شِعْرِيَّةُ القَصِّ فِي
(هَمْزَة وَصْل .. هَمْزَة قَطع)
لرِضَا إِمَام

د. مُحَمَّد مَحْمُود أَبُو عَلِيّ

أستاذ النقد والبلاغة المساعد

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة دمنهور

الملخّص:

تُعَدُّ تجربة رضا إمام القصصيَّة–بوصفه من أكبر كُتَّاب القصة القصيرة في مُحَافَظَة البُحَيرَة– من أهم التجارب القصصيَّة البحراويَّة الحديثة، ولم يتوقف النقد عند حدود إبداعه القصصيّ فحسب، بل اهتم بشخصية الشاعر؛ فَلُقِّبَ بـ(راهب الأدب). وقد كَتَبَ القصة القصيرة والقصيرة جِدًّا، مُعَبِّرًا عن هُمُوم الإنسان المُعَاصِر، من خلال قضايا اجتماعيَّة، تُقَدِّمُ أفرادًا مِنْ عامَّة الشعب، في مواقف معتادة ؛ بُغْيَةَ تفسير الحياة، وإبراز ما فيها من معانٍ خفيَّة. وتنزع قصصه إلى تقديم الإمتاع والإقناع للقارئ، من خلال نزوعها إلى التكامُل مع الأجناس الأدبيَّة الأخرى. وقصصه أشبه بالقصيدة الشعريَّة من حيث التغنِّي بالأفكار، والوَعْي الحادّ بالتفرُّد الإنسانيّ، وتشتمل على مقدمة، وعقدة، وبيئة زمكانيَّة، ولها تأثير بليغ، ودلالة إنسانيَّة بعيدة، تُعَمِّق الإحساس بالناس والأشياء.

ويَهْدِفُ هذا البحث إلى إبراز شعريَّة القَصّ في مجموعة رضا إمام القصصيَّة (همزة وصل .. همزة قطع)، التي اتخذَّت من الومضة النفسيَّة محورًا لها، واتسمت بوحدة الحَدَث، والغَرَض،والمَوقف، والانطباع، فضلاً عن عنصر التكثيف. جاء البحثُ في تمهيدٍ وخمسة مباحث وخاتمة،واشتمل التمهيد على نشأة مصطلح الشعريَّة، وتناول المبحث الأوَّل: الشعريَّة في النقد الغربيّ، وفي النقد العربيّ الحديث . وعالج المَبْحَثُ الثاني:البوح الشعريّ في(همزة وصل..همزة قطع)،وعرض المبحث الثالث:وصف الشعور لا حكايته، وطرح المبحث الرابع: الآبدة الشعريَّة/القصصية، ورصد المبحث الخامس:الإيقاع الشعريّ.واقتضت طبيعة البحث الاستعانة بالمنهج التحليليّ،عن طريق تأمُّل النص النثريّ، ودراسة ما فيه من خصائص الشعر؛بغية استكناه ملامح الشعريَّة، واستجلاء القوانين التي تُؤَكِّد شعريَّة هذا النص النثري، وتميُّز أساليبه .

الكلمات المفتاحيّة: راهب الأدب، القصة القصيرة، قضايا اجتماعيَّة، الأجناس الأدبيَّة، شعريَّة القَصّ، الزمكانيَّة.

The Poetics of Narration in Reda Imam's *Hamzat Waṣl.. Hamzat qaṭ‘*

Dr. Mohammed Mahmoud Abu Ali
Associate Professor in Eloquence and Literary Criticism
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts
Damanhour University

Abstract:

Reda Imam's experience in writing short stories, as one of the greatest writers in Beheira Governorate, is one of the most important modern experiences in Lower Egypt. Critics were not only interested in his literary creativity only; they were also interested in his personality and called him the "monk of literature". He wrote short stories and short short stories to express the concerns of modern man. Through the discussion of social issues, he presents members of the public in ordinary situations in order to explain life and highlight its subtle meanings.

Imam's stories provide the reader with pleasure and persuasion through their integration with other literary genres. His stories are like poems in terms of presentation of ideas and acute awareness of human uniqueness. They include an introduction, a complex and setting. They exercise an eloquent influence and a profound human meaning that deepen the sense of people and objects.

The aim of this paper is to highlight the poetis of storytelling in Reda Imam's short-story collection, *Hamzat Waṣl.. Hamzat qaṭ‘*, characterized by unity of action, purpose, position, impression, and intensification.

The paper consists of an introduction, five sections and a conclusion. The introduction traces the origins of the term "poetics". The first section discusses poetics in modern Western criticism and Arabic criticism. The second section examines poetic expression in *Hamzat Waṣl.. Hamzat qaṭ‘*. The third section presents a description rather than narration of feelings. The fourth section discusses narrative/poetic eternity. The fifth section examines poetic rhythm.

The paper makes use of the analytic method, through examination of the poetic features in the prose text in order to highlight poetic features and remarkable styles in the text.

Keywords:

Monk of literature, story short, social issues, literary genres, poetic storytelling, setting

تَمْهِيدُ :

جُذُورُ مُصْطَلَح (الشِّعْرِيَّة) في التُّرَاث النقديّ العربيّ:

لا يُمْكِن دراسة النظريَّةالشعريَّة دون أن نُوَضِّح آراء أرسطو(Aristote) (ت٣٢٢ ق.م) في الشِّعْر وأهميتها؛ إذ تُعَدُّ مباحثه في الشعر محاولة سَبَّاقة في « طَرْحَ المفاهيم والتأسيس لنظريَّة شعريَّة»[١]. وقد عَرَّفَ أرسطو الشِّعْرَ في كِتَابِه (فن الشعر)– أو(الشعريَّة) كما هو شائع الآن في الأوساط الغربيَّة– بأنه «مُحَاكَاة قد تَتَّسِمُ بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي: الإيقاع، والانسجام، واللغة »[٢]. فالشعر لدى أرسطو مُحَاكَاة، ولا تَعْنِي المحاكاة تصوير الواقع، بل تقديم رُؤْيَا جماليَّة لهذا الواقع، ومحاولة التَّنَبُّؤ بالمستقبل والاستشراف له، وذلك عن طريق الخيال مادة الشعر وجوهره؛ فالشِّعْر صنعة فنيَّة، ويبدو فَنّ الشاعر في صياغته وتنظيمه للعمل الشعريّ؛ حَتَّى يُكْسِبَهُ الصفة الشعريَّة ، مستندًا إلى المُحَاكَاةِ بوصفها عنصرًا جوهريًّا في الشعر[٣]. وعلى الرغم من أن مفهوم الشعر لدى أرسطو يقوم على فكرة المحاكاة، مِثْلُهُ مِثْل سائر الفنون التي تستقي مادتها من الطبيعة، وتقوم على المحاكاة؛ فإنه قد حاول بالفعل تحديد مفهوم الشعر وماهيته، ومن أين ينشأ، فضلاً عن إبرازه لِمَا يمنح الشعر جماليته وتأثيره في المتلقي (Receiver) .

ولم نَعْدَمْ للشِّعْرِيَّة في تراثنا العربيّ مَفْهُومًا، ولكنها لم تكن صريحة بهذا الاسم؛ فإشكاليَّة المصطلح تبدو مُحَيِّرة في نقدنا العربيّ؛إذ إننا قد نجد

---

[١] سحر سامي: شعرية النص الصوفيّ في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٢٤.

[٢] أرسطو: فن الشعر،ترجمة عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت، لبنان، ط٢،١٩٧٣م، ص٤٠.

[٣] المرجع السابق ، ص ٨٥ .

مصطلحات مختلفة للشعريَّة وقد نجد المصطلح نفسه، ولكن بمفهوم مختلف عَمَّا تعنيه الشِّعْرِيَّة بمعناها العامّ؛ فلم يهتم النُّقَّاد القُدَمَاء كثيرًا بتحديد المفاهيم تحديدًا يجعل منها مصطلحات ثابتة المعنى[١]، ويُؤَيِّدُ ذلك وُرُود كلمة (الشِّعْرِيَّة) في تراثنا العربيّ بمجموعة من المصطلحات؛«فلم يعرفها العَرَب القُدَمَاء بمعناها الحديث،وإنما تَرَدَّدَتْ عندهم ألفاظ،مثل:(الشاعريَّة)، و(شعر الشاعر)، و(القول الشعريّ)،و(القول غير الشعري)، و(الأقاويل الشِّعْرِيَّة)»[٢]،وصناعة الشِّعْر، ونَظْم الكَلام، وعَمُود الشعر، وغيرها. ولا شك في أننا أُمَّة تختزن كُلّ وجودها النفسيّ والذهنيّ في القصيدة، والناس يقولون في وصف جماليات الأشياء مِنْ حَولهم:موسيقى شاعرية،ومنظر شاعريّ،وموقف شاعريّ،قاصدين بذلك جمالية الشيء وطاقته التخييليَّة[٣]. إذا تتبعنا مفهوم الشِّعْرِيَّة في النقد العربيّ نجد أن الشعر في مِهَادِهِ نُظِرَ إليه بوصفه مُمَارَسَةً لُغَوِيَّة موجودة بذاتها في القبيلة العربيَّة، وفَرَضَتْ نفسها بوصفها ديوانًا للعرب،من خلال إطارها الشكليّ المُتَمَثِّل في النظم، وأبيات القصيدة العربيَّة، فضلاً عن المضامين والأغراض الشِّعْرِيَّة.

وقد تَحَدَّثَ الجَاحِظ (ت٢٥٥هـ) عن الشَّعْر والشُّعَرَاء، وذَهَبَ إلى أن شعراء العرب أكثر شِعْرِيَّة من شُعَرَاء الأمصار والقُرَى من المُوَلِّدِينَ، وتَمَثَّلَتْ الشِّعْرِيَّة عنده في «سُهُولة المَخْرَج، وجَهارة المَنْطِق، وتَكْمِيل الحُرُوف، وَإِقَامة الوَزْن»[٤]،فضلاً عن تخيُّر اللفظ.وتناول عبدالقاهرالجُرْجَانِيّ(ت٤٧١هـ) الشِّعْرِيَّة، في كِتَابَيه:(أسرارالبلاغة)و(دلائل الإعجاز)، وجَعَلَ مِحْوَرَها النَّظْم، وفِيهِ«تَتَّحِدُ

(١) عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط٢٠٠٦،٢م، ص٨٦

(٢)أحمد مطلوب:الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي،الجمهوريةالعراقية،ج٣،م١٩٨٩،٤٠م،ص٤٤

(٣) أيمن اللبدي : الشعْرِيَّة والشَّاعِرِيَّة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٦م ، ص٨ .

(٤)الجاحظ:البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي،القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م،١/١٤.

أَجْزَاءُ الكَلامِ،وَيَدْخُل بَعْضُهَا فِي بَعْض، وَيَشْتَدّ ارْتِبَاط ثَانٍ مِنْهَا بِأَوَّلٍ»[1]. ووَضَع ووَضَع نظرية النَّظْم، التي حَاوَلَتْ أَنْ تَسْتَنْبِطَ قوانين الإبداع الشعريّ عامَّة، والإعجاز القرآنيّ خاصَّة[2]، وعَدَّهَا مصطلحًا للشِّعْرِيَّة، التي تَعْنِي «الاستعمال الخاصّ للغة الذي يُسَمِّيهِ النَّظْم؛ حيث إنه لا بُدَّ مِنْ ترتيب الألفاظ، وتواليها على النظم الخاصّ، وعلى نسق المعاني في النفس، وإذا كانت مُهِمَّة النظم هي التَّثَبُّت مِنْ صِحَّة الكلام؛ فَإِنَّ سِرَّ النظم يَكْمُن في الشِّعْرِيَّة؛ أيّ في المجاز الذي كُلّ مَحَاسِن الكَلام مُتَفَرِّعة عَنْه ورَاجِعَة إِلَيهِ»[3].

والسؤال الذي طَرَحَهُ النُّقَّاد العرب في مختلف مراحل النقد العربيّ، وتَطْرَحُهُ الشِّعْرِيَّة المُعَاصِرَة اليومَ، هو:ما الذي تتفاضل به البُلَغَاء في النظم والنثر؟ أو ما الذي يُميز كلامًا من كلام، ويَصِيرُ به كلامٌ خيرًا من كلام؟

الوزن ؟ كَلاَّ ؛ فعبد القاهر الجُرْجَانِيّ لا يرى الوزن في شيء من الفصاحة والبلاغة، وليس به ما جَعَلَ الكلام كلامًا، ولا به كان كلامٌ خيرًا من كلام. اللفظ ؟ المعنى؟ كَلاَّ؛ فليست المَزِيَّة في اللفظ بذاته، ولا في المعنى بذاته. الشِّعْرِيَّة، إِذَنْ، في الاستعمال الخاصّ للغة الذي يُسَمِّيه الجُرْجَانِيّ النَّظْم؛ حيث (إنه لا بُدَّ من ترتيب الألفاظ وتواليها على النَّظْم الخَاصّ)، (وعلى نَسَق المعاني في النفس). ولكن إذا كان كُلّ كَلام شِعْرِيّ مجازيًّا ؛ فليس كل كلام مجازيّ

(١) عبد القاهر الجُرْجَانِيّ : دلائل الإعجاز ، ٩٣ .

(٢) يحتاج الناقد لقراءة النص غير مرة، المرة الأولى لفهم معاني النص، والثانية لسبر أغواره، والثالثة لتذوقه، يقول عبد القاهر الجرجاني: « فَانْظُرْ لِتَعْرِفَ كَمَا عَرَفْتُ ، وَرَاجِعْ نَفْسَكَ ، وَاسْبُرْ وَذُقْ»؛ « فَإِذَا رَأَيتَهَا قَدْ رَاقَتْكَ، وكَثُرَتْ عِنْدَكَ، وَوَجَدْتَ لَهَا اهْتِزَازًا فِيْ نَفْسِكَ؛ فَعُدْ فَانْظُرْ فِي السَّبَب، واسْتَقْصِ فِي النظر». انظر: عبد القاهر الجُرْجَانِيّ : دلائل الإعجاز ، ٤٢ ، ٨٥ على الترتيب.

(٣) طراد الكبيسي:في الشعرية العربية(قراءة جديدة في نظرية قديمة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤م، ص٢٨٤.

شِعْرِيًّا، أو في درجة واحدة من الشِّعْرِيَّة؛ لأنَّ اللغة المجازيَّة، درجات، أعلاها الاستعارة والتمثيل والتشبيه الذي يعمل عَمَل السِّحْرِ في تأليف الأشياء المختلفة؛ وكُلَّمَا كانت الأشياء أكثر تباعدًا، كان التشبيه أقوى تأثيرًا في النفس[١]. ولَمَّا كانت علاقة المُتَلَقِّي بالنصّ مُبَاشِرَة، والنَّصّ لا يتكرر؛ فَإِنَّ الجُرْجَانِيّ يراها علاقة تفاعل وكدٍّ للذهن في طلب الفكرة، أو فَتْق النَّصّ أو الصَّدَفَة للوصول إلى الجَوهَرَة، بدليل أنه رَأَى «أن الشيء إذا نِيلَ بَعْدَ الطَّلَب له، أو الاشتياق إليه، ومُعَانَاة الحنين نحوه، كان نَيلُه أَحلَى، وبالمَزِيَّة أولى؛ فكان موقعه من النفس أجلّ وأَلطف، وكانت به أَضَنَّ وأَشْغَف»[٢].

وتُعَدُّ نظريَّة النَّظْم عند الجُرْجَانِيّ خُطْوَة مُهِمَّة نحو تطوير فكرة الشِّعْرِيَّة؛ فهي «محاولة مُثِيرَة للإلمام بالعديد من الأفكار اللاحقة الخاصَّة بنظرية الشِّعْرِيَّة العربيَّة، كما أنها تقترب من النُّقَّاد المُحْدَثِين في الغَرْب، الذين يرون القيمة الفنيَّة للأثر قائمة على تضامُن عناصر الأثر كلها في التعبير عن الإحساس والمعنى»[٣]. أمَّا حَازِم القَرْطَاجَنِّيّ (ت ٦٨٤هـ) فقد وَرَدَتْ لديه لفظة الشِّعْرِيَّة، ورأى أن الشعر يحتاج إلى أكثر مِن الطَّبْع، أي إلى العِلْم بالقوانين البلاغيَّة، أو (القوانين الشِّعْرِيَّة)، يقول: «الشِّعْرِيَّة في الشعر إنما هي نَظْم أيّ لفظ اتَّفَق كيف اتَّفَق نظمُه، وتضمينه أيّ غرض اتَّفَق على أيّ صفة اتَّفَق»[٤]، «وليس ما سِوَى الأقاويل الشِّعْرِيَّة في حُسْن المَوقِع من النفوس مُمَاثِلاً للأقاويل

---

[١] عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى ، القاهرة ، دار المدني ، جدة ، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩١م ، ص١٣٠.

[٢] المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

[٣] البشير المجذوب:حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى،الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م ،ص٣٩

[٤] انظر : حازم القرطاجني : مِنْهَاج البُلَغَاء وسِرَاج الأُدَبَاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط١ ، ١٩٦٦م ، ص ٢٨ .

الشِّعْرِيَّة؛ لأنَّ الأقاويل التي ليست بشعريَّة ولا خِطَابيَّة يُنْحَى بها نحو الشِّعْرِيَّة، لا يُحْتَاج فيها إلى ما يُحْتاج إليه في الأقاويل الشِّعْرِيَّة؛ إذ المقصود بما سِوَاها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»[١] .

وما ذاك إلا لأنَّ الشِّعْرَ «كَلامٌ مُخيَّلٌ مَوزُون، مُخْتَصٌّ فِي لِسَانِ العَرَبِ بِزِيَادَة التَّقْفِيَة إلى ذلك، والتئامه مِنْ مُقدِّمات مُخيَّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يُشْتَرَط فيها–بما هي شعر–غير التخييل»[٢]؛ فهو المنظور إليه في صناعة الشعر؛ لأنَّ «صنعةَ الشاعر هي جودةُ التأليف وحُسْن المُحَاكَاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلُّ عليه»[٣] ، ومِنْ ثَمَّ إِذَا حَصَلَ «التخييل والمُحَاكَاة كان الكلامُ قولاً شعريًّا؛ لأنَّ الشعر لا تُعْتَبَر فيه المادَّة، بل ما يقع في المادَّة من التخييل»[٤]. فَلا بُدَّ مِنْ تَوَفُّر التخييل والمحاكاة والإغْرَاب، إلى جانب الوزن والقافية، وإِنْ لَمْ تتوفر هذه القوانين لصار الشعر، كما يرى حازم، مثل الحصير والحُلَّة لا يتماثلانِ إلا في النَّسْج ، واقتدر عليه الصُّنَّاع لا الشُّعَراء[٥] .

إننا قَلَّمَا نجد ناقدًا عَرَبِيًّا، تَمَثَّل ثقافة عصره، وتاريخ أمته الثقافيّ، وامتلك هذا الأُفُق الشُّمُولِيّ والنَّظْرَة العَمِيقَة، مازجًا الثقافة بالطبع، مِثْلَمَا تَوَفَّر لحازم القرطاجنيّ؛ مِمَّا مكَّنه مِنْ أَنْ يُقِيمَ نظرية (شِعْرِيَّة) شُمُولِيَّة متماسكة، ليس من السُّهُولة ثَلْمها؛ حتى لو اختلفنا معه في هذه المسألة أو تِلْك[٦]. وقد رأى كُلّ

---

[١] المصدر السابق ، ص ١١٩ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٨٩ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٨١ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٨٣ .

[٥] انظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٥ .

[٦] إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب؛ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٤٠٤هـ– ١٩٨٣م ، ص٥٦٩.

كُلّ مِنْ عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنيّ أن التَّخْيِيل أساس بناء الألوان الفنيَّة في النص الشعريّ؛ كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وأن هذا النوع من التعبير القائم على الخيال أشد تأثيرًا في النفس من الكلام القائم كُلّه على الحقيقة[١] . مِمَّا سَبَق يَتَّضِح عَدَم وُجُود نظريَّة متكاملة للشعريَّة العربيَّة تجمع بين المفهوم والمصطلح، وتُحَدِّد القوانين التي تَحْكُمُ أدبيَّة النص، ومع ذلك لا نستطيع أن نتجاهل وُجُود بعض الأفكار الرائدة التي تقترب كثيرًا من جوهر الشِّعْرِيَّة الحديثة، وبخاصة عند عبد القاهر الجُرْجَانِيّ، وحَازِم القَرْطَاجَنّيّ، ولا نُبَالِغ إذا قلنا إِنَّ آراءهم أسهمت في تطوير كثير من الأفكار اللاحقة ، ومَهَّدَتْ بيئة خِصْبَة لبزوغ النظرية الشِّعْرِيَّة. ولا شك في أن لكل نَص مَظَاهِره الأَدَبِيَّة وسِمَاته الأسلوبيَّة الخاصَّة التي يسعى الباحث الأسلوبي للكشف عنها، وهذا مجال من مجالات دراسة النص، ومع ذلك فإن للنصوص الأدبِيَّة جميعها قوانين تُوَجِّهَهَا وِجْهَة أدبيَّة، ويَسْعَى المُنَظِّرُونَ في الشِّعْرِيَّة للكشف عنها، وهذا مجال آخر مختلف من مجالات دراسة النص[٢]. وبوسعنا أن نُرَدِّدَ مع حسن ناظم قوله:«إن البحث في شِعْرِيَّة النصوص الإبداعيَّة سيبقى دائمًا مجالاً خِصْبًا لِتَصَوُّرَات ونظريات مختلفة...وسيبقى البحث في الشعريَّة محاولة فحسب للعثور على بِنْيَة مفهوميَّة هاربة دائمًا وأبدًا، ومهما نَظَّرَ المُنَظِّرُونَ في الشِّعْرِيَّة، وعلى الرغم من كُلِّ الكَلام الذي قِيلَ فيها؛ فسيكون من الأجدى جماليًّا أن نَعُدّ الشِّعْرِيَّة قضية مسكوتًا عنها لكي نفتح في النهاية أُفُقًا جديدًا للاستكشاف»[٣].

---

[١] حسن البنداري: نظرية الإبداع الشعري عند النواجي،مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط١،٢٠٠٠م،ص٣٥

(٢) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١،١٩٩٤م،ص٨ .

[٣] المرجع السابق ، ص١٠ .

نشأة مُصْطَلَح (الشِّعْرِيَّة) في الغرب :

ترجع محاولة تأسيس الشعريَّة الحديثة إلى الشكلانيين الرُّوس (Russian Formalism)؛ فقد أرادوا وضع عِلْم للأدب، أي وضع مبادئ وأُسُس مُسْتَمَدَّة من الأدب نفسه، وتكُون –في الوقت ذاته– بمنزلة منهجيَّة غير ثابتة؛ إذ إن المنهج الشكليّ لا يَخْضَع لمنهجيَّة مُحَدَّدة؛ فما يُمَيِّزُ «الشكلانيَّة هو طريقة بناء الموضوع، وليس النظريَّة المنهجيَّة؛ فَإِنَّ بوريس إيخنباوم على صواب في قوله: إنها لا تمتلك أي منهجيَّة خاصَّة، ومفرداتها التعبيريَّة نفسها تتغير مع السنين، إلاَّ أَنَّ مَا يُمَيِّز مدرسة نقديَّة ليس المنهج أبدًا، إنَّه طريقة بناء موضوع الدراسات»[(١)]. فالشكلانيون لا يستندون إلى نظام منهجيّ، بل يبحثون في الواقعة الأدبيَّة ، ولهم إسهامات في اللغة الشعريَّة تُمَثِّل جوهر النظريَّة الشعريَّة عندهم. ومن النقاد المُحْدَثِينَ الغَرْبِيينَ الذين استخدموا مصطلح (الشِّعْرِيَّة): رومان جاكبسون (Roman Jacobson) (ت١٩٨٢م)، وقد نَظَرَ إلى الشِّعْرِيَّة بوصفها فرعًا من فروع اللسانيات، يُعَالِجُ الوظيفة الشعريَّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة[(٢)]، وأَطْلَقَ عليها مصطلح (علم الأدب)، وعَرَّفَهَا بأنها «الدراسة اللسانيَّة للوظيفة الشعريَّة في سياق الرسائل اللفظيَّة عمومًا، وفي الشعر على وجه الخصوص»[(٣)]؛ وبهذا فقد حَاوَلَ دراسة الأدبيَّة الشعريَّة على وَفْقِ المنظور اللسانيّ. وذهب إلى أن العملية التواصليَّة تقوم على عناصر: (مُرْسِل ، مُرْسَل إِليه، رِسَالة، سياق، شَفْرَة، وسيلة اتصال)،

(١) تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان،مركز الإنماء القومي،بيروت، ط١٩٨٦،١م،ص٣٦.

(٢) بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص٢٩٨ .

(٣) جاكبسون : قَضَايَا الشِّعْرِيَّة ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص٨.

وتَبَلْوَرَتْ الوظائف اللغويَّة عنده عن عوامل الاتصال، وهي: الوظيفة التعبيريَّة (Expressive)، والوظيفة الإفهاميَّة (Conative)، والوظيفة المرجعيَّة (Référentiel)، والوظيفة الانتباهيَّة (Phatique)، والوظيفة الماوراء اللُّغَوِيَّة (Métalinguistique)، والوظيفة الشِّعْرِيَّة (Poétique)[١].

أما تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) فارتبطت شعريته بالبنيَة المُجَرَّدة للخطاب الأدبيّ بوصفه إبداعًا، ورأى أن الشِّعْرِيَّة لا تهتم بالأدب، بقدر ما تَهْتَم بالخصائص التي تُمَيِّزُهُ من سائر الفنون الأخرى، تلك الخصائص التي تَضْبِط قيام كُلّ عمل أدبيّ، وَمِنْ ثَمَّ تُكْسِبُهُ صفة الأدبيَّة، وأدرج الشعريَّة ضمن العلوم التي تهتم بالخطاب، أي مجموع ما يُكْتَبُ عن الفلسفة والسياسة والدين والسينما والمسرح،مؤكدًا صلة الأدب من حيث هو خِطَاب بالخطابات والمُمَارَسَات الأخرى، ما دامت تتقاطع معه في مجال واحد هو الكلام، وقد أعطى لمصطلح الشِّعْرِيَّة مدلولات متنوعة، مَثَّلَتْ حصرًا مُكَثَّفًا لكل المحاولات التي هَدَفَتْ إلى بناء نظريَّة أدبيَّة[٢]. فالشِّعْرِيَّة لدى تودوروف ليس مهمتها وصف أو تفسير الأعمال الأدبيَّة، وإنما دراسة الشروط التي وَسَمَتْ هذه الأعمال بالأدبيَّة أو الشِّعْرِيَّة.

ظهور مُصْطَلَح (الشِّعْرِيَّة) في الدراسات العربيَّة الحديثة:

اختلف الباحثون في الدراسات النقديَّة العربيَّة الحديثة في فَهْم مصطلح (الشِّعْرِيَّة) وتفسيره، ويعود ذلك إلى اختلاف الترجمات لهذا المصطلح، وتُعَدُّ الشِّعْرِيَّة «من أهم مرتكزات المناهج النقديَّة، التي تُحَاوِل استظهار مكونات

(١) بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط١،٢٠٠٦م، ص٦٥

(٢) تودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص ١٩.

النص الأدبيّ، وإبراز وظيفته الاتصاليَّة والجماليَّة، وتدور أعمالها، منذ القديم إلى الآن، حول استنباط القوانين، التي يتمكن من خلالها المُبْدِع أن يتحكم في نِتَاج نَصِّه، وإبراز هُوِيَّته الجماليَّة، ومَنْحه القِرَاءة الأدبيَّة»[١]. فقد رأى كمال أبو ديب أن الشِّعْرِيَّة تَكْمُنُ فيما سَمَّاهُ: الفَجْوَة، أو مَسَافَة التَّوَتُّر[٢]، وعَدَّ الشِّعْرِيَّة «علاقة جَدَلِيَّة بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفرديّ والذاكرة الشعريَّة»[٣]، وأَكَّدَ أن الشِّعْرِيَّة خَاصِيَّة ذات علاقات متشعبة، تنمو بين مكونات النص؛ ذلك لأَنَّ «كُلاًّ منهما يُمْكِن أَنْ يَقَع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المُتَوَاشِجَة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعليَّة خلق للشعريَّة، ومُؤَشِّر على وجودها»[٤].

كما تَطَرَّق أدونيس لمُصْطَلَح الشِّعْرِيَّة، ولكنه لم يعطِ مفهومًا محددًا لها؛ حيث رأى أَنَّ «سِرَّ الشِّعْرِيَّة، هو أن تظل دائمًا كلامًا ضد كلام؛ لكي تَقْدِرَ أَنْ تُسَمِّي العالم وأشياءه أسماءً جديدة»[٥]، وقد حاول التأصيل لمفهوم الشعريَّة، وتَمَثَّلَتْ عِنْدَهُ في الغُمُوض، يقول: «فالجماليَّة الشعريَّة تَكْمُن بالأحرى في النصّ الغامض المُتَشَابِه؛ أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة»[٦].

وقد تُرْجِمَ مصطلح الشعريَّة (Poetics) وعُرِّبَ إلى مدلولات ومعانٍ كثيرة، منها: الأدبيَّة (Literariness)، والإنشائيَّة، وفن الشعر، وفن النظم،

(١) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًّا، دار نينوى، دمشق، سوريا، ٢٠١٠م، ص١٣.

(٢) كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٠-٢١.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤ .

(٥) علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ص٧٨.

(٦) بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية، ص٥٤.

ونظريَّة الشعر، والشاعريَّة، والفن الإبداعيّ/الإبداع، وبويتيك، وبويطيقا[١]. ومن بين هذه المدلولات، نجد مفهوم الأدبيَّة يُنَازِعُ الشعريَّة مكانةً، بل كان أسبق منه ظهورًا في عالم النظريَّة النقديَّة الحديثَّة؛ فهو يُعَدُّ إرهاصًا واضحًا لِمَا يُسَمَّى بعلم الأدب، وهو أيضًا أحد الحُقُول المُوَازِية للشعريَّة.

إن الأدبيَّة والشعريَّة يشتركان معًا في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمانِ بالعلميَّة، غير أن مصطلح الأدبيَّة لم يَظْفَرْ بالرَّوَاج الكَافِي الذي حَازَتْ عليه الشعريَّة، التي سُرْعَان ما انتشرت وطَغَتْ عليه[٢].

وترتبط الشعريَّة بالأسلوبيَّة وتَتَّحِد في علاقة معها؛ فَالمِخَاض الذي شَهِدَتْه الأسلوبيَّة هو الذي فَجَّر الشعريَّة الحديثة، تلك الشعريَّة التي يُطْلِق عليها عبد الله محمد الغَذَّامِي الأدبيَّة، ويرى أنها تُجَارِي الأسلوبيَّة، يقول: «وتَتَحَدَّد الأسلوبيَّة مع الأدبيَّة ليتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمهُمَا ويُوَحِّدهُمَا، ثم يتجاوزهما، وهو مصطلح (Poetics)»[٣]. ومِنْ ثَمَّ نرى أن الشعريَّة تَشْمَل الأُسْلُوبيَّة؛ إذ تُعَدُّ الأسلوبيَّة إحدى مجالات الشعريَّة ، فضلاً عن أن الأسلوبيَّة وصف لخصائص القول في النص دون عناية بالقارئ، وهي تقتصر على الشَّفْرَة دون السياق، وعلى العكس تسعى الشعريَّة لدراسة الشَّفْرَة لتأسيس السياق[٤]. ويبدو الارتباط الوثيق بين هذه المفاهيم الثلاثة وحاجة النص الأدبيّ إليها؛ فالأدبيَّةوالأسلوبيَّة معًا هُمَا نقطتا النصّ لتكوين وإنتاج الشعريَّة، ومع ذلك فالشعريَّة أيضًا بحاجة إلى حقل آخر هو التأويليَّة، ولكن

---

[١] انظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص١٨.

[٢] المرجع السابق، ص٣٦.

[٣] عبد الله الغَذَّامِي: الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية إلى التشريحيَّة ؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥م ، ص١٨.

[٤] المرجع السابق ، ص٢٠.

الشعريَّة لا تهدف من ذلك تأويل النص الأدبيّ، بِقَدْرِ ما تُعْنَى باستجلاء القوانين التي تُوَلِّد شِعْرِيَّة هذا النصّ. وإجمالاً، وعلى الرغم من تَعَدُّد مفاهيم الشعريَّة؛ فإنها تنحصر في فكرة تتلخص في البحث عن القوانين التي تَحْكُمُ العمل الأدبيّ أو الإبداع عامَّة.

وتسعى القراءة الشعرية لكشف ما في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مِمَّا في لفظه الظاهر؛ وهي تتعامل مع النص ذاته، وتَصْلُح لقراءة كُلّ النصوص، وتُظْهِرُ ثقافة القارئ ومهارته، وتَحْفَظ للنصّ قيمته الجماليَّة.

رِضَا إِمَام مبدعًا :

إن رضا إمام أديبٌ كبير، يُجِيدُ استخدام أدواته التعبيريَّة، بطلاقة منقطعة النظير، في بناء قِصَصِه القصيرة؛ التي «تتناول قطاعًا عَرَضِيًّا من الحياة، وتكتفي بتصوير جانب واحد من حياة الفرد، أو زاوية واحدة من زوايا الشخصيَّة الإنسانيَّة، أو موقف واحد من مواقف الحياة»[١]؛ فَيُخْرِج قِصَص «تُنْحَتُ مِنْ فَلْسَفَة الوَاقِع»[٢]؛ بوصفها « حكايات متنوعة بين الريف والمدينة، بعضها ملتصق بالأرض، يَشْرَبُ مِنْ تُرَابِهَا حَتَّى الثُّمَالَة، وبعضها يُحَلِّقُ في أجوازالفضاءالبعيد...بعضها كُتِبَ بفُصْحَى عتيدةوبعضها باللهجة العاميَّة...لكن في الحالتينِ لا يتخلى إمام عن غنائيته؛ حتى لو اختلفت الضمائر عنده، (الأنا)، و(الأنت)،و(الهو)،متنقلاً أحيانًا بينها في القصة الواحدة» [٣].

---

[١] كامل رحومة : إشراقة ذاتية من فيض مرايا (رضا إمام)، ضِمْن كِتَاب (رِضَا إِمَام مُبْدِعًا؛ قراءات نقدية في مختاراته القصصيَّة"وللرصيف أريكة مجانية للعابرين")،بهجت صميدة،جمعية محبي الدكتور عبدالوهاب المسيري لتنميةالفنون والآداب،مكتبةمصر العامة،دمنهور،٢٨ مايو٢٠١٥م،ص٦٢

[٢] شوقي بدر يوسف : وللرصيف أريكة مجانية للعابرين ؛ قصص تنحت من فلسفة الواقع ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ٢٠١٧م ، ص ١ .

[٣] عمار علي حسن: رضا إمام...صانع الدهشة والغربة، ضِمْن كِتَاب(رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)، ص٥.

وتتنوع موضوعات قِصصه « تَنَوُّعًا شَدِيدًا ، لَكِنَّهُ يَنْحَازُ – دَائِمًا – لِلبُسَطَاء الشَّعْبِيينَ» [١]؛ فقد تَوَغَّلَ « إلى أعماق نفوس المُهَمَّشِينَ، وأتاح لهم الصفوف الأولى في قِصَصه ليكونوا أبطالاً، ليس أبطال على ورق؛ بل بطولة حقيقية رآها هو بعين الأديب المُلْتَزِم بالهَمِّ الإنْسَانِي؛ فَجَلَّى تلك البطولات في قِصَصه، بما يُثْبِتُ أَنَّ الأدب العظيم الخالد لا يكتفي فقط بالهدف الجماليّ، بل يتجاوز مع تلك القيم الجماليَّة أيضًا الإنسانيّ، متجاوزًا الحُدُود الضَّبِقَّة للمكان، الزمان، المحليَّة، اللون، الدِّين، الحِزْب، الجماعة » [٢].

وتَتَّسِمُ قِصَصُه «بِالتَّكْثِيف الشَّدِيد؛ فأغلبها لا يزيد على صفحة، وأطولها بضع صفحات تُعَدُّ على أصابع يَدٍ واحدة، ومن بينها أقاصيص قصيرة جِدًّا، لا تتجاوز كلمات تُشَكِّل سَطْرًا وَاحِدًا»[٣]، والسِّمَة الثانية لقصصه: الميل إلى الخيال والتخييل، في اتجاه لخلق(واقعيَّة سِحْرِيَّة)أَصِيلَة، لا سيما في مجموعته (رجف الذاكرة)»[٤]؛ حيث تَمَكَّنَ مِنْ عَرْض «هواجسه عبر أنفاق وجداننا؛ فَشَارَكْنَاهُ الهَوَاجِس، وبَاتَ الأَرَق مُشْتَرَكًا، وبَدَتْ نُصُوصُهُ تَرْجُفُ فِي ذَاكِرة قَارِئِهَا، وتَشْخَصُ بِعُيونِهَا»[٥]. وتكشف مختاراته القصصيَّة (وللرصيف أريكة مجانيَّة للعابرينَ)عن أن «عالمه السرديّ يتأسس على مُرْتَكَزَينِ...يُشَكِّل حاصل ارتباطهما مُفَارَقَة كُبْرَى يَنْهَضُ عليها الخِطَاب، ويَسْتَمِدُّ منها خُصُوصيته، التي تُمَيِّزُ أسلوب القاصّ، وتَمْنَح الخِطَاب فَرَادته»[٦]، وهما:النسقيَّة؛ فَإِنَّ «عَالَم

---

[١] بهجت صميدة: رضا إمام....روعة السرد ورِقَّة اللغة، ضِمْن كِتَاب(رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)، ص٧٨.

[٢] عمرو الشيخ: رضا إمام...الانحياز لكل ما هو إنساني، ضِمْن كِتَاب (رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)، ص١٨.

[٣] عمار علي حسن: رضا إمام...صانع الدهشة والغربة ، ضِمْن كِتَاب (رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)، ص٦.

[٤] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[٥]كمال عبد الرحمن: قراءة في(رجف الذاكرة)القاص رضا إمام، ضِمْن كِتَاب(رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)،ص٩

[٦] كمال اللهيب: موقف الأزمة واستراتيجيات الخلاص؛ مقاربة في تأسيس الخطاب السردي عند القاص رضا إمام، ضِمْن كِتَاب (رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)، ص ٦٥ .

رِضَا إِمَام القصصيّ أشبه بجِدَارِيَّة كبيرة مُنْسَجِمَة،يقوم كُلُّ نَصٍّ فيه بوظيفة قطعة من الفُسَيفِسَاء»[١]، والاختلاف، الذي «يتمظهر في اختلاف جِذْرِيّ في عملية إنتاج الرُّؤَى وتوظيف آليات السرد»[٢].

المبحث الأَوَّل : الشِّعْرِيَّة وتَدَاخُل الأَجْنَاس الأَدَبِيَّة :

من الموضوعات التي أَرَّقَتْ ذِهْن النُّقَّاد في هذا الأوان قضيّة الأجناس الأدبيّة، والحُدُود الصارمة بين جِنْسٍ أدبيّ وآخر ؛ فقد تداخلت أشكال الكتابة وتشابكت في النص الواحد، وتَلاشَتْ المسافة الفاصلة بين كُلٍّ مِنْ: الغنائيّ والدراميّ والسرديّ، أو الشعر والمسرح والفن السينمائيّ والفن التشكيليّ؛ فقد استطاعت الممارسة الإبداعيَّة خَرْق الحُدُود وتجاوزها؛ فاستعارت الأجناس الأدبيَّة من بعضها بعضًا تقنيات عديدة من حقول أدبيَّة أُخْرَى؛ مِمَّا أَدَّى إلى صُعُوبَةِ الفَصْل بين الأنواع الأدبيَّة، كما تَعَوَّدْنَا من قبل، حين كانت الحدود واضحة بين الشعر والنثر، وبين المسرحية والملحمة، وبين القصيدة والقصة، وبين المقامة والرواية ، وغيرها من الفنون الأدبيَّة الإبداعيَّة. ويكفي للتدليل على ذلك أن نذكر أن القصة القصيرة لم تُزَاحِم الأجناس الأدبيَّة الأخرى فحسب، «بل ذهبت إلى أبعد من ذلك، إلى الفن التشكيليّ والسينما؛فظَهَرَ ما يُعْرَف بِالمَزْج والقَطْع وتَدَاخُل الأَزْمِنَة وتَشَظِّي الزَّمَن والمُحَاكَاة السَّاخِرَة لِلمُجْتَمَع»[٣]. فقد اجتمع الشِّعْر والسَّرْد في خطاب واحد، ويُؤَيِّدُ ذلك أن الملاحم نُظِمَتْ شعرًا؛ فهذا يُمَثِّلُ خَرْق الشِّعْر للسرد، أَمَّا فِيمَا يَخُصُّ العَصْر الحَدِيث؛ فقد استعارت القصيدة الحديثة من الرواية القص أو الحكاية، الذي يمثل جوهر الرواية، ولم يقف الأمر

---

[١] المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[٢] المرجع نفسه ، ص ٦٦ .

(٣) محمد اللبودي: الغربة.. وفردة حلق بدلاية، ضمن كتاب (رِضَا إِمَام مُبْدِعًا)، ص٢٦.

عند هذا الحَدّ، بل أخذت من الرواية أدقّ تفصيلاتها، أَعْنِي المونولوج، وتيار الوعي، والاسترجاع، وأخذت–أيضا–من السينما والمسرح الحوار وغيره[١].

وتسعى الشعريَّة اليومَ لأنْ تُغَطِّي الشعر كما غَطَّت النثر، بَدْءًا من إقرارها بوجود الأدبيَّة في كليهما؛فقد بات من المتداول كثيرًا أن نجد عناوين مثل:شعريَّة النثر[٢]، وما يَنْدَرِجُ تحتها من أنواع، مثل: شعرية الرواية، شعرية السيرة، شعرية القصة، ولم تَعُدْ صِيغَة شِعْرِيَّة القَصِيدَة أو شِعْرِيَّة الديوان هي المُهَيمِنَة فقط.

لقد كان التمييز الشهير الذي أقامه جاكبسون بين الشعر والنثر من أقدم التَّصَوُّرَات الحديثة بخصوص هذا الموضوع؛ فهو يرى أن ما يَحْكُم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر السرديّ فهو مبدأ المُجَاوَرة، بصوره المتنوعة، مبدأ السببية، أو المكون التعاقبيّ الزَّمَنِيّ، أو التَّرَابُط المَكَانِيّ؛ مِمَّا يُحَقِّق له اندفاعه التلقائيّ[٣]. ويذهب موكاروفسكي (Mukarovsky) إلى أن « شاعريَّة اللغة ليست سِمَات ثابتة في القول اللُّغَوِيّ نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تَسُودُ فيها الوظيفة الجماليَّة ذات التَّوَجُّه الذاتيّ»[٤].وتُمَثِّل مظاهر الشعريَّة في القَصّ «مظاهر الإبداع الخالق المُجَادِل لواقعه الفعليّ، وتُرَاثِه الفعليّ...لأَنَّ الشعريَّةَ خَلْقٌ يَسْتَنِدُ إلى الإنضاج»[٥]. وعلى الرغم من أن الشعر «على مدار

---

[١] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٤ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٩٣ – ٢١٥ .

(٢) انظر: كتاب تودوروف (شعرية النثر) (١٩٧١م)، وهو كتاب جمع فيه دراسات في النثر تناول فيها أعمالاً نثريَّة من مختلف العصور والأنواع؛ كالأوديسا، وألف ليلة وليلة، والرواية البوليسيَّة، وقصص هنري جيمس، وغيرها، وهي نُصُوص ألفها بين عامي: ١٩٦٤م و١٩٦٩م.

Voir :Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris,1979.

(3) Roman Jakobson : essais de linguistique générale. ed. de minuit. Paris ,1963 ,p.61-67.

(٤) تودوروف : نقد النقد ، ص٣٩.

[٥] عدنان بن ذريل : اللغة والأسلوب ، ص٨٨ .

تاريخ الإبداع الأدبيّ هو الفن الأدبي الأكثر ارتباطًا بتوظيف جماليات اللغة: ألفاظًا وتراكيب؛ فَإِنَّ النثر –في الأعمال السرديَّة بِشَكْلٍ خاصّ–به من فنيات هذا التوظيف»[١]؛لأنَّ «انتماء النثر الفنيّ والشعر إلى أَصْلٍ لُغَوِيّ واحد، يدفعهما إلى استثمار ما تمتاز به اللغة من جماليات وطاقات خاصة، قادرة على التوصيل»[٢].

إن القراءة بوصفها رِسَالَة حُرَّة قد فتحت مجالاً أوسع لعملية التقبُّل، التي ترى «أن التجربة الجماليَّة للقصص تتمثل في خَلْق الأوهام ونَسْفِها، وفي الوقت نفسه تكوين أشكال من المعنى وتبديدها،وإذ يبدأ القارئ من لحظات عدم التحديد أو الغموض فإنه في الوقت نفسه يُمَارِسُ استقباله الإبداعيّ، ويعيش واقعًا نَصِّيًّا لا يتطابق أبدًا مع مَعْنَى مُعَيَّن، بل ينشأ داخل إطار رُؤَى دَائِمَة التغيُّر»[٣]. ومِنْ ثَمَّ فَإِنَّ عَلَى القَارِئ تَأَمُّل النص، وكَشْف دلالاته، وفَكّ شفراته، وفَضّ مغاليقه ؛ نَظَرًا لكونه عاملاً في إنتاج النص، وينبغي أن يَعِي تَمَامًا أَنَّ النَّصَّ ليس فقط ما يطفو عَلَى السَّطْح، ولكنه يَضُمُّ أيضًا ما يختفي فِي العُمْق. ويفترض التحليل السرديّ وجود مستويينِ نصيينِ، وهما: البنية العميقة والبنية السطحيَّة؛ فالبنية العميقة أو البنية التحتيَّة هي نواة النص، تتمركز حولها دلالة النص ؛ فالنصُّ فضاء لتأملات واختبارات وَارِدَة ومُحْتَمَلَة.

والشعريَّة في الرواية أو القصة ليست مُنْزَاحَة، في جوهرها، عن الشعريَّة في القصيدة، التي تَعْنِي، فيما تعنيه، مجموعة المبادئ الجماليَّة التي تقود

(١) عادل نيل : جماليات النص السردي ؛ رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٥م ، ص ٢٠١ .

(٢)صلاح صالح:سرديات الروايةالعربيةالمعاصرة،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط١،٢٠٠م،ص٢٠٥

(٣) كارل لهاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول، عدد خاص عن (دراسة الرواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م١٢، ع٢، صيف١٩٩٣م، ص٥٥– ٥٦ .

الكاتب في عمله الأدبيّ، وتُحَقِّق التَّجَاوُز والسُّمُوّ، والانزياح عن المعنى القاموسيّ للتركيب. وتتجلى جماليَّة وشعريَّة لغة القصّ في انفتاح السرد على فَضَاء دلاليّ انزياحيّ يُمَظْهِر الجمال بقوة انزياحه المُهَيِّج للتخيُّل الذي يُحَرِّكُهُ المُبْدِع أو البَاث.ولا تأتي شعريَّة القَصّ مُرَادِفًا لمعنى الجماليَّة، وإنما مِنْ اعتمادها على خصائص بنائيَّة يتميز بها الشعر، دون أن تفقد ما يربطها برَهَافَة السرد، وإلا انتقلت من فضائها ذلك إلى فضاء قصيدة النثر؛ فَإِنَّ قواعد التَّشْفِير الرمزيّ «لا يمكن أن تُلَقِّنَ إنسانًا فن الشعر وإبداعه، لكنها تُعِينُ على تحليله ونقده وإدراك طبيعته الإشاريَّة»(١). فالرسالة عند علماء النظم الإشاريَّة هي: «التعبير النصيّ عن إنتاجيَّة الشَّفَرَات والقواعد التي تميزها، وهو تعبير تحدده الإمكانات الدلاليَّة والنحويَّة والتوصيليَّة للعلامات، ويُؤَدِّي إلى ما يُسَمَّى بالبيانات الجماليَّة، ومن الضروري أن نُحَدِّدَ أبعاد هذه البيانات بطريقة كيفيَّة لا كميَّة، وعندئذٍ لا بُدَّ مِن الاسْتِعَانَة بفكرة التوقُّع؛ لأَنَّهُ كُلَّمَا قَلَّ شُيُوع الشَّفَرَات تَجَسَّدَتْ إشكاليَّة حَلِّها ، وكلما ارتفعت نسبة الشيوع انتهت إلى الابتذال وفقر المعلومات، ومعنى هذا أن نوعيَّة البيانات الجماليَّة تمضي في اتجاه عكسيّ مُطَّرِد لدرجة توقُّعِها » (٢).

ولَعَلَّ أبرز العلامات النصيَّة داخل مقاطع النص الأدبيّ التي « تتحكم في غيرها وتُحَدِّد مستوى الفعل، ودرجة التجريد أو التجسيد هي علامات الفاعليَّة والمفعوليَّة، أي الضمائر، وعندئذٍ يُصْبِح تكرار الضمير أو تغييره أو تبادله وترائيه في ظواهر أخرى مرتكزًا نَصِّيًّا وَاضِحًا ، وإِنْ كَانَ مُرَاوِغًا لتحليل نوعيَّة

(١) صلاح فضل : شفرات النص ؛ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط ٢ مزيدة ومُعَدَّلَة ، ١٩٩٥م ، ص٢٢.

(٢) المرجع السابق ، ص٢٠.

العلاقة بين المقاطع وتصوُّر الشكل الدياجرامي الذي تُحَقِّقه ، كما أن النظرة الشاملة لمساحة كُلّ مقطع، ونوعيَّة الإشارات فيه،ودرجة كثافتها وكيفيَّة ترميزها، ومستوى تراكبها المُتَرَاتِب مع المقاطع الأخرى ، كُلّ هَذَا هو الكفيل بتحديد إيقاع القصيدة في بنيتها الكُلِّيَّة » [١].

ومن شَفَرَات النَّصّ التي عند انجلائها تَتَحَقَّق اللَّذَّة النصيَّة التي تَحَدَّثَ عنها رولان بارت(Roland Barthes)(١٩١٥-١٩٨٠): تَعَدُّد الأدوار، والشكل الكتابيّ، والبنيَة الإيقاعيَّة، والمستوى الرمزيّ، وتَدَاخُل البِنَى الموسيقيَّة والخَطِيَّة والنَّحْوِيَّة هو الوعاء الذي تُصَبُّ فيه الرمزيَّة . ولا بُدَّ للعمل الأدبيّ من التصوير والإيقاع؛ حَتَّى نتجاوزَ الواقع ، ونَبْلُغَ مشارف اللذَّة النصيَّة، ولكنَّ تكدُّس الصوَر وحشدها قد يُفْقِد المتلقي مُتْعَة القِرَاءة والرُّؤْيَة .

وتسعى الشعريَّة لتحديد «الفوارق الخاصَّة بالفن اللُّغَوِيّ والمُمَيِّزَة له من بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغويّ؛ ففن الشعر يُعَالِج مشكلات الأبنية اللغويَّة بالكيفيَّة نفسها التي يهتم فيها تحليل الرسم بالأبنية التشكيليَّة » [٢].

ويُعَدُّ النَّصُّ كُتْلَة أَدَبِيَّة واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة؛ حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، ويُؤَدِّي السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورًا كبيرًا؛ إذ يعتمد النص تقنيات تَعَدُّد الخطاب، وتَنَوُّع الضمائر وتحوُّلها، والاتكاء علي تحديد عناصر المكان والزمان والحَدَث، كذلك يتدخل المونولوج والحِوَار بمستوييه: الداخليّ والخارجيّ، والبناء الدراميّ القصصيّ، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تُحْدِثُه هذه

[١] المرجع نفسه ، ص٣٩.

[٢] المرجع نفسه ، ص٧٦ .

الأشياء في النفس من استجابة. ومِنْ ثَمَّ كَان أحد المظاهر المُهِمَّة في تاريخ الشِّعْرِيَّة العربيَّة المعاصرة اللُّجُوء إلي الخرافة، والأسطورة، والرموز، والنصوص الدينيَّة. وتعمل آلية استلهام التراث علي إعادة تأويل واكتشاف ذلك التراث ، ثم العمل علي بعثه من جديد ، في إيقاع جديد ولغة تَوَاصُل جَدِيدة ، وأحيانًا شكل فنيّ جديد ، وهنا يؤدي التناص دوره علي مستويات ثلاثة : (تناص مع التراث – تناص مع عناوين وأعمال أدبيَّة – تناص مع مثل شعبيّ سائر) .

وفي كل المستويات الثلاثة؛فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثيَّة، ولكنه يَكُونُ في إطار منحها دلالات وإسقاطات مُعَاصِرَة ، تُعَبِّر عن رُؤيَة مُؤَلِّفِيهَا. وقد جَرَى «العُرْف بَين النُّقَّاد على أن أصغر وحدة قصصيَّة يُمْكِن أَنْ تُوصَف بأنها سرد لا بُدَّ أن تحتوي ثلاث مراحل: البداية والوسط والنهاية...وقد احتفظت القصص... بهذا المبدأ الجمالي؛ حَتَّى يَتَحَقَّق لها التشويق والجمال، ويتحقق لها قَدْر ما من البناء الدراميّ .. وخلافًا لِكُلِّ ذَلِكَ نَجِد القَاصّ فِي القِصَّة القَصِيرة جِدًّا يكتفي بعنصر واحد من العناصر الثلاثة؛ لأنه يُصَوِّرُ مَوقِفًا وَاحِدًا مُؤَثِّرًا، كأن يلتقط لحظة انتظار مُمِلَّة، أو لحظة فِرَاق مُؤْلِمَة، أو لِقَاءً مُبْهِجًا، أو منظرًا لِرَجُل جَلِيل فِي مَوقِف مُهِين»[١]. وقد أعلنت القِصَّة القَصِيرة جِدًّا « تَمَرُّدها عَلَى طَرَائِق السَّرْد الحَدَاثِيَّة، وهِي تُبَشِّرُ بِتَحَوُّلاتٍ كُبْرَى تُقَوِّضُ أَرْكَان الشِّعْرِيَّة المُعَاصِرَة، وعِلْم السَّرْد الحَدِيث، وتُجَاوِز الوَعْي الجَمَالِي السَّرْدِي»[٢]؛ ونظرا للانتشار الواسع

(١)عبد الرحيم الكردي: عندما تتوهج الكلمة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥، ص٣٠.

(٢)آمنة بلعلي:القِصَّةالقَصِيرةجِدًّا وَتَحَوُّلات مَا بَعْد الحداثة؛نحو شِعْرِيَّةمُخْتَلِفَة،مجلة فصول،عدد خاص عن(شعريةالنوع الأدبي)،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،القاهرة،مج(٢/٢٥)،ع٩٨شتاء٢٠١٧م،ص٤٠٣

للقِصَّة القَصِيرة جِدًّا ؛ فإنه يُمْكِنُ إِدْرَاجها ضِمْن هَذَا النوع من الكتابة، التي تَفْتَح فضاءات كُبْرَى لكل مَنْ يُرِيدُ الكِتَابة ؛ ولذلك فهي من جهة توَظِّف الأَشْكَال المُهَمَّشَة ، ومن جهة أخرى كأنها تعيش على هامش الكتابة النخبويَّة التي ترعاها المؤسَّسَات كالرواية مثلاً » [١] .

واللافت للنظر في القِصَّة القَصِيرة جِدًّا «أن السارد ينظر إلى الأشياء الخارجية داخل عالمه الشعوريّ والنفسيّ؛ فصياغة المشهد تأتي صياغة باطنية حُلْمِيَّة، لا تقف عند حد الوصف والنسخ، بل تحاول استحضار الإيحاء الغائب، والشعور المنفلت؛ ولهذا يتم التركيز في هذا الصوغ الداخليّ الاستعاريّ على دلالات شعريَّة تُمْتَح من الطبيعة والطُّفُولة والحُلْم والألوان المنفتحة، ومن خلال هذه الدلالات تحضر الأنا الساردة بخصائصها وإحساساتها اللطيفة ومشاعرها السِّرِيَّة؛ ذلك أن الأشياء الخارجيَّة تتحول استعارات داخليَّة، والاستعارة الداخليَّة تقول الأشياء عَلَى وَفْقِ منطق العالَم النفسيّ الداخليّ؛ فهي تنبثق من شعور داخلي لشخصية ما شوقًا إلى شيء ما أو تَذَمُّرًا منه » [٢] .

وتتمثل خصائص شِعْرِيَّة القَصّ في: البُعْد الإيحائيّ في اللغة أكثر من الجانب التواصليّ، وذلك بتغليب أبعادها الاستعاريَّة على الكنائيَّة. ومُمْكِنَات الحَذْف والإضمار، وتوظيف تكرار مطالع بعض الجمل؛ لتأكيد الدلالة، والعمل على توظيفها بوصفها بُعْدًا تَأْوِيلِيًّا، يُكَوِّن طبقة أخرى لمعنى المعنى المَسْرُود في عبارات النص. والبُعْد الغِنَائِيّ والانفعاليّ الداخليّ؛بوصفه آلية مهيمنة لتشكيل حكائيَّة النص؛ عِوَضًا عن العالم الخارجيّ.

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٠٦ .

[٢] حسن المودن :مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة ، منشورات اتحاد كُتَّاب المغرب ، مطبعة عكاظ الجديدة ، الرباط ، ٢٠١٣م ، ص ٩٠ .

الإفادة مِنْ الفصل والوصل، والانتقال الإيحائيّ من جُمْلَة إلى أُخْرَى، ومن فَنِّيَّة البُعْد التجاوريّ بين مكونات النص –التي يتميز بها الشعر– لتشييد مِعْمَار فَنِّيّ ينهض على تَعَدُّد زوايا التقاط الصورة (بوصفها عين تُبْصِر كل الجهات)، وعلى القدرة على إدماج مكوناتها المتجاورة، في شكل هارمونيّ مُنْسَجِم، يَرْسِمُ الدلالة الكُلِّيَّة للقِصَّة، رؤية وتعبيرًا . إيقاعيَّة التشكيل، وموسيقيَّة الجملة والتركيب، مع بقاء عنصر السرديَّة ناظمًا للنصّ[1].

إن توظيف الشِّعْرِيَّة في كتابة النصّ، لا تأتِي بوصفها إضافة جماليَّة وحسب، وإنما بوصفها بنية سرديَّة مختلفة ، تنهض على ما تفتحه البنية الشِّعْرِيَّة مِنْ مُمْكِنَات: التَّخْيِيل، والانتقال والتَّجَاوُر، وتَعَدُّد مستويات الدلالة والإحالة، والقراءة والتأويل، من جانب، وفيما تتركه من أثر في المُستقبِل، المُشَارِك في صنع حياة النص وآفاقه الدلاليَّة واليوميَّة، من الجانب الآخر.

وقد أَدَّتْ إنجازات النقد الحديث إلى تحديد مجموعة مِن المَحَاوِر تُحَلَّل الشَّفَرَات الماثلة في النص الروائيّ أو القصصيّ، وتُدْرَس علاقاتها المُتَرَاكِبَة في منظومة، على أساسها، «ولَعَلَّ أبرز هذه الشفرات هي: (التمثيليَّة، والزمانيَّة، والقصصيَّة)، إلى جانب المؤشرات النصيَّة الأسلوبيَّة وشَفْرَة الفواعل»[2]، التي تُعَدُّ من أبرز ما يَجْمَع خُيُوط الأَحْدَاث، وينتظم العمل الأدبيّ، ويُضْفِي عَلَيه وَحْدَته المُتَمَاسِكَة، وبِنْيَتِه الدالّة. فلا بُدَّ لِلنَّص القَصَصِيّ مِنْ لَوَازِم شِعْرِيَّة؛ كتَوَفُّر الإيقاع الداخليّ للعبارات، ورَبْط الصِّيَغ، وتكرار النماذج الصرفيَّةوالنحويَّة؛ فتتحقق وِحْدَة الجُمَل والفَقَرات أفقيًّا، التي –بِدَورِهَا– تُحَقِّق دلالته الرأسيَّة.

(١) إدوارد الخراط : الكتابة عبر النوعية ؛ مقالات في ظاهرة (القصة . القصيدة) ونصوص مختارة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص٧٤.

(٢) صلاح فضل : شفرات النص ، ص١٨٥.

ومن أبرز ملامح الحداثة في توظيف شعريَّة القَصّ «العناصر المرئيَّة لتكثيف عمليات الكشف الباطنيَّة من ناحية، والوصول بها لدرجة الرمز الفنيّ الغَنِيّ من ناحية أخرى، بما يُعَدِّد مَعْنَاها، ويُبَدِّد نثريتها، ويَمْنَحَهَا وُجُودًا مُزْدَوَجًا خِصْبًا هو من صميم أدبيتها. والفنان الحقيقيّ لا يكتب طبقًا لأنماط معرفيَّة جاهزة ومحفوظة من قبل، وإنما يختبر وعيه بمذاق الحياة من حوله في ضوء معرفته بالأُطُر الثقافيَّة والفنيَّة لخبرات الآخرين، ويُعَدِّل منها في حركة جَدَلِيَّة دائبة » [1]. وإذا كان التكرار أحد الأُطُر التي تعتمد عليها شعريَّة القصيدة؛ فَإِنَّ الأَمْرَ يتباين في القصة؛ إذ يقوم بتفريغ الدلالة القصصيَّة من شعريتها. تلك أهم آليات القصّ وشفراته اللغويَّة والتركيبيَّة والإيقاعيَّة التي ينبني عليها النصّ الأدبيّ، ويُحَقِّق جمالياته وسماته الشِّعْرِيَّة.

ولم تشتهر أُمَّة بين الأُمَم –فيما نعلم– مثلما اشتهرت أُمَّة العرب بفن الشعر،والغنائي منه على وجه الخصوص؛ فَهُوَ وَإِنْ وُجِدَ عِنْد أقدم الحضارات؛ فإنه لم يكن له ذلك الدور الذي مَثَّله عند العرب؛ فقد وَاكَبَهُ في تلك الحضارات فنون أخرى لا تقل أهمية عنه، بل قد تزيد؛ كالتصوير والنحت في مصر القديمة، والمسرح –وإن كان شعريًّا–عند الإغريق. ونحن لا نقصد في هذا الصَّدَد الشعر العربيّ بوصفه ديوانًا للأُمَّةالعربيَّة،نَعْرِفُ مِنْهُ أحوالهم الاجتماعيَّة،والسياسيَّة،من عادات،وحروب وغير ذلك، بل نقصد الشعر بوصفه ديوانًا لمشاعرهم الفرديَّة، ذلك الجانب الأصدق والأعمق في الشعر العربيّ.

والحَقُّ الذي يُقِرُّه الجميع أَنَّ الشِّعْرَ بدأت تُنَازِعُ عَرْشَهُ بَعْضُ الفنون الأخرى؛ كالسينما، والرواية والقصة القصيرة، وإِنْ بَقِيَ المسرح ، والتصوير،

[1] المرجع السابق ، ص٢٢٥ .

والنحت في مقام أقلّ، ونحن إذ عَلِمْنَا بِمَا لا يجعل للشكِّ وجودًا في الأذهان أن تلك الفنون التي تُنَازِعُهُ دَخِيلَةً على البيئة العربيَّة، ليست لها جُذُور في تاريخ فُنُون قولهم؛ فليست القِصَّة –كما زعم بعض الباحثين– ابنةً شرعيَّة للمقامات، أو التوقيعات، أو غير ذلك؛ فمن يقول بهذا الكلام يُنْقِص القصة القصيرة قدرها، عَنْ جَهْلٍ وتعصُّب، وكذلك الرواية؛ فهي ليست مجرد حكاية أخبار، إنها فن له معايير، ونَسَق معلوم، وإن اختلفت الطرائق.

وعندما نقرأ أقاصيص المجموعة القصصيَّة (همزة وصل .. همزة قطع) للقاصّ الكبير رضا إمام؛ يلفت انتباهنا ذاك الحِسّ الشعريّ الذي يطالعنا في كُلّ صفحة من المجموعة؛ مِمَّا يُؤَكِّد أن القاصّ أخذ من الشعر، ذلك الشيء الرهيف الذي لا يُرى، العميق الذي لا يُطال، جَوهَر كُلّ غنائيَّة فرديَّة. ومن دلائل هذا الاتصال بالتراث الشعريّ عند رضا إمام ، ما وجدناه من تضمين بعض نصوص الشعر العربيّ ؛ كبيت أبى العلاء المَعَرِّي (ت٤٤٩هـ) :

هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلَيَّ وَمَا جَنَيتُ عَلَى أَحَدِ

في قِصَّة (بَرَاح الشوك) [١] .

وبيت امرئ القيس :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ وَحَومَلِ [٢]

في قصته (ناموث) [٣] .

وبيت البُوصِيرِيّ (ت٦٩٦هـ) :

(١) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، أقاصيص ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ٦٠ .

(٢) امْرُؤ القَيسِ: ديوان امْرِئ القَيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ذخائر العرب (٢٤) ، دار المعارف، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٩م ، ص ٨ .

(٣) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ٨٤ .

يَا لائِمِي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّي إِلَيكَ ، وَلَوَ انْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ

في قصته (ميتا فيزيقيا)[١]. فضلاً عن المُفْتَتَح الشعريّ لرباعية صلاح جاهين الذي بدأ به مجموعته القصصيَّة (همزة وصل..همزة قطع).لكنَّ الأمر يتجاوز هذا التأثُّر البَسِيط إلى تأثُّر أَعْمَق ؛ فقد اتَّخَذَ التكوين الشعريّ أسلوبًا له في معظم قِصَص مجموعته، واتَّبَعَ طرائق بعينها مُتَّبَعَة في جنس الشعر.

والحَقُّ أَنَّ الشِّعْرَ وإن كان متصلاً بوشائج قويَّة مع الأجناس الأدبية على وجه العموم، فهو متصل على وجه الخصوص بجنس القصة القصيرة، فَلَيس صحيحًا أبدًا أن القصة ابنة الرواية؛ فطبيعتهما مختلفتانِ؛ بل إن الصواب كونها ابنة القصيدة؛ فجوهرهما اقتناص لحظة، وتسليط الضوء عليها، وبيان شعور، وإن اختلفا الجنسانِ في طريقة التعبير. ولعلَّ ذلك هو السبب في أننا نجد بعض الشُّعَرَاء يستخدمون أدوات القصة القصيرة، وبعض القُصَّاص يستخدمون أدوات الشعر، ولا نشعر بالنفور من هذا ، ولا من ذاك .

والقارئ لمجموعة رضا إمام(همزة وصل..همزة قطع)يرى كيف استخدم الكاتب أدوات الشعر؛ بُغْيَةَ توظيفها في قوالب قِصَصه؛ بحيث لم تخرج عن جنس القِصَّة كل الخروج، ولم تدخل في جنس الشعر إلى الغاية، بل وَقَفَتْ في بَرْزَخٍ شفيف بينهما، نَاسَبَ الأفكار التي عالجها في هذه المجموعة، التي « ذَيَّلَهَا الكَاتِبُ بمقاطع قصيرة جِدًّا، تحمل صُلْب الرُّؤْيَة التي يُعَوِّلُ عليها في نصوصه»[٢]،وتُدَلِّل– من جهة أخرى على«عُمْق وثَرَاء التَّجْرِبة عند الكاتب»[٣]. لقد مَزَج رضا إمام في مجموعته القصصية (همزة وصل..همزة قطع) بين

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٢) شوقي بدر يوسف : وللرصيف أريكة مجانية للعابرين ؛ قصص تنحت من فلسفة الواقع ، ص ٣ .

(٣) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

عناصر سرديَّة وشعريَّة؛ حَتَّى بدت مجموعته القصصيَّة وكأنها قصيدة شعرية في تركيبها ومبناها الموسيقي، دون أن تغيب عنها صفة السرديَّة.

المَبْحَثُ الثَّانِي : البَوح الشِّعْرِيّ في (همزة وصل .. همزة قطع):

من ذلك ما وجدناه عنده من أسلوب في السرد قِوَامُهُ البَوح، والغنائية الفرديَّة، بشكل واضح؛ مِمَّا يجعل قِصَصه أقرب إلى الشعر منها إلى القِصَّة، نرى ذلك في قِصَّتِهِ (باب)، يقول: «لا عصاة ألقيها فتشق النهر؛ وتصبح ممشًا لي فوق الموج، ولا أنا وإِنْ نَطَقْتُ فِي المَهْد، وصار كُلّ الأتباع يهوذا، أقدر على وقف زحف البرص والجذام والجَرَب. لا غُصْنَ لي كان متكئي، وشاهدًا على قولي، يبكيني حين الفراق. لا برد. لا سلام حين صرت وحيدًا في أتون النار. والشوارع ما زالت تتقاذفني كَدُمْيَة، والأزقة والحارات المسدودة، وجحافل الكلاب تتبعني والذباب؛ فأنا أَبْحَثُ جاهدًا عن باب علمته ذَاتَ يَومٍ بهلال وحدوة حِصَان، وكنت حينما أغلقته، نَسِيتُ فِيهِ المِفْتَاح»[1].

فأنت إذ تقرأ مثل هذه الأقصوصة الشاعرية لا بُدَّ أن تتذكر نماذج كثيرة من الشعر –الذي لا يسير على عروض الشعر العربي، المُسَمَّى بقصيدة النثر– جاءت على هذا النسق؛ حيثُ يُنَاجِي الشَّاعِرُ نَفْسَهُ فِي مِثْل هَذِه الغِنَائِيَّة الفرديَّة؛ فليس ثَمَّة في النص السابق عناصر مُمَيِّزَة لجنس القِصَّة القصيرة، في حين نجد بعض طرائق الشعر؛ كهذا التناص المُبَاشِر المُوجَز مع التراث الدينيّ، واستدعاء بعض المواقف، وهذا التكرار، الناتج من تَدَاعِي المَشَاعِر فِي نَفْسِيَّة الكاتب؛ مِمَّا يُضْفِي على النَّصِّ الغنائيَّة التي تُمَيِّز فن الشعر من غيره؛ فَنَجِدُ القَاصُّ يُكَرِّرُ في الأقصوصة (لا + الجملة)، يقول:

(١) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ٤٦ – ٤٧ .

– لا عصاة ألقيها ...

– لا وإنْ نَطَقْتُ ...

– لا غصن لي ...

– لا برد .

– لا سلام ...

وعلى هذا النحو يُكَرِّرُ في قصة (ناموث) :

– لا الصراصير ...

– ولا قميص المغدور ...

– لا التنكيل بمن .... [1]

فالتكرار على هذا النحو رديف للغنائيَّة، دخيل على الموقف الدراميّ– بمفهومه القصصيّ– مُعَطِّل له، وإلا فأين الموقف الدراميّ في قول رضا إمام تحت عنوان (وصال): «يا أنت. يا مَنْ يتمدد هناك في سديمه، وَصَلَنِي نداؤك أنك طالبي؛ فخرجت مهرولاً إليك، لبيك، يا مَنْ يَنْسَرب مِنْ تحت الأبواب المغلقة كل ليلة مع دفقات النور بعض من ظلك لتتصنت لوقع خُطَاي.

يا أنا . يا أنت . الرُّخُّ مات والعَنْقَاء »[2].

إنه خِطَاب مُبَاشر بَسِيط، أَلِفْنَاهُ فِي القَول الشِّعْرِيّ، ولَمْ نَأْلَفْهُ فِي القَول القَصَصِيّ والروائيّ، إلا جزءًا في سياق القِصَّة والرُّوَايَة، دون أن يقوم عليه الأمر كُلّه، ذلك فضلاً عن تكرار جملة(يا أنت) ليستأنف بها الكاتب فقرة أُخْرَى.

ومِن القِصَص التي نرى فيها ذلك البَوح الشِّعْرِيّ الصَّافِي قِصَّة (أُمُومَة)، يقول فيها:« الآن لا أَمْلِكُ إلاَّ سِوَاه فراغ القلب دنياي والآخرة ، وظِلّك

(١) المرجع السابق ، ص ٨٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠١ – ١٠٢ .

ما يزال يُرَتِّق شُقُوقه، أَمْرَحُ بين ثناياه؛ حَتَّى بَعْد أَنْ خُلِعَتْ كُلّ المصابيح، أَتَسَمَّعُ دَبِيبَ خُطَاكِي في الأَزِقَة، ونقرات أناملك على أبوابه حين احتدام الشوق، أَبْحَثُ عَنْ بقايا أنفاسك بعدما صارت خُبْزًا يَابِسًا نِعْمَة مِنَ الله ، كُنْتُ أُقَبِّلُهَا فِي المَسَاءَات، واضعًا إياها بين الشُّرُوخ المُنْزَوِيَة؛ حَتَّى لا تدهسها حوافر الوُعُول الوحشيَّة حين اصطخاب هجرتها في مواسم الجفاف، الآنَ أَبْحَثُ عَنْ بعض الفرافيت تَعَلَّقَ بِهَا شَيءٌ مِنْ رَائِحَتِكِ وَلا أَجِدُ...كُلُّ شَيءٍ يَفِرُّ الآنَ يَا أُمَّاه أمام موات الوقت المكرور، والصُّحْبَة المُزَيَّفة، والخيانات الصغيرة»[1].

إِنَّ الصِّرَاعَ والتأَزُّمَ في النَّصِّ السابق يدور في نفس الكاتب، الذي يقف موقفًا رومانتيكيًّا قِوَامُهُ شَكْوَى الزَّمَنِ وَأَهْلِه–على عادة الشعراء– في رسالة للأحبة مِنْ وراء ستارة الموت السوداء. ولنا أن نُقَارِنَ بين هذا النص ونَصٍّ آخر لرضا إمام في مجموعته (أعشاب زجاجيَّة)؛ حيثُ يَتَّخِذُ فيه الكاتب ذلك الموقف نفسه، أيّ مَوقِف البَوح الشِّعْرِيّ، يقول في قِصَّة (قطيفة بلون الزيتون): « أنا كبرت يا أبي، ورفيقاتي كلهن تزوجن، وأقسم لك بأنني ما أردت الزواج إلا لحُلْمِي بِوَلَدٍ يُشْبِهُكَ ...

يقولون جميعهم: إِنَّنِي وَرِثْتُ نشفان الدماغ واللماضة عنك ، وإِنَّ وجهي استدار ، وملامحي نُحِتَتْ ؛ فأصبحت صورة طبق الأصل من صورتك المُعَلَّقة في غرفة الصالون، المؤطرة بالسواد. أحيانًا أُغْلِقُ عَلَيَّ غُرْفَتِي، وأَدْخُلُ في هذا البالطو البنيّ، المُفَضَّل لديك، وأروح وأنا أجرجره ، أُقَلِّدُ مشيتك» [2].

فواضح تَشَابُه الأُسْلُوب في القِصَّتَيْنِ، لا سِيَّمَا أَنَّ القِصَّة هنا على شكل رسالة للأب المُتَوَفَّى ، كما كانت الأخرى رسالة للأم المُتَوَفَّاه . لَكِنَّ الفَارِقَ الذي

(١) المرجع نفسه ، ص ٩٥– ٩٧ .

(٢) رضا إمام : وللرصيف أريكة مجانية ، ص ٤٢٤ .

يُقَرِّب الأُولَى مِنَ الشِّعْرِ ، ويُبْعِدُ الأُخْرَى عنه ، ويجعلها تنتمي إلى جِنْس القصة، أَنَّ هَذِهِ القِطْعَة التي أوردناها هنا جُزء مِن القِصَّة ، اتَّخَذَ فيه الكاتب شكل القِصَّة، وعناصر بنائها .فالقاصّ يَبْدَأ قِصَّته بالكلام عن بطلة القِصَّة بضمير الغائب ، كالعادة ، يقول في قِصَّة (قطيفة بلون الزيتون): «وقال لها في ذاك اليوم: لا تشربي من يد أحدٍ غيرك » .

ثُمَّ تَتَحَدَّث بَطْلَة القِصَّة عن أبيها بضمير الغائب، تقول: «بالتأكيد كان أبى يرحمه الله – رغم سخرية الآخرين–هو الوحيد الذي».ثم يعود الراوي للحديث عن البطلة: «وهي رفضت هدية الجمعيَّة الخيريَّة » .

ثم ينتقل القول من البطلة لأبيها مباشرةً ، تُنَاجِيه:

« أبي . أَعْرِفُ أَنَّكَ تَسْمَعُنِي الآن » .

ثم يأتي أخيرًا صوت الراوي ، يضع نهاية القِصَّة ، يقول :

« نَظَرَتْ لأسفل حيث منبت ظلها ، وناست على شفتيها ابتسامة ؛ فدائمًا – لطول سيرها عبر متاهات المسافات – ما يلتصق بقدميها » .

إن هذا الحَرَاك السرديّ ، مع بعض جمل الحوار :

« يا بنتي ، خذي لك كتاب . صَفِّحيه ،

أحسن من دخولك وخروجك من غرفة لغرفة » .

من شأنهما أن يُخْرِجَا ذلك البَوح من نطاق الشعر إلى القصة ، على خلاف قصة (أُمُومَة) في مجموعته القصصيَّة (همزة وصل .. همزة قطع) .

وقريب من ذلك قوله تحت عنوان (باتا فيزيقيا) :« وماذا بعد يا ولد بعد أن صار يتجهمك الأصدقاء،وناصيتك في فم الأُفْعُوَان، والمياه تَبَخَّرَتْ والكهرباء والشموع والوعود والهواتف وأعواد الثقاب ، وليس سِوَى العتمة تَحُومُ من حولك

في الفضاءات ورائحة مَنْ قُبِرُوا تَحْتَ الأنقاضِ بِلا أَكْفَان، وأنت مَشْدُود كَالظِّلِّ إلى مكتبك المُحَاصَر . وبعض الرِّفَاق » [١] .

إننا نفتقد هنا الثالوث القصصيّ (الزمان والمكان والحَدَث) بقدر ما نجد من ذلك البوح الذي ينضح بالشكوى، إنَّ النَّصّ السابق أقرب شبهًا بالإهداء الذي كتبه رضا إمام في مستهل مجموعته (أعشاب زجاجيَّة)، يقول فيه:

« إليّ أنا هذه المرة ..
فلا عاصم لي من جحيم الغربة
إلا في رحم الكلمات
أولم تتقطع الأرحام !
أَمَا تهدّمت نافورة الحي
فلم تعد تُطْلِق سوى دفقات الغبار
العصافير غادرت ..
ولم تعد
والغربان تسيَّدت
فما حيلتي ..
وأنا ككل المُحِبِّينَ إنْ سَكَتَ هَلك » [٢] .

إنَّ رِضَا إمَام هُنَا مُسْتَرْسِل فِي بَوحِ شِعْرِيّ صَافٍ ، ضاربًا بالثالوث القصصيّ – في هذا المَقَام – عرض الحائط ، وتلك مُرُونة الكاتب الكبير ، وسُلْطَته التي يَفْرِضها على ناصية القول ؛ فيقودها ، ولا يقوده .

(١) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ١٠٩ – ١١٠ .

(٢) انظر : إهداء مجموعة (أعشاب زجاجية) . رضا إمام : أعشاب زجاجية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠م .

المَبْحَثُ الثالث: وَصْف الشُّعُور لا حِكَايته في (همزة وصل..همزة قطع)

قد نرى في مجموعته القصصية (همزة وصل .. همزة قطع) سلطان هذا الثالوث الذي يُعْطِي للقصة القصيرة شكلها الكلاسيكيّ ، ويجعلها أقرب إلى الشعر منها إلى جنسها الأدبيّ ، ومردّ ذلك أن الكاتب مشغول بوصف الشعور أولاً وأخيرًا ، كعادة الغناء الفرديّ في فن الشعر.

إن الشاعر يجتهد في نقل شعوره،وتوضيحه بِالسُّبُلِ كافّة، على حين يُحَرِّك القَاّص –إلى جانب ذلك– لذَّة الحَكْي، وتوليد الفكرة من الفكرة؛ لذلك شَابَهَت الأقاصيص وَمَضَات الشعر أكبر التشابُه، وعلى وجه الخصوص قصيدة النثر. فنحن عندما نقرأ بعض أقاصيص رضا إمام ، لا نجد إلا وصف شعور في صورة بسيطة، كأن يقول تحت عنوان(طيف):«سَرَى طَيفُ مَنْ أَهْوَى؛ فَشَارَكني خُبْزِي وفرافيت الجبن ومزمز من قُلَّة الماء، وتَجَشَّأَ مَقْرُورًا، ولامني على أن لا قدور عندي ولا نار ولا لحم ضأن ولا جارية حسناء تجلس بعودها ما بينقدمي، ولا بطحة أندرينا أو عرق البلح، وبعد أن تمدد في حشيتي؛ تَمَطَّى ... تثاءب ؛ ونام»[1].

وتحت عُنْوَان (ذُبَاب)، يقول:«كانت أفواج الذباب تتناقل من وإلى أفواهنا المفتوحة عن آخرها ، ونحن نتابع وعده المكرور »[2]. وغير ذلك مما نجده في المجموعة، إن قصة (طيف) وصفت حال المُزَار ، أكثر من حكاية أحوال الزائر، كما وصفت قصة (ذُبَاب) حال المستمعين الضجرين من كلامهم المكرر، أولئك الذين نعرفهم جيدًا ، ونعرف وعودهم المُزَيَّفة المكرورة .

(١) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ٥٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٩ .

إن رضا إمام هنا واصفٌ للشعور، لا حاكٍ له؛ فلو كان شاغله الحَكْي، لانتقى صورة مِنْ صُور هؤلاء ذَوِي الوُعُود المكرورة، واستفاض فيها ، وصفًا ومراقبة ، نعهدها في الفن القصصيّ والروائي، لَكِنَّ ذلك لم يكن يشغل الكاتب هنا ؛ فهو منطلق نحو وصف الشِّعْر الشعريّ المُوجَز، لا حكايته.

المَبْحَثُ الرَّابِعُ: الآبدة الشعريَّة/القصصية في(همزة وصل..همزة قطع):

(الأوابد) مصطلح قديم الجُذُور،وقد جاء في (أساس البلاغة) للزَّمَخْشَرِيّ (ت٥٣٨هـ): «فلانٌ مُولَعٌ بِأَوَابِدِ الكَلامِ، وهي غَرَائِبُهُ، وَبِأَوَابِدِ الشِّعْر، وَهِيَ التي لا تُشَاكَلُ جَودَةً » [١] .

كَمَا وَرَدَ لفظ (الأوابد) في قول امرئ القيس :

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيدِ الأَوَابِدِ هَيكَلِ [٢]

والمقصود بالأوابد : الوَحْش ، وهي جمع (الآبدة) ، أي: التي توحشت ونَفَرَتْ من الإنس، وجَعَلَ امْرُؤُ القَيسِ فَرسَه القصيرَ الشَّعْر قيدًا لها؛ لأنه يسبقها؛ فيمنعها من الفَوت [٣] .وجاء أيضًا في بيت الفرزدق (ت١١٤هـ) الذي يهجو فيه جريرًا (ت١١٤هـ) :

لَنْ تُدْرِكُوا كَرَمِي بِلُؤْمِ أَبِيكُمُ وَأَوَابِدِي بِتَنَحُّلِ الأَشْعَارِ [٤]

أي : لَنْ تَسْتَطِيعُوا أَنْ تَلْحَقُوا أبياتي الشوارد ، وأَشْعَارِي المُعْجِبَة ، التي تسير في البلاد، بسرقة الأشعار.

---

(١) الزَّمَخْشَرِيّ: أساس البلاغة ، تحقيق مُحَمَّد بَاسِل عُيُون السُّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م ، ١٧/١ .

(٢) امْرُؤ القَيسِ : ديوان امْرِئ القَيس ، ص ١٩ .

(٣) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٤) الفَرَزْدَق: شرح ديوان الفرزدق، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣م ، ٥٨٠/١ .

وذَكَرَ الجاحظ في مُسْتَهَل الجزء الثاني من كتابه (البيان والتبيين، الذي بدأه بالرَّدِّ على الشُّعُوبِيَّة في طعنهم على خُطَبَاء العَرَب ومُلُوكِهم: «في بيوت الشعر الأمثال والأوابد، ومنها الشواهد، ومنها الشوارد»[١].وذَكَرَ في كتابه (الحَيَوان)، في(باب القول في الغِرْبَان)،تحت عنوان (القواطع والأوابد):« والطَّيرُ التِي تُقِيمُ بِأَرْضٍ شِتَاءَهَا وَصَيفَهَا أَبَدًا فَهِيَ الأَوَابِد. والأَوَابِد أَيضًا هي الدواهي،يقال:جَاءَنَا بِآبِدَةٍ،ومنها أَوَابِد الوَحْش،ومنها أَوَابِد الأَشْعَار.والأوابد أيضًا: الإبل إذا تَوَحَّشَ منها شيءٌ فلم يُقْدَر عَلَيه إلاَّ بِعَقْر،وأنشد أبو زيد في الأوابد :

وَمَنْهَلٍ وَرَدْتَهُ التِقَاطَا طَامٍ فَلَمْ أَلْقَ بِهِ فُرَّاطَا

إلاَّ القَطَا أَوَابِدًا غَطَاطَا » [٢] .

والأوابد في اصطلاح (البيان):«الأبيات الباقية على الدهر سائرةً؛ لجودتها النادرة»[٣].

ومفهوم (الأَوَابِد) في(العُمْدَة)–كما يقول ابن رَشِيق القَيرَوَانِيّ (ت٤٥٦هـ) – « الأوابد من الشعر: الأبيات السائرة كالأمثال، وأَكْثَرُ ما تُسْتَعْمَل الأَوَابِد فِي الهِجَاء، يُقَالُ: رَمَاهَا بِآبِدَة؛ فَتَكُون الآبِدَة هُنَا الدَّاهِيَة»[٤]. ثُمَّ عَرَضَ مَفْهُوم (الأَوَابِد) عند الجَاحِظ في كتابه (الحَيَوان)، ورَبَط بين المفهوم الحقيقيّ والمجازيّ لكلمة (الأوابد)؛ وقال: «فإذا حَمَلْتَ أبيات الشِّعْر عَلَى مَا قَالَ الجَاحِظ كانت

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ٩/٢ .

(٢) الجَاحِظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، ط٢، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٦م ، ٤٣٢/٣– ٤٣٣ .

(٣) الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ،دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط٢ ، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م ، ص ٤٩ .

(٤) ابن رشيق القيرواني : العمدة ؛ في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٤٠١هـ– ١٩٨١م ، ١٨٥/٢ .

المعاني السائرة كالإبل الشَّارِدَة المُتَوَحِّشَة، وإن شِئْت المُقِيمَة على مَنْ قِيلَتْ فيه لا تفارقه؛ كإقامة الطير التي ليست بقواطع ، وإنْ شِئْتَ قُلْت: إنها في بُعْدِهَا مِنَ الشُّعَرَاء وامتناعها عليهم كالوحش في نِفَارِهَا من الناس»[١].

ويعني مصطلح الإبِيجْرَام (Epigram)[٢] –بشكل عام– «جميع أشكال الشَّذَرات الأدبيَّة القصيرة والموجزة في الشعر والنثر معًا»[٣]. ونجد كثيرًا مِنَ التسميات التي حاول بها النُقَّاد تسمية الأعمال الإبِيجْرَاميَّة دون إطلاق اسم إبِيجْرَام عليها،ومن ذلك:(القصيدةالومضة)[٤]، (القصيدة القصيرة جِدًّا)، (الخاطرة الحكمِيَّة)،(الآبدة).فقد أطلق عامر العقاد على الإبيجرامة(الآبدة)،وقال إنها «تشتمل على شيء من المفاجأة يصدم السامع للوهلة الأولى كأنه مناقضة لِكُلِّ رأي أو حكمة معهودة، ثم يَسْكُنُ إليها...وفيها لذعٌ خفي أو ظاهر فلا تخلو في أكثر صيغها من وخزةِ سَخَرٍ أو غمزةِ تبكيتٍ، وتتأخر فيها اللذعة إلى ختامها فتمرّ مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثُمَّ يلتفت السامع إلى اللذعة بعد انتهائها. ومِنْ هُنَا سَمَّاها بعض أدباء اللاتين بـ(العَقْرَب)لأنَّ لَذْعَتَها مَخْبُوءَة»[٥].

(١) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٢) عَرَّفَ يوسف نوفل الإبِيجْرَام بأنه : « تلك القصيدة القصيرة المُكَثَّفة المُرَكَّزة في مبناها ، تعبيرًا ولفظًا وصوتًا ، بينما تتدافع المعاني والدلالات من بين هذا التركيز الشديد ، وفوق ذلك تستعير قصيدة الإبِيجْرَام مِنْ فِنِّ المُفَارقَة عنصر المفاجأة ؛ حتى لتغدو كالنَّصل المُرهف الباتر والحَدّ القاطع؛ لتحتل المُفَارقَة باستمرار موقع الختام أو النهاية التي تُدنيها من لحظات الختام الفجائيَّة في فَنِّ القصة القصيرة؛ حيث تستحيل ومضة خاطفة».
– يوسف نوفل: طائر الشعر؛ عش الفيض ، فضاء التأويل ، سلسلة كتابات نقدية (١٨٧) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م ، ص ٣٢٢ ، وانظر : ص ٢٩٩.

(٣) محمد مصطفى على حسانين : المقطعات الشعرية في العصر العباسي، دار غريب، القاهرة،الطبعة الأولى ،٢٠١٠م ، ص ٨٥ .

(٤) انظر : هايل محمد الطالب وأديب حسن محمد : قصيدة الومضة ، دراسة تنظيريَّة تطبيقيَّة ، النادي الأدبيّ بالمنطقة الشرقيَّة ، الدمام ، ط١ ، ١٤٣٠م .

(٥) عامر العقاد: آخر كلمات العقاد،سلسلة اقرأ(٢٦٧)،دارالمعارف، القاهرة،١٩٦٥م ، ص٢١–٢٢.

يقول رضا إمام في قصة قصيرة جِدًّا بعنوان (نُور): «القَمَر كَان فِي اللَّيل يُعْطِينَا بِشِمَالِهِ كُلّ مَا يَأْخُذُهُ بِيَمِينِهِ مِنْ شَمْسِ النَّهَار»[1].

إِنَّ القَمَرَ الذِي يُضِيءُ اللَّيلَ بِالنُّور الذِي يَسْلُبُهُ مِنْ شَمْسِ النَّهَار بِيَمِينِهِ يُعْطِيهِ بِشَمَالِهِ لِلسَّائِرِينَ ليلاً؛ فهي دائرة تدور وتمتدّ مِن اليمين لليسار ، وليس لها نهاية، ولَعَلَّ القاصّ يؤكد حكمة مُفَادَهَا: أَنَّ هناك أشخاصًا يَعْمَلُونَ، ويُقَدِّمُونَ مَا يَحْصُلُونُ عَلَيه مِنْ مَالٍ طَوَاعِيَةً، وعَنْ رِضَا تَامّ لِلآخَرِينَ ، وأَظُنُّهُ يُشِيرُ إلى الوَالِدَينِ وعَظِيمِ فَضْلِهِمَا؛ لِذَا اخْتَار عُنْوَان (نُور) .

ويقول في قِصَّة قصيرة جِدًّا بعنوان(حَرْف): «مَالَتْ كُلُّ الحُرُوفِ حَتَّى الأَلِف، قَلَبُوهَا..مَدُّوهَا مَا بَينَ ضَفَّتَي النَّهْرَ كَي مَا يَعْبُرُ الغُزَاة»[2].يتحسر على الحروب التي انتشرت في أقطار الأرض ، ووجدت السبيل للامتداد والاتساع ؛ فالكُلُّ مُشَارِكٌ فِي نُفُوذِها ورُسُوخِهَا، ولا يقتصر الأمر على الأشخاص، بل يمتدّ إلى الحُرُوف الأَبْجَدِيَّة كَافَّة، ولا سيما الألف، ذلك الحرف المُنْتَصِب السَّامِق، الذي قُلِبَ كي يمتدَّ فَيَصِلَ بين ضَفَّتَي النَّهْر؛ كَي مَا يَعْبُرُ الغُزَاة بِيُسْرٍ وَأَمَان؛ فَيُمَزِّقُوا، ويُدَمِّرُوا، ويُخَرِّبُوا كيفما شاءوا ؛ فَنَحْنُ نَسْتَحِقُّ أَكْثَر مِنْ ذَلِكَ !

ويقول في قصة قصيرة جِدًّا بعنوان (قِطَّة): «اقْتَرَبَ خُطْوَةً ، تَرَاجَعَتْ عَشرًا . ابْتَعَدَ ؛ فَرَاحَتْ تَلْهَثُ فِي البَرَارِي التِي عَبَرَهَا، تَتَشَمَّم وَقْعَ خُطَاه»[3]؛ فَإِنَّ الرَّجُلَ إِنْ اقْتَرَبَ خُطْوَةً مِنْهَا، وصَرَّحَ لَهَا بِمَشَاعِرِه نَحْوَهَا، تَرَاجَعَتْ عَشرَ خُطْوَاتٍ لِلوَرَاء؛ رَغْبَةً فِي إِحْرَاق قَلْبِه وَتَعْذِيبِهِ، وإِذَا أَعْرَضَ عَنْهَا وَتَرَكَهَا، أَسْرَعَتْ تَلْهَثُ خَلْفَهُ فِي البَرَارِي المُمْتَدَّة، وَتَتَشَمَّم وَقْعَ خُطَاه؛ كَي يَعُودَ إِلَيهَا مَرَّة ثَانِيَة ؛

(١) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ١٣ .

(٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥ .

فَتَلْهُو بِهِ كَمَا تَشَاء؛ حَتَّى تَجْعَلَ العَاشِقَ أَسِيرًا لَهَا، مُقَيَّدًا فِي حَبَائِلِهَا ؛ فَهِيَ مُتَمَكِّنَة مِنْ فُنُون العَبَث!، ولا تَخْفَى بَرَاعَة الكَاتِب فِي اخْتِيَار عُنوان (قِطَّة) لهذه القِصَّة ؛ فكأنه يشير –مِنْ وَرَاءِ حِجَاب– إلى مَنْ يُشَبِّهُونَ النِّسَاء بِالقِطَط .

تَبْرُزُ الدَّهْشَة من المفارقات التي تقوم عليها هذه القِصَص القَصِيرَة جِدًّا، التي تُلَخِّصُ رُؤْيَة فَلْسَفِيَّة،«وَتَنْتَمِي لِلقَصِّ حَدَثًا، وحِكَايَةً، وتَشْوِيقًا، وَنُمُوًّا، وَرُوحًا، وتَنْتَمِي لِلتَّكْثِيف فِكْرًا، وَاقْتِصَادًا، وَلُغَةً، وتِقْنِيَات، وَخَصَائِص»[1]، وتَدْعُو إِلَى فَهْم العَالَم، وتُفْسِحُ المَجَال لِلتَّأْوِيل، وبذلك تَتَجَلَّى خَصَائِصُ الإِبِيجْرَام من تكثيف، وإيجاز، وإيحاء، ومُفَارَقَة، وسخرية؛ بُغْيَةَ اسْتِفْزَاز المُتَلَقِّي، وهَزّ مَشَاعِرُهُ، وتَحْرِيك ذِهْنِه؛ فلا يكون بإمكانه –في نهاية الأمر– إلا أن يرسم ابتسامة ساخرة على شفتيه !

لقد حَمَّلَ رضا إمام لغته في مجموعته القصصية(همزة وصل..همزة قطع) من ملامح الشّعر الكثير؛ فمالت إلى التّكثيف، والإيجاز ، واللّمحة الدّالة، وهي ملامح تُمَيِّز لغة الشِّعْر، وفوق ذلك فقد جَنَحَتْ – في كثير من المواضع – إلى المجاز والاستعارة. ولعلّ مِنْ بَين الملامح التي يُمْكِن أَنْ تؤكّد « حضور الشّعريّة في لغة نصّ ما، قدرتها على توليد مزيد من الدّلالات المُتَعَدِّدَة ؛ فَكُلَّمَا استطاعت لغة هذا النّصّ أَنْ تَنْحَرِفَ عن دلالتها المباشرة، خالقةً فضاءً دلاليًّا يَتَّسِع لمزيد من الاحتمالات القرائيَّة والدِّلاليَّة»[2]، دَلَّ ذلك –بصورةٍ واضحة– على شِعْرِيَّة هذا النص .

(١) أحمد جاسم الحسين : القصة القصيرة جِدًّا ؛ مقاربة تحليلية ، دار التكوين ، سوريا ، ٢٠١٠م ، ص ١١ .

(٢) مفلح الحويطات : شعريّة السَّرْد ؛ دراسة في رواية (رحلة ابن فَطُّومَة) لنجيب محفوظ ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية،كليّة للغات،العقبة،الأردن،المجلد(٩)،عدد(٢)،١٤٣٣هـ–٢٠١٢م،ص١٣١

والحَقُّ أَنَّ الإيجاز أهم أساس تقوم عليه بِنْيَة المجموعة القَصَصِيَّة (همزة وصل..همزة قطع) بشكلٍ عامّ، ورُبَّما دَعَاهُ ذلك إلى أن يستهل مجموعته بسورة (الكَوثَر)، أَقْصر سورة في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الكَوْثَرَ ، فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ، إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الأَبْتَرُ﴾.والإيجاز بذلك المفهوم نجده في المجموعة في غير موضع ، كأن يقول تحت عنوان (صفعات) :« الآن لا يستطيع أن يُحْصِي عدد الصفعات المُنْقَضِيَة ، لكنه انتوى ألا يُدِيرَ لهم خَدَّهُ الأيسر » [1] .

فَمِثْل هَذِه الأَوَابِد تَدْخُل في مفهوم البيت الشعريّ المُمَيَّز داخل قصيدة شاعر، أو ما يُسَمَّى بيت القصيد، بقدر ما تَخْرُج عَنْ إِطَار القِصَّة القَصِيرة؛ أو هي بمنزلة الجملة الأخيرة في القصة القصيرة، لكنها دون تاريخ حَدَثِي، مقطوعة عن جُذُورِها القَصَصِيَّة، ومع ذلك تعيش منفردة قائمةً بنفسها ، وذلك جوهر بيت القصيد في الشعر العربيّ.

وتكوين رضا إمام لهذه الأوابد القصصيَّة، كبير الشبه بتكوين بيت القصيد، من ذلك–إلى جانب الإيجاز–استخدامه لخاصية التضاد، والمقابلة؛ مِمَّا يَنْتُجُ المُفَارَقَةالتي تمتاز بها هذه الأوابد،كأن يقول تحت عنوان(بُخُور):«كانوا يستحلون دماءنا من فوق منابرهم الضاربة الصفرة، ونحن نبني لهم في قلوبنا الأضرحة،المسيجةبالخضرة،والشموع والأرابيسك ومناقد البخور»[2]. فأنت ترى المقابلة بين الموقف الأول البغيض، والموقف الثاني المتسامح المُحِبّ، بين هذا الكُرْه الأَصْفَر، وتِلْك الوَدَاعَة الخَضْرَاء.

(١) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ٦٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .

والتضاد اللّفظي حاضرٌ في هذه الأوابد، بوصفه عنصرًا بارزًا في تكوين المفارقة، من ذلك قوله تحت عنوان (نداء):« ارجع إلى ظلك، فبيارقهم الخفاقة معك ، وقلوبهم ضدك»[١]. وقوله تحت عنوان (كسوف):« لا أنت شمس يا فتنتي ولا أنا قمر؛ فالعتمة تغطينا تمامًا»[٢]. فالتضاد في الأُقْصُوصَة الأولى بين معك، وضدك، وفى الأُخْرَى بين الشمس والقمر، والعتمة.

ويُعَدُّ الجناس عنصرًا من عناصر المُفَارَقَة في الآبدة الشِّعْرِيَّة عند رضا إمام في مجموعته القصصية (همزة وصل .. همزة قطع) ، نرى ذلك في أقصوصة (قيامه)، يقول: «ظل طوال الوقت يوازن ما بين قيامين ، أللبدر السماوي يقوم ، أم للقمر الذي يفترش غرفته ؟ حتى داهمته القيامه » [٣] .

ومُرَاعَاة النَّظِير مِنْ عَنَاصِر المُفَارَقة في الآبدة الشِّعْرِيَّة ، كأن يقول رضا إمام تحت عنوان (معنى) : « ليس المُهِمّ يا فتنتي من كان فينا المبتدأ ، ومن كان الخبر ؛ فالجملة مكتملة »[٤] .

لكن الأمر لا يقتصر على ذلك التكوين المُوجَز المُفَارِق حِينًا ، والمُشَاكِل آخر ؛ بل إن رُوح الشعر كما عَرَّفه القُدَامَى – إلى جانب الموسيقى – تَبَدَّتْ في الصور البيانيَّة التخييليَّة ، والقارئ لمجموعة (همزة وصل .. همزة قطع) لا بُدَّ أن يلفت انتباهه صُور رضا إمام التخييلية المُعَبِّرَة ، كأن يقول : « هَلاَّ وَارَيتِينِي بسعف أهدابك قبل أن يفعلها التراب » [٥] .

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٦٤ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٦١ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ١١ .

فإلى جانب الإيجاز المُعَبِّر في الأقصوصة ، جاءت الصورة (بسعف أهدابك) لتزيدها شاعريةً ، بل رومانتيكيَّة .

لكن تلك الصور نجدها في غير هذه الأوابد ، من ذلك قوله :

« تدعوني سيمفونية الزقزقات في عينيها » [١] .

« كنت أقصقص هذا الذي يتشجر في عروقي » [٢] .

« والجنين يتحاشى–طوال الوقت– أُخْطُبُوط الأصابع البلاستيكيَّة»[٣].

كناية عن قُفَّاز الطبيب.

« كان الولد يَصْعَدُ على جدائل نوره كُلّ مَسَاء ، باحثًا في شَوقٍ ولَهْفة عَنْ وُجُوه الأَحِبَّة»[٤].

ولا شَكَّ في أن استعارة (جدائل نور القمر) تُضْفِي على النص صِبْغَة رومانتيكيَّة ، وهو المَوقِف الذي جعله عُنْوَانًا لتلك الأقصوصة (رومانسيَّة) .

والحق أَنَّ رومانتيكية رضا إمام من الأمور الملحوظة في أعماله كافَّة؛ حيث تأخذ تلك المواقف الرومانتيكية/الشاعرية حيزًا فيها، لا مجال هنا لذكرها؛ فهذا مقام آخر.

المَبْحَثُ الخَامِس: الإيقاع الشعريّ في (همزة وصل .. همزة قطع) :

الشعر إيقاع أولاً وأخيرًا، سواء أكان خارجيًّا (أوزان عروضيَّة)، أم داخليًّا (تكوين لغويّ)، وأي شعر لا يحتوي هذا العنصر خارج مِنْ جِنْسِ الشِّعْر لا محالة، ومِنْ ثَمَّ فَإِنَّ كل كلام يحتوى هذا العنصر داخل في جنس الشعر،

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٠ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٤ .

قريب منه بِشَكْلٍ أو بآخر. ويُعَدُّ الإيقاع عُنْصُرًا مُهِمًّا من عناصر الشعريَّة، ونجده بأشكال مختلفة في النص الأدبي؛ لأنَّه «يَضْبِطُ حَرَكَة الحَدَث والمكان والزّمان والخطّ واللّون، ويُنَظِّمُهَا ويُكْسِبُهَا معنىً جديدًا، بُعْدًا جديدًا، أُفُقًا آخر عند كلّ تكرار»[١]. والإيقاع الغالب على مجموعة رضا إمام التي يدور حولها الكلام إيقاع شعريّ؛ فإلى جانب الأمور التي ذكرناها آنفًا، نجد تكوينًا لغويًّا غير مألوف في القصة القصيرة، من ذلك بدايات القِصَص المُخَالِفَة للبدايات المعتادة للقِصَص؛ فنحن إذْ عَهِدْنَا القِصَص تبدأ بالفعل (ماضي، مضارع)، أو بالأفعال الناسخة المُصَاحِبَة لبعضهم، أو بالاسم، أو بالظرف، أو بالتقرير، كأداة الجَزْم (لم)، أو غير ذلك من البدايات القصصيَّة . نقول إنَّنَا إذ عَهِدْنَا ذلك، نجد ما هو خلافه في (همزة وصل..همزة قطع)؛ فنجد رضا إمام يبدأ بعض قِصَصه بالاستفهام على عادة شعراء العرب؛ كأن يقول في مستهل أقصوصة (رأس) يقول «أين أنتِ يا رائحة الأحبة؟»[٢].

وأقصوصة (ظل) :

« أَتُرَاهَا سَحَابَةً مِنْ غُبَارِ تِلْكَ التِي تَتَّبِعْنِي كَظِلِّي، أَمْ غَمَامَة؟!»[٣].

وأقصوصة (باتا فيزيقيا) :« وَمَاذَا بَعْد يَا وَلَد بَعْد أَنْ صَارَ... » [٤] .

وغير ذلك نجده يبدأ بعض قِصَصه بالنداء، وهو أمر مألوف في قصائد الشعر؛ فنراه يبدأ قصته (وصال) بقوله: «يا أنت، يا من يتمدد هناك في سديمه»[٥].

(١) أحمد الزعبي : في الإيقاع الرّوائيّ ، دار الأمل ، عمّان ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص ٨ .

(٢) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع، ص ٢٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٠٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ١٠١ .

ويبدأ قصة (ميتا فيزيقيا): « يَا لائِمِي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً » [١] .

وغير ذلك كأن يبدأ أقصوصته (نداء) بفعل الأمر ، يقول :

« ارجع إلى ظلك ، فبيارقهم الخفاقة معك، وقلوبهم ضدك » [٢] .

وكأن يبدأ أقصوصة(رجاء)بالتَّمَنِّي:«ليتنالا نعود بعد أن قضينا نحبنا هناك»[٣]. وكأن يبدأ قصة(ملاذ) بالقَسَم: «واللهِ إنِّي لأَمْكُثُ–غير راضٍ– في ثُقْبِ الإبرة » [٤] .

وقد تكون بعض تلك البدايات مألوفة (كفعل الأمر، والتَّمَنِّي، والقسم)، لو كانت تقوم بوظيفة الاستهلال، الذي هو –عادةً– يُمَثِّلُ جُزْءًا مِنْ حِوَار، ثُمَّ يُكْمِلُ القَاصُّ قِصَّتَهُ بعد ذلك على النحو المألوف، لكنها هنا جاءت مستقلة بذاتها عمَّا سِوَاها؛ فاقتربت من الشعر، بقدر ابتعادها عن القصة. والأمر لا يقتصر على البدايات؛ بل يتجاوزها إلى التكوين اللغويّ؛ مِمَّا يَنْتُجُ منه الإيقاع الداخليّ، أو الموسيقى الداخليَّة، الأمر الذي فَصَّلَهُ عبد القاهر الجُرْجَانِيّ في كتابه (دلائل الإعجاز)،وإنِ اهتمَّ بِرَصْد التغيُّرَات النفسيَّة الشعوريَّة وعلاقتها بالتكوين اللغويّ،دون الإيقاع؛ فقد كان الأمر معلومًا بالضرورة . من هذه الأمور (الحذف والذكر)، و(التقديم والتأخير)؛ فَعَلَى عَادة كلام الشعر الذي تحكمه الضر، يَحْذِفُ رضا إمام المسند إليه، كأن يقول:

«جمرة تتوهج حين الدوران» [٥].« طائر ينتقل من شجرة لشجرة »[٦].

(١) المرجع نفسه ، ص ١٠٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٤١ .

«كف مهولةتنقضي كل النهار»[١].«خبل مفاجئ ينغل في رؤوسهم»[٢].

فعلى هذا النحو حذف الكاتب ابتداء الكلام، ذلك الحذف الجمالي– إن صح التعبير– الذي تجد فيه «تَرْكَ الذِّكْر، أَفْصَحَ من الذكر، والصَّمْتَ عن الإفادة، أَزْيَدَ للإفادة، وتجدك أَنْطَقَ ما تكون إذا لَمْ تَنْطِق، وأَتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن » [٣]على حد تعبير عبد القاهر.

لكنه في المقابل قد يذكر المسند إليه؛ إذ يقول:

« هو الأرجواني المتفجر » [٤] .

« هي نافذة وحيدة في غرفته » [٥].

والتقديم والتأخير من الأمور التي نلحظها في المجموعة كذلك، من ذلك قوله : « والحارس قال له : » [٦] .

« رغبة حقيقية تحتويه » [٧] .

« نهر مولع هو بالانتفاضات » [٨] .

والأصل أن يبدأ بالفعل فالفاعل، في الأمثلة الأولى، وبالمبتدأ، الذي يُمَثِّلُهُ الضمير، فالخبر في المثال الأخير.

ويزداد الأمر وضوحًا في بعض التكوينات اللغويَّة،كأن يقول رضا إمام:

(١) المرجع نفسه ، ص ١٠٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١١١ .

(٣) عبد القاهر الجُرْجَانِيّ : دلائل الإعجاز ، ص ١٤٦ .

(٤) رضا إمام : همزة وصل .. همزة قطع ، ص ٣٠ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٨١ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٥٧ .

(٨) المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

« أَتُرَاهَا سَحَابَةً مِنْ غُبَارِ تِلْكَ التِي تَتَّبِعْنِي كَظِلِّي، أَمْ غَمَامَة؟!»[1].

فالمألوف النثري أن يُقال: أَتُرَى تلك التي تتبعني كظلي سحابة، أم غمامة؟ لَكِنَّ الكاتب اختار هنا ذلك التكوين الذي يقوم على التقديم والتأخير، والذي مِنْ شَأْنِهِ أن يُغَيِّر الرُّتَب النَّحْوِيَّة، وما كان ذلك –في زعمنا– إلا تأثُّرًا بالتكوين الشعريّ، الذي هو جزء من تُرَاث رضا إمام اللغويّ؛ والباحث في أصل هذه التغييرات، قد يجدها وليدة الضرورة الشعريَّة التي يقتضيها الوَزْن العَرُوضِيّ، وهيئة القول في نفس الشاعر، لا مجرد موسيقى جوفاء عند الأدعياء منهم. ولتلك الأمور التي ألقينا عليها بعض الضوء نقول إن الكاتب في مجموعته (همزة وصل .. همزة قطع) اقترب من دائرة الشعر ؛ حَتَّى أَوشَكَ أن يَدْخُلَ في إطارها .

ولا نزعم أن هذه النصوص ليست أقاصيص، ذلك ما لم نودّه، ولا نجرؤ عليه، لكننا نودّ أن نقول إن القاص رضا إمام–مثله مثل أي مُبْدِع حقيقي صادق–لا بُدَّ أن يتأثر بفنه الأول، الشعر العربيّ، ويستفيد من طرائقه القريبة إلى نفس كل عربيّ ، مثلما استفاد بعض الشعراء من الفن القصصيّ والروائيّ، والسينمائيّ؛ فالفنون كلها لها الرُّوح نفسها، وإن اختلفت الأجناس. فاللغة لغة انزياحيَّة، والانزياح: هو استعمال اللغة استعمالاً يَخْرُجُ بها عن المألوف والمُعْتَاد؛ وبهذا يضمن المُبْدِع لِنَفْسِهِ التَّفَرُّد .

الخَاتِمَة وَنَتَائِج البَحْث

من الواضح أنَّ مفهوم الشِّعريَّة لَمْ يَبْقَ مرتبطًا بالشِّعْر وحده، وإنَّما أصبح قاسمًا مشتركًا بين كثير من الأجناس الأدبيَّة والفنيَّة؛ فالشِّعْرِيَّة دَرْسٌ

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

لِلشِّعْر وَالنثر معًا، وهي مصطلح مُتَعَدِّد المفاهيم ؛ وذلك لاختلاف وِجْهَة نَظَر الدارسينَ؛ ففي التصوُّر الفلسفيّ ارتبطت بالمُحَاكَاة، وعند العرب القُدَامى اتَّصَلَتْ بالشعر، وعند النُّقَّاد المُحْدَثِين الغَرْبِيينَ: امتزجت باللسانيات عند جاكبسون، واهتمت بالبنية المُجَرَّدة للخطاب الأدبيّ في التصوُّر النقديّ عند تودوروف، وفي الدراسات العربيَّة الحديثة، التي تأثرت بالغرب؛ حاول البَاحِثُونَ توسيع دائرة مفهومها؛ لتشمل جميع أنواع الخطاب الأدبيّ، وأُسْنِدَتْ لها عِدَّة مُسَمَّيَات، منها: الإنشائية، الشاعريَّة، علم الأدب، الفن الإبداعيّ/ الإبداع، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويتيك، بويطيقا؛ فنجد الشعريَّة عند كمال أبو ديب متعلقة بالفَجْوة (مسافة التوتر)، وعند أدونيس مرتبطة بالغُمُوض ، الذي يُحَدِّد جَمَالِيَّة الشِّعْرِيَّة في الخطاب السرديّ .

إنَّ مُحَاوَلةَ البَحْث في الشعريَّة المعاصرة أمرٌ صَعْب المَنَال ؛ نظرًا لتعدُّد مفاهيمها ومصطلحاتها؛ لاختلاف إيديولوجيا الباحثينَ، وتعدُّد مشاربهم المنهجيَّة ، وقد يَرْجع هذا الاختلاف إلى مزالق الترجمة، لا سيما أن هذا المصطلح الحداثيّ تَعُودُ جُذُورُهُ إلى الغرب. ولا شَكَّ في أن الشعريَّة لا تَبُوحُ بِمَتْنِهَا وَدلالتها بِسُهُولَة ؛ فالأمر يعوزه التحفيز للخروج من فَوضَى المُصْطَلح، وهنا تنفتح التسميَّة على التعدُّد؛ إذ تُعَدُّ الشعريَّة من المصطلحات الحداثيَّة التي لاقت رواجًا وإقبالاً كبيرًا. وقد اتكأ رضا إمام في مجموعته القصصية (همزة وصل..همزة قطع) على لغة شعرية أكثر منها نثرية ؛ فقد اقتربت هذه المجموعة القصصية من الشعر، واستفادت من طاقاته الإبداعيَّة، وأَدَّتْ اللغة الشعريَّة بإمكانياتها المتعددة دورًا بارزًا فيها؛ حيث مَزَجَ القاصّ بين عناصر سرديَّة وشعريَّة؛ حَتَّى بَدَتْ مجموعته القصصيَّة وكأنها قصيدة شعريَّة في تركيبها ومبناها الموسيقيّ، دون أن تغيب عنها صفة السرديَّة.وتتصف قِصَص

هذه المجموعة بتكثيف الحدث، وقِصَر الحوار، وفيها جوانب من المفارقة ، والتناص، والسخرية، فضلاً عن النهاية المفتوحة، التي تُطْلِق العنان لخيال القارئ . وحاولنا في هذا البحث أن نُمَيِّزَ بين حدود الشعر والقص داخل هذه المجموعة القصصية، التي اتخذت من الومضة النفسيَّة محورًا لها، واتسمت بوحدة الحَدَث، والغَرَض، والمَوقف، والانطباع، فضلاً عن عنصر التكثيف.

وخَلَصَتْ الدراسة إلى أن البوح الشعري، ووصف الشعور لا حكايته ، والآبدة الشعريَّة /القصصيَّة، والإيقاع الشعريّ من أبرز أركان شعريَّة القَصّ عند رضا إمام في مجموعته القصصيَّة (همزة وصل .. همزة قطع) .

وتُعَدُّ الشعريَّة أرضًا خِصْبَة تنتظر العديد من الدراسات التي توسع دائرة النظر إلى النص الأدبيّ، وتُمَكِّن من دراسته دراسة دقيقة، وقراءته بصورة أكثر شُمُولِيَّة . وما زال إبداع القاصّ الكبير رضا إمام في حاجة لمزيدٍ من البحث والدراسة النقديَّة، بوصفه من أبرز كُتَّاب القِصَّة القَصِيرَة في محافظة البُحَيرَة، في مَرْحَلة مَا بَعْد يُوسُف إِدْرِيس؛ لذا أُوصِي الباحثينَ بعمل دراسة عن فن الإبيجرام في(هَمْزَة وَصْل..هَمْزَة قَطع) لرِضَا إِمَام.

المَصَادِرُ والمَرَاجِعُ

أولا : المَصَادِر :

*** ابن رَشِيق القَيرَوَانِيّ – أبو عليّ الحسن (ت٤٥٦هـ):**

١- العُمْدَة ؛ في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م .

*** امْرُؤ القَيسِ – ابن حُجْر بن الحَارِث بن عَمْرو بن الكِنْديّ (ت٨٠ ق . هـ):**

٢- ديوان امْرِئ القَيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ذخائر العرب (٢٤) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٩م .

*** الجَاحِظ – أَبُو عُثْمان عَمْرو بْن بَحْر (ت٢٥٥هـ) :**

٣- البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م.

٤- الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٦م .

*** حَازِمُ القَرْطَاجَنِّيّ – أَبُو الحَسَن حَازِم بْن مُحَمَّد (ت٦٨٤هـ):**

٥- مِنْهَاج البُلَغَاء وسِرَاج الأُدَبَاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١،١٩٦٦م.

*** الزَّمَخْشَرِيّ – أبو القاسم مَحْمُود بن عُمَر بن أَحْمَد (ت٥٣٨هـ) :**

٦- أساس البلاغة،تحقيق مُحَمَّد بَاسِل عُيُون السُّود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١،١٤١٩هـ–١٩٩٨م.

*** عبد القَاهِر الجُرْجَانِيّ – أبو بكر بن عبد الرحمن (ت٤٧١هـ):**

٧- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٩م .

٨- أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى ، القاهرة ، دار المدني ، جدة ، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩١م .

*** الفَرَزْدَق – أَبُو فِرَاس همَّام بن غالب بن صَعصعة (ت١١٤هـ) :**

٩- شرح ديوان الفرزدق ، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٨٣م .

ثانيًا : المَرَاجِعُ العَرَبِيَّة :

*** إحسان عباس :**

١٠- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ؛ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٤ ، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م .

*** أحمد الزعبي :**

١١- في الإيقاع الرّوائيّ ، دار الأمل ، عمّان ، ط١ ، ١٩٨٦م .

*** أحمد جاسم الحسين :**

١٢- القصة القصيرة جِدًّا ؛ مقاربة تحليلية ، دار التكوين ، سوريا ، ٢٠١٠م .

*** إدوارد الخراط :**

١٣- الكتابة عبر النوعية ؛ مقالات في ظاهرة (القصة . القصيدة) ونصوص مختارة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

*** أيمن اللبدي :**

١٤- الشعرية والشاعرية ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٦م .

*** بشير تاوريريت :**

١٥- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م .

١٦- رحيق الشعرية الحداثية ، مطبعة مزوار ، الوادي ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

*** البشير المجذوب :**

١٧- حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٩٢م .

*** بهجت صميدة :**

١٨- رِضَا إِمَام مُبْدِعًا ؛ قراءات نقدية في مختاراته القصصيَّة (وللرصيف أريكة مجانية للعابرين) ، جمعية محبي الدكتور عبد الوهاب المسيري لتنمية الفنون والآداب، مكتبة مصر العامة ، دمنهور، ٢٨ مايو ٢٠١٥م.

*** جاسم خلف إلياس :**

١٩- شعرية القصة القصيرة جدًّا ، دار نينوى ، دمشق ، سوريا ، ٢٠١٠م .

*** حسن البنداري :**

٢٠- نظرية الإبداع الشعري عند النواجي ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

*** حسن المودن :**

٢١- مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة ، منشورات اتحاد كُتَّاب المغرب ، مطبعة عكاظ الجديدة ، الرباط ، ٢٠١٣م .

*** حسن ناظم :**

٢٢- مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركزالثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م

*** رضا إمام :**

٢٣- وللرصيف أريكة مجانية ؛ مختارات قصصية ، سلسلة مختارات (١٠) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٤م .

٢٤- همزة وصل .. همزة قطع ، أقاصيص ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

٢٥- أعشاب زجاجية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠م .

*** سحر سامي :**

٢٦- شعرية النص الصوفيّ في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

*** الشاهد البوشيخي :**

٢٧- مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط٢ ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م .

*** صلاح صالح :**

٢٨- سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٣م .

*** صلاح فضل :**

٢٩- شفرات النص؛ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط ٢ مزيدة ومُعَدَّلَة ، ١٩٩٥م .

*** طراد الكبيسي :**

٣٠- في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤م .

*** عادل نيل :**

٣١- جماليات النص السردي؛ رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠١٥م .

*** عامر العقاد :**

٣٢- آخر كلمات العقاد ، سلسلة اقرأ (٢٦٧) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

*** عبد الرحيم الكردي :**

٣٣- عندما تتوهج الكلمة ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٥م .

*** عبد الله مُحَمَّد الغَذَّامِي :**

٣٤- الخطيئة والتكفير ؛ من البنيوية إلى التشريحية ؛ قراءة نقدية لنموذج معاصر ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥م .

*** عدنان بن ذريل :**

٣٥- اللغة والأسلوب ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٦م .

*** علي أحمد سعيد (أدونيس) :**

٣٦- الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٩م .

*** علي عشري زايد :**

٣٧- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٢م .

*** كمال أبو ديب :**

٣٨- في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧م .

*** محمد مصطفى على حسانين :**

٣٩- المقطعات الشعرية في العصر العباسي، دار غريب ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٠م .

*** هايل محمد الطالب وأديب حسن محمد :**

٤٠- قصيدة الومضة، دراسة تنظيريَّة تطبيقيَّة، النادي الأدبيّ بالمنطقة الشرقيَّة ، الدمام ، ط١ ، ١٤٣٠م .

*** يوسف نوفل :**

٤١- طائر الشعر ؛ عش الفيض، فضاء التأويل، سلسلة كتابات نقدية (١٨٧) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م .

ثالثًا : المَرَاجِعُ الأَجْنَبِيَّة المُتَرْجَمَة :

*** أرسطو :**

٤٢- فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ،١٩٧٣م .

*** تودوروف ، تزيفتان :**

٤٣- نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦م .
٤٤- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م .

*** جاكبسون ، رومان :**

٤٥- قَضَايَا الشِّعْرِيَّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

رابعًا : الدَّورِيَّات :

*** آمنة بلعلي :**

٤٦- القِصَّة القَصِيرة جِدًّا وَتَحَوُّلات مَا بَعْد الحداثة ؛ نحو شِعْرِيَّة مُخْتَلِفَة ، مجلة فصول ، عدد خاص عن (شعرية النوع الأدبي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج (٢٥ /٢) ، ع (٩٨) ، شتاء ٢٠١٧م .

*** أحمد مطلوب :**

٤٧- الشعرية ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، الجمهورية العراقية ، ج ٣ ، م ٤٠ ، ١٩٨٩م .

*** شوقي بدر يوسف :**

٤٨- وللرصيف أريكة مجانية للعابرين ؛ قصص تنحت من فلسفة الواقع ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ٢٠١٧م .

*** كارل لهاينز ستيرل :**

٤٩- قراءة النصوص القصصية ، مجلة فصول ، عدد خاص عن (دراسة الرواية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، م ١٢ ، ع ٢، صيف١٩٩٣م .

*** مفلح الحويطات :**

٥٠- شعريّة السَّرْد ؛ دراسة في رواية (رحلة ابن فَطُّومَة) لنجيب محفوظ ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، كليّة اللغات ، العقبة ، الأردن ، المجلد (٩) ، عدد (٢) ، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م .

خامِسًا : المراجع الأجنبية :

(51) Roman Jakobson : essais de linguistique générale. ed. de minuit. Paris , 1963

(52) Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1979.