The Elements of Very Short Story in Ahmad Matar's Lafita'at

Asst. Prof. Ali Abdel Rahman Fattah (Ph.D.)

Department of Arabic Language, College of Languages,Salahaddin University, Erbil, Iraq.

Ali.fattah@su.edu.krd

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v1i147.4121

Abstract:

This research deals with approaching the texts of the poet Ahmed Matar, and reading them from a narrative angle, using the elements of the very short story to reach the desired goal, due to the great similarity between these creative texts and the very short story as it includes the most important elements of the very short story, starting from the narrative. Passing through condensation, unity, and ending with paradox, in addition to the secondary elements of humanization of animals, astonishment, and the frequent use of phrasal verbs. It contains the most important elements of the artistic story, such as narration, description, characters, events, time, place, dialogue, and a narrative perspective. The narrative is one of the most important dominant elements of Ahmed Matar's texts, similar to the very short story in terms of its narrative structures are disturbed, and the narrative is defined in four overlapping elements (event, personality, time and place. The nature of Matar's poems imposes brevity and condensation on him, due to the limited space in front of him, as he is doomed to communicate his idea through words or lines, so condensation includes events, narration, description, subject, idea, and environment, so he dissolves the various elements and components into each one or a single focus that shines like lightning. Most of his texts are based on narrative condensation and brevity in detailing the narrative plot, focusing on a brief introductory, and presenting the knot in a focused manner by preserving the unity that is an important element on which the very short story is based. The fatality of the story, especially if it is marred by a kind of contradiction, provided that this unity does not lead to ambiguity and weakness in the delivery, but is based on the language of evasion, and bringing what the reader does not expect through the paradox that surprises and surprises him through contradiction.

Keywords: Very short story, anecdotal, condensation, unity, irony.

أَرْكَانُ القِصَّةِ القَصِيْرَةِ جِدّا في لافِتَات أحمد مطر

أ.م.د. علي عبدالرحمن فتاح
قسم اللغة العربية. كلية اللغات جامعة
صلاح الدين/ أربيل/ العراق

(مُلَخَّصُ البَحث)

يتناول هذا البحث مقاربة نصوص الشاعر (أحمد مطر)، وقراءتها من زاوية سردية، مستعملاً أركان القصة القصيرة جداً للوصول إلى الغاية المنشودة، وذلك بسبب التشابه الكبير بين هذه النصوص الإبداعية والقصة القصيرة جداً، لأنَّها تتضمن أهم أركان القصة القصيرة جداً، ابتداء من الحكائية مروراً بالتكثيف والوحدة وانتهاء بالمفارقة، بالإضافة إلى العناصر الثانوية من أنسنة الحيوانات والإدهاش وكثرة استخدام الجمل الفعلية. وتحتوي على أهم عناصر القصة الفنية من سرد ووصف وشخصيات وأحداث وزمان ومكان وحوار ومنظور سردي. فالحكائية تُعدُّ أحد أهم العناصر المهيمنة على نصوص أحمد مطر على غرار القصة القصيرة جدا، إذ من دونها تتخلخل أبنيتها القصصية، وتتحدّد الحكائية في أربعة عناصر متداخلة هي (الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان). إنَّ طبيعة أشعار مطر تفرض عليه الإيجاز والتكثيف، بسبب محدودية المساحة أمامه، فهو محكوم بإيصال فكرته من خلال كلمات أو أسطر، فيشمل التكثيف الحدث، والسرد، والوصف، والموضوع، والفكرة، والبيئة، فيقوم بإذابة مختلف العناصر والمكونات في كلِّ واحدٍ أو بؤرةٍ واحدةٍ تلمع كالبرق الخاطف، فيستند معظم نصوصه إلى التكثيف القصصي، والإيجاز في تفصيل الحبكة القصصية، بالتركيز على استهلال وجيز، وعرض للعقدة بشكل مركّز من خلال الحفاظ على الوحدة التي تُعَدُّ ركناً مهماً من الأركان التي تتأسس عليها القصة القصيرة جداً، فلكلِّ قصة موضوع واحد، فتعدد الموضوعات يؤدي إلى إماتة القصة، خاصة إذا شابَهَا نوعٌ من التناقض. شرط أن لا تقود هذه الوحدة إلى الغموض وضعف في الإيصال، بل ترتكز على لغة المراوغة، والإتيان بما لا يتوقعه القارئ من خلال المفارقة التي تدهشه وتفاجئه من خلال التناقض والتعارض.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة جداً– الحكائية– التكثيف–الوحدة– المفارقة

المقدمة:

منذ ما يقارب خمساً وعشرين سنة أزاول متابعة أشعار الشاعر العراقي (أحمد مطر) استماعا وقراءة، وأنا واجد فيها الكثير من المتعة المعنوية، والمنفعة التنفيسية التي تشفي صدرَ المتلقي العربي المثقل بهموم السلطة والسياسيين، وتفرغه من كثير مما عُلِّق به من أدران الظلم، والحكم غير الرشيد، وهوان الشعوب، وتبعية بعض الإمّعة لسطوة السلطان الغاشم، فوددت إدراكَ الأسرار التي تحفِّز القارئَ وتأخذ بيده إلى العَوْد الدائم لها بين الحين والحين، فوجدته في اللمحات القصصية التي تشدّ المتلقي إلى هذا الاستمرار في القراءة والمتابعة، وإلى السخرية اللاذعة، والتكثيف، والحذف، والإضمار، والحدث الوامض، والحبكة المحكمة، والتصوير الدقيق للمشاهد.. وغيرها. فوددت توضيح بعضها من خلال بحث أكاديمي أرجو التوفيق فيه. إذن يُعنى هذا البحث باستخلاص المكونات البنيوية للنصوص الشعرية الواردة في (اللافتات)، وتحديد أدبياتها واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد هذه النصوص إبداعها. و(اللافتات) هي القصائد القصيرة أو القصيدة الومضة التي كان ينشرها الشاعر العراقي (أحمد مطر) في جريدة (القبس) الكويتية في الصفحة الأولى منتقدا فيها الحكام والسياسيين والمثقفين من خلال لغة شعرية تدخل في خانة السهل الممتنع، مستعملا العناصر السردية في بنائها بشكل دقيق بحيث تقترب هذه النصوص من فن سردي جديد وهو القصة القصيرة جداً.

فما القصة القصيرة جداً؟

يعود تاريخ هذا الفن إلى سبعينات القرن الماضي، إذ ظهر له توجهان؛ "الأول انبنى على درامية القصة القصيرة بتقاليدها الكلاسيكية مثل لحظة الاكتشاف والخاتمة المفاجئة.. الثاني انبنى على تقاليد قصيدة النثر بابتعادها عن الحدث والدراما و ركونها إلى أدوات الشعر من إيقاع ومجاز" (دومة، ١٩٩٨، ص ١٤).

لقد اختلف الدارسون الذين تناولوا هذا الفن السردي في تعريفه، كما اختلفوا في حجمه وأركانه وأسسه وشروطه وتقنياته(هويدي، ٢٠١٧، ص١٧ وما بعدها)، وهي سميت بهذا الاسم –عند الباحث جميل حمداوي– لوجود "معيارين أساسيين، وهما: القصصية، وقِصَرُ الحجم... فهي تبتدئ بجملة، وتنتهي بنصف صفحة أو صفحة... لذا، لابدَّ من احترام الحجم القصير الذي يتناسب مع عمليات التكثيف، والاختصار، والتركيز، والتبئير"حمداوي، ٢٠١١، diwanalarab.com). أما عند الدارس والقاص (هيثم بهنام بردى) فتقف غير بعيدة من القصة القصيرة، لكنها "ليست تابعة عمياء لها... بل إنَّها تقف على خط واحد، فهما تنبعان من أصل واحد، ولكن ثمة اختلافات غير جوهرية تميّز القصة القصيرة جداً عن الأخرى"بردى، ٢٠١٧، ص١٤). وهي عند (أحمد جاسم الحسين) "قصة أولاً و قصيرة ثانياً،

قصة بمعنى أنها تنتمي للقص حدثاً وحكاية وتشويقاً ونمواً وروحاً، وتنتمي للتكثيف فكراً واقتصاداً ولغة وتقنيات وخصائص" (الحسين، ٢٠١٠، ص١١). فهي قصة لأنها تتضمن أهم عناصر السردية، وقصيرة لأنَّها لا تتعدّى –في الغالب– سطوراً.

أما الدافع لهذا البحث فهو وجود تشابه كبير بين هذا النوع الأدبي وبين الكثير من أشعار الشاعر أحمد مطر "ولعلّ الحقيقة التي يستشعرها كل مبدع حقيقي للأدب، أن ما يميّز الأعمال الأدبيّة الكبرى، أنَّها تأبى الانصياعَ الحرفي لجنس أدبيّ بعينه، شأن الأعمال الأخرى. فهي وإنْ كانت تعبّر عن بعض ملامح الجنس الذي اختارته، فإنَّها كانت تحمل على الدّوام ملامحَ الخروج على ذلك الجنس، والنزوعَ نحو الرغبة في التأسيس لمفاهيمَ جديدة" (هويدي، ٢٠١٧، ص٨٧). فالعمل الأدبي الهام عند القاص والناقد الأرجنتيني (إنريكي أندرسون إمبرت) :"لا ينسب لنوع بعينه، بل ربما ينسب لنوعين: أحدهما هو الجنس الأدبي الذي التزم المؤلف به، أما الآخر فهو ذلك الجنس الآخر الذي أسّس له من خلال مفاهيم جديدة" (هويدي، ٢٠١٧، ص٨٧). ومن الأمور التي تدلّ على العلاقة بين القصة القصيرة جدا والشعر هي إحدى تسمياتها، وهي (الأقصودة) للجمع بين القصة والقصيدة. (هويدي، ٢٠١٧، ص٨٠). فما يزيد العلاقة اشتباكاً بينهما هو "استمرار اللعب اللغويّ بوصفه عنصراً مهماً في كتابة القصة القصيرة جداً، بفتنة اللغة المجازيّة التي تجمع بين شاعريّة القصّ والقيمة الجماليّة إلى الحدّ الذي سماها بعضهم (الأقصودة) لما لها من تماس يكاد يقترب من المطابقة مع قصيدة الومضة والهايكو خاصة" (إلياس، ٢٠١٠، ص٧٩). وما ذهبت إليه (سوزان لوهافر) في حديثها عن غنائيّة القصة القصيرة جداً يجعل الرابط بين الفنين قويّاً جداً، فهي تتحقق من خلال "انحراف محدّد عن التسلسل التاريخي. استغلال مصادر شفويّة نقيّة مثل النغمة والصورة. التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحذف المتكامل. درجة عاليّة من الإيحائيّة والشدة العاطفيّة المنجزة بأقل الوسائل" (لوهافر، ١٩٩٠، ص٢٧–٢٨). إنَّ حضور الصيغة الغنائيّة فيها يجعلها لا تخلو من أهمّ سمات الصيغ الدراميّة، وهي "العناية الأكبر بوحدة الحدث وتلاحمه والحرص على التكثيف والتوتر على حساب العناية بالشخصيّة التي يتراجع دورها في القصة القصيرة ويهيمن الموضوع على اهتمام الكاتب" (دومة، ١٩٩٨، ص ٩١).

وبعد حديث طويل عن الأنواع وتداخلها يتوصل الباحث (جاسم إلياس خلف) إلى أنَّ القصة القصيرة جداً انزياح نوعيٌّ "يحيل في أحد مفاهيمه إلى مرونة النوع وقدرته على الإفادة من معطيات الأنواع الأخرى، ومن تقنيات تزيده فرادة وتطوراً يمثل الخطوة الأولى في المسير باتجاه المغايرة والاختلاف عن نوع قصصيّ راسخ هو القصة القصيرة، وأنَّنا مهما بحثنا عن النقاء النوعي لنعالجها من منظور صارم فإنَّنا لن نستطيع المقاومة أمام هدم

الفواصل بين الأنواع. (إلياس، ٢٠١٠، ٥٣). إلاّ أنَّ "بلاغة التوتر التي تقتضيها هندسة الحيّز المحسوب، إذا جاز التعبير، تشدّها أكثر نحو قصيدة النثر فالتكثيف والإيماض والإيقاع والمفارقة مسارات تتّكئ عليها الكتابة القصيرة جداً عموماً سواء انتمت إلى الأنواع النثريّة أو الأنواع الشعريّة" (إلياس، ٢٠١٠، ص٨٠). والعلاقة بين القصة والقصيدة تنطلق من هذه العناصر المشتركة بينهما، والقصة الشاعرية – بحسب بيفرلي كروس – هي التي تستعمل صيغ الشعر مثل الجناس والصورة المجازية، و الإيقاع النثري والتقابل والتوازي..إلخ (الكبيسي، ٢٠٠٦، مقال). ولهذا ذهب بعض الدارسين إلى القول: "إذا كانت القصة القصيرة جداً تميل إلى الشاعريّة، فإنَّ القصيدة القصيرة جداً، تنزع إلى السرديّة" (إلياس، ٢٠١٠، ص١١٩). وتتميّز اللغة في نصوص مطر القصصية بأنّها "تنفتح على آليّات الشعر باحترافيّة تُمَكِّنه من بلوغ غنائيته أو دراميته – تكثيفاً وإيقاعاً – والتأثير في مسار البناء القصصي بشكل إيجابي يعطيها جمالية تناسبها لصفتها المغادرة للتقليد والسائد"(إلياس، ٢٠١٠،ص١٣٦)

بحثاً عن أهم الأركان الأساسية للقصة القصيرة جداً بحثنا في الكتب المختصة في كتابة هذا النوع الأدبي فوجدناها تختلف من كاتب لآخر؛ فـ(أحمد جاسم الحسين) يحصرها في أربعة أركان أساسية، هي (القصصية، الجرأة، الوحدة، والتكثيف) (الحسين، ٢٠١٠، ص ٤٣-٥٤). بينما الباحث (يوسف حطيني) يحددّها بـ (الحكائية، التكثيف، الوحدة، المفارقة، وفعلية الجملة). (حطيني، ٢٠٠٤، ص ٤١). وتبعه في هذا الباحث (نبيل المُجَلّي). و حصرتها الدكتورة (لبانة مشوّح) في (الحكاية، التكثيف، و الإدهاش) (حطيني، ٢٠٠٤، ص ٧٠). بينما يرى حطيني الإدهاش نتيجة حتميّة للمفارقة (حطيني، ٢٠٠٤، ص ٤١)، وهذا ما يتفق معه الباحث. أما الباحث (سليم العباسي) فجمع كلَّ ملامحها في (الحكائية، المفارقة، السخرية، التكثيف، اللجوء إلى الأنسنة، استعمل الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، الاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخزة المحيّرة، وطرافة اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها). (عباسي، ٢٠٠١، ص٨). وهذه الأركان والعناصر نجدها كلَّها في لافتات أحمد مطر على أكمل وجه. فآثرنا هذه الأركان على غيرها لأهميتها و تصدرها لسائر الأركان والعناصر المذكورة، وهي: الحكائية (أو القصصية)، التكثيف، الوحدة، المفارقة، من بين جميع الأركان التي ذكرها الدارسون للقصة القصيرة جداً؛ لأنَّها الأقرب إلى طبيعتها أولاً، ولأنَّ الأركان المذكورة الأخرى تدخل في خانة التقنيات تارة، أو العناصر الثانوية تارة أخرى.

من المقاييس التي حدّدها الدارسون للقصة القصيرة جداً، مقياس التنوع الفضائي، ومنها (فضاء القصيدة الشعرية)، "وفيه القصة تشبه الشعر المنثور، وتبدو القصة على أنَّها قصيدة شعرية متماثلة الأسطر، ومتوالية الجمل الشعرية" (حمداوي، ٢٠١٧، ٥٣). أما ما يميِّز القصة القصيرة جداً عند الباحث الدكتور (صالح هويدي) فهو "نبرتها الخاصة التي تمنحها جواً مميزاً. وهي نبرة مرتبطة بدورها، بخصيصتين جوهريتين، هما: لغتها الخاصة، التي تجمع بين لغة النثر ولغة الشعر معاً... فضلاً عن الحبكة السردية الخاصة، المتأتية من طريقة معالجة الكاتب قصته معالجة مختلفة عن معالجات سائر الأنواع السردية الأخرى".(هويدي، ٢٠١٧، ص١١-١٢). وعندما حاول الباحث جاسم خلف إلياس تفكيك مصطلح (قصة قصيرة جداً) رأى بأنَّ (قصة) تنتمي إلى الشكل الملحمي، أما عبارة (قصيرة جداً) فإنَّها تحمل "معنى الشعر والإحساس بالدراما ويشير من طرف خفي إلى مجموعة من التقنيات التي تتوافق مع التوفر المحتوم من تكثيف ووحدة وصفاء، ولكنَّها عناصر غير متوفرة للصيغة التي تنتمي إليها، إنَّما تتوفر في الصيغتين الغنائيّة والدراميّة. فتتعرّض القصة القصيرة إذن لتداخل نصي، فبقدر ما تمنح القصيدة للقصة القصيرة جداً ستأخذ من القصة القصيرة، وبذلك تتخلّى عن صرامتها وتتّجه نحو الشعر لتحكمها ضرورة التطور وعدم الثبات دون أي خلل يمسّ القصصيّة أو يمحو ملامحها الجمالية. (إلياس، ٢٠١٠، ص٣٨). لأنَّ ما يحدد هوية النص وانتمائه إلى نوع أدبي بعينه مكونات متعددة بل مجموعة من الحوافز بتعبير الشكلاني الروسي توماتشفسكي، فعندما تتوسل تقنيات التكثيف والإيجاز في أي نص بلغة رصينة وحيوية تقف العناصر الأساسية للقص (شخصية، حدث، زمان، مكان) الفارق الأساس في كشف هويته إذ بدونها لن يكون سوى شعر. (النوايسة، ٢٠٠٢، ص ١٥).

يستند هذا البحث إلى عدّة معايير ومقاييس نقدية تنصب على الجوانب الدلاليّة والشكليّة والبصريّة، ويحاول التفريق بين الأركان والشروط، أو بين المكونات الداخلية والسمات والتقنيات الخارجية، أو بين العناصر البنيوية التي تميّز فن القصة القصيرة جداً، وتفرده عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، وبين المقاييس المشتركة التي تجمع هذا الفن الجديد والمستحدث مع باقي الفنون والآداب والمعارف العلمية. "وعلى الرغم مما يشار إلى أن زكريا تامر هو شاعر القصة العربية القصيرة، فإنَّه بقي قاصاً لأنَّه عرف كيف يُفيد من شعريّة الحكاية، ويخيَّل إليَّ أنَّ أهم الفروق بين الشعريّة الحكائيّة، والحكائيّة الشعريّة، إضافة إلى الإيقاع، أنَّ الأولى تضع إمكانات الحكاية في خدمة الشعر، أما الثانية فإنَّها تضع الصورة واللغة والمجاز والأسطورة والحلم والكابوس والتوتر اللغوي... في خدمة الحكاية" (حطيني، ٢٠٠٤، ص ٧٦). والكثير من نصوص الشاعر أحمد مطر يدخل في خانة الشعرية الحكائية. كما سيأتي توضيحها في الصفحات التالية.

الحكائية (أو القصصية):

إنَّ الناظر في هذه الأشعار يرى فيها – وبسهولة – كلَّ ملامح القصة القصيرة جدا والتي أحبذ تسمية (الأقصوصة) لها بسبب اختصارها وإيقاعها، وتكثيف ثلاث كلمات في لفظة واحدة.

تتسم الأشعار بقصصيتها من كل الجوانب بدءا من السرد والوصف ومرورا بالحبكة والزمان والمكان والشخصية ووصولا إلى الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي بشكل مكثف ومختصر ودال دون العجز والقصور، وإنّ هذه النصوص "ترفض ثبات هذه العناصر وإن حافظت على لبّها وجوهرها، لكنّها تقودها إلى التخلّص من الاستطالات والجزئيات مركِّزة على روحها فقط، وتعطيها الكثير من الجدّة والخصوصية" (الحسين، ٢٠١٠، ص٤٤)؛ فالكاتب يختار الحدث المكثّف المتنامي، والشخصيات القليلة جدّا والتي لا تتجاوز اثنتين فقط في أغلب الأشعار، والحوار المختصر والذي لا يتجاوز كلمات أو جملا قصيرة، مع الإشارة إلى الزمان والمكان بلمحات سريعة تعطيهما حقهما من دون الإطالة أو القصور، وفعل درامي. يقول (أحمد جاسم الحسين): "فتنامي الأحداث مثلاً يحضر حضوراً واضح المعالم في القصص التي لا تتجاوز خمس عشرة كلمة، لكنَّها لا تأخذ كلَّ جزء من أجزاء التنامي بكلّ تجلّياته، بل يكفيها كلمة واحدة تشير إلى وقوع تقدم في الحدث وتطوّر، إنَّها ترصد لحظة التغيّير، لحظة اشتعال الفتيل، ولا تُعنى بالجزئيات من أبعاد وصفيّة ومسبّبات، الحدث يُقدَّم وهو في لحظة توثّبه من حالة إلى حالة" (الحسين، ٢٠١٠، ٤٤-٤٥). ويحصر صلاح فضل الفارق بين القصيدة والقصة القصيرة في "تحديد العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث، فالقصيدة تنحو إلى استثمار جميع المستويات اللغوية لتنفتح فيها روح التصوير و التكثيف والترميز ابتداء من الصوت المنغم إلى التكوين الكلي للنص، أما فنون السرد فهي تنتقل بمركز الثقل من تلك البؤرة الايقونية إلى بؤرة الحركة الماثلة في الأحداث الداخلية والخارجية" (فضل، ١٩٩٧، ص١٣٥). وإذا أخذنا بهذه القاعدة للدكتور فضل فإنَّ نصوص مطر أقرب إلى ميدان القصة أكثر من قربها من مضمار القصيدة. فالقاص في القصة القصيرة جداً يتخلّص "من الشخصية القصصية التقليدية، الأوصاف، اسم العلم، الأفعال الكلامية، الأدوار، المواقف لكن لا يتخلّص من الحكاية، وقد يتخلص من التواتر والتسلسل والتراتبية الحدثية ومنطق الأحداث وزمنية القصّ لكنَّه ما يزال يجد صعوبة في تدمير الحكاية" (معتصم، www.geocities.com).

إنَّ الحكائيَّة تُعدُّ "أحد العناصر المهيمنة في القصة القصيرة جداً، إذ من دونها تتخلخل أبنية القصصية وتنحاز إلى أنواع أُخَر وتتحدّد في أربعة عناصر متداخلة هي (الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان). (إلياس، ٢٠١٠، ص٢٠٠). وإنَّ فقدان الحكاية يُخرِجُ القصةَ القصيرة جداً المكتوبة نثراً من الساحة القصصية، كما أشار الباحث يوسف حطيني إلى بعض الأمثلة (٢٠٠٤، ص٢٨-٣١).

نجد في نصوص (أحمد مطر) النزعة القصصية، والتخطيب السردي الحكائي. إذ تتوفر الحبكة السردية والنزعة القصصية في نصوصه الرمزية والتقريرية معاً، فنجد الاستهلال السردي، والعقدة الدرامية، والصراع الداخلي والخارجي، والنهايات المدهشة. على سبيل المثال لا الحصر أذكر العنوان ورقم الصفحة في المجموعة الكاملة: (مقتل شاعرين ص: ٣٣)، (العلة ص : ٥٢)، (صندوق العجائب ص: ٥٣)، (الجدار ص: ٥٦)، (يحيا العدل ص: ٧٠)، (رحلة علاج ص: ٨٢). يقول في لافتة بعنوان: (طبيعة صامتة) (مطر، ٢٠١١، ص١٢):

في مَقْلَبِ القِمامَــهْ [القُمامة]
رأَيْتُ جُثَّةً لها ملامِحُ الأعرابْ
تَجَمَّعَتْ من حَولِها " النسور " و " الذِّبابْ "
وَفَوْقَهَا عَلامَةْ
تَقُوْلُ : هذي جِيْفَةٌ
كَانَتْ تُسَمَّى سَابِقاً . . . كرامَـهْ !

الملاحَظ في هذه اللافتة قوة العنوان وتعبيريته وكنائيته، فالعنوان باب يدْخل المتلقي منه إلى حصن النص المسور، وهو ـ هنا ـ كأنَّه إشارة إلى المشهد القصصي الذي يخلو من ناطقٍ أو متحاورٍ، بينما هو في حقيقته كناية ورمز للأمة التي عوّدها حكّامها على الرضوخ والاستسلام في القضايا المصيرية لها، وصمتُها هو الذي تسبّب في فقدان ما كان يعتز به في المحافل كلها! ألا وهي (الكرامة)! فيقوم المبدع بوخز جسدها بمخرز اللمحة القصصية. محدداً المكان (مقلب القمامة) بدقة، مشيراً به إلى لبِّ الحدث الذي يدور باستمرار في ذاكرة الشخصيات الغائبة على مسرح الأحداث بالقوة، والشخصيات الحاضرة بالفعل. وهذا التّعمّد في اختيار المكان يعود إلى أسباب ذاتية وموضوعية؛ فالذاتية تكمن في الحالة النفسية المتأزمة للمبدع تجاه ما وصل إليه حال الأمة من صمت و رضوخ واستسلام، والموضوعية فرضتها طبيعة الحدث الدرامي؛ فلا يكون مكان الجثة الهامدة إلاّ (مقلب القمامة)، وهو مكان تَجَمُعِ (النسور والذّباب) حول هذه (الجثة الهامدة) المشار إليها بأيقونة صامتة خرساء (وَفَوْقَهَا عَلامَةْ) على أنها الـ(كرامة) المفقودة للإنسان الساكت عن حقوقه. فالشخصيات

القصصية في الأقصوصة "يُقَدَّمُون وهم في لحظة فاعلة، تَحَوُّلٌ أو تغيير، وهي ليست معنية بتقديم أوصاف مفصلة عن الشخوص إلا بقدر ما يخدم الإيحاء، وكثيراً ما تَقبض على لحظة مصيرية في رؤيتهم وفكرهم وسلوكهم" (الحسين، ٢٠١٠، ص٤٥). والراوي بضمير أنا هو الشخصية الوحيدة الحاضرة على مسرح الأحداث، بينما الشخصيات الحيوانية حاضرة وبكثرة (النسور والذّباب)، وحضور الشخصيات الحيوانية وأنسنتها عنصر ثانوي من عناصر الأقصوصة، "ولا يمكن للمتلقي أن يستقبل حضور الحيوانات استقبالاً بريئاً، بل يحتاج التعامل معها إلى شيء من التوجس المؤدي للكشف، والشك الباعث على المعرفة" (الحسين، ٢٠١٠، ص١١٥)، وهي رموز للقوى الدائسة للكرامة، وهناك شخصية معنوية واحدة تجسدت على صورة جثة هامدة، وهي (الكرامة). أما العلامة الصامتة الفاقدة للتفكير الذي يؤدي إلى النطق، فقد غدت هوية الجثة وماهيتها. وفي لافتة (عقوبات شرعية)، (مطر، ٢٠١١، ص١٥) يقدّم الرّاوي سلسلة من المشاهد التي تتعلق ببعضها البعض على شكل فصول المسرحية، إذ يقول:

بَتَرَ الوالي لساني		بين كلِّ الناسِ أمشي
عندما غَنَّيتُ شعري		دونَ كفّي ولساني
دون أن أطلب ترخيصاً بترديد الأغاني		
* *		صامتاً أشكو هواني.
بتر الوالي يدي لما رآني		* *
في كتاباتي أرسلت أغانيَّ		أمر الوالي بإعدامي
إلى كلِّ مكانِ		لأني لم أصفِّقْ
* *		ـ عندما مـرَّ ـ
وَضَعَ الوالي على رجْليَّ قيداً		ولم أهتفْ . .
إذ رآني		ولم أبرح مكاني !

إنَّ الحكائيّة حاضرةٌ وبقوّة وتَشغَل كلَّ مفصلٍ من مفاصل القصة، وهي حكاية لها بداية ووسط ونهاية، تلخص أحداثاً مرعبةً، وأفعالاً إجراميّة، وتضييق الحيّز المتاح للمثقف، وشدّ الحبل حول رقبته. فتُشكِّل مسلسلَ الأحداث المتعالقة برقاب بعضها البعض، إذ يتكوّن الحدث السردي الرئيس من أربعة مشاهد/ فصول، لكلّ مشهد سبب ونتيجة مأساوية، وكلّها تتجمّع لتشكيل المأساة الكبرى في المشهد الأخير، من خلال صراع دائر بين شخصيتين رمزيتين، هما (الوالي×الشاعر) أو (السلطة×الكلمة)، فالرّاوي/الشّاعر المتمرّد في المشهد الأول يُقطع لسانُه، وهو أهم رمز من رموز التعبير عن الذات ومعاناتها، وهو رمز مسموع، من قبل الوالي لإسكاته؛ لأنَّه اتُّهِمَ بالاستخفاف بقوانين الوالي، لكنَّه واصلَ الانتهاك لتلك

القوانين بالكتابة، وهي الرمز الثاني للتعبير بدون لسان، وهو الرمز المقروء، متناسياً بأنَّها جرمٌ مثل القول، فتُقطع يداه لحرمانه من هذا التعبير أيضاً، فجعل جسدَهُ مرآةً تشخِّص تعبيره، وهو رمزٌ مرئيٌّ أبلغ من القول والكتابة، إذ ليس من سمع كمن رأى! فيُعَوِّض لسانَه المقطوع ويديهِ المبتورتين، فاضحاً السلطانَ، فقيَّدوا رجليه ليحرموه عرضَ لوحة جسده المشوّه للناس. ثم طلبوا منه الهتاف بلسان مقطوع، والتصفيق بأيد مبتورة، والوقوف برجلين مكبَّلَتين، فلمّا عجز عنها أُعْـدِم بتهمة إهانة السلطان.

والقصيدة كتبت على شكل مشاهد/فصول، والمشاهد المتلاحقة تفصل بينها نجمتان (**) تمثلان الستار المنسدل في الفن المسرحي بين الفصول. وهذا ما أشار إليه الدارسون للقصة القصيرة جداً تحت عنوان (الفضاء الشذري أو المتقطع)، وهو "فضاء متقطع ومتشذر في مقطوعات ومتواليات سرديّة متجزِّئة. وتعنى بالتقطيع البصري عملية التجزيء والتشذير والتقسيم. أي تقطيعها، إما بتقسيمها إلى مقاطع نووية متكاملة فيما بينها دلالة ومقصدية" (حمداوي، ٢٠١٧، ص٥٣-٥٤).

أما الفراغ أو البياض المتروك قبل السطر الأخير في المشهد الثالث فخير دليل على الشكوى الصامتة، إذ ترك الشاعر سطراً خالياً من الكلام للدلالة على الشكوى الصامتة، فالفاصلة -كما يقول الدارسون- "معنى والحرف تصريح والفراغ بين السطور قول وإيحاء في آن"، شقير، ٢٠٠٢، المقدمة)، فحوّل الراوي الصمت إلى الكلام، والبياض إلى الكتابة؛ حيث لا لسان يتكلم به، ولا يد يكتب بها، بهذا الشكل:

.....

صامتا أشكو هواني.

إنَّ الأفعال الحاضرة في بداية كل مشهد تشكِّل سمةً مهمّةً من سمات القصة القصيرة جداً، وكلّها تدلُّ على القسوة والقمع (بترَ، بترَ، وضعَ القيد، أمر بإعدامي). فيغدو السردُ طاغياً على الأحداث مُـبْعِداً العناصرَ الأخرى، مثل الحوار، مشيرا إلى تلافيه بين السلطة والكلمة. إذ لا حوار بين الحاكم وأصحاب الفكر. أما عنصرا الزمان والمكان فيخلو الحدث السردي منهما للإيحاء بسيادة المشاهد في كل زمان ومكان في أوطاننا؛ والدليل قول الشاعر: (أرسلت أغانيَّ / إلى كلِّ مكانِ) فحاول السارد تكثيفَ الأحداث وعصْرَها من خلال تقنية (التكثيف). فنلاحظ بأنَّ "الغنائية، مع هيمنة تيار الوعي، أصبحت جزءا من القص، حيث يمتزج صوت الراوي (القاص) بصوت شخصياته و يتداخلان على نحو يؤدي إلى صعوبة الفصل بينهما". (دومة، ١٩٩٨، ٧٠). فهو يروي قصته بضمير الأنا، وهو راوٍ حاضر يقدم الأحداث برؤيته الذاتيّة ويحلِّل الأحداثَ من الداخل. ويقول في لافتة أخرى بعنوان: (اللغز) (مطر، ٢٠١١، ١٦).

قالتْ أمّي مرّهْ		زادٌ لِلْرَائِحِ وَالْغَادِيْ)
يا أولادي		قالتْ أُخْتِيْ : التَمْرَهْ
عندي لغزٌ		حَضَنَتْها أُمّيْ ضَاحِكَةً
مَن منكم يكشفُ لي سِرَّهْ؟		لكـنِّـي خَنَقَتْنِيْ العَبْرَهْ
(تابوتٌ قِشْرَتُه حلوى		
ساكنهُ خَشَبٌ . . .		قُلْتُ لَهَا :
والقِشْرَهْ		بَلْ تِلْكَ بِلادِيْ !

إنَّ الحكائية حاضرة وبقوة في هذا النص، إذ يبدأ بداية حوارية، وينتهي نهاية مفاجئة تدعو إلى الإدهاش، ويغلِب على القصة – بعكس القصة السابقة – الحوارُ الخارجي بين الأم وأبنائها، معتمدة على التناص الشعبي من خلال تذكير المتلقي بالحزورة الشائعة في المجتمع العربي، والتي تدغدغ مخيلة كل قارئ عربي، وتذكِّره بالكثير من ذكريات الطّفولة وبيت الطّفولة، ولكن الكاتب يوظِّفها توظيفاً آخر، ويُحَمِّلها معنى جديداً، ودلالة مغايرة من خلال إيجاد علاقة متينة بين اللغز والحالة المزرية المعاشة للشعوب العربية المحرومة من خيرات بلادها الغنية بأنواع الثروات، من خلال بناء صورة حسية لـ (التمر) الذي وُصِفَ بأنَّه تابوت قشرته حلوى يُشَكِّل صيداً سهلاً لكلِّ غازٍ وانتهازي، بينما سكّانها خشب جُرِّدوا من حرارة الحياة وثورية الحركة. وهي صورة كنائية رمزية توضح الحال التي وصلت إليها الأمة.

ولو قرأنا النّصَ انطلاقاً من قراءة إساءة وملء الفجوات وجدنا أكثر من قراءة بالإضافة إلى المعنى السطحي للنص؛ إذ نرى شخصيات القصة شخصيات مشغولة بحلِّ الألغاز، دون الالتفات إلى القضايا القاصمة للظهر، والتي أثقلت كاهلَ الفرد العربي.

إنَّ الحكائية شرط كلِّ قصة، وعلى الرغم من شاعرية مطر وشعرية نصوصه لكنه لا يفقد روح القصة، لأنَّه عرف كيف يفيد من شعرية الحكاية، فالحكاية ـ هنا ـ هي المرآة العاكسة للحبكة التي رامها المبدع؛ وهي سرد الحالة المتأزمة للشخصية السردية بسبب غفلة الشّخصيات الأخرى عن الحقيقة المريرة التي يعيش فيها المجتمع. ـ كما يذهب زكريا تامر ـ "وعلى الرغم من استخدام مجموعة من التقنيات القصصية التي يتيحها التلاعب بالنظام اللغوي، فإنَّ القاص لايركن لهذه التقنيات، مستسلماً لغوايتها، بل يضعها جميعاً في خدمة الحكاية" (حطيني، ٢٠٠٤، ص ٧٦).

إنَّ استخدام تقنيات الكتابة (البياض والسواد) حاضرٌ بقوة في هذا النص أيضاً، فالحوار مكتوب بتقنيات الفن السردي، ووضع التناص بين قوسين، وبعد سطر (لكـنِّـي خَنَقَتْنـي العَبْرَهْ) ترك فراغاً تعبيراً عن اختناقه بعبرته التي احتاج فيها السارد إلى بعض الوقت لكي يستردَّ صوتَه ويقول حوارَه الصّادم، والصّدمة من عناصر القصة القصيرة جدّاً التي تفاجئ

المتلقي، وتجعله يفكّر مرة أخرى في القضية، وينظر إليها بمنظار جديد باحثاً عن حلول تليق بمأساوية الحدث الذي يشير إلى غفلة الشّخصيات السردية. إذن فالقصة هنا تتمظهر بوجود قصة مكيّفة لبنية هذا الجنس الجديد، وهي تتسلسل أحداثها في تتابع واطراد، لتفضي إلى تطور الأحداث منتظمة في زمن. (محمود وآخرون، ٢٠٠٧، ٩).

قد تختلف هموم الشخصيات في اللافتات الأخرى، لكن المأساة قائمة، فهي في قصة (عباس) تُدرِك الفجيعة لكنها تظل شخصية سلبية لا تصل إلى القرار وتجبن عن المواجهة كما نجد في: (حكاية عباس) (مطر، ٢٠١١، ص١٨).

"عبَّاسُ" وَراء المِتراسْ	صَرَخَتْ زَوْجَتُهُ : عَبَّاسْ
يَقِظٌ . . مُنْتَبِهٌ . . حَسّاسْ	أَبْنَاؤكَ قَتْلى. عَبَّاسْ
منذ سنين الفتحِ . . يُلَمِّـعُ سَيْفهْ	ضَيْفُكَ رَاوَدَنِيْ عَبَّاسْ
وَيُلَمِّعُ شَارِبَهُ أيضاً . .	قُمْ أَنْقِذْنِيْ يَـا عَبَّاسْ
مُنْتَظِراً . . مُحْتَضِنا دُفَّـهْ	* *
* *	عَبَّاسُ وَرَاءَ المِتْرَاسْ
بَلَعَ السَّـارِقُ ضَـفَّهْ	مُنْتَبِهٌ .. لَـمْ يَسْمَعْ شَيْئَـاً
قَلَّبَ عَبَّاسُ القرطاسْ	زَوْجَتُهُ تَغْتَابُ النَـــاسْ !
ضَرَبَ الأَخْمَاسَ لأَسْداسْ :	* *
بَقْيَتْ ضَفَهْ . .	صَـرَخَتْ زَوْجَتُهُ : عَبَّاسْ
لَمْلَمَ عَبَّاسُ ذَخِيْرَتَـه وَالمِتْراسْ	الضَـيْفُ سَيَسْرِقُ نَـعْجَتَنَا.
وَمَضَى يَصْقُلُ سَيْفَهْ !	عَبَّاسْ اليَقِظُ الحَسَّـاسْ
	قَلَّبَ أَوْرَاقَ القِرْطَـاسْ
* *	ضَـرَبَ الأَخْمَـاسَ لأَسْدَاسْ :
عَبَرَ اللِصُّ إليهِ . . وَحَلَّ بِبَيْتِهْ	أَرْسَلَ بَرْقِيَّةَ تَهْـدِيْـدْ !
أَصْبَحَ ضَيْفَهْ	* *
قَدَّم عَبَّاس لَهُ القَهْوَهْ	– فَلِمَنْ تَصْقُلُ سَيْفَكَ يـا عَبَّاسْ !
وَ مَضَـى يَصْقُلُ سَيْفَهْ !	– لِوَقْتِ الشِّـدَّهْ
* *	– أُصْـقُـلْ سَيْفَكَ يَـا عَبَّاسْ !

إنَّ (الحكائية) في النص تبدأ من العنوان (حكاية عباس) الذي يُهيّءُ المتلقي للاستماع إلى حكاية/قصة وليس شيئاً آخر، وتبدأ الحكاية بداية وصفية، إذ تلتقينا الشخصية الرئيسة "عباس" على أهبة الاستعداد للقتال والذود عن المحارم، فهو مكانياً (وراء المتراس) ونفسياً (يقظٌ، منتبه، حساس)، وزمانياً يعود بنا الراوي – من خلال – (فلاش باك) إلى (سنين

الفتح)، وفي يومها يوضح الراوي من خلال وصف سلوك شخصية عباس أكثر، فهو مستمر منذ ذلك الزمان بـ(تلميع سيفه وشاربه) في انتظار اليوم الموعود وهو يحتضن دفة سيفه. واختيار اسم (عباس) ومعناه الأسد الذي تهرب منه الأسود، ورجلٌ عبَّاسٌ: مُقَطِّبٌ، عبوسٌ، شرِسٌ، متجهِّم. وهذا الاختيار يعود إلى بحث المبدع عن المفارقة. وأشار من خلال هذا الاسم إلى شخص بعينه دخل مع اليهود في هدنة وتطبيع.

هذا هو الفصل الأول من الحكاية؛ تصوير دقيق للشخصية الرئيسة؛ شكله الخارجي المهيب، سلوكه العظيم، وسيفه الحادّ، وكل هذا لتهيأة المتلقي للحدث الجلل القادم، باستخدام أعلى درجات التكثيف والإضمار والحذف من خلال استخدام نقطتين بين الجمل القصيرة ليترك المجال لخيال المتلقي ليبني المشاهد التي لا تخفى عليه، واللجوء إلى استعمال اسم الفاعل بكثرة، باحثاً عن التلخيص والتكثيف قدْرَ المستطاع بسبب ضيق المساحة السردية: (يقظ، منتبه، حساس، منتظراً، محتضناً)، واصفاً الشخصية بكل أوصاف المقاتل المتأهب للقاء العدو، كل هذا تفرضه عليه طبيعة النص القصير، الذي لا يحتمل الإطالة والإسهاب، والوصف، وتركيب الجمل الطويلة، مصوراً شخصية المقاتل الباسل الذي لا تقبل المهادنة والمساومة، انطلاقاً من الاسم العربي "عباس" الذي يوحي بالغضب والعبوس والجَلَدِ والقوَّة، فاختيار هذا الاسم لم يأتِ صدفة ولا عبثاً، وما يؤكد صلابة هذه الشخصية، ويعضد المعنى الواضح لاسمها الوصف المباشر لها وغير المباشر؛ فهو الذي لا يغادر خندق المواجهة بانتظار اليوم الذي يلتقي فيه الجمعان، بكامل شعوره وانتباهه كي لا يفوته شرف الفرصة، وهو مع هذا (حسّاس) متحرك ويُشْعِلُ غيضَهُ أبسطُ الحركات العدوانية، (يقظٌ) لا تنام عيناهُ خوفَ مباغتة العدو، (منتبهٌ) احتساباً للمفاجئة التي قد لا يُحمد عقباه، منتظراً (على أحرَّ من الجمر) لقاء العدو، (محتضناً) صفيحة سيفه، لا يتركه لحظة واحدة في كمين للقاء العدو، يُلَمِّع سيفه ويصقله احتساباً لليوم الموعود كي لا يُخَيِّبَ ظنَّهُ، ويلمع شاربه شوقاً وتوقاً للّقاء المرتقب، كي لايبدو عليه أمارات الخوف من لقاء العدو، ومواجهة الموت، وكأنَّه ينتظر عرساً أو عيداً؛ وهذا يجعل المتلقي في حالة يقين للحالة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية، وهي ارتياح تام والاطمئنان الكلِّي تجاه ما ينتظرها من أحداث جسيمة والفداء والتضحية بدم بارد وضمير مرتاح.

إنَّ الشاعر يفصل بين المشاهد القصصية بوضع نجمتين متتاليتين تمثلان دور ستار المسرح، وبعد النجمتين يبدأ فصل جديد من الأحداث التي هيَّأَ المبدعُ المتلقيَ لها، بل وشوَّقها إليها لكي يعرف ماذا سيكون ردّ فعل عباس الذي أَعدَّ العدَّة لمثل هذا اليوم، وهذا التشويق ضروري جداً في القصة القصيرة جداً.. فيأتي السارق ويحتل أرضه، لكن ردّة فعل عباس كانت مفاجئة ومفارقة فلم تتجاوز حدّ تقليب القرطاس وضَرْب الأخماس بالأسداس،

ولملمة الذخيرة والمتراس والاستمرار في تصقيل السيف. وفي الفصل الثالث شهدت القصة تطوراً للأحداث؛ إذ يحتل السارق بيته، والمتلقي في شوق عظيم ليرى نتيجة صقل هذا السيف البتّار، لكن المفاجئة كانت صادمة إذ قدّم عباس القهوة للمحتل في حين كان المتلقي ينتظر أمراً آخر، لكنه استمر في تصقيل السيف. ويُسدَل الستار على هذا المشهد أيضاً ليتفاجأ القارئ في الفصل التالي بصرخة زوجة عباس تستغيثه بأن الضيف قتل أبناءه وهتك عرضه، لكنه اكتفى باتهام زوجته وتبرئة السارق، من خلال سخرية مؤلمة يضحك منها المتلقي ويبكي! ثم حين وصل غدر الضيف إلى القمة اكتفى عباس بإرسال برقية تهديد. وفي المشهد الأخير ومن خلال محاورة بين عباس وبين راوي الأحداث يدرك المتلقي مغزى القصة وثيمتها؛ وهي تتناص مع حكاية شعبية قديمة الغاية منها: هناك من يُظلَم وبيده أسلحة، لكنه عاجز عن استعمالها. فيقول السارد لعباس بنبرة حزن وحسرة وسخرية مريرة : أصقل سيفك يا عباس! إنَّ حضور السخرية ركن من أركان القصة القصيرة جدا – كما مرّ ذكره – لكن أهميتها تعود إلى "أن تترك بصماتها الخاصة بها، وألا يكون الإضحاك أمراً رئيساً، وإنْ حملت ظاهرة الإضحاك، فإنَّها تُخفي أبعاداً مأساويةً تنجح في تصوير الفرق بين نموذجين متضادين للحالات التي نعيشه على أرض الواقع" (الحسين، ٢٠٠١، ص٣٣٠).

إنّ الحكائيّة تطغى على النص من أولها إلى آخرها، فقد بنيت على مقدمة ومتن وخاتمة، وتمَّ تكثيف الأحداث من خلال سرد سريع خاطف، وذلك باستخدام جمل قصيرة تتكوّن بحذف المسند إليه، مثل قوله: (يقظٌ..منتبهٌ..حساس)، أي هو: يقظٌ ومنتبه وحساس، أو جعْل (يقظٌ) خبراً للمبتدأ (عباس) في السطر السابق ثم عطف عليه (منتبهٌ وحساس). وهذه الحكائية فرضت على المبدع استعمالاً كثيراً للأفعال: (يُلَمع، بلع، قلَّب، ضرب، بقيت، لملم، مضى، يصقل، عبر، حلَّ، أصبح، قدَّم، ومضى، يصقل، صرخت، راودني، قُمْ، أنقذني، يسمع، تغتاب، صرخت، سيسرق، قلَّب، ضرب، أرسل، تصقلُ، أصقل). إذ من خلال هذه الأفعال سَرَدَ الراوي أحداثاً ليست بالقصيرة جداً، لكن الراوي لخَّصها بتكرار هذه الأفعال.

إنَّ تكرار اسم الشخصية الرئيسة (عبّاس) أربع عشرة مرة في هذا النص القصير يدعو إلى وقفة وتأمل، فالمبدع في هذه القصص القصيرة جداً يبحث عن التكثيف والاختصار والحذف والاقتضاب، لكن التكرار يشكل ناقوساً يوقظ كل الذين ملؤوا الإعلام العربي ضجيجاً وصراخاً متاجرة بالقضية الفلسطينية، لكنهم يكتفون بتوجيه تنديد أو استنكار لما يفعله المحتل. وربما أراد الشاعر أن يوحي إلى شخص بعينه، وما جرّه سكوته على هذه القضية. نلاحظ "حضور الراوي/القاص فيها حضوراً طاغياً، فالأشياء تأتينا عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم، فينقلها لنا في وجودها الخارجي الموضوعي

ويلونها بعاطفته، فتتحول تماماً وتدخل في سياق مجازي فهي إشراقة الذات ولحظة اكتشاف" (دومة، ٢٠١٧، ص٧٠). والأمثلة كثيرة في لافتات الشاعر، تبدو واضحة لمن يتصفحها على عجالة سنشير إليها عندما نتعرض للأركان الأخرى في ثنايا البحث؛ ومن هذه الأركان التي تتجلى في النصوص التكثيف.

التكثيف:

إنَّ طبيعة القصة القصيرة جداً تفرض على المبدع الإيجاز والتكثيف، بسبب محدودية المساحة أمامه، فهو محكوم بإيصال فكرته من خلال كلمات أو أسطر، فيشمل التكثيف الحدث، والسرد، والوصف، والموضوع، والفكرة، والبيئة، واللغة، والتركيب، والجملة، والمفردة والروابط.. ووظيفة التكثيف هي "إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كلٍّ واحدٍ أو بؤرةٍ واحدةٍ تلمع كالبرق الخاطف" (اليافي، ١٩٩٣، ص٢٠٣). ويذهب الباحث أحمد جاسم الحسين إلى أنَّ التكثيف يشكِّل"علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جدا في كلّ شيء، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا تستطيل، وتطّلب تكثيفاً يحمل في اسمه دلالات هامة يمكننا أن ندلف من خلالها إلى طبيعة القصة القصيرة جداً" (الحسين، ٢٠١٠، ص٥١). يستند معظم نصوص (أحمد مطر) إلى التكثيف القصصي، والإيجاز في تفصيل الحبكة القصصية، بالتركيز على استهلال وجيز، وعرض للعقدة بشكل مركز، و تبئير لنهايات قد تكون مغلقة أو مفتوحة تحتاج إلى خيال المتلقي لتأويلها من خلال تفاعل ضمني بينه وبين النص. ولقد حاول (مطر) بناء نصوصه من خلال "اختزال الأحداث وتلخيصها وتجميعها في أفعال رئيسة وأحداث نوويةٍ مُرَكَّزَةٍ بَسِيْطَةٍ، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء" (حمداوي، ٢٠١٧، ص٦٣). وهذا التكثيف لا يكون على مستوى الجمل والتراكيب، بل يكون على المستوى الدلالي أيضاً، "فتحمل القصة تأويلات عدة، وقراءات ممكنة ومفتوحة" (حمداوي، ٢٠١٧، ص ٦٣)، من خلال اللعب الحرّ، وقراءة الإساءة، وملء الفجوات. إنَّ التكثيف يمنح القصة القصيرة جداً "خاصية القصر الشديد ويحافظ على وحدتها وتماسكها، إذ إنَّ العلاقة الوشيجة بين التكثيف اللغوي وتكثيف الحدث والفكرة والموضوع تمثل المصفاة الدقيقة بهدف تحويل العالم الواسع إلى وحدة كتابية قصيرة جداً" (إلياس، ٢٠١٠، ص٢٠١). ويشترط (يوسف حطيني) في التّكثيف ألا يكون مخِلاً بالرّؤى أو الشّخصيات، وهو الذي يحدِّد مهارة القاص، وقد يخفق فيه كثير من الكتّاب بسبب عدم قدرتهم على التّركيز أو عدم الميل إليه. (حطيني، ٢٠٠٤، ٣٣). ولكي يحقق القاص مبتغاه من التكثيف عليه أن يبدأ قصته قريبة من النهاية كما يقول (توماس ي بيرنز) : "لتبدأ القصة القصيرة جداً قريبة إلى الذروة ما أمكن" (مجموعة مؤلفين، ١٩٨٧، ص ١٩). وهذا

الأمر مُحَقَّقٌ تماماً في نصوص مطر التي تميل إلى الاختصار والتّكثيف. مثل: (علامات على الطريق، ص٤١)، (القضية، ص٦٩). يقول في لافتة تحت عنوان (يقظة) (مطر، ٢٠١١، ١٣) :

صَبَاحَ هَذا اليَوْمْ
أَيْقَظَنِيْ مُنَبِّهُ السَاعَهْ
وَقَالَ لِيْ : يَا ابْنَ العَرَبْ
قَدْ حَانَ وَقْتُ النَّوْمْ

لقد خضعت هذه القصة القصيرة جداً لخاصية الاختزال والتركيز، وجمعت أكبر قدر ممكن من الأحداث والجمل في رقعة طوبوغرافية محددة، ومساحة فضائية قصيرة جدا. وما كان التكثيف فيها على مستوى الجمل والتّراكيب فقط، بل شَمَلَ المستوى الدّلالي، لأنَّها تتحمَّل أكثر من قراءة، وتأويلات عديدة. وما كان التكثيف –هنا – مخلاً بالرؤى أو بالشخصيات أو بالفكرة أو بالحدث، فقد كان المبدع ماهراً في استعماله للأركان والعناصر بسبب قدرته الكبيرة على التركيز والاقتضاب والتكثيف، من خلال استعمال ذكي للغة؛ إذ "اللغة في القصة القصيرة جداً لغة إيجاز، وترميز، وإيحاء، وحذف، وإيقاعات متعددة في عبارات محددة إلى حد أن تصبح اللغة في مجملها استعارة أو مجاز. (بكر، ٢٠٠٢، ص ٩٧-٩٨).

يلاحظ كل من دقق النظر في هذه اللمحة القصصية سيادة حضور للزمان، فبه يبدأ النص وبه ينتهي، وهذه الدائرية في الزمان توحي بالروتين والتكرار الممل الذي تعيش فيه الشخصية القصصية، حيث نجد خمسة ألفاظ دالة عليه، هي : (صباح، اليوم، الساعة، حان، وقت)، وملفوظين لهما علاقة بالزمان أيضاً، هما : (منبه الساعة، وقت النوم)، وكلها توحي إلى عظمة الوقت في حياة البشر التي ما هي إلاَّ أيام كلما مضى منها يوم انتهى جزء منها.

فتبدأ الأحداث السردية بالصباح الجديد الذي يرمز إلى يوم جديد وعالم مليء بالعمل والجد والنشاط والإنتاج، بينما الشخصية السردية الوحيدة على مسرح الحدث لا تتنبه إلى ذلك، فتوصل نوماً بنوم من خلال الحوار الخارجي القصير والمكثَّف والمتضمِن للرموز والإيحاء بأنَّ نومَها الطويل قد تسبَّب في أنسنة الآلة (منبه الساعة) فأنطقها بعكس ما تعوَّدت القولَ، فقالت: حان وقت النوم، بدل حان وقت الاستيقاظ والاستعداد لمواجهة مشاغل الحياة، فيُذكِّرنا هذا الحوار بالعنوان (يقظة) الذي لا يأتي الحدث القصصي إلاّ بعكسه، وهو الاستمرار في النوم والاستغراق فيه، وكأنَّ لسان حاله يردد قول (حافظ): ما فاز إلاّ النومُ.

لقد تحولت هذه القصة إلى حدث مُلغز، أو دخلت في باب التنكيت، فترك المتلقي يتسلح بالبياض لملء الفراغ، فهي عبارة عن لغز معقد، تثير إشكالية مفتوحة، من الصعب بمكان إيجاد حل لها بسهولة، أو نبحث لها عن إجابات نهائية محددة شافية. فالنص غير مكتمل يحتاج إلى تأويل، وملء فراغه بالجواب حسب السياق الذي يعيشه المتلقي الضمني. وهذا الأمر يذكّرنا بتعريف الدكتور محمد جابر عباس لـ (قصيدة الومضة) بأنها "أنموذج شعري جديد له تشكيله وصوره، ولغته وايقاعاته (الداخلية والخارجية) وتتبع خصوصية هذا الأنموذج الشعري بما يكتنزه من ملفوظات قليلة ذات دلالات كثيرة وإيحاءات خصبة تتخلق من ذاتها وعلى ذاتها في حركة بؤرية مكثفة ومتوترة ونامية مع كل قراءة جديدة ومتجددة في كل دالّ ومدلول يتحركان ضمن دائرة العلاقات المرمزة والمفاتيح المتعددة التي تمكننا من ولوج النص" (محمد، ٢٠٠٥، ahewar.org).

والمفارقة أن طغيان ألفاظ الزمان في هذه اللمحة القصصية لم يُجابه إلاّ بزمن قصير جدا للحدث الذي لم يستغرق سوى ثوان معدودات استيقظت فيها الشخصية، لا لشيء إلاّ لكي يُسكت صوت المنبه الذي يذكره بالحقيقة التي تحاول الشخصية أن تصمي أذنيها عنها. ويقول في (خطاب تاريخي) (مطر، ٢٠١١، ص١٥):

رأَيْتُ جُــرْذَاً
يَـخْـطُـبُ اليَـــوْمَ عَــن الـنَظَـافَـهْ
وَيُــنْــذِرُ الأوْسَـــــاخَ بِـالـعِـقَــابْ
وَحَـــوْلَـــــهُ
يُـــصَــفِّــقُ الـذُبــابْ

يبدأ الحدث السردي المكثَّف من خلال الراوي بصيغة الضمير الحاضر برؤيته للمشهد القصصي من خلال شخصيتين رمزيتين، شخصية الجرذ التي ترمز إلى بعض أئمة الأمة الضلاليين: السياسيين والدينيين والإصلاحيين، وشخصية الذباب التي تلخص جماهيرهم الغفيرة، فجسد المبدع من خلال صورة الجرذ كلَّ صور الفساد السياسي والقومي والمذهبي، ومن خلال الذباب شخَّص كلَّ المتهافتين على الأنظمة الفاسدة بوعي وانتهازية، أو بسبب تفشي الجهل وفقدان الرؤية السليمة للقضايا. ويجسد سلوك الشخصيات المفارقة السردية من خلال كسر لتوقع المتلقي الذي يُخْرَقُ بخطبة سيد القذارة عن النظافة، وترحيب الذباب – الذي لا تقل قذارة – بهذا الحديث!

ويُلاحظ خلو الحدث السردي من عنصري الزمان والمكان بقصدية رمزية للإشارة إلى تعميم الحالة المفارقة وطغيانها في كل الأزمنة والأمكنة دون استثناء، وهذا كله من خلال حبكة محكمة رابطة بقوة بين الفعل ورد الفعل (الكلمة/التصفيق)، برمزية مطلقة تجتاز حدود

الزمان والمكان؛ فمنتهك الديمقراطية هو الأطول لسانا عندما يتحدث عنها، والآمر بتنفيذ العدالة والقانون هو المُدَنِّسُ لحرمتها.. وهكذا دواليك. هذا إذا استثنينا كلمة (اليوم) التي لا تشير إلى زمن محدد ومعروف، فمعناها هنا مطاطي لا تحده حدود دقيقة.

أما الحوار السردي فإنَّ المشهد خالٍ منه؛ وما كان غيابه إلاّ إشارة ورمزاً لعقليات الشخصيات الموجودة، فلا المخاطِبُ يقبل النقاش ولا المخاطَبون مدركين لقيمة الحوار البناء، فاكتفت القصة بالسرد فقط. إنَّ هذه الأقصوصة " لاتطمح إلى تمثيل الواقع الإنساني في شموليته، بل تعمل على تكثيفه في رؤية القاص له بوساطة استخدام المجاز والإيقاع (دومة، ١٩٩٨، ص٧٠). إنَّ نصوص مطر تتناول الأحداث الصميمية في حياة الأمة، مثل الحرية والديمقراطية وحقوق الفرد والقضايا الوطنية وغيرها، لا كما دعت الباحثة (زينب عبد المهدي نعمة) إلى الاعتقاد بأن أغلب كتابها يقتنصون "فكرة أو حالة، تمثل ومضة من الحياة، فأحداثها غالباً ما تكون هامشية مقتطعة من الحياة اليومية" (ناصر، ١٩٩٧، ص١٦). ولقد كثَّف المبدع الفكرة بوساطة الرمز الذي له تأثير فعال في التكثيف "إما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلها، أو بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة" (هويدي، ١٩٨٩، ص٢٨٩). وهنا استخدم مطر التعبير الرمزي الشامل، واستعمل "التقانات التي تساعد القاص في التكثيف وهي الرمز والتناص و الانزياح اللغوي والفكري والموضوعاتي والاستعارة والمفارقة" (إلياس، ٢٠١٠، ٢٠١).

إنَّ القصة القصيرة جدا تفيد من أنسنة الحيوانات والأشياء وإمكاناتها الدلالية، "ولكنها حين تحضر لا تكون جزءاً من نسيج السرد كما يغلب أن يحدث في الأنواع الأدبية الأخرى للنثر الحكائي، بل تشكل منطق السرد برمته، اعتماداً على التكثيف الذي لا يتيح التعامل مع الأجزاء الصغيرة إلا بوصفها وحدات تامة مستقلة" (حطيني، ٢٠٠٤، ص ١١٠). والتكثيف يؤدي إلى الاختصار والقصر، وهما يجعلان مساحة النص ضيقة لا تتسع للإسهاب في السرد والإطالة في الوصف والتنوع في الموضوعات، بل التوجه نحو الوحدة التي تتفق مع هذا الفن السردي. ويستطيع الباحث أن يطبِّق هذا الركن المهم على الغالبية العظمى من نصوص مطر الشعرية. وتبقى الإشارة إلى أنَّ التكثيف يؤدي إلى الوحدة في النص، فلا مجال إلى التشعب النصي الذي قد يكون محموداً في سائر النصوص السردية الأخرى.

الوحدة:

تُعَدُّ الوحدة عنصراً مهماً من العناصر التي تتأسس عليها القصة القصيرة جداً، فلكلِّ قصة موضوع واحد، وقد يتعمق المضمون، وتتواشج الأفكار لتبئير الدلالة، شَرْطَ أن لا تورث القصة تشتتاً في الموضوع، وقد يؤدي تعدد الموضوعات إلى إماتة القصة، خاصة إذا شابَهَا نوعٌ من التناقض. وهي سبب كبير من أسباب التكثيف، وخلو القصة من الإسهاب،

شرط أن لا تقود هذه الوحدة إلى الغموض وضعف في الإيصال. يقول (إدغار آلان بو): "إنَّ الوحدة تتحقق في عمل يستطيع عقل القارئ أن يحيط به دفعة واحدة، ضارباً المثل بالقصيدة أولاً، تليها القصة القصيرة، من حيث امكاناتها في تحقيق الوحدة. فالقصة القصيرة عنده وحدة متكاملة، يؤدي كل جزء فيها وظيفته ضمن خطة شاملة، إذا ما ضمن القاص أن يقع كل جزء في موقعه الملائم، وإلاّ تداعى كامل البنيان" (أمبرت، ٢٠٠٠، ص ٥١). فإذا كان الأمر بهذه الأهمية في القصة القصيرة، فإنَّه في القصة القصيرة جداً أكثر أهمية.

تؤدي الوحدة إلى الاختصار والتفاعل مع المتلقي وعدم تشتيت ذهنه، وتقود إلى تعميق الموضوع الذي يؤدي بدوره إلى التأثير في المتلقي وتغيير نفسيته وفكره. فلا تعني الوحدة – إذن– سيطرة الفكرة الواحدة على القصة القصيرة جدا، بل ترمي إلى تَوَحُّدِ الأفكار لتأدية المعنى المراد، فتُحَقِقُ الوحدة الموضوعية ووحدة الحدث؛ لأنَّ الأفكار تتواشج مع الأحداث لتعميق المراد. وهذه الوحدة تلائم القصة القصيرة جداً وتنسجم مع روحها الميالة إلى التركيز والتكثيف، ووجودها تدل على وعي الكاتب بأهمية الفكرة والحادثة. والأمثلة كثيرة جداً في نصوص مطر، ومنها (صدمة ص: ٤١)، (حكمة ص: ٧٩)، (مصادرة ص: ٦٣). يقول الشاعر في قصيدة (قلم): (مطر، ٢٠١١، ص٢٠)

جَسَّ الطبيبُ خافقي		هَزَّ الطَّبيْبُ رَأسَهُ . . وَمَالَ وَابْتَسَمْ
وقالَ لي:		وَ قَالَ لِيْ :
هَلْ ها هُنا الأَلَمْ؟		لَيْسَ سِوى قَلَمْ
قُلْتُ لهُ : نَعَمْ		فَقُلْتُ : لا يا سَيِّديْ
فَشَقَّ بالمِشْرَطِ جَيْبَ مِعْطَفيْ		
وَأَخْرَجَ القَلَمْ !		هذا يَدٌ . . وَ فَمْ
		رَصاصَةٌ . . وَ دَمْ
* *		وَتُهْمَةٌ سافِرَةٌ . . تَمْشي بِلا قَدَمْ !

تتوفر هذه القصة على مقومات الحبكة القصصية من أحداث، وفواعل، و فضاء سردي، ومنظور، ووصف، وأسلبة، وتزمين، وحوار. فقد جوَّد المبدع استهلال قصته، واختار البداية الموفقة، منتقياً لها الأدوات المناسبة للاستهلال؛ فقد دخل مباشرة إلى الأحداث باحثاً عن الاقتضاب والاختصار والتكثيف والتركيز بحثاً عن تحقيق الوحدة، فابتعد عن المقدمات الإنشائية المستهلكة مثل: ذات يوم، أو في يوم من الأيام، أو..الخ.

إنَّ الفضاء البصري لهذه القصة القصيرة جداً هي فضاء الكتابة الدرامية التي تشكّلت بطريقة حوارية درامية وكأنَّها مقطع من مسرحية، إذ تبدأ الأقصوصة بحوار بين الراوي الذي هو الشخصية الرئيسة وطبيبه عن ألم خفي، ثم يتبين بأنَّه آلام الحرية في العالم الثالث، لكن

الطبيب الذي تعوَّدَ على الآلام الجسدية فقط، لا يستطيع أن يفهم هذا الألم المعنوي الذي تعاني منه الشخصية، ولا يدرك خطره؛ لهذا يحاول التخفيف من هوله وخطره، لكن الشخصية السردية توضح له أنَّ السرّ الكامن وراء هذا القلم هو معاناته الحقيقية، فهو اليد التي يكتب بها عن الحرية وتؤسس لها، وهو الفم الذي يصرخ في وجه الطغاة، وهو الرصاصة التي تهدم عرش الفراعنة، وهو الدم الذي يسيل ويجرف معه الظالمين؛ لذا فهو المتّهم الأخطر في نظرهم. ولحوار الشخصيات في الأعمال السردية "فاعلية كبيرة في تسيير الحدث القصصي، إذ يقلل من وطأة السرد ويساعد في تحليل ومعرفة المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية فضلا عن إضاءة جوانب أخرى في القصة. وبسبب طبيعته الشعرية المركزة والمقتضبة والشديدة الإيحاء والدلالة في الوقت نفسه يقترب من دائرة الشعر" (العاني، ١٩٨٦، ص ٢٢). فمن خلال الحوار تظهر حقيقة الشخصية، حاملة القلم الذي يرمز إلى الثقافة والفكر، وحديثها عن القلم يبين للمتلقي يوضح ثقافتها العالية وفكرها العميق. فالقلم يساوي حرية الرأي والتعبير، وهو ثيمة الأقصوصة ومغزاها الوحيد، وهو الوحدة التي تتناولها هذه القصة، لأنَّه يشكِّل محور القضية، والعناصر كلها تخدم الوحدة الموضوعية ابتداء من السرد السريع، ومروراً بالحوار الذي يشكل حجر الأساس لها، وانتهاء بوحدة الزمان الذي لا يتجاوز دقائق معدودة، ووحدة المكان الذي لا يتعدى حددود غرفة الطبيب. أما الجمل الاسمية التي استخدمها الراوي (هذا يَدٌ وَفَمْ ، رَصاصَةٌ وَدَمْ، وَتُهْمَةٌ سافِرَةٌ) فإنّها تؤكِّد تلك الحقيقة الثابتة التي يؤمن بها الراوي، فمعاني الجمل الاسمية ثابتة لا تتغير. فالمريض لا يعاني من آلام جسدية، بل من ألم نفسي أحاط به؛ لهذا يتفاجأ الطبيب ويتساءل باستخفاف: (ليس سوى قلم؟!)، لكن الراوي يؤكِّد أنَّ هذا القلم يمثل مرآة الحرية؛ فهو اليد التي شلَّتها الحكام، وهو الفم الذي أغلقه السلطان، وحرّم صاحبه من البوح بآلامه، فعانى من الكبت الذي يريد الانفجار، فيتحول القلم إلى الرصاص الذي يؤدي إلى سيل الدماء فالجريمة والتهمة في نظر السلطات طبعاً.

لقد بُنيَ النص على الوظائف الأساسية والأفعال النووية، واستغنى عن الوظائف الثانوية والأفعال التكميلية، فَشُذِبَت الزوائد المعيقة، وأبعد عن نفسه كل الملحقات التي لا تخدم الحبكة، وركز على الأحداث الأساسية، واجتنب الفضلات القائمة على التوسع والإسهاب، واكتفى بالتفصيلات الجزئية المختزلة التي خدمت وحدة النص. يشترط (إدغار آلان بو) في حديثه عن القصة القصيرة أنْ يسهم كل كلمة فيها، في إحداث التأثير الذي وضعه المؤلف سابقاً، ذلك التأثير يرى أنه ينبغي الإعداد له مع أول جملة، أن يضعه نصب عينيه دائماً، ليتدرج حتى النهاية، حتى إذا وصل إلى أعلى نقطة تكون القصة قد انتهت معه. (أمبرت، ٢٠٠٠، ص ٥١). وهي حقيقة ثابتة في أعمال مطر القريبة من فن القصة

القصيرة جداً. أما في قصة (التقرير) (مطر، ٢٠١١، ص٥٣). فإنَّ الوحدة أقوى والمفارقة أشدّ وأنكى. إذ يقول :

كَلْبُ والِيْنَا المُعَظَّمْ عَضَّـنِـيْ اليَـوْمَ ، وَمَـاتْ ! فَدَعَانِـيْ حَـارِسُ الأمْـنِ لأُعْـدَمْ		بَـعْدَمَـا أثْـبَتَ تَـقْـرِيْـرُ الوَفـاةْ أَنَّ كَـلْـبَ السَّـيِّدِ الوَالِيْ تَـسمَّـمْ !

لقد اختزل المبدع الأحداث ولخَّصها في أفعال رئيسة وأحداث نووية مركزة بسيطة، تاركاً الوظائف الثانوية التكميلية، مبتعداً عن الأوصاف المسهبة والتمطيط في الوصف وتحديد الأجواء، موحياً بذلك إلى تعميم الحالة في بلاد العالم الثالث كلها؛ من خلال زج القارئ في أتون الحدث مباشرة، فالمتلقي عالِمٌ وعارفٌ بدقائق هذه الأمور، فلا يحتاج إلى التوضيح والتفصيل في تحديد الأماكن والأزمنة، فلجأ الراوي إلى خاصية الاختزال والتركيز على وحدة الموضوع، وهي تشكل تناصاً مع فكرة (ضربني وبكى، سبقني واشتكى)، وكذلك فكرة (فيك الخصام وأنت الخصم والحكم)، فجمع من الأحداث والشخصيات ما يؤدي بهما وحدة الفكرة والموضوع على أكمل وجه من خلال جمل قصيرة دالة في رقعة طوبوغرافية محددة، ومساحة فضائية قصيرة، فاقتضب قدر الإمكان في الوصف والحوار متفادياً التكرار اللفظي والمعنوي. إنَّ تحقيق الوحدة في القصة القصيرة جداً يتطلب نوعاً من المهارة والحَذاقة، "إنَّه يحتاج إلى جانب الثقافة العالية وبراعة الالتقاط، والقدرة على التركيز الذي يمكِّنه من رصد حالة اجتماعية أو سياسية أو فلسفية عبر أسطر محدودة" (حطيني، ٢٠٠٤، ٢٥-٢٦).

يوحي خلو القصة من الحوار بالواقع المزري المبكي الذي يعيش فيه السارد الذي يُحرم من حق الكلمة والحوار مع السلطة التي تحكم بما تشاء، مخالفةً كلَّ الأعراف والقوانين والأسس المنطقية في القضاء العادل. أما سرعة الأحداث وعدم ترك فراغات أو نقاط متتالية دالة على حذف المنطوق – كما نجد في القصص الأخرى – فترمز إلى عدم التمهل والتأمل من القضاء في هذه القضايا، فالسلطان وذووه مهما فعلوا فإنَّهم فوق القانون، والمواطن متَّهم مهما كان مظلوماً، ولأنَّ المتلقي في عالمنا يدرك هذه الأمور جيدا فإنَّه يشتبك مع الأحداث ذهنياً ووجدانياً، وهي تسهم في دغدغته واستفزازه ذهنياً وروحياً عبر فكاهة أليمة. فتزوير التقارير الطبية في بلادنا من قبل السلطات أمر بدهي، وهو يشكل الوحدة الموضوعية التي ركَّز عليها الكاتب ولم يحد عنها معالجاً إيَّاها في نص قصير مليء بالمفاجئة والمفارقة والتهكم والسخرية! ومن خلال الاستهلال المثير والخاتمة المخترقة التي تحدث الضربة المفاجئة. أما في قصة (هويَّة) (مطر، ٢٠١١، ص ٦٧). فإنَّ هذه الأمور تتكرر، حيث يقول:

في مَطَـارٍ أَجْنَبِـيْ حَدَّقَ الشُّرْطِـيُّ بِـيْ – قَبْلَ أَنْ يَطْلُبَ أَوْرَاقِـيْ – وَلَمَّا لَمْ يَجِدْ عِنْدِيْ لِسَـاناً أَوْ شَفَهْ		زَمَّ عَيْنَيْهِ وَأَبْدَى أَسَفَهْ قائِلاً : أَهْلاً وَسَهْلاً . . يا صَدِيْقِي العَرَبِيْ !

تتكوَّن القصة من مشهد واحد يعالج قضية الحرية المفقودة في البلدان العربية، ويُظهر معاناة المواطن من الكبت، وعدم السماح له بالتعبير عن ميوله السياسية والدينية والحزبية، فغدا وكأنَّه لم يعد بحاجة إلى أدوات النطق (اللسان والشفة)، وكلُّ من سولت له نفسه التعبير عن ذاته فإنَّ الحاكم يخرسه إلى الأبد، فصارت القضية ظاهرة يعرفها القاصي والداني؛ لهذا يُدرك الأجنبي بأنَّ كلَّ فاقد لـ (اللسان والشفة) لا يكون إلاّ عربياً. إنَّ القصة مؤلمة ومريرة، تلخص حال الشخصية السردية المعنوية قبل الجسدية، لكن الراوي لم يذكره طلباً للتكثيف والوحدة والاختصار، وترك تخييل الحالة النفسية لخيال المتلقي يصول ويجول في استدراك هذا الموقف المليء بالانكسار والشعور بالنقص والقنوط واليأس والغضب على الذين تسببوا في وضعه في هذا الموقف المحرج الذي يندى له الجبين؛ فقد أمسى عرضة للشفقة من قبل الغرباء ينظرون إليه نظرة دونية ملؤها السخرية الممزوجة بالألم، والتشفي بالأسف. وهكذا "تتسع دائرة السخرية الخالقة للمرارة عبر الاستفادة من المفارقة في تقديم بعض الأفكار مما يجعل الأحداث أكثر حفراً في النفس لأنها لا تتكئ على الإضحاك بل على اكتشاف مأساوية بعض الحالات خلال تقديم الوجه الآخر لها" (الحسين، ٢٠٠١، ٢٥١). لقد رسم مطر قضية واحدة من خلال تركيزه على ثيمة النص، واختيار مكان واحد (المطار الأجنبي) فيه الكثير من الدلالات الخفية، منها انتشار فضيحة كبت الحريات حتى غدت أمراً معروفاً لدى القاصي قبل الداني. إنَّ تحديد هذا المكان يساعد في تهويل القضية وفضحها، كما أن عدم ذكر الزمن السردي يوسع دائرة الجريمة أكثر فتشمل كل الأزمنة. و وجود شخصيتين اثنتين لا أكثر في المشهد الدرامي قد كثّف الموضوع أكثر بحثاً عن وحدة تليق بهذا الفن القصصي القصير جداً. ولا يخلو أغلب القصص الموجودة في اللافتات من مفارقات محزنة ومضحكة ومريرة، تجدر دراستها والإشارة إليها في المطلب التالي.

المفارقة:

تظهر المفارقة في هذه النصوص وغيرها في مظاهر كثيرة، منها؛ "زوايا التناقض والتضاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون متوافقة، فتُظهر لنا الموقفَ على عكس حقيقته، حيث يختلط العبث مع الجدّ، والصدق مع الكذب، وهي تتصل في كثير من أشكالها بالتَّهكّم والسّخرية. (سبقاق، ٢٠١٥، ص٢، و زايد، ١٩٧٩، ص ١٣٥). ويُقرّ الدارسون بصعوبة

تعريف المفارقة، لأنَّ محاولة تعريفها أشبه بمحاولة (لملمة الضباب). (ميويك، ١٩٩٣، ١٨)؛ فهي تتطور بتطور الأزمان و بتطور ثقافات القراء، وترتكز على لغة المراوغة، والإتيان بما لا يتوقعه القارئ، بل ويُدهشه ويفاجئه من خلال التناقض والتعارض.

يذهب الباحث (يوسف حطيني) إلى أنَّ العنصر المميّز والفارق بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً هو عنصر (المفارقة)؛ فهو يؤكّد "أنَّ المفارقة ميزة لازمة من مميزات القصة القصيرة جداً، ولا شكّ أن المواقف التي تنشأ في الرواية والقصة قد تعتمد على المفارقة، ولكن القصة القصيرة جداً تشترطها، بوصفها ركنا لازماً غير كافٍ من أركان البناء؛ لأن افتقاد المفارقة يجعل القصة مجرد حالة سردية" (حطيني، ٢٠٠٤، ص٩). أما الاستغناء عنها فـ" يخرج هذا النص من الجنس نفسه، لأن الحكاية دون مفارقة، ستكون دون لحظة تنوير كاشفة، صادمة، وبالتالي دون نهاية تعطي القصة القصيرة جدا انفتاحها الذي ينبغي أن يكون زاخراً بالدلالات" (حطيني، ٢٠٠٤، ص ٨١). ورغم ما للدكتور (صالح هويدي) من ملاحظات على المفارقة بوصفها ركناً أساساً في القصة القصيرة جداً، فإنَّه يعترف بأهميتها قائلاً: "إني أرى لعنصر المفارقة أهمية كبيرة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، وأجد فيها معطى يمنح النص السردي القصير سحره وتأثيره الكبير في المتلقي" (هويدي، ٢٠١٧، ص٩٥). وهي تعد سمة بارزة جدا في نصوص مطر، وركناً أساساً من أركان بنائها، ويلجأ الكاتب إلى حيل فنية كثيرة بحثاً عن الأجمل والأكثراً تأثيراً على المتلقي، والأشد قسوة على الأنظمة الفاسدة. على سبيل المثال: (عدالة ص: ١٤)، (أعوذ بالله ص: ٢٨)، (مكسب شعبي ص: ٦٣)، (حكمة الغاب ص: ٦٥)، (واعظ السلطان ص: ٦٥)، (الرجل المناسب ص: ٦٧). للمفارقة نوعان أساسيان هما: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف. يقول في (شكوى باطلة) : (مطر، ٢٠١١، ص.(30

بَيْني وبَيْنَ و بَيْنَ قاتِلي حِكَايَةٌ طَريفَهْ	فَهْوَ عَجُوْزٌ مُؤْمِنٌ
فَقَبْلَ أَنْ يَطْعَنَنِيْ	سَوْفَ يُصَلِّيْ بَعْدَمَا يَفْرُغُ مِنْ
حَلَّفَنِيْ بِالكَعْبَةِ الشَّرِيْفَهْ	تَأْدِيَةِ الوَظِيْفَهْ !
أَنْ أَطْعَنَ السَيْفَ أَنَا بِجُثَّتِيْ	* *
فَهُوَ عَجُوْزٌ طَاعِنٌ وَ كَفُّهُ ضَعِيْفَهْ !	شَكَوْتُهُ لِحَضْرَةِ الخَلِيْفَهْ
حَلَّفَنِيْ أَنْ أَحْبِسَ الدِمَاءَ	فَرَدَّ شَكْوَايَ
عَنْ ثِيَابِهِ النَّظِيْفَهْ	لأَنَّ حُجَّتِيْ سَخِيْفَهْ !

تشكّل المفارقة العمود الفقري لنصوص أحمد مطر، فلا يكاد يخلو منها نص في أعماله الكاملة، لكنها صارخة وواضحة في اللافتات الأولى، وهي الأكثر إيلاما، وتدعو إلى الإدهاش والمفاجأة والحسرة، وتُوقع المتلقي في جو من الحزن العميق، والابتسامة المريرة،

كما نجد في هذا النص المملوء بالمفارقات اللفظية والدرامية المعروضة من خلال سرد وامض أو ومضة سردية والوصف الموجز الخاطف؛ إذ يُمَهِّدُ للسرد بتشويق ملفت للنظر يجعل المتلقي في انتظار ولهفة لاستماع هذه الحكاية الطريفة (بيني وبين قاتلي حكاية طريفة)، ثم يزداد عجب المتلقي ودهشته حين يستمع إلى حوار القاتل مع قتيله، وتضرعه الذي ينمُّ عن الإيمان والرقة ومظاهرها، إذ يطلب منه ما يتفاجأ السارد والمتلقي منه، فلغته الرقيقة ومصطلحاته الدينية لا توحيان بملفوظ مجرمٍ مهنتُهُ القتل وسفك الدماء، إذ يُحَلِّفُ الراويَ بالكعبة الشريفة أن يطعنَ نفسهُ بالسيف بدلاً منه، لأنَّ يده ضعيفة تعجز عن الضرب المفضي إلى الموت، فيرسم المفارقة الأولى من خلال التضاد بين ضعف الشيخ القاتل من الناحية الجسدية، ورغبته في القتل من الناحية النفسية، دون أن تقف حكمة الشيخوخة حائلاً بينه وبين القتل الذي عدَّه الدين من الكبائر، ونجد مفارقة بين حواره المليء بالملفوظات الدينية الداعية إلى الطمأنينة والسلام، وبين سلوكه الإجرامي المتعطش لسفك الدماء، فلا ينطق لسانه إلاّ بالمقدسات الدينية، ولا ينمُّ سلوكه إلاّ عن رغبة القتل. فلو نظرنا إلى هذه المفارقة بين ضعف الشيخ الهرم، وقوة الرغبة في القتل لديه، أو بين أقواله وأفعاله فإننا نجد مفارقة أخرى بين سلوكين متضادين؛ هما القتل والصلاة، إنها مفارقةٌ مضحكةٌ ومبكيةٌ في الوقت نفسه، إذ تنقسم الشخصية إلى شطرين متقابلين يقتل بنصفه، ويصلي بالنصف الآخر، متضرعاً خاشعاً طالباً المغفرة والثواب. حَلَّفَنِيْ أَنْ أَحْبِسَ الدِمَاءَ.. عَنْ ثِيَابِهِ النَّظِيْفَةْ.. فَهْوَ عَجُوْزٌ مُؤْمِنٌ..سَوْفَ يُصَلِّيْ بَعْدَمَا يَفْرُغُ مِنْ..تَأدِيَةِ الوَظِيْفَةْ !. نلاحظ هنا مفارقة درامية، وهي "المفارقة التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي أنَّ كلامها يحمل إشارة مزدوجة: إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة، لا تقل عنها ملاءمة، إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماماً مما جرى كشفه للجمهور". (ميويك، ١٩٩٣، ص٦٣).

لو دققنا النظر فإننا نجد مفارقة أخرى صارخة بين المظهر والجوهر الخارج والداخل؛ بين قذارة النفس التي تقتل دون رحمة، والمظهر الخارجي للشخصية الذي يوحي بالتقوى والإيمان، وهذه المفارقة تشكِّل واقعيةً صارخةً في دول العالم الثالث بين أناقة القادة وابتساماتهم العريضة في الإعلام، وبين قذارة ما يفعلونه وراء الكواليس. وهي تتناص مع كتابات الباحث العراقي (د.علي الوردي) الذي يرى بأن الفرد العربي له قلبان؛ قلب يعبد الله به في المسجد، وآخر يخدع به الناس في السوق. و تتناص مع حكاية الأعرابي مع ابن عباس وقصة دم البراغيث وتأثيره في بطلان صلاة المسلم. ولا يخفى ما في عبارة (حضرة الخليفة) من تهكم صارخ، تُصَوِّر مفارقةً خفيةً بين ما يجب أن يتصف به الخليفة من خلق وتقوى، وجور السلطان الذي سطا على الخلافة.

أما المفارقة الأخيرة فهي إعلام ولي الأمر بالقضية، وردّهُ الشكوى بسبب بطلان الحجة، فنجد كسر توقع القارئ الذي يتفاجأ من حكم ولي الأمر ووقوفه إلى جانب القاتل الذي جمع بين بطش القتلة وضعف الشيخوخة، وبين قسوة الكافر الجاحد وتقوى المؤمنين. يلجأ المبدع إلى "التقاط المفارقات، ورسم صورة كاريكاتيرية سريعة، ونافذة لحالة ما واللدغ على عجل، بصورة مكثفة موحية، واقتصاد في اللغة، وإيجاز شديد في سرد التفاصيل، ودمج كل ذلك في جو من المفارقة الشعرية الساخرة. (وقائع ندوة مكناس، ١٩٨٦، ص ٣٥).

إنَّ النص اكتسب جماله من خلال تكثيفِ أكثر من مفارقة في مساحة طوبوغرافية ضيقة، أصاب بها المبدعُ كبد الحقيقة في العالم الذي يفتقد الحكم الرشيد. إنَّ هذا المضمون نجده في أكثر من نص، على سبيل المثال: الطب يضر بصحتك : (مطر، ٢٠١١، ص٥٥).

لِيْ صَاحِبٌ	فيْ رَأسِهِ رَفْسَةُ بُنْدُقِيَّهْ
يَدْرُسُ فِيْ الكُلِّيَّة الطِّبِيَّهْ	في صَدْرِهِ قُبْلَةُ بُنْدُقِيَهْ !
تَأكَّدَ المُخْبِرُ مِنْ مُيُولِهِ الحِزْبِيَّهْ	في ظَهْرِهِ صُورَةُ بُنْدُقِيَهْ !
وَقَامَ بِاعْتِقَالِهِ	لكنَّنيْ
حِيْنَ رَآهُ مَرَّةً	حِيْنَ سَألْتُ حَارِسَ الرَّعِيَّهْ
يَقْرَأُ عَنْ تَكَوُّنِ الخَلِيَّهْ !	عَنْ أَمْرِهِ
* *	أَخْبَرَنِيْ
وَبَعْدَ يَوْمٍ واحِدٍ	أَنَّ وَفَاةَ صَاحِبِيْ قَدْ حَدَثَتْ
أُفْرِجَ عَنْ جُثَّتِهِ	بِالسَّكْتَةِ القَلْبِيَّهْ !
بِحَالَةٍ أمْنِيَّهْ :	

تبدأ المفارقة في هذا النص القصصي من العنوان؛ إذ نجد فيه تضاداً صريحاً ومغالطة فاضحة، فالطب مذ وُجد كان عوناً للمرضى وصحتهم. هذا العنوان الصادم للمتلقي بمفارقته يُشكِّل باباً عريضاً للدخول إلى عوالم النص الذي يحوي مفارقات أشدّ وضوحاً وأكثر دراماتيكياً. إنَّ المفارقة الأولى ـ بعد العنوان ـ تشير بوضوح إلى أعوان الحكام وتفضح جهلهم المتجذر، إذ لا يفرقون بين الخلايا التنظيمية وخلايا الجسد التي يدرسها طلاب الطبية، فتكون النتيجة كارثية، إذ يُقبض على الطالب ويقتل تحت التعذيب. ولا تنتهي هذه المفارقة إلا بمفارقة جديدة؛ وهي زعم الحاكم بأنَّ الموت كان نتيجة سكتة قلبية، فتكون الفضيحة أكبر وأنكى.

إنَّ لفظة (الخلية) خلقت المفارقة الأولى، وأعطت للنص جمالية، وتسمى في البلاغة القديمة (التورية)، وأقنعت المتلقي بإمكانية واقعية القصة، فهي لفظة ملبسة تفضح جهل المخبرين بالعالم من حولهم، وبفقدان العلم وأهله قيمتهما عند هؤلاء، فالمفارقة لفظية تُدهش المتلقيَ الذي يحتار بين ضحكة بطعم العلقم، وبين غصة تُخفي في ثناياها ابتسامة مريرة للحالة التي وصلت إليها أمةُ (إقرأ) ! إنَّ استعمال مطر للسخرية "يشير إلى تنبه للمقدرة الاستعارية للغة إمكانية الترميز التي تتيحها العبارة المراوغة فضلاً عن أن هذه السخرية ترفد القص بجملة من الخصوصيات بعضها يتعلق بالتعدد الدلالي وإمكانية تنوع التأويل دون أن ننسى الطرفة وأثرها في المتلقي والتشويق الذي هو أحد خصائص القص". (الحسين، ٢٠٠١، ٢٥١).

يجد الباحث مفارقة لفظية أخرى في عبارة (حارس الرعية)، إذ قليلاً ما يستعمل المبدع هذه العبارة في النصوص الأخرى، فيستعمل (الخليفة) أو (حضرة الخليفة) أو (الوالي) في النصوص الأخرى، لكنه استعمل هذه العبارة استعمالاً عكسياً باحثاً عن مفارقة صادمة للمتلقي! فلكلمة (حارس) صداها الخاص عند القارئ، إذ يوحي بالسهر من أجل سلامة المحروس، أما لفظة (الرعية) فإنها لا تقل دلالة وإيحاء بالمسؤوليَّة التي تقع على عاتق الراعي الساهر من أجل سلامة رعيته.

أما المفارقة الأخيرة فهي درامية تجمع بين مشهدين متضادين؛ هما الموت تحت سياط الجلادين، والتقارير التي تُكتب حسب هوى الحاكم، فرغم الوصف المسهب ـ مقارنة بضيق المساحة الطوبوغرافية للنص القصير ـ لآثار التعذيب على جثة الضحية، لكن التقرير جاء ليؤكد موت الشخصية السردية بالسكتة القلبية، إذن نجد تلاحماً وتداخلاً بين كل المفارقات الموجودة في هذه القصة القصيرة جداً من خلال وحدة الموضوع، وتكثيف ثيمة القصة ابتداء من العنوان الذي يلخص القصة ومضمونها، مروراً بسائر المفارقات الأخرى من خلال سرد سريع يعتمد على الجمل الفعلية بحثاً عن الاختصار، وانتهاء بالوصف الذي اعتمد فيه على الجمل الاسمية التي تفيد الاستمرارية والثبات.

النـتـائـج:

بعد هذه الرحلة الممتعة في رحاب اللافتات التي تغذي الروح المتعطشة الباحثة عن جمال الصور التي يحوِّلها مطر إلى مرآة صافية تعكس كدر الأوضاع السياسية والاجتماعية التي تمدّ جناحيها على الساحة العربية وتحرمها من نور الحرية وحقوق المواطنة، وتفضح ظلام الأنظمة الفاسدة التي أنشبت أظفارها في جسد الوطن المترنّح تحت وطأة ظلمات الظلم والفساد، توصل الباحث إلى نتائج يمكن تلخيص أهمها في النقاط التالية:

تجمع نصوص مطر بين جماليات السرد وإيقاع الشعر من خلال تنافذ الشعري في السردي، وذلك بتوظيف العناصر السردية بلغة شعرية مجازية، فينهل النص من نهرين ماء عذباً فراتاً لذة للشاربين.

تمسح هذه النصوص الحدود الفارقة بين قصيدة الومضة والقصة القصيرة جداً، فهي وإن كانت مدونة في ديوان شعري إلاّ أنَّها تتميّز بكلِّ مميّزات القصة القصيرة جداً من حكائيّة ومفارقة وتكثيف ووحدة وأنسنة الحيوان والتركيز على الجمل الفعلية والإدهاش، وتحتوي العناصر السردية كاملة، مثل: (الشخصيات، الوصف، السرد، المنظور السردي، الحدث، الحوار والزمكان).

إنَّ الحكائيّة حاضرة وبقوة في هذه النصوص على أتم وجه، وهي تتمظهر في الشخصيات السردية والحدث الدرامي والبيئة القصصية.

أما التكثيف فيتحقق في داخل النصوص من خلال التركيز على الحدث السردي والابتداء به من نقطة تحوّل مفصليّ، وتقديم الشخصيات بشكل موجز غير مخل، والابتعاد عن الإسهاب في الحوار، والاستعانة بالفنون الكتابية مثل ترك الفراغات ووضع نقاط دالة على الحذف والتلخيص. كلّ هذا يؤدي إلى أن لا يتّسع النص إلاّ لفكرة واحدة يلقي المبدع عليها الضوءَ، ويوضّحها من خلال مشهد سرديّ يحوي جميع العناصر السرديّة بحسب حاجة النص لبناء الفكرة.

تشكِّل أغلبية المشاهد خليطاً من مآسي الفرد العربي في ظل ظلام السلطات المسلَّطة على رقابه، يصورها المبدع من خلال أحداث خاطفة ولقطات وامضة مليئة بحزن دفين يعبر عنه بسخرية لاذعة مضحكة لدى القراءة الأولية، لكنّها تحمل مفارقات مأساوية تعصر القلب فتدمع العين دماً.

إنَّ المساحات التي اشتغل عليها المبدع لا تسمح بمعالجة أكثر من ثيمة، والنصوص لا تؤدي سوى فكرة واحدة. والكاتب يحاول أن يلتقط ومضة عابرة موحية، وغالباً ما يكون وراءها دافع سياسي رمزي مباشر.

المصادر والمراجع:

١. إلياس، جاسم خلف، (٢٠١٠م – ١٤٣٠هـ) ، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.
٢. إمبرت، إنريكي أندرسون،(٢٠٠٠م)، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ت : علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
٣. بردى، هيثم بهنام،(٢٠١٧م - ١٤٣٨هـ)، القصة القصيرة جداً الريادة العراقية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عَمان.
٤. بكر، أيمن إسماعيل، (٢٠٠٢م)، تشكلات الوعي وجماليات القصة، وزراة الثقافة والإعلام، الشارقة.
٥. حسين، أحمد جاسم، (٢٠١٠م)، القصة القصيرة جداً مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،

٦. حسين، أحمد جاسم، (٢٠٠١م)، القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
٧. حطيني، يوسف، (٢٠٠٤م)، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق دراسة نقدية، مطبعة اليازجي، دمشق.
٨. حمداوي، جميل، (٢٠١١م)، عوائق القصة القصيرة جداً وهمومها ومشاكلها: www.diwanalarab.com، 1/10/2020.
٩. حمداوي، جميل، (٢٠١٧م)، مقاربات نقد القصة القصيرة جداً والمشروع البديل.
١٠. دومة، خيري، (١٩٩٨م)، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ – ١٩٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
١١. زايد، علي عشري، (١٩٧٩م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة.
١٢. سبقاق، صليحة، (٢٠١٥م)، المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير، مجلة اللغة الوظيفية، العدد :٣، جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائر.
١٣. الشاروني، يوسف، (٢٠١٠م)، القصة تطوراً وتمرداً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
١٤. شقير، محمود، (٢٠٠٢م)، مرور خاطف قصص قصيرة جداً، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.
١٥. العاني، شجاع، (١٩٨٦م)، المرأة في القصة العراقية القصيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
١٦. عباسي، سليم، (٢٠٠١م)، البيت بيتك، مطبعة اليازجي، دمشق.
١٧. فضل، صلاح، (١٩٩٧م)، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت.
١٨. كاظم سعدالدين، (١٩٨٧م)، فن كتابة الأقصوصة، الموسوعة الصغيرة، العدد ١٦، دار الثقافة والفنون، بغداد.
١٩. الكبيسي، طراد، (٢٠٠٦م)، مقاربة في الائتلاف والاختلاف بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدا، جريدة الرأي، الاثنين، ٤ كانون الأول ٢٠٠٦.
٢٠. لوهافر، سوزان، (١٩٩٠م)، الاعتراف بالقصة القصيرة، ت : محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٢١. محمد، أديب حسن، (٢٠٠٥م)، ما هي القصيدة الومضة، موقع الحوار المتمدن، www.ahewar.org، 6/11/2022.
٢٢. محمود، حسني، وآخرون، (٢٠٠٧م)، فنون النثر العربي، جامعة القدس المفتوحة، عمان.
٢٣. مطر، أحمد، (٢٠١١م)، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت.
٢٤. معتصم، محمد، أفق التجريب في القص المحدث، موقع محمد معتصم، www.geocities.com
٢٥. ميويك، دي سي، (١٩٨٨م)، المفارقة وصفاتها، ت: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.
٢٦. ناصر، عبدالستار، (١٩٩٧م)، بقية ليل، ٧١ قصة قصيرة جداً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٢٧. النوايسة، حكمت، (٢٠٠٢م)، المآل، دراسة تأويلية في نماذج من القصة القصيرة في الأردن، دار الأزمنة للنشر والتوزيع، عمان.
٢٨. هويدي، صالح، (١٩٨٩م)، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠ – ١٩٨٠، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٢٩. هويدي، صالح، (٢٠١٧م)، السرد الوامض مقاربة في نقد النقد، دائرة الثقافة، الشارقة.
٣٠. وقائع ندوة مكناس، (١٩٨٦م)، دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
٣١. اليافي، نعيم، (١٩٩٣م)، أوهاج الحداثة – دراسة في القصيدة العربية الحديثة – منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،