شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج١، ص٤٣.

قال مشّيع:

- عاش البطل

وقال ثان:

- بهؤلاء يـُصنع الفجر الوردي

وقال ثالث:

- لن تهزم أمة فيها صاحب بشير" [١] .

أما اللوحة الثانية "المغني فبطلها "كان ضائعاً في مقاهي المدينة، و منشورات الأحزاب" [٢] لكنه تحرر من ضياعه، "ويوماً كان في أوّج نشاطه، ملأ الشوارع، وجدران البيوت بالمنشورات، ألقى عليه رجال الشرطة القبض، ورموه في زنزانة رطبة" [٣].

وتشير لوحة "المرأة" ضمنا إلى موضوع (العدمية) على عكس اللوحتين السابقتين اللتين أشارتا لها صراحة، إذ تدور القصة حول علاقة حب، لكنها علاقة يكتنفها الغموض من كل جانب، وتبدأ القصة بتأوهات المرأة التي تنتظر حبيبها على قارعة الرصيف، وهو جالس في مقهى، لا ندري إن كان تجاهلها أو، أنه لم يرها أصلاً "آواه لو يلتفت الي: وكان غارقاً في الجريدة.

كان أحد المراهقين بتلصص عليها بعينين مشبعتين بالشبق، ووقفت سيارة سوداء، فتح سائقها الباب، وتمتم تفضلي" [٤] .

فهل يكون هذا الحب من طرف واحد؟ لكن ما تردفه لا يشير إلى ذلك "أّواه فهل يلتفت إلّي هذا الرجل الحبيب، الوحيد الذي جعل لأنتظاري طعماً، ومعنى!"[٥].

---

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي: نفسه، ص٢١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) عبد الرحمن مجيد الربيعي، نفسه، ص٢١.

(٥) نفسه.

فليس من المعقول أن يرهن شخص عمره على سراب، فما الذي يجبر امرأة على انتظار شخص إلا إذا ربطتهما علاقة حميمة؟ وهذه العلاقة ألا توجب عليهما أن يصوناها، أو بأقل تقدير توجب عليها تلك الصيانة، لأننا لا نعرف شيئاً عنه، وتجعلها تتريّث في اتخاذ قرارها "مّر بهما الوقت، وعندما ملّت ضربت براحة يدها على عمود الشارع، وأعلنت بصوت ساخن كاد أن يسمعه المراهق:

- لماذا أسجن نفسي في زنزانته؟ هل خلت الدنيا إلا منه؟ وأردفت "ما الذي ربحته من حبه؟

سحبت جسدها من موقفه، ورمته في صفوف العابرين" [1] فهل فشلها في استمالة الحبيب سبب كاف يسّوغ فعلها؟ إلا إذا كانت قد تعودت الفعل هذا من قبل، لاسيما قوله "سحبت جسدها من موقفه"، ولم يقل "نفسها"، ومن هذا نلمس عدم التزامها بحبها، أو بقيم خلقية تمنعها عن سلوك كهذا!

ومن القصص التي بنيت على تلخيص الحدث قصة "الامتحان" لأحمد خلف التي تبدأ بعرض قصير ثم مشهد درامي ينطوي في ثنياته على حدث لكنه لم ينُم فيبقى على ما هو عليه لينتهي نهاية مفتوحة "حين دخل أحمد إلى البيت كان حشد من النسوة مجتمعات في الساحة، ارتبك باديء الأمر، وتقدم بخطوات بَذَلَ جهداً أن تكون واضحة، وسليمة أيضاً، وسادت لحظة قلق بين الحشد، وتمطّت واحدة منهن، وقال أحمد:

- أهلا معذرة، جئت مبكراً .

هي – لا يهم إننا نتحدث، تعال وساهم في الحديث.

قال – كلا، لدي بعض الأعمال، سأنجزها

قالت الصبية المرمية في حضن أمها: "أني أكره هذا الرجل".

قالت أحدى النسوة: "لماذا؟ إنه يحبك".

- قالت الصبية: أبداً، لقد شاهدته يضرب أمي.

---

[1] نفسه.

- قالت الأم: "اخرسي، استدارت إلى رفيقاتها قائلة: معذرة إنها تحلم. لقد حلمت به يضربني" [١]

في عبارة (اني أكره هذا الرجل، لقد شاهدته يضرب أمي) بداية حدث كنا نتوقع له النمو فتنسج عليه الحكاية، فمثلاً تذكر الأم سبب ضربها، وتكشف عن العلاقة بنيها، وبين (أحمد)، لكن الكاتب اكتفى بتكذيب الصبية على الرغم من صدقها الذي نستشفه من قول البطل، وهو يحدث نفسه، "وقال لنفسه: "حقاً لقد شاهدتني أضرب أمها" [٢]، ثم جعل نهاية القصة مفتوحة. فالقصة عبارة عن خلاصة لحدث خديج لم يكتب له النمو، والتطور، وهكذا هي طبيعة الحدث في القصة القصيرة جداً .

ويتناول الكاتب موضوع "الخيانة الزوجية" في قصة أخرى من المجموعة نفسها، هي قصة " النافذة"، وكأنها مكملة لقصة "الامتحان" فالطفلة أيضاً تكشف فعل أمها "ماذا تفعلين، هل أستيقظت؟ قالت الطفلة :نعم، لا أفعل شيئاً سيئاً .
(.....)

أمسكت بها من طرف الثوب، ودفعتها نحو الغرفة الأخرى، وغلقت عليها الباب من الخارج، كانت الطفلة قد صرخت، كان الصوت الآخر قد وضح بعض الشيء، لم يكن هناك في الداخل غير الأم، وصوت آخر، ولكن، من هو؟ كان هذا ما أسكتها عن العويل، نهضت متسلقة حافة النافذة، وأطلت قبل أن تهوي الى الأرض وتشاهد الرجل، يغادر البيت إلى الشارع" [٣] .

نلاحظ أن النصين متماثلان، ومتطابقان حد التماهي، فالموضوع كما قلنا واحد، وشخوصهما واحدة هي (الأم – الابنة – الرجل الغريب) بيد أن الأولى تركز

---

(١) أحمد خلف: نزهة في شوارع مهجورة، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط١، ١٩٧٤، ص ١٤٥– ١٤٦.

(٢) نفسه.

(٣) أحمد خلف، نفسه، ص١٥٢.

على شخص البطل (أحمد)، فتمنحه اسماً ويجري الحدث في بيته، وبرغم ذلك فأن الشخصية في كلتا القصتين لا تحظى بالاهتمام.

وتقرأ في قصة "ساعة قصيرة" لـ(جاسم حلو) ، التي تتكّون من ثلاث لوحات، زمن اللوحة الواحدة (نصف ساعة) إذ يذكر الكاتب ذلك أعلى اللوحة، وهي تدور حول استشهاد طفلة في قصف للعدو، تبدأ بقول الراوي:

"الساعة السابعة

هنا

هناك

لعبت "سما" هنا، وهناك

رشفت بسرعة من كل إناء، وصحن

قامت أمها تغسل صحون الفطور،

فاسقطت كوباً وقع

على اصبع قدم الصغيرة

جعلها تعرج لأنه جرحها

انحنت امها تربط رجلها

بالشاش الابيض

(.....)

الساعة الثامنة

كان صوتا راعباً

يخض المنطقة بفجأة البرق

تنفلت الصحون من رفوفها

وتسقط جميعاً على أقدام أم "سما"

فتقعد صارخة

عاجزة عن اللحاق بابنتها" [١] .

وما يلفت الانتباه في القصة لغتها الشعرية ، وطريقة كتابتها إذ إن الكاتب عمد إلى كتابة قصته على نظام القصيدة (الحرة)، أو قصيدة (النثر).

تبدأ القصة بقول الراوي (هنا– هناك) فتخرج من الخصوص إلى العموم فقد تكون أحداثها جرت في (العراق) أو في أي بلد تمر عليه الظروف نفسها، فالقصة إدانة للحرب، لكنها جاءت بطريقة تقريرية، ولعله السبب الذي دعا الى كتابتها بتلك الطريقة لتبعدها عن الرتابة و الملل.

والقصة ملخص، يصور يوما من أيام الحرب، ولذا قال (هنا – هناك)، فـ (سما) طفلة بعمر الورد تنهض صباحاً للذهاب الى المدرسة، فيقع لها حادث بسيط يرهص بآخر أخطر، ويكون نذير شؤم لأمها، فتنال يد الإثم، والعدوان (سما) وأمها

"تنفلت الصحون من رفوفها
فتقعد صارخة
عاجزة عن اللحاق بابنتها
ترفع رأسها
فيملأ عينيها
شاش أبيض يلطخه
الدم" [٢] .

ومن الملاحظ أيضاً أن لغة القصة في لوحتها الثانية والمعنونة بـ "الساعة السابعة، والنصف" ترقّ، وتقترب من (الشعر) أكثر من اقترابها من (النثر) لأنها تتناول مشهداً للاطفال أثناء ذهابهم الى المدرسة تقرأ فيه:

"الشمس لم ترتفع
بعد في السماء كثيراً،

---

[١] جاسم حلو: القناديل، مطبعة جامعة البصرة، ١٩٨٩، البصرة، ص٣.

[٢] جاسم حلو، نفسه، ص٣.

والحشائش ندية بجانب الطريق
"سما" تذهب الى المدرسة،
مع زملائها، وهم يحجلون، ويقفزون
من على حواجز الحدائق، وأرصفة الشوارع
يحملون حقائبهم الجميلة،
وأغانيهم المرحة تسبقهم إلى صفوفهم الملونة" [١]

وفي قصة "عيون أخرى" لـ(علي حميد عودة)، تقرأ قول الراوي "هرول باتجاهي، كان الرصاص يئز حولي راسماً خريطة جسدي المسجّى على أرض رخوة... سقطت بندقيتي من يدي تلقفها... قال تكاد نصل، لقد نجوت... قلت إنها تبتعد، فلم يسمعني، وكانت عيناها تحفران على جدار كينونتي أحرفاً ملتهبة تحفزني للوثوب، أغمضت عيني وسط سيول الرصاص، والقذائف المنهمرة على مساحة صغيرة بين تلك السواتر المشبعة بمياه الأمطار.

قال لي: لا تخف....

رقت عيناها من حديد... فوضعت رأسي على رقبته، وكانت رجلاي تتدليان في الأسفل... زايلني الألم الممض... حلمت أني أطير في سنوات بعيدة... وعيناها يعيناني على احتواء ذلك الجسد الذي انتشلني، وحملني على ظهره، واختفى في الظلام" [٢] .

تصور القصة يوماً من أيام المعركة، إذ يتخيل البطل صوره امرأة وهو في حالة إعياء إثر اصابته، وهذه المرأة (أم – زوجة – حبيبة) تدفعه للتمسك بالحياة، ومقاومة الألم، فغالباً ما كانت المرأة تصور على أنها محفزة للرجل في المعركة، فتزيده جرأة، وإقداماً عند الكر على الاعداء.

---

(١) نفسه.

(٢) علي حميد عودة: عيون أخرى، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٤ كانون الاول ١٩٨٨.

أما قصة "الآتي" لـ(داود سلمان العنبكي)، التي تدور في الفلك نفسه فهي تحكي قصة أم تنتظر قدوم ابنها من المعركة بفارغ الصبر "قالت لإمها، وهي منهمكة في تنسيق باقات الزهور:

- ماما... هل سيأتي أخي اليوم من الجبهة؟

اجابتها أمها وهي تنظم علب الحلوى:

- نعم... هذا ما أخبرنا به في الرسالة.

دخل الأب بعد دقائق ... كانت الابتسامة تملأ وجهه

- ألم يأت بعد ؟
- إننا ننتظر مجيئه...

شعرت الأم بالغبطة تملؤها حين تخيلت انها ستنثر الزهور، والحلوى على رأس ابنها حين تقترب خطواته العزيزة بعد أيام طويلة من الغياب...

انتبهوا جميعاً إلى اقتراب صوت سيارة، وقفت السيارة أمام البيت، كان العلم يزين التابوت الذي فوقها" [١] .

ومن الملاحظ أن القصتين قد قدمتا خلاصتين، وصفتا الحدث بلغة رمزية، مكثفة تخللتها مشاهد درامية. فالقصة القصيرة جداً في كل أحوالها كما قلنا سابقاً، إما أن تصف الحدث فلا نشعر بنموه، أو ان احداثها لا تنمو قافزة إلى العنصر المسرحي.

وما تقدم من النصوص بني بتلك الطريقة، وبذلك ابتعد عن بناء القصة القصيرة التي نلمس في أحداثها نسجاً بطيئاً كقصة "الحرب" [٢] لـ(لويجي بيراندللو) – على سبيل المثال لا الحصر –التي يتصعد حدثها تدريجياً وصولاً إلى النهاية التي تكشف القصة بأكملها.

---

[١] داود سلمان العنبكي: الآتي، صحيفة الثورة البغدادية، العدد الصادر في ٩ نيسان ١٩٨٥، ص٥.

[٢] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص٩٤.

ومن القصص القصيرة جدا مابني على عنصر واحد هو (وصف الحدث) فقط، وبذلك تكون القصة مشهدا ملخصاً توصف به الأحدث بصورة مكثفة، كقصة "سعلاة" لـ(غازي العبادي)، نقرأ فيها " عندما قرأت عنها في النهار، جاءتني في الليل رأسها رأس كبش، وجسمها جسم معزة ضخمة محاطة بغمامة سوداء، وقد اقتربت مني ، لها دوي ، وجلجة ، وكنت أسمع وقع حافريها الخلفيتين على بلاطات السطح حيث كنت أنام، وعندما أطبقت علي، وملأت رائحة صنانها أنفي أدركت انها سوف تخنقني، استجمعت قواي، وقفزت من سريري باتجاه صدرها المكشوف أمامي، وأنا أطلق صرخة رعب قوية، امتزج فيها الخوف باليأس بالإقدام، وشعرت منذ تلك اللحظة انني منذ الآن قادر على وصفها لمن يريد أن يتخيلها وبدون تردد" [١] وفي قصص أخرى له اسماهن " قصص قصيرة للغاية" هن ومضات وهي التسمية التي أطلقناها على هذا النوع من القصص، وقصة (الومضة) هي قصة في جملة، أو اثنتين، رمزية، ومكثفة، فهي لاتقتصر على عنصر واحد فحسب، وانما يكثف هذا العنصر الى اقصى حد له بحيث تبدو القصة بهذا الشكل، كما ان كل مافيها يوظف لابراز الفكرة التي أرادها الكاتب، وبذلك تكون بمثابة (مَثَل) او (Allegory) * ، وتجدر الاشارة الى ان بعض النقاد [٢] ، قد أطلقوا تسمية قصة (الومضة) على عموم القصة القصيرة جداً .

---

(١) غازي العبادي: سعلاة ، مجلة الف باء، العدد الصادر في ١١ أيلول ١٩٩٦، ص٣٤.

* القصة الرمزية "هي قصة تحمل في ثنياها معنى يغلب أن يكون أخلاقياً أو دينياً غير المعنى الظاهري لها"، مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع في لبنان ١٩٧٩، ص١٦١ .

(٢) قد فصلنا القول في ذلك عند تمهيدنا للبحث.

ومن تلك القصص قصة "طيبة" للكاتب نفسه " حاولت ان افض النزاع بين ذئب، وذئبة . مزق هو وجهي، ولعقت هي ما سال من دمي" [١] .

وقصة علاقة " حاولت ان اسرقه ، وعندما حانت الفرصة، ومددت يدي بغفلة عنه في جيبه أخرجت منه محفظتي" [٢] .

وكذا الحال لـ(حسب الله يحيى) الذي اطلق على قصصه اسم " قصص في دقائق" نحو قصة "الضائع" نقرأ فيها " شد حزامه بعد أن ملأ جوفه بفطور رخيص...، ودخن سيكارة، ونفث دخانها...، ثم مضى يبحث عن عمل ... ابتلعته الشوارع، والأزقة ...، وعاد كما ذهب ... لكنه جائع ...، وهو الفرق بين ذهابه وإيابه" [٣] .

تتناول القصة قضية اجتماعية مطروقة في اكثر من جنس أدبي، وهي قضية (البطالة)، فالبطل فيها نكرة كما هو العنوان "ضائع"، وضياع البطل ناشيء من عطله عن العمل، لكننا نلاحظ أن العبارة الأخيرة، " وهو الفرق بين ذهابه، وايابه" [٤] عبارة مقحمة في النص ، وحشو زائد لاحاجة له ، فالقصة القصيرة جدا اختزالية، مكثفة تعتمد الاقتصاد، والتركيز في كل عناصرها، لاسيما اللغة، فكل لفظة فيها لها مكانها، ومهمتها، "فما أن يضيق الحيز حتى يصبح الاختزال ضرورة، والايحاء حتمية ، والكثافة امرا لامحيص عنه (....)، ومع اقتراب لغة القصة الدائم من الشعر فإن هناك فوارق كثيرة بين اللغة الشعرية، واللغة النثرية القصصية، فاللغة ليست غاية كاتب الاقصوصة، ولكنها غاية الشاعر الوسيط الذي يعمل به. أما القاص، فإن اللغة عنده لابد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل، لأنه ينبغي على الكلمات

---

(١) غازي العبادي: طيبة، صحيفة الثورة البغدادية، العدد الصادر في ١١كانون الاول ١٩٧٩.

(٢) نفسه.

(٣) حسب الله يحيى: نفسه ، ص ٥٧.

(٤) حسب الله يحيى، نفسه.

في النثر ان تعبر عن المعنى المطلوب لا أكثر، أما إذا جذبت الكلمات الاهتمام لنفسها ، فإن ذلك أمر ممجوج" [١] .

ففي قصة " الشواطي" يضعنا الكاتب نفسه امام رموز مبهمة تشوش، وتعيق وصول الرسالة " عندما رصدت النظرة اكتشفت انها مصب الشواطيء ... قالت كل الشواطيء في عينها. اضحك، كلماتك في صدري... سمعتها على شفتين تطبعان ابتسامة حلوة. صوتي في الداخل كان يقول إذن أحبك، أنا أحب حواء تفهمني، وعندئذ أتوصل الى بطولة لم تستطع ملكة في عز جمالها وغبية أن تغتال فكري" [٢].

يفهم من النص ان " الراوي / البطل " كان مع حبيبته، ومرت أمامهما فتاة جميلة، سلبت لب البطل، لكن الحبيبة اللماحة اكتشفت ذلك،فقالت مؤيدة له " كل الشواطيء في عينها" ضحك هو من قولها، فقالت له: اهزء بقولي، ولكنني سمعت كلماتك حين طبعت على شفتيك ابتسامة لها. لقد عمد الكاتب الى استخدام مبدأ (تراسل الحواس) * فأحل حاسة السمع مكان النظر في قوله : " سمعتها على شفتين تطبعان ابتسامة" [٣] ، وهي رمزية جميلة لو استخدمت في الشعر مثلا، لأن الشعر يقوم على تمويه الرسالة، وتعطيل وصولها الى المتلقي ، لكنها استخدمت في القصة ، ومع اقتراب لغة القصة القصيرة جدا من لغة الشعر، الا انها تبقى واحدة من الفنون النثرية التي تطمح اساسا الى توصيل عالم حي متدفق مصاغ عبر الكلمات.

---

(١) صبري حافظ : نفسه ، ص ٣١.

(٢) حسب الله يحيى، نفسه، ص٦١.

* وهو احلال حاسة مكان أخرى، كما أحل الشاعر صلاح عبدالصبور الادراك البصري محل السمعي في قوله : " يا جسمها الابيض قل: أ أنت صوت" في قصيدة أغنية من فينا، على سبيل المثال ، صلاح عبدالصبور: أحلام الفارس، منشورات دار الآداب، بيروت، ص٣٧.

(٣) حسب الله يحيى، نفسه.

فقصة " الشواطيء" تعوم في بحيرة من الغموض، فالكاتب لوى النص ليا ليطوعه لأداء فكرة بسيطة أراد التعبير عنها، فجاءت بتلك الصورة المعقدة.

* * *

شخصية البطل في القصة القصيرة جدا :

نقصد بـ(شخصية البطل) العنصر الذي تدور حوله حوادث الفن القصصي، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالعقدة. ومادامت الحكاية "مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا" [١] فلابد لها من أبطال يقومون بتلك الحوادث، فـ"لا وجود القصة قصيرة في العالم بدون شخوص، او بالاقل بدون فاعلين" [٢] . ويعد (توماشفسكي) تقديم الشخصيات نسقا شائعا لتجميع، وربط الحوافز، ويضيف "إن الصاق حافز معين لشخصية معينة يسهل عملية انتباه القاريء . كما ان الشخصية تقوم بدور خيط مرشد، يسمح بالاسترشاد بين ركام من الحوافز ، وبدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة" [٣] .

لقد اهتم الدارسون، والنقاد بدراسة موضوع البطل، او الشخصية في الرواية بصورة خاصة ، فتعددت الدراسات الاكاديمية، وغير الاكاديمية التي تناولتها، واصبحت الرواية الجيدة لدى بعضهم هي التي ترسم الشخصيات رسما حيا، ومقنعا فيراها القاريء تتحرك، وتحيا على صفحات الرواية على نحو طبيعي مثلما يتحرك،

---

(١) فورستر : نفسه ، ص ١٠٥.

(٢) رولان بارت : التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ت: د.نزار صبري، مراجعة د.مالك المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٢٥٩) بغداد، ص٧٨.

(٣) توماشفسكي : نظرية الاغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، نفسه ، ص ٢٠٤.

ويحيا البشر على ارض الواقع، فتبدو دوافع تصرفاتها، وبواعث سلوكها معروفة، ومقنعة وبرغم ما قيل عن تلاشي شخصية البطل في الرواية المعاصرة، وإطلاق نقادها عليه تسمية " البطل غير البطولي" [١] الا اننا نبقى نتابع شخصيات الرواية بتلهف لمعرفة مصائرها فتظل حية في ذاكرتنا لاننساها بعد الانتهاء من قراءتها.

أما أبطال القصة القصيرة، فيقول فيهم (أوكونور): " إن القصة القصيرة لم يحدث ان كان لها بطل قط ، وانما لها بدلا من ذلك "مجموعة من الناس معمورين" (....) هذه الجماعة المغمورة تغير شخصيتها من كاتب الى كاتب، ومن جيل الى جيل ، فقد تكون الموظفين العموميين عند جوجول، أو الخدم عند ترجنيف، او العاهرات عند موباسان، او الاطباء، والمدرسين عند تشيكوف، او الريفيين عند شيروود اندرسون" [٢] ومعنى كلامه ان القصة القصيرة ليس لها ابطال متفردون وبارزون كأبطال الرواية ، وإن كان لها ، فهم متماهين مع المجتمع.

ويجد (شجاع العاني) قوله هذا إسرافا ، فيقول: نحن لا نستطيع أن ننسى أبطال تشيخوف، مثل " إيونا" بطل قصة "الشقاء" ذلك الذي يشكو موت ولده الوحيد، للأغنياء الذين يحملهم في عربته فلا يصغي احد منهم لشكواه وينتهي به الامر الى الشكوى لحصانه عندما يعود الى حظيرته !(....) وبطل همنغواي في قصته الرائعة "مكان نظيف جيد الانارة" ذلك العجوز الذي يقضي الليل في حانة حتى اذا اضطر الى الخروج منها فجرا قصد مقهى ليجد في ماكنة صنع القهوة اللامعة شيئا من الضوء ينسيه ظلام العالم ! [٣]

فهل للقصة القصيرة جدا ابطال يعلقون في أذهان قرائها كما هم أبطال القصة القصيرة؟!

---

(١) ينظر: احمد ابراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار الحرية للطباعة، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص٣٩.

(٢) فرانك اوكونور: نفسه ، ص ١٣.

(٣) ينظر شجاع العاني: مقدمة مجموعة قصصية لمحمد سماره.

من الطبيعي أن يكون الجواب بالنفي، لأنها تعرض فكرة، او حالة، ولاتصور شخصية إطلاقا. وهذا ماستوضحه النصوص. فقصة "حوار" لـ (يونس ناصر عبود) ، تصور لحظة في حياة امرأة، وهي لحظة انتهاء علاقتها بحبيبها، فالمرأة في القصة مجهولة الهوية، وحبيبها أيضا، وعناصر القصة كلها متضافرة لتصوير تلك اللحظة. " فيما كان الهاتف يرقد امامها بصمت كانت ثمة اشياء تتجمع في داخلها، وكأنها تتهيأ لانهيار مفاجيء دفعة واحدة (....)، فليس بامكان أحد أن يساعدها ، او يخرجها من هذه اللجة، الا رنين الهاتف الذي غادر صمته، وبعنف جعلها ترفع السماعة بطريقة لا إرادية:

- ألو
- مرحبا
- لقد تأخرت كثيرا حد أنني اصبت بالخيبة وداهمني الخوف، والقلق المهم كيف حالك؟
- .....
- ألو ... مابك ؟
- .....
- الو ... الو ... تكلم ، أرجوك ....

.....

.....

- أنت تحبني أليس كذلك ؟ أنت تحبني ، هيه

.....

.....

.....

- طيب ، قل لي احبك ، اعد علي ماقلته لي سابق
- الست حبيبتك الغجرية المتوحشة الجميلة ؟

- .....

.....

.....

- لا بأس ... تعال إذن ... تعال !! لاتريد أن تأتي ؟
- يقينا ستأتي أليس كذلك ؟ ... تعال !!!
- .....

.....

.....

- ارجوك ، إنه امر لايطاق، ارجوك كفى ، قل أي شيء، هذا غير معقول... ارجوك !!!

احست بالاشياء تنهار في داخلها بشكل مريع ، وهي تسمع صوت تنفس مستمر أشبه بتنهيدة طويلة مخنوقة، ودوي صوت تكسر هائل لم تعرف من أين جاء .... " [1] .

تقوم القصة على العرض او مشهد درامي (حواري) الأمر الذي يموه ظهور البطلة، ولايجعل لها دورا فاعلا فيها، وذلك للعلاقة الوثقى بين الحدث، والشخصية، فحدثها لم يكن معقدا الى الحد الذي يجعل الشخصية بارزة، وواضحة للعيان " تكتفي الاشكال الأولية للحكي، أحيانا، باعطاء البطل اسما – دون أية صفة أخرى " بطل مجرد ، وذلك لكي تنسب اليه الافعال الضرورية لسيرورة المتن الحكائي. أما الابنية البالغة التعقيد ، فتتطلب ان تكون افعال البطل مترتبة عن وحدة سيكلوجية معينة، وأن تكون – من الناحية السيكلوجية– محتملة بالنسبة لتلك الشخصية (التحفيز السيكلوجي للأفعال). في هذه الحالة تسند للبطل بعض الخصائص المزاجية" [2] ،

---

[1] يونس ناصر عبود : حوار ، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٢٠ تشرين الثاني ١٩٨٧.

[2] توماشفسكي: نفسه ، ص ٢٠٥.

لكننا نتذكر قصة "مقعد في باص مزدحم"، او قصة " الرجل الذي حاول قتل الصرصر" رغم انهما لم تسندا لبطليهما خصائص مزاجية، بيد أننا نستشعر الاثارة، والتشويق اللذين اوجدهما العنصر الدرامي، فما ان نقرأ فقرة حتى نسأل ما الذي حدث بعد ذلك ؟!

وما يمكن ملاحظته على القصة ايضا ان حوار (البطلة) كان أقرب الى (المناجاة) منه الى الحوار، لأنها كانت تسأل، وتجيب نفسها بلا رد من الشخص المقابل.

وفي قصة "العدسة" لـ(عبدالرضا الحميد) تختفي الشخصية وراء الحدث، فلا يكون لها شكل او هيئة ، او هوية، فهي مجرد أداة للقيام بالفعل. نقرأ في القصة قول الراوي: "امام الكاميرا بالضبط جلست زوجته، وخلف الكاميرا بالضبط يقف، لكنه بعد كل نظرة اليها من عين العدسة، كان يكتشف ثمة مايصدع جمال الصورة، في المرة الاولى كان شذوذ خصلات من شعر رأسها عن تسريحتها، وفي المرة الثانية كان اختفاء بعض ياقة قميصها، وفي المرة الثالثة كان ارتفاع جبينها قليلا (....)، وفي كل مرة كان يترك الكاميرا، ويذهب اليها ليتلافى الصدع الذي رآه، لكنه في المرة السابعة، ولما رأى سقوط ضوء المصباح على وجهها قفز دون ان يجد امامه صورة زوجته موشاة بشريط اسود، وفي عينيه اللتين اغمضتا امرأة بإكليل الزفاف ، اذرع عديدة من حطام ما، لعربة ... ما ... " [1] .

نلاحظ ان القصة اعتمدت على تقديم " خلاصة عن الاحداث" ، فقام الراوي بالسرد او الاخبار عن الحدث، وفي سياق قصصي كالذي قدمته القصة ، يصبح من العبث البحث عن الشخصية ، لأن "الحدث هو الشخصية، وهي تعمل" [2] فحركة البطل كانت في مخيلته هو، فزوجته قد توفيت، وبقيت صورتها في ذاكرته، ليصدم في المرة الأخيرة بصورتها الموشاة بشريط اسود.

---

[1] عبدالرضا الحميد: نفسه.

[2] رشاد رشدي: نفسه ، ص ٤٦.

وكذا الحال في قصة "هامش في قصة حب" لـ(سليمان البكري) ، التي قسمها على اربعة مقاطع، نقرأ المقطع الأول "مر زمن لقائهما مسرعا مذهلا كفراشة حاصرتها الأضواء، توزعا بين كراسي القاعة، وصور المحاضر. الق عينيه يتحد بألق عينيها، تلك الاجفان ذات الهدب الطويل، " كشرفة غاب عنها القمر" وحمرة خديها تتشابك مع نسيج الفتنة المتورد بعنقها المختفي في حرير فستانها الهفهاف المعانق لجسدها اللدن الرخص" [١] .

المقطع (مشهد وصفي) أكثر مما هو تصوير لحدث، فنسبة الجمل الوصفية اكثر من الجمل الفعلية فيه، فقوله " مر زمن لقائهما سريعا" و " توزعا بين كراسي القاعة" هما الفعلين الحركيين فقط في المقطع أما الباقي فهو وصف فني للحبيبة، وملابسها، ويستمر الوصف بلغة شعرية على مدى المقاطع الاربعة، فهي اقرب الى قصيدة النثر منها الى القصة القصيرة جدا، لاسيما في مقطعها الرابع "تخفت اصوات الآخرين، يظل صوتانا متيقظين. انا سجين صوتك وعينيك، حبك امتد على جسدي، واغرقني ، تمسكين بي الان كرة بيضاء، ادور في دمك، في ثنايا الشرايين، والاوردة، في خارطة جسدك المتكبر، ياحلوة كالجمال الذي لايوصف، يا من الهبت مجامر الروح يوم التقيتك، واخصب روحي العطش لذكراك في دورة الفصول بمدرستك البعيدة، واخبارك المحتملة التقطها من فضة القمر في غبش البحث عن كأس ماء اقاسم به صديق طفولتي الذي يأتيني بأخبارك، وهو لايعرف انني كرة بيضاء ادور في دمك ، ولا أجرؤ ان اخبره خوفا عليك" [٢] .

نلاحظ ان القصة اتسمت بلغتها الشعرية، كما انها اقتبست او ضمنت جملا من قصائد شعرية كجملة "كشرفة غاب عنها القمر" التي اقتبست من قصيدة " المطر" لـ (بدر شاكر السياب)، والقصة تختصر الاحداث إلى حدها الأقصى وتقدمها

---

[١] سليمان البكري: هامش في قصة حب ، صحيفة القادسية البغدادية، الصادر في ١٥ كانون الثاني ١٩٨٨.

[٢] سليمان البكري نفسه .

موصوفة، ولذا كانت شخصية البطل فيها متماهية وراء الحدث ، كما نلاحظ ان الكاتب نوع باستخدام الضمائر في السرد، فمرة يترك السرد على عاتق الراوي الخارجي، ومرة يسنده الى البطل، وهو تنويع اسلوبي يزيد من شاعرية القصة.

ولو قارنا بين القصة القصيرة جدا وبين القصة القصيرة، لوجدنا ان القصة القصيرة قدمت ابطالها تارة كادحين، وأخرى مهمشين، ومرة مثقفين، وتارة يكونون ايجابين، وأخرى سلبيين، بل منحتهم اسماء، واوصافا ، وان كان ذلك على عهدها الكلاسيكي كما في قصص (موباسان، وتشيخوف، وهمنغواي) – فعلى سبيل المثال لا الحصر – نقرأ في قصة "ضوء القمر" لـ (موباسان) وصف الكاتب للبطل وصفا فيزيقيا ، بقوله : " مارنييان (....) قسّا طويلا، نحيفا، متعصبا الى حد ما ، ولكنه كان عادلا ، وذا نفس متسامية ، وكانت معتقداته ثابتة لاتتغير، ولاتتبدل، فهو يعتقد أنه يفهم الله فهما واعيا كاملا، وأنه محيط بخططه، ورغباته ، ونواياه... " [1] ويستمر الكاتب بوصف البطل وطباعه النفسية ، وعاداته على مدى صفحتين من القصة، لكننا لانجد مثيلا لذلك في القصة القصيرة جدا، بيد أننا نجد وصفا اجماليا (انتقائيا) لشخوصها في بعض النصوص، لاسيما قصص (ابراهيم احمد) التي اولت لهذا الجانب بعض الاهتمام كما في قصة " انتظار" "كان شاحب الوجه ، وتجعيده طويلة تمتد على جبهته، تناول من تحت ابطه جريدة فتحها ، واخذ يقرأ. وحين ارتخت يداه طواها على شكل مربع ، وقربها من عينيه، كان وجهه صارما ، وهو يتابع السطور بعينين مضمومتي الجفون ، وشفتين تتحركان وتكادان تصدران همسا. توقف قربه باص ذو طابقين. مال بجسمه ، وحدج واجهته. ثم عاد ينظر في جريدته . تحرك الباص وارسل موجة من الدخان تصاعدت الى وجهه ! زم شفتيه ، وهو مايزال يقرأ.

---

[1] رشاد رشدي: نفسه، ص ٤٧.

اقترب من نافذة باص توقف مسرعا . وسأل راكبا عن الرقم . ثم فتح جريدته ن وأخذ يقرأ ، اعتدل في وقفته قليلا . واتكأ على العمود . كانت بدلته بنية حائلة اللون متهدلة عند الكتفين ، وربطة عنقه سوداء مبقعة.

قطرات خفيفة من المطر بدأت تتساقط وغيوم سود في الأفق ، وعندما هبت موجات الهواء تصاعدت معها الاوراق المتناثرة امام الدكاكين والبيوت. والتوت ربطة عنق الرجل حول رقبته تماما بجانب اثر جرح غائر اسفل الحنجرة.

أخذ الرجل ينقل بصره بين الجريدة والباصات المقبلة اشتد تساقط المطر . لكن قطرات خفيفة كانت تصل الى وجهه إذ كان موقف الباص مظللا بالحافة العريضة لبناية دائرة الضمان الاجتماعي . انسحب بعض الواقفين واشروا لسيارات الاجرة.

ازداد وجه الرجل اصفرارا . وازدادت تجاعيد وجهه حدة. وأخذت الشعرات البيض المحيطة بصلعته تخفق كجناح طير . يحاول عبثا الوقوف على غصن يتحرك.

سار الرجل خطوات قليلة محدقا بالسيارات المقبلة، ثم نظر في ساعته واستدار الى العمود ، واشعل سيجارة توقفت زخات المطر

اتكأ الى العمود ، وفتح الجريدة ، واستغرق في القراءة

سقطت السيجارة من يده

صعد نظره الى اعلى ، وشهق ، وهو يضع يده على صدره ، ويده الاخرى ماتزال ممسكة بالجريدة.

شخص ببصره الى نهاية الشارع " كأنه يتفحص الباصات القادمة، ثم حل بياض جامد في عينيه تصاعد ، كالقيح من جسده ، ثم هوى على اسفلت الشارع مستلقيا على ظهره.

هب شاب كان يقف قريبا منه ، وامسك بكتفيه محاولا انهاضه . نظر في وجهه المصفر، واسند رأسه الى ركبتيه واخذ يفتح ازرار قميصه. امسك برسغه برهة . ثم عاد ، وركن رأسه بهدوء على الاسفلت قرب حفرة صغيرة مملؤة بالماء.

لقد مات . " قالها الشاب مع نفسه "

انطلقت فتاة ترتدي ثوبا اسود قصيرا وحاذت الجسد المسجى ، وألقت نفسها في سيارة يقودها شاب . انطلقت السيارة ، وارسلت سحابة من الدخان فوق وجه الرجل الميت.

سحب الشاب الجريدة من تحت الرجل الميت ، وفرشها عليه كانت دائرة الواقفين تتسع حول الرجل الميت. باصات عديدة. توقفت قليلا ثم استدارت حولهم.

كانت قدما الرجل الميت مستقرة على حافة الرصيف. اعلى من الرأس المنحدر مع منخفض الشارع.

كان من الممكن روية الثقوب الكبيرة في اسفل حذائه. كان جوربه جديدا ، والقيطان القرمزي المحلول من حذائه يمتد فوق حافة الجريدة ، مثل خيط من الدم"[١] .

نلاحظ ان النص كله تخلله الوصف، فلا نقرأ مقطعا سرديا يخلو منه، ولاسيما وصف شخصية البطل ، فالكاتب وصفه، ووصف ملابسه، ووصف كهذا يندر أن نجده في القصص القصيرة جدا، لانها في الغالب تقدم حالة في لحظة من لحظات الحياة لايتسنى لها ان تقف ، وتفصل في الوصف.

كما نلاحظ ان ابطال ، وشخصيات القصص القصيرة جدا نادرا ماكانت تحمل اسماء * ، وإن حملتها فهي مجرد شخصية يسند لها الفعل.

---

(١) ابراهيم احمد : نفسه ، ص ٨٦.

* كقصص وارد بدر السالم في مجموعة " المعدان" ، وقصة " زملاء" لغازي العبادي، وقصتي " الامتحان" لاحمد خلف ، وقصة " ساعة قصيرة لجاسم حلو.

* * *

المبحث الثاني
بناء الزمــن

إن الزمن شيء مايتميز بالمراوغة، ولكنه محور انشطتنا اليومية ولاتتم دراسة الزمن الا عبر الاحداث التي تجري فيه، حتى أننا في تعريفنا للفعل نقول إنه (حدث مقترن بزمن)، ولذا ستكون دراستنا للزمن في القصة القصيرة جدا من خلال احداثها، فلا غرابة في العودة بين الفينة والاخرى الى ماسبق دراسته في بناء الحدث.

لقد قلنا سابقا إن احداث القصص القصار جدا تتسم بالهامشية والبساطة، بل انها قد تعرض تجربة نفسية او مجموعة من اللحظات في ذهن انسان، وبساطة الحدث وهامشيته تفرض عليه قصر الزمن الذي يجري فيه " وغالبا مايحدد زمن حدثها بساعة واحدة او يوم واحد ونادرا ماتبلغ اسبوعا واحدا" [1] .

ان زمن القصة القصيرة جدا قصير هو الاخر، فلا يحتمل من الكاتب أن يتمدد بأفكاره وبشخصياته في مساحة كبيرة منه،في أحوج ماتكون الى التكثيف في شتى عناصرها، وفي مقدمة هذه العناصر(الزمن) فكاتب القصة القصيرة جدا ملزم بالايجاز والابتعاد عن التشتت والتسطيح ، والاطالة غير الموظفة، ويستلزم منه ان يختار أحداثا قصيرة في مجرياتها. وهو ماوجدنا عليه احداث القصص التي تناولناها بالتحليل في (بناء الحدث).

فالزمن في "مقعد في باص مزدحم" لم يستغرق اكثر من رحلة في باص داخل المدينة، وبانتهائها انتهت القصة، حتى ان كاتبها لم يذكر زمنها او مكان حدوثها، بيد انه ذكرها في قصة اخرى من المجموعة نفسها، كقصة "قطن" التي تبدأ بقول الراوي العليم "عشرات ومئات من القطع القطنية تتطاير كل يوم على هذا الطريق الذي تسلكه الجنازات باتجاه النجف.

---

[1] ترنتويل ميسيون وايت، نفسه ، ص٧.

وفي ذلك اليوم وكان الوقت عصرا كانت قطعة كبيرة من القطن متوهجة البياض بحجم الحمامة تندفع من تحت غطاء تابوت متسخ وبدلا من ان تأخذها الريح التي كانت قوية في ذلك اليوم باتجاه البساتين حطت بها وبشكل سريع تحت انحناءة حجر كبيرة" [١] .

تتناول القصة على غرار سابقتها (رحلة) ولكن الرحلة هذه المرة لقطعة (قطن) خرجت من تابوت متسخ لتستقر في مكان متسخ أيضا، لكننا لانعرف مصيرها الا في المشهد الثاني فيها، فهي قصة يحدث واحد لكن بلوحتين او خلاصتين تصور ان الحدث، إذ يشير الكاتب الى ذلك، بترقيمهما بـ (١-٢) ، علاوة على سياق النص الذي يشير الى ذلك.

وفي اللوحة الثانية تستكمل (القطنة) رحلتها " وهاهي الان فتاة شاحبة تركب حمارا وتلكزه بعصبية، وتصعد من الارض المزروعة الى الجانب الايسر من الطريق. انحنت على الكيس امملوء بالبرسيم والذي كاد يغطي نصف رقبة الحمار، وعدلت وضعه، كانت عيناها الواسعتان شبه المكحلتان تدوران باتجاه البيوت التي مازالت موصدة الابواب، كانت قد اقتربت من الحجر الكبير عندما عاودها المغص، وأحست بلزوجة تحتها (....) نزلت بسرعة وجذبت من تحت الحجر قطعة القطن الكبيرة وبسرعة خاطفة، وخلال اعتلائها ظهر الحمار دستها بين فخذيها، وعاودت جلستها" [٢] .

وباستقرار (القطنة) في الموضع ينتهي الحدث، بيد أن عين الراوي لمحت وفي اثناء متابعتها لمسير القطنة " وفي تلك اللحظة بالذات كان رجلان في الباص يتحدثان عن تعليمات جديدة بشأن بناء القطع السكنية للجمعيات، ومالت امرأة فتية

---

[١] ابراهيم احمد: نفسه ، ص ٥.

[٢] السابق نفسه ، ص ٦.

كانت تسوق سيارة الى امرأة تجلس بجانبها، وتحدثت معها عن نوع جديد من طرق منع الحمل " [1] .

واللوحة إذا جاز لنا التعبير هي (طباق) * للأولى التي ابتدأت بطقس جنائزي ، فهي تعبر عن هموم صميمية في الحياة اليومية فالحياة مستمرة، بل وقائمة على هذه الثنائية (حياة / موت) .

نلاحظ ان احداث القصتين سارت سيرا حثيثا نحو النهاية على وفق تسلسل زمني مرسوم في ذهن الكاتب. فالحدث فيها سار بشكل أفقي (متتابع) الى النهاية. ولكن الأحداث لاتسير دوما بتلك المتوالية الزمنية في القصص ، بل قد تبتعد عن المجرى الخطي للسرد، فتعود الى الوراء لتسترجع احداث جرت في الماضي، او تقفز الى الامام لتستبق ماهو آت منها ، وهو مايسمى (بالترتيب أو النظام ونعني به المفارقة الزمنية السردية بين نظام ترتيب الاحداث او المقاطع الزمنية في الخطاب السردي ونظام تتابع هذه الاحداث والمقاطع الزمنية نفسها في الحكاية [2]. وينجم عن هذه المفارقة نوعان من الزمن :

١- زمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل.

٢- زمن السرد من حيث السرعة والبطء.

١- زمن السرد من حيث الماضي والحاضر والمستقبل :

---

(١) نفسه.

* [الطباق لغة الجمع بين الشيئين ، واصطلاحا الجمع بين معنيين متقابلين سواء اكان ذلك التقابل التضاد او الايجاب والسلب او العدم والملكية او التضايف او ما اشبه ذلك وسواء كان ذلك المعنى حقيقيا او مجازيا] احمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم ، بيروت ١٩٨٠ ، ط١ ، ص ٢٩٧ ، ونحن اتسعرنا المصطلح من حقل البلاغة كما استعاره، نجيب العوفي، نفسه، ص ٥٨٧.

(٢) ينظر: جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ت مشتركة ، الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، (د.م) ١٩٩٢ ، ط٢، ص ٤٧.

ويتعلق بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وبنسق ترتيب الاحداث في القصة، فالقصة لكي تروى لابد أن احداثها قد تمت في زمن مضى، فلا يمكن حكي قصة لم تكتمل احداثها. الا ان الماضي يصبح في السرد حاضرا، فالقاريء يعيش الأحداث ، وكأنها تقع في الحاضر كما أن السرد لايتناول الحكاية منذ بدايتها دائما، إذ غالبا مايعمد الراوي الى التقاط نقطة في الحاضر يبدأ منها السرد، لذا فإن الزمن يتذبذب بين الماضي والحاضر والمستقبل، مما يؤدي الى نشوء شكلين من السرد هما :

أ- الاسترجاع ب- الاستباق

أ- الاسترجـاع :

ينصح احد نقاد القصة القصيرة جدا (توماس ي . بيرنز) بعدم اللجوء الى تقنية الاسترجاع او (الفلاش باك) ، فيقول " من الافضل عدم استعمال الاسترجاع أي ومضات الماشي (الفلاش باك) " [1] ويعلل رفضه لذلك بأن ليس هناك متسع من الزمن في القصة القصيرة جدا لتزويقها بأحداث ماضية.

ونرى أن (بيرنز) لم يجانبه الصواب فيما ذهب اليه، لأن القصة القصيرة جدا، شكل أو لون لا يحتاج الى المط والاطالة فترجع الى زمن مضى، لتحكي أحداثا جرت في السابق.

ثم يضيف " من الأفضل انتقاء المادة التي تتطلب فهما واسعا للماضي" [2] الا ان بعض كتابها لم يلتزم النصيحة ، فراح يقحم (الاسترجاع) في قصصه كما في قصة " الليل والصمت" ، فما أن تبدأ القصة بسطور قليلة حتى تعود البطلة بذاكرتها الى ايام خطوبتها. إذ تفتتح القصة باسلوب مسرحي " الثانية بعد منتصف الليل، ورقاص الساعة يتمايل بتراخ متعب ، وفوزية تحاول ان تقتل شهوة النعاس بلا

---

(١) توماس ي . بيرنز : نفسه ، ص ١٥.

(٢) نفسه.

جدوى، الغرفة رطبة، واصابع البرد تداعب جسدها المتيبس وهو لم يأت..."[١]. ثم ينقل لنا الراوي بعضا من ذكريات البطلة (فوزية) وهي تسترجع ايام خطوبتها " وتذكرت فجأة كل شيء، قالوا لها : خطبت ... ابتسمت ككل فتاة انه (جرخجي) وراتبه سبعة دنانير ... موظف في الحكومة... وكان هذا كفيلا بان يزرع ازهار الفرح في قلب العائلة " [٢] ثم عودة الى الحاضر " وقد هدأ عالمها المرتبك ... وسمعت صوتا ما .... نهضت ... ربما هو ... انصتت ... لم يأت بعد!" [٣] . وهي في غمرة الترقب والانتظار تسترجع ثانية ايام خطوبتها " ماهو عمله؟ أحقا إنه موظف " [٤] . وعودا على بدء باسترجاع خارجي أقرب من السابق، إذ كان وقتئذ قد تزوجها " وحين كانت تسأله يجيئها الجواب ضربة في فمها، او ركلة قاتلة في خاصرتها، وكان يزمجر غاضبا:

جرخجي يا ابنة الحلال ... قلتها الف مرة

ولم تصدقه، وكان السكون المرعب يجعلها في حالة قلقة. واستسلمت مرغمة على قبول هذه الحياة المريرة" [٥] .

واخيرا عودة الى الحاضر لنقف على بداية الحدث، " وأفاقت فجأة على ركلة تكاد تمزق احشاءها .

انهضي

وشعرت بأن الغرفة تهتز ، كان مبتلا برائحة العرق، وبكت كقطعة فزعة، الى متى تقبل هذه المساومات.

---

(١) فاتن الكحال : الليل والصمت ، صحيفة الثورة ، العدد الصادر في ٢٦ أيار ١٩٧٠، ص ٦.

(٢)

(٣)

(٤)

(٥) السابق نفسه.

وفجأةاقترب منها ، قبل شعرها برقة، وشعرت بأن ثمة شيئا غامضا، ثم ماذا يضمر لها، وبهذه العاطفة المفتعلة.

اني احبك يافوزية...

واقترب من جسدها، التصق بها ، كزهرة اليفة، وكانت تود ان يكون حقيقيا، لا .... إنه يخبئ فجيعة ما

وأرادت ان تخلع ملابسه ، ولكنه اعترض بلطف

اغفري لي قسوتي ، أنا انسان ضعيف

وهو يلمس ذقنها بحب

لدي صديق عزيز، أرجو ان تكوني لطيفة معه

وهنا تتكشف خيوط اللعبة القذرة التي لعبها مع اقرب انسان لديه (زوجته)

من الملاحظ ان بناء (الزمن) في القصة يقوم على التوازي بين الحاضر والماضي من دون اشتباك بينهما، فكان الاسترجاع (خارجيا) سابقا لزمن القصة ، كما انه ورد مرة واحدة في النص، وهو ما يتيحه بناء القصة القصيرة جدا، لأن الحدث – كما قلنا سابقا – غالبا مايأتي هامشيا ومسطحا، وحدث تلك مواصفاته لايستغرق من الزمن الا القليل، علاوة على ذلك، ان عدد الشخوص فيها لايعدو الاثنين، وهذه العناصر(الحدث – الزمن – الشخوص) تقوم الواحدة على الاخرى، فلو ان زمن القصة القصيرة جدا كان ممتدا كزمن الرواية لتغير الحال، فقد تتعدد الاسترجاعات ويتعدد تواترها بحسب الشخوص فيها.

ونقرأ في قصة "نعي" لـ(محمود عبدالوهاب) التي أوغلت في مخالفة النصيحة فقد تواترت الاسترجاعات فيها، تارة يتأمل فيها البطل صاحبه الذي توفي، وأخرى يتذكر فيها أيام حياته (أي البطل) الجامعية، وغيرها. وهي في هذه او تلك تأتي على لسان الراوي الذي يسرد الاحداث بموضوعية تامة، فيقول " أعاد قراءة الخبر، وتوقف عند الاسم يتأمل ملامح صاحبه. خصلة شعره متدلية على جبينه، وأنفه الانثوي،

وزمالة اربع سنوات في الكلية عاشا فيها معا " [١] وتحدد العبارة الاخير – كما هو واضح – امد الاسترجاع باربع سنوات وبعد سطر واحد ، نقرأ قوله ثانية " تذكر كما لو يرى الان الكلية الفسيحة وحدائقها الصغيرة المدورة ، ومدرجاتها الانيقة ، وجو المكتبة الصارم ، وذلك الموظف الشاحب الذي كان ينفض الغبار" [٢] .

ويسترسل الراوي باسترجاع ذكريات البطل المثالة عليه، التي هيجها خبر النعي، الى ان يقول " ها قد مضت عليه سبع عشرة سنة منذ تخرجه، شغلته الحياة بهمومها، واخذت الزوجة والاولاد والوظيفة منه كل وقته" [٣] . فالاسترجاع عاد بنا (سبعة عشر) عاما الى الوراء، وغاية الكاتب منه ان يصور التغيير الذي طرأ على شخصية البطل ، فبعدما كان شابا نشيطا يكتب وزميله الراحل القصص ويترأس معه اللجان الثقافية ، غدا مدمن للسهر والتدخين ومعاقرة الخمرة.

ومن الملاحظ ان استرجاع القصة خارجي سبق زمن القصة بكثير، فقد حدده راويها، بدقة، والى جانب هذا النوع من الاسترجاعات الذي يحدد امده ذاتيا، ويعلن عن المدة التي يستغرقها بكامل الدقة. هناك نمط آخر من الاسترجاع لابد معه من الاستعانة ببعض القرائن المصاحبة للنص حتى نتمكن من التعرف على المدة التي يغطيها.

ومثل هذا النوع من الاسترجاع نجده في قصة "انظروا الطفل قادم الى البرج" التي تقص علينا حكاية رجل دخل معرضا لرسومات الاطفال اقامته صحيفة يومية، وبينما هو يتجول في المعرض بين الرسومات عصفت به ذاكرته واعادته الى ايام الطفولة المرة، التي يرويها لنا بقوله "كانت طفولتي مختبئة خلف عام ١٩٤٦، كانت تبحث عن منفذ لتخرج، واطلت من شباك ضيق وسخ... كان كل من هناك يتعذب ، ويحاول ان يفعل شيئا فيزداد عذابا ... وصاحت الام . وامسكت بي وانتزعت قطعة

---

(١) محمود عبدالوهاب: نفسه، ص ٢٧.

(٢) السابق نفسه.

(٣) نفسه.

الطباشير من يدي وقاست جسمي اشبارا ، واشارت الى الزقاق المملوء بالذباب وقالت : يمكنك الان ان تحمل الاثقال.

وقالوا لي عندما سلموني المهمات: لقد تفضلنا عليك بذلك فمازلت صغيرا ، عليك ان تدور بالاثقاف حول المدينة وباسرع من عقرب الساعة ... ونسيت قطعة الطباشير فقد اشتغلت حمالا. وكف رأسي عن صنع الاحلام. ما حاجتي لها؟ فعلا ماحاجة امرأة مات رضيعها ، للحليب في ثدييها؟ " [١] .

لانستطيع من المقطع الوارد أن نحدد الأمد الذي استرجعه البطل لعدم وجود قرائن تساعد في التأويل، سوى قوله إن طفولته مخبوءة خلف عام (١٩٤٦)، لكنه وفي مقطع آخر يسعفنا ببصيص نور، لنصل الى مبتغانا" كنت في التاسعة وكان ذلك عام ٤٨ ... وعندما اكملت الطائرة الانكليزية دورتها الثانية فوق المدينة كان التجار يخفون آخر كيلو من الحنطة " [٢] .

ومن هذا نعرف ان البطل عاد بذاكرته في المرة الاولى الى عمر (سبع سنوات) ، وفي الثانية كما يصرح هو بذلك الى عمر (تسع سنوات) لكنه مع هذا لم يحدد السنوات التي عاد اليها، ومن قوله "كان الطفل يقبل بأقصى سرعة وجمرة من الاطفال تركض خلفه. اصطفوا تحت البرج الهائل الذي فوق شيف الرقي... فتحوا لافتتهم "فرحة الاطفال بالجبهة والتأميم" وطفقوا ينشدون" [٣] .

تستطيع ولو تخمينا من الحدثين التاريخيين أن نحدد زمن اقامة المعرض، لكن تاريخ تأسيس (الجبهة الوطنية التقدمية) هو عام (١٩٦٨) يسبق بكثير زمن (تأميم النفط) عام (١٩٧٣)، ولذا سنتخذ الحدث الأخير –تأميم النفط– مفترضين ان المعرض اقيم في العام نفسه.

---

(١) ابراهيم احمد : نفسه ، ص ٨١.

(٢) السابق نفسه ، ص ٨٢.

(٣) نفسه.

فإذا اردنا قياس امد (الاسترجاع) في النص، فلابد من التأويلمع ملاحظة ان التحديد سيكون تقريبا ، عكس النماذج التي انمازت بالدقة في التحديد.

وبهذا فإن امد (الاسترجاع)الاول كان (ثلاثة وعشرين) عاما، اما الثاني فهو (واحد وعشرين) عاما، وهي مدة كبيرة في قصة قصيرة جدا، لكن الكاتب استدعاها للمقارنة بين طفل الامس "البطل في طفولته" ، وطفل اليوم "الاطفال في المعرض" .

وليس خفيا ان الاسترجاعين كانا خارجين سبقا زمن القصة بزمن غير قصير، اذ قام الراوي بسرد الاحداث سردا (ذاتيا، منطوقا) وهو " ان يتوقف الراوي الاول فيالرواية عن السرد سامحا لشخصية من شخصيات الرواية ان تقوم هي بالقص نيابة عنه، في امر يخصها" [١] فالراوي اتاح الفرصة لبطل القصة ليعبر عما تخفيه نفسه من الام ومرارة، واسلوب التنويع هذا يخصب السرد بما فيه من تناوب في زمن الاحداث، والسرد.

ومن الاسترجاعات الداخلية قصة "عين الطائر" لـ (محمود عبدالوهاب) " قبل ليلتين عندما عدت من تطوافي اليومي واستلقيت على سريري وكان المطر يسقط ثقيلا والاشجار معتمة، الفيته امامي يخفف بجناحيه كيف لم التفت اليه طول هذه المدة؟ " [٢] .

نلاحظ ان الاسترجاع كان داخليا، فبعد ان قطع (البطل) شوطا في سرد احداث القصة، عاد الى يومين خلفت ليحكي لنا قصته مع طائر (النورس) ويكمل قوله " مجموعة من النوارس تنقض على تلة موج هائل تتشظى مياهه الى اعلى مثل انفجارات ضوئية وسط ضجيج من الهدير والزعيق وخفق الاجنحة وعويل الريح اصطك لعنفها زجاج الصورة المعلقة امام السرير محدثا بريقا ثلجيا تطايرت لشدته النوارس هاربة، بينما ظل نورسي الصغير وحده يدنو ويدنو وكنت اسمع لزحزحة

---

[١] شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، نفسه ، ص٩٧.

[٢] محمود عبدالوهاب: نفسه ، ص ٥٦.

جسده، وهو يقترب، صريرا لاينقطع حتى اذا ما استقر في مكانه فتح منقاره القرني، واخذ يحدثني بقأقاته الهوائية المتقطعة عن الاصقاع النائية.

بعد حين كفكف جناحيه وحزم نفسه مثل دمية آلية وتركني استغرق في نومي العميق الذي صنعه" [١] .

من النصوص المتقدمة نجد ان (القصة القصيرة جدا) وهي اصغر الفنون القصصية حجما، وابسطها تقنيات ، لجأت الى استخدام تقنية (الاسترجاع) ، برغم نهي نقادها عن استخدام تلك التقنية، لكن هذا الاستخدام كان بتحفظ، تجسد بنقاط عدة هي :

١- إن النصوص التي استخدمت تقنية الاسترجاع قليلة لاتعدو عدد اصابع اليد الواحدة.

٢- اقتصر الاسترجاع على نوع واحد هو (الاسترجاع الخارجي) باستثناء بعض النصوص التي يمكن ان تستثنى من ذلك [٢] .

٣- تواتر الاسترجاع في النص الواحد لم يتعد مرتين، وفي اغلب الاحيان اقتصر على مرة واحدة.

٤- تذبذب امد الاسترجاع بين يوم او يومين، وعدة سنين بلغ اقصاها في قصة "انظر الطفل قادم الى البرج" لابراهيم احمد.

علاوة على ماورد فإن تقنية الاسترجاع في القصة القصيرة جدا، وبرغم انها مثلت نزرا قليلا من النصوص ، فإنها – أي القصيرة جدا- كانت تتناظر في استخدامها لتلك التقنية مع القصة القصيرة حينا، او مع الرواية حينا آخر، وتتباين معهما احيانا اخرى. فقد يلجأ كاتب الرواية الى اكثر من نوع من الاسترجاع في الرواية الواحدة كما في رواية "الرجع البعدي" لفؤاد التكرلي ، مثلا ، فالكاتب يعود الى الماضي في كل فصل، ومع كل شخصية من شخصيات الرواية تقريبا ، كما ان

---

(١) السابق نفسه ، ص ٥٦.

(٢) قصة عين الطائر لمحمود عبدالوهاب: نفسه ، ص ٥٥.

(الاسترجاع) في الرواية تم بشتى انواعه (داخلي، خارجي، مزجي) برغم أنه لم يمتد عميقا في الماضي. في حين اقتصرت القصة القصيرة جدا على الاسترجاع الخارجي لأنها – القصة – تبدأ في الغالب من نقطة قريبة من الذروة، فتلجأ الى تلك التقنية لسد الثغرات التي قد تحصل في النص.

اما عن امد الاسترجاع في الاصناف القصصية الثلاثة، فلم نقف على قاعدة محددة يمكن ان نستدل بها على آمد الاسترجاع في كل صنف منهن، فقد تكون ارتدادات الرواية الى الماضي القريب فقط كما في رواية " جلال خالد" [١] او تتناوب بين البعيد والقريب كما في " النخلة والجيران" [٢] في حين ارتدت قصة " الركض في ارض مثل راحة اليد" [٣] القصيرة[*] لـ (غازي العبادي) خارجيا الى احداث سبقت القصة بزمن بعيد، وأخرى داخلية الى الماضي القريب تلت بدء القصة، وكذا الحال للقصة القصيرة جدا، فقد تطول او تقصر المدة التي يغطيها الاسترجاع، كما قد تذكر المدة صراحة، او يترك الكاتب ذكرها، فنلجأ حينذاك الى التأويل، وأخيرا فإن تواتر الاسترجاع ، ونعني به (عدد المرات التي عاد بها السرد الى الماضي في النص) في القصة القصيرة جدا تضاءل ولم يعد مرتين.

* * *

ب- الاستباق:

---

(١) ينظر محمود احمد السيد: جلال خالد، المجموعة الكاملة ، اعداد وتقديم علي جواد الطاهر، د.عبدالاله احمد، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨، ص ٢٨٤.

(٢) ينظر: غائب طعمة فرمان: النخلة والجيران، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٥، ص٨ ، ٦٩، ١٤٦.

(٣) ينظر: غازي العبادي: من الهدوء الى الصمت ، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧، ص٦٨.

(*) الشواهد التي أوردناها هي على سبيل المثال لا الحصر.

أما تقنية الاستباق فهي الحالة الاكثر ندرة "أي سرد ماسيحدث لاحقا، والذي يدمج في الحكي قبل ان تقع الاحداث الممتدة لما سيأتي ويكتسي (...) أحيانا شكل حلم منبيء او نبوءة، او افتراضات صحيحة او غير صحيحة بصدد المستقبل" [١].

وهو مايقرره (توماشفسكي)، فإن القصة القصيرة جدا، ندر ان استخدمت تلك التقنية في نصوصها، باستثناء نص يمكننا ان نستثنيه من تلك النصوص، هو قصة "الثأر" لـ (وارد بدر السالم) " القرويون الملثمون (يغزون) هذه القرية الخضراء، بانتظار رجل واحد فقط، سيأتي بعد قليل مع ولديه الصغيرين، وكلبه وشياهه السبع وحماره الاعزب، سيأتي الرجل لكي يقتلوه، فمن اجل ان تمضي اطلاقة واحدة في صدره حشدوا كل هذه البنادق المهربة وصوبوها في الدرب الذي سيمر به، عندها ستقتله اطلاقة واحدة فقط ويموت ذلك الرجل غدرا. سيرتبك ولداه ويصرخان فزعين... ستتفرق شياهه السبع، تمعمع خائفة... سيظل حماره الاعزب ماشيا دون اكتراث ... سينبح كلبه بفجيعة وهو يدول حول جثته، ويشم مستنقع الدم الدافق... اما القرويون الملتمون باليشامغ المرقطة فانهم سينسحبون عبر كتف المزرعة مزهوين بالثأر" [٢] . وتنتهي القصة بهذا المقطع ، فلا ينبؤنا بما حدث بعده ، فهل تحققت توقعات الراوي ام لا ، فهو طالما شاهد هذه الصورة او المشهد الذي اصبح روتينيا بالنسبة له ، فراح يضع له السيناريو من غير تفكير فيه.

* * *

٢- زمن السرد من حيث السرعة والبطء :

ويرتبط بوتيرة سرد الاحداث في النص القصصي من حيث سرعتها او بطئها، وتعتمد في ذلك اربع تقنيات رئيسة هي:

---

[١] توماشفسكي : نفسه ، ص ١٨٩.

[٢] وارد بدر السالم : نفسه ، ص ١٢٣.

١- الخلاصة : وتقتضي اختزال زمن القصة وتقليصه الى الحد الادنى، اذ تقوم باستعراض سريع لاحداث من المفروض انها استغرقت مدة طويلة [١] .

٢- الحذف : ويقوم على اساس حذف الاحداث التي تقع في فترة معينة والاشارة الى هذه الفترة ، مثل القول " ومر عام على الاحداث " [٢] . ومقابل التسريع هناك تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الاحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك باستخدام :

٣- المشهد: وهو على عكس الخلاصة يقوم على ذكر الاحداث بكل تفصيلاتها، وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية او القصة المتخيلة [٣] .

٤- الوقفة وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية او تحليل لنفسية الشخصيات او استطراد من أي نوع ، وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الاحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة [٤] .

ولم تختر القصص القصار جداً، التي مثلت عينة البحث من التقنيات الرابع سوى تقنية (الخلاصة) ، التي اسرعت في السرد، وتقنية (المشهد) بنوعيه (التصويري والدرامي) لتشد عنان السرد حينما يبدأ باللهاث، وبشكل يتناسب مع بناء القصة ، فقصة " الومضة" مثلا ، هي في غنى عن الاسراع اكثر مما هي عليه . وبرغم ان القصة القصيرة جدا اختارت لنصوصها موضوعات تغطي حقباً زمنية قصيرة هي الاخرى، بيد انها لجأت الى تقنية (الخلاصة) لتكثف السرد، الامر الذي

---

(١) ينظر حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، الناشر المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩٠ ، ط١ ، ص ١١٩.

(٢) شجاع العاني : نفسه ، ص ٦٥.

(٣) نفسه.

(٤) حسن بحراوي: نفسه ، ص ١٢٠.

كثف حجمها بالصورة التي وجدناها عليها [*] . وقلما لجأت القصة القصيرة جدا الى استخدام تقنية (المشهد) ولعل المشهد المثالي الذي تتحقق فيه المساواة بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي هو الحوار من غير حذف او تدخل من الراوي .

لكن اغلب رواة قصصنا المختارة هم من نوع الراوي كلي العلم (المقتحم) لذا لم تسلم حوارية من تدخلاتهم او تعليقاتهم، فكان اغلب الحوار فيها غير مباشر.

ومن القصص التي اعتمدت المشهد الدرامي قصة " البصمات" لـ (ابراهيم احمد) " دخل الشاب. كان مرتديا بدلة من الخاكي، وحذاء مطاطيا، وقد برز نصف قدمه ملفوفا بالشاش.

قال الرجل دون ان يرد تحية الشاب:

عدت مرة اخرى

قال الشاب

الى ماذا ؟

قال الرجل وهو تتلمس زرا في قميصه

تتجاهل الامر؟

رفع نبرة صوته قليلا واردف:

متى تتوقف عن الحديث معهم؟

قال الشاب دون ان تتغير لهجته:

مع من

نهض الرجل وتحول صوته الى صراخ وهو يقول

تراوغني ؟ تتكر انك تتحدث اكثر من غيرك؟

---

[*] اغلب النصوص التي اعتمدناها في البحث استخدمت تلك التقنية ، ولذا سنتعدى الى سواها التي استخدمت باقي التقنيات .

اقترب الشاب من المكتب ووضع يديه الملطختين بالزيت الاسود على حافته وقال:

انت تدري انهم يعملون بعيدا عني . كنت اظنك تقول انني، اتحدث الا الآلات".

نلاحظ ان سرد القصة كان ينماز بالبطء، برغم قصر الجمل الحوارية التي لاتستغرق من الباريء الا لحظات معدودة في قراءتها .

وفي قصة "قرارات جديدة" لـ (أحمد خلف) ، التي تعتمد في بنائها تقنية "الخلاصة" ثم (المشهد الدرامي) تقرأ قول الراوي" تمدد هملت على فراشه منطرحا بعض الوقت... كانت ضحكة امه تصل اليه مع زوجها "يجب ان افعل شيئا أي شيء أي شيء" كان هذا مايردده هملت مع نفسه بغضب : " يجب . يجب" (....) ترى لماذا خلقني المؤلف على هذه الحالة ...؟ كان يجب ان اتدخل في سير الامور .... ذلك لانه حاول حاول القاء كل شيء علي وحدي ... وحين نهض ازاح ستاره النافذة ... كان الناس يمرحون في الساحة العريضة لكنه كان يفكر في صديقته الاميرة ... قال كم تبدو مزعجة في اناقتها المبالغة .... السافلات، اني لا احب هذا الصنف من النساء .... انها خطيئة المؤلف بالتأكيد سأتزوج فتاة اخرى... امرأة من طبقة اخرى... قال المؤلف "إن المرأة التي تبحث عنها لاتخدمنا ياعزيزي هملت" [١] .

نلاحظ ان القصة تبدأ بخلاصة تكثف فيها سرد الاحداث بصورة موجزة لتكتمل فيما بعد بمشهد (درامي) بين المؤلف و(هملت).

" اية امرأة كانت ، اوافق عليها، شرط الا تكون اميرة ...

هل تريد الزواج من فتاة فقيرة؟

هذا ما اريده بالضبط، الا تجدها ملائمة لي ، اكثر من الاميرات ؟

ضحك المؤلف : " الاميرات ، لهن تقاليدهن في الطاعة...

---

[١] احمد خلف : نفسه ، ص ١٥٦.

سوف اتزوج خادمتي...

" لها علاقة بالبستاني، وهو يحبها ياعزيزي هملت

دعها تهجره وتحبني ...

سيتغير منطق الامرو في كل شيء، إذ ، كيف لخادمة ان تعشق اميرها ... وكيف لسيد مثلك ان يتزوج " [1] .

ويستمر الحوار بين البطل والمؤلف تتخلله اعتراضات (هملت) على المؤلف وعلى مبدأ الجبرية فـ (هملت) الذي استسلم لـ (شكسبير) من قبل وحمل وزر امه، وانكوى بنارها، لايريد ان يواجه الآن المصير نفسه، بعدما صيغت حكايته من جديد، وأعطي الحرية في التعبير عن رأيه، فهو يصبو الى التغيير باصرار ، فكلمة "يجب " تكرار في النص (ست مرات) ، "يجب ان افعل شيئا، أي شيء أي شيء" ثم يكرر "يجب يجب " ، لكنه يترك كل شيء للغد وينام "فقد نسي كل شيء دفعة واحدة" [2] ، فكانت اماني لم يكتب لها التحقيق.

ومن القصص الحوارية او قصص المشاهد الدرامية قصة "الحوذي" لـ(حسب الله يحيى) ، وتبدأ بوصف مسرح الحدث "عاصفة ، مطر، برد.... وهو ينتظر خروج السادة من منتدى ليلي.

خوش شغل ، بينهم هواية خواردة

أشار اليه أحدهم، ثم صعد ... همز الحصان واثجه فمه الى اليمين حين لفظ (ديء)

سار مسافة طويلة في ظلمة الشوارع، والأوحال...

- اوكف

توقف ... وغادر السيد المكان ، هتف به الحوذي:

- عمي تره ما انطيتني

---

(1) أحمد خلف، نفسه.

(2) نفسه.

التفت اليه :

- لك عندك وجه، وتحجي ... انت موشيوعي؟

واعقب كلماته برصاصات استقرت في صدر الرجل، ومضى في حال سبيله... بينما اخذ حصان العربة يجري بسرعة " [1] .

من الملاحظ على حوار القصتين السابقتين ان الشخوص فيهما تفاوت مستويات كلامهم، فالمتحاورين يتكلمون بمستوى واحد ، اما القصة التي امامنا، فنلحظ عليها وبشكل واضح، تنوع لغة القصة من (الفصحى) لغة الراوي الى (العامية) لغة الابطال.

ولم يتسبب المشهد (الدرامي) وحده ببطء الرد احيانا في القصة القصيرة جدا، بل ساهم معه المشهد (التصويري) الذي وجدنا بعض النصوص * قد بنيت على وفقه، كما في قصة " توليف " لـ (محمود عبدالوهاب) وهي كعنوانها توليف بين مشهدين ملخصين الاول (متخيل) يعرض على شاشة التلفاز، والثاني واقعي تعيشه (بطلة) القصة، يعرض المشهد الاول فتاة شابة " كانت تمسك بمقود سيارتها المتعجلة تجتاز وحدها طريقا بهيجا وسط الريف، وهي تضع على عينيها نظارة شمسية أنيقة. فجأة ينقطع ضجيج المحرك ويتوقف تماما، ويسود الصمت تقطب جبينها وهي منحدرة الى حافة الطريق عند جدول ماء صغير. تنزل الشابة من السيارة ، وترفع غطاء المحرك فيفلت منه خيط من دخان تتجنبه هي ممتعضة. تسمع ضجيج محرك سيارة قادمة فتهرع الى الطريق حيث تمرق سيارة قديمة من

---

[1] حسب الله يحيى : نفسه ، ص ٦٠.

* لقد وجدنا عند تناولنا (البناء الحدث) ان معظم القصص القصيرة جدا اعتمدت في بنائها على تقديم مشهد التصوير ملخصا، ولذا سنقتصر في دراسته هنا على بعض النصوص منعا للتكرار .

امامها من دون ان تتوقف تجلس في سيارتها منهكة تاركة بابيها مفتوحين. يعلو فجأة صوت محرك" [١] .

ويتداخل السرد مع المشهد الثاني، مشهد البطلة وهي تساعد الفلم " تدق ساعة الحائط الواحدة بعد منتصف الليل ، فترمقها المراة من مكانها بنظرة متبرمة"[٢] .

ويتناوب الراوي في سرد المشهدين، فيعود الى المشهد التلفازي "تجري الشابة نحو السائق الذي يخرج من سيارته وهو يدفع قبعته الى الامام ويتقدم اليها، يجلس السائق في سيارتها محاولا اصلاح العطل وهي تتطلع اليه قلقة مستندة الى الزجاج الامامي المحدودب يخرج السائق من السيارة يهز راسه في يأس ظاهر"[٣].

نلاحظ ان المشهد الاول طباق للمشهد الثاني، فالاول زمنه وضح النهار، بدليل نظارة البطلة الشمسية، أما الثاني فزمنه بعد منتصف الليل ، كما يصرح النص بذلك ، مشهد الاولى (متخيل عمل فني، يعرض على التلفاز) ، اما الثاني فهو مشهد واقعي تعيشه البطلة في البيت ، فكان الاول طريق بهيج وسط الريف (مفتوح) الثاني (مغلق) في البيت، ولانها تعاني من الوحدة النفسية تشعر بعدائية الاشياء من حولها "تغير من جلستها فتشتد العتمة في الزواوية المحصورة بين نهاية الاريكة وباب غرفة الطعام (...) تنهض المرأة من الاريكة تطفيء الضوء، وتقفل جهاز التلفزيون، وتزيح عن طريقها صينية صفت عليها ثلاثة صحون وقدحان، وسكين ذو مقبض عاجي متوهج. تصعد السلم الداخلي وتتوجه الى غرفتها في حين تبدأ الاشياء من حولها تفقد الفتها" [٤] .

---

(١) محمود عبد الوهاب : نفسه، ص٢٣.

(٢) نفسه .

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص٥٤.

بينما لم تأل البطلة الاولى جهدا في الحصول على المساعدة " يدعو السائق الشابة الى الصعود في سيارته، يصعدان معا، يقود سيارته وهي الى جانبه يبتعدان تاركين خلفهما سيارتها مفتوحة البابين " [١] .

وفي قصة " الموت "لداود سلمان العنبكي

" كان يمشي بخفة على الطريق الترابي لايعرف السكون جسمه الصغير ... انحرف نحو الشارع العام وهو مستمر في حركاته ولهوه، اقتربت منه سيارة صغيرة مسرعة، قلل السائق من سرعة سيارته فجأة احس الجسم الصغير امامه بالسيارة ، فأدار رأسه بخوف فاتحا فمه الصغير يتوسل، توقفت السيارة بعد ان رقد الجسم الصغير تحت عجلتها الامامية اليمنى ، أرجع السائق سيارته الى الخلف فنهض الجرو الصغير من رقدته رافعا ساقه الامامية اليمنى الى وجهه وهو يعوي عواء خافتا لا يكاد يسمع وتحرك نحو الطريق الترابي وانبطح فوق التراب دون اية حركة او صوت.

جاءت امه التي كانت تعوي عواء حزينا وهي تتابع بعينيها الدامعتين السيارة الصغيرة" [٢] .

نلاحظ ان القصة قدمت خلاصة لحدث تجسم في دهس (الجرو)، زمن القصة سريع ولكن ليس بسرعة القصة التي تعتمد تقنية (الحذف) في سردها.

أما (الوقفة) فقد ندر استعمالها في القصة القصيرة جدا لانها نادرا ماكانت تقف لتصف الاشياء او الاشخاص * ، فهي تستخدم الوصف باقتصاد، ولكي تتجنب تأخير فك العقدة فإن المادة الوصفية تشبك بصورة حذرة بين عناصر الحدث. وبعبارة

---

(١) محمود عبد الوهاب، نفسه.

(٢) داود سلمان العنبكي : الموت ، صحيفة العراق العدد السادر في ١٧آب ١٩٨٧.

* لقد وضحنا ذلك سابقا عند الحديث عن الوصف .

اخرى ، إنه مادامت الاقصوصة من بدايتها حتى نهايتها في عجلة من أمرها، فيجب ان تصور بسرعة ويجب ان تكون صورها صورا متحركة" [١].

فنجد بعض الوصف في قصص (ابراهيم احمد) نحو قصة "رائحة الكلب" " كان الرجل الأبرص طويلا يرتدي ثياب عمل رثة وبوجه مبقع محمر كأن قطعا من جلده سلخت عنه توا، وكان الكلب طويلا ايضا، ولكن قوائمه قصيرة فكان ممتدا كرجل مقعد يزحف بعصبية"[٢]. ما قرأناها لايمثل وقفة خالصة، لأن الوصف قد اندمج بالسرد ممثلا (صورة سردية) بيد أنه مثل اقصى درجة لتعطيل السرد في القصة القصيرة جدا.

وكذا الحال لقصة "انفجارات " للكاتب نفسه ، إذ بوصف الطفل بقول الراوي " كان الطفل على صدر امه يحتضن نفاخة زرقاء متوسطة الحجم ... عمره حوالي السنتين ، الا انه يبدو اكبر من سنه بوجهه البيضوي الاسمر وعينيه الواسعتين ... كان شعاع الغروب ينعكس على فمه الرطب وهو ينزلق على جوانب النفاخة... رقيقا خافتا كانعكاس البرق على زهرة توشك ان تنعقد ازدادت ابتسامته اتساعا عندما وقفت امه قريبة من المصاطب القائمة على رصيف النهر"[٣] .

من العرض السريع لنصوص قصار جدا اقتطفناها من هنا وهناك نستنتج ان القصة القصيرة جدا تعتمد بشكل اساس في بنائها للزمن على تقنية الخلاصة لانها بحد ذاتها لقطات سريعة من الحياة اليومية تلتقطها عين الفنان المدربة ليصوغها قلمه قطعة تجمع بين خصائص القصة والقصيدة الشعرية.

وقد تعالج القصة القصيرة جدا ، موضوعات تمتد لسنوات فكانت سرعان ما تختزل ماطال من الزمن بسطور قليلة، لكن مثل تلك النصوص كانت معدودة بين التي اتخذناها عينة للبحث، وقد تناولنا اغلبها في دراستنا للاسترجاع، للصلة الوثيقة

---

(١) ترنتويل ميسيون وايت ،نفسه ، ص ٨.

(٢) ابراهيم احمد : نفسه ، ص ٩.

(٣) نفسه ، ص ١٩.

بين الخلاصة، والاحداث الماضية، ولايعني هذا ان لا وجود لخلاصات تتعلق بالحاضر، تلخص لنا ماسيقع في المستقبل من افعال واحداث. لكن المتعارف عليه ان الخلاصة تقدم عرضا موجزا لاحداث جرت في الماضي.

بيد ان العلاقة الاولى، علاقة (الخلاصة بالاسترجاع) كانت غالبة على نصوصنا القصار جدا.

ومن تلك النصوص ، قصة " زيارة" لصباح صبري، التي تبدأ بملخص موجز سريع عن احداث جرت في الماضي، فتكون امامنا الحصيلة لما جرى "جلس قبالتها بعد اربع سنوات من الفراق، كانت زيارته سريعة على اثر مكالمة هاتفية من زميل ايام الدراسة ... أخبره انه رآها في القسم الفلاني بمستشفى ... لم يفكر بما سيقوله ... اراد ان يراها حسب ... كان معجبا بها ايما اعجاب، وهي كذلك ... كان يحس بحرارة ترحيبها عندما تلقاه ... وهاهي حرارة الترحيب ذاتها والابتسامة نفسها... دردشا معا. سألها والرجفة في صوته إذا ما ارتبطت أجابته بالنفي والابتسامة على شفتيها. جلسا سوية ما يقارب الساعتين من الزمن وخرج مودعا دون ان يقوى على مصارحتها بحبها.

كان شيء من الكبرياء يمنعه من ان يكون البادىء ... أما هي فقد جلست تفكر به وعادت بذاكرتها الى الوراء"[1] .

نلاحظ ان علاقة (الخلاصة) بالاسترجاع جلية في النص، فالراوي يقدم الاحداث ملخصة تارة ، وأخرى يدع من البطلة تسترجعها وتلخصها بجمل مكثفة موجزة .

ويلخص راوي قصة "رجل الممرات" لخالد الراوي احداثا جرت قبل خمس سنوات " كان مشلولا ومرتخيا على السرير ، وهو ينصت الى اصوات مافي ممرات المنزل.

منذ خمس سنوات اصيب بشلل في رجليه، واستمرت زوجته تعمل وتنفق عليه " [1] .

---

[1] صباح صبري يلدا: زيارة ، مجلة الف باء، العدد الصادر في ١٩ تموز ١٩٨٩، ص٦٨.

فالراوي لخص ماجرى قبل سنوات ، واعطانا محصلة جاهزة عن وضعه وكذا الحال لقصته "الجسر الضوئي" " كان العجوز قد شاهد في الايام الثلاثة السابقة بعض الناس يحضرون الى المستشفى ويحملون مرضاهم، ويذهبون بهم، وهرب المسلحون الذين يحتلون المنطقة، بعد ان اخرجوا بقية المرض، وقذفوا بهم الى الشارع، ثم احرقوا المستشفى، وبقي الرجل وحده" [٢] .

وتلخص "ارادة اللاشعور" معاناة بطلها لعشر سنوات مضت "لقد اخذتني سنة النوم، وأنا اطالع في كتاب اقتل به وقتي... نعم اقتل به وقتي فمنذ عشر سنوات كان قد تم زواجي... وأنا الى اليوم لم اجد احدا في البيت ينطق بالكلمة التي تمنيتها وحلمت بها... بابا ... بابا " [٣] .

اما تقنية الحذف، فقد انعدم استخدامها في القصة القصيرة جدا لانها مكثفة ، ومختزلة ولاتحتاج الى حذف في زمنها.

فالقصة القصيرة لاتلجأ الى (الحذف) كي لاتبدو لاهثة متعبة اثناء سردها للاحداث، بل تركتها لغيرها من الاشكال القصصية ، سيما الرواية، وربما القصة القصيرة.

* * *

---

[١] خالد الراوي: العيون ، ص ٣٧.

[٢] نفسه ، ص ٢٩.

[٣] ارادة اللاشعور : نفسه ، لم يذكر اسم كاتبها.

المبحث الأول
الوصــف

ينهض العمل القصصي بعنصرين اساسيين هما السرد، والوصف، وليس له ان يستثني احدهما، فمن خلال "(التخييل) الذي يولده السرد، و(التجسيد) الذي يقدمه الوصف" [١] تظهر بقية العناصر الاخرى، وتتشكل ملامح العمل القصصي.

لقد لازم الوصف السرد في النصوص الأدبية منذ عهد الحكايات الشفوية الى يومنا هذا ،فالسرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف، ولكن يجوز للوصف أن يكون مستقلا عن السرد [٢] ، وقد يتقدم الوصف على السرد، او العكس حسب المدارس التي تناولت دراستهما، بيد أن كل الدراسات التي تناولت علاقة الوصف، بالعمل القصصي كانت تدور حول الوظيفة، التي يؤديها الوصف في بناء القصة بصورة عامة، فالوصف ان لم يخدم هدفا في النص عد حشوا زائدا، وكان بعيدا عن الصفة الفنية الحاذقة. فيرى (فلوبير) " إن الوصف لايأتي بلا مبرر، بل ان كل مقطع من مقاطعة يخدم بناء الشخصية، وله اثر مباشر وغير مباشر في تطوير الحدث" [٣] .

لقد تغيرت وظيفة الوصف مع الرواية الجديدة، واختلفت اختلافا جذريا عما كانت عليه في القرن التاسع عشر، إذ كانت تقتصر على الديكور، وتأطير الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصية بقصد مماثلة العالم الواقعي، ومحاكاته – على حد

---

(١) سعيد يقطين : مدخل تحديد خطاب الرحلة العربية، مجلة الاقلام، العدد (٥-٦) ١٩٩٣، ص ٧٥.

(٢) جيرار جينت : حدود السرد، ت: بنعيسى بوحمالة، مجلة آفاق (المغربية) العدد (٨-٩) ١٩٨٨ ، ص ٥٩.

(٣) سيزا قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ١٩٨٤ ، ص ٨٣.

قول (الآن روب غرييه) [١] – فقد اضحى مع (بلزاك)، و(فلوبير) ذا مهام خطيرة بعد ان اكسباه وظائف جديدة، فتغير مفهوم الواقعية لدى (بلزاك) من النقل الحرفي للواقع الى واقع موضوعي، طرحه ضمن منهج جمالي دفع بفنه الى أبعد من التصوير الفوتغرافي للواقع ، فكان وصفه ذا طبيعة تفسيرية، ورمزية معا، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات، وتصف ملابسهم، وأدواتهم، وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي، وتبرزه ايضا. فهو بهذا يصور العالم الداخلي، ودلالاته[٢].

أما (فلوبير) فقد اصبح رائدا لما يعرف بإسلوب (الوصف الفني الخالص)، والذي تبلور باستغلال القاص، لعدد غير قليل، من صفحات الرواية في تصوير مشهد من المشاهد، وبذلك يحتل الوصف وظيفة الصورة الفوتغرافية، التي تصور بموضوعية تامة من قبل الراوي.

ومع تعدد الدراسات التي تناولت الوصف، وتباين مكانته في الأدب القصصي الا ان وظائفه لا تعدو عن ثلاث وظائف هي :

١- الوظيفية التزينية : وتقتصر على إشباع غاية جمالية لاتؤثر في البناء الفني الا بما تكسبه من قيمة جمالية.

٢- الوظيفة التفسيرية : وتهدف الى تصوير الشخصية، وبيان اسباب سلوكها، وافعالها عن طريق وصف بيئتها، وكل مايكون خلفيتها [٣] .

٣- الوظيفة الايهامية : وتهدف الى ايهام القاريء بأن مايقرأه واقعي، وحقيقي عن طريق الاهتمام بالتفصيلات الدقيقة للمظاهر الخارجية، وقد تجتمع اكثر من

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، الناشر: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، ط٢، ١٩٩٧ ، ص ٦٧.

(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص ٤٤١.

(٣) ينظر شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ٢٠٠٠، ج٢، ص٢٢.

وظيفة في مقطع واحد ، لاسيما الوظيفتان التفسيرية، والايهامية، إذ غالبا ما تأتيان معا في الادب الواقعي.

وبحكم العلاقات التي اقامها الوصف مع بقية عناصر الفن القصصي، فقد تعددت انواعه حسب علاقته بالطرف الاخر، فمن حيث علاقته بالاشياء الموصوفة كان على نوعين: وصف بسيط لايذكر الا بعض السمات الخاصة المميزة، عرف بـ(الوصف الانتقائي)، وآخر يحيط بالشيء من كل جوانبه، ودقائقه سمي بـ(الوصف الاستقصائي).

أما علاقته بالراوي فهو على نوعين ايضا: وصف (موضوعي) يقف فيه الراوي ليصف مايراه بحيادية تامة، وآخر(انطباعي) تحدد فيه الاشياء، والاماكن، والشخصيات تبعا لانطباع الشخصية الواصفة [١] .

أما علاقته بالمعنى فهو على أنواع ثلاثة هي:

١- المعنى المبثوث في أجزاء الوصف.

٢- ان يسبق المعنى الوصف.

٣- ان يسبق الوصف المعنى [٢] .

وعند الحديث عن الوصف في القصة القصيرة جدا، نجد ان كتابها قلما استعانوا به ، وان ورد في القصة، فإنه يأتي مدمجا مع السرد مكونا مايعرف بـ(الصورة السردية) ، ولعل سبب ذلك يعود الى ان الزمن الذي تستغرقه القصة القصيرة جدا، قصير أيضا سواء كان على مستوى (المتن الحكائي)، او (المبنى الحكائي)، فالقاص عندما تسمح له امكانية عمله الفني بالتوقف، والتأمل، والوصف الدقيق، فهو لن يدع تلك الفرصة تفلت من بين يديه، فكاتب الرواية كثيرا مايقف متأملا الأشياء، فيوغل في وصفها ، سواء ساهم ذلك الوصف في تحفيز الحدث او

---

(١) ينظر: سيزا قاسم : نفسه ، ص ٨٢.

(٢) ينظر: جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة، ت : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ، ١٩٧٧، ص ١٣٧-١٤٢.

كان حلية جمالية – فعلى سبيل المثال لا الحصر – وصف (الكرسي) في رواية "القربان" الذي اسهب الكاتب في وصفه، إذ بلغ قرابة خمسة، وعشرين سطرا، وزادت عدد كلماته على الثلاثمئة، وبذلك عد (شجاع العاني) الصورة التي كونها اطول صورة وصفية تفصيلية، ومستقصية لكل مظاهر الشيء الموصوف، عرفتها الرواية العربية في العراق [١] ، إذ يستنفذ القاص ما يسمى بشجرة الوصف ومكوناتها – أي مظاهر الشيء الخمسة – (مادة الشيء الموصوف، ولونه ، هيأته، وشكله ، وزمانه، ومكانه) في وصفه، نقرأ بعضا منه "كان كرسيا من الخشب (الجام) مطليا بلون رمادي قاتم، لم يكن يستطيع اخفاء العقد الكثيرة، التي تبدو كندوب في جسمه، وكان له متكأ عال بارز فوق الرأس قدر مسطرة، مُتْتَهٍ بحفر مزخرف، ورمانتين مستديرتين، رصع رأس واحدة منهما، بمسمار برونزي لامع، وكانت قطعة بنية من الجوخ الرخيص مفروشة على المتكأ كله، مسمرة بمسامير صفراء، ذات رؤوس عريضة، وكانت هذه المسامير مع الرصعتين الكبيرتين في أعلى الرمانتين، تضفي على الكرسي رونقا زائفا، وكانت للكرسي ذراعان عريضتان لهما نهايتان معكوفتان الى الاسفل تقلدان كفين مضمومتين ولكن المتكأ يشمخ بأنفه على الكرسي كله، ويجعل الذراعين بالزاوية الحادة التي يشكلها غير مريحتين، وكأنما صممتا لإسناد المتكأ فقط (....) وكان للكرسي قوائم صغيرة لاتناسب ارتفاع متكئه ، فكان يبدو مثل حيوان ... طويل الرقبة، قصير الذراعين، واليدين. كانت القوائم غليظة لا تناسب نحافة المتكأ ... " [٢] ، ويستمر الكاتب بوصف الكرسي وصفا كاريكاتيريا ساخرا. فلولا طبيعة بناء الرواية كاتساع المدة الزمنية التي تتناولها، وسعة فضائها الطباعي لما تمكن كاتبها من وقفة تأملية كتلك التي قرأناها. وكذا الحال للقصة القصيرة ، ولكن بوطأة اخف، إذ استعار الادب القصصي من السينما وصفها فنشأ مايعرف (بالوصف السينمي) الذي مثل تيارا عند بعض القصاصين، كان من ابرز

---

[١] ينظر شجاع العاني: نفسه ، ص ٧٥.

[٢] غائب طعمة فرمان: القربان، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ص١٩٨-١٩٩.

رواده (محمد خضير، وسركون بولص، ومحمد كامل) في العراق، و (صنع الله ابراهيم، وابراهيم اصلان) في مصر، و (محمد زفزاف ، وخناته بنوته)، وغيرهما في المغرب [١].

ومن هذا الوصف نقرأ في قصة " حكاية الموقد" لـ(محمد خضير) ، قول الراوي، وهو يصف مشاعر الانفعال، والغضب التي تعتري (الام الصغيرة) اثر ذهاب زوجها الى الحرب " ولوحدها كانت الأم الصغيرة تجلس جلسة الأنثى المتحفزة، تلف كتفيها بعباءتها. كانت الأم الصغيرة تحدق في نار الموقد، وكان الوهج الذي يشع من الجمر يصبغ وشم الحلاوة في حنكها بوردية داكنة، وعندما تشيح بوجهها، فإن ذلك الوشم يغدو كثقب دودة لما ينحسر عنه الوهج. إنه كوشم جنية عذراء" [٢] . فالكاتب اراد تصوير اثر الحرب على المجتمع، لكنه لم يصور معركة، او مشهدا للقتل، وانما بين غضب الام بصورة سينمية، إذ صور سنا النار المنعكس من الموقد على وجهها، فبدا وكأنه متوقد، فالكاتب اعتمد العلاقة (الايقونية) في تصوير حالة الشخصية، او تصوير مشاعرها. وتقنية كالتي استخدمتها كل من الرواية، والقصة القصيرة لاتسمح بها القصة القصيرة جدا، لأنها في أغلب احوالها تتناول فكرة، او حالة تعبر عنها، فهي تركز كل طاقاتها لابراز تلك الفكرة، فلا تشتتها بالوصف، والاطالة. ولذا يقول احد نقادها: " تستخدم الاقصوصة الوصف باقتصاد، ولكي تتجنب تأخير فك العقدة، فإن المادة الوصفية تشبك بصورة حذرة بين عناصر الحدث. وبعبارة اخرى، إنه مادامت الاقصوصة من بدايتها حتى

---

[١] ينظر: شجاع العاني: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص٩٧.

[٢] محمد خضير: المملكة السوداء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط٢، ١٩٨٦، ص١١٧.

نهايتها في عجلة من أمرها، فيجب ان تصور بسرعة، ويجب ان تكون صورها صورا متحركة" [١] .

ويبدو أن كتابها قد التزموا هذه النصيحة، فكان الوصف في القصة القصيرة جدا اجماليا ، فليس له ان يكون استقصائياً، او ان تفرد له فقرات مستقلة للاسباب التي ذكرناها، كما أنه أدمج في السرد مكونا صورا سردية، علاوة على ذلك ان النصوص التي اولت اهتماما بالوصف كانت قليلة نسبة الى غيرها من النصوص التي لم تحتف به.

ومن تلك النصوص نقرأ نصا لـ(بثينة الناصري) لم تعطه عنواناً، واكتفت بتسميته "قصة قصيرة، جدا"، " الشارع معتم تضيؤه مصابيح كهربائية شاحبة ، صرير جنزير دراجة هوائية... يلتمع شعر راكبها، والازرار الصفر في حزامه، وهو يعبر مستطيل الضوء على الأرض ، يختل توازن الدراجة، يخفت الصرير...، ثم يستعيد الصوت رتابته، تقترب الاقدام من مسقط النور... بطيئة ، ثقيلة ، يبرز هيكلان متشابهان ، أحدهما للرجل في منتصف العمر، فضي الشعر، قلق الوجه ، والآخر لصبية تحمل وجه امرأة حذرة . يترامى الضياء على ظهريهما..، وتخفي العتمة بسمة صغيرة على احد الوجهين" [٢] .

تبدأ القصة بداية فضائية غير مباشرة، فهي كالفلم تعرض مكان، وزمان الحدث اولا، مع وصف اجمالي مبثوث في المعنى لراكب الدراجة الهوائية، ثم يصف شخصين هما (الأب وابنته) وصفا طفيفا يقتصر على عبارتين " رجل في منتصف العمر، فضي الشعر، قلق الوجه ، والآخر لصبية تحمل وجه امرأة حذرة" والمشهد الذي ابتدأت به القصة، هو تمهيد للحوار الذي دار بين الشخصيتين، تتخلله بعض الجمل الوصفية من قبيل، " وجلجت ضحكة عالية...، ثم سكت الرجل فجأة ...

---

(١) ترنتويل ميسيون وايت : نفسه ، ص ٨.

(٢) بثينة الناصري : قصة قصيرة جدا، حدوة حصان ، منشورات وزارة الاعلام، سلسلة كتابات جديدة، بغداد ١٩٧٤، ص٣٥.

وقوله شفنالك عروسا قمرا عيناها مثل الساعة (....)، حاجباها مثل هلال العيد (...)، فمها خاتم سليمان" [١] . وغيرها من الصفات المصاحبة للحوار كقول الراوي " صاحت الفتاة فجأة" . وهي صفات عابرة لايمكن عدها وصفا يمكننا من دراسته دراسة مفصلة.

بيد أن قصص (محمود عبدالوهاب) القصيرة جدا في مجموعته "رائحة الشتاء اولت الوصف اهتماما واضحا فقصة "امرأة" غلبت فيها (الجمل الوصفية) على (الجمل الفعلية)، نقرأ قول الراوي الذي استعمل ضمير المخاطب " كتنويع اسلوبي يشبه في وظيفته الى حد ما، اسلوب المنولوج الداخلي الذي تنخرط فيه الشخصية متأملة ماضيها وحاضرها كلاهما على ضوء الآخر" [٢] . " في مساء ممطر ، وحافلة الركاب تهتز بك وسط الشارع الاوربي الفسيح، تنقلك الى المقهى ذي الواجهة الزجاجية، والشرفة الارضية المقوسة، المزدانة بأصيص الأزهار "[٣].

وتبدأ القصة كسابقتها بمطلع فضائي او مشهد فلمي، اذ تصف مكان الحدث وتحدد زمانه الحدث، وهو في كل الاحوال وصف اجمالي، بيد ان الوصف يصبح استقصائيا الى حد ما عند وصف الحقيبة "تقف بجوارك تحمل على ظهرها حقيبة سفر صغيرة من الكتان الاسطوانية الشكل، يرتعش عليها مع اهتزاز الحافلة ذيل شعرها القمحي الطويل" [٤] فالراوي يصف حقيبة السفر بأغلب مظاهر شجرة الوصف (هيأتها، ومادتها، وشكلها)، كما نقرأ قوله "كنت متصلب الذراع، وأنت وسط الاجساد البشرية، وعطر اللحم الانثوي، تمسك بمقبض جلدي معلق بسقف لحافلة تتقي به حركة مفاجئة الى امام، وكانت عيناك تلتقطان في عتمة المساء ظلال نساء مسرعات يحتمين بمظلاتهن من المطر، ورجالا في معاطفهم الجلدية يقفزون الى

---

(١) بثينة الناصري نفسه.

(٢) حسن بحراوي: نفسه، ص ١٢٥.

(٣) محمود عبدالوهاب: نفسه ، ٢١.

(٤) نفسه.

داخل الحافلة، ويحشرون اجسادهم في هذا الحشد من الركاب بعد عبارة استئذان قصيرة، وانحناءة رأس مهذبة" [1] . نلاحظ ان الراوي اشرك حاسة (الشم) في الوصف، وندر ان تشترك هذه الحاسة في وصف القصة القصيرة جدا إذ غلب التعبير في وصف الشخوص، والأشياء عبر حاستي البصر، والسمع، كما نلاحظ ان الجمل الوصفية تتراحم على السرد، مع الجمل الفعلية، التي هي الاخرى وصفية كقوله: "يحتمين بمظلاتهن من المطر، كنت متصلب الذراع، وكانت عيناك تلتقطان ... " [2] والوصف كما هو واضح مدمج مع السرد أما وظيفته فهي في الغالب ايهامية تسعى في القصة القصيرة جدا الى تقريب الصوره الى القارئ، ولتجعلها اقرب الى الواقع منها الى الخيال.

وفي قصته "امتياز العمر" نلاحظ ان الكاتب يستقصي وصف الاشياء، لاسيما الأثاث "دخل غرفة مكتبه . الستارة الكحلية تهتز نهايتها في هواء ذلك الصباح من أيلول، ومن المكان الذي تتربع فيه على الستارة زهرة بنفسج مطرزة بخيوط قهوائية، وصفر تتسل اشعة الشمس الفاترة لتسقط ضوءها الذي يشبه الوان عصير الفاكهة على منضدة الكتابة حيث تكدست المجلات، والكتب، والصحف"[3].

نستطيع ان نسمي هذا الوصف تفسيريا لأنه يفصح عما يجول في نفس البطل مما حوله من اشياء، فراوي القصة اتخذ من الستارة معادلا موضوعيا لبطله، وبدأ يصفها أوصافا رمادية كئيبة تتم عما تخفيه نفسية ذلك البطل، فلونها الرمادي او الكحلي الموشى بزهور قهوائية اللون، وصفراء دليل واضح على الحزن، فألوان الزهور مشتقة من الوان الخريف، وللخريف معان عدة أبرزها نهاية العمر ، وقوله "تهتز نهايتها في هواء ذلك الصباح من أيلول" يؤكد ما ذهبنا اليه فأيلول أول أشهر الخريف، كما يؤكد ذلك تسلل اشعة الشمس التي تنبئ بإشراقة يوم جديد، وولادة حياة

---

(١) محمود عبد الوهاب، نفسه، ص٢٩.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

جديدة ذلك ، لأن هذا الاشراق، والولادة، يقربانا من نهايتنا، فعند مرور دورة شمسية نكون قد اقتربنا من الموت بقدر هذه الدورة، واذا تطلعنا الى بقية اثاث الغرفة نتعرف على شخصية البطل اكثر فأكثر، "ابتسم عندما رأى تزاحم العالم في بقعة صغيرة من منضدته، سارتر بومارشيه، سقراط ، كلود سيمون، فؤاد التكرلي ، دورا ، مذكرات شارلي شابلن" [١] . فبقدر ماتتم هذه الكتب عن ثقافة بطلنا، تنم كذلك عن الخلطة الثقافية، والنفسية، لهذا البطل، وعن قلقه وتأزمه "بدأ العمل ارجع الكتب الى اماكنها الصحيحة، وضع سارتر، وسيمون، ودورا، والتكرلي في الرف المخصص للرواية، ونقل بومارشيه الى جماعة المسرحيين ، وأودع شابلن بجوار مذكرات كازنتزاكي، وهنري مللر، وسومرست موم ، وحشر متعمدا سقراط، ذلك الجدلي الذي أتعبه ، بين عدد من كتاب الدرجة العاشرة التي لاتفهم تغريدة "قال لقد قتلته ! "، ثم استرخى على كرسيه ذي المسندين ليبدأ دورة جديدة" [٢] . ثم يأخذ بتأمل رسائل قديمة له ، فيهزأ من تصرفاته الصبيانية، عندما قال لفتاة، إن موته المحقق بالافتراق عنها، أو أن الحياة لا تطاق بدونها، فيقول: " هل انا حقا ذلك الذي كتب الرسالة؟ وهل كنت افكر فعلا على هذه الصورة ؟" [٣] .

تتناول القصة مأساة الزمن ووطأته على الانسان، وهي قضية تناولتها معظم الاداب والفنون في مختلف العصور، لاسيما اولى الملاحم الادبية "ملحمة كلكامش"، وفي القصة اشارات كثيرة اخرى نحو عنوانها " امتياز العمر" بوصفه – أي العنوان – اشارة اولى الى ستراتيجية القراءة، وتوجيه مخيلة القاريء نحو تصورات النص، وابعاده الدلالية. وتكرار الراوي لعبارة "ماض بعيد" ، والعبارة الاخيرة التي اختتمت بها القصة "نهض من مكانه، والابتسامة لم تفارقه، ليواصل ترتيب غرفته في حين كانت اشعة الشمس تتحرك نحو النافذة نصف المفتوحة متسللة الى قماشة الستارة الكحلية

---

(١) محمود عبد الوهاب، نفسه، ص ٢٩.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ، ص ٣٠.

لتنسل على نحو متزامن مع دقات، ساعة الحائط"[١] ولعل بطل القصة مرآة عاكسة تعكس مخاوف، وقلق كاتبها، فهو يتناول الموضوع نفسه في نص آخر " عابر استثنائي" فـ " الفنان نفسه لايتكلم، وانما يرغم الاشياء نفسها على الكلام" [٢] ، فالقصة تدور حول امرأة شابة شاهدت رجلا كهلا فخافت المصير نفسه "من بين ورقتي شجرة الظل التي كانت تحملها على ذراعيها المعقودتين، رأته كان يرفع رأسه أحيانا، ويديره، بتثاقل صوب المارة، والمباني المحيطة بجانبي الشارع، وينصت، وهو في مشيته الواهنة الى ضجيج التلاميذ من وراء سياج المدرسة، وعندما عبر الشارع الى الرصيف الاخر التفتت نحوه، فوجدته يدب مطرقا كأنه يحسب خطواته بانتظام، وكأن شيئا ما في داخله ينكسر ، كان يجرجر قدميه مثل حيوان جريح " [٣] .

نرى ان البطلة تكرر السؤال " هل نشيخ نحن ايضا؟" أكثر من مرة في النص، ويتكرر وصف الستارة الذي قرأناه في النص السابق، " وأبعدت شقتي الستارة البنفسجية عن بعضها ، فانسل ضوء الشمس فضيا عبر محمل الستارة الى الصالة، حيث سقطت السنته على شرشف المائدة" [٤] فلون الحزن الهاديء (اللون البنفسجي) لم يفارق ستائر (محمود عبدالوهاب)، كما نلاحظ ان كلمة (الكهل) تكررت على لسان البطلة في النص ثلاث مرات ، فتقول "لقد رأيته هذا الصباح.

– مَنْ ؟

كان كهلا كئيبا " ، وقولها " كان يقطع الشارع كأنه يودع مدينته. هل تعتقد بأنه مريض؟

---

(١) محمود عبد الوهاب، نفسه .

(٢) مقالة لتوماس مان عن (الفعل والانعكاس)

هورست ريديكور : الفعل والانعكاس ، دياليكتك الواقعية في الابداع الفني، ت د. فؤاد مرعي، ط١، دار الفارابي – بيروت، ١٩٧٧ ، ص ٦٤.

(٣) محمود عبدالوهاب: نفسه ، ص ٣٨.

(٤) نفسه.

- مَنْ ؟

الكهل الذي رأيته هذا الصباح"، و " لكنه كهل ، ليس باستطاعته أن يتحمل مرضه وحده" [١] ومن هذا نستطيع القول بأن البطلة كانت معادلا موضوعيا لشخصية الكاتب، كما هي الشخصية في القصة السابقة، فهي تفضح مخاوف كل واحد منا ، وليس مخاوف الكاتب فحسب، لكن الحياة مستمرة بشباب أبنائها، وكهولتهم، حياتهم، وموتهم، وهو ماعبر عنه زوج البطلة في نهاية النص بتركه "الحنفية سائبة يرتطم ماؤها بحوض المغسلة محدثا اصواتا مختنقة" [٢].

نلاحظ إن اجمال الوصف في القصة القصيرة جدا يكاد يطال كل مايوصف بها (الاماكن، والاشياء، والاشخاص) فكتابها يلجؤون الى العمومية، والتجريد، فلا يجد القاريء صفات دقيقة محددة، حتى يكاد الوصف فيها ينأى عن وظيفته الاساس التي تهدف الى تحديد وتخصيص الموصوف.

ففي قصة " الملاعق" يقوم الوصف بتشييد عالم فنتازي يتخيله بطل القصة الذي لانعلم حقيقة امره، وموقفه اتجاه من يصف، نقرأ وصفه لرجل جلس يتناول الحساء في مطعم " المعلقة لاتهدأ، والبخار يتجمع على بقايا وجهه في رغوة كثيفة، ومثل عجينة رخوة اخذت اعضاء وجهه تفقد تماسكها، وتنفصل، وتتطاير في الهواء فقاعات تنفجر في صوت مكتوم، وتتساقط في قعر الطبق: أنفه. أذناه . ذقنه، مثل سائل لزج تتقاطر اعضاء وجهه في طبق الحساء قطرة قطرة . تك . تك. تك، تذكرك بدقات ساعة قديمة . اندلق السائق بلزوجته على غطاء المائدة، وتدلى من الحافة على ارضية المطعم، يتدفق ، يسيل يتشعب في عروق منتفخة ، يلتف ، بسد الثقوب . يغور تحت الموائد، وبين ارجل الزبائن في هسهسة مكتومة لصوت بشري واهن هو صوته. منذ ثلاثة ايام ، وهذا الصوت لم يتقطع تماما يلاحقني ساعات

---

(١) محمود عبد الوهاب، نفسه ، ص ٣٩.

(٢) نفسه.

عملي" [١] فانطباع (الراوي/ البطل) عن الشخصية التي وصفها حمله على وسمها بتلك الصفات الفنتازية الغرائبية، لكن القصة، وكما قلنا سابقا ، لاتفصح عن شيء من ظروف الراوي، او ما يجعله يتخيل تلك الاشياء.

وفي قصة " المطاف" يقدم (غازي العبادي)، لوحة، يصور فيها فتاة تتعرض لتحرشات رجل لم تتوقع منه ذلك، وأثناء سرده للقصة يولي بعض الاهتمام بوصف الشخصيات، فيصف الراوي الفتاة بقوله: "تصعد صبية رقيقة الملامح، دقيقة الاطراف على جانبي صدرها نتوءان صغيران، وقد عقصت شعرها الى الوراء كذيل الحصان تصعد الى باص المصلحة المكتظ بالركاب في ذلك المساء القائظ " [٢] .

كما يصف العمال بقوله: " بدوا متعبين ملوثي الثياب بالجص، والسمنت، والعرق، وقد سقطت فكوك كبار السن منهم على صدورهم الخاوية، وراحوا في شبه اغفاءة، بعضهم راح يقاوم النعاس بالتحديق المركز على جانبي الشارع مأخوذا بالمخازن، والسيارات الفارهة، ونوعية الناس، ومنهم من كان غارقا في لحظات تأمل عميق" [٣] ، وفي قصة " إحباط " للكاتب نفسه يؤدي الوصف دوره الايهامي ليقرب القصة من الواقع عبر اهتمامه بالمظهر الخارجي، تصوير الامكنة، فالقصة تدور حول صبي احبطت احلامه في الحصول على سيارة للعب "هبطت السيدة الاجنبية من سيارتها "الفولكس واكن" امام مخزن تجهيزات منزلية، وهي تعبث بمفاتيح محرك السيارة، باصابعها الدقيقة البيضاء، ومضت تتلوى بقامتها التي تكاد تتقصف. وفي المقعد الاخير ظل ابنها الصغير يلعب بعجلة النافذة الخلفية لليمين، والشمال، كما لو كان يجلس الى مقود حقيقي في شارع مزدحم بالسيارات (....)، فتحت السيدة باب السيارة، وقلبت المقعد المجاور لها، واشارت لصبي المخزن المثقل بالحاجيات

---

(١) محمود عبد الوهاب، نفسه، ص ٦٣.

(٢) غازي العبادي: نفسه، ص ٥.

(٣) نفسه ، ص ٥٥.

ان يضعها الى جانب ولدها المنهمك بقيادة سيارته الوهمية في المقعد الاخير" [١]، وتسلب السيارة الوهمية عقل الصبي فلم يعد ينتبه الى شيء حوله سواها " انتبه الصبي دس جسمه الصغير في داخل السيارة وتسلل وراء المقعد المقلوب ، ووضع الاكياس فوق المقعد ، وعيناه مشدودتان الى المقود الوردي الذي يكاد يصدم رأسه الان، وعندما تحررت يداه حاول ان يقبض على المقود، صم أذنه صوت منبه السيارة ، وطغى على صوت صاحب المخزن الذي كان يهتف به" [٢] . لكن الطفل اصطنع لنفسه سيارة في الخيال، فجعل يقودها منطلقا الى المخزن " مد صبي المخزن قبضته الى الامام، وامسك بمقود سيارة متخيلة، وأطلق صوتا، يماثل صوت محرك السيارة فاآآآن ن ن ن ، واندفع الى داخل المخزن " [٣] .

وبلغة شعرية واضحة يصف (محمد سمارة) بطلة قصته "الصوت البعيد" في غرفتها المنعزلة راحت المطربة القديمة تدندن بأغنيتها المندثرة الاولى، وشعرت، وهي تنهي المقطع الاول باحتباس في الصوت، وبقبضة لامرئية تسحق موضعا في الصدر. كفت عن الغناء، ونهضت الى الغرامافون، فانبعث الصوت القديم –صوتها – طريا دافئا، شعرت معه المرأة بخدر لذيذ، وبفيض من الاحساس الثلجي ، ورأت المعجبين في المسرح يجلسون مأخوذين، وبين الفينة، والفينة، تتفجر القاعة بدوي الاعجاب، وبرشاش من الورد الابيض، والصفير.

تبتسم المرأة الان، وتدوخ مع الصوت الساحر وتدهمها المرآة الجدارية بالوجه المتعضن، والشعر الذي التهمه البياض، فتنهض مطعونة، وتدور في فراغ الغرفة، يكف الصوت في الغرامافون فجأة ، وتصدر الاسطوانة صوتا كالحشرجة"[٤] يعكس

---

(١) غازي العبادي، نفسه ، ص ٨.

(٢) نفسه ، ص ٩.

(٣) نفسه .

(٤) محمد سمارة: الصوت البعيد ، مجلة الاقلام ، السنة الرابعة والعشرون، العدد الثاني، شباط ١٩٨٩، ص١٣٢.

الوصف حالة الضياع الكلي ، الذي تشعر به البطلة، واحساسها بالاستلاب إزاء هذا العالم الذي فقدت فيه شبابها، وجمهورها، وعالمها الذي كان مليئا بالافراح، والورود.

وفي قصة " رغبة في شراء البيض" يدقق الكاتب في الوصف حتى لكأننا امام صورة فوتغرافية، او حدث واقعي "اشر الرجل النحيف الذي يحمل طبقتي بيض، ويضمهما الى صدره، لسيارة الاجرة الصغيرة. ولما اقتربت منه مال جسمه عن حاجز الرصيف، وهبط الى قارعة الشارع، فأحدثت السيارة صوتا عنيفا، وهي تتوقف قريبا منه. تلفت المارة، وخرج البعض من المحلات المجاورة. لم يستطع الرجل النحيف لارتباكه، ولكونه يقف بين مقدمة السيارة، وسارية الوقوف ان يفتح باب السيارة. كان السائق حانقا، والراكبون داخل السيارة يلغطون. في تلك اللحظة تقدمت امرأة بدينة من الرجل النحيف. توقف السائق عن الكلام ، وتعلقت بها انظار الراكبين. بدأ ان المرأة البدينة تريد ان تصفع الرجل النحيف، او تؤنبه، ولكنها مطت رقبتها، وسألته بصوت رطب:

- من اين اشتريت البيض؟

قال الرجل النحيف:

- من هناك

ومد يده برفق يزيحها عن طريقه

انحنت المرأة البدينة، واسندت الى سارية الوقوف، سلة بلاستيكية مملؤة باللحم، والقرنابيط، وامسكت بيد الرجل النحيف:

- تبيعني طبقة ؟

قال الرجل النحيف

- لا

ثم اردف، وهو يشير الى الشارع المقابل

- هناك بيض كثير " [1] .

---

[1] ابراهيم احمد : نفسه ،ص ٢٧.

فينقل الكاتب صورة من الشارع بسذاجته، وبراءته المتجسدة بشخص المرأة " أخرج شاب رأسه من نافذة السيارة، وقال للمرأة البدينة، والتي مازالت تحمل رواء الشباب:

- تعالي ادلك على البيض

(.....)

لم يظهر على المرأة البدينة انها فهمت شيئا، اذ اندفعت، وهزت يد الرجل النحيف بقوة، فانزلقت الطبقتان من يده، وتناثر البيض امام السيارة. انتفض الرجل النحيف، وامسك بيد المرأة البدينة بكلتا يديه، ولواها بحركة خاطفة ، فهوت من على الرصيف ، وانكفأت على وجهها في الشارع" [١] .

كانت تبدو وكأنها تنحني على بركة، وتشرب .... وكانت تبدو هادئة، وكأنها تغط في حلم . كانت ثمة فقاعات حول فمها من السائل الاصفر" [٢] .

ومما تقدم يتضح ان عنصر (الوصف) في النتاج القصصي القصير جدا غلبت عليه سمة الاجمال، ولئن اطلقنا على بعض وصفه (استقصائيا) فهو كذلك مقارنة ببقية نصوص القصص القصيرة جدا، التي كادت تخلو منه، لكنه يبقى قاصرا عن استقصاء الرواية في الوصف ، وتقنيات القصة القصيرة.

اما وظائفه فقد، اداها بكل انواعها (نزينية، وتفسيرية، وايهامة) ورغم ان التزينية منها لم تكن بالمعنى الذي عرفه العهد الكلاسيكي، فقد اتت ضمنا، مشتركة مع الايهامية تارة ، والتفسيرية تارة اخرى، لاسيما في النصوص التي كانت لغتها (شعرية).

اما من حيث علاقته بالراوي ، فقد كان موضوعيا، لأن سرد اغلب النصوص كان موضعيا ايضا عن طريق رواة خارجيين ، باستثناء بعض النصوص التي روى احداثها، الابطال انفهسم ، فكان وصفها انطباعيا كقصة " الملاعق" مثلا. ومايمكن

---

[١] نفسه ، ص ٢٨.

[٢] نفسه.

ان نسجله على الوصف في القصة القصيرة جدا انه اهمل وصف الشخصيات [*] ، فهو لايعرض الملامح الحسية، او المظاهر الخارجية للشخصية، الا ما ندر ، وبأوصاف لا تشخص، او تحدد حاملها ، لأن كاتب القصة القصيرة جدا، مضطر للاختزال، والتكثيف . كما نلاحظ ندرة المقاطع الوصفية المستقلة في القصة القصيرة جدا، فالوصف فيها ثانوي وتابع للسرد مكونا مايعرف (بالصورة السردية) ، وأخيرا استخدامه للحواس فقد تصدرت حاسة البصر، ثم السمع في الوصف، وندر ان اشتركت حاسة الشم فيه [1] .

* * *

[*] باستثناء شخصيات إبراهيم احمد التي وجدت خطوة عند الوصف في قصصه العشرين القصيرة جدا، وسنتناول ذلك في موضع آخر من البحث.

[1] استخدمت في نصين هما " امرأة " لمحمود عبدالوهاب، وقصة "وحشة" لمحمد سمارة.

المبحث الثاني
بناء المكان

ترتبط قضية المكان شأنها شأن قضية الزمان، ارتباطا عضويا وثيقا بالادب القصصي، فالأحداث لابد لها من إطار تدور فيه، فهو "القاعدة المادية الأولى التي ينهض، ويستوي عليها النص حدثا، وشخصية، وزمنا" [1] .

ومثلما يحتل المكان أهمية خاصة في القصة القصيرة ، فهو كذلك في القصة القصيرة جدا لانهما تعتمدان التركيز في كل شيء، لاسيما وصف مسرح الحدث، او الاحداث، اذ يتحتم على الكاتب ان يحسن اختياره، وان يصفه بايجاز بقدر الامكان، وان يبرز سماته الاساسية المرتبطة بالقصة ككل.

لقد أثار عنصر (المكان) اهتمام كثير من الباحثين، والنقاد، فتناولوه بالبحث، والدراسة، بدءا بـ(باشلار) الذي اصبح كتابه "جماليات المكان" مرجعا رئيسا لكل من اراد الولوج في ثنيات هذا الموضوع. ثم توالت الدراسات، والبحوث العالمية، والعربية، الا ان هذه الدراسات بتقسيماتها تنصهر لتصب في بوتقة واحدة، مفادها أن للمكان في العمل الادبي مفهومين لاثالث لهما:

الاول: واقعي له ابعاده، وحجمه، ومساحته في الواقع.

الثاني : متخيل اوجده القاص ليتواءم، مع احداث قصته، وشخصياتها.

بل ان الواقعي فيها هو في حقيقته متخيل ، لان الادب، او الفن – كما يراه (أرسطو) – لايحاكي الواقع، بل يحاكي مايمكن ان يقع على سبيل الضرورة، والرجحان.

وقد يصبح هذا المتخيل في بعض القصص القصار جدا، إطارا ديكوريا للحدث، او مجرد مسرح تجري عليه الاحداث. وقد تنفلت من هذا الاطار بعض النصوص، ليكون للمكان فيها أثر على شخوصها، فيحسوا آنذاك بعدائية المكان، او

---

[1] نجيب العوفي : نفسه ، ص ١٤٩.

الفته، ولذا ستكون دراستنا لعنصر المكان في القصة القصيرة جدا، على وفق هذه التقسيمات:-

١- المكان المسرحي

٢- المكان المعادي، وبدوره ينقسم على :

أ- اماكن الاقامة الاختيارية

ب- اماكن الاقامة الإجبارية

١- المكان المسرحي :

يعرف (شجاع العاني) المكان المسرحي بقوله " هو مكان يتميز بسلبيته، وبأنه تابع للاحداث، والشخصيات وبأنه مجرد إطار باهت لهما" [١] كما يضيف خاصية أخرى، فيقول: "وهذه الخاصية يمكن وضعها في ثنائية واحدة هي (التناقض، والتعايش) دون ان يمنع التعايش قيام الصراع الناجم عن التناقض" [٢] .

ولهذا النوع من المكان حضور متميز، ومكثف في قصصنا، لاسيما في بواكيرها الاولى، كما في قصة " رجل مادون ... التقاء" لـ (خالد الراوي) وأول مايمكن ملاحظته عليها، هو الوصف المدمج مع السرد، فلا وجود لمقطع مستقل في القصة يصف فيه الراوي الغرفة التي يعيشها (البطل) ، أو القرية التي تركها أو حتى الملامح الشخصية له ، بل يقتصر وصفه على "النزل" الذي يعيش فيه، وصفا اجماليا غير مستقص للموصوف، " كان النزل الذي يرقد الرجل في غرفة عليا منه واسعا، قديما، وجميع غرفه مليئة بعوائل مهاجرة، مضنكة" [٣] ماخلا هذا المقطع، فلا وجود لوصف المكان في القصة في حين تبرز خصائص (المكان المسرحي)

---

(١) شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، نفسه ، ج٢، ص١٥٥.

(٢) نفسه، ص ٣٤.

(٣) خالد الراوي: القطار الليلي ، نفسه ، ص٥.

واضحة للعيان فيها ، فالمكان ليس الا اطارا للحدث، فهو مكان باهت ، لكنه يحمل في طياته صراعا ناجما عن التناقض، الذي حل فيه البطل، فالبطل جاء محملا بتبعات الصراع القبلي، الذي اودى بحياة عائلته، وهذه النتيجة برغم جهلنا باسبابها، ودوافعها كافية لان تصيب أي فرد بالاحباط، واليأس، وتجعله يدور في دوامة الصراعات المختلفة. ثم يتوج هذا الصراع بصراع اعمق عند انتقاله الى المدينة، فمن وجهة نظر اجتماعية يعاني الفرد الذي ينتقل من مجتمع الى آخر يختلف عن مجتمعه في القيم، والمفاهيم من الاغتراب، عندها يفقد توازنه، وينتهي الى احدى نتيجتين، اما العزلة، والتوحد، او الاستسلام، وبطل القصة آثر العزلة، وبدأت تنتابه أفكار وهمية، سوداوية، فتخيل انه يموت، وان سكرات الموت تمكنت منه، وراح يخلط بين الحقيقة، والخيال، إذ بدأت تعتريه هلاوس بصرية فتخيل ان زوجته واولاده عادوا اليه " انفتح الباب، وظهرت أمرأة يلتصق بها ثلاثة اطفال، تسللت ببطء كي لاتوقظه، ومشى الاطفال على اصابعهم، ووقفوا بجانب السرير ينظرون الى الرجل يتفحصونه (....) استقام من سريره، ولمس المرأة ... نظر في عينيها ، ومرر يده على جسدها، وهمس :

- عدتم اخيرا ايها الاعزاء

ولم يجبه احد

- انتم متعبون ... تعالوا وناموا بجانبي...

واندفع الى طرف السرير

- تعالوا

ولم يتحركوا

- زوجتي العزيزة الا تسمعين ؟ وانتم يا أطفالي ؟

احتد صارخا :

- تعالوا، وناموا ...

استدارت الزوجة الى الباب، وتبعها اطفالها

- تعالوا ناموا . انتم متعبون . انتم متعبون

كانت الغرفة مظلمة ، والرجل على سريره يتتبع صدى كلماته

الاخيرة ...، ومن خلف الباب ارتفعت ضحكة رعناء " [١]

نلاحظ ان احداث القصة تدور في مكان واحد هو غرفة البطل، وهو ما يحتمه شكل القصة القصيرة جدا " اما المكان فيجب ان يتحدد بموضوع واضح معين لايحتاج الا الى صورة فلمية سريعة " [٢] .

كما نلاحظ ان المكان كان خاليا الا من البطل، ويؤدي سكون المكان في الداخل، والخارج الى توظيف (الخيال) الذي يعد واحدا من اشكال حرية الانسان اذ يتمكن خلاله من رؤية اشياء لاوجود لها تتشكل تبعا للحالة النفسية التي يعيشها[٣]. ونلاحظ ايضا ان الكاتب عمد الى وضع حوار البطل مع زوجته، او منلوجه بين قوسين من قوله: " انفتح الباب وظهرت، امرأة (.....) الى قوله: وتبعها اطفالها ، وخرجوا " . حتى لايختلط الامر على المتلقي.

فالبطل كان وحيدا " والمنولوج ، في حد ذاته ، دليل على ازمة الحوار وانعدام التواصل " [٤] .

ولعل خير مايجسد صفة التحكمية في المكان المسرحي هي قصص (وارد بدر السالم) القصيرة جدا، التي نقلت لنا خلاصات، فلم يكن مكانها الا اطارا. ومن تلك القصص قصة "بطة" التي تبدأ بقول الراوي "هذا ماحدث بالضبط بعد منتصف ليلة شديدة البرودة، شق صمت قريتنا عويل طويل ، وعندما خرجنا من افرشتنا الدافئة، فوجئنا بنار عالية تأكل صريفة ما، فتناخينا، ونحن نهرع الى الحريق الكبير

---

[١] خالد الرواي، نفسه ، ص ٥.

[٢] ترتنتويل ميسيون وايت : نفسه ، ص ٧.

[٣] فرانك كرمود : الاحساس بالنهاية ، ت: د. عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٩، ص ١٤٣.

[٤] نجيب العوفي، نفسه ، ص ٣٣٩.

الذي احال ليل القرية الى كتلة من اللهب، والضوء الساطع. وعلى الفور عرفنا ان الحريق يشب في صريفة "بطة"، وبطه هذه امرأة على قدر من الفتنة ، وهي ارملة المرحوم فياض آل واوي الذي قتل في غزوة من غزوات العشيرة، ولم تتزوج بعده منذ اربع سنوات. برغم ان الكثيرين من رجال قريتنا توددوا اليها: لكنها كانت ترفض الزواج دائما، وقد ترددت اشاعات مغرضة عنها: لكن ما من احد كان قادرا على حسم مثل تلك الإشاعات، وهكذا فهي منذ اربع سنين تعيش في صريفتها وحيدة. اما هذه الليلة فهي ليلة مفزعة بحق، كان عويلها يصل الى كل قرى المعدان، ونحن نشيل المياه من النهر والجداول، ونسكبه على الحريق الكبير، وتجرأ منا رجال كثيرون وصلوا الى الخصاص القصبية لكي يلقوها ارضا: والا فالنيران ستفتك بالقرية كلها ، وبعد ساعات من النخوة المشتركة بين رجال القرية تمكنا من السيطرة على الحريق، ولكن بعد ان اكلت صريفة الزاير مزعل مناتي ايضا، اما صريفة "بطة" فقد صارت رمادا تماما. ولم يبق للفجر الا وقت قصير، ويطر، حيث ظلت بطة في ضيافة الحاج عبدالله آل كاطع الى الصباح، وكانت منهارة، ولم تنقطع عن البكاء، وكاد كل شيء يمر بسلام، إذ من المؤكد أننا سنبني صريفة جديدة لبطة، فهذه الحادثة ليست الاولى في قريتنا، وعلى هذا الاساس تجمع رجال القرية صباحا أمام رماد البيت المحترق لازالته، والقائه في النهر الجاري، فيما ذهب آخرون الى اعماق الهور لجلب القصب، وكاد كل شيء يمر بسلام، لولا اننا عثرنا على كومة رماد متقرفصة ، تردد كثيرون منا لازالتها، فهذه كومة غريبة الشكل، وبرائحة مقرفة، ومثل هذا النبأ ينتشر بسهولة بيننا، دققنا النظر الى الرماد المتقرفص، فكان من السهل على الجميع ان يعرفوا ان كومة الرماد هذه، هي رجل من قريتنا احترق في صريفة بطة : استغفرنا الله كثيرا . وفترت حماستنا لبناء صريفة جديدة، وكنا نتعوذ بالله من غواية النساء"[1]. بعد ان اوردنا النص كله لم نجد للمكان دورا غير تأطير الحدث فلم

---

[1] وارد بدر السالم : نفسه ، ص١٠٠.

يوصف المكان مثلا، برغم ان مناطق المعدان "واحدة من اكثر مناطق العالم غرابة، ومتعة، وفتنة" [١] .

وتستوقفنا قصة "مقعد في باص مزدحم" لـ (ابراهيم احمد) ، التي كان محور رحاها، وقطبها المكان، كما هو واضح من ثريا النص او عتبته، لكنها برغم ذلك لم تول اهتماما بالمكان، بل توجهت عين (الراوي / البطل) الى وصف غرمائه بدلا من، وصف الباص، او المقعد الذي دارت حوله القصة. بيد أننا نستطيع القول ان قصص (إبراهيم احمد)، وقصص (محمود عبدالوهاب) * سجلت تقدما في مجال الوصف قياسا بغيرها من القصص القصار جداً .

نقرأ القصة من بدايتها التي تمهد للحدث " كلما ركبت هذا الباص ذا الطابق الواحد، اجده مزدحما. لم يصدف ان خلا مقعد بجانبي، حيث اقف رغم ان بعض المقاعد تخلو فجأة، فيشغلها اشخاص يقفون قريبا منها" [٢] .

يتبين من النص ان اس المشكلة هو الحصول على مقعد في الباص، واثناء مراقبة البطل للموقف يكتشف اصول اللعبة – كما يسميها – ليكون احد اعضائها، ومن خلال سرده للاحداث يصف غرماءه، وصفا دقيقا استقصائيا الى حد ما " هذا رجل اشيب الفودين، ضخم البطن، يصعد الباص في المنطقة التي تلي منطقة صعودي، انه لايقف في المكان الخالي في وسط الباص. ويبقى يشق طريقه بين الاجسام المتراصة، وهو يجول بعينيه الضيقتين، حتى يقف قريبا من رجل ضئيل الجسم، يعقر سدارة بنية . وهذا شاب قصير، ممتلئ الجسم، بشاربين اصفرين، يصعد الباص، من المنطقة التالية، ويتسلل بهدوء بطيء وحثيث حتى يقف قرب امرأة موشحة الرأس بفوطة بيضاء، وثمة رجل طويل القامة، حتى ليكاد رأسه يمس سقف الباص، يدير عينيه عبر زجاج النوافذ قبل ان يصعد، ثم يقف في كل مرة

---

[١] مقالة لـ (جورج رو) : نقلا عن وارد بدر السالم، نفسه، ص ١٢.

* لقد اشرنا الى ذلك في موضع سابق.

[٢] إبراهيم أحمد : نفسه ، ص٣٥.

قريبا من مقعد لايلبث الشخص الجالس عليه ان ينزل بعد ان يسير الباص مسافة قصيرة" [١].

بهذا الوصف نستطيع القول تجوزا، إننا ازاء وصف مستقل، لكنه ليس خالص الاستقلال، لأن القصة القصيرة جدا، لاتسمح باكثر من ذلك بينما يصف الباص بقوله: " اذن لاشق طريقي بين الركاب المتجمعين وأحاذر ان اصطدم باكياس اللبن، والدجاجات المربوطة بخيط ، حيث تجلس مجموعة من القرويات على ارضية الباص" [٢] . وبهذا يظل المقعد مجرد امنية للبطل، ومحورا للقصة، ويظل الباص مسرحا للأحداث، واطارا لها.

اما قصة " دفاتر – فاتة " لـ(حسب الله يحيى) ، فتتجلى فيها خصائص المكان المسرحي بوضوح ، إذ يغمض الكاتب عينيه عن وصف المكان، او حتى ذكره، موجها كل طاقاته لابراز الفكرة التي تدين الحرب على لسان الطفلة "فاتة".

" تقفز على عشب اخضر، كأرنب بري، ثوبها بالوان الكو – طائر الحجل – الذي تحبه اليفا امامها. وبلا حرج لمرات عاتبت، وبكت حين تشوفت منظر حجل ذبيح، رأسه كتاج مزهر يسقط متدليا، وحزينا هذا الصباح كانت فاتة تقلب اوراقا بيضاء، سألها رجل مسن:

- فاتة . المدرسة فتحت ابوابها ، لم لاتذهبين اليها؟

وحين تكرر السؤال ، اجابت:

- لن أذهب ...
- هل هو قرارك الاخير؟

هزت برأسها الصغير ، كانت ضفائرها الذهبية تتحرك على الجانبين..

- لماذا

بغضب، ونظرات حزينة قالت :

---

[١] إبراهيم أحمد، نفسه ، ص٣٥.

[٢] نفسه، ص٣٦.

حين اطلقت هذه الكلمات كانت تحس بعدد الاعوام التي دخلت فيها المدرسة، ودون ان ينتهي العام الدراسي ... كانت ابواب المدرسة تقفل " [١] .

مثلما قلنا ان الكاتب ركز ثقل القصة كله لابراز فكرتها ، التي جسدها (بمنظر الحجل الذبيح، وحرمان فاتة من الدراسة) في حين اغفل وصف المكان الذي جرت فيه الحرب، وآثارها السلبية عليه، لاسيما انه اعطى اشارة الى انه مكان معشوشب، ومخضر " تقفز فاتة على عشب اخضر" [٢] .

ولذا فقد حصر توظيف المكان في القصة على تأطير الفكرة التي ترجمت الى قصة قصيرة جدا.

وبرغم تنوع المكان في النصوص التي تناولناها بين ضيق، وواسع، ومغلق، ومفتوح الا انه لم يحد عن مهمته في تأطير الحدث، او عن كونه مسرحا له ، فـ " ليس ثمة فرق بين مكان مغلق، وآخر منفتح في الفن. الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، اما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته، وقد يكون اكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة " [٣] ، فقصة "الصبي، والراية" لـ (غازي العبادي) تجري احداثها وسط الشارع الواسع المفتوح " وحيدا كان يسير على رصيف الشارع يحمل بيدين ثابتيين ممدودتين الى امام راية الوطن الزاهية الالوان" [٤] .

فرغم سعة المكان، وانفتاحه، لكنه لم يستحوذ على اهتمام الراوي في الوصف مثلما استحوذت عليه صورة الفتى ، ومشاعره في اثناء مسيره العسكري في الطريق"

---

(١) حسب الله يحيى: نفسه، ص ٥٢.

(٢) نفسه، ص ٥٢.

(٣) ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، ع٥٧، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، ص٥٦.

(٤) غازي العبادي: الصبي والراية، صحيفة الثورة البغدادية، العدد الصادر في ٢٧ كانون الاول ١٩٨١.

كانت موسيقى داخلية صاخبة تحركه للامام، موسيقى ذات ايقاع. مارش عسكري عنيف يجعل الدم يفور في العروق، هو من بقايا اصداء تمارين الامس القريب، يوم كان، مع رفاقه في معسكر الطلائع. قدماه تتعاقبان في السير الى امام بايقاع معين " [١] .

ونجد في قصة " تلك الطفولة" لـ (جاسم سالم بهار) بعض الاهتمام بوصف المكان التي لم يَعْدُ مكانها عن ان يكون مسرحيا "كان المسطر، وهو المكان الذي اعتاد طالبوا العمل الوقوف فيه، يحتل الساحة الكائنة امام السينما في علاوي الحلة، حيث الشوارع تتقاطع بلا انتظام . وكانت الساحة على وسعها قد ضاقت بطالبي العمل الذين يتجمهرون منذ الصباح الباكر " [٢] .

نلاحظ ان القاص لجأ الى الوصف الايهامي، ليوهم القاريء، بأن ما يقرأه حقيقي واقع. وبهذا يؤكد صفة المسرحة، فالمكان في المسرح بانارته، وديكوره يخلق اجواء تناسب اجواء المسرحية الممثلة، فيوهم المشاهد بنقله الى زمن، ومكان المسرحية.

بينما يصف الشخوص التي وردت في القصة بموضوعية ، فيصف العمال بقوله: "وكانت وجوه الغالبية منهم مرهقة يتوسدها الاسى، والعذاب، وفي صدورهم بعض فقر الدم، والسل، والملاريا، والبلهارزيا" [٣] اما (حسن) فيقول فيه: " ضاع حسن بين الواقفين ، تكاد تصهره الاجساد، اذ لم يبن منه غير وجه دقيق الملامح، ترتسم في عينيه آيات الرجاء، والتوسل، بالرغم من انه بالغ في وقوفه على اطراف اصابع قدميه الحافيتين كي يبدو أطول مما هو عليه " [٤] .

---

(١) غازي العبادي، نفسه.

(٢) جاسم سالم بهار : نفسه .

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

ثم يصف المقاول بقوله " وفجأة توقفت الضوضاء، وسقط حاجز الصمت كجدار من الرصاص بين تلك الضوضاء، وهذا الهدوء الذي شمل المكان، ترجل المقالو يسبقه كرشه المتهدل من سيارة اللاندروفر التي اشتراها منذ سنوات من معسكر الانكليز (....) كانت خطوات المقاول، كخطوات الجلاد تزرع الصمت، وهي تنتقل بدوي تنقله آذان العمال الذين فسروا انفسهم على ذلك المشهد خصوصا، وان خطوات المقاول باتت بطيئة في تنقلها، حتى كأنه استمرأ سحقهم. فكان كالجزار يحاصر ضحيته" [1] .

وفي قصص (محمود عبدالوهاب) التي ابدت بعض الاهتمام بوصف المكان، والاشياء الا انها لم توظفه – أي المكان – الا مسرحا للحدث، وإطارا له، نقرأ في قصة " امرأة مختلفة" " دخل الصالة الليلية بعد ان انهى مكالمته التلفونية مع زوجته، ودس بامتعاض داخل جيبه، الورقة المجعدة التي كان يعصرها بين اصابعه. حاول ان يبدو هادئا، وهو يجتاز صفا من الموائد المنتظمة في الصالة، وألا يدع للتوتر الذي احدثته المكالمة أي تأثير في الليالي التي سيقضيها في الفندق بعيدا عن مدينته .

بدأ يتفحص المكان : عند المدخل بقعة مضاءة تتوسطها ثلاجة فخمة، تلتمع خلف زجاجها الوان من الخضار، والموز، والجزر، موضوعة في أوان اسطوانية مدببة عند الطرفين، مائلة الى جهة الزبائن، وكؤوس مخروطية الشكل، تشف عن جلي شديد الحمرة كالكرز ، ومن كل جانب تبرق المرايا، وصفائح المعدن، والاضواء، وحركة النزلاء، ورواد المطعم لاتنقطع. قفز النادل مسرعا اليه، وبحركات مهيبة هيأ له مائدته قريبا من باب المطعم حيث تنتظم على رفوفه نصف المعتمة، قناني الوسكي، والكونياك، وزجاجات النبيذ. ومن مكانه عبر المائدتين المجاورتين له، لمحها بثوب السهرة الاسود تلصف قماشته بلون الفضة، تحت تأثير عنقود من

---

[1] جاسم سالم بهار، نفسه.

المصابيح الكرستال، ينث ضوءه البارد على المثلث المحصور فوق ظهرها العاري، الذي تسري فيه رعشات الجسد الوردي.

نادت النادل فبدا صوتها طفوليا مؤثرا ، وعندما رفعت حقيبتها الصغيرة السوداء المطعمة بقطع فضية لاصفة، كأنها تبحث عن شيء افتقدته داخلها. بعد قليل، كان النادل يقف ازاءها يحمل صينية انيقة، وينحني بأدب، وهو يضع على مائدتها، بلمسات رقيقة صحنا صغيرا، ثم صحنا اكبر منه في الوسط، وصينية صفراء، وقدحا، وملعقة، وشوكة، ومناديل ، ورقية، ثم انسحب متحاشيا ان يعترض طريق رجل، وامرأة كانا يقصدان مائدة منزوية" [1] .

نلاحظ ان الكاتب امعن في وصف الاشياء، والمكان بيد أن المكان بما فيه كان اطارا للحدث.

* * *

٢- المكان المعادي :

ان صفة المسرحة، صفة يمكننا ان نطلقها على المكان في القصة القصيرة جدا، بصورة عامة، ولكن قد يكون لبعض الامكنة اثر في شخوص تلك النصوص، سواء كان سلبا، او ايجابا. وعندما يكون أثرها سلبيا، حينذاك سيكون ذلك المكان معاديا لها، والعكس بالعكس.

واذا اردنا نعريف المكان المعادي فهو عكس المكان الاليف، فالضد بالضد يعرف، والمكان الاليف هو (كل مكان نشعر فيه بالراحة والطمأنينة والدفء). وكما قلنا فإن المكان المعادي على العكس منه . وقد تكتسب هذه الاماكن عداءها من الاجبار الذي الزم قاطنيها بعدم مغادرتها، كالسجون، ومعتقلات الاسر، والزنزانات.

---

[1] محمود عبد الوهاب، نفسه، ص٣٥.

او انها اختيارية – لكن لا احد يختار العداء لنفسه – اختارها اصحابها لتكون سكنا لهم، الا انها تحولت الى مكان موحش بسبب، او بآخر ، فتركوها لاجئين الى مايؤنس وحشتهم، ويقتلها، او انهم آثروا البقاء – وإن كان على مضض – على المغامرة في تركها ، ومواجهة مصير مجهول.

ولذا فإن المكان المعادي في نصوصنا انقسم على قسمين :-

أ- أماكن الإقامة الاختيارية. ب- أماكن الإقامة الإجبارية.

I- أماكن الإقامة الاختيارية :

عندما نقول (أقام) فلان في مكان ما ، أي اتخذ منه مقاما، وهو ماطالت الاقامة به [١] ، وغالبا مايقيم المرء في اماكن يأمل ان يجد فيها الراحة، والطمأنينة، والامان.

وأول هذه الاماكن واهمها (البيت) " هو ركننا في العالم . إنه ، كما قيل مرارا، كوننا الاول ، كون حقيقي بكل ماللكلمة من معنى" [٢] . لكنه قد يتحول الى مكان معاد لشخوصه بسبب، او بآخر ، فيتركه قاطنوه الى ملجأ آخر. او انهم يسلمون بواقع الحال، راضين ، بمرارة العيش في تلك الاماكن.

في قصة " الرجل" لـ(خالد حبيب الراوي) نمخر مع بطلها سائق المركب الذي غدا بيته مكانا معاديا، بعد ان تركته زوجته "كان متزوجا منذ سوات بعيدة، ولكنها هربت بعد ان طالت ايام سفره ، ولم يستطع ادراك المكان الذي هربت اليه. وكان كلما عاد يتوقع ان يجدها، لكن بيته ظل خاليا، ثم باع البيت، والتجأ الى

---

(١) ينظر: الشيخ احمد رضا: متن اللغة، دار مكتبة الحياة – بيروت ١٩٦٠ ، ج٤،ص٦٨٣.

(٢) جاستون باشلار : جماليات المكان، ت : غالب هلسا، كتاب الاقلام (١)، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٠، ص٤٢.

المركب " [١].

تجري احداث القصة كلها في مركب الحمل، الذي صار بيتا للبطل "إنه الان يعيش في المركب ، ويقضي ايامه متنقلا بين بغداد، والبصرة، يحمل اكياسا ويفرغ اكياسا، ولايتوقف الا قليلا للتزود بالوقود، فقد اصح المركب بيته" [٢] ويمكننا القول: ان القصة قائمة على استرجاع البطل لحياته الماضية مع زوجته، في بيته الذي كان يشع بالدفء، فما ان خلا منها حتى بات معاديا له، لان "الألفة لا تتم بين الانسان، والمكان المجرد ، بل تنجم هذه الالفة عن البشر الذين يقطنون المكان، حتى اذا ماخلا هذا المكان منهم فقد ألفته، بل اصبح هذا المكان معاديا لاأليفا" [٣] .

أما اهم الرموز، والادلة المكانية التي وردت في النص فهي (بغداد، والبصرة) والتنقل الدائم بينهما، فإذا كان المكان القصصي ليس الا تعبيرا مجازيا كما يرى (أوستن وارين) "الإطار هو البيئة، والبيئات- وبخاصة البواطن البيئية- قد تصّور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية" [٤]، فالمسافة الشاسعة التي اوجدها القاص بين هذين المكانين ما هي الا بعد المسافة بين البطل، وزوجته، التي فقد الأمل في العثور عليها. فما لجوؤه الى المركب، وبيعه بيته الا محصلة لاحساسة بمرارة الوحدة، والعزلة، وبرودة المشاعر. بل ان المركب في حقيقته مكان يجمع بين الانغلاق، والانفتاح، فنحن امام مكان داخلي غير منغلق، أي مكان "عتبة كما يطلق عليه (باختين) [٥]، فضلا عن ان هذا المكان " العتبة" " بطبيعة ملامحه المتكونة

---

(١) خالد الراوي: العيون، نفسه ، ص ٢٠.

(٢) نفسه.

(٣) شجاع العاني: نفسه ، ص ٢٦٨.

(٤) رينيه ويليك ، اوستن وارين: نظرية الادب، ت: محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص٢٣١.

(٥) ينظر م.م.باختين : قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، ت: د.جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ط١، ص١٥٠.

من داخل، خارج ، مغلق، مفتوح، يوحي بأزمة صراع نفسي بين المكانين، تتصف بها شخصيات هذا اللون القصصي" [١] .

وبرغم وجود البطل في مكان غير (قار) ، وانشغاله في عمل شاق، لم يفلح في التغلب على ازمته، وذكرياته، فكانت تتداعى الى نفسه عبر منولوجات ينقلها لنا راوي القصة العليم " وتأمل السائق الجرف الذي يتحرك ببطء ، وهمس كم هو مرير ان يقضي الرجل نهاية حياته وحيدا (....)، إنه يحدق الى الشواطئ، في النسوة الكثيرات لعلها تكون احداهن، لكنه يهجس انها ليست، مع نسوة الشواطئ، إنما في المدينة، في مكان ما، فيها، ويتأمل بحزن فكرته : (البيت الذي فيه امرأة يشع منه دفء خاص، وساحر" [٢] . من الملاحظ ان لاوجود لوصف المكان في هذا النص ، فـ (المركب) الذي غدا بيتا للبطل، مكان هامشي عام، لا يحمل من السمات مايميزة عن غيره، فهو (مركب حمل مستطيل يحمل التمور، والحبوب ، وله دوي بطيء) فهو كصاحبه مجهول الاسم، والهوية، والملامح.

وتعاني بطلة قصته "اوتاد" من العزلة، والوحدة نفسها، "تواثب الاطفال حول المرأة العانس، الجالسة في الحديقة العامة ، وكان بعضهم يصرخ، وآخرون يتدحرجون.

ابتسمت المرأة برضا، وقالت لهم:

- العبوا واصرخوا يا اولادي

ثم رددت بخفوت:

---

[١] احمد حسين الدلفي: البنية السردية في قصص لطفية الدليمي، رسالة ماجستير مطبوعة على الحاسبة ، ٢٠٠٠، ص٨١.

[٢] خالد الراوي: نفسه، ص ٢٠.

(لابد من الضجة عندما يلعب الاولاد . لن اضيق بهم مهما صنعوا)، وأخذت الشمس تنحسر، وحين نهضت المرأة كان الاطفال قد اختفوا، وسارت وحدها متجهة نحو بيتها الموحش" [١].

تفصح العبارة الاخيرة، وهي (تعليق الراوي)، عن عدائية البيت لصاحبته.

وكذا الحال لبطل قصة "ابواب لم تعد سرية" لـ(محمد سمارة) فهو الاخر يعاني من الوحدة، والانعزال، بسبب انحسار الحضور الانثوي، ومعاناة بطلها من العقم الروحي، والجسدي الذي جعل من البيت مكانا معاديا له. وبطل القصة يعاني من الوحدة لانه رسم لفتاة احلامه صورة في مخيلته، ولايريد ان يتجاوز هذه الصورة في ملء حياته بأية فتاة اخرى، بل استعاض عنها بملء بيته بصور الحسناوات، ثم اخذ يسقط احساسه على ماحوله، فتبدأ القصة بوصف لوحشية المكان الذي يعيشه البطل " بعد غياب عاد الرجل الى بيته المنعزل خارج المدينة، داهمته الممرات المغبرة، والحشائش التي نمت في الحديقة بشكل شيطاني، والازهار التي تحولت الى رؤوس ملتوية شاحبة ، وفي الداخل راعته الكتب المبعثرة في كل مكان ، على الطاولة ، تحت السرير، فوق الثلاجة، وفكر ما اذا كان ثمة اقدام غريبة وطأت بيته الموحش" [٢] فنحن نرى البيت بعين (الراوي)، ونحس بعدائيته من الوصف والعبارات التي اوردها، ومن الوصف نعرف شيئا، ولو قليل عن البطل فهو (شاب مثقف تعبر كثرة الكتب عن ثقافته، وهو اعرب يعيش وحيدا في بيته، ويخشى ان يكون مصيره كمصير بطل الرواية التي قرأها)، وبطل الرواية " امضى ثلاثين عاما صحراويا يبحث عمن تخرجه من ازمته القاتلة، وكان كل مرة يخرج الى الشارع متجولا، باحثا عن تلك المرأة التي رآها في الحلم" [٣] .

---

(١) خالد الرواي، نفسه ، ص٤٨.

(٢) محمد سمارة: ابواب لم تعد سرية، نفسه، ص ١٣١.

(٣) نفسه.

فالقصة تتكون من لوحتين، لوحة خارجية يصف فيها الراوي البيت، أخرى داخلية يسبر فيها الى اعماق شخصية (البطل)، لينقل لنا مشاعره نقلا امينا "تجول في غرف البيت، وكان بصره يسقط في كل مرة على صور الحسناوات ، وأكوام الكتب المبعثرة، وتنازعته رغبة في أن يلقي بالكتب، والصور في الموقد حيث تتعالى الافكار، والاجساد وهي تلتهب، فهل يمضي العمر حارسا بليدا لم تسعفه تلك الجثث في سد فراغ عاشه بطل الرواية من قبله لثلاثين عاما"[١] . ويلجأ الكاتب الى اتخاذ بطل الرواية، معادلا موضوعيا للبطل الحقيقي، فنراه يلجأ الى اجراء مقاربة بين الشخصيتين بين الحين، والاخر ،لنكتشف في نهاية (النص) ان البطلان هما شخص واحد " وقال ما الذي ينقذ رجلا من ذلك القحط الروحي غير ان ينفذ من بين الجدران كالاشباح.

للحظات داخلة هدوء نفسي، مد يده وأمسك بالقطة التي كانت ترمقه باستكانة، ونعومة ، ووضعها في حجره، وراح يداعب الفرو الناعم متلذذا بالمواء الانثوي ، واطبق جفناه على حلم لم يحلمه منذ ثلاثين عاما" [٢] .

استطاعت القصة ان تعبر عن عدائية (البيت) بما أوردته من اوصاف، وتعابير اوحت بذلك ، فقول الراوي " داهمته الممرات المغبرة، والحشائش التي نمت في الحديقة بشكل شيطاني، والازهار التي تحولت الى رؤوس ملتوية شاحبة" فالفعل (داهم) [٣] غالبا ما يستخدم للمفاجئة بالشر، ومايليه من الوصف يوضح ما انطوى عليه معنى الفعل ، كما استخدم الفعل (راع) [٤] في قوله " راعته الكتب المبعثرة" وهو للفزع الشديد.

---

(١) محمد سمارة، نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) ابن فارس: نفسه ، ج٢، ص ٣٠٨.

(٤) الروع : الفزع والذعرمنه ، ينظر ابن فارس: نفسه ، ج٢، ص ٤٥٩ ، الزمخشري: نفسه، ج١، ص ٣٨١، وابن منظور: لسان العرب، نفسه، المجلد الثامن، ص١٣٥.

وقد يبقى البطل اسير هذه العدائية رغم وجود الشريك كما في قصة "وحشة" للكاتب نفسه، فقد فشل الزوجان في طرح ثمارهما (انجاب الاطفال) ليبقى حلما يراود البطل في لياليه.

وأول مايكشف عن الوحدة، عنوانها " وحشة " ، ثم تبدأ بوصف مسرح الاحداث "في الليل ، آخر الليل ينهض مغادرا فراشه الى الشرفة المطلة على الحديقة الخارجية تؤنسه الظلمة، وسكنة الليل، والاشجار المغسولة بضوء القمر. يتلمس بيده شجرة من نوع المتسلقات . تسللت اصابعها الخضر الى الحافة العليا للشرفة، واشتبكت، مع اسياخ نافذة الغرفة. يستاف رائحة عطرية حادة" [١] بهذه الصورة الرومانسية يهيىء الراوي الاجواء للانتقال الى هموم البطل التي خيمت عليه، فهو منذ خمس سنوات يحلم بالاطفال، ولذا أسقط حلمه على شجرة متسلقة، واخذ يفكر بـ "ان الشجره ستمد اصابعها يوما، وتتفرع (....)، ثم تدخل النافذة، وتزاحمه في سريره.

إنه سيكون سعيدا جدا . سعيد حد الضحك ، وربما الاستلقاء على قفاه ذلك أنه سيجد نفسه مطوقا بأيد ناعمة.

اكليل من الاخضرار العطري تتضوع رائحته في ارجاء البيت، عندها سيجد الوقت للتأمل، والتفكير، كزاهد متعبد" [٢].

لكن حلمه تغتاله قبضة دخانية تخفي خلفها القمر "لكن لابأس، فما زال ثمة خيط من الأمل الابيض يداعب القلب، فبعد قليل ستمر السُحب، ويتحرر قمره، ويطل بضوئه الفيروزي. عندها سيعاود التأمل، والتفكير في الشجرة، والاصابع الخضر العطرية ، ويهمس إن الشجرة ستلد يوما اشجارا اخرى تتسلق النافذة، وتمسح عن جدران البيت، الوحشة القاتلة" [٣] .

---

(١) محمد سماره : وحشة ، نفسه ، ص ١٣١.

(٢) نفسه .

(٣) نفسه ، ص ١٣١.

وهو في غمرة الحلم الذي اغدق عليه الفرح، والامل " تخطر في ذهنه المرأة النائمة في الغرفة المجاورة، يا للذاكرة المعطوبة !!

يتقدم من النافذة، ويمد رأسه، ويحزنه أن يرى الوجه الطفولي مازال شاحبا، متعبا. خمسة اعوام من الحزن اليومي، هو، وهي دائما، والجدران تمتليء بصور الاطفال (....) تتحرك المرأة الشاحبة على السرير، يفتر ثغرها عن طيف ابتسامة صغيرة فيبتهج الرجل، ويشعل سيجارة، ويتحرك الى الشرفة متأملا الاشجار، والظلمة والقمر اللامرئي ، فيعتصره الم غامض، وتطعنه الظلمة، والمرأة الذاوية، والاطفال الغائبين. ويكاد يرى نفسه نبتة صحراوية ويتساءل بصوت جريح: لماذا الامنيات موجعة دائما" [١] .

بطل القصة يعاني من الوحدة لانه حرم من الاطفال، فرغم وجود زوجته، كان يحس انه اجدب كالصحراء.

وبينما يعاني بطل " وحشة " من الوحدة، فإن بطلة "جذع مطروح" لـ (وارد بدر السالم) ، تحن اليها وتشتاق كثيرا، لانها كرهت زوجها ، فكانت مع زوجها في سرير واحد لكنها بعيدة عنه كل البعد، تلهي نفسها "بحكاية قديمة ، بحكايات قديمة عن العزلة العذبة، والانفراد الذي كان ملاذا اليفا لرغبات متوهجة حبستها وجوه حاقدة، وعيون تمتليء بالشك، والريبة، والخوف من المجهول الذي قد يأتي مع الريح، او مع اوراق الصفصاف، او مع المطر الدافق في الحقول المنفردة، في خلاءات خضر موحشة، الا من صفير الوحدة العظيمة التي تشتاق لها بكل حواسها" [٢]. فالبطلة مع زوجها بالجسد، لا بالروح، فروحها كانت تتعطش للايام الخوالي التي قضتها منفردة بعيدة عن العيون الملأى بالشك، والريبة.

II- اماكن الاقامة الاجبارية:

---

[١] محمد سمارة، نفسه.

[٢] وارد بدر السالم: جذع مطروح، صحيفة القادسية البغدادية، العدد الصادر في ٧ تشرين الثاني ١٩٨٧.

" السجون، ومعتقلات الاسر ، ومكان الحرب"

" يشكل السجن نقطة انتقال من الخارج الى الداخل، ومن العالم الى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم، والعادات، واثقال لكاهله بالالزامات والمحظورات، فما أن تطأ اقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية، حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي، سوى بالافراج عنه " [١] .

وبرغم الاختلاف بين معتقلات الاسر، وزنزانات السجون، بيد ان كليهما يحمل في كنهه معنى القيد، والاكراه في الاقامة.

وقد شكلت هذه المعتقلات مادة خصبة لبعض القصاصين، لاسيما (حمدي مخلف الحديثي) الذي اضحى المكان عنده بؤرة لذكريات الاسر المرة، لتنعكس على قصصه في مجموعته "قضايا ثانية" فقد تجسد الموت، والالم في سجون الاسر، ولذا احتل المكان المعادي نسبة كبيرة من قصص هذه المجموعة، كما انها قصص مكثفة ، ورمزية الى حد ما ، وهي ما أطلقنا عليها سابقا بقصص "الومضة" ، ففي قصة " قضية (١) من القضايا الثانية " يدور حوار بين طرفين مجهولين يقول الاول للثاني " – هي تحب الحياة ؟

- أية حياة ؟ !.

.....

سكتا معا، وهما ينظران الى الاسلاك الشائكة " [٢]

لم تشر القصة الى أي نوع من انواع المكان، ولكننا يمكن ان نستدل عليه من خلال مقدمة المجموعة ، التي يقول فيها " لا أسأل كيف تخرج الروح من الجسد المعذب... لكنني اسأل كيف تخرج الكلمات من الروح التي مرت بها سكين الحزن كل يوم الف مرة، ومرة ...؟!، ولا أسأل كيف سال الدم على الاسلاك، لكنني أسأل

---

[١] حسن بحراوي، نفسه، ص٥٥.

[٢] حمدي مخلف الحديثي : قضايا ثانية، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٧، ص١٤.

من أسال الدم على حروف الكلمات؟ من وضع الروح في الغرف الموصدة الابواب، ورمى المفاتيح في بحر الغربة القاسية؟

(.....)

عندما صدرت مجموعتي القصصية (قضايا) عام ١٩٨٢، كنت هناك خلف الاسلاك، وكانت روحي معلقة مابين الارض، والسماء تبحث عن لحظة خروجها من الجسد، لكن هيهات.

وعندما اطلق سراحي من الاسر ولدت هذه القضايا، ومعها ُولدت، روحاً جديدة، تريد المكوث بالجسد، الف عام كي تعرف سر العذاب الذي عاشته منذ اعوام" [١] . فالقصة تجربة شخصية في سجون الاسر، تقوم كما قلنا على الحوار ، اكتسح فيها الكلام الصامت مساحة الكلام الصائت ، فهذه النقاط الفراغية تجيب على الاستفهام الاستنكاري لتلخص لنا كل المعاناة بنظرة، الى الاسلاك الشائكة، التي احتجز خلفها الاسرى.

ويجعل (الحديثي) من سلسلة عذابات الاسر موضوعا لاغلب قصصه في تلك المجموعة كما قلنا ، فهو يلون كل قصة بلون من العذاب، فواحدة تتحدث عن الضرب، واخرى عن المعاملة السيئة ، وثالثة عن اليأس من الحياة، ورابعة عن الحنين الى الاهل والوطن. ففي " القضية (٢) مرة ثانية القضايا الثالثة" يعاني بطلها من الام السياط، فـ" في ظهره اوشام من السياط التي لذعته، وهو لايدري كيف ينام على السرير الذي ضاق به من شدة الالم " [٢] ، وفي " قضية (٤) " يصور اليأس من الحياة، والحنين الى الاهل "كتب في ورقة صغيرة، ضعوا بقبري الرسائل وصور اطفالي، ثم كتب في اليوم التالي في ورقة اخرى، احرقوني لا أريد أن يكون جسدي متفسخا بهذه الارض" [٣] .

---

[١] حمدي مخلف الحديثي، نفسه، ص ٧-٨.

[٢] نفسه، ص٢٠.

[٣] حمدي مخلف الحديثي، نفسه ، ص ٢١.

ولا تقتصر عدائية المكان عند (الحديثي) على السجون، والمعتقلات في الاسر ، بل تظل مسيطرة عليه، لتتعداه فتشمل جزءا من المدينة شارعا، او بيتا، او مكانا آخر، ففي قضية " (١) من قضايا في ذلك الزمان" ينقلنا الى اجواء فنتازية لنستشعر ثقل المكان، وعدائيته "حدق في الجدار، رأى شقا متعرجا تخرج منه الديدان... حدق بعد ذلك بالباب رأى شقا طوليا ...، لكن ما أن حدق في المرآة حتى شاهد نفسه، وقد امتلأت بالشقوق، عند ذلك غادر البيت باتجاه الشارع حيث البحث عن نفس جديدة" [١] .

نلاحظ ان المكان في القصة كان مرآة مجازية عاكسة، قبل المرآة النفسية التي قامت بها الذات، مع مرآتها الداخلية، فالبطل احس ان الدنيا من حوله تتصدع كتصدع الجدار ، لكن صدعها كان متعرجا أي ان الامور لم تتفاقم بعد ، فالخط المتعرج لايسير بسرعة الخط المستقيم، لكنه بعد ذلك اتسع فسار طوليا الى ان وصل الى نفس البطل التي ملأتها الشقوق، ولذا هرب باحثا عن نفس جديدة، وانسان آخر "ان الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق، وكبت الانفاس، والرعب التي يتميز بها عالمنا الانساني" [٢] . إذ "تكشف الفنتازيا عن الانحطاط وتمعن فيه" [٣] .

* * *

---

[١] نفسه، ص٣٨.

[٢] ت.ي – أبتر: أدب الفنتازيا مدخل الى الواقع، ت : صبار سعدون السعدون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٩٠، ص٢٠.

[٣] نفسه.

ومن الطبيعي أن يكون مكان الحرب معاديا لشخوصه، لأنه يحمل في ثنياته شبح الموت في كل لحظة، وبرغم اننا مررنا بحربين كبيرتين، بيد أن النصوص القصيرة جدا لم تول موضوع (الحرب) اهتماما كما فعلت القصة القصيرة [*] .

فرغم قلة النصوص التي تناولت موضوع (الحرب) عند المتأخرين من كتاب القصة القصيرة جدا، لكنها حفلت باهتمام عند بعض كتابها الاوائل، لاسيما (خالد الراوي، وحسب الله يحيى) [**] ، ومنها قصة "الطيور الجبلية" التي تحولت فيها جبهة القتال الى مكان يستدعي الفرح، ويبعث على الغناء.

" رصد الضابط من مكمنه سقوط القنابل المتناثرة، وشاهد جنديا يغني، وهو يركب حمارا، والقنابل تنفجر متقاربة حوله، وهو يتقدم غير آبه.

وصرخ الضابط وهو يرفع رشاشته :

- انزل

وقفز الجندي تاركا الحمار، وعاد متمهلا الى الخنادق...، وصاح به الضابط:

- الا ترى القنابل؟

قال الجندي بثبات :

- انني لا أخافها

امتلأ الضابط بالفخر لارتفاع معنويات جنوده، لكنه قطب ، وقال:

---

[*] صدرت مجموعات قصصية تناولت يوميات معركة قادسية صدام المجيدة لعدد من كتاب القصص القصيرة في القطر، فعلى سبيل المثال لا الحصر، اصدرت وزارة الثقافة، والاعلام مجلدات اربع بعنوان " تحت لهيب النار"، ومن الغريب في الامر ان ملف صحيفة القادسية البغدادية فتحت ملفها الخاص بالقصة القصيرة جدا في نهاية عام ١٩٨٧، وبداية عام ١٩٨٨، وكانت قريحة الكتاب آنذاك قد اختمرت بحصيلة سبع او ثمان سنوات من تجارب تلك الحرب، لكنها لم تتجسد في قصصهم القصيرة جدا.

[**] لقد تناولنا نص لحسب الله يحيى (دفاتر فاتة) ومثله قصتي (اصرار – ومسار) للكاتب نفسه.

- ان حياتك تهمنا . لاتعد الى هذه الفعلة ثانية.

وحياه الجندي، وانسحب

قرع الجندي الباب ، وفتحته امرأة ، شهقت، ثم فتحت الباب الى نهايته ورحبت به، وقفز ثلاثة اطفال نحوه، وتعلقوا به ، وبحقيبته الصغيرة وكان الجندي يضحك، واستمر، وهو يلمس المرأة التي ركضت نحو القدر، واشعلت نارا تحته، ثم عادت الى جانبه.

وتمدد الجندي الى جانب زوجته. وكان الاطفال قد ناموا ، وهمست:

- الا تنام ؟ انت تعبان

وأجابها:

- لا اقدر . الهدوء يجعلني استيقظ

وفي ايام اجازته الخمسة لم يشعر بفرح في قريته الهادئة ذات الحياة الثقيلة.

وعندما عاد الى الجبهة ، كان يضحك، ويغني" [1] .

نلاحظ ان الكاتب قد أبرز شجاعة الجندي ، فجعله يجد متعة في المكان الذي تحفه المخاطر، والموت من كل صوب، لأنه كان يدافع عن وطنه.

وبذلك صوّر لنا حالة، قد تكون فريدة من صور المعركة.

ويصور في قصته "شرفة في بيروت" المدن التي قد تصبح ساحات للقتال، وتصبح البيوت وقتذاك أماكن للاقامة الجبرية، " سمع الاب الباب ينفتح ، وقفز من غرفة النوم صارخا:

- مَنْ بالباب ؟

ووقف الطفل الصغير مسمرا اثر الصرخة ، وصاح به الاب:

- ماذا تفعل ؟ اين تذهب ؟

تلجلج الطفل وهو ينظر صوب الدرج :

- الكره . سقطت من الشرفة

---

[1] خالد الراوي: نفسه ، ص ٢٥.

وسحبه الاب من يده، واقفل الباب . وردد الطفل :

- الكرة

وافهمه الاب:

- ستموت ان خرجت الى الشارع

ولم يفهم الطفل، واتجه الى الشرفة، وشاهد كرته مرمية على الجانب الاخر، وبكى" [1] .

على الرغم من ان القصة لم تشر الى (مكان الحرب) لكنها كانت تلمح بالخطر المحدق بمن يخرج من البيت، لان المدينة بأكملها اصبحت مكانا للحرب.

ومن النصوص التي قمنا بتحليلها، وجدنا أن المكان في القصة القصيرة جدا كان مسرحيا باهتا، يؤطر الاحداث بسلبية سواء اكان اليفا او معاديا – وأن لم نعثر على المعنى الحقيقي للمكان الاليف في نصوصها ولذا لم ندرسه –. وقد تعود صفة المسرحة الى ضيق مساحتها، وقصرها، فهي بذلك لاتسمح للمكان ان يوظف لخدمة الشخصية مثلا ، كما فعلت القصة القصيرة[*].

وما دامت القصة القصيرة جدا تصور احداثا عابرة من الحياة اليومية، فلابد ان يكون مكان الحدث محدودا ضيقا (أي محددا بما يناسب بساطة، وهامشية الحدث) ، ولذا كان المكان فيها عابرا، وفي الغالب فهو مكان "عتبة"، لكننا لم نجد جدوى في دراسته تحت هذا التقسيم، بل كان الانسب له درجه تحت عنوان "المكان

---

[1] خالد الرواي، نفسه، ص ٤٤.

[*] ينظر: نجيب العوفي: نفسه ، ص ٥٦٧.

إذ قسم الباحث المكان الى ثلاثة مباحث (فضاء الكادح الهمش، فضاء المثقف، فضاء المؤنث) ، وزينب كاظم كيطان : القصة النسائية القصيرة في العراق ، رسالة ماجستير مطبوعة على الحاسبة ، ص ١٠٠.

المسرحي" لأنه كان مجسدا لهذا العنوان – بما فيه من سلبية – في تأطير الحدث، وأحيانا تناقض وصراع جعل منه مكانا معاديا.

* * *

الخاتمة

بعد ان وصلنا الى مرفأ نستقر عنده وقفنا نستقرئ اهم ما أنمازت به (القصة القصيرة جدا) في العراق من خلال ماتم عرضه من دراسة، وتحليل لنصوص مثلت عينة البحث من المدة ما بين عامي (١٩٦٨-٢٠٠٠م) فوجدنا أنها انمازت بالاتي:

١- برغم ما شهده الفن القصصي في العراق من تطور ملحوظ بعد ثورة ١٩٦٨م، وما احدثته من تغييرات اجتماعية، واقتصادية انعكست على الثقافة، والفنون بصورة عامة، لاسيما الفن القصصي بيد ان القصة القصيرة جدا لم تحظ باهتمام في تلك الحقبة، فظهرت فعليا بعد ترجمة (انفعالات ساروت) عام ١٩٧١م ، إذ بدأ الكتاب يكتبون في هذا اللون الادبي مما دعانا الى اتخاذ هذا العام محددا تاريخيا لها.

٢- إن كثيرا من الكتاب، والنقاد اختلف في اسمها، ومصطلحها ، فوقع الخلط بين الأقصوصة تارة، والقصة القصيرة جدا تارة اخرى، لكننا آثرنا مصطلح القصة القصيرة جدا، لانه بات مصطلح معروف في الوسط النقدي العراقي، والعربي.

٣- مثلما هو امر طبيعي ان يختلف في كل ماهو جديد فيبرز فريقان ، احدهما مؤيد، والاخر معارض، ولكل أسبابه، ودواعيه، وحججه، وبراهينه، ظهر من يؤيد القصة القصيرة جدا ، ويرى فيها تقنية فنية تستوعب الحدث، والموقف الإنساني بطريقة إبداعية معاصرة، فتنبأ لها بالبقاء، والاستمرار. كما ظهر من يعارض فكرتها، وكينونتها لكنها أثبتت وجودها، اذ ازداد أعداد القصص القصيرة جدا، وازداد عدد كتابها، ومازالوا كذلك.

٤- لم يكن الخلط في مصطلح هذا الصنف الادبي فقط، وانما تجاوزه ليصل الى كينونته فكثيرا ماخلط النقاد بينها، وبين فن الخبر في الادب العربي، فكانت لديهم تطورا له –أي لفن الخبر– مثلما كانت القصة القصيرة تطورا لفن المقامة، برغم اعتقادنا أن كتابها لم ينهلوا من منابع عربيةً، بل غربية.

٥- لكون القصة القصيرة جدا صنف لم تشرع، او تقعد له قوانين خاصة بعد، ولم تعرف له نظرية محددة، لجأنا الى المقارنة، والموازنة بينها، وبين الفنون القصصية الاخرى، كالرواية، والقصة القصيرة لوضع قوانين، وسنن مبدأية لهذا الفن، ومن تلك المقاربات نتجت فصول ثلاث كونت البحث.

الفصل الاول، ويتعلق بتقنيتي البداية، والنهاية – وهما نادرا ما تناولتهما الدراسات النقدية الحديثة، لاسيما في الفن القصصي اذ تبين لنا اهم انواع البدايات التي وظفها كتاب هذا الصنف الادبي وهن اربعة انواع من البدايات:

١- البداية المباشرة.

٢- البداية غير المباشرة، او الفضائية.

٣- البداية الحوارية.

٤- البداية التدويمية، التي تقوم على تدويم الفعل الذي ابتدأت به القصة.

اما النهايات فكانت على انواع ثلاثة:

١- النهاية المباسانية المفاجئة وهي قليلة في نصوص البحث.

٢- النهاية المفتوحة اذ انمازت بتقنية الاقفال الذي جاء بثلاث صور ايضا:

i- الاقفال التدويمي

ii- التصويري

iii- الإخباري

ونوع من النهايات انمازت بها بعض نصوص كل من (خالد الراوي، داود سلمان العنبكي) اطلقنا عليها تسمية النهاية(المزدوجة).

الفصل الثاني – الحدث وبناء الزمن

من خلال تناولنا للنصوص، ودراستها وجدنا ان حدث القصة القصيرة جدا يقوم على عنصرين اثنين (اخبار، ونمو) لايصل الى حد الدراما، او اخبار فقط فتكون القصة خلاصة للحدث، على عكس القصة القصيرة التي تقوم على عناصر ثلاثة، كما يرى (اوكونور) هي (العرض، والنمو ، والعنصر المسرحي) .

اما زمنها فقد لجأت القصة القصيرة جدا الى تقنيتي (الاسترجاع، والاستباق) للكشف عن ماضي النص، وحاضره، ومستقبله، ولكن بتحفظ، فكان في نصوص معدودة، إذ لم نقف على قانون يميز استخدام القصة القصيرة جدا لتينك التقنيتين من بين استخدام الفنون القصصية الاخرى لهما.

كما اعتمدت على تقنيتي (الخلاصة)، و (المشهد) ، في اسراع السرد وابطائه فكان سردها سريعا لانها اعتمدت التقنية الاولى، وحينما كانت تحتاج الى الابطاء في السرد فإنها سرعان ماتلجأ الى تقنية (المشهد) احيانا، و (الوقفة) نادرا.

الفصل الثالث – الوصف وبناء المكان:

وفيه تبينا ان الوصف في القصة القصيرة جدا اجمالي، مدمج في السرد، وتابع له مكونا ما يعرف بالصورة السردية اذ لم نقف على صورة وصفية في نصوصنا الا ماندر، كما انه كان موضوعيا في الغالب، صادر عن راو عليم، واحيانا انطباعيا حينما يصدر عن الراوي البطل، كما لاحظنا ان حاستي البصر، والسمع قد تصدرتا قائمة الحواس في وصف الاشياء، والاشخاص، والاماكن وندر استعمال حاسة الشم.

اما بناء المكان فقد غلبت عليه صفة المسرحة اذ كان باهتا تحكميا ينطوي في احيان كثيرة على صراع ناجم عن التناقض الذي يحويه المكان المسرحي.

كما اتسمت بعض اماكن النصوص القصيرة جدا، بالعداء لشخوصها فانقسمت على :

١- اماكن اقامة اختيارية : كالبيوت التي احالتها بعض الظروف الى سجون مفتوحة .

٢- اماكن اقامة اجبارية : كالسجون ومعتقلات الاسر، او اماكن للحرب.

* * *

الصحف اليومية البغدادية :-

١- **البلاد** ١٦ / حزيران /١٩٣٠

٢- **الثورة** ٢٠/تشرين الاول /١٩٦١

٢٦/أيار /١٩٧٠

١١/ كانون الاول /١٩٧٩

٩/ نيسان /١٩٨٥

١٢/أيار/١٩٨٧

٣- **العراق** ١٧/ آب /١٩٨٧

٣/تشرين الاول /١٩٨٧

٢٣/تموز/١٩٨٨

٤- **القادسية** ٢٤/تشرين الاول /١٩٨٧

٧/تشرين الثاني/ ١٩٨٧

٢٠/تشرين الثاني/ ١٩٨٧

٢١/ كانون الاول/١٩٨٧

٤/ كانون الثاني/ ١٩٨٨

١٥/ كانون الثاني/ ١٩٨٨

المجلات

١- الاديب المعاصر ، ع ٣٧، حزيران – تموز /١٩٨٨.

٢- آفاق المغربية ، ع آب – ايلول /١٩٨٨.

٣- الاقلام ، ع تشرين الثاني – كانون الاول /١٩٨٨.

ع شباط / ١٩٨٩.

ع ايار ١٩٩٣.

٤- مجلة الف باء

٧/أيار ١٩٧٥

٢٧/أيار ١٩٨٧
١٠/ تموز/ ١٩٨٧
١٩/تموز /١٩٨٩.
٥- الطليعة الادبية ، ع أيار – حزيران / ١٩٧٦.
٦- فصول ، المجلد الثاني، ع٤ ، يوليو أغسطس – سبتمبر / ١٩٨٢.
٧- الموقف الادبي ، ع٤ ، ٤/آب/ ١٩٧٤.

المجاميع القصصية :-

١- ابراهيم احمد / عشرون قصة قصيرة جدا ، دار الرواد للطباعة ، د.م، د.ت.
٢- احمد خلف / نزهة في شوارع مهجورة ، مطبعة الغري الحديثة، النجف – ١٩٧٤، ط١.
٣- انطون تشيخوف / مؤلفات مختارة ، ت.د. أبو بكر يوسف، المجلد الثالث، دار رادوغا ، الاتحاد السوفيتي ، ١٩٨٨.
٤- بثينة الناصري / حدوة حصان، سلسلة كتاب جديدة، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤.
٥- جاسم حلو / القناديل ، مطبعة جامعة البصرة، البصرة ، ١٩٨٩.
٦- حسب الله يحيى / القيد في عنق الزهرة، مطبعة دار التضامن، بغداد، ١٩٧٤.
٧- حمدي في مخلف الحديثي / قضايا ثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧.
٨- خالد حبيب الراوي/ الجسد والابواب، مطبعة الغري الحديثة، النجف ، ١٩٦٩.
٩- العيون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧.
١٠- القطار الليلي، الحرية ، بيروت، د.ت.

١١- عبدالرحمن مجيد الربيعي / المواسم الاخرى ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩، ط٢.
١٢- غازي العبادي، المطاف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠.
١٣- من الهدوء الى الصمت، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧.
١٤- محمد خضير / المملكة السوداء ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ط٢.
١٥- محمود عبدالوهاب / رائحة الشتاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧.
١٦- وارد بدر السالم / المعدان ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

الروايات :

١- غائب طعمة فرمان :
١- النخلة والجيران، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٩٦٥.
٢- القربان ، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد ١٩٧٥.
٢- محمود احمد السيد: جلال خالد ، المجموعة الكاملة ، اعداد وتقديم علي جواد الطاهر ، ود.عبدالاله أحمد ، دار الحرية، بغداد ١٩٧٨.

الرسائل الجامعية :

١- احمد حسين جار الله / البنية السردية في قصص لطفية الدليمي ، ماجستير/٢٠٠٠.
٢- أناهيد عبداللامير عباس الركابي / الخواتيم الشعرية بين النظرية والتطبيق حديثا وقديما/ ماجستير ٢٠٠٠.
٣- ثائر عبدالمجيد العذاري/ البناء الفني للقصة القصيرة، القصة العراقية نموذجا / دكتوراه – ١٩٩٥.
٤- زينب كاظم كيطان / القصة النسائية القصيرة في العراق ١٩٥٨- ماجستير- ١٩٩٩.

٥- سرور عبد الرحمن عبد الله/ قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر الجهود الرائدة في (العراق، سوريا، لبنان) اطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الحاسبة، ١٩٩٦.

الدواوين الشعرية:

١- صلاح عبدالصبور : احلام الفارس القديم، منشورات دار الادب ، بيروت.

المصادر والمراجع :

١- ابن ابي الاصبع المصري/ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثروبيان اعجاز القرآن ، تحقيق د.حنفي محمد شرف، مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، القاهرة ، ١٩٦٣هـ.

٢- ابن الاثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د.احمد الحوفي، د. بدوي طبانة، مطبعة الرسالة، مصر ١٩٦٢، ط١، ج٣.

٣- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣، ط٣.

٤- ابو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل ابراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان ١٩٨٦.

٥- أحمد بن حنبل مسند الإمام أحمد بن حنبل، المجلد الخامس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).

٦- احمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت (د.ت).

٧- احمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، دار القلم ، بيروت ١٩٨٠، ط١.

٨- ارسطو طاليس :

١- الخطابة ، ت : عبد الرحمن بدوي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، ١٩٨٠.

٢- فن الشعر ، ت : عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، (د.ت).
٩- ا.م فورستر: اركان القصة ، مطبعة الوحدة، مصر ، د.ت.
١٠- تزفتان تودوروف : الشعرية، ت: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال – المغرب ١٩٨٧.
١١- ت.ي – ايثر : أدب الفنتازيا مدخل الى الواقع، ت : صبار سعدون السعدون، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٩٠.
١٢- جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة، ت : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ١٩٧٧.
١٣- جيرار جينت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ت : مشتركة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية (د.م) ١٩٩٢ ، ط٢.
١٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق الحبيب بن خوجه، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦.
١٥- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، الناشر المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ط١.
١٦- ارشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، الناشر المكتب المصري الحديث، مصر ١٩٨٠، ط٥.
١٧- رولان بارت : التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ت : د. نزار صبري، مراجعة : د.مالك المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٢٥٩) بغداد.
١٨- رينيه ويلليك ، اوستن وارين: نظرية الادب، ت : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧.
١٩- الزملكاني: البرهان الكاشف عن اعجاز القرآن، تحيق: د. خديجة الحديثي، د. أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد ١٩٧٤.

٢٠- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، الناشر المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان – بيروت ، المغرب – الدار البيضاء، ط٢،١٩٩٣.
٢١- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦.
٢٢- سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة، ت: محمد نجيب لفتة، مراجعة: د.عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ط١.
٢٣- سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٨٤.
٢٤- شجاع العاني: البناء الفني للرواية العربية في العراق، بناء السرد ، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤.
٢٥- ج٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، الوصف وبناء المكان، بغداد، ٢٠٠٠، ط١.
٢٦- قراءات في الادب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩.
٢٧- مقدمة لمجموعة (محمد سمارة) القصصية ، مخطوطة .
٢٨- شكري محمد عيّاد : القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، مطبعة النهضة الجديدة ، القاهرة ١٩٦٧-١٩٦٨.
٢٩- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧ ، ط٣.
٣٠- عبدالفتاح عثمان: بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٢.
٣١- السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني: انوار الربيع في انواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف، ١٩٦٨، ج٣، ط١.

٣٢- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الاقلام، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٠.
٣٣- فرانك اوكونور : الصوت المنفرد ، مقالات في القصة القصيرة ، ترجمة د.محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٩.
٣٤- فرانك كرمود : الاحساس بالنهاية، ت: د. عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٩.
٣٥- فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة، ترجمة : ابراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ، ط١.
٣٦- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت – لبنان ، (د.ت).
٣٧- م.ب. باختين: قضايا الفن الابداعي عند دستوفسكي، ت:د.جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ ، ط١.
٣٨- محمد ثابت رشيد: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ١٩٨٢، ط٢.
٣٩- مشترك، فن كتابة الاقصوصة ، الموسوعة الصغيرة، ترجمة كاظم سعد الدين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨.
٤٠- مشترك، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت – لبنان ، ١٩٨٢، ط١.
٤١- ناتالي ساروت: انفعالات، قصص قصيرة جدا، ترجمة: فتحي العشري، المطبعة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ط١.

٤٢- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس الى التجنيس، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٧، ط١.
٤٣- نعيم اليافي : التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الادب الشامي الحديث (سوريا، لبنان، الاردن، فلسطين) ١٨٧٠-١٩٦٥، مطبعة الكاتب العربي، دمشق ١٩٨٢.
٤٤- هورست ريد يكور: الفعل والانعكاس . ديالكيتك الواقعية في الابداع الفني، ت: د.فؤاد مرعي، دار الفارابي – بيروت، ١٩٧٧، ط١.
٤٥- ياسين النصير: الاستهلال ، فن البدايات في النص الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
٤٦- الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة، ع٥٧، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.

المعاجم :

١- ابن فارس : مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٩ (د.م) ، ج٢.
٢- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثامن.
٣- د. أي. ونسنك: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مطبعة بريل، ليدن ١٩٤٣، ج٢.
٤- الشيخ احمد رضا: منن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٠، ج٤.
٥- الزمخشري: اساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٥٨، ط٣، ج١.
٦- مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع في لبنان ١٩٧٩.
7- Coles Hand book series : Dictionary of leterary terms, coles publishins company limited, Toronto – Conada, 1963.

Very Short story In Iraq
(1968- 2000)

A study Submitted By

Zainab Abdul- Mahdi Nima AL- TAA'Y

To the council of college of education for girls/ Arabic Department/ University of the requirements of acquiring M.A. Degree in Arabic language and literatures.

Supervised by

Prof. Dr. Shuga Muslem Al- Ani

1423 A.H **2002 A.D.**

Abstract

My Strong inclination motivated me to Study this subject to take pain to a virgin subject that it isn't studied academically yet, and my courage increased because of my deep confidence in my supervisor, the prof. Doctor Shuga Al- Ani and his deepth and objectivity in treating the matters, that the subject was his suggestion, and the choice was the period (1968-2000) according to the role played by the 17th of July revolution in carrying out the drastic change in all levels, especially the cultural tevel, and that appeared clearly in most of literatures and arts, among them the fictional art, but we didn't find any text that was written in that year, in our searching for the origin of very short story, its terms, rules and laws, except that in 1969, khalid Al- Rawi's Flosh and Doar's collection was issued and it contains a text which wasn't recognized by that definition "very short story" but it carried it's features, later on the texts over flowed in periodicals and fictional collections, and the writers began to write them us consciously with their principles, rules and techniques, the matter that motivated us to search in this field depending on comparisons and balances between it and other fictional arts like, Novel , short story… etc.

The present study is divided into three chapters preceded by a preliminary.

The preliminary deals with the most problems of the very short story like it, origin, term the reasons of its writing and between the predicate in the ancient Arab literature and very short story.

Chapter one discusses the most important beginnings and ends which the writer functioned in this class and it is subdivided into two section. 1- The beginning. 2- The end.

Chapter one (The event and times building) studies the most important system which according there to the events of the very short story are built and the difference between it and the building of event in short story and this the subject of the first section while the second one deals with the times building and it's relation with the narration as from:

1- past, present and future.

2- The rapidity and slowness of the narration.

Chapter three sheds the light on description and the building of time and it shows the most important differences between description in the very very short story in its first section and the second one deals with place that is divided in it's turn into:-

1- The Stage place that frames the event.

2- Th place that is repeated for it's persons and it is concretized into two kinds: A- Imposing residence places. B- Choicing residence places.

Results…

1- The year 1971 became limiting Historically for this art in Iraq.

2- The study stabilized on the term, very short story as aname of its subject after it's unstability between critics who used to call it, short story, "very short story".

3- It's artistic features were extensive in all it's elements ranging from an event, time and place.

It's event reduced the three elements that form Aristotelian triangle "the beginning, the plot, and the end" to two elements, the beginning of the event and it's growth with out the reaching to the crisis or the dramatic moment or the narration of the event only, thus, the story be comes an imagery scene. Accordingly, it's time intensified and it's narration becomes hasty as it depends on the technique of Summary.

It's Place was mostly a frame of the event, containing the descriptions of the stage place like contradiction and conflict, and some times it has an effect in souls of it's persons and which was characterized by the enemity there to.

The very short story's beginnings and ends varied between direct beginnings and indirect space beginnings, and an ends characterized by the technichue of closing which varied between.