مساءلة الذات والوجود في المجموعة القصصية "منسوخ"
قراءة في ضوء نظرية التلقي واستجابة القارئ

حنان مصطفى محمود عباس*
hanan.m.farsi@gmail.com

توطئة:

كان الأدب الفارسي منارة للتعبير الثقافي والفلسفي والجمالي لقرون ولا يزال له بريقه الذي لا ينطفئ؛ فنسيجه الواسع من الحكايات والشعر والنثر يسحر المتلقين، نظرا للنسيج المعقد للحياة والفكر الإيراني، ضمن هذا الطيف المتنوع تحتل القصص الفارسية القصيرة جدا مكانًا فريدًا، مقدمةً رؤى موجزة ولكنها عميقة في تعقيدات المجتمع الإيراني. ولفهم عمقها ودلالاتها، يصبح من الضروري فهم القصص نفسها، وكذلك الطريقة التي يحدث بها جدل مع قرائها. وتقدم نظريتا استقبال النص ونقد استجابة القارئ آفاقا رؤيوية تسهم في تعزيز قيمة هذا الاستكشاف؛ وهذا بعض ما تسعى إليه هذه الدراسة بتأمل بعض القصص القصيرة جدًا في الأدب الفارسي المعاصر، من خلال التركيز على مجموعة (منسوخ)[١] /"العتيق" لمحمد جوانبخت[٢] كنموذج إجرائي يمثل سبيلا لتتبع سمات القصة الفارسية القصيرة جدا، لاكتشاف

---

* مدرس بكلية دار العلوم – جامعة أسوان

(١) (منسوخ): " العتيق أو عفا عليه الزمن " مجموعة قصصية قصيرة جدًا كتبت في عام ١٣٩٤ هـ.ش / ٢٠١٥ م، وتم اختيارها للمرحلة الأولى من مسابقة كتابة القصة القصيرة جدًا، مجموعة (منسوخ) تحتوي على ست قصص قصيرة جدًا، وهي: تفنگ بادی، خاکستری، منسوخ، ذکر، مرز، پاریس. تتكون من ١٢ صفحة من القطع المتوسط عن دار ستاره جواید للنشر.

(٢) محمد جوانبخت : كاتب إيراني شاب يبلغ من العمر خمسة وثلاثون عام، ولد في شيراز يوم ٥ أبريل١٣٦٧ هـ.ش/ ١٩٨٨م واصل دراسته في شيراز حتى حصل على درجة الماجستير ثم ذهب إلى أصفهان لدراسة الدكتوراه، في سن الثانية عشرة من عمره، بدأ محمد جوانبخت في تعلم فن الكتابة والتأليف لمدة ٦ سنوات تحت إشراف معلمه/ غريب زاده، وبتشجيع من والده استطاع أن يستفيد من هذه الفترة ويدخل عالم الكتابة والإبداع الأدبي شعره ونثره، كتب قصيدته الأولى عام ١٣٨١/ ٢٠٠٢ بعنوان "يوم الذئب"، وبعد حصوله على الدبلومة (١٣٨٥هـ هـ.ش /٢٠٠٦) بدأ تدريس الكيمياء في المدارس الخاصة واستمر في التدريس حتى عام ١٣٨٩هـ/٢٠١٠. وبعد التدريس عمل في شركة أدوية لمدة عام، وفي عام ١٣٩٢هـ / ٢٠١٣م نجح في تأسيس شركة في مجال الطرق الجديدة لعلاج الجروح، ثم دخل محمد جوانبخت عالم الكتابة بأعمال مشابهة لأعمال صادق هدايت الذي تأثر به في كتاباته وأعمله الأدبداعية، ومن بين الكتاب الإيرانيين تأثر أيضاً بأعمال غلام حسين ساعدي وأحمد محمود وهوشنك كلشيري، كما تأثر ببعض الكتاب الأجانب، فكان مهتما بأعمال جان بول سارتر،

جزء من الملامح العامة لهذا الفن في إيران، ويمكن القول إن نظرية التلقي واستجابة القارئ هما نهجان أساسيان في النقد الأدبي يُوليان أهمية قصوى لدور القارئ في عملية التفسير، وتُسلط النظريتان الضوء على العلاقة الديناميكية بين النص وجمهوره، لكنهما يختلفان في مناهجهما ونقاط تركيزهما.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة لتسلط الضوء على ما تركته القصة القصيرة جدًا من تأثير في المتلقي الذي استساغها لسهولة قراءتها ولسرعة إيقاع الحياة العصرية، بالإضافة إلى التجربة الإبداعية لدى(محمد جوانبخت) الذي أبدع قصصًا قصيرة جدًا، وأنتج معرفة جديدة عكست وعيه بالواقع الراهن، وطرح مجموعة من الأسئلة حول الحياة والموت ومساءلة الذات والوجود، في مجموعته القصصية القصيرة جدًا(منسوخ) والتي لم تحظ بالدراسة من قبل، لذا تهدف هذه الدراسة إلى تأصيل هذا الفن؛ ونشأته ومسمياته وإشكالية تجنيسه وسماته في محاولة لرسم خارطة نقدية أولًا، واكتشاف النظام الكامن والقانون الحاكم لخصائصه الفنية والشكلية واستقراء استراتيجية القارئ في تلقي سرد هذا الجنس ثانيًا، ولما كانت هذه الدراسة تهدف رصد أداء استجابة القارئ للسرد في ضوء نظرية التلقي من خلال هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا؛ للوقوف على تحديد مكوناتها المتباينة وإذابة مختلف عناصرها المتشابهة وجعلها في بؤرة واحدة، وفاعليتها المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي من خلال نظرية التلقى واستجابة القارئ؛ لرصد أداء السرد واستجابة القارئ له، فانتظمت الدراسة في توطئة، ومحورين (نظري وتطبيقي) وخاتمة تتضمن أهم نتائج الدراسة على النحو التالي:

وساموئل بيكيت، وكوبو آبي. بعد ذلك دخال في عالم كتابة القصة وبدأ بشكل متقطع في كتابة القصص القصيرة، وفي عام ١٣٩٤/ ٢٠١٥ كتب قصة قصيرة بعنوان "امرأة جعفر آغا" التي اختيرت من بين ٣٨ عملًا مختارًا لجائزة صادق هدايت الأدبية، ثم كتب في نفس العام مجموعته القصصية القصيرة جدا "منسوخ" وهي المجموعة صدد الدراسة، وله أيضًا رواية " گور خواب " بعد أن كانت فكرة كتابة رواية في ذهنه لفترة طويلة ولم يتمكن من كتابتها بسبب جدول أعماله المزدحم، تمكن في ربيع عام ٢٠١٧ من كتابة رواية گور خواب في شهرين من وقت الفراغ. ثم تم جمع قصائده في ديوان بعنوان "قطب مشكي" /القطب الأسود سيصدر عن دار ستاره جواید للنشر في المستقبل القريب، ويعمل حاليا على جمع قصصه القصيرة، كما يقوم بكتابة روايته الثانية.(مقالة محمد جوان بخت نويسنده اى با آرزوهاى طلايى، عن انتشارات ستاره جواید، ٥دى ١٣٩٧ هـ.ش / ٢٠١٨م). الشبكة العنكبوتية

– المحور النظري:(القصة القصيرة جدا في ضوء النظرية – نشأة فن القصة القصيرة جدًا وإشكالية التجنيس– سمات القصةِ القَصيرةِ جدًا وتقنياتُها– الخصائص الدلالية والمعايير الفنية).

– المحور التطبيقي: تحليل القصص القصيرة جدا كلا منها على حدى في ضوء نظرية التلقى واستجابة القارئ، ثم نتائج الدراسة، وأخيرا قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة جدًا، داستانهای بسیار کوتاه، نظرية التلقي، محمد جوانبخت.

١- القصة القصيرة جدًا في ضوء النظرية:

تتبع نظرية التلقي من التقليد الألماني "Rezeptionsästhetik"، وظهرت من الجهود الفكرية التي قام بها هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيسر خلال ستينيات القرن العشرين. الفكرة الرئيسية لهذه النظرية هي أن النص الأدبي لا يمتلك معنىً ثابتًا وجوهريًا. بدلًا من ذلك، يتم تشكيل أهميته بواسطة السياقات التاريخية والثقافية التي يتم فيها استقباله. وقد أدخل ياوس مفهوم" أفق التوقعات "[٣]، مقترحًا أن كل قارئ يتوجه إلى النص مع مجموعة من المفاهيم المسبقة والقيم والتجارب التي تتأثر بخلفيتهم الثقافية والتاريخية، فتلعب هذه التوقعات دورًا حاسمًا في كيفية تفسير النص. بالنسبة لياوس، ليس معنى النص ثابتًا؛ بل يتطور حسب التغيرات في القواعد والقيم المجتمعية على مر الزمن. بالمقابل، يُعنى نقد استجابة القارئ أكثر بتفاعل القارئ الفردي مع النص. يقترح أن كل قارئ، بخلفيته وتجاربه الفريدة، سيفسر النص بطريقة مختلفة.

تُسلط هذه النظرية الضوء على الطابع الذاتي لتفسير الأدب، مقترحة أن النص يصبح كيانًا حيًا عندما يتفاعل مع وعي القارئ، وتُظهر دراسة شوفان وانغ وموهيت إيير بعنوان (إلقاء الضوء على المدن الخفية: التفاعل الحاسوبي مع النقد الأدبي) وتطبيق الأساليب الحاسوبية في التحليلات الأدبية، مُسلطة الضوء على أهمية "القراءة المتباعدة" في فهم النظريات الأدبية[٤]، وتُعمق قطعة البحث الأخرى، ونمذجة القراء الاجتماعيين بأدوات جديدة لمعالجة الاستقبال من مراجعات الكتب عبر الإنترنت، من قبل بافان هولور وآخرين، في تأثير عصر

3) Jauss, H. R. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. New Literary History, 2 (1), 7-37.

4) Wang, S., & Iyyer, M. (2019). Casting Light on Invisible Cities: Computationally Engaging with Literary Criticism. ↩

الرقمية على استجابات القراء، مُبرزة أهمية مراجعات الكتب في جوهرها عبر الإنترنت كوسيلة لفهم الهياكل السردية في الأدب الخيالي[٥]، بينما تُسلط نظرية التلقي الضوء على السياق التاريخي والثقافي الجماعي في تشكيل تفسير النص، ويُركز استجابة القارئ على التفسيرات الفردية، مُسلطًا الضوء على الطابع الذاتي لتفاعل النص والقارئ.

ويمكن بيسر أن نكتشف في النظريتين كثيرا من السمات المشتركة يمكن اختزالها فيما يأتي:

- النهج المركزي للقارئ: تُؤكد النظريتان على مركزية القارئ في عملية التفسير، ويُقدمان الفكرة على أن معنى النص ليس مُدمجًا فقط ضمن النص نفسه، بل يتم بناؤه مشتركًا من خلال تفاعل القارئ معه.
- التفسير الديناميكي: ترى كل من نظرية التلقي واستجابة القارئ أن تفسير النص ليس ثابتًا، إنه يتطور استنادًا إلى خلفية القارئ، من تجاربه، والسياق الاجتماعي الثقافي الذي يحدث فيه القراءة.
- ذاتية التفسير: تعترف النظريتان بالذاتية المُلازمة لتفسير النصوص. يُدركان أن قراء مختلفين قد يستمدون معان متنوعة من نفس النص استنادًا إلى وجهات نظرهم الفريدة.
- العملية التفاعلية: يُعتبر النهجان القراءة عملية تفاعلية حيث يشارك النص والقارئ في حوار. يقدم النص إشارات، ويستجيب القارئ استنادًا إلى فهمه وخلفيته.

5)Holur, P., Shahsavari, S., Ebrahimzadeh, E., Tangherlini, T. R., & Roychowdhury, V. (2021). Modeling Social Readers: Novel Tools for Addressing Reception from Online Book Reviews

- السياق التاريخي والثقافي: بينما تُولي نظرية التلقي أهمية أكبر للسياق التاريخي والثقافي أو (أفق التوقعات)، كما يعترف استجابة القارئ أيضًا بأن تفسيرات القراء تتأثر بخلفياتهم الثقافية والتاريخية.

تتفحص نظرية الاستقبال دور القارئ بشكل رئيس؛ امتدادًا لاتجاه جادامر، وهو ما يكشف عن قيمتها في التأويل، لكنها بخلافه لا تركز على أعمال الماضي بصورة حصرية، فكان اهتمام "ايزر" الأساسي بالأدب والخيال؛ كيف نفهمه؟ كيف نؤوِّله؟ لماذا يوجد الأدب من الأساس؟ لماذا نحتاج أن نصنع القصص ولا نكتفي بقول ما هو حقيقي وموجود بالفعل؟ بينما كان "جادامر" مهتمًا بالفلسفة والتاريخ والاجتماع، والأدب بشكل ضمني، ويقترب كلاهما في توجهه وآرائه فيتفقان على أن التقاء آفاق القارئ والنص يجعل النص حيًّا؛ تلك الفكرة التي سماها جادامر التاريخية المؤثرة (effective historicism). (٦)

أمَّا الإضافة التي أضافها إيزر لمنهج جادامر التأويلي فهي عملية تقييم النص مع تأويله؛ وذلك لأنه يركز على النصوص الأدبية وفكرة الإبداع الأدبي، فيرى أنَّه في عملية قراءة النص الأدبي وإدماج أفق القارئ مع أفق النص لابد أن يحدث الاندهاش surprise، ويضيف إيزر أنه لو لم يحدث هذا الاندهاش فإنَّ ذلك يعني أن النص بلا قيمة، ورأى أن المسافة بين أفق القارئ وأفق النص لابد ألا تكون بعيدة جدًّا أو قريبة جدًّا، وإنما بالقدر الذي يجعل هذا الاندهاش يحدث.

(٦) مروة محمد الحسيني أحمد سعفان: نظرية النُّظُم في قراءة ابن عربي: تأصيل منهج لتحليل النص العربي عبر قراءة نص شجرة الكون للشيخ الأكبر نموذجًا تطبيقيًّا، رسالة ماجستير (مخطوطة)، آداب القاهرة، إشراف أ.د. خيري دومة، أ.د. عزة شبل، ص ٥٣.

كذلك طرح إيزر فكرة التوقع والمخالفة expectation and violation كمعيار للتقييم، أي عندما يقرأ القارئ نصًّا أدبيًّا تكون لديه توقعات لما سيقرأ، وعندما يسير السرد بشكل مختلف لتلك التوقعات يكون متشوقًا، وهذا – من وجهة نظره – يُعلي من قيمة النص، فإنَّ عنصر الاندهاش أو المفاجأة في الأدب هو الذي يدخل القارئ في الدائرة الهرمنيوطيقية؛ فالقارئ في حاجة إليه ليتفاعل مع النص، بل ويرى هذا العنصر معيارًا لتقييم الأدب وللتفرقة بين الأدب fiction واللاأدبnon fiction.(٧)

ولعل الإفادة من هاتين الرؤيتين – بتضفيرهما في إهاب واحد– يمكن أن يسهم في الكشف عن جماليات القصة القصيرة جدا في الأدب الفارسي المعاصر. وهذا يحتاج منا إلى وقفة متأنية قبل الدخول إلى التحليل؛ فالمتتبّع للحركة الأدبية يرى اهتمامًا واسعًا حظيت به القصّة القصيرة جدًّا في الآونة الأخيرة، وصار لها حضورها في المشهد الأدبي، فهي جنس أدبي حديث ذاع في الثقافة الفارسية، وتعددت نماذجه لما يبدو من سهولته الظاهرية المتوهمة، فاختلطت خصائصه بالخاطرة والطرفة والخبر الصحفي والمفارقة القولية وغيرها– مقيدًا حوله جدلًا كبيرًا في انتمائه للقصة القصيرة أو كونه جنسًا مختلفا عنها، فهي تنزع إلى ترسيخ نوعها ورسم شكل خاص بها عن أعراف جنسها من القص لتكون امتداد لاستمرارية السرد والحكي القصصي.

٢– نشأة فن القصة القصيرة جدًا وإشكالية التجنيس:

قد نشأ في إيران هذا الجنس الأدبي في الأدب الفارسي منذ كتاب (گلستان) لسعدى الشيرازي الملئ بالقصص القصيرة جدًا، إلا أنها لم تتبلور كفن مستقل لا سيما مع بداية القرن العشرين نتيجة تعاضد مجموعة من العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية التي ظهرت في إيران، بالإضافة إلى التَّطوراتِ التِّقنيةِ والفنية

(٧) مروة محمد الحسيني أحمد سعفان: نظرية النُّظُم في قراءة ابن عربي، المرجع السابق، ص ٥٤.

والتحولات الشكلية التي سادت الساحة الأدبية في العقود الأخيرة، لوجود الثورة التكنولوجية التي فرضت على المبدعين طرق تفكير متعددة انهارت معها جدران الحدود، فارتفع مد سلطة المبدع الذي بات يعبر عن ذاته، ورؤيته للكون والوجود، وأرخت هذه التحولات بظلالها على مفهوم الإبداع بأقطابه الثلاثة :المبدع والخطاب والمتلقي، فكانت القصة القصيرة جدًا ذات الخصائص الكتابية إحدى مظاهر هذا الإبداع الجديد المتشكل عبر وسائل مختلفة.

ظهرت القصة القصيرة جدًا على الساحة الأدبية الإيرانية في بداية القرن العشرين من أحضان القصة القصيرة، لكنها سرعان ما أصبحت نوعًا سرديًا قائمًا بذاته، وفن يتميز بالاستقلالية والمقومات والعناصر التي تؤهله ليرتقي كفن أدبي مستقل له ملامح خاصة به، ليرسخ نوعه ويرسم شكل خاص لاستمرارية السرد والحكي القصصي له، وثَمةَ عواملَ أثَّرت في نشوءِ القصةِ القَصيرة جدًا في إيران منها: التَّطوراتِ التِّقنيةِ وسرعةُ رتم الحياة المعاصرة والصَّحافةِ والإغترابِ والقَمعِ والظُّروفِ التاريخيةِ والثَّقافيةِ والإجتماعيةِ والسياسيَّةِ والإقتصاديَّة في تلك الفترة، وفي إطار ما وجدته القصة الإيرانية القصيرة جدًا من اهتمام وتشعب حتى أصبحت لها أصداء قويه لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها أو غض البصر عن تأثيراتها في الحياة الثقافية والأدبية، إلى أن وصلت قمتها في الوقت الحاضر.

فلم يكن تعريف القصة القصيرة جدًا سهلًا، بل أول إشكالية تصادف دارس القصة القصيرة جدًا، تلك المتعلقة بمفهومها وتجنيسها، فلم يستقر النقاد على رأي واحد في هذا الإطار، بل جاءت اجتهاداتهم وآراؤهم متنوعة، وأحيانًا متضاربة، تعكس صعوبة هذا المسمى هل هو وليد القصة القصيرة– أم ينفتح على أجناس أدبية أخرى؟، ولعل مرد ذلك يجعل من تحديد تعريف نهائي– ذا سمات وقوانيين مميزة – ضربًا من المجازفة ليس إلا. فهذا الفن له علاقةٌ وثيقةٌ بالقصةِ القَصيرةِ فلا يمكنُ أن يكونَ استثناءً أو تابعةً عمياءَ لها، فَهما تَنبعانِ من أصلٍ واحدٍ

ولكن ثَمةَ اختلافاتٍ غير جوهريةٍ تُميِّزُ القصةَ القصيرةَ جدًا عن الأخرى، وعرفت(بأنَّ جُذورَها الحقيقيةَ تَكمنُ أساسًا في الحكايةِ الفارسيةِ القَديمةِ وما يُشابهُها، كالطَّرائفِ والأساطيرِ والنُّكاتِ والأخبارِ والنوادر).[٨]

عبر هذا الفن النثري عن ذاته بهذه السمة (القصيرة جدا) إذ عد الحجم هو المعيار الحاسم في التمييز والفصل عما سواه، وإذا كان الحجم معيارًا شكليا، فلابد أن يتوافر فيها عناصر أخرى تحدده بوصفه فنا، يعطي بنظرة واحدة كماً من المعلومات والرؤى في قالب لغوي متين، ولا يحتمل – لقصره– الحشو والترهل والركاكة والإنشائية والوصف المسهب، وإنما ينبغي الاعتماد على اللمحة الدالة والكثافة اللغوية، كالانتثار الضوئي الذي يعطينا من ثقب صغير كمًا من الضوء.

فالقصة القصيرة جدا مدونة سردية تجمع بين طياتها عددًا من الأسس الجمالية المستقاة من بيئتها الداخلية ومنبعها الأصلي القصة القصيرة، والتي منحت (جدا) وجودًا شرعيًا ومغايرًا عن القصة القصيرة، ورغم أتفاقهما في المنبع والأصل إلا أن هناك فروقا بينهما تراعى التكثيف والتركيز، فهي قطعة نثرية مكثفة تتناول طرفًا واحدًا من الحياة بنزعة قصصية موجزة، تعتمد التخييل والإيحاء والترميز في عرض الحدث.

فقد عرف الأدباء والنقاد الفرس أن القصة القصيرة جدًا هي (قصة أقصر وأقل حجما من القصة القصيرة ولا تقل كلماتها عن خمسمائة كلمة ولا تزيد عن ألف وخمسمائة كلمة وتشمل جميع عناصر القصة القصيرة من حيث الإثارة والمهارة)[٩]، كما عرفت بأنها (فن يشمل جميع عناصر القصة بإيجاز واختصار

٨) عبد الوهاب محمد علوب : القصة القصيرة والحكاية في الأدب الفارسي، دراسة ونماذج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٤.

٩) جمال مير صادقي : وازه نامه هنر داستانى نويسى ، فرهنگ تفصيلي اصطلاح هاى ادبيات داستانى، تهران، كتاب مهناز ، ١٣٧٧ش ، ص ١٠٠.

وغالبا ما تكون نهايته بطريقة مثيرة)[١٠] كما عرفها البعض بأنها (قصة أولًا، وقصيرة جدًا ثانيًا قصة بمعنى أنها تنتمي للقص حدثًا وحكاية وتشويقًا ونموًا وروحًا)[١١]، وتنتمي للتكثيف فكرًا ولغةً وتقنيات وخصائص. فمن التعريفات الوافية بمعنى القصة القصيرة جدًا أنها (جنس أدبي حديث النشأة يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية، فضلا عن التلميح والاقتضاب والاختزال والإضمار، كما يتميز هذا الخطاب بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح* والخرق الجمالي) [١٢].

القصة القصيرة جدًا(نص إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصه فقط بل يتحول ليصير نصًا معرفيًا دافعًا لمزيد من القراءة والبحث، فهو محرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقى عبر تناصاته ورموزة وقراءاته للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها حيث يحث المتلقى على البحث والقراءة)،[١٣] كما عرفت بأنها حدث خاطف وعناصره الدهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة، وهي قص مختزل وامض يحول عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرد

١٠) زينب صابر پور : داستان كوتاه مينى ماليستى، فصلنامه نقد ادبى، س١، بهار ١٣٨٥ش، ص ١٣.

١١) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، دمشق،١٩٩٧م، ص ١١.

* إن فكرة الانزياح التي يطرحها التعريف متعلقة بالانزياح عن معيار القصة القصيرة أولا، وخصائصها المعروفة، وآليات كتابتها. كما أن انزياح عن مستويات التعبير العادية إلى مستويات أكثر انحرافا، حيث تهيمن اللغة التي تغامر باستحضار المجاز والرمز بقوة لوقف سيل اللغة والكتابة، أو الانجراف وراء الوصف والتاريخ، حيث يوفر الانزياح باعتماده مبدأ كتابة مساحة كبيرة من الحرية وإطلاقا للخيال، بالإضافة إلى انزياح المعنى الذي يعتمد على تقنيات اللعب بالألفاظ والتعابير وتأويل المعاني المجازية أو اختفاء المعنى نهائيا (سعيد بن عبد الواحد: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في أسبانيا وأمريكا الآتينية، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ٣٤).

١٢) جميل حمداوي : من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا " المقاربة الميكروسردية " ، نشر شركة مطابع الأنوار المغاربية، المغرب، ط١، ٢٠١١، ص ٨.

١٣) أحمد جاسم الحسيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، دمشق ، ط١، دار عكرمة، ١٩٩٧م ، ص ٢٥.

أطياف، ويستمد مشروعيته من أشكال القص القديم كالنادرة والطرفة والنكتة[١٤]، فهي شكل من أشكال السرد أشد كثافة وأكثر بلاغة من القصة القصيرة أو المتوسطة.

أطلق النقاد العرب تسميات عديدة على هذا الفن منها:(القصة القصيرة جدًا، القصة القصيرة اللوحة، القصة القصيرة الخاطرة، القصة القصيرة الشاعرية، لوحات قصصية، ومضات قصصية، مقطوعات قصيرة، بورتريهات، اللقطة، إيحاءات، الكبسولة، القصة الومضة)[١٥] كما أطلق النقاد والأدباء الفرس على هذا الجنس الأدبي الجديد عدة مصطلحات وتسميات لتطويقه تنظيرًا وكتابة من كل جوانبه الفنية والدلالية، ومن بين هذه المسميات: القصة القصيرة جدًا، كما حملت عددًا آخر من المسميات في الأدب الفارسي منها:(داستان مينى مال) القصة القصيرة جدًا،(داستان برق آسا) القصة الومضية،(داستان طرح وار) القصة المحبوكة، (داستان لاغر) القصة النحيفة، (داستان كوجک) القصة الصغيرة،(داستان ناكهانى) القصة المفاجئة،(داستان تند) القصة السريعة، (داستان كنسرو شده) القصة المعلبة [١٦].

في ضوء هذه التعريفات والمسميات فإن محاولات تمييز القصة القصيرة جدًا، لا تعني أكثر من التفعيل التقني لعناصر السرد، لذلك أصبَحَت القصةُ القصيرةُ جدًا جنسًا أدبيًّا مُستقلًا له أركانُه وبناؤه وتقنياتُه الخاصَّةُ، له حدث متنامي محبوك في زمن ومكانُ محدد، ومضمونُ وحبكةُ درامية، وشخصيّاتُ وراوي، وحدث محدد يختلف في قصره وطوله من قصة إلى أخرى، ولكنَّها تدور

١٤) محمد محي الدين مينو: القصة القصيرة جدا في الرؤية والتشكيل، ط١، ص ٣٨.

١٥) جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا تاريخها ورأي النقاد فيها، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٦٣، ٢٠٠٩م، ص٣.

١٦) سميه دولتيان: بررسى شروع داستان در داستانک با نگاهى به كتاب ابراى قوربا كه هاى مرداب خواز، كتاب ماه ادبيات، شماره ٣٢، ١٣٨٨ش، ص ٢٢ .

حول فكرة الاختزال التي تمارسها الكتابة، لتضغط على مجمل عناصرها في أقل مساحة ممكنة من الفضاء الكتابي، دون أن تخل بقدرة النص على إثارة الفكر وتوليد القراءة لدى المتلقى، فالإبداع القصصي القصير جدا يبدى اهتماما زائدا وارتباطا إبداعيا بالأشكال الأدبية المضغوطة المختزلة.

فشاع مصطلح (القصة القصيرة جدًا) في الصحف والمجلات الأدبية الفارسية، مع وجود تجارب أدبية لأسماء مهمة مثل:محمد على شاماني/دختر، سيد حامد قرشي/فردا، حامد بهشتى/لبخند،افتاده/رويا، محسن سيد السادات/خجل، رضا ايزى/استيلاء، بوران حجت انصارى/لحظات، سودابه اشرفى/فردا مى بينمت– محمد جوانبخت / منسوخ(١٧).

ومن الممكن أن يتخذ فن القصة القصيرة جدًا عدة أشكال وأنماط كالخاطرة والأقصوصة واللوحة الشعرية واللغز والحكمة والمشهد الدرامي وطابع الحبكة السردية المقولبة في رؤوس أقلام(١٨). تَحتوى القصةُ القَصيرةُ جدًا على عناصرِ القصةِ والقصةِ القَصيرةِ كالمضامينُ والشخصيّاتُ والأحداثُ والزمانُ والمكانُ والراوى والسردُ والحبكةُ لكن بما يتفق مع سماتها وتقنياتها الفنية.

٣– سمات القصةِ القَصيرةِ جدًا وتقنياتُها:

القصة القصيرة جدا كمثيلاتها من الأجناس الأدبية تحتاج إلى طريقة من طرائق السرد لفهمها، وليست لها خواص متفردة، لكنها تميز نفسها عبر عمليات من التفاعل الحيوي بين عناصر سردها وخصائصها الداخلية، فالقصة القصيرة جدًا لا تستغني عن الحدث ولكنها تحيل إليه، ولا تتخلص من الشخصية

١٧) قصص قصيرة جدا من الأدب الإيراني المعاصر،ت/ عبدعلي كاظم الفتلاوي، مقالة ٢٠١١/٧/١٨الشبكة العنكبوتية.

١٨) عبدالله أبو هيف:ظاهرة القصة القصيرة جدًا، مجلة الآطام- العدد (٢١)، كانون الثاني، شباط ٢٠٠٥، ص ٧٢.

ولكنها قد ترمز إليها، ولا تستبعد الزمن ولكنها قد تضمره، فالنصوص التي لا تتوفر فيها سمة القصصية وتقانات القص لا يمكن أن تبقى في محيط القصة القصيرة جدًا، ومن ثم يمكن أن تكون خاطرة أو ومضة، فالقصة القصيرة جدًا بنية سردية لا بد من أن تحتفظ بقدر معين من جماليات السرد والحكي، وهذا لا يعني أن تحتفظ بعناصر تقليدية كنمو الشخصية والبناء الهرمي للحدث واحتفاء خاص بالزمان والمكان وما إلى ذلك فهذا ما لا تتطلبه هذه القصة، لكنها تتمتع بسمات خاصة بها:

- القصصية والقصر: القصصية بصفتها أهم الأركان المؤسسة للقصة فلا تتمظهر إلا بوجود قصة مكيفة لبنية هذا الجنس الجديد، (مكتمل العناصر من تسلسل أحداثها في تتابع وإطراد ومنتظمة في زمن يكشف عن وجود حكاية وشخصيات وفعل درامي وحوار بحسب مقتضيات سرد القصة وطولها)[١٩]، أما القصر فيعني حجم القصة دون المبالغة في ذلك، إذ أصبح القصر للأسف– في العديد من النصوص– غاية في ذاته فليس من المعقول أن تتيح جملة واحدة لتنامي الحدث!، لهذا قد وضح جمال مير صادقي أهم سمة للفن القصة القصيرة جدًا بقوله:(القصة القصيرة جدا فن يشمل جميع عناصر القصة بإيجاز واختصار، وغالبا ما تكون نهايتها بطريقة مثيرة).[٢٠]
- التكثيف والاختزال: هو أهم سمات القصة القصيرة جدًا، فبلاغتها تكمن في التكثيف ووسيلتها في ذلك اختزال اللغة؛ شريطة أن تقف مَهارةِ اللُّغة على اللحظة الحرجة التي تتحول فيها من التصوير إلى الإخبار، (فالتكثيف الناجح يبث في النص توهجه المبني على عمق الفكرة وبلاغة اللغة وروح الكلمة

١٩)حسنى محمود: فنون النثر العربي، لانا، عمان، ط٢، ٢٠٠٤م، ص ٩

٢٠) جمال مير صادقي : ادبيات داستانى، قصه، داستانى، رمان، تهران، ١٣٦٦ش، انتشارات شفا، ص ٥٨.

المقتضبة التي توحي بفائض المعنى).[٢١] كما تمتازُ علاوةً على ذلك بعنصرِ المفارقةِ والتَّكثيفِ الدِلاليِّ. فهذا النمط يعتمد التكثيف الموحي،الحكاية المحبكة،الوحدة الموضوعية والعضوية، المفارقة المستفزة، وخاصيتي الاتساق والانسجام، انبثاق التوتر الدرامي، التأرجح بين الواقعية والشاعرية والرمزية المقنعة.[٢٢] فقد عرفت بأنها جنس سردي(قصير جداً يتمحور حول وحدة معنوية صغيرة ويعتمد الحكائية والتكثيف والمفارقة)،[٢٣] فلا مجال لترهلات الحوار أو الوصف؛ لأن التكثيف والاختزال المسؤول الأول عن تحديد جنسها شريطة ألا يكون مخلا بالرؤى والشخصيات وهو الذي يحدد مهارة القاص، وللوصول إلى التكثيف الشديد في القصة القصيرة جدا لابد من الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحي والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيحاء والتعبير والإشعاع بأكثر من دلالة.

- الرمز: له دور واضح في القصةِ القَصيرةِ جدًا حيث لا يمكن لكاتبها أن يسهب في وصف عناصرها فلا سبيل له سوى مبدأ الرمز، ومن الاستخدامات التي تساعد القاص في تكثيف الحدث والمضمون هو(الرمز والتناص، والانزياح اللغوي، والفكري، والموضوعاتي، والاستعارة، والمفارقة بأنماطها المتعددة، وتسريع الحدث وجعله متوترا ومركزا لمنح القارئ خاصية التشويق والإدهاش فتستمد القصة القصيرة جدا خاصية قصرها- على هذا الأساس بما فيها من

٢١) سعاد مسكين: مقالة القصة القصيرة جدا في المغرب، تصورات ومقاربات ، دار التنوخي، الرباط، ط١، ٢٠١١م، ص١٦

٢٢) جميل حمداوى : خصائص القصة القصيرة جدا ، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة ، ٢٠٠٩م، ص ١٣.

٢٣) يوسف حطيني : دراسات في القصة القصيرة جدا ، مطابع الرباط نت ، المغرب ، ط١، ٢٠١٤، ص ١٠٨.

تأمل فلسفي)[٢٤]، فيختزل الكاتب صفات شخصياته في كلمة أو رمز مختزل يفي بما يرسمه من أبعاد مختلفة لشخصيات قصته، هذه الرمزية تضفي على القصة القصيرة جدًا طابعا تأثيرا، لا يخاطب العقل بقدر ما يخاطب الشعور.

- محدودية الزمان والمكان: فطالما تركز القصة القصيرة جدًا على جانب محدد فإنها في سبيل هذا تختصر عنصري الزمان والمكان، فتتراجع عمليات الوصف المكاني ومتابعة تاريخ الأشخاص والأشياء، أغلب القصص القَصيرةِ جدًا تقع في زمن أقل من يوم أو عدة ساعات، ولا تسع القصةِ القَصيرةِ جدًا لتعدد الأماكن[٢٥]، كما أنها لا تحتمل مساحات كبيرة لعرض خلفيات الشخصيات التاريخية وأبعادها أو تكرار الأحداث أو وصف للأماكن، فسمتها أحادية المكان والزمان .
- أحادية الحدث وبساطته: تتمتع القصةِ القَصيرةِ جدًا ببساطة الأحداث لأن طرحها بشكل قصير يبعدها عن التعقيد، فإنها معنية في تناول حدث محدد في لحظة توتر محددة بأقل عدد من الكلمات، وهي بذلك لابد أن تكون نصًا مكثفًا سريع الإيقاع، فكل جملة مكثفة الهوية، تنأى بنفسها عن أي حشو أو زوائد وليست مولعة بالأحداث المتعددة، فهي بناء بسيطا يبتعد عن التعقيد الذي تتمتع به القصة القصيرة، ومن هنا يحدث الفارق بينها وبين القصة القصيرة فـ(حجم الحدث وليس نوع الحدث واختيار الطريقة وليس اختيار الهدف هما اللذان يصنعان الفارق)[٢٦]، غير أن هذا قد يعني لدى البعض أن في جانبه السطحية،

٢٤) طراد الكبيسي : مقالة عن مقاربة في الائتلاف والاختلاف بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدًا ، جريدة الرأي، الاثنين ٤ كانون الأول، ٢٠٠٦م، ص ٤٩ .

٢٥) جاسم خلف إلياس : شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠، ص ٥٥.

٢٦) عبدالله أبو هيف: ظاهرة القصة القصيرة جدا، مرجع سابق ، ص٧٣.

فعلى العكس تماما فالقصة القصيرة جدا تتميز بالكثافة والعمق الذي يسمح لها باختزال الكتابة دون اختزال الأفكار.

- الشخصيات: بما أن القصةِ القَصيرةِ جدًا تمتاز بقصرها الذي يتجاوز الحد، فالشخصيات فيها محددة وواضحة، ولا يرسم حولها أبعاد اجتماعية أو نفسية كشخصيات القصة القصيرة، فلا يمكن التعمق في الشخصية، كما أن اغلبها من الواقع الاجتماعي، وبسبب التكثيف الشديد تتحول عناصر القصة القصيرة جدًا أحيانا إلى مجرد أطياف أي (تتحول الشخصية البشرية إلى أنماط وتتخلى عن وجودها بالمعنى المألوف وتحل محل بنيتها عالم يستخلص الفراغات من الخطوط، والظلال من الأضواء، مما يبني شاعرية جديدة من صميم النثر القصصي، تتخطى ضبابية يفتعلها القاص عن عمق ليخفي رؤيته ولا يسلمها إلى المتلقي إلا بمنظورات مغايرة تبتعد عن التقليدية في العمل القصصي)[٢٧].
- الواقعية وسهولة اللغة : لا يمكن أن نجد في القصةِ القَصيرةِ جدًا الكثير من الخيال والفانتازيا التي يمكن أن تحتل مساحة من القصة القصيرة، كما أن الأفكار الفلسفية والتاريخية والمواقف السياسية وعدم تعمق الشخصيات وتوصيف بسيط للأحداث ليس لها مكان في القصص القصير جدًا،[٢٨] فالمحدودية التي تميز عناصرها جعلتها تقع أسيرة للسهولة والوضوح وبعيدة عن تعقيد الألفاظ وبلاغة الحوار، كما أنها تجبر الكاتب على استخدام تقنى خاص للغة واللفظة التي تختزل كل المعاني المراد التعبير عنها.

٢٧) حلمي بدير: المتغير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة إبداع، عدد٦، ١٩٨٤م، ص ٢١.

٢٨) جواد جزيني : ريخت شناسى، كارنامه، دوره اول ، شماره ششم، ١٣٧٨ش ، ص٢٤.

٤- الخصائص الدلالية والمعايير الفنية :

يتناول فن القصة القصيرة جدا نفس المواضيع التي تتناولها كل الأجناس الأدبية والإبداعية الأخرى، ولكن بطريقة أسلوبية بيانية رائعة تثير الإدهاش والإغراب والروعة الفنية، وتترك القارئ مشدوها حائرا أمام شاعرية النص المختزل إيجازا واختصارا يسبح في عوالم التخييل والتأويل، يفك طلاسم النص ويتيه في أدغاله الكثيفة.

فكلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، فالقصة القصيرة جدًا تتميز بالإيجاز في لغة واضحة تمحي الفواصل بين عناصر النص القصصي المختلفة، كما تمحي الفواصل بين الكاتب والراوي والشخصية الرئيسية، فهي نموذج تكثيف الحدث أو الموقف الذي يطرحه القاص بهذا الشكل مفضلا عدم طرحه بشكل قصة اعتيادية؛ نظرا لخصائصه،[٢٩] لأنها قائمة على الاختزال قائمة على التكثيف قائمة على الشحنة العاطفية التي تنطلق انطلاقة سريعة ثم تتفجر. ويمكن الاتفاق مع جميل حمداوى، الذي جمع خصائص القصة القصيرة جدا وحصر أهم مميزاتها في خمسة عناصر أساسية ألا وهي: (الحكائية، التكثيف، الوحدة، المفارقة، وفعلية الجملة) [٣٠]

لكن النظر إلى القصص القصيرة جدا نظرة عابرة لن يكشف عن أعماقها وتجلياتها الجمالية وتعقيداتها الرؤيوية؛ ومن ثَمّ تكون القراءة الفاحصة للنصوص وتأويلها – في ضوء ما بدأنا عرضه من نظريات التلقي واستجابة القراءة– يكون رهينا بها الوعي الدقيق بالنصوص محل النظر وسماتها الفارقة.

٢٩) باسم عبد الحميد حمودى: القصة العراقية القصيرة مشكلاتها وآفاق تطورها بعد ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨، مجلة الأقلام، العدد (٢) تشرين الثاني، ١٩٧٨م، ص ١٣٥م.

٣٠) جميل حمداوى: خصائص القصة القصيرة جدا، مرجع سابق ، ص ٢١.

بالإضافة إلى أن القصة القصيرة جدًا تعرف بمجموعة من المعايير الكمية والكيفية والدلالية والتي تحدد خصائصها التجنيسية والنوعية والنمطية :

أ- المعيار الكمـي: يتميز فن القصة القصيرة جدًا بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة، إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نص، وغالبا لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة، وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردي والتطويل في تشبيك الأحداث تشويقا وتأثيرا للمتلقي، ونلاحظ في القصة القصيرة جدًا الجمل القصيرة (ظاهرة الإضمار الموحي والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لايمكن للقصة أن تستغني عنها)[٣١].

ب-المعيار الكيفـي أو الفنـي: يستند فن القصة القصيرة جدا إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية كالأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردي والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، ولكن (هذه الركائز القصصية توظف بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح المقصدي المطمعم بالأسلبة والتهجين والسخرية وتنويع الأشكال السردية تجنيسا وتجريبا وتأصيلًا)،[٣٢] وقد يتخذ هذا الشكل الجديد طابعًا مختصرا في شكل أقصوصة موجزة بشكل دقيق في أحداثها .

٣١) جميل حمداوي: تطورات القصة القصيرة جدا بالمغرب ، مجلة التجديد العربي، مجلة رقمية، عرض المقال بتاريخ ١١-٤-٢٠٠٧، ص٧.

٣٢) طراد الكبيسي: مقاربة في الائتلاف والاختلاف بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدا، مرجع سابق،ص ٢١.

ج- المعيار التداولي: تهدف القصة القصيرة جدًا إلى إيصال رسائل مشفرة بالمفارقة والتناص والانتقادات الكاريكاتورية الساخرة بالواقعية الدرامية المتأزمة إلى المتلقى ومجتمعه[٣٣] الذي يعج بالتناقضات والتفاوت الاجتماعي الجديد في النظام العالمي المعاصر بالتكنولوجيا الحديثة.

*** القراءة النقدية لمجموعة " منسوخ/ العتيق":**

إن المجموعة القصصية المعنونة باسم "منسوخ/ العتيق" مجموعة تقدم رؤية عميقة للوجود ولثنائية الموت والحياة، وتطرح على الذات مجموعة من الأسئلة الوجودية المترابطة التي تعيد مساءلة المفاهيم، بهدف تأمل الذات الإنسانية وقضاياها الحقيقية التي تشغلها في الصحو والنوم، حتى وإن حاولت أن تُبدي لها تجاهلا، وهذه الأسئلة تطرح من خلال مجموعة " منسوخ " لتقدم مواقف ذات عقدة واحدة، وتقوم على شخصية مفردة غالبا، لكنها تمتلئ بالإثارة والتحولات الفادحة، ففي بعض هذه القصص يلجأ إلى الأمثولة مثل القصة الأولى (تفنگ بادى) التي تقدَّم من خلال رؤية سارد هو نفسه طائر يتعرض لحالة فراق وألم ومعاناة وجودية في العالم، في حين تمثل قصة (مرز) واسطة العقد في هذه المجموعة القصصية؛ لأنها تقدم حالة مواجهة تمثيلية بين الحياة والموت.

١- قصة (تفنگ بادى):

لعل الرؤية الفلسفية والجمالية – في هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا- تصبح أكثر تجليا، إذا تأملنا قصة "بندقية الصيد الهوائية"، التي افتتحت بها، ولا شك أن لهذا دلالته؛ فهي قصة تتناول مفهومي الموت والحياة والتحديات التي يواجهها الإنسان مِرارًا وتَكرارًا، فتحكى عن عصفور صغير تركله أمه خارج

٣٣) جميل حمداوي: تطورات القصة القصيرة جدا بالمغرب ، مرجع سابق ، ص٨.

العش بعد أن تطعمه ليواجه مصيره فتركض وراه قطة ومن ثم يركض كلبًا خلف هذه القطة ليلتقط العصفور أنفاسه بحثا عن طريق للنجاة.

فتقدم القصة ترميزًا معقدًا لهذين المفهومين من خلال العناصر البنائية والتصويرية والجمالية؛ ومن ذلك أن الأم تمثل الرعاية والحماية، والطفل يرمز إلى الإنسان الذي يعيش في هذا العالم. أما الدودة فتمثل الهشاشة وضعف الإنسان أمام المصاعب، في حين تمثل القطة الخطر والتهديد، ويظهر الكلب ليرمز إلى الأمل والفرصة الثانية والإنقاذ، أما الدراجة النارية فتمثل سرعة الزمن وكيف يمكن أن تتغير الأمور بسرعة. وفي حين أن الطفلين يمثلان الجشع والتنافس والتحدي بين البشر؛ فإن الرصاصة تمثل النهاية والموت. هذه الرموز تجعل القارئ يشعر بالخوف والضغط. ومن ذلك أن الكلب يظهر في اللحظة المناسبة ليمثل الأمل والفرصة الثانية في الحياة. يعيش القارئ مع الشخصية الرئيسية هذه اللحظة التي تقدم لها فرصة للنجاة، يقول السارد:(حبست أنفاسه من الخوف، وبدأ بالركض إلى أقصى ما يستطيع، وعندما حاول الطيران لم يستطع، وسقط مرة أخرى على الأرض، لكن لم تكن لديه فرصة للتفكير، وركض بلا هوادة حتى انقطعت أنفاسه، ولم يعد قادرًا على التحمل، في تلك اللحظة، ضرب صوت نباح الكلب رأسه مثل المطرقة الثقيلة حتى عاد إلى رشده ورأى الكلب يركض بلا هوادة خلف القطة)[٣٤].

٣٤) (از ترس نفسش بند آمده بود وتا آنجايى كه توان داشت شروع به دويدن كرد كاهى برواز ناقصى مى كرد ومجددا به زمين مى خورد. اما فرصت درنك نداشت وبى امان مى دويد تا آنجايى كه واقعا نفسش داشت بند مى آمد وديكر توان نداشت . در همان لحظه صداى پارس سگى مانند پتك بر سرش كوبيده شد تا به خودش آمد ديد آن طرف تر سگ بى امان به دنبال گربه ى گل باقالى مى دود)، مجموعة " منسوخ " قصة تفنگ بادى ، ص ٤.

تأتي القصة محاطة بجو من التوتر والحركة المستمرة، مما يلهم القارئ للمشاركة في تجربة الشخصية الرئيسية. يتعين على القارئ أن يعبر عن تعاطفه واستياءه تجاه المصاعب التي تواجه الشخصية الرئيسية وأمله في البقاء على قيد الحياة.

القصة تمثل النضال الدائم للإنسان مع الحياة والموت، وكيف يتعين عليه التكيف والصمود في وجه التحديات، بما أن الشخصية الرئيسية تتعرض للكثير من المحن والمواقف الخطرة، ولكنها تظهر مرونة وقدرة على الصمود، فالقصة تشير إلى أن الحياة مليئة بالتقلبات والمفاجآت، وأن الإرادة والصمود يمكن أن يكون لهما تأثير كبير في مصير الإنسان.

القصة تعتمد على تسلسل متتابع ومختزل من الأحداث الدرامية للحفاظ على توتر القصة وجعل القارئ يتوجس ويتحسس التحديات المتعددة التي تواجه الشخصية الرئيسية، يجمع التنوع في الأحداث بين التوتر والإثارة مع رسالة مؤثرة حول القوة والصمود في وجه الصعوبات.

كذلك تُشدد القصة على التجربة الإنسانية في وجه الموت والحياة، ويشعر القارئ بالقلق والتوتر مع الشخصية الرئيسية ويتمنى لها النجاة، في البدايةً يمكن للقارئ أن يشعر باليأس والعجز أمام تتابع الأحداث والتهديدات المستمرة. ومع ذلك، تُظهر القصة كيف يمكن أن يحدث التغيير المفاجئ، وكيف يمكن للإصرار والقوة الداخلية أن تساعد الإنسان على التغلب على التحديات، يقول السارد:(وفي هذه اللحظة، كما لو أن قوة قد انفجرت في جناحيه وبأقصى قوة

طيران حتى استطاع أن يصل بجوار بقية العصافير الأخرى على السلك الكهربائي)[٣٥].

لجأ الكاتب إلى المفارقة البسيطة في قصة" تفنگ بادى" لإبراز تناقض ما سعياً إلى تعمق الإحساس بالنص، فالركض للنجاة بالذات والروح يضيع في نفس اللحظة التي يعتقد فيها البطل أنه قد نجا هباءً؛ لتأتي رصاصة من بندقية الصيد الهوائية لتجعل من نجاته في النهاية عبثاً، ورغم ذلك فالقصة تشجع القارئ على التفكير في قيمة الحياة وكيف يمكن للإنسان التعامل مع المصاعب والتغيرات بروح إيجابية. وهنا تأتي المفارقة ويمكن للقارئ أن يرى فيها تأويلا عميقا؛ حيث تُظهر النهاية المأساوية كيف يمكن أن يكون البقاء على قيد الحياة هو هدف قاسٍ وصعب، والموت يطارد دائمًا حياتنا، ولكن قد نجد القوة للحفاظ على بقائنا حتى اللحظة الأخيرة.

تأتي نهاية القصة ليست التي تختم الأحداث فحسب؛ بل هي الومضة الأخيرة التي تكشف عن رؤيتها وغرضها، وبالتالي تتضافر نهاية الأحداث التي يحملها البطل على كتفيه ورؤية القصة القصيرة جدًا وهدفها لتحقيق الغرض المطلوب، فتأتي رصاصة في الهواء لتنهي المشهد والصراع.

ب- قصة (خاكسترد):

قصة " اللون الرمادي" تقدم ترميزًا لمفهوم الزمن والحياة بطريقة مجردة وعابرة، وهي تستخدم اللون الرمادي رمزًا للروتين والجمود والأيام المملة التي تمر من دون أن تترك أثرًا. واللون الرمادي هنا يمثل رمزًا للحياة الروتينية والمملة، حيث يمر الشخص بالأيام دون تغيير ملموس، وينعكس ذلك على رؤيته لما

٣٥) (در اين لحظه گويا قدرتى به بال هايش دميده شد به طورى كه با پرواز عميقى خودش را روى سيم برق كنار بقيه ى گنجشك ها رساند) مجموعة " منسوخ" قصة تفنگ بادى ، ص ٤.

حوله، كما يُظهر عدم القدرة على تمييز الأحداث أو اللحظات المميزة في الحياة.

وتستخدم القصة مفهوم الموت كتوتر رئيسي، حيث يُشير إلى أن كل يوم يمكن أن يكون آخر يوم في الحياة. ويظهر الزمن بوصفه مفهوما متجددا متغيرا؛ حيث يمكن أن يمر ببطء أو بسرعة، وهذا يعكس تجربة الإنسان في مواجهة الحياة.

كذلك تُظهر القصة كيف يمكن للظروف أن تتغير بشكل غير متوقع، حيث يمكن أن تكون الأيام مشمسة أو غائمة، والأجواء حارة أو باردة، من خلال البطل وحواره الداخلي مع نفسه ليتذكر لحظات الماضي المؤلم كلما مر من هذا الطريق الذي وصفه بالممل لما يحمله من ذكريات مؤلمة وما شاهده هذا الطريق من تحطيم لبراءة الاطفال وبيع للإنسانية بثمن بخس أمام المادية التي تسحق كل شئ، يقول:(كانت هناك أيام تساقطت فيها الثلوج من السماء وبعض الأيام كان الجو شديد الحرارة ، تارة هناك رائحة الربيع البرتقالي، ... وأحيانًا لا يحدث كل هذا! الإنسان ينسى! يجب أن يكون لديه إرادة! لن يكون خيالنا دائمًا عمليًا!)[٣٦] فيتعامل النص مع مفهوم الإرادة والقرار تعاملا خاصًا، بالإشارة إلى أهمية الإرادة في تحويل الحياة من رمادية إلى شيء أكثر إشراقًا، ويُظهر في أحداثها كيف يمكن للاختيارات والقرارات أن تؤثر في تجربة الإنسان في الحياة بحرفية من الاختزال والتكثيف.

وقد استخدمت القصة العواطف والمشاعر، مثل الحزن والسعادة، لإضفاء عمق على القصة ولتعزيز التعبير عن تجربة الإنسان في مواجهة الزمن

٣٦) (روزهايى برف باريده از آسمان وروزهايى آتش، كاهى بوى بهار نارنج، ... كه درش آبى است، وكاهى هم نمى شود! انسان فراموش مى كند! بايد اراده داشت! هميشه كه قرار نيست تصوارتمان بدون كم وكاست عملى شود!) مجموعة "منسوخ " قصة خاكسترى ، ص ٥.

والتغيير، كما تعكس القصة التأثيرات النفسية للظروف والأحداث على الشخصية وكيف يمكن أن تؤثر على تلوين العالم من حولها.

كما تُشير القصة كذلك إلى التجارة والاستهلاك، من خلال الإشارة إلى العيون التي تم شراؤها وتحويلها إلى سلعة، فتُظهر كيف يمكن للعناصر التجارية أن تؤثر في الحياة والتجربة الإنسانية. يعتمد البطل بشكل كبير على الحوار الداخلي أو تيار الوعي سواء في سرد الأحداث أو في أثرها على داخل الشخصية يقول:(....ويختم بعلامته التجارية مع الحبر الأزرق على تلك العيون الرمادية، والآن يجب علي أن أسير في هذا الطريق لبضع دقائق وأفكر فيه لبضعة آلاف من الأيام ثم انتهي إلى أنني لا أفهم ولا اعرف شيئاً؟)،[٣٧] ولعل الكاتب يومئ بذلك إلى ضآلة الإنسان وانسحاقه في مجتمع يسوده القسوة والقهر، لتحمل القصة دلالة أكثر شمولية، ويمكن القول إنها تشير إلى أن الإنسان المقهور يوجد بين فكي قوتين: قوة القدر القاهرة، وقوة المال والعلامات التجارية المزيفة التي تأسر العيون وتتحكم في مصيرها وتصبغ لونها بلون جديد، فلا يستطيع أحد النجاة من المرور في هذا الطريق وهو مغمض العينين مكتوف اليدين لا يستطيع حتى البكاء.

يلعب النص على المساحة الخصبة التي يشتبك فيها السرد الافتراضي بالتنوع الزمني بين الماضي والحاضر المستمر الذي يماهي بين لحظة السرد نفسها في مشهد يحدث، والاستمرار داخل هذا الماضي التام، يقول:(هناك طريق ممل آخر، دائما يصل إلى النهاية، واليوم سينتهي، لقد بدأ وانتهى آلاف المرات، ....، ربما من الأفضل ألا تبكي، فقط نغمض هذه العيون البنيتين الباهتتين

٣٧) (...ومهر تجارتخانه اش را با جوهر آبى بر آن چشمان خاكسترى مى كويد وحالا بايد چند هزار روز ديگر در اين مسير چند دقيقه اى راه بروم به اين موضوع فكر كنم وآخر نفهمم وندانم؟) مجموعة "منسوخ " قصة خاكسترى، ص ٥.

ونمضي ونعبر من نفس الشارع...)[٣٨]، هذا إلى أن نصل في النهاية إلى هذا المضارع الذي من الممكن أن يُفْتَرَض أنه سرد بالمضارع داخل الماضي الذي سنعده حينئذ زمنا كليًّا يغلف النص، أو يُفْتَرَض أنه سرد عن مضارع مستمر لحظة السرد، ولكنه أيضا لا يحدث تقديم شيء ويمضي ويعبر من الشارع نفسه.

يمكن القول إجمالا إن هذه القصة تحث القارئ على التفكير في مفهوم الزمن والحياة، وكيف يمكن للإرادة أن تؤثر في تجربته، وتحتوي القصة على عناصر رمزية وفلسفية تشجع على التأمل والتفكير العميق في الحياة ومعناها.

ج- قصة (منسوخ):

تبدأ قصة " العتيق" /" عفا عليه الزمن " بمقولة لـ " ويليام جيمز" بمفتتح يعمل بوصفه مدخلا رمزيا للقصة، ويقدم تصوُّرًا عامًا حول مفهوم الموت والتشاؤم، وهو يلمح إلى أن هناك حاجة إلى شيء أكثر من مجرد البقاء على قيد الحياة وانتظار للموت، لتأخذ المتلقي لحالة من التفكير فيما هو أعمق من الحياة والموت، مما يشير إلى تحدي تجربة الحياة بصورة حية فاعلة.

إن الشخصية المركزية يبدو من سماتها وكأنها تتأهب للموت، ويمكن تفسير الموت في النص بوصفه رمزا للانتقال من حالة إلى أخرى، ويُظهر النص كيف يمكن للأفراد أن يواجهوا تغييرات كبيرة في حياتهم وكيف يمكن أن يكون للواقع المشدد أثره في الإنسان.

كما تشتمل قصة (العتيق) على مشهد درامي يستند إلى حوار معقد بين شخصين لا يظهر كنههما بوضوح في البداية، لكنه يأتي هذا الحوار بين أب

٣٨) (يک مسير خسته كننده هست ديگر، هميشه به پايان رسيده، امروز هم به پايان می رسد هزاران بار شروع شده وتمام شده، بايد كمی اراده كنم.....، شايد بهتر باشد جای گريه، اين چشمان قهوه ای رنگ ورو رفته را بست واز وسط خيابان رد شد...) مجموعة "منسوخ " قصة خاكستری ، ص ٦.

وابنته على نحوٍ آسرٍ من التلقائية والمشاعر المتدفقة عن وعي عميق بالألم، فالأب يعتصره ألم المرض– وهو ألم لا يجتثه بعنف من الأعماق؛ وإنما يستله برفق وهدوء– أمام ابنته التي تخفي دموعها لتخفف عنه، يقول السارد:(يرتجف كل جزء من وجهه عندما يرى الخوف في عيني، يضحك كثيرًا ويفتح فمه لدرجة أنه يسعل كثيرًا حتى يتحول رأسه كله إلى اللون الأحمر، ويرفع رأسه وينظر في عيني.... يغمى عليه ويفيق مرة أخرى ويضحك كثيرًا لدرجة أنه يسعل ويسعل كثيرًا حتى يتحول وجهه إلى اللون الأحمر)[٣٩] ويمكن ملاحظة الضحك والبكاء يمثلان تناقضًا في النص، فيشير الضحك إلى الطيبة والمرح، في حين يُظهر البكاء الضعف والعواطف. هذا التباين والمفارقة يمكن تفسيرها على أنها رمز للتناقضات التي تعيشها البشر في حياتهم وكيف يمكن أن ينتقلوا بين المشاعر المتضادة في نفس اللحظة.

في مقابل هذا يتجلى الحنين والشفقة لتكشف عن طبيعة العلاقة بين الشخصين، وتُظهر الحاجة إلى القرب من الآخرين والتواصل الإنساني فيما بينهم، كما يتجلى الحزن في هذا المشهد فالحزن ووجوهه تتبدى من خلال استعارة قوامها من هذا الاستفهام والتعجب، يقول: " يضع يده على وجهي ويريح رأسه ، يطبطب على كتفي ويضرب صدري بقبضته بلطف، فتنهمر دموعي عندئذ. يرفع رأسه ويضع يده على وجهي ويقول: هل للأرض أن تبكي على

٣٩) (تمام اجزای صورتش می لرزد وقتی در چشمانم ترس را می بیند باز می زند زیر خنده آنقدر می خندد آنقدر می خندد تا به سرفه می کند که تمام سرش قرمز می شود سرش را بالا می آورد ورکـ به چشمانم نگاه می کند...) مجموعة "منسوخ " قصة منسوخ ، ص ٧.

رأس امرأة مثلك ؟! يغمى عليه ويفيق مرة أخرى ويضحك كثيرًا لدرجة أنه يسعل ويسعل كثيرًا حتى يتحول وجهه إلى اللون الأحمر"[٤٠]

لكنها تأتي هنا مرتبطة بالتلاعب الذي يمكن تفسيره –مصحوبا بالغضب– على أنهما رمز للعلاقات الاجتماعية المعقدة، وكيف يمكن أن يتغير سلوك الأفراد في وجه الضغوط. وهذا يظهر بصورة أخرى فيما يمكن أن نسميه "العلاقة المرآوية" أو الانعكاس على الذات؛ حيث إن الشخصيتين تنعكسان بعضهما على بعض، ويظهر كيف يمكن للشخص أن يؤثر بشكل مباشر في حالة الآخر، يقول:(ولا يزال يشعر بأنه ليس على ما يرام، يقول:"هل لديك سيجارة؟" أخرجت علبة السجائر وأعطيتها له، فأخذ سجارتين ووضعهما على شفتيه وأشعلهما وقدم لي واحدة قولت: لا أقتل نفسي الآن! يرتجف وجهه ويقول:" ألا تعتقدين أيتها الحمقاء أنني مريض لتأخذي مني السيجارة ؟ هل فكرتي أن تأخذيها؟)[٤١]. هذه الحالة الشعورية لا تنفصل عن الحالة الفكرية؛ فالنص يشجع على التفكير العميق حول معنى الحياة والموت، مثلما يحث على تأمل العواطف والعلاقات الإنسانية.

إن نهاية النص تسير بنا مواتيًا رفيقًا، وعند نقطة ما تتركنا على مفترق طرق مفاجئ، يجعلها كلها تكاد تكون صالحة لكل احتمالات التلقي، هل سيأخذونه للعلاج، أم لمصيره النهائي، أم لفض هذا المشهد الحزين أم لإنهاء

٤٠)(می خواهد بلند شود دستم را روی زانویش می گذارم می گویم: خیلی دلتنگان شده بودم. دستی روی صورتم می کشد، سرش را می گذارد روی شانه ام زار می زند وآرام با مشت به سینه ام می کوبد اشک من هم جاری می شود سرش را بالا می آورد دستی روی صورتم می کشد، می گوید: خاك بر سر زن صفتت گریه می کند؟!) مجموعة منسوخ، قصة " منسوخ " ، ص ٧

٣١) (می گویم:(سیگار داری؟) پاکت سیگار را در می آورم وتعارف می کنم دو نخ بر می دارد، دو نخ را برلب می گذارد وآتش می زند، یکیش را به من تعارف می کند می گویم:الان نمی کشم! صورتش میلرزد می گوید : کره خر فکر می کنی مریضم سیگار را ازم نمی گیری؟ فکر می کنی وا می گیری؟) قصة " منسوخ"، ص٧.

الألم والوجع وهل هو حقيقي هذا الهروب بالدموع والصرخات، أم هو هروب زائف، لتبقى الذات بآلامها ومواجعها، لتكون هي الجديرة بأن تكون (العتيق) الذي يواجه ويتألم، يَعْرَق ويضحك ويَسْعل ذكرياته البائدة، التي تعصره جسدًا وروحًا.

يمكن تفسير هذا النص على أنه تحليل فلسفي لتجربة الإنسان في العالم، وكيف يمكن أن تكون معقدة متناقضة، إنه نص يستخدم تناقضات العواطف والعلاقات الإنسانية للتعبير عن تجربة الإنسان في الحياة والتغيير المستمر الذي يمكن أن يحدث.

د- قصة (ذكر):

قصة " الذِّكر" تقدم صورة مثيرة وغامضة لتجربة شخصية معقدة، يتميز النص بتفاصيل متشابكة تسلط الضوء على مفهوم الواقع والحلم، وكيف يمكن للإنسان أن يواجه الموت في لحظات غير متوقعة. ويمكن القول إن عبارة (يا معز كل ذليل، يا معز كل ذليل ...!) تظهر في بداية النص كذاكرة ذهنية تلهم التفكير في المفهوم الرئيس للقصة.

القصة تبدأ بالعثور على كتاب في قبو خاتون وتمزق صفحته الأخيرة وحفظها بشكل مميز، ثم يتم استخدام الكتاب وصفحته الأخيرة كعناصر رمزية تُعبر عن الاعتزاز بالذاكرة والوقت. وتأتي الشخصيتان الرئيستان في القصة هما "خاتون جان" و" أغا جان"، وتظهر تفاصيل مثيرة للاهتمام حول علاقتهما، والتوتر الذي يحيط بها، يقول السارد: (كانت هناك امرأة ذات حجاب أسود تجلس على الكرسي بجانبي وكانت أصابعها بارزة، وتسبح وتتمتم بشفتيها، وتقول:" يا معز كل ذليل.. يا معز كل ذليل" واستدارت برأسها ناحيتي وحدقت بعيونها علي وكانت هي نفس عيون خاتون، لا أنها خاتون بنفسها أغمضت

عيني من الخوف وصرخت.....)[٤٢]، يُظهر النص التغير في الشخصيات ومشاعرها، بدءًا من فقدان الذاكرة والضحك، وصولًا إلى الرعب والتهديد بالقتل.

ولعل الاستخدام المتكرر للعبارة "يا معز كل ذليل" يوحي بتأكيد الهوية والمصير، والعنصر الملحمي يظهر في نهاية القصة، عندما تبدأ الشخصية الرئيسة برؤية خاتون جان وأغا جان وتعيش تجربة مفزعة، فالقصة تمتلئ بعناصر فلسفية وتأملية تشجع القارئ على التفكير في مفهوم الوجود والموت وتأثير الذكريات في حياتنا، وتجمع بين الواقع والحلم، وتشجع القارئ على التفكير في الحدود بين الوعي واللاوعي، وكيف يمكن للذكريات أن تتحول إلى حقائق مفزعة، يقول السارد: (عندها فتحت عيني ورأيت خاتون خان جالسة فوق رأسي وتقول هذا الذكر بلا توقف نهضت وركضت إلى الفناء، وكان أغاجان يبتسم في منتصف الغرفة ويداه ملطختان بالدماء وبيده سكين خشبي)[٤٣].

التناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبق منها إلاّ الأثر، ولا يمكن إلا للقارئ النموذجي أن يكتشف الأصل، فهو الدّخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل وتفاعله مع القراء والنصوص الأخرى أيضا. فليست الإحالة على التراث الديني كما جاء في مقولة:" يا معز كل ذليل.. يا معز كل ذليل" هي الشكل الوحيد للتناص في قصة "ذكر"، فقد

٤٢)(روى صندلى كنارى زنى با چادر سياه نشسته بود وفقط چند تا انكشتش بيرون بود وتسبيح مى گرداند وزير لب زمزمه مى كرد: " يا معز كل ذليل، يا معز كل ذليل " سرش را به سوى من چرخاند به چشمانش خيره شدم ، چشمان خاتون بود، نه اصلا خود خاتون جان بود از ترس چشمانم را بستم وجيخ كشيدم ...) مجموعة منسوخ، ص ٨.

٤٣)(وقتى چشمانم را باز كردم ديدم خاتون جان بالاى سرم نشسته وذكر مى گويد بى درنگ از جايم بلند شدم وبه سمت حياط دويدم آقاجان وسط با دستان خوفى وكارد دسته چوبى به دست لبخند مى زد...) مجموعة منسوخ، ص ٨.

جاءت الاستفادة من الخرافة والأسطورة، فقد استخدم سياقات لغوية كما ثمة إشارة واضحة إلى اسماء الشخصيات وكلمة القبو .

ويمكن القول إن قصة " الذكر" تقدم حكاية معقدة غامضة تتيح للقارئ التفكير في مفهوم الحياة والموت وتأثير الذاكرة والهويات في تجربة الإنسان، ويختمها بنفس ذاك الغموض عن ماهية هذا الدماء وماهية السكين الخشبي، ليثير تلك التساؤلات لدى القارئ حتى بعدما ينتهي من قراءة القصة .

هـ- قصة (مرز):

هذا المفتتح في قصة " الحدود " يجعلنا نستعيد العوالم الإبداعية لصادق هدايت نفسه خصوصا في روايته الاستثنائية المدهشة "البومة العمياء"، بما فيها من تأملات كابوسية تُسقط الحواجز بين الحلم والمعيش بين الحياة والموت بين الهُنا والهُناك؛ لتصبح الحياة صورة مجسَّدة للعماء واللايقين.

إن تأمل الموت من منظور الإنسان الفاني المحدود المقيد بقيود الزمان والمكان والإكراهات التاريخية والنفسية والروحية والعاطفية – يجعلنا في معية القبح والألم والقسوة، وتحت سطوة تداعيات مفاهيم الرحيل والفراق والولوج إلى عالم المجهول. هنا نجد أنفسنا بإزاء تصور مختلف استثنائي يسأل عن ماهية الوجود والذات وماهية الحياة والموت، مستظلا بظل المقولة الافتتاحية في أول القصة لصادق هدايت: "يا موت أنت نور في السماء لكنهم يعتقدون أنك مظلم".

تسعى قصة "حدود "إلى تغيير زاوية نظرنا وطريقة تأملنا لحدود الموت والحياة وما بينهما، وربما تكون هذه إحدى الغايات التي يسعى إليها الفن الحقيقي، صحيح أن القصة تحمل عنوان "حدود" لكنها- في واقع الأمر- تعيد مسألة الحدود والكشف عن التداخل بين المفاهيم التي نظن أنها متعارضة أو متباعدة، لنكتشف أن هناك مساحات بينية تُسقط الحدود وتُضيِّع المسافات

الفاصلة، وهكذا كانت مسألة مفهومي الموت والحياة بمقارنته ما بثنائية الجمال والقبح.

صحيح أن القصة تحمل حكاية، لكنها تحاول أن توسع حدود الحكاية؛ فهي تقص معاناة شاب في العشرين من عمره يصاب بالسرطان، ويحار في أمره الأطباء، ويأتي ملك الموت لينقله إلى العالم الآخر، فيتمرد على ذلك، ويحيا عشرين عاما أخرى قبل أن يكتب لنا هذه الحكاية، هذه الأعوام العشرون التي تمثل حياة أخرى مكتملة موازية للحياة السابقة تمثل شوكة في حلق من يحياها، ولا تمثل انتصارا على الموت كما تصور الراوي للوهلة الأولى. إنها في الحقيقة انهزام أمام مفهوم الوجود الحقيقي الذي لا يقف على النقيض من الموت، وهكذا تتجاوز الحكاية حدودها النصية التي تجعلها ذات عقدة واحدة، وتقوم على حكاية شخصية واحدة رئيسة، لتصبح حكاية ملحمية تقدم رؤية كاملة للعالم في اتساعه خارج حدود الذات وحدود المفاهيم الإنسانية الضيقة لثنائية الموت والحياة.

إن الحدث الرئيس في القصة ليس إصابة السارد بمرض السرطان، وليس نجاته من ملك الموت، لكنه يكمن في لحظة مواجهة ملك الموت، واكتشاف الصورة الحقيقية للموت في علاقته بالوجود، حيث يتحول ملاك الموت في لحظة حدس وإعادة اكتشاف وتأمل عميق – إلى أنثى بهية الجمال كاملة البهاء فاتنة إلى أقصى الحدود، فيسعى السارد إلى الاكتمال بها، وهذه الرؤية العميقة تصدم ملك الموت فيفِرّ من البطل، ويهرب هو نفسه من وجهه، متهما إياه بالشهوانية وعدم الجدارة بالانتقال إلى العالم الآخر. وهنا يبدو ملك الموت نفسه مقيدا برؤيته للعالم وللإنسان ولذاته ولوظيفته، إذ تُكسر توقعاته، لأن الإنسان – في هذه اللحظة– قد خرج عن كل إكراهاته الجسدية والمادية والتاريخية، ليعيد اكتشاف العالم من جديد، وكأن القصة تريد أن تقول لنا إن خروجنا عن تلك

الإكراهات هو سبيلنا الوحيد للوصول إلى الحقيقة، واكتشاف ذواتنا واكتشاف معنى الوجود الحقيقي الممتلئ بالحضور الأتم لطاقة الوجود في العالم.

ومن المواضع التي تمثل لعبة النقلات في السرد بمهارة وبراعة، وليتخلق أمام أعيننا هذا المشهد، الذي انتقل فيه السارد من حالة الألم والمعاناة إلى لحظة الراحة والسكون والاسترخاء والدخول إلى ما يشبه حالة النوم، ليجد نفسه في مواجهة مباشرة مع ملك الموت. هذه اللحظة التي ينتقل فيها إلى مواجهة الموت لا تأتي بصورة تقليدية، لكنها تكون ممسوسة بغموض مصدره الاستخدام الخاص للضمائر التي لا تعود إلى مرجعية واضحة في القصة ولكنها تتكشف فيما بعد، يقول السارد:(في تلك الليلة كانت جميع أجزاء جسدي مرتاحة وكنت خفيفًا كالريشة ولم أشعر بثقل جسدي، كنت خاليًا من الألم وكانت لدي حالة صوفية. شيئًا فشيئًا، أصبحت جفوني ثقيلة كما لو كانت هناك أوزان معلقة عليها. وبمجرد أن أغلقت عيني، دقت عاصفة رهيبة في أذني، كانت مثل الكابوس، كنت أرغب في الاستيقاظ، لكن كلما حاولت الهروب كان عبثًا، صرخت، لكن لم يخرج الصوت من حلقي. حتى قال بصوت خافت: "لا تحاول عبثًا!" يجب أن تأتي معي! أنا ملاك الموت)[٤٤].

يلاحظ أن الإيقاع هنا يعتمد على لعبة الضمائر والمرجعية لتحدث النقلات بمهارة وبراعة، وليتخلق أمام أعيننا المشهد، خير تمثيل ذلك الحوار الذي ننتقل من حال إلى حال بطريقة لا تخلو من الإدهاش، لنجد أنفسنا فجأة أمام حديث

٤٤) (آن شب تمام ذرات وجودم آسوده بود ومانند یک پر سبک شده بودم وسنگینی جسمم را احساس نمی کردم از درد تهی شده بودم وحالت عارفانه ای داشتم. کم کم پلکهایم سنگین شد انگار به آن ها وزنه آویخته باشند . به محض اینکه چشمانم را روی هم گذاشتم صدای طوفانی مهیب در گوشم پیچید ، مثل کابوس بود، خواستم از خواب بیدار شوم اما هر چه تلاش کردم بیهوده بود، فریاد می کشیدم اما صدایی از حنجره ام بیرون نمی آمد. تا اینکه زمزمه ای آرام گفت :" بیهوده تلاش مکن! تو باید با من بیایی ! من فرشته ی مرگ هستم")قصة مرز ، ص ٩.

لشخص لا نعلم ماهيته، ثم يتبين فيما بعد أنه ملك الموت، ويدور حوار فيما بينهما، يقول السارد:(وهمس قائلًا: "ماذا تنتظر؟ تعال معي" حياتك انتهت ولا جدوى من المقاومة، قاطعني وقال: "هذه مشيئة الله وقد جئت لأخذك بأمره، الآن تعال معي بسرعة لأنني الليلة يجب أن أزهق روح ألف شخص آخر. أمسك يدي بقوة وشدة، لكنني قاومت، قال: " أيها الشاب أي محاولة للهروب هي عبث، ذلك أمر الله ولا يجب أن نخالف مشيئته أبدًا")[٤٥]

وتتكرر تلك اللعبة الأسلوبية الفنية مرة أخرى، حين يحدث تحول لشخصية ملك الموت إلى شخصية أنثى تتجلى في عين الرائي أو السارد فلم يسبق إيراد أي حديث عن أنثى، أو عن تحول ملك الموت إلى أنثى، لكننا نجد السارد في لحظة مفاجئة في حوارهما معا، يقول السارد:(وفجأة سقط رأسي على جسدها المتوازن، وأزيل القناع عن وجهها، وكانت عيناها الرماديتان مثل ملكة)[٤٦]، هذا التحول المدهش يجعل المتلقي يشارك النص في التأمل المباشر للشخصية وللحالة، وكأن النص بهذا يقيم تماثلا بين الحالة التي يحياها السارد، والحالة التي يحياها المتلقي في تلك اللحظة الوجودية الفاصلة.

بنيت القصة بناءً مدهشا؛ لأنها بدأت بداية هادئة سكونية تقليدية، كأنها تحاول أن تقدم تمثيلا لغويا إيقاعيا للحياة العادية، في سكونيتها وسطحيتها وبساطتها التي تقوم على الوعي الحدّي الثنائي بين الأضداد، ثم تنقلنا إلى بوتقة

٤٥)(زمزمه كنان گفت : منتظر چه هستى با من بيا زندگى تو به پايان رسيده ومقاومت فايده اى ندارد. ...حرفم را قطع كرد وگفت :" خواست خدا بر اين بوده ومن به فرمان او آمده ام جان تورا بگيرم واكنون زود با من بيا كه امشب جان هزار نفر ديگر را بايد بگيرم.دستم را محكم گرفت وكشيد ، اما من مقاومت كردم، گفت: "جوانک بيهوده تلاش مكن اى فرمان خداوند است وما هر گز نبايد در مقابل خواست او سرپيچى كنيم.)قصة مرز ، ص ٩.

٤٦) (ناگهان نكاهم به اندام موزون او افتاد نقاب از صورتش كنار رفته بود وچشمان خاكسترى رنگش مانند ملكه اى روى صورت بى نقصش) قصة " مرز "، ص ١٠.

السؤال، فتُدخلنا وتدخل كل متلق لها في حالة من التفاعل والحيوية، لينتقل من التأمل الموضوعي لأحداث القصة وأزمتها إلى حالة التساؤل الداخلي –أي لدى المتلقي نفسه– عن وجوده وسؤال هويته. فكأن الوجود الحقيقي لا يكون في الحالات السطحية التي نحياها في حياتنا اليومية، لكنه يكمن في حالات الوجود الحق، حين تتداخل الحدود، وتصطدم الأضداد، تتخلق الأسئلة الوجودية الحقيقية، ليصبح الإنسان في مواجهة مباشرة مع أزمة هويته وحقيقته ووجوده.

و– قصة (باريس):

تقدم قصة "باريس" عالمًا يتراوح بين الواقع والحلم، وتعكس ترميزًا لمفهوم الموت والحياة من خلال تجربة شخصية. وتتميز الشخصية الرئيسة بنظراتها المتغيرة بين الواقع والحلم؛ وهو مما يجسد تناقضها الداخلي، وتراوحها بين الصفاء والارتباك. ويتمثل الوصف في القصة بالكثير من العناصر البصرية؛ مثل: القمر والثلج والأقراص الملونة، وتُستخدم هذه العناصر بوصفها رموزا، تؤكد التضاد بين الواقع والحلم، يقول السارد: (أشعر بيد الوحدة مثلجة على كتفي وكيف لصراعات عيني المريضة أن تنتهي، والأقراص الملونة الموجودة على الطاولة مثل الكرات الملونة على شجرة الكريسماس، فانت لا تعرف ماذا تعني برودة باريس، انت لا تفهم أن هذه الأقراص ينبغي أن تبلع رغم عنك...)[٤٧]

يتمثل شعور الوحدة والعزلة في القصة من خلال تصوّرات الشخصية الرئيسة وعلاقتها بالحاضر. وتشير القصة – بجلاء– إلى ترابط مفهومي الحياة والموت، حيث تتناول الشخصية الرئيسة التحول بينهما، وكيف يمكن للأحداث

٤٧) (دست يخ زده ى تنهايى را بر دوشم احساس مى كنم وچگونه مى شود پايانى بخشيد بر اين كشمكش هاى چشم بيمار من . جز به واسطه ى قرص هاى رنگانگى كه روى ميز همچون گوى هاى رنگى روى درخت كريسمس مى درخشند شما چه مى دانيد سرماى پاريس يعنى چه شما نمى دانيد شما نمى فهميد واين قرص ها بايد بلعيده شود بى امان). قصة " پاريس "، ص ١١.

والتجارب أن تؤثر في تصوراتنا عن هذين المفهومين، وهي تتناول كذلك التضاد بين تصوراتها الواقعية وأمانيها وأوهامها، وكيف يمكن أن تتداخل هذه العوالم في تجربتها.

القصة تشجع القارئ على التأمل في مفهوم الوجود والحياة والموت، وتلقي الضوء على النفس البشرية وتعقدها، وكيف يمكن للأفكار والأوهام أن تغير رؤيتنا للعالم.

إن قصة "باريس" تمثل رحلة داخلية للشخصية الرئيسة، حيث تتأرجح بين الواقع والحلم، وتواجه تضارب العواطف والأماني. وتجسد القصة الاستجابة المعقدة للإنسان لمفهوم الموت والحياة، وتشجع القارئ على التأمل في العوالم المتضاربة داخل الذات.

وهي بهذا تتسق مع روح مجموعة القصص المعنونة بعنوان "منسوخ/العتيق" التي تُعَدّ مثالًا للأدب الذي يتسم بالتعقيد والعمق على مستوى التشكيل والرؤية. إذ تعرض هذه المجموعة رؤية عميقة للوجود وتناقش مفهومي الموت والحياة بشكل مترابط. ولا تكتفي بذلك، بل تطرح أيضًا مجموعة من الأسئلة الوجودية المترابطة التي تعيد النظر في المفاهيم المعتادة؛ ويكون الهدف من ذلك هو استدراج القارئ إلى التأمل في الطبيعة الإنسانية والقضايا الحقيقية التي تشغلها في كل أوان، حتى وإن حاول المرء –في بعض الأحيان– تجاهل هذه القضايا. وتأتي هذه الأسئلة من خلال قصص قصيرة جدًا، تقدم مواقف معقدة، غالبًا ما تكون متعلقة بشخصية واحدة، وإن استدعت شخصيات أخرى لها أدوار بعيدة المدى في الرؤية والتشكيل.

ولعله من اليسير أن نلاحظ – ومن خلال التحليل النقدي التفصيلي السابق– أن هذه المجموعة القصصية تشجع القارئ على التأمل في معنى الحياة

والموت، وكيف يمكن أن تؤثر المواجهة مع الموت في التصورات والقرارات. إنها قصص تحفز على النقاش حول الحدود بين الواقع والحلم، وكيف يمكن للخبرات الغامضة توسيع تفكير الإنسان. كذلك فإنها تقدم تأملًا عميقًا حول الحياة والموت، وكيف يمكن للتجارب الخاصة بالإنسان تغيير تصوره لهذه الجوانب المعقدة في الوجود، ولا تتبدى هذه التصورات على نحو أيديولوجي فِجٍّ مباشر، لكنها تتجلى في تفاصيل غنية. ومن خلال وصف دقيق؛ لإثراء تجربة القارئ، وجعله يفكر في المعنى الحقيقي للحياة التي تتبدى – في هذه المجموعة– صِنوًا للموت، ومَظهرَ حضور لغيابه المَهيب.

الخطاب البلاغي في ضوء المذهب الرمزي :

ظهر المذهب الرمزي في العصر الحديث في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كرد فعل للثورة العلمية والتطور التقني والتكنولوجي التي ادعت الإحاطة بفهم الكون وتفسيره عن طريق العقل والعلم، فالمدرسة الرمزية مذهب أدبي فلسفي، يعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بواسطة الرمز أو الإشارة أو التلميح، أي الإيحاء بشكل غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها.

فالرمزية اتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال علي كل ما عداه سيطرة تجعل الرمز دلالة أولية علي ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية، وطغيان عنصر الخيال من شأنه أن لا يسمح للعقل والعاطفة إلا أن يعملا في خدمة الرمز وبواسطته، إذ يبحث الكاتب أن يعبر عن غرضه بالصورة الرامزة التي تشير في النهاية إلى الفكرة أو العاطفة.[٤٨]

[48]) يوسف عيد : المدارس الأدبية ومذاهبها، بتصرف ، ص ٢١٢.

نجد في هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا توجه الكاتب في البحث عن أسلوب جديد في التعبير فقد كره التعبير المباشر الواضح ونفر من أساليب الواقعية التي تعجز عن نقل إحساسه وأن اللغة ذاتها عاجزة عن نقل التجربة الشعورية العميقة؛ لذلك ينبغي إيجاد أسلوب يوحي بهذه التجربة وينقل أثرها إلى القرائن، فأنتج صور بلاغية عميقة جاءت في مجموعته القصصية لتعبر لنا كل قصة عن تجربة شعورية ونفسية بلاغية مختلفة.

فشعرية الصورة والتعبيرات المجازية في هذه المجموعة القصصية لا تتأسس على تقديم الخطاب البلاغي التقليدي لكنها على النقيض من هذا تطرح نوعا من البلاغة الجديدة يقوم على تخييل الخلاق والابتكار المدهش للعلاقات بين عناصر الصورة الإبداعية، ولعله من الملاحظ في المجموعة في المجموعة أن الصور البلاغية تطرح أمام المتلقي لا بوصفها صورا تنشد الإدهاش وحده، لكنها تتخلق أمام عين القارئ بحيث لا تصبح وسيلة تأثيرية وحسب، لكنها تصبح تعبيرات شعرية بلاغية تعبر عن حالات وجودية تهيمن على مجمل القصص ومن ذلك تلك المجازات المبثوثة في كل القصص خصوصا تلك الأعمال ذات الطابع الأمثولي المحض.

١- قصة (تفنگ بادى):

في هذه القصة نرى النص في إجماله كأنه كناية كبرى عن الخوف المرتَقب المزلزل وهذه الصورة الكلية يقطعها تشبية مرسوم بعناية لصوت نباح الكلب؛ إذ يهبط على العصفور مثل المطرقة لكن تلك الصورة الكلية التفصيلية تجد إجمالها في الصورة الاستعارية التي تخلق بها القصة: " في تلك اللحظة، ضرب صوت نباح الكلب رأسه مثل المطرقة الثقيلة حتى عاد إلى رشده ورأى

الكلب يركض بلا هوادة خلف القطة)[٤٩]، نلاحظ في هذا الجزء تكوين الصور في النص وترابطها وانسجامها مع فكرة القصة، فالصورة جاءت حسية معنوية بعيدة عن التخييل تتفجر بحركة وصفية لشخصيات القصة وصراع الأحداث بها وعمقها وتلوينها، لأن (الصورة نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام، أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين، هما المجاز والحقيقة).[٥٠]

ب-قصة (خاكسترد):

تتميز هذه القصة بطبيعتها البلاغية الخاصة التي تتفق مع بنية العمل إذ يحاول أن يلتقط الكاتب اسرار الوجود المتلفت ليضعها في صور جمالية مدهشة تقوم على تراسل الحواس؛ فنرى ما يشم أو نسمع ما يرى ، إلى أخر صور ذلك التداخل بين الحواس الإدراكية؛ ومن ذلك مثال ما نراه من صور يبدو أنها تلتقط أساسا عبر البصر، وهو ما يؤكده الوصف الغني لتلك المشاهد لكننا نرى حرصاً من السارد على أن تلتقط تلك المدركات البصرية عبر حاسة الشم كما جاء في:(كانت هناك أيام تساقطت فيها الثلوج من السماء وبعض الأيام كان الجو شديد الحرارة، تارة هناك رائحة الربيع البرتقالي، وتارة رائحة العرعر المحروق، وتارة رائحة السمك المقلي من ذاك البيت، أو رائحة زهور هذا البيت ذو الباب الأزرق ...)[٥١] إنّ المدرسة الرمزية تعتمد على الرمز لغة، والموسيقى إيقاعًا، والجمال غايةً ومحورًا، فهي الإيحاء والتعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى اللُّغة على أدائها في دلالاتها الوضعية، بحيثُ تتولد المشاعر عن طريق الآثار النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح، ويرى الرمزيون أن اللغة

٤٩) مجموعة " منسوخ " قصة تفنگ بادى ، ص ٤.

٥٠) عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعرى الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص٩٨.

٥١) مجموعة منسوخ: قصة خاكسترد ، ص ٥.

لا قيمة لها في ألفاظها، إلا ما تثيره هذه الألفاظ من الصور التي تلقاها من الخارج، وعلى هذا الأساس تصبح اللغة وسيلة للإيحاء، كما يرون أن الأدب يسعى إلى الصورة الفنية نفسها، ونقل خيال الكاتب إلى القارئ.

ج- قصة (منسوخ):

أن المجاز يقوم في قصة منسوخ على مجموعة من الصور الكنائية التي تعبر عن مجموعة من المعاني العميقة التي تزخر بها هذه القصة، ومن ثم تصبح العلاقة بين الصور الجزئية والبنية الكلية للنص علاقة بلاغية التناغم والانسجام وتحقق الغايات الجمالية والرؤيوية معاًفي إهاب واحد، ومن ذلك تنطق بها الشخصية الرئيسة (الأب الطيب) أمام الشخصية الساردة إذ يقول:(هل للأرض أن تبكي على صدر امرأة مثلك؟.....)[٥٢]، وكأن هذه الأرض هي ذاك المريض الباكي من ألم الفراق وإحساسه بموعد الرحيل، فالصورة هنا وسيلة لنقل الشعور المستقر في الذاكرة، وتجسيداً للأفكار والواقع بكل انفعالاته، وتعتمد قوتها على موهبة الكاتب لرسم الصورة التي يخلقها ومدى ارتباطها بما حولها من ردود فعل الشخصيات، فالصورة هي إعادة نتاج يشبه الواقع بكل مشاعره العميقة.

د- قصة (ذكر):

يمكن للكاتب أن يعتمد على تجربة واقعية حقيقية ويصفها بدقة، مما يجعل دور الخيال قاصراً على استحضارها وتمثيلها دون تكوينها الأصلي، أي من وحي خيال الشخصية، وهذا ما فعله الكاتب في قصة ذكر تمثيلاته التي يثير فيها الصورة، بمعنى أنه لا يكتفى أن يحدد بدقة صورة الشئ، إنما يستثير شيئا آخر مختلفاً عنه، يقول مثلا في إحدى صوره: (كانت هناك امرأة ذات حجاب أسود تجلس على الكرسي بجانبي وكانت أصابعها بارزة، وتسبح وتتمتم

[٥٢]) مجموعة منسوخ: قصة منسوخ ، ص ٧.

بشفتيها، وتقول:" يا معز كل ذليل.. يا معز كل ذليل"، واستدارت برأسها ناحيتي وحدقت بعيونها علي وكانت هي نفس عيون خاتون، لا أنها خاتون بنفسها أغمضت عيني من الخوف وصرخت عندها فتحت عيني ورأيت خاتون خان جالسة فوق رأسي وتقول هذا الذكر)[٥٣]، هنا الكاتب يدلل بهذه الصورة البلاغية على هواجس الشخصية وما يدور بمخيلتها، وكأنه يرمز لهذا الذكر بأنه الخلاص من هذه الهواجس.

أن الصورة البلاغية التي لا تعتمد على شكل من أشكال المجاز– لا هي تشبيه ولا هي استعارة – ورغم ذلك ينجح الكاتب في تقديم تمثيل حسى لها، يمكن وصفها بأنها خيالية، بشرط تحقيق الاستحضار الحسى البارز لثراء تفاصيلها ودقة تركيبها،

فالصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ بعد أن ينظمها الكاتب في سياق بياني؛ ليعبر عن جانب من التجربة الشعورية في النص، مستخدما طاقات اللغة في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، فالصورة بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلى الذي ينفتح على العمل الفني ويضئ أبعاده.

هـ- قصة (مرز):

يقوم الخطاب البلاغي في هذه القصة على نوع خاص من التصوير البلاغي المجاوز لكل الطرق التقليدية في التعبير المجازي لكل الصور البلاغية أيضاً، فنرى ملك الموت يتجسد في صورة تتأبى على التعبير والوصف، فتظهر تلك الصورة في الطبيعة الغامضة للتعبير المختزل الذي يبوح به ملاك الموت إذ يقول:" لا تحاولا عبثاً الهروب يجب أن تأتي معي"، لكن المغطى بالقناع الأسود كناية عن الفراق لا تنفصل صورته عن المجال الحيوي الذي يحدث فيها التلاقي

[٥٣]) مجموعة منسوخ: قصة ذكر ، ص ٨.

المرير بين السارد وملاك الموت، فالصحراء تتسع حدودها والشفق يستحيل بارداً، لكن الصورة البلاغية المفعمة بإشارات الموت والحزن والرحيل لا تلبث أن تكتسي بمظاهر الجمال والأنوثة إلى الحد الذي يصل فيه غياب حالة الانفصال بين الذات والآخر.

فملاك الموت عنده هو ما تجسد في هذا الجسد الملائكي الذي يقيد الروح، لكنه يقيدها للبقاء والمواجهة، أو بالأحرى إلى التواجد قبالة الآخرين والأشياء لا إلى الموت، فيقيم الكاتب نوعاً من التوافق بين اقتران الصور البلاغية بالمجاز واعتمادها علي مكنونات نفسية وخيالية مما يضفي علي الصورة أبعاداً رمزية، من حيث أنّها رمز يتأثر بحالة روحية، فهي صورة تعبيرية وليست صورة سببية، لأن الرمزية مذهب أدبي يتحلل من القيم الدينية، ويعبر عن التجارب الأدبية الفلسفية من خلال الرمز والتلميح، نأياً من عالم الواقع وجنوحاً إلى عالم الخيال، وبحثاً عن مثالية مجهولة، وذلك باستخدام الأساليب التعبيرية الجديدة، والألفاظ الموحية المعبرة عن فكرة القصة .

و- قصة (باريس) :

تقوم الصور البلاغية في هذه القصة على نوع خاص من التصوير البلاغي التقليدي إلى حد ما، لنلاحظ هذا بشكل مباشر في التعبيرات المجازية، والتشبيهات البلاغية، مثل:(أحيانا تكون نظرتي نافذة لهذا الحد وأحيانا أخرى كأن حدود نظرتي بحجم رأس الدبوس وأحيانا تكون نظرتي باتساع البحر)، وكما يقول: (أشعر بيد الوحدة مثلجة على كتفي وكيف لصراعات عيني المريضة أن تنتهي، والأقراص الملونة الموجودة على الطاولة مثل الكرات الملونة على شجرة الكريسماس)، ورغم ما تحمله هذه الصور من تشبيهات تقليدية إلا أن المفردات فيها ليست مكونات صماء لهذا العالم الذي يسرده الكاتب، فكل مفردة تحمل لديه معنى وتثير انفعالا وتستثير أحاسيس وخبرات شخصيته، فالرموز لديه لغة يقرأ

بها النفس والعالم، كما نلمح عناصر الطبيعة في مفردات الصور البلاغية كالبحر والسحب والثلج والكرات الملونة والشجر توحي بما يعينه على تمثيل أفكاره حول نظرته لطبيعة الحياة في باريس.

إن الرمز تجريد، أما الصورة فتجسيد،[٥٤] وقد جمع "جوانبخت" بينهما في إطار واحد، ويتضح جمال الرمز في الصورة عن طريق عمقه وقوة فكرته ووضوحه داخل الصورة،(فالصورة الرمزية توحى بالشئ الذي ترمز إليه، وهذا الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشئ، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما) [٥٥]، يقول:(بحيث أن كابوس ليلة ممطرة بالثلج تجرني إلى رؤية القمر الذي استراح بعد عاصفة شتاء خلف السحب وكأن الدنيا قد غرقت في صمت تام، وهذا القمر الكامل وهذا الصوت الضاحك يرن في أذني بحيث أن الثلج البارد على جبينتي يوقظني من النوم ويبلع يقظتي فيه)[٥٦] فالتصوير الرمزي هو معادل مادي لشعور أو لفكرة معنوية تخص الكاتب، وتكون أغلب هذه الرموز التي يبتدعها الكاتب من عالم اللاشعور داخله.

ترتبط الصورة على هذا النحو عند "جوانبخت" باستحضار ذهني لمرئيات الواقع، أو لخياله وتمثيل الصورة البلاغية في إطار متناسق، يعبر في مجمله عن حركة تحقق النماء النفسي المطلوب، وتجعل من النص صورة واحدة من طراز خاص .

---

[٥٤] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م، ص٤٥.

[٥٥]أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٤٩م، ص١٢.

[٥٦] مجموعة منسوخ : قصة " باريس "، ص ١١.

نتائج الدراسة :

١- إن المجموعة القصصية المعنونة باسم "منسوخ" يتحقق فيها نوع من التكامل على مستوى التشكيل والرؤية؛ فتقدم رؤية عميقة للوجود ولثنائية الموت والحياة، وتطرح على الذات مجموعة من الأسئلة الوجودية المترابطة التي تعيد مساءلة المفاهيم، بهدف تأمل الذات الإنسانية وقضاياها الحقيقية .

٢- العنوان الرئيس والدلالة الكلية للمجموعة تتناسب تماما مع عناوين قصص المجموعة، فبرع "جوانبخت" في اختيار هذه العناوين، وانتقاء مفرداتها الرمزية الموحية، وما تحتويه كل قصة والتي تتأمل الموت من منظور الإنسان الفاني المحدود المقيد بقيود الزمان والمكان والإكراهات التاريخية والنفسية والعاطفية التي تجعلنا تحت سطوة تداعيات مفاهيم الرحيل والفراق والولوج إلى عالم المجهول.

٣- رسم "جوانبخت" الحكائية القصصية والبناء السردي الذي جعل من مجموعته القصصية حكايات متشابه؛ لتصبح حكاية ملحمية تقدم رؤية كاملة للعالم في اتساعه خارج حدود الذات وحدود المفاهيم الإنسانية الضيقة لثنائية الموت والحياة، وهكذا تتجاوز الحكاية حدودها النصية التي تجعلها ذات عقدة واحدة، وتقوم على حكاية شخصية واحدة رئيسة، فبنيت القصة بناءً مدهشا؛ في سكونيتها وبساطتها التي تقوم على الوعي الحدّي الثنائي بين الأضداد، ثم تنقلنا إلى بوتقة السؤال، فتدخل كل متلق في حالة من التفاعل والحيوية، لينتقل من التأمل الموضوعي لأحداث القصص وأزمتها إلى حالة التساؤل لدى المتلقي نفسه- عن وجوده والسؤال عن هويته وماهية الحياة والموت .

٤- الإيقاع في هذه المجموعة يعتمد على لعبة اختلاف الضمائر والمرجعية لتحدث هذه النقلات إثارة في السرد، وقد تكررت هذه التقنية بمهارة وبراعة في قصص المجموعة، ليخلق الكاتب أمام المتلقي المشهد ويجعله يراها رؤيا العين، ولينقله من حال إلى حال بطريقة لا تخلو من الإدهاش من بداية القصة لنهايتها.

٥- للتناص دور هام في جلب الحيوية والحركة والتعبير للنص الذي يربط نص بالدلالات المستوحاة في النص الأصلي، ليضيف إيحاءات جديدة لجذب المتلقي وشده إلى النص المكتوب، فجاء التناص الأدبي والديني الذي اتكأ عليه الكاتب وأخذ منه وكون لديه مرجعية ثقافية وأصبح جزء من بنيته الفكرية، ظهر جليا في هذه المجموعة كما في قصة " منسوخ" و" ذكر" و "مرز" والتي جعلت المتلقي يعيش قصته ويندمج ويتعاطف مع شخصياتها، بل يتوقع مضمونها من بدايتها بالتناص الذي أضاف لآفاق النص ودلالته.

٦- يدرك الكاتب في مجموعته أن التعامل مع القصة القصيرة جداً يفترض حداً أعلى من التكثيف، وهذا ما ينعكس على جميع عناصر القص، إذ يستطيع المتلقي مثلاً أن يلاحظ أثر التكثيف على بناء الشخصية التي يرسمها القاص ذات الوجه الواحد، كما استخدم الكاتب الأساليب البلاغية في تكثيف الصورة والإيحاء والرمز والتناص والتي تعد أحد مكونات بلاغة الصورة القصصية القصيرة جًدا بسبب طاقتها التعبيرية والإيحائية والرمزية.

٧- جاءت نهايات هذه المجموعة دائما مضمرة متبوعة بنقط الحذف الثلاثة، لتترك المجال للقارئ يتخيل نهاية مفتوحة ويرسم نهاية يرتضيها هو، ويقترح تتمته الخاصة لها، فالخاتمة المضمرة تدفع المتلقي إلى أن يتخيل النهاية

الممكنة ويشارك في بناء النص، وذلك انطلاقا من معرفته الخلفية والثقافية الخاصة؛ وبذلك يكون النص مفتوح على القراءات المتعددة.

٨- الخطاب البلاغي في هذه المجموعة لم يكن عبارة عن حشد من العناصر والرموز الجامدة، بل تشكلت الصور البلاغية في كل قصة بإطار جديد يعبر عن شعور جديد، ليصبح وثيق الصلة بالتجربة والموقف الشعوري الذي يعبر عنه الكاتب في قصته، كما أن الحضور المتكرر لتلك الرموز داخل صوره البلاغية والتي تعبر عن الموت والرحيل والألم في كل قصة، وأبرزها رمز(رصاصة الهواء- الألم- البكاء- الموت- الذكر- الخوف- ملاك الموت- الهروب-أقراص الدواء- المرض) فهذه الكلمات المتكررة تعكس الدلالة النفسية لديه، وما تتوق إليه نفسه، وبفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الكاتب ويكررها في صوره، وترفع من طاقة سرده وقدرته على النفاذ والتأثير لدى المتلقي، ويكون سمة أسلوبية في التصوير البلاغي لديه جديرة بالاهتمام، يمكن أن نسميها عندئذ(الصورة الرمزية).

قائمة المصادر والمراجع

١- محمد جوانبخت:مجموعة قصصية قصيرة جدًا(منسوخ)، دار ستاره جواید للنشر، عام ١٣٩٤هـ.ش /٢٠١٥ م.

المصادر :

١) أحمد جاسم الحسيني:القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، دمشق، ط١، دار عكرمة، ١٩٩٧م.

٢) أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٤٩م.

٣) باسم عبد الحميد حمودي: القصة العراقية القصيرة مشكلاتها وآفاق تطورها بعد ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨، مجلة الأقلام، العدد (٢) تشرين الثاني، ١٩٧٨م.

٤) جواد جزيني : ريخت شناسى، كارنامه، دوره اول، شماره ششم، ١٣٧٨ش.

٥) جمال مير صادقي: وازه نامه هنر داستانى نويسى، فرهنک تفصيلي اصطلاح هاى ادبيات داستانى، تهران، كتاب مهناز، ١٣٧٧ش.

٦) جمال مير صادقي : ادبيات داستانى، قصه، داستانى، رمان، تهران، ١٣٦٦ش، انتشارات شفا.

٧) جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا " المقاربة الميكروسردية "، نشر شركة مطابع الأنوار المغاربية، المغرب، ط١، ٢٠١١.

٨) جميل حمداوي: تطورات القصة القصيرة جدا بالمغرب ، مجلة التجديد العربي، مجلة رقمية، عرض المقال بتاريخ ١١-٤-٢٠٠٧

٩) جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا تاريخها ورأي النقاد فيها، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٦٣، ٢٠٠٩م.

١٠)جميل حمداوى: خصائص القصة القصيرة جدا، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١١)جاسم خلف إلياس : شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠.

١٢)حلمي بدير: المتغير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة إبداع، عدد٦، ١٩٨٤م.

١٣)حسنى محمود: فنون النثر العربي، لانا، عمان، ط٢، ٢٠٠٤م.

١٤)زينب صابر پور : داستان كوتاه مينى ماليستى، فصلنامه نقد ادبى، س١، بهار ١٣٨٥ش.

١٥)سعاد مسكين: مقالة القصة القصيرة جدا في المغرب، تصورات ومقاربات، دار التنوخي، الرباط، ط١، ٢٠١١م.

١٦)سعيد بن عبد الواحد: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في أسبانيا وأمريكا الآتينية، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤م.

١٧)سميه دولتيان: بررسى شروع داستان در داستانک با نگاهى به كتاب ابراى قوربا كه هاى مرداب خواز، كتاب ماه ادبيات ، شماره ٣٢، ١٣٨٨ش.

١٨)طراد الكبيسي: مقالة عن مقاربة في الائتلاف والاختلاف بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدًا، جريدة الرأي، الاثنين ٤ كانون الأول، ٢٠٠٦م.

١٩)عبد الوهاب محمد علوب: القصة القصيرة والحكاية في الأدب الفارسي، دراسة ونماذج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢٠)عبدالله أبو هيف: ظاهرة القصة القصيرة جدًا، مجلة الآطام- عدد(٢١)، كانون الثاني، شباط عام ٢٠٠٥م.

٢١)عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعرى الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٢٢)محمد محي الدين مينو: القصة القصيرة جدا في الرؤية والتشكيل، ط١.

٢٣)مروة محمد الحسيني أحمد سعفان: نظرية النُّظُم في قراءة ابن عربي: تأصيل منهج لتحليل النص العربي عبر قراءة نص شجرة الكون للشيخ الأكبر نموذجًا

تطبيقيًّا، رسالة ماجستير (مخطوطة)، آداب القاهرة، إشراف أ.د/ خيري دومة، أ.د/ عزة شبل.

٢٤)محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

٢٥)يوسف حطيني: دراسات في القصة القصيرة جدا، مطابع الرباط نت، المغرب، ط١، ٢٠١٤.

٢٦)شبكة الانترنت من مقالة (محمد جوان بخت نويسنده اى با آرزوهاى طلايى) عن انتشارات ستاره جواید، ٥ دى ١٣٩٧ هـ.ش / ٢٠١٨م.

27) Jauss, H. R. (1970). Literary History as a Challenge to Literary Theory. New Literary History, 2 (1), 7-37 .

28) Wang, S., & Iyyer, M. (2019). Casting Light on Invisible Cities: Computationally Engaging with Literary Criticism↩ .

29) Holur, P., Shahsavari, S., Ebrahimzadeh, E., Tangherlini, T. R., & Roychowdhury, V. (2021). Modeling Social Readers: Novel Tools for Addressing Reception from Online Book Reviews

Questioning oneself and existence in the short story collection "Mansukh"
Reading in light of the theory of reception and reader response

Abstract

Persian literature has been a beacon of cultural, philosophical and aesthetic expression for centuries and continues to have an unquenchable lustre. Its vast tapestry of tales, poetry, and prose enchants its recipients, given the complex texture of Iranian life and thought. Within this diverse spectrum, very short Persian stories occupy a unique place, offering brief but profound insights into the complexities of Iranian society. To understand its depth and connotations, it becomes necessary to understand the stories themselves, as well as the way in which controversy occurs with their readers. The theories of text reception and reader response criticism offer visionary horizons that contribute to enhancing the value of this exploration. This is some of what this study seeks to achieve by contemplating some very short stories in contemporary Persian literature, by focusing on the collection (Mansukh) / "The Ancient" by Muhammad Janabakht as a procedural model that represents a way to trace the characteristics of the very short Iranian story, to discover part of the general features of this art in Iran, so this study aims to root this art; Its origin, names, and the problem of its naturalization and characteristics in an attempt to draw a critical map first, discover the underlying system and law governing its artistic and formal characteristics, and Hence the importance of this study to shed light on the impact that the very short story had on the recipient, who found it palatable due to its ease of reading and the fast pace of modern life, and since this study aims to monitor the performance of the reader's response to the narrative in light of the theory of reception through this collection of very short stories; To identify its disparate components and dissolve its various similar elements and bring them into one focus, and its effective effectiveness in summarizing the topic and the method of dealing with it, reliance was placed on the descriptive analytical method through the theory of

reception and reader response. To monitor the performance of the narrative and the reader's response to it, the study is organized into a preface, two axes (theoretical and applied), and a conclusion that includes the most important results of the study as follows:extrapolate the reader's strategy in receiving the narrative second. The theoretical axis includes: (the very short story in light of theory - the emergence of the art of the very short story and the problem of naturalization - the characteristics of the very short story and its techniques - semantic characteristics and artistic standards).

-The applied axis includes the analysis of very short stories, each one separately, in light of the theory of reception and reader response, then the results of the study, and finally a list of sources and references.

Keywords: The very short story - Reception theory - Muhammad Janbakht.