تنوع أشكال البناء الفني في القصة القصيرة عند عبد العزيز مشري

"دراسة نقدية تحليلية"

ريما غدير العنزي

محاضر في جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

(١٤٤٠-١٤٤١هـ)

ملخص البحث

اختص البحث بمناقشة عنصرا من عناصر القصة القصيرة في مجموعات القاص عبد العزيز مشري التي جمعت في الآثار الكاملة، وتتمثل في ست مجموعات قصصية: (موت على الماء) و(أسفار السروي) و(بوح السنابل) و(الزهور تبحث عن آنية) و(أحوال الديار) و(جارديني تتثاءب في النافذة).

وتكمن أهمية البحث في تفرده بدراسة البناء الفني في إنتاج أحد رواد القصة السعودية القصيرة، الذين جددوا في بنائها، ووظفوا تقنيات جديدة أثناء كتابة القصة القصيرة. وللبحث أهمية أخرى تتمثل في أن هذا البحث يعد رائدا في حصر أنواع البناء الفني في القصة القصيرة عند عبد العزيز مشري من خلال الدراسة التحليلية وتسمية كل بناء والاستشهاد من النص القصصي على هذا النوع من البناء. فلا توجد أبحاثا سابقة تناولت البناء الفني عند القاص عبد العزيز مشري.

ويخلص البحث إلى أن القاص عبد العزيزي مشري اعتمد على ثلاثة محاور في بناءه للقصة فوظف التراث الشعبي المتمثل في القرية بما فيها من مجتمع قروي متمسك بعاداته وتقاليده، وما يدور في داخل هذه القرية من أحداث وشخصيات، والمدينة التي انتقل للعيش فيها نظرا لظروفه الصحية، والتجربة المرضية القاسية التي سجلها بكل تفاصيلها.

واعتمد القاص على ذاكرته في استدعاء التراث الشعبي لقريته التي وثقها بكل تفاصيلها في انتاجه القصصي وخاطبها بالرسائل فاعتمد على البناء القائم على الرسالة.

ويظهر لنا البناء الرمزي الذي يعبر عن ذات القاص الممزقة التي تشعر

بالغربة في المدينة التي انتقل للحياة فيها فلا يرى إلا الموت في مجموعته "موت على الماء" التي تحفل بالرمز الذي يمكن تأويله بدلالات متعددة تعبر عن ذات القاص الممزقة.

ويتخذ القاص عبد العزيز مشري من تجربة المرضية محورا آخر ليسجل سيرته ويذكر تفاصيل تجربته المرضية في مجموعتي "الزهور تبحث عن آنية" و "جارديا تتثاءب في النافذة".

Search Summary

The study discussed the element of Short Story in Group of AbdulAziz Mashri, and with the works of Mashri that the researcher indented it in study, It is of Six story group: (MOOT ALA ALMAA) (ASFAR ALSRORI), (BOUH ALSANABEL), AL ZUHOOR LOOK FOR VESSEL) , (AHWAL ALDIAR) , (GARDINIA YAWN IN WINDOW). The researcher depended on full works that include the full group, so to be enabling to make a comparison among the group and joining it, investigating more accurate results.

The importance of study consist in its loneliness with studying the technical building in producing one of the Saudi story leaders, and in its reaching to the method of the narrator and giving name to every structure and identifying it as it appear at Mushri, other importance of study is clarified ; it is the inclusion of all elements of story at Mushri, in addition to it give all the story works of mushri.

MY research is discussing the technical structure and its concept generally, and the concept of structure in Mashri point of view and discover the kinds of technical structure which was adopted by a Mushri in short story writing.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آلة وصحبه أجمعين.

يأتي هذا البحث متصلا بتجربة القاص السعودي عبد العزيز مشري كتجربة ريادية في التجديد في البناء الفني للقصة القصيرة، بحيث ينفتح النص السردي على خطابات متنوعة كالتراث الشعبي، والخطاب التاريخي الذي يرصد من خلاله القاص تاريخ القرية الذي يقوم القاص باستدعائه من خلال الذكريات التي تمثل مصدرا للمتخيل السردي يعتمد عليه القاص في بناء القصة، وتتنوع هذه الذكريات فإما أن تحكي عن الموروث التراثي في القرية الذي يحاوره القاص فتتجلى ذاته المبدعة التي تتقاطع مع السرد القصصي عن هذا الموروث المخزون في ذاكرته بما فيه من حكايات شعبية، وأهازيج، وعادات وتقاليد تمسك بها المجتمع القروي حتى أصبحت سمة تميزه بالأصالة والتفرد.

وتقوم مرحلة انتقال القاص إلى الحياة في المدينة على التناقضات وتمزق ذات القاص المبدعة فانطبع ذلك على مجموعة "موت على الماء" التي يحكي فيها قصص عن المدينة، فوظّف فيها البناء الرمزي الذي يعبر عن هذه الذات الحائرة الممزقة التي تموت فوق الماء الذي يحتوي بداخله على عالم من الحياة.

ويعتد القاص على السيرة الذاتية التي تتقاطع مع السرد؛ ليسجل القاص من خلالها تسجيلا واقعيا لتجربته المرضية التي ظهرت في مجموعتين "الزهور تبحث عن آنية" و "جار دينيا تتثاءب في النافذة"

*عضو في قس اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن بالرياض.

١-عبد العزيز صالح محمد بن مشري، ولد في قرية (محضرة) بمنطقة الباحة عام ١٣٧٤هـ، تميز بغزارة الإنتاج وتنوع الاهتمامات حيث صدرت له باقة من أدب العرب (وهو عبارة عن مختارات تأسيسية من نصوص التراث العربي) و مجموعات قصصية: (أسفار السروي ' بوح السنابل الزهو تبحث عن آنية، أحوال الديار، جار دينيا تتثاءب في النافذة) ومن الروايات: (الوسمية، الغيوم ومنابت الشجر، ريح الكادي، الحصون، في عشق حتى، صالحة) ترك عددا كبيرا من اللوحات الزيتية والرسومات المخطوطة بالحبر، أصيب بمرض السكري، وأدّت مضاعفات المرض إلى التأثير على البصر، واختلال توازن حركة المشي، والفشل الكلوي واضطراره لغسيل الدم، وكذلك تعرضه لضغط الدم. توفي بجدة بتاريخ ٢٠٠٠/٥/٧م.

البناء الفني في القصة القصيرة:

تنوعت تعريفات البناء الفني واختلف معرفوه حول تحديد معناه فمنهم من يجعله مرادفاً للحبكة، ومنهم من يقصره على طريقة الكاتب في افتتاحه للقصة وطريقته في نهاية القصة، وتتفق الباحثة مع تعريف محمود المرسي للبناء الفني وتعتمده في الدراسة فعرفه بأنه " ترتيب الأحداث التي تقوم عليها القصة ترتيباً زمنياً، بحيث تعكس انطباعاً معيناً، ومعالجتها من خلال عناصر القصة

الأخرى، هي ما يطلق عليه الإطار، أو القالب، أو البنـــاء، أو المعمـــار، أو الحبكة".(١)

ويظهر لنا من خلال هذا التعريف ترادف البناء الفني والحبكـــة "وكلمـــة حبكة plot تدل في الأصل على قطعـــة مـــن الأرض، وهـــي تعنـــي فـــي استخداماتها المباشرة مخطط الأرض، أو رسمها، أو مصورها، وقد استخدمت مجازياً في الأدب لتعني مخطط الحوادث، أو نظام ترتيبهـــا فـــي القصـــة... وتعني الحبكة ترتيب الحوادث في القصة ترتيباً يقود إلى النهاية، وهي بمعناها العام تدل على كل تنظيم أو تصميم في العمل الأدبي".(٢)

تتضح لنا طريقة مِشْرِي في بناء نصوصه القصصية من خـــلال إجابتـــه عندما طرح عليه سؤال ما الذي يعينه مصطلح معمار بالنسبة لـــك ككاتـــب؟ فأجاب: إن المعمار الذي يقوم عليه العمل القصصي ليس قانوناً، فكـــل نتـــاج إبداعي قصصي له منتجه، الذي له خصوصية اللمسة والتناول، ولـــم يفكـــر مِشْرِي في هندسة كتاباته أو موازنتها بكميات "المونة والماء والرمل" وكيفيـــة

(١) محمود الحسني، الاتجاهات الواقعية في القصة القصيرة "دراسة في المضمون والبناء الفني". دار المعارف. ١٩٨٤م. ص٤٧٤. ومن الدراسات التي تعرضت لتعريـــف البنـــاء الفني أو الحبكة على سبيل المثال لا الحصر: أحمد المديني. في القصة القصيرة بـــالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات. (دار العودة. بيروت. د.ت) ص٢٩٤. وانظر خليل أبـــو ذياب في دراسات في فن القصة (دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠ن) ص١٥، وانظر نجيـــب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة، ط١ (المركز الثقافي العربي، بيروت. لبنـــان، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٨م) ص٤٩٤.

(٢) جـــ. ب. تنيسون، حبكة المسرحية وبناؤها، ت: أحمد زياد محبـــك، مجلـــة الحـــرس الوطني، ع١٨٧، شوال، ١٤١٨هـــ، ١٩٩٨م، السنة ١٩، ص٨٣.

البناء والمعمار لم تكن عنده (كروكياً) جاهزاً، فقد كتب قصصاً تحولت إلى قصص طويلة، أو رواية، وتشكَّل معمارها، ودخل في عوالم مختلفة من "مخزون ذاكرته التي استقاها بفعل التجربة، وكذلك الإنسان هو الاجترار القائم على التداعي في مثل هذه الحال منذ بداية وعيه بالحياة في مرحلة الطفولة، فهطلت هذه التراكمات على الورق عندما كتب مِشْرِي مهما كان نوع الكتابة الإبداعية[١]

ويظهر لنا أن مِشْرِي جعل البناء مرادفاً للمعمار، ولم يعتمد القاص على الحبكة في بنائه للقصة، لأنه عندما يكتب القصة لا يفكر كيف يُخضعها لطريقة بنائية جاهزة بل يطلق لقلمه العنان ليعبر عن تجربته المخزونة في الذاكرة التي تمثل جميع مراحل حياته منذ طفولته وحتى لحظة كتابته للقصة، ويعلل عدم التزامه بالحبكة بأن الكتابة الإبداعية لا تحكمها قوانين ثابتة كالكتابة التوثيقية.

إذاً لكل كاتب طريقة في كتابته لقصصه، ولا تمثل الحبكة الطريقة الوحيدة لكتابة القصة، فلكتابة القصة طرائق متعددة، ويقول (روبرت لويس ستيفنسون)[٢] وهو من رواد القصة المرموقين: "ليس هناك إلا ثلاث طرائق

---

(١) عبد العزيز المشري، ما الذي يعنيه مصطلح معمار بالنسبة لك ككاتب؟. الأدبية العدد الخامس، السنة الثانية، المجلد الأول ٤-٦-١٤١٣هـ ١٩٩٢/١١/٢١م، ص٥.

(٢) روبرت لويس بلفور ستيفنسون، ولد في اسكتلندا في ١٣ نوفمبر ١٨٥٠م، وتوفي في ٣ ديسمبر ١٨٩٣م في جزيرة ساموا، روائي وشاعر وكاتب مقالات وكاتب في أدب الرحلات، تخرج عام ١٨٧٥م في جامعة انبره محامياً، وبسبب اعتلال صحته كان مضطراً إلى المناطق الدافئة، من مؤلفاته قصة جزيرة الكنز المخطوف.

لكتابة القصة، فقد يأخذ الكاتب حبكة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها، أو يأخذ شخصية، ويختار الأحداث والمواقف التي تنمي تلك الشخصية، أو قد يأخذ جواً معيناً ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده".(١)

واستناداً إلى تحديد "روبرت لويس ستيفنسون" لطرق كتابة القصة القصيرة بأن هناك طرقاً للكتابة بدون حبكة فالكاتب قد يأخذ بيئة معينة، ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده، هذا البيئة نجدها عند عبد العزيز مِشْري عندما عبر عن كآبة المدينة وما فيه من شوارع وأماكن تمثل عقداً في وجه القاص تنعكس على البناء القصصي في بعض قصص مجموعة (موت على الماء) فجعل القصة تحتشد بالمشاعر والألفاظ والأحداث الغريبة مستخدماً طريقة البناء الغرائبي.

اعتمد القاص على استدعاء الذكريات وصف جو القرية فجعل أفعال الشخصيات تمثل القرية بما فيها من عادات وتقاليد، وعرض من خلال الشخصيات نماذج لشخصيات تمثل الرجل القروي المزارع أو شيخ القبيلة أو الشاب القروي الذي في بداية حياته، وأيضاً عرض لنا عدداً من الحكايات الشعبية القديمة من خلال شخصياتها. وذلك في عدد من مجموعاته القصصية مثل: (أسفار السروي) و(أحوال الديار) و(بوح السنابل).

نلاحظ من خلال عناوين هذه المجموعات اختصاصها بالقصة عن شخصية السروي، أو أحوال ديار الجنوب، أو الحديث عن السنابل التي تحتوي على حكايات شعبية وأجواء قروية.

وتتفرد مجموعة "الزهور تبحث عن آنية" وجادينا تتثاءب في النافذة" في

(١) htt://www.geocities.com/tarraj١٧/alt.htm? ٢٠٠٧ ٢٣, ١٤٢٨/٥/٧

الحديث عن تجربة مِشْرِي ومعاناته في عالم المرض متخذاً من المستشفى (المكان) الذي تدور فيه أحداث قصصه طريقة ثالثة لكتابة القصص، ويمثل القاص دور السارد العليم الذي يسرد أحداث التجربة المرضية، فالقاص يحكي سيرته مع المرض، ويصف الأحداث التي مرت به في هذا العالم وتنوع الشخصيات التي تعامل معها أثناء إقامته في المستشفى؛ ليكتب سيرته المرضية كتابة اتخذت طابع الواقعية.

ويبدو لنا أن مِشْري لم يتخذ الحبكة التقليدية ليكتب القصة، بل حاول التجديد من خلال العناصر الثلاثة: الشخصية، والمكان، والمعاناة المرضية، فمن هذه العناصر الثلاثة انطلق القاص منها في كتابة مجموعاته القصصية وفي كل طريقة نلاحظ فيها تنوع البناء القصصي لديه عن الأخرى.

وبناء على ذلك، اعتمد مشري التقنية القصصية الحديثة: "وهو أسلوب أقل ما يقال فيه إنه خرج على الأسس الكلاسيكية التي تقوم عليها القصة القصيرة، وعمد إلى كسر الوحدات الثلاث وهي البداية، الوسط، لحظة التنوير أو النهاية واستخدام أساليب جديدة مثل تداخل الأزمنة، والحوارية أي تعدد أشكال الخطاب في القصة.

واستعمال أسلوب التداعي والحوار الداخلي والاتجاه إلى الرمز بدلاً من التصريح والتعبير المباشر".

منصور الحازمي، إشكاليات القصة القصيرة المحلية بين الواقع والأفق، (قوافل العدد الخامس، السنة الثالثة، م٣ جمادى الأول ١٤١٦هـ/١٩٩٥م) ص١١٣.

وننتقل إلى القصة القصيرة في المملكة العربية لنرصد ملامح التحول في

التجربة القصصية في جيل القاص عبد العزيز مِشْري من خلال عرض موجز لآراء بعض النقاد في ندوة بعنوان: "إشكاليات القصة المحليـــة بـــين الواقـــع والأفق"، يقول منصور الحازمي: "أعتقد أن القصة القصيرة في الفترة الأخيرة – كما تعرفون جميعاً – تمردت على جميع الأشكال السابقة القديمة. فليس لها نمط معين أو قواعد معينة، كأن يكون لها تصعيد للحدث (البدايـــة والوســـط والنهاية) الذي كان سائداً عند القاصين الأوائل، كما أن النهاية التي يمكـــن أن نعرفها من نتيجة الحدث المتطور قد ألغيت تماماً، وأصـــبحنا أمـــام النهايـــة المفتوحة التي يمكن أن تؤول تأويلات مختلفة. ودخل في القصة الجديدة الكثير من أنماط الرمز، والأسطورة واللاوعي".(١)

ويعتقد سعد الدوسري أن جيل السبعينيات الذي تواجد فيه عدد كبير مـــن كتاب القصة مثل عبد العزيز المشري... جيل يؤسس لفتح طرائـــق جديـــدة للقصة القصيرة.(٢)

واستناداً إلى القراءة الشاملة لمجموعات مِشْري تتوصل الباحثة إلـــى أن الأحداث الرئيسة الثلاثة؛ الحياة في المدينـــة، والحيـــاة القرويـــة، والتجربـــة المرضية، تمثل المضامين التي تدور حولها مجموعات القاص، وتبعاً لـــذلك تتنوع القصص تحت كل حدث، ومن خلال النظرة الفاحصة إلى هذا التنـــوع يمكننا تحديد نوع البناء الفني للقصة، فحدث الحياة في المدينة تنـــدرج تحتـــه قصص متعددة، فالقاص قد يحكي عن غربته وما يعانيه من آلام نفسية بسببها،

(١) منصور الحازمي، إشكاليات القصة القصيرة المحلية بين الواقع والأفق، ص١١٣.
(٢) منصور الحازمي، إشكاليات القصة القصيرة المحلية بين ا لواقع والأفق، ص١١٤.

أو أن يتحدث عن حظه العاثر بسبب وجوده فيها، أو عن آلام المغتربين في المدينة، فأنتج من خلال ذلك قصصاً ذات بناء رمزي وبناء تياري والبناء الرسائلي.

وأما حدث الحياة القروية، فالقاص يسترجع من ذاكرته الحياة القروية بما فيها من مناسبات وأعياد واجتماعات يعرض من خلالها أهم العادات والتقاليد والأعراف القروية القديمة، ويظهر فيه الوصف الدقيق لأجزاء البيئة القروية بكل ما تحتويه من بيوت طينية، ووصفها بأقسامها كمكان النار، ومكان النوم، ومكان الحيوان في النصف الآخر من البيت، ويعرض لنا هذا الحدث أدق التفاصيل عن الحياة الزراعية في القرية، فيصف الحقول والأدوات التي تعين المزارع، ويصف أيضاً الزي الخاص بالمزارع، ولم يغفل القاص دور المرأة القروية، فصورها عندما تساند زوجها في موسم الحصاد، إضافة إلى قيامها بالأعمال المنزلية كالطبخ والتنظيف، واتخذ القاص ذلك مجالاً لوصف الأواني التي تستخدمها عند إعداد الطعام، وذكر بعض الأكلات الشعبية كالعصيدة التي ربما تدل على شح العيش والقلة، وأنتج القاص من خلال هذا التنوع ضمن حدث الحياة القروية البناء القائم على الحكاية الشعبية والبناء القائم على النوادر.

وتمثل التجربة المرضية التي عانى منها القاص حدثاً رئيساً أنتج من خلاله قصصاً تحدث فيها عن آلامه أثناء الديلزة[1] وآلامه بعد إفاقته من البنج، ووصف عالم المستشفى بكل ما فيه من أشخاص وأطباء وممرضين، وحتى

(١) الديلزة: عملية تتم من خلالها تنقية الدم نظراً لقصور الكلى عن القيام بوظائفها.

الأثاث والدهاليز خصها بالوصف، فأنتج من خلال هذا التنوع البناء الدائري وأيضاً البناء التياري.

أنواع الأبنية الفنية في قصص مِشْري:

١- البناء الرمزي:

تتعدد تعريفات الرمز، ومنها على سبيل المثال: ".. إنما الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل عند الناس ذوي الإحساس الواعي على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على يقين باطني مباشر. الرمز كما يقول يونج Carl Young [(١)]: "وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يعصب أو يستحيل تناوله في ذاته"[(٢)].

ونصف البناء الرمزي في قصص مِشْري بأنه بناء يعتمد على تكثيف الصور الغامضة بلغة تقترب من الشعر لتعبر عن مشاعر مختلطة بصراعات متنوعة أحدثتها الغربة النفسية التي شعر بها فأنتج قصصاً بصور شاحبة وبشخصيات مهزومة وذلك لشعوره بالهزيمة والضياع. وتعرف الرمزية symbolism بأنها: "إعادة تشكيل الواقع من قبيل التشكيل الرمزي له بما

---

(١) كارل يونج: عالم نفس سويسري ولد في ٢٦ يوليو ١٨٧٥م وتوفي في ٦ يونيو ١٩٦١م مؤسس علم النفس التحليلي من أهم مؤلفاته علم النفس التحليلي، والأنماط السيكولوجية، له كتاب قيم عن حياته بعنوان "ذكريات. أحلام تأملات" شرح فيه أفكاره ومعتقداته الفلسفية بأسلوب أدبي علمي رفيع.

(٢) عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م)، ص٣٥٠.

يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع"[١] واستخدم القاص لغة رمزية ليعبر عما في داخله من مشاعر وأحاسيس وتعرف اللغة الرمزية symbol language" بناء عام ذو عناصر متشابكة يتكون من لغة مقننة. تبرز أو توضح معنى أو فكرة محددة في نص أو في قصة أو في رواية ويمكن أن يكون المعنى مفتوحاً أو مغلقاً. ذلك حسب توظيف العناصر المحددة لذلك في بنية النص"[٢].

وتتفرد مجموعة "موت على الماء" بالبناء الرمزي، وقد ذكر ذلك محمد الشنطي في قوله: "إن الرموز تتقاطر في تلاحق مذهل، تحتشد في المقدمة، وهي المركز الذي يلملم كثافة الرؤية، ثم تبدأ التفاصيل بالانسياب السردي التشكيلي حيث يتحول التشكيل المتماوج بالألوان الحادة إلى (سيمفونية) [٣] تختلط فيها تضاريس الأشياء، وتمتزج في نغم (هارموني) [٤]، كما في (الفارس قديماً دخل المدينة)" [٥].

---

(١) عزت محمد جاد. نظرية المصطلح النقدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٧٨٩.

(٢) سمير حجازي، قاموس مصلحات النقد العربي المعاصر، ط١، (دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١م)، ص٧٦.

(٣) سيمفونية: مؤلف موسيقي يتكون من عدة حركات، نشأ في القرن الثامن عشر وتطور على أيدي بعض أعلام الموسيقى الكلاسيكية في القرن التاسع عشر وأواسط القرن العشرين.

(٤) هارموني: كلمة إنجليزية تعني الانسجام والتناغم والهارموني عنصر من عناصر الموسيقى.

(٥) محمد صالح الشنطي، متابعات أدبية ومقاربات نقدية "دراسة وأبحاث في الأدب السعودي المعاصر" ص١٠٤.

واختار القاص الرمز؛ بسبب حالته النفسية والذات الممزقة بسبب الغربة في المدينة، وعدم شعوره بالأمان بالرغم نت التطور الذي في المدينة، لهذا السبب ظل الماضي القروي يقض دائماً في داخله، مما أحدث الصراع المتوازي بين لحظة المعيشة الراهنة في المدينة وبين استرجاع وتذكر القاص للماضي القروي الحافل، واستمر البناء في خطين متوازيين، أحدهما الواقع الماثل في المدينة، والثاني الماضي القروي في ذاكرة القاص.

ونتيجة لهذا الصراع المتوازي اتجه القاص إلى البناء الرمزي، وذلك بسبب الهزيمة النفسية في ذلك المجتمع المتمدن، واستخدام اللغة بطريقة مشحونة بالرموز والدلالات، وذلك بقصد التواصل بين الماضي والحاضر ورغبة في العودة إلى الموروث القديم واحتوائه على صور تعبيرية رمزية من خلال أبنية فنية متعددة.

وتعد الرمزية امتداداً للمذهب الرومانسي من حيث احتفاء كل منهما بالتعبير الشعري عن الوجدان والرغبة في العكوف على الذات والإحساس بالغربة، ثم الحاجة إلى التعبير عن احساسات غامضة، ودعا "هنري جيمس Henry James"(١) إلى تطوير القالب الروائي التقليدي وضرورة تحويل دائرة الاهتمام من الأحداث الخارجية إلى الأحداث الداخلية أي إلى دائرة النفس، فقد دعا إلى التجديد في الحبكة الروائية التقليدية وذلك بالاعتماد على تتبع مجرى شعور الإنسان وتجسيده (٢).

---

(١) هنري جيمس، ولد في ١٥ أبريل ١٨٤٣م في مدينة نيويورك لعائلة غنية، فضل القراءات الأدبية على دراسة القانون، جاءت آراؤه حاسمة مع مطلع القرن العشرين، معظم أعماله تدعو إلى تنويع وجهات النظر، نشر أول قصة له بعنوان " تراجيديا الأخطاء" ساهم في مجلة الأمة وأطلانطا الشهرية.

(٢) فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط١، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م) ص١٢٧.

"وقد تطلبت القصة الحديثة لغة خاصة تمكن من التعبير عن تلك الأجواء النفسية المعقدة، فاستخدمت لغة تعتمد على الإيحاء فجاءت اللغة أقرب إلى الشعر المنثور الذي يستخدم شحنته الإيحائية للتعبير عن تلك الحالات النفسية المعقدة"(١).

وقد سيطرت فكرة محورية على البناء الرمزي عند مِشْري تتمثل في إنكار المجتمع الجديد للمجتمع القديم وصراع الفرد أمام حركة التغير، ولكن هذا الإنكار اتخذ أشكالاً عدة.

الشكل الرمزي الأول في قصة "الفارس قديماً دخل المدينة" في مجموعة (موت على الماء). فالفارس هنا رمز معبر عن إحياء الروح القروية التي اهتزت بفعل التحولات، فالقاص يتطلع إلى الفارس الذي يخلص العالم القروي من الهزائم. والخيل في هذه القصة ترمز إلى الأصالة في التقاليد العربية الموروثة، ونورد جزءاً من القصة يصور لحظة دخول الفارس إلى المدينة "يدخل الفارس المدينة متقلداً صارمه الخشبي.. طال به الصيام.. يكاد يأكل لحم عضده... يميل منحدراً يسلخ أوهام الجوع ليلقيها وراء ستارات الشبق.. ويتبع خيوطاً كالدم.. إنها تحفر الأثر... لعله يهتدي.. إنها الطريق التي لا يجهلها غيره.. يلزم الطريق.. يقضي يوم زمانه يتحول بين براقع المدينة.. يشحذ المارة خبزاً يستسقيهم... لا يفهمونه... لا يجيبونه.. يقف مرتفعاً... يكشف عن بطنه... يكشف عن... علامة الطوى تحترق على الغربة الشبقية الشمطاء" (٢).

---

(١) المرجع السابق، ص١٢٨.

(٢) عبد العزيز مشري، الآثار الكاملة، مجموعة موت على الماء (مطابع الإيمان مجلد١، د.ت) ص٧.

ومن خلال هذا المقطع نرى الفارس مقتحماً المدينة بسلاح خشبي، فهذا رمز على انهزام الفارس لأن سلاحه مصنوع من الخشب فلا قوة فيه، إضافة إلى ذلك يعاني الفارس من الجوع، وهذا الجوع الذي يعاني منه يحوله إلى متسول للخبز لا يجد من يصدّقه.

فالقاص استلهم العالم القديم بموروثاته لإحداث تواصل بين الماضي والحاضر، معرباً عن زيف الواقع.

وظَّف القاص الشخصية القروية ذات الملامح الشاحبة والحادة لترمز إلى العالم القروي الجاف ذي الصباح القاتم والسماء السوداء، والأوراق الصفراء، والماء الأسود، فنجد هذه الأوصاف للصباح القروي في قصة "السماء والحناجر محترقة" في مجموعة (موت على الماء) فيبدو أن الغربة والقتامة الداخلية في نفسية القاص انعكستا على تمثيل ذلك الجو القروي الباهت.

"الصباح رمادي.. غائم.. وقاتم و.. قاتم هذا الصباح.. ممتقعّ السماء مغلفة بالكحل.. تزحف متثاقلة.. تمني بماء أسود"(١).

"العم عاطي يطل بوجه متغضرف؛ وأنف كالضفدع المسلوخ.. من النافذة الخشبية كأنه صورة شيطان في إطار عتيق"(٢).

ووظف شخصية "خضراء" لترمز إلى فئة من المجتمع، وهي الفتاة التي لم يحالفها الحظ في التعليم الأنثى غير المتعلمة التي لا تجيد سوى صنع القهوة، ولا تذهب إلى المدرسة في قصة "على الباب طويلاً.. تنام خضراء" في

(١) مشري، موت على الماء، ص١٤.

(٢) المرجع السابق، ص١٢.

مجموعة (موت على الماء) "خضراء.. لا تصحو مبكراً.. لا تذهب إلى المدرسة.. لا مدرسة.. خضراء تجيد صنع القهوة.. لكنها لا تجد "هيلاً" تعطر به قهوتها زارهم خالها.. يعرف أن خضراء تجيد صنع القهوة.. تتقنها.. تعرف خضراء أن خالها يمتطي مشواراً طويلاً.. يحب أن يشرب بعده قهوة السير البعيد. "خضراء لا تجد عطراً لقهوتها.. لا تجد قهوة"(١).

وقد يكون الرمز في القصة يعبر عن عرف اجتماعي سائد في المجتمع العربي مثل تسلط الذكر، أو السلطة الذكورية على الأنثى في قصة "الفراشة التي انهزمت" في مجموعة (أسفار السروي)، وصفت مشهداً طفولياً بريئاً في رغبة الطفلة في الذهاب إلى البقالة مع أخيها لشراء الحلوى، وفي مقابل ذلك رفض الأخ ذهابها وتفرده في الذهاب مع زملائه.

"قال الطفل ذو الحذاء الجديد للطفلة القادمة مع الأطفال: (ارجعي، وإلا.. رجمتك بالحجارة)".

اختصرت كثيراً من خطواتها.. سبقها الأطفال إلى البقَّال: نظر الطفل ذو الحذاء الجديد إلى الخلف، ولمحها: تضع خطوة قصيرة إلى الأمام.. ثم تقف مدة خطوة، وتنظر إليه من بعيد.. بخوف وتحد، وانهزام (٢).

إذاً البناء الرمزي إما أن يكون عن طريق استلهام الموروث القديم لإثبات زيف الواقع، وإما أن يكون معبراً عن الواقع القروي، وذلك بتوظيف شخصيات قروية، وإما أن يكون راصداً لأعراف وعادات وتقاليد في المجتمع.

---

(١) المرجع السابق، ص٤٨.

(٢) مشري، أسفار السروي، ص٩٨.

٢- البناء التقابلي:

ظهر لدى القاص نوع جديد من أنواع الأبنية الفنية، وهو البناء القائم على التقابل، وقد عُرِف هذا البناء: "والمقصود بالتقابل هنا، أن المؤلف يقابل في هذه القصص بين شخصية وأخرى، وقد يقابل بين أكثر من شخصية، بحيث تكون كل شخصية نقيضة للأخرى تماماً أو تمثل موقفاً فكرياً أو عاطفياً مختلفاً تماماً. وقد يمتد التقابل إلى الأماكن من أجل تحقيق أهداف فنية أو أيديولوجية يريد الكاتب تحقيقها، وهذا التقابل يعمق من التجربة، ويمسك بالبناء، ويوحي بالواقعية"(١).

ويظهر التقابل البنائي في قصة: (عنترة بن رداد) في مجموعة (أسفار السروي). والبناء في هذه القصة قائم على التقابل بين عصرين عن طريق المقابلة بين شخصيتين، الأولى: شخصية (عنترة بن رداد) ورداد اسم شعبي متعارف عليه عند أهل الجنوب ويمثل "ابن رداد" (٢) العصر الحاضر الذي جعله القاص يعيش فيه، والشخصية الثانية: شخصية "عنترة بن شداد" التي تمثل الماضي.

وظَّف مِشْري الشخصية التراثية المعروفة بالشجاعة والإقدام "شخصية عنترة بن شداد" داخل العصر الحاضر، فجعله يتمشى بين المباني ويتغنى بقوافيه فيضمِّن القاص أبياتاً شعرية لعنترة بن شداد، وجعله يتعامل مع رجل الأمن صاحب الثياب المرقطة، فتمكن القاص من أن يحيا داخل هذه الشخصية

(١) عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي، ص٢٧٤.

(٢) رداد: اسم شعبي يتردد كثيراً.

الرامزة للماضي، ومن العوامل التي دفعته لتوظيف شخصية "عنترة" التراثية حاجته إلى شخصية قوية شجاعة كعنترة ليرمز بها إلى الماضي الذي يتملك ويستحوذ على تفكيره.

"ويقصد بالشخصية التراثية جميع الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي مثل شخصيات الأدباء، وغيرهم من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي"(١).

ويمكن تعليل ظاهرة توظيف مِشْري لشخصية "عنترة" في أن هذه الشخصية استطاعت أن تحمل أبعاداً من تجربة القاص الخاصة، فعنترة المقدام لا يرضى الهزيمة أبداً، كما أن القاص لا يرضى هزيمة الماضي القروي بل يريده قوياً حاضراً متغلباً على الحاضر المدني، مستخدماً القاص في ذلك أدوات من الماضي لا تصلح للحاضر. وأراد من هذه القصة أن يلمز واقع الإنسان المعاصر بالإيماء إلى موقفه السلبي من الحضارة الحديثة التي أخذت منه أكثر مما أعطته، بينما هو منحني الرأس أمامها، واعتمد مِشْري على الذاكرة الشعبية ليستمد منها الكثير من قصصه خاصة أجواءها وأحداثها، وقد اتكأ القاص على جملة "قال الراوي" في هذه القصة ليستثير الذاكرة الشعبية عند القارئ.." (٢)

وقابل مِشْري بين شخصية الرجل صاحب الثياب المرقطة، وبين شخصية "عنترة"، فالرجل صاحب الثياب المرقطة يرمز لرجل الشرطة، وعنترة يرمز

---

(١) أشجان محمد الهندي، توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، (النادي الأدبي، الرياض، ١٤١٧هـ)، ص٢٨.

(٢) حصة الحارثي، الاتجاه الواقعي في القصة السعودية القصيرة، ١٤١٥هـ، ص١٠٠.

للماضي الذي يتقابل مع هذا الحاضر بأدوات عصرية، لم يتعامل معها عنترة من قبل ولكنه يتغلب عليها بكل شجاعة. وستورد الدراسة مقاطع متفرقة من القصة ليتضح التقابل الذي اعتمده القاص في البناء التقابلي فيما يلي:

"كان عنترة يغني.. يرفع عقيرته.. فتلعلع في المباني التي ارتفعت.. من اليمين، ومن الشمال.. تصطدم القوافي مثل لمعان البرق، بواجهات الزجاج، وتسقط كما العصافير فوق الأسفلت.. وتحت قواعد العمارات الشامخة، يحمحم، ويرفع عقيرته:

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مرّ مذاقتِه كطعم العلقم[1]

وحينما يقوم عنترة وصديقه بالمشي في الشاعر بعد منتصف الليل يسأله صديقه عن سراة عبيدة، وعن قبائل العرب كقبيلة فلسطين أو بيروت، ولكن عنترة يتهرب من الإجابة ويرد عليه منشداً:

يخبرك من شهد الوقائع أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وما أن وصل عند: "عند المغنم".. حتى جاءت سيارة عريضة، وعلى سطحها قرون كثيرة، طويلة ومدببة.. بعضها كالسهام، وبعضها كقرون الصراصير.

وقف بجانب الرصيف، ونزل منها (رجل) بثياب مرقطة، يتمنطق بمسدس، وفي يده عصا قصيرة.. في رأسها نور أحمر، ونادى بعنترة وصاحبه:

"يا ولد . . أنت، وأنت يا . . ابن الأمة" . [2]

---

(١) مشري، أسفار السروي، ص٧٨.

(٢) المرجع السابق، ص٨٠.

لم يهتم عنترة بنداء رجل الشرطة غير أن صديقه اتجه إلى الشرطي وحنى رأسه، فضربه الشرطي فصاح من الوجع فجاء عنترة مسرعاً، وأراد أن يسل سيفه ولكنه لم يجده، وقال لرجل الشرطة: "كيف تسألني يا ولد.. هاه.. من أنت؟!

نظر عنترة، وقد أشعلته بالغضب لفظة "ولد" فأنشد:

أنا الذي:

في حومة الحرب لا تشكي غراتها الأبطال، غير تغمغم

ضحك (الرجل) وشفتاه تفضحان السخرية، وردد:

– تغمغمي.. تغمغو، يا سلام.. يا سلام.. والله شاعر!

قال عنترة، ووجهه ينفح بالغضب:

– اذهب إلى قبيلتك، وقل لهم: إن فارس بني عبس، لا يخاف نباح الكلاب.

قال الراوي:

فمدّ (الرجل) عصاه، وهوى بها على رأس عنترة.. فآلمته، لكنه صبر، وسخر من نفسه.. فأخرج رأس لسانه، وقال:

– طز.. ألا لأنني، لا أحمل سيفي!!.

فوجئ (الرجل).. فتح عينيه، فالتهمته الدهشة، ونطق:

– الله الله.. سيف!.

من سمح لك بحمل السيف في الشارع..

(ما تدري وين أنت)؟ وأضاف:

(وعامل فيها بطل!، والله شيء!)

واندفع، مسلطاً عنفوانه وعصاه، نحو عنترة وصاحبه. ولم يأبه عنترة، بل اختطف العصا من يد (الرجل).. نزل في وسط الشارع، وصاح:

هل من مبارز، هل من مناجز؟!(١).

ويفاجئنا القاص من خلال المقطع الأخير بالنهاية:

"و.. بهدوء مشحون بالثقة.. أخرج (الرجل) المسدس من مخبئه.. صوبه نحو صدر عنترة:

ثلاث طلقات متتالية، فتركه، يفرك بدمه جسد الأسفلت اللامع تحت الضوء.. ظاناً أنه قد مات.

غير أن عنترة صرخ:

(إني قادم.. قادم، لا أهاب الموت)

وظل صراخه.. يهز كل جماد" (٢).

ويتضح من نهاية القصة أن الماضي يبقى مثلما بقي عنترة على قيد الحياة رغم محاولة قتله. كذلك يبقى الماضي حاضراً ومتغلباً على جميع أدوات الحياة العصرية التي تحاول تطوير الحياة القروية، وهذه الحقيقة تتفق مع رؤية القاص التي حاول إثباتها من خلال هذا البناء القصصي.

وظف مِشْري في هذه القصة السيرة الشعبية لأنها تعد أكثر أنواع الأدب الشعبي العربي ارتباطاً بقضايا المجتمع العربي، وقد استلهم عبد العزيز مِشْري النموذج البطل المثالي من خلال شخصية عنترة، ومزج بين الدلالة

(١) مشري، أسفار السروي، ص٨٢.

(٢) المرجع السابق، ص٨٢.

التراثية والمعاصرة من خلال اسم البطل، فعنترة له دلالة تراثية قديمة، ورداد اسم شعبي متداول في المنطقة الجنوبية من الجزيرة العربية، وكشف مِشْري من خلال امتزاج هاتين الدلالتين عن متغيرات العصر الحاضر، ووقوع الإنسان بين نقيضين مختلفين القديم والحديث. (١)

ومن الواضح لنا أن القاص وظَّف الشخصية التراثية المستمدة من القصص الشعبية، شخصية عنترة بن رداد ليرمز بها إلى الماضي القوي الصامد الذي سيظل حيّاً لا يموت في ظل هذا الحاضر المتقدم، فعنترة ينشد بقوافيه التي تتلعلع في المباني، وتصطدم فتلمع مثل البرق بواجهات الزجاج، ولكنها تسقط مثل العصافير إما فوق الأسفلت أو تحت العمارات الشامخة، ولكنه يحمحم ويرفع عقيرته وينشد:

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مـرّ مذاقتـه كطعـم العلقـم

فعنترة لا يُظلم وإذا ظُلم فإن ظلمه باسل وطعمه مر كالعلقم. فعنترة غير راض عن سقوط قوافيه، ويفسرها بأنها نوع من الظلم.

وإضافة إلى ذلك أظهر القاص شخصية عنترة، كما هو في الماضي شجاعاً لا يهاب القتال رغم عدم توفر سيف لديه، وذلك حين قابل رجل الشرطة وضربه على رأسه، ولكن عنترة لم يتألم بل سخر من رجل الشرطة، هذه في المرة الأولى، أما في المرة الثانية عندما أراد ضربه اختطف عنترة العصا من يد الرجل، ونزل في وسط الشارع وصاح هل من مبارز، فلجأ رجل الشرطة إلى المسدس وصوبه نحو عنترة، وأطلق عليه ثلاث طلقات،

(١) حصة الحارثي، الاتجاه الواقعي في القصة السعودية القصيرة، ١٤١٥هـ، ص١٠٠.

ولكن عنترة لم يمت، فهو قادم لا يهاب الموت. فيظل الماضي حياً وصامداً رغم محاولة العصر الحاضر لقتله بأدوات عصرية تفوق قدرة الماضي البدائي، ولكنه يبقى صامداً في وجه الحياة العصرية المتطورة.

ويمكن أن نعلل توظيف القاص لشخصية "عنترة" بعينها من أجل أن يرمز إلى الشجاعة التي تميزها لتقف في وجه الحاضر وتتغلب عليه، وليظهر زيف الواقع المتمدن وانهزامه.

"فمعلوم أن بعض كُتاب القصة القصيرة استوحى الأحداث والشخصيات التاريخية، ومعنى هذا أن الفنان يجعل الشخصية تتعاصر مع الواقع بما تحمل من هموم وإسقاطات". (١)

إذاً لتوظيف الموروث الشعبي بشكل عام سواء أكان حكايات أم شخصيات غرض يهدف القاص إلى تحقيقه من خلال النص القصصي، "ولا شك أن التوظيف يجسد مستقبل الموروث الشعبي، فالتوظيف هو إعادة صياغة الجزئيات والعناصر والشخصيات والآثار المنتمية إلى عالم التراث الشعبي وإكساء هذه الآثار جميعاً أثواباً جديدة وأزياء عصرية تعكس ألوان الواقع وظلال العصر"(٢). وقد يكون الغرض من التوظيف "يعني التوظيف ضمناً التواصل بين الحاضر والماضي، إنه محاولة لإيجاد أرض ثابتة تقف عليها

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧-١٩٨٤م (الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م)، ص٢١٩.

(٢) عباس قاسم مراد، توظيف التراث في مسرح عبد الرحمن المناعي، ط١، (إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، ١٩٩٨م)، ص٣٢.

التقنية المعاصرة لتكون أكثر انسيابية وأكثر عمقاً" (١). ويلجأ الأدباء لتوظيف التراث الشعبي في إنتاجهم لأنه جزء من الموروث الثقافي لعامة الشعب، وجزء من الموروث الحضاري للأمة، فلذلك ارتبط به الأدباء ارتباطاً وثيقاً أثر على إنتاجهم الفني (٢).

وذكر الدكتور طلعت صبح السيد تحت عنوان "توظيف الأسطورة الشعبية" في كتابه "العناصر البيئية في الفنّ القصصي في المملكة العربية السعودية" بأن الكاتب عبد العزيز مِشْري استلهم الأسطورة الشعبية في بناء القصة من ناحية وفي تشكيل الرؤيا من ناحية أخرى، "ففي قصته "عنتر بن رداد" نجده يتمثل الشخصية التراثية بما يكتنفها من محيط مكاني له سمات معينة إلى محيط آخر عصري جديد يقف شاهداً على المرحلة الحضارية، وما يلابسها من أزمات.. الأمر الذي يمثل المواجهة المبُاشرة بين الشخصية التراثية وبين الواقع، ويتجلى هذا في ذلك الصدام الذي نشب بين عنترة بن رداد وبين ذلك الرجل الذي يرتدي ثياباً مرقطة، ويتمنطق بمسدس وفي يده عصا قصيرة" (٣)

وفي قصة "ترحلون" في مجموعة (أسفار السروي) يكون البناء تقابلي، فالقاص وظف المقابلة القائمة على السخرية والتهكم من أوضاع العرب حيث

---

(١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢) المرجع السابق، ص٢٩-٣٠، ويعرف عباس مراد مصطلح التراث بأنه " مصطلح شامل نطلقه لتعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى أخرى.

(٣) طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، ص٢٧٢.

صور صعوبة موقف فلسطين وبيروت، وفي المقابل يصور عجز العرب عن إدانة المستعمر والوقوف في وجهه، بل تخاذلوا عن الوقوف بجانب إخـــوانهم المسلمين واكتفوا ببعض المساعدات (كالقطن، والملابس).

ولّد القاص من خلال النص مقابلة ساخرة بتوظيف نص شعري يشير إلى التكاتف، والتعاون لمواجهة العدو حتى يقضي عليه تمامـــاً، بينمـــا المواقـــف المعاصرة تميل إلى الخوف والتخاذل، والسكوت عن الحق وتكتفي في مواجهة العدو بترديد الأغاني العاطفية، وتقديم الدعم المادي البسيط لهؤلاء الضـــحايا، فتكون النتيجة أن آلاف الأطفال يموتون نتيجة هذا الدعم العربي الكبير لهم.

في الإذاعة:

طلعنـــا علـــيهم طلـــوع المنـــون فصـــاروا هبـــاء، وصـــاروا سُـــدى

و..:

(قاتلوا.. نحن معكم)

بالقطن

با "لميكروكروم"

بالملابس، والبطاطين.. ندعمكم!

(قاتلوا.. نحن معكم) أغان عاطفية في العيون السود".

"أخبار جهينة" مسلسلات إذاعية غرامية جديدة".

"في "هيئة الأمم":

تأممت الهيئات.. تفرقت الهيئات.. أدانت.. شـــجبت، وامتـــزج شـــجبهم بشجبنا، ومالت الكفة الراجحة.

في بيروت:

خمسة آلاف

عشرة آلاف

أطفال يقتلهم الدعم العربي

أطفال يقتلهم المال العربي

أطفال يقتلهم الصمت العربي!!!! " (١).

٣-البناء الرسائلي:

تعد كتابة القصة على شكل رسالة من الوسائل التي استخدمت في الكتابة القصصية، لذلك تحمل القصة بناء الرسالة وتكتب بطريقة كتابة الرسالة نفسها و"قد يستعين الكاتب أحياناً بأسلوب (الرسالة) ليكتب به القصة كلها أو جزء منها، من أجل أن يوهم القارئ- كما ذكرنا- أن ما يقصه قد حدث بالفعل. والكاتب حين يستعين بالرسالة: وسيلة للتعبير القصصي يجب أن يجعلها ملائمة لمستوى تفكير كاتبها" (٢).

يؤدي البناء الرسائلي عند مِشْري ثلاث وظائف على النحو الآتي:

الوظيفة الأولى: الموازنة بين الحياة القروية والحياة في المدينة:

عبّر القاص عن شوقه إلى القرية من خلال رسالة يبعثها إلى رفيقه، واصفاً فيها آلام الغربة في المدينة، وما يُميز هذه القصة هو بدايتها بوصف

(١) مشري، أسفار السروي، ص١٠٤-١٠٥-١٠٦.

(٢) طه وادي، جماليات القصة والرواية، مجلة المنهل العدد (٥٢٠)، المجلد (٥٧) العام (٦١) شوال، ذو القعدة ١٤١٦هـ/فبراير/ مارس ١٩٩٦م) ص٢٧٧

تعب (السروي) [1] وألمه، ورؤيته لأشجار الشارع في المدينة كورق الطلح وكالوديان وكحقول الذرة، حتى يصل القاص بعد ذلك إلى الحنين الذي شعر به إلى قريته، وبناءً على ذلك شتم المدينة، وتذكر صديق صباه (شوق) فكتب إليه الرسالة، وذلك في قصة (من السروي.. إلى شوق) "عندما بلغ التعب من "السروي" مبلغ الألم.. تطلع إلى جهة الشارع المزخرف بالسيارات الفارهة، وحملق بلا عناية في أشجار مكتظة بالخضرة لا تفيد إلا في المنظر، ورآها كورق الطلح.. ورآها كورق السدر.. ورآها كحقل ذرة، ورآها وديانـاً من حبق ولوز، تدخل في الذاكرة فتصفح بالحنين.. وتفيض برغبة تجمح في العودة إلى الديرة.

شتم بكلام مرّ حياة المدينة، وتمنى لو يجلس مع صديق صباه (شوق) ويتذكران حب الحياة المولود من بطن قريته. وعندما بلغ الحنين من (السروي) مبلغ القصد من المراد، عمد إلى صديق هندي يعمل بدكان في الحارة، فاشترى (فرخ ورق). أقفل باب غرفته القديمة وكتب:

كيف حالك يا شوق؟

ألا تزال كعادتك مع نفسك ترحل من سفر إلى سفر!.

علمت أنك سئمت من العيش في الغربة، ولم أقع على عين السبب.

لا تحدثك نفسك بالسفر، فالغربة في المدينة أثخن من طعنة (الجنبيّة).

لا تسافر" [2].

---

(١) السروي، قروي من الجنوب، و"السراة، هي سلسلة الجبال الممتدة شرق البحر الأحمر إلى الجنوب ".

(٢) مشري، أسفار السروي، ص٩٢.

وفي موضع آخر من القصة:

"شوق:

خبرني كيف حال عمنا صابر..

كيف حال العم (أبو جمعان)؟

آخر ما علمته أنه اشترى حمارة صغيرة.. تحتاج لتدريب في (المسراح والممراح).. بعد أن حزن على موت حمارته الرمادية العجوز" (١).

"وفي قصة "من السروي إلى شوق" يجد القارئ الموازنة بين حياة الريف والمدينة، تأتي من خلال رسالة يبعث بها السروي إلى رفيق صباه في القرية "شوق" يبثه فيها أشواقه وحنينه إلى صفاء القرية وعذرية الطبيعة التي يراها السروي رمز البراءة المشدودة إلى الجذور في قريته وريفه، رغم الهجرة إلى المدينة التي يمقتها" (٢).

ويظهر لنا أن مِشْري اتخذ الموازنة بين الحياة في القرية والحياة في المدينة ليثبت من خلال رسالته إلى صديقه (شوق) بأن الحياة في القرية هي الأفضل، وهذا إحساسه الذي جعله يستخدم أسلوب الرسالة في كتابته لهذه القصة. فبواسطة الرسالة يبث مِشْري من خلالها مشاعر مكبوتة بسبب الغربة في المدينة جعلته يحن إلى قريته، ويوجه رسالة إلى صديق صباه "شوق" يُفرغ فيها هذا الحنين، ويتفقد أهل القرية مثل العم (صابر) والعم (أبو جمعان).

"وبهذا تظل الذاكرة الشعبية من خلال رسائل الشعب ورسائل ذويه، رمزاً لحب الأرض والتعلق بها، ولذلك تجئ نهاية قصة "من السروي إلى شوق"

---

(١) المرجع السابق، ص١٠١.

(٢) حصة الحارثي، الاتجاه الواقعي في القصة السعودية القصيرة، ص١٠٠-١٠١.

حين نرى السروي يلصق ظرف رسالته وبقلبه كلام كثير عن حبه للأشـــجار والناس والطين" (١).

الوظيفة الثانيـة: نقل مشاعر غربة المغترب المكافح الذي يعمل فـــي المملكة العربية السعودية:

رسالة منقولة عن طريق ملاحظة مِشْري لشخص يكتب رسالة إلى أهله، فقام مِشْري بالتقاط النص المرسل من خلال مراقبته لهذا الشخص الغريب في المملكة العربية السعودية، دون أن يشعر صاحب الرسالة، وتحمـــل القصـــة عنوان "يصلكم مع حامل الرسالة" فمن العنوان يتضح لنا أن المرسل ســـيقوم بإرسال شيء لأهله مع الرسالة. وهذه الرسالة تصور الغربة التي يشعر بهـــا العمال الوافدون من خارج المملكة من أجل طلب الرزق، ويمكن أن نســـتنتج أن مِشْري يشعر بالغربة في داخل المدينة مثل هؤلاء المغتربين، لذلك الـــتقط مشاعرهم وعبّر عنها في هذه القصة:

"اقتعد مكانه المألوف، قرب عمود النور.. ذي الذراعين الممتدين، ثم أملى على رفيقه الذي حنى رأسه نحو الورقة البيضاء المفرودة فوق ركبته اليمنى.. وراح يرصد بعينيه ذبذبة القلم بين أصابعه المرتجفة.

أملى عليه.. بلهجة يمانية.. فيها كثير من تكلف اللغة.

"وسلامي إلى الوالدة الحنون، وإلى الأخ مرشد وحرمه، وإلى عمتي رفعة وأولادها.. وسلامي إلى أختي حجة، وشقيقي العزيز حميد، وأنا إن شـــاء الله، في أول شهر الفطر الثاني، أكون عندكم.

يصلكم مبلغ ستمائة ريال سعودي، مع حامل الرسالة، وأرجـــو مـــنكم..

---

(١) المرجع السابق، ص٩٣.

المعذرة يا والدي العزيز، لأن الشغل هذي الأيام قليل والشـــغالين الأجانـــب.. كثروا في البلد واحنا.. لا نعرف الإنجليزي.. ولكن يا والدي العزيز.. نرجو منكم.. الدعوات الصالحة.

والسلام ختام" (١).

الوظيفة الثالثة: الشكوى من همومه وهموم العالم العربي:

يبوح القاص عن الهموم التي يعاني منها بسبب المرض، ويبوح أيضاً عن الهم العربي العظيم وهو قضية فلسطين في رسالته التي تحمل عنوان "رسالة فوق البوح" لصديقه المغترب همومه ومعاناته المرضية التي تجعله يذهب إلى المستشفى لتتم عملية تنقية دمه التي تستغرق أربع ساعات تجعلـــه يســـترجع ذكرياته ويتذكر صديقة الذي يوجه إليه هذه الرسالة، ويبدو لنا مـــن العنـــوان الذي احتوى على كلمة "البوح" بأن مِشْري في حالة نفسية متعبة يحتاج إلى أن يبوح عما بداخله من هموم ويستحضر أيضاً قضية العرب الكبرى "قلســـطين" ليبث من خلال هذه الرسالة ما يشعر به من مرارة وأسى وصل به إلى حـــد السخرية من موقف العرب تجاه هذه القضية، إذ يقول: "سمعت يا صديقي، أن فلسطيننا ستعود، لا تعجب فبيتين من الشعر العمودي يعيدان كـــل المنـــزحين والمهجرين والمغربين إلى أوطانهم، ولا تثق في السلاح والرصاص والفتـــك النووي.. فكلها أمور لا تتغلب على قوة الأعداء، بل الشعر المقفى، والخطب، وكلمات الحفلات. ولا نستعجل فإن غداً لناظره لقريب" (٢). "وبهذه الكلمات لا يخفى ما يقصده من لمز الواقع العربي المستسلم، المتخاذل عن مواجهة العدو،

(١) مشري، أسفار السروي، ص١١٨.

(٢) مشري، بوح السنابل، ص٢١٤.

وإن فكر في المواجهة، فإن هذه المواجهة لا تعدو مجرد الشجب والتنديد، وتدبيج الخطب ونظم أبيات الشعر" (١).

وتتفرد هذه القصة في أن مِشْري كتب اسمه، والمدينة، والتاريخ، في بداية القصة، ولم تحتوِ على مقدمة، وبدأ بشكل مباشر بكتابة الرسالة، وعبر عن اختلاط مشاعر متنوعة في ثنايا هذه الرسالة فبدايتها يتحدث الكاتب على همومه التي تكاد تغطي كل نظرة في الحياة، ولكنه يتدارك هذا الهم بتبريره بأن الإنسان أعظم من هذا الهم، وحديثه حول تقديم العاشق نفسه قرباناً لحبيبته، وكأنه هنا يرمز إلى تقديم النفس ضحية من أجل الوطن، ثم يبدأ باستحضار قضية فلسطين ساخراً من موقف العرب المكتفي بترديد أبيات من الشعر العمودي، وعدم الثقة في السلاح والرصاص والفتك النووي. وهذا المقطع سبق إيراده في الصفحات السابقة، ستورد الدراسة المقطع الأول من القصة: "مدينة الدمام في ٦ مارس ١٩٨٦م صديق جداً..

إليك أكتب هذه الرسالة، وقد اختلطت في الذهن اعتبارات عدة، لم أسلم من تجاوزها، وأنا أتحفز ممسكاً بالقلم، أهمها حالتك في الغربة والتي لا تحتاج إلى من يضيف على أكوامها كوماً.. لكنني وبحب، أحببت أن أكتب إليك وأغطي بقدر قوتي ما استطعته منها.

وبعد.

هموم النفس بالغة في الداخل، وهموم الداخل.. تكاد تغلب على كل نظرة في الحياة، ولكن من قال إن الهم أعظم من الإنسان! " (٢).

---

(١) حصة الحارثي، الاتجاه الواقعي في القصة السعودية القصيرة، ص١٠٦.

(٢) مشري، بوح السنابل، ص٢١٢.

وبالنظر إلى الوظائف التي يؤديها البناء الرسائلي نرى أنها شملت جميعها مشاعر الغربة، ففي الرسالة الأولى ظهرت مشاعر غربة مِشْري حينما عاش في المدينة أثناء موازنته بين حياة القرية وحياة المدينة واصفاً مشاعر الغربة والحياة الكئيبة في هذه المدينة، في حين تظهر غربة العامل المكافح في الرسالة الثانية التي يبعثها اليمني إلى أهله، وأما في الرسالة الثالثة منذ بدايتها نلاحظ أن مِشْري افتتحها بالحديث عن الهم الداخلي الذي لا يشعر به الإنسان لا إذا أحس بالغربة، ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع من القصة:

"اليوم صحوت – كبعض عادتي– مبكراً جداً، وذهبت بنفس صباحية إلى المستشفى، غسلت دمي، وجلست مع دمي ساعات أربع.. قرأت فيها أغلب الأمور، الحية والميتة، وجئت أنت بخاطري، وأناس جميلون، وكنتم كالصباح الممطر في جدب هذه الصحاري، ووجدتني أغرق في معان لا حاجة بي لذكرها، في الحياة والموت، وكنت أرغب بشدة في أن أصرخ، وكنت أرغب لو أنه كان لـ "لهب السيف نيرودا".. لكنني عدلت، وما أكثر ما يعدل المرء عن أشياء ملحة يرغب في تنفيذها" (١).

تحولت هذه الرسالة من السرد إلى الشوق "بالإيقاع الشعري، فلا نجد النفي فيها يتجاوز الحالة الطبيعية، وينتقل بالخيال إلى الرؤية، بحركة نفسية، انتقالاً وجدانياً يتم عن تداعيات ضغط الألم الغربة، وقد ورد مجموعة من التكرارات اللفظية المغنية لهذا الوجد الوجداني: كيف حالك يا شوق/

(١) مشري، بوح السنابل، ص٢١٢.

كيـحل عناصـر/كيـحل العم أو جمعل،وتشكل كل وحدة تكرارية نفسية مقطعاً نصياً مستقلاً يستند إلى موجية صوتية أو حكائية تعادلية التجربة الصيفية لفراق الكل"[1]

٤- بناء تيار الوعي:

يفيد مصطلح تيار الوعي علماء النفس، وقد ابتدعه وليم جيمس[2] William James، ويستخدم على نحو محدد للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص ويدل الوي على منطقة انتباه ذهني تبدأ من قبل الوعي، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد لتصل إلى مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين، وهذا أعلى مستوى في الذهن لتشمله.[3]

ويمكن تعريف قصص تيار الوعي: "أنه نوع من القصص يركز فيه أساساً على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي يهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"[4]

---

(١) محمد الجمعان، الإيقاع التكراري عند القاص عبد العزيز مشري (الواحات المشمسة، الجزء الثالث، ١٤١٥هـ) ص٥٢.

(٢) وليم جيمس ولد في ١١ يناير ١٨٤١م في مدينة نيويورك وتوفي في ٢٦ أغسطس ١٩١٠م، فيلسوف أمريكي ومن رواد علم النفس الحديث، كتب كتاباً مؤثرة في علم النفس الحديث والتربوي والديني والتصوف والفلسفة يعد فيلسوف الحرية ومن مؤلفاته الإرادة، الاعتقاد، مبادئ علم النفس البراغماتية.

(٣) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، (دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م) ص٢٢-٢٣.

(٤) المرجع السابق، ص٢٧.

ومن تقنيات تيار الوعي التي ظهرت عند مِشْري تقنية المنولوج الداخلي، وقد عرفه إدوارد جوجاردي Edouarddu Jarda[١] تعريفاً ذكره روبرت همفري وقال عنه بأن التعريف المعتمد ولكنه تعريف مضطرب، ووصل إلى تعريف أبسط وأكثر دقة وهو: "المنولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[٢]

وينقسم المنولوج الداخلي إلى نوعين هما "المنولوج المباشر" و"المنولوج غير المباشر". فالمنولوج الداخلي المباشر يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة ولا يهتم بتدخل المؤلف، فيغيب المؤلف في العمل الأدبي، ويكون موجوداً بإرشاداته وبتعليقاته الإيضاحية. وأما المنولوج الداخلي غير المباشر فيقدم المؤلف المادة كما لو أنها تأتي من وعي الشخصية، ويتدخل بين ذهن الشخصية وبين القارئ، فهو حاضر ويقوم بإرشاد القارئ. [٣]

ويبدو لنا أن الباء التياري في قصص مِشْري اختص برسم ما تعانيه الذات المهزومة من عذاب بسبب الصدمة بالواقع المدني الغريب، موظفاً الحلم

---

(١) إدوارد دوجاردي، كاتب فرنسي ولد في عام ١٨٦١م، وتوفي في عام ١٩٤٩م، وهو مبتكر المنولوج الداخلي.

(٢) همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٥٩.

(٣) المرجع السابق، ص٦٤-٦٥-٦٦.

بشكل مباشر يصرح فيه القاص بلفظه (حلمت) ويذكر حدث القصة في خطين متوازيين، الأول: الخط التصاعدي لبناء الحدث المهيمن المتمثل في الاغتراب والانصدام بعالم المدينة، والثاني: الخط التصاعدي لتداعي الذكريات والصور والأحداث العصرية النابعة من أعماق الذات المتمردة على هذا الواقع الغريب الذي لا يلائم ذات القاص المرهفة على شكل تياري من وعي الكاتب.

يمكن تقسيم البناء التياري، في قصص مِشْري إلى ثلاثة أنواع:

١- بناء تياري بمونولوج داخلي غير مباشر.

٢- بناء تياري بمونولوج داخلي مباشر.

٣- بناء تياري قائم على الحلم.

ونجد النوع الأول ماثلاً في قصة "هنا سقط.. وماتت عقيرتي!" في مجموعة (موت على الماء)) بشكل مونولوج داخلي غير مباشر:

[١] "قال بصوت متهدج وقد ألقى عن رأسه حملاً ثقيلاً:

سوف ينتهي العالم.. أكسر يدي على الباب وتحملني أكف فرحتهم!

قالها بغصب منفوخ ثم بصق خلفه ونام بكامل ثيابه الأخرى.

[٢] قالت الشمس وهي تنفذ من خلال العواصف والغبار المتماوج في الفضاء المرتخي: سوف أضيء..

وكأن ضوءها ينبثق من وراء الغيوم الداكنة، كان على النخلة الطويلة، التي تلعب برموشها الرياح السوداء..، عصفور جميل العينين.. يسمع ما يقال..

صفق بجناحيه الأبيضين ثم دلّى بذيله نحو الأسفل وسقط منه شيء"(١).

تستنتج الباحثة بأن القاص اعتمد على الصورة القصصية المعتمدة على التشخيص أي تشخيص الماديات ويكون ذلك بإضفاء الملامح الشخصية على الأشياء المادية. واعتمد أيضاً على التجسيد، أي تجسيد المعنوي في صور حسية، فمثلاً في قصة "الدمعة.. والحظ الهارب، يشخص الحظ عن طريق إسناد صفة الهروب إليه، وهي صفة من صفات الإنسان، ولا يكون الهروب إلا في الأمور المعقدة التي لا يريد الشخص مواجهتها فيختار حلاً هو الهروب فمن خلال عنوان القصة يتضح لنا التشخيص والتجسيد والرمز أيضاً.

ومن المحتمل أن يكون الهروب رمز الحالة التي يعيشها الكاتب والغربة التي يشعر بها.

ويتضح لنا التجسيد أيضاً من خلال عنوان قصة "انكسارات في القلب الأخضر" نجد القاص أسند صفة الانكسار للقلب، والانكسار لا يكون إلا للشيء المادي المحسوس، فنجده جسد القلب.

ويتمثل النوع الثاني من البناء التياري بشكل مونولوج داخلي مباشر، وذلك في قصة "رائحة الجوع.. والخبز غبار" في مجموعة (موت على الماء).

"قطتنا جائعة.. بيتنا لا يعرف الفئران..

تذكرت أنني أجيد السباحة في الليل.. سبحت عند ما لبس الماء ثوب الاحتداد.. انغمست في الظلام كي لا تراني العيون..

خلعت تنهداتي البعيدة من جذور الماضي الغابر.. رميت بها عبر

(١) مشري ، موت على الماء، ص٣٢.

انتفاضات أتعابي المعمرة وأغرقت صوتي في البحر.

السواحل تكتسي بالنوم.. ورائحة البحر فراش وقناديل.. قرأت أن أبـــاذر قال: "عجبت من الجائع كيف لا يخرج على الناس بسيفه" قطتنا جائعة بيتنا لا يعرف الخبز.. والفئران تخاف.. " (١)

فالقاص هنا عبر بشكل تياري من وعيه عما يشعر به من الجوع، عارضاً أفكاره بشكل تياري متحدثاً عن القطة حيناً وعن الماضي وعن السباحة، وهذا التداخل بشكل مونولوج داخلي مباشر.

وأما النوع الثالث من البناء التياري، فإنه يقوم علـــى توظيـــف الحلـــم، ويعرف بأنه" "كلمة أو نص مكتوب بطريقة وصورة، وهنـــاك لغـــة خاصـــة تستعمل في الأحلام، وهذه اللغة لها نحوها وبلاغتها ومفرداتهـــا". (٢) وتعـــد قصص تيار الوعي نتيجة لاستخدام الكاتب للحلم في قصصه وسبب ارتبـــاط الحلم بهذه القصص التشابه بين الحلم وتداعي الأحداث والذكريات (٣). لـــذلك فالحلم هو "نشاط إبداعي في بناء القصة يعتمد على سيولة الوعي أو الشـــعور في حالة "وعي" أو "لاوعي" (يقظة أو نوم) الشخصية القصصية ويون شـــديد التكثيف، سريع النقلات مجسداً في لغة مصورة وزمن لا تتابعي" (٤)

---

(١) مشري، موت على الماء، ص٢٨-٢٩.

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصـــر ١٩٨٤/١٩٩٧م، ص٢٠٩.

(٣) المرجع السابق، ص٢٥٨.

(٤) المرجع السابق، ص٢٦٠.

ويوظف البناء التياري الحلم بشكل مباشر، تصرح فيه الشخصية بلفظة "حلمت"، ويذكر القاص حدث النوم، وذلك في قصة "مليحة: الغنم.. وموت الحماطة" في مجموعة (موت على الماء):

"غنت.. صفقت كثيراً ثم تعبت.. جاءها النعاس ونامت الماء يحدق في وجه مليحة.. يغازل ضفيرتها ويغني..

كانت تتغمس في أحضان النعاس.. وكانت تنام بعمق مليحة.

الماء عيون تغني.. تغني وتحدق و.. مليحة:

تتمدد في حلم طويل.. رهيب ومفجع.

(شجرة الحماط ترتمي متراخية.. مسلوخة.. تتقاطر دماؤها وتغرق جسمها الكبير الأصفر) (١)

فمليحة تحلم بموت شجرة الحماط التي تمثل رعباً لدى الفتيات في القرية.

وفي قصة "الأبواب" في مجموعة (أسفار السروي) يذكر القاص منذ البداية بأن (علي) يحلم بقطف العناقيد، ويصرح القاص بلفظ (حلمي):

"يحلم (علي) بقطف العناقيد.. ليست عنباً، وليست شوكاً.. وإن "باح العنب يا سروي فاقضم العود".

"تقول جدته:

حلم خير.. أحلامكم بأعلامكم.. قدامك طريقان، واحدة بعيدة، لو مشيت فيها تصل عين الشمس وتغترف من نورها.. تملأ جيوبك حتى تفيض وتملأ يديك وفمك.. تتلهف لتوزعها على كل الفقراء والبلهاء والشرفاء.

---

(١) مشري، موت على الماء، ص٧٠

تعود وكلك نور.. صوتك سنابل مكتنزة، وأزهار تفوح كما عطر الجنة.. الطريق طويل.. به أشواك وطلح وجبال.

وواحدة، قدامك مفتوحة.. لا تروح في الشمال ولا في الجنوب.. تمسك يمينك.. وتمشي، في وجهك جبل أسود كبير يسد النظر من المشرق إلى المغرب.

توصية.. تقرص فخذه الصغير:

الرجال يصبرون على ضرب الرصاص.. اختر طريقك واستعن بالله"(١).

يتضح للباحثة من خلال حلم (علي) أن القصة تحكي صراع القروي ومأساته بسبب الهجرة من القرية إلى المدينة، ويتضح لنا هذا الصراع من خلال حلم (علي) وتفسير الجدة لهذا الحلم بأن (علي) قدامه طريقان، إذن فعلي سيهاجر وهاجر علي إلى المدينة، وعاش الغربة واشتاق لقريته. ويصف القاص (علي) في المدينة في هذا المقطع:

"تزحف جدران أربعة، وتضيق.. تضيق، يمد (علي) قدميه يردعهما جدران، ويفرد رقبته للوراء.. يردع رأسه جدار" (٢)

(١) مشري، أسفار السروي، ص١١١

(٢) مشري، أسفار السروي، ص١١٢

وختاما:

تعد تجربة القاص السعودي عبد العزيز مشري تجربة تحفل بالتنوع في البناء الفني الذي يكشف عن تنوع المتخيل السردي لديه، لذلك نجده يوظف الرمز ويحاور التراث عن طريق التناص للأشكال التراثية مثل: الرسالة، فالقاص بنى عددا من القصص بشكل رسالة، وفي المقابل يوظّف القاص عددا من التقنيات الحديثة في القصة كتيار الوعي والرمز الذي يمكن تأويله بدلالات متعددة.

المصادر والمراجع

المصادر:

١-مشري، عبد العزيز، المجموعات القصصية، الآثار الكاملة، المجلد الأول، مطابع الإيمان، د.ت

المراجع:

١-أشجان محمد الهندي، توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، (النادي الأدبي، الرياض، ١٤١٧هـ)،

٢-جـ. ب. تنيسون، حبكة المسرحية وبناؤها، ت: أحمد زياد محبك، (مجلة الحرس الوطني، ع١٨٧، شوال، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م)

٣-حصة محيا سراج الحارثي، الاتجاه الواقعي في القصة السعودية القصيرة، (١٤١٥رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، إشراف: د. محمد بن مريسي الحاثي، ١٤١٥ هـ

٤-روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، (دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م)

٥-سمير حجازي، قاموس مصلحات النقد العربي المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١م.

٦-طه وادي، جماليات القصة والرواية، مجلة المنهل العدد (٥٢٠)، المجلد (٥٧) العام (٦١) شوال، ذو القعدة ١٤١٦هـ/فبراير/ مارس ١٩٩٦م).

٧-عباس قاسم مراد، توظيف التراث في مسرح عبد الرحمن المناعي، ط١، (إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، ١٩٩٨م)

٨- عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

٩- عزت محمد جاد. نظرية المصطلح النقدي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م

١٠- فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

١١-محمود الحسني، الاتجاهات الواقعية في القصة القصيرة "دراسة في المضمون والبناء الفني". دار المعارف. ١٩٨٤م.

١٢-محمد الجمعان، الإيقاع التكراري عند القاص عبد العزيز مشري (الواحات المشمسة، الجزء الثالث، ١٤١٥هـ)

١٣-مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧-١٩٨٤م (الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م)، ص٢١٩.

١٤-محمد صالح الشنطي، متابعات أدبية ومقاربات نقدية "دراسة وأبحاث في الأدب السعودي المعاصر"، ط١" جمعية الثقافة، الدمام، ١٩٨١م.

١٥-منصور الحازمي، إشكاليات القصة القصيرة المحلية بين الواقع والأفق، (قوافل العدد الخامس، السنة الثالثة، م٣ جمادى الأول ١٤١٦هـ/١٩٩٥م).