CC BY

College of Basic Education Research Journal

www.berj.mosuljournals.com

Short story techniques in the collection (They Are Not Men) by Tahseen Karmiani (Mary, 1959)

Ramadhan Ali Abood
General Directorate of Salah al-Din Education/Sharqat Education Department

Article Information

Article history:

Received: October 24.2024
Reviewer: November 27.2024
Accepted: December 3.2024

Keywords (technology, coding, humanization, paradox, miraculous)

Abstract

The current study sheds light on the most important techniques which Tehseen Germiany manipulates in his collection Not Men. This appears through these techniques that are overused in the stories of this collection. Such techniques include fantasticism , paradox , intertextuality , symbolism , displacement , and personification.

Correspondence:

ISSN: 1992 – 7452

تقنيات القصة القصيرة في مجموعة (ليسوا رجالاً) لتحسين كرمياني (ماري، ١٩٥٩)

رمضان علي عبود

الخلاصة

يسعى هذا البحث الى تسليط الضوء على أهم التقانات التي استقى منها القاص تحسين كرمياني في مجموعته القصصية (ليسوا رجالا)، والتي تبرز من خلال مجموعة من التقانات والتي تحتل مساحة شاسعة من قصص هذه المجموعة وأهمهما العجائبية، المفارقة، التناص، الترميز، الانزياح، والأنسنة.

الكلمات المفتاحية (تقانة، ترميز، أنسنة، مفارقة ، عجائبية)

القصة القصيرة هي فن هام من الفنون السردية في العالم بصورة عامة وفي البلدان العربية بصورة خاصة، والتي اتسع نطاقها بين أوساط المبدعين والباحثين على حد سواء، وقد مرّ هذا الفن في العالم العربي بمراحل ثلاث، أما **المرحلة الأولى:** فهي المرحلة التراثية التي استقت جذورها وأطر كتابتها من الفنون السردية التي سادت على مساحة واسعة من مساحات الحكاية العربية التراثية، وأما **المرحلة الثانية:** فهي مرحلة الإبداع اللا وعي – إن صحّ التعبير – وفيها كتب النص بلا وعي من حيث تجنيس هذا النص ووضع حدود دقيقة له، وبالنسبة **للمرحلة الثالثة:** وهي المرحلة الأكثر وعياً ودقّة وخطورة فهي مرحلة التجنيس والتجريب والتي استقى فيها الكتاب العرب من تقانات السرد الغربي واستفادوا منها كثيراً، ويذكر الناقد أحمد جاسم الحسين أن للقصة القصيرة جدا تقانات تميّزها عن الفنون السردية الأخرى، ومن أبرز هذه التقانات المفارقة، الانزياح، التناص، الترميز (الحسين، د ط:٢٥). بينما يرى جميل لحميداني أنّ لجميع الفنون السردية حظّاً كبيراً من هذه التقانات وعلى وفق ما يتطلبه موقف المبدع ورؤيته الفنية(لحميداني،٢٠١٢: ٢٣)، وبرأينا فإنّ الدكتور لحميداني كان محقاً في ذلك، فلا يكاد فن من الفنون السردية أن يستغني عن هذه التقانات، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تقوم على تسليط الضوء على أهم التقانات التي استقى منها المبدع تحسين كرمياني في مجموعته القصصية (ليسوا رجالاً)، والتي تبرز من خلال مجموعة من التقانات التي تحتل مساحات شاسعة من قصص هذه المجموعة، وسيأتي الحديث عن هذه التقانات على وفق مدى انتشار هذه التقانات:

١. العجائبية:

من المعلوم أن تودوروف هو أول المنظرين من الغربيين للأدب العجائبي، والأدب العجائبي عنده هو ((التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر))(تودوروف،١٩٩٤: ٤٤)، وتتكئ هذه التقانة على ((تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السببية، وتوظيف الامتساخ والتحويل والتشويه ولعبة المرئي واللا مرئي، دون أن ننسى حيرة القارئ بين عالمين متناقضين : عالم الحقيقة الحسية وعالم التصور والوهم والتخييل، فهذه الحيرة هي التي توقع المتقبل بين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي، وذلك أمام حادث خارق للعادة، لا يخضع لأعراف العقل والطبيعة وقوانينهما))(حمداوي،٢٠١٣: ٢٢٦)، ويلجأ القاص إلى هذه التقانة لإدهاش المتلقي وربط حواسه الذهنية بين مكونات النص القصصي؛ ومن بين النصوص التي نلمح فيها العجائبية قوله من قصة (ما رواه عبيدال):

((وجدت امرأة تكاد أن تقضي نحبها، استدرجتني بعصاها، أدخلتني إلى مهجعها، سردت لها ما جرى لي من خطوب... قالت:

ــ أرضنا مسكونة باللعنات.

ــ خبريني يا (أم) عن لعنة جففت ضروع حلالنا، إن كنت للعنات مفسرة.

...

ــ تتزوجني سبع ليال.

ــ ويحك يا عجوز...!!

لم أكد أنهي كلامي حتى ثار غبار لفني لفات، فدارت بي الأفلاك قبل أن أستقر، فاتحاً فاه، مصعوق النظر، بأن ضوءً ساطعاً، فتاة تحاكي البدر ببياض وجنتيها، وتطرد سواد الليل ببريق عينيها)) (كرمياني،٢٠١١: ٥٨-٥٩).

نلحظ أنّ المبدع في هذا النص يبدأ بوصف المرأة وصفاً طبيعياً، فهي عجوز تكاد أن تقضي نحبها، وبعد حوار مناسب بين البطل وبين هذه المرأة يكشف السرد القصصي عن عجائبية الحدث وذلك في قوله: (لم أكد أنهي كلامي حتى ثار غبار لفني لفات، فدارت بي الأفلاك قبل أن أستقر، فاتحاً فاه، مصعوق النظر، بأن ضوءً ساطعاً، فتاة تحاكي البدر ببياض وجنتيها، وتطرد سواد الليل ببريق عينيها)، إذ يظهر فجأة غبار أمام البطل يدور به بين الأفلاك يثير دهشته واستغرابه فهو لم يتعرض لمثل هذا الحدث في حياته، والمرأة العجوز التي تكاد أن تقضي نحبها تحولت فجأة وبلمح البصر إلى فتاة جميلة بيضاء الوجنتين ؛ إنّ هذه الأحداث العجائبية نقلت النص من واقعيته المألوفة إلى عوالم عجائبية تثير دهشة المتلقي، وغاية المبدع في ذلك أن يصرف أذهاننا عن الجوانب الحسية الواقعية إلى عوالم عجائبية خفيّة تعيد بناء النص على وفق ركائز فنيّة معينة .

وتتجلّى العجائبية أيضاً في النص التالي من قصة **(لا كلب ينبح بوجه مولانا)** وذلك في قوله:

((لقد رأى (الملّا) ما رأى، خيوط دخان كأفاعٍ تتحرر من الأسر، بدأت تنمو وتتجه صوبه، ليس بوسعه أن يفعل شيئاً، ظل واقفاً تغزوه خيوط بيضاء، تنسج حوله رداء لذة ونعاس، سعادة تضاهي سعادات الدنيا تسكنه، تحلق به في سماوات قصية، طار فوق غيوم دافئة)) (كرمياني،٢٠١١: ٧٥)

إذ خرق المبدع الحدث الواقعي المألوف إلى الغرائبية التي يصطبغ بها الحدث العجائبي، ((الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان، إنّها على العكس متعلقة بشيء معروف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس)) (كليطو،١٩٨٨: ٢٠)، إذ نلمح العجائبية في النص السابق من خلال الخوارق والخيال الذي يحيط بالنص، فالواقع لا يأتينا بمثل ما جاء به النص (خيوط بيضاء كأفاعٍ تتحرر من الأسر /

تنسج حوله رداء لذة ونعاس / تحلق به في سماوات قصية / طار فوق غيوم دافئة)، إذ جعل المبدع الأحداث تتحول إلى مجموعة من العناصر العجائبية: خيوط بيضاء تنقل البطل إلى عوالم خفية وتحيله من إنسان حائر حزين إلى شخص مفعم بالسعادة التي أشبع بها من خلال عجائبية الحدث السردي الذي يحيط بالنص .

ومن النصوص الأخرى ما نلمحه في قصة (**لا كلب ينبح بوجه مولانا**) التي تتوافر على تقانة العجائبية، إذ يقول:

((داعبته فكرة أن كانت شياطين غريمه تلبس لبوس الكلاب وجاءت لتستأنف حربها، هز رأسه وسار من جديد صوب المسجد)) (كرمياني،٢٠١١: ٧٧).

فقد استطاع القاص في هذا النص أن يكشف عن العجائبية التي غمرت النص، من خلال ذلك الجو المشحون بالغرائبيات، فذكر (الشيطان) وتلك الحرب الأزلية بين الإنسان والشيطان وبين الحق والباطل، ما هي إلا جزء من شحن النص بهذه التقانة، فقد أحال القاص ذلك الحيوان (الكلب) الذي يرافق المسخ إلى (شيطان)، في إشارة إلى أن قوة المسخ تكمن في جنوده من الشياطين الذين يرافقونه أينما حل وارتحل، والذين تصوّروا بهيئة الكلاب ؛ وجميع ذلك يبعث على الدهشة والاستغراب لدى المتلقي.

وفي قصة (لا كلب ينبح بوجه مولانا) نلحظ ذات العجائبية ولكن بصيغ وأشكال أخرى يوظفها القاص لينقل المتلقي من عالمه الواقعي إلى عالم غرائبي متخيل، إذ يقول:

((من جديد بدأت ألسن عابثة، تغزل حول نول الذعر حكايات جديدة، صار الولد الشيطان يحرك الأشجار عن مواضعها، صار يوقف جريان الماء في النهر، صار يجعل الحيوانات تمشي على قدمين، صار يعري كل صبي يسخر منه)) (كرمياني،٢٠١١: ٧٩).

في هذا النص يقدم القاص تقانة العجائبية من خلال عنصر الحدث الذي يوظفه معتمداً على عنصر التخييل، مما يجعل المتلقي مندهشاً مستغرباً على النحو الذي يفتح أمامه أفق التخييل، ومنها قيام (الولد المسخ) بكل الأعمال المستحيلة، فهو – أي الولد المسخ – (قادر على تحريك الأشجار عن مواضعها) وهو (قادر على إيقاف جريان الماء في النهر) وأنّه (يجعل الحيوانات تمشي على قدمين بدلاً من أربعة أقدام) وغير ذلك، ولعل جميع هذه الأفعال تعد من المستحيلات التي لا يقدر على صنعها أحد، وليس لنا ذلك إلا من خلال العالم المتخيل، مما يدعونا بالتالي الوصول إلى القناعة بأن هذا المسخ لا تقف أمامه أية صعوبة أو استحالة، متجاوزاً بذلك عالمنا المألوف .

وفي النص التالي من القصة ذاتها (لا كلب ينبح بوجه مولانا) تنبني تقانة العجائبية على التخييل المرتبط بعنصر الحدث، وذلك في قوله:

((مع تباشير الفجر صرخة هزّت البيوت وأخرجت الناس، تعالت الصرخات وخرج كل واحد وراح يركض وهو يتقافز، نهر دم مهتاج يزحف ويطوّق المدينة ... هرعت النساء صوب أمه، قبلن يديها وقدميها، رضخت لتوسلاتهن وجاءت إليه، قام واستحال الدم إلى ماء بدأ ينسحب إلى النهر)) (كرمياني،٢٠١١: ٨٠).

إذ نلحظ أنّ العجائبية تتجلى من خلال ظهور بعض الغرائبيات (نهر دم مهتاج يزحف ويطوّق المدينة) ومن خلال قراءة سياق النص يتضح لنا في بداية الأمر أنّ نهر الدم هذا ناتج عن مقتل (الولد المسخ) على أيدي رجال القرية وشبابها، غير أنّنا سنكتشف لاحقاً أنّ أبناء القرية رجالاً وشباباً قد توهّموا في قتل المسخ فقتلوا حماره، فقامت النساء باستجداء عطف أم المسخ من خلال توسلاتهن وتذللهن لها، فرضخ المسخ أمه مستجيباً لطلبها فأحال الدم إلى الماء منسحباً إلى النهر .

إلى هذه الأحداث الجسام التي نلمحها في النص تحقق شرط العجائبية من حيث كونها تقانة هامة من تقانات القصة القصيرة .

وهنا نستنتج بروز العجائبية كتقانة هامة يقوم فيها القاص بإثارة ذهن المتلقي وتنشيط خياله على النحو الذي ينقله فيه من عالمه الواقعي المألوف إلى واقع متخيل مختلف .

٢. المفارقة:

وهي تقانة يميل إليها القاص ((وهي جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية وتمثل أيضاً حضوراً ملفتاً في القصة القصيرة جدا لقيامها بدور دلالي مركزي في عدد كبير من النماذج)) (لحميداني،٢٠١٢: ٢٤)، وتقوم المفارقة على مبدأ التناقض، يسعى الكاتب من خلالها ((إثارة التعجب من ظاهرتين متناقضتين، ولكن إحداهما لا تبطل الأخرى، (أو) تسجيل التناقض بين ظاهرتين؛ لإثارة تعجب القارئ، دون تفسير او تعليل)) (الاهواني،١٩٨٦: ١١٠)، ليس ذلك فحسب وإنما يسعى المبدع ((إلى استثارة القارئ، وتحفيز ذهنه، لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة، والوصول إلى المعاني الخفية)) (خضر،٢٠٠٠: ٣)؛ وفي قراءة فاحصة لقصص مجموعة (ليسوا رجالاً) نجد مساحات شاسعة احتلتها هذه التقانة، ومن ذلك ما نلمحه في قصة (مزرعة الرؤوس)، إذ يقول:

((سحب المبرد المتهدل بخيط مربوط بحزامه الجلدي العريض، حد سكينته، وحين تأكد من الشفرة بملامسة من إبهامه، برك وقطع الرأس كما يقطع رؤوس الأبقار والأغنام)). (كرمياني،٢٠١١: ٨)

إذ نلحظ المفارقة في قوله: (برك وقطع الرأس كما يقطع رؤوس الأبقار والأغنام)، وفيه نلمح وجود مستوى كامن للمعنى لم يعبر عنه يلحّ المتلقي لاكتشافه بل ويسعى في ذلك كثيراً من خلال التأمل وتركيز ذهنه، إثر إحساسه – أي المتلقي – بتضارب الكلام (عرابي،٢٠١٦: ١٣)، هذه المعاني الكامنة تتضمن تناقضاً واضحاً يمكننا تحديده من خلال الترسيم الآتي:

قطع رؤوس البشر ⟷ **قطع رؤوس الأبقار والأغنام**

فقطع رؤوس البشر أمر يتناقض مع سياق الحياة التي تتطلب إحياء للنفس لا قتلها، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ مِنْ أَجْلِ ذَٰلِكَ كَتَبْنَا عَلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا ﴾ (سورة المائدة)، ولعل هذا التناقض أحدث فجوة ذهنية أثارت فرصة التدبر والتفكير عند المتلقي .

وفي القصة ذاتها نلمح تقانة المفارقة بشكل واضح وجلي، وذلك في قوله:

((اعترف عبدالله بما جرى له، لحظة تم تسليمه إلى الشرطة، وهو متلبس بذبح امرأة خرجت لتجلب الفطور لأطفالها، نجت في اللحظة الأخيرة من شفرة السكين، لكن عبدالله لم يعش في السجن سوى ليلة واحدة، وجدوا في الصباح رأسه فقط، من غير جسده الضخم، ينظر نظرة ظافرة بعينين لا تنغلقان، وبسمة خالدة منحوتة على ثغره، لا أثر للدماء، ليس هناك أثر لسكين، عجزوا أن يصلوا إلى الفاعل وكيفية ذبحه من غير خروج قطرة دم واحدة، وأين هو جسده))(كرمياني،٢٠١١: ٢٤-٢٥).

إذ نلحظ في النص عدداً من المفردات والتراكيب التي تتضمن في ظاهرها تناقضاً (**امرأة** / نجت في اللحظة الأخيرة من شفرة السكين) و (وجدوا في الصباح رأسه فقط، من غير جسده الضخم / ينظر نظرة ظافرة بعينين لا تنغلقان، وبسمة خالدة منحوتة على ثغره) و (وجدوا في الصباح رأسه فقط، من غير جسده الضخم / لا أثر للدماء، ليس هناك أثر لسكين) ؛ فالتراكيب السابقة الذِّكر توحي لنا بوجود مسافة دلالية كبيرة بين طرفي المعادلة، فالمرأة في المفارقة الأولى حقّها الإكرام والتعامل برفق وغير ذلك من التعاملات الإنسانية الكريمة لا التعامل معها بقسوة ومن ثم ذبحها كما تذبح الخراف والأبقار .

أما في المفارقات الأخرى فنلمح الطفرة الدلالية الكبيرة بين مقتل القصاب (عبدالله) في السجن واكتشاف رأسه فقط دون العثور على جسده الضخم ودون أي أثر للدماء ؛ فكيف حصلت عملية ذبحه دون دماء ؟ فضلاً عن الابتسامة التي تركها ثغره بعد ذبحه ؛ إنّ القاص من خلال هذه المفارقة أراد أنْ

يثير ذهن المتلقي على النحو الذي يدفعه إلى الامتزاج بالنص والتفاعل معه ؛ مستفيداً من هذه التقانة كوسيلة من وسائل نجاح النص والاقتراب لمسافة أكبر من المتلقي الذي يهدف إليه القاص .

وفي قصة (ما رواه عبيدال) نجد القاص أيضاً يوظف هذه التقانة للاستفادة منها، وذلك في قوله:

((كان اليوم مغبراً، توقعت أمراً جللاً، ما هي إلا ساعة أو يزيد حتى حامت طائرات مثل الغربان حول المكان، مركبات عساكر تجرجر أثقالها، أحاطوا بنا، قيدوا معصمي وألقوني في سجن (نقرة السلمان)..!!

استقبلني أول نزيل:

ــ ما هي جريرتك يا شيخ.

ــ كنت بحاجة إلى ألبسة تستر عورات (صخولي) بعدما شاعت الفتنة وانقلبت أحوال البلاد، رأيت في المنام أن فروجها المكشوفة تجلب النكد في زمن بات البشر يلقي ما يستره، كنت قصير الحول، وجدت أقمشة كثيرة تتلاعب بها الرياح على الجدران، قلت لابد أن أخياراً من الناس وضعوها نذوراً للفقراء والمحتاجين.

ــ جريرتك جريرتي يا رجل ... لقد قمنا بتمزيق (لافتات) عليها وصايا وخطب (الحاكم) .. يا رجل))(كرمياني،٢٠١١: ٦٨).

إذ نلمح المفارقة في النص السابق سجن عبيدال بتهمة التهكم بالسلطة كونه قد مزّق وصايا الحاكم وخطبه المكتوبة على لافتات ملصقة على الجدران ؛ فعبيدال الرجل الأمي الذي لا يدرك أهمية تلك الوصايا والخطب بقدر كونه محتاجاً إلى تلك الأقمشة (اللافتات) لستر عورات صخوله (ذكور حيوان الماعز)، وهي إشارة إلى تلك المعاناة التي يعيشها الناس المحافظين من آثار القبح والتعرّي الذي تعانيه مجتمعاتنا، فالستر أولى وأهم من تلك الوصايا والخطب التي تعالج كيفية تعامل الناس مع الأوامر والنواهي التي يوجهها الحاكم لرعيته .

إنَّ عمق المفارقة التي نلمحها تزيد من دهشة المتلقي وتثير فيه العزيمة على التغيير، بل ويسعى القاص من خلال ذلك إلى التفاعل الحثيث ما بين المتلقي والقاص لاجترار البؤر الرمزية المخفيّة بين ثنايا النصوص القصصية .

٣. التناص:

التناص ظاهرة برزت على نطاق واسع في الدراسات النقدية الحديثة، ولعل التناص متعمّق الجذور في التراث العربي، ولسنا هنا بصدد الحديث عن جذورها وتشعباتها بقدر ما يعنينا إبراز المفهوم العام لها، وخير من عرّفه هي الباحثة البلغارية جوليا كريستيفيا التي يعود لها أولوية وضع هذا المصطلح، والتي تعرفه بأنه: ((جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص))(سلام،٢٠١٠: ١١٩)، وأما بالنسبة لكونه – أي التناص – تقانة من تقانات القصة القصيرة فيعدّ التناص أحد أهم هذه التقانات ((بما يمتلكه من إمكانيات تتيح للقاص حرية في الحركة والقول لا يتيحان له تماما خارج التناص)) (أبو طلب، ٢٠١٨: ١٥–١٦)، وتنتشر هذه التقانة في قصص تحسين كرمياني بشكل معقول على النحو الذي تمنح فيه هذه التقانة المقبولية والمشروعية، ومن بين النصوص التي نلمح فيها هذه التقانة قوله من قصة (ما رواه عبيدال):

((عند مشارف فجر جديد وصلت أرض عشيرتي الأقربين، لمحت بيوتات متناثرة، بيوتات متطاولة، كأنها أعجاز نخيل لا روح فيها))(كرمياني،٢٠١١: ٦٦).

إذ نلحظ في النص السابق أن القاص هنا قد تناص مع آية قرآنية كريمة وهي قوله تعالى: ﴿ كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌ بِالْقَارِعَةِ * فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ * وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ * سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ * فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّن بَاقِيَةٍ ﴾ (الحاقة) ، وقوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ * إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ * تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ ﴾ (القمر)، فالقاص لم يرد المقارنة هنا بين ما حصل لقومَي ثمود وعاد وبين بيوت القرية التي يقطنها بطل القصة (عبيدال) والمتّصفة بأنها غير نظامية، وإنما أراد أن يضفي صورة واضحة عن عدم نظامية هذه البيوتات وما يوحي إليه ذلك من انعزالية هؤلاء الناس وابتعادهم عن بعضهم البعض في إشارة إلى حالة التمزق والتفكك الذي يعيشه هؤلاء الناس .

ونلمح التناص أيضاً في قصة (لا كلب ينبح بوجه مولانا)، إذ يتناص القاص مع آية قرآنية كريمة، وذلك في قوله:

((جاء الوليد أملس الرأس، أفطس الأنف، بحواجب كثة وعيون صغيرة وقامة غير متناسقة، طويل الذراعين، قصير الطرفين، رفضت أمه أن تدسه في التراب أو تلقيه على مقبرة القرية لثلاث ليال، وتصوم أو لا تتكلم إلا رمزاً، عسى أن يسترد هيئته البشرية)) (كرمياني،٢٠١١: ٧٢).

في قراءة فاحصة للنص السابق ندرك أنّ التناص يكمن في قوله تعالى ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾ (سورة آل عمران)، أو قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً

قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا ﴾ (سورة مريم)، والواضح أنّ القاص هنا قد أخرج التناص من سياقه القرآني المعروف إلى مدلولات أخرى جديدة، فالأمر الإلهي الصادر من الله تعالى يمنع فيه نبي الله زكريا (عليه السلام) من التحدث مع الناس ليكون له بذلك آية على اقتراب ولادة ولده نبي الله يحيى (عليه السلام) الذي بشرته به الملائكة بأمر من الله تعالى؛ بينما السياق العام للنص القصصي يشير إلى رغبة الأم بالصيام أو الانعزال عن الناس وعدم الحديث معهم إلا لضرورة قصوى من خلال الإيماء وليس الكلام عسى أن يشفى ولدها المسخ مما أصابه ؛ ومن خلال ذلك نفهم أن القاص حاول إعادة بناء الخطاب القرآني المتناص على النحو الذي يتلاءم مع المعتقدات الشعبية التي يؤمن بها الناس .

وفي قصة (الذبيحة) يفعل القاص الأمر ذلك، مستفيداً من تقانة التناص في رسم صورة البطل (عبد كعيد)، إذ يقول:

((ظل يرسم – على البسيطة – خارطة البشرية الوحشية، مذ نحر أخ سافل (قابيل) أخ كريم (هابيل).))(كرمياني،٢٠١١: ٨٩).

إذ نلحظ أنّ النص يتضمن تناصاً مع قوله تعالى: ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخر قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ * لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَآ أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ * إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَآءُ الظَّالِمِينَ * فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ * فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ في الأرضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءة أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءة أَخي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ (سورة المائدة)، فالسياق القرآني يشير إلى تلك القصة القديمة التي تعود إلى عصر البشرية الأول والتي تشير أحداثها إلى الجريمة التي قام بها قابيل تجاه أخيه هابيل حينما قتله بسبب الغل والحسد تجاه أخيه هابيل ؛ بينما يحيلنا سياق التناص الوارد في النص القصصي إلى الواقع المؤلم الذي يعيشه الناس في هذه الأيام من قتل وحروب وظلم ومآسٍ فالخطاب القصصي أحال التناص من حالة فردية قام بها شخص واحد إلى جرائم جماعية يقوم بها المجرمون تجاه الكثير من الناس البسطاء الذين يعيشون في مجتمعات شتى .

نستنتج من ذلك أنّ القاص في النصوص السابقة يبغي من خلال التناص الذي يوظفه تقديم خطاب قصصي جديد في سياق نصي جديد وإنْ كانت التعالقات النصية ما بين السياق الثاني متشابهة كثيراً مع السياق النصي الأول .

٤. الترميز:

يعد الترميز من التقانات التي يلجأ إليها المبدع في ظروف خاصة هرباً من ضغوطات عديدة ومنها الضغوط الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة أو دلالة أبعاد نفسيّة خاصة في واقع تجربة الكتّاب الشّعوريّة (البطران،٢٠٢١: ١٧)، والمقصود بالترميز ((نوع من العلامات المجردة تحيل إلى شيء عن طريق التداعي)) (فيدوح،١٩٩٣: ١٢)، ويؤكد الباحث جاسم خلف إلياس أنّ الرمز هو الذي يحدد مسار اللغة فله ((تأثير فعال في التكثيف، إذ يستطيع القاص أن يكثف الفكرة بواسطته، أما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلها، أو بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة)) (إلياس، ٢٠١٠: ١٣٨)، ومن بين النصوص القصصية التي نلمح فيها هذه التقانة لدى تحسين كرمياني قوله من قصة (الذبيحة):

((عيناه لا تستحيان، تلاحقان بهوس منطوق، كل فتاة أو امرأة تمر على مقربة منه بنظرات قد تفسرها الألسن (لا ترحم).. أو: ــ فيها معنى)) (كرمياني،٢٠١١: ٣٣).

نلحظ الترميز في هذا النص من خلال قوله: (كل فتاة أو امرأة تمر على مقربة منه بنظرات قد تفسرها الألسن (لا ترحم).. أو: ـ فيها معنى) فعبد كعيد ذلك الرجل الذي لا يرعوي من النظر إلى النساء والفتيات والتحليق بعينه فيهن لفقدانه عقله، لك السؤال المطروح هنا هو: ما غاية القاص من ترميز هذا النص ؟ وما هي الأسباب التي دعته لفعل ذلك ؟ إنّ معرفة السبب الذي دعا القاص لذلك سيساعدنا في معرفة غايته، فالسبب الحقيقي إنّما هو اجتماعي وعرفي، فقول القاص: (لا ترحم / فيها معنى) إشارات ورموز ارتأى القاص أنْ لا يبوح بها لأسباب اجتماعية كون ذلك من الممنوعات عرفاً، فالنساء في عصرنا يتكشفن إلى الحد الذي يغري الرجال بالتعمق في النظر إليهن، وهذا يحيلنا إلى القول بأن غاية القاص من هذه الترميزات إنما هي توجيه أنظار المحافظين من الرجال للحد من الزخرف والزينة التي تضعها نساءهم ؛ وبذلك فإن القاص استفاد من تقانة الترميز لأغراض إصلاحية للمجتمع الذي يعيش فيه، فضلاً عن بقية المجتمعات .

ونلحظ الترميز أيضاً في قصة (عودة الهياكل)، التي استثمر فيها القاص من تقانة الترميز، وذلك في قوله:\

((لا تهتم يا ولدي، الله خلق لكل رجل مجموعة نساء، وجعل لكل امرأة رجلاً واحداً فقط، لا تسألني لماذا، عندما تكبر ستعلم ذلك ... جدك أعني أبي، جاءوا به (شهيداً) بكت أمي كثيراً)) (كرمياني،٢٠١١: ١٠١).

إذ أفاد القاص من الأحداث الجسام التي عاشها الناس في جميع الحروب التي عانتها بلادهم من قتل ودمار وخوف وبؤس، فوظف ذلك جميع ليجعل منها رمزاً فنياً، فهذا الحوار الافتراضي الذي يدور بين

حامد وأمه يحيلنا إلى التفكر قليلاً في مسألة كثرة النساء وقلة الرجال ؛ فالحرب الدائرة تجعل من كثرة الضحايا (الرجال) سبباً في نقصهم وقلتهم مقابل النساء مما يجعل النساء أكثر من الرجال، وبالتالي فإنّ على الرجل أن يكون حراً في اختيار المرأة المناسبة وليس العكس، وربما سيكون على الرجل أن يختار أكثر من زوجة واحدة، إنّ رمزية هذا الأمر تدعونا إلى التفكّر والتأمل في المأساة التي يعانيها الرجال والنساء على حد سواء ؛ استطاع القاص من خلال تقانة الترميز أن يجعل من الحرب موضوعاً مأساوياً لا يعاني منه الجنود المتقاتلون فقط وإنما كل فئات المجتمعات التي تعيش في هذه البلدان المتحاربة .

والأمر ذاته يحصل في قصة (عودة الهياكل)، إذ يوظف القاص تقانة الرمز بآليات فنية، إذ يقول:

((لمحت هيكلاً عظمياً نحيفاً يركض نحو (حامد)، عرفته.. أبو (حامد)، يحمل بيده شيئاً عرفته.. (باقة خبّاز) .. كانت يانعة تلمع في الوميض الأخير للشمس..!!)) (كرمياني،٢٠١١: ١١٧).

إذ يسعى القاص من خلال هذه التقانة التعبير عن حال الناس في أيام الحصار الذي فرض على العراقيين في تسعينات القرن العشرين، فـ (باقة خبّاز) إنما هو ترميز بسيط عن الواقع المأساوي المعاش، لا غذاء ولا دواء يستطيع الإنسان أن يحصل عليه بسبب الحصار ولعل ذلك من أقل مستلزمات الإنسان واحتياجاته ؛ فضلاً عن ذلك فإنّ القاص وظّف ترميزاً بسيطاً آخر كامن في قوله: (لمحت هيكلاً عظمياً نحيفاً يركض نحو (حامد)، عرفته .. أبو (حامد) .)، فذلك الهيكل العظمي النحيف الذي يركض نحو حامد إنما هو أبوه الذي كان معتقلاً لدى السلطة لا لسبب وجيه وإنّما كان بسبب وشاية مدير المدرسة لأبي حامد الفراش (موظف الخدمات في المدرسة) .

إنّ القاص أفاد من هذه الترميزات فوظفها في نصوصه القصصية للتعبير عن واقع مأساوي معاش سواء كانت هذه المأساة سياسية أو اجتماعية أو غير ذلك .

٥. الانزياح:

المفهوم العام للانزياح يذهب إلى أنّه خروج عن المألوف ويؤكد الدكتور منذر عياشي ذلك من أنّ الانزياح ((إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه)) (العدوس، ٢٠٠٧: ١٨٠)، وهو من الخصائص الأسلوبية الهامة، إذ يرى ريفاتير أنّ الانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر حيناً آخر، فأما في حالته الأولى، فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذاً تقييماً بالاعتماد على أحكامٍ معيارية، وأما في صورته الثانية، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة،(المسدي،١٩٧٧: ١٠٣)، وهو((تقنية أساسية من تقنيات الكتابة الفنية بعامّة والقصة القصيرة جدا خاصة وهو يتحمل بعدا آخر غير البعد اللّغوي)) الحسين، د ط:٤٧)، ونلمح وجود هذه التقانة عند تحسين كرمياني في قصة (لا كلب ينبح بوجه مولانا)، إذ يقول:

((توجه الأقرع وقاد الحيوانات النائحة صوب الحقول المستفيقة، بينما الرجال العشرة حملوا جدث الحمار في موكب مخيف صوب مقبرة القرية، دفنوه طمعاً بغفرانه وعدم مساسهم بسوء)) (كرمياني،٢٠١١: ٨٠).

إذ نلحظ الانزياح ماثلاً في هذا النص، فقد خرجت اللغة عن مسارها الحقيقي وذلك في قوله: (بينما الرجال العشرة حملوا جدث الحمار في موكب مخيف صوب مقبرة القرية، دفنوه طمعاً بغفرانه وعدم مساسهم بسوء) فالذي يحمله الناس باتجاه المقبرة ليدفنوه هم الأشخاص البشريين الذين يلقون حتفهم، لكن الذي يواجهنا أن الرجال العشرة حملوا جثة الحمار (حمار الولد المسخ) ليدفنوه وفضلاً عن ذلك فإنهم خرجوا في موكب مهيب وكأنه شخصية هامة أو شيخ كبير أو رجل دين كبير، أضف إلى ذلك فإنهم فعلوا ذلك لكي يطلبوا غفران المسخ ولا يمسهم المسخ بسوء ؛ فالقاص قدم من خلال تقانة الانزياح إضافات دلالية إيحائية تدهش المتلقي وتدفع ذهنيته إلى التأمل والتفكير .

وكذلك ما نجده في قصة (الذبيحة)، التي وظف فيها القاص تقانة الانزياح، إذ يقول:

((فجر يوم صاخب، بكّر النهوض على أصوات المآذن الصادحة، أراد أن يحقق رغبة بدأت تثمر وتلح، رغبة شائعة، أن يفعل ما تفعله الناس صباح كل (عيد أضحى).

ـــ بنتي (مريم) ضحيت بك..!!

في اللحظة التي لامست السكين رقبتها، سقط (عبد كعيد) على قفاه، لم يتمالك نفسه، قام وطرح الهبة الساقطة عليه، فصل الرأس وسط صياح (نعيمة ومريم) ... (عبد كعيد) على مقربة من أم (الذبيحة) ما زال يصر ويهذي بوجه كل كائن يمر، أنه افتدى (بذبيحة) متواضعة – بدلاً عن ابنته (مريم) – هبطت عليه من الفضاء فجر يوم (العيد).))(كرمياني،٢٠١١: ٩٤).

إذ انزاحت اللغة في بعض مواضع النص السابق من معانيها الحقيقية إلى معاني مجازية ؛ فالمتعارف عليه أن يقوم الناس بذبح أضحية في عيد الأضحى المبارك غير أنّ البطل في هذه القصة (عبد كعيد) قدم الفتاة التي سقطت من أعلى سطح داره عليه كأضحيةٍ بدلاً من ابنته مريم التي أراد أن يقدمها أضحية في هذا اليوم المبارك، فالواقع المألوف واللغة المتداولة خرجت في هذا النص إلى واقع آخر ولغة أخرى، سعى القاص من خلال ذلك إلى نقل المتلقي إلى فضاءات خيالية ودلالات إيحائية مختلفة على النحو الذي يجعل من الإطار القصصي إطاراً مؤثراً ومحصناً من الناحية الفنية معززاً بالعزيز من الأدوات والأساليب .

ونجد هذه التقانة أيضاً في قصة (لا كلب ينبح بوجه مولانا)، إذ يقول:

((وعند الصباح اندفع المختار ليقف بنفسه على الخبر الأليم، تعثر وتماسك وهو يستند بجدار البيت الجديد، وقف يبحث عن مسند أو دليل يقوده، تهاوى على الأرض، وراح يزحف على يديه باتجاه الرجل الراكع، جف حلقه وخرس لسانه وتحجرتا عيناه على منقذهم من البلاء العظيم، إذ لم يكن الرجل الغريب سوى ذلك (الملّا) الذي طرده قبل عشرة أعوام، كان يركع بهيبة وخشوع رافعاً كفّيه إلى السماء وأمامه قطيع حيواناته ترقص على قدمين..!!)) (كرمياني،٢٠١١: ٨٦).

يواجهنا في هذا النص انزياح كامن في قوله: (وأمامه قطيع حيواناته ترقص على قدمين)، إذ إنّ المألوف أن يكون رجل الدين تقياً هادياً إلى الحق قادراً على محاربة الضلال والبدع والباطل غير أنّ النص يكشف عن كون رجل الدين هنا (الملّا) ساحر ودجال يقوم ببعض الأعمال الشيطانية التي يفعلها السحرة والمشعوذين والدجّالين، فهو يجعل حيواناته ترقص على قدمين .

إنّ القاص في توظيفه لهذه التقانة يبتعد عن اللغة العادية إلى لغة غريبة غير مألوفة، تخلت فيه لغة القاص عن دلالاتها المعروف، بهدف التأثير في الفعل القرائي للمتلقي على النحو الذي يجعل من النص استثنائياً من خلال تعزيز الأطر العامة للنص القصصي بأساليب فنية رصينة .

٦. الأنسنة:

تعد الأنسنة من الظواهر الهامة التي اعتنى بها الباحثون كثيراً في العصر الحديث، وتعني ((أن يقوم الأديب أو الفنان بنقل صفات البشر كالتفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى مثل الحيوانات أو الزمان أو الجماد، إذ يقوم الشاعر من خلالها بإسقاط ما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس على تلك الكائنات، لكون الأنسنة أكثر تأثيرا في المتلقي ومن ثم أكثر توصيلا لرسالة المبدع))(احمد، ٢٠١٣: ١٧٨)، وهي ((ظاهرة أدبيّة يوظّفها الأدباء للتّعبير عن مشاعرهم ... وعندما يخلع الإنسان صفاته الإنسانيّة على الخارج فإنّه يربط المكوّنات الأخرى بداخله ونفسيته)) (فرحات،٢٠٢١)، وهي على وفق ذلك ((خاصية جمالية بارزة من خواص الأدب والفن)) (احمد،٢٠١٣: ١٧٨)، وتقوم هذه الظاهرة على أنسنة الجماد والحيوانات تشخيصًا واستعارة، ومفارقة وتتحوّل الحيوانات أو الجمادات التي يتضمنّها النص القصصي إلى أقنعة بشريّة رمزيّة، تحمل دلالات إنسانيّة معبّرة، فهي بمثابة عوامل سيمائيّة فاعلة في مسار القصة وذلك بأبعادها المرجعيّة والرّمزيّة(فرحات:٢٠٢١)، ومن النصوص القصصية التي تبرز فيها هذه التقانة في مجموعة (ليسوا رجالاً) قوله من قصة (لا كلب ينبح بوجه مولانا)، إذ يقول:

((كلاب القرية تعرفه، لا بل تهابه، لا كلب ينبح بوجه الملّا ... حيوانات القرية باتت تحترمه، اكتشفوا أنها تصمت أوان خطبه الدينية))(كرمياني،٢٠١١: ٧٧).

إذ وظف القاص ثيمة (الكلب) من خلال أنسنته وتشبيهه بالإنسان العاقل الوقور الذي يعرف الأمور ويقيّمها على وفق عقلية متّزنة وقائمة على الحكمة والهدوء ومعرفة الأشياء، فهذه الكلاب تعرف هذا الشيخ (الملّا) وتهابه كونه رجل دين، وتكنّ له الاحترام، بل وتنصت جيداً إلى خطبه ؛ ولعل ذلك يجعل المتلقي أمام دهشة غريبة، فكيف لهذا الحيوان أن يفعل ما يفعله البشر (العقلاء) بكل دقة لولا توظيف القاص لهذه التقانة التي جعلت من الحديث في هذا النص وكأنه حديث عن مجموعة خيرة من البشر، فتبرز هنا ملامح الروعة في هذه التقانة، وما تضفيه من إثارات فنية على النص القصصي .

وفي قصة (عودة الهياكل) نلمح الشيء ذاته من خلال توظيف القاص لتقانة الأنسنة، فيجعل طائر (السنونو) إنساناً أو كالإنسان، وذلك في قوله:

((يداك العزيزتان تريدان جلب السعادة لنا، تمتدان نحو سقف البيت، هناك كان عش طائر (السنونو)، كنت تراقب رفرفات أجنحتها، يا (حامد) منذ أخذوه، هجرتنا طيور (السنونو) ...

ــ السنونو لا يعيش إلا في بيوت الفقراء..!!

ربما يا (حامد) خافت (السنونوات) على نفسها من رجال السلطة.)) (كرمياني، ٢٠١١، الصفحات ١٠٤ – ١٠٥). (كرمياني،٢٠١١: ١٠٤-١٠٥)

في قراءة فاحصة لهذا النص نلحظ أن القاص يوظف تقانة الأنسنة للقيام بدور سيميائي على قسوة النظام وجبروته في التعامل مع الفقراء والبسطاء من المواطنين فضلاً عن كونها – أي طائر السنونو – تتعامل بكل إنسانية مع الفقراء، فهي لا تعيش إلا معهم ؛ فقد جعل القاص طائر السنونو متواضعاً (السنونو لا يعيش إلا في بيوت الفقراء)، وفي ذلك التفاتة إلى كون هذا الطائر بسيطاً لا يطلب الكثير من الأشياء للعيش كما هم الأغنياء، والسنون كما هو معروف أنه طائر أليف وديع، وكونه يعيش مع الفقراء فهذا يرمز إلى كون الفقراء طيبين وودعاء، ونلمح الأنسنة أيضاً في قوله: (خافت (السنونوات) على نفسها من رجال السلطة)، فالفقراء لا يخشون رجال السلطة وحدهم وإنما من يعيش معهم أيضاً وهم السنونوات وليس ذلك لفعل اقترفوه وإنما مردّ ذلك يعود إلى كونهم مسالمين لا يريدون من هذه الحياة سوى العيش بطمأنينة وسلام .

وفي قصة (الليلة سيختبر حبنا) توظيف القاص لهذه التقانة أيضاً، إذ يقول:

((طائر (الطيطوى) يعود ليخبر الناس بأنه الحارس الوحيد لليل)) (كرمياني،٢٠١١: ١٤٢).

فقد قام القاص بأنسنة طائر (الطيطوى)، فالجو العام الذي تثيره الأنسنة على النص يوحي بوجود إنسان عاقل يدرك ويفهم الأشياء التي تحدث حوله، فهو أي الطائر (يعود ليخبر الناس)، وفي ذلك إشارة إلى كون الطائر متساوياً في الإدراك والفهم والحديث مع الإنسان، بل ويزيد عليه كونه (الحارس الوحيد

لليل)، فكون هذا الطائر حارساً لليل فهو إشارة إلى أنه قادر على التستر على الفقراء من خلال التعتيم بصوته على أصواتهم فالليل هو متنفسهم للتعبير عن آهاتهم وأحزانهم وهمومهم، فرجال السلطة يقضون لكل من يتحدّث في السياسة حتى ولو كان متعلّقاً بلقمة الخبز التي يقتات عليها الفقراء .

إنّ القاص من خلال توظيفه لتقانة الأنسنة يحاول إضفاء بعض الصفات الإنسانية على الحيوان، وليس الغرض من ذلك هو العناية بهذا الحيوان بقدر ما هو محاولة منه للقول بأنّ هذا الحيوان هو الرفيق الملائم لأولئك البسطاء الطيبين بدلاً من القساة ورجال السلطة، في محاولة لإثارة مشاعر المتلقي تجاه تلك الأحداث الدامية المؤلمة التي كان الناس يعشونها في ذلك الوقت.

الخاتمة:

من خلال صفحات البحث السابقة توصل الباحث إلى ما يلي من نتائج:

١. تتركز كل تقانة من تقانات القصص التي تحدثنا عنها سابقاً في قصة معينة، تكاد أن لا تتجاوزها إلى قصة أخرى مما يحيلنا إلى القول إنّ المبدع يتقصد ذلك .
٢. مجيء هذه التقانات لم يأتِ عفوياً وإنما كان بشكل قصديّ، كان السبب خلف ذلك رغبة المبدع في إثارة الدهشة لدى المتلقي على النحو الذي يجعله أكثر توغلاً في قراءة النص وتلقيه والامتزاج معه ومع وعناصره .
٣. إنّ أغلب التقانات التي وظفها القاص، فإنه يقدمها من خلال عنصر الحدث وليس من خلال عناصر السرد الأخرى، لأنّ القصة القصيرة تعتمد على عنصر الحدث أكثر من اعتمادها على بقية العناصر .
٤. غالباً ما يوظف القاص تقانة التناص مستنداً بها على آيات قرآنية كريمة، ولعل مرد ذلك هو الثقافة الدينية التي يتمتع بها القاص، أو الصبغة الدينية، فضلاً عن ذلك فإنّ القاص يحاول أن يقدّم خطاباً قصصياً جديداً مبتعداً كل الابتعاد عن الخطاب القديم أو مختلفاً عنه بصورة كبيرة .
٥. وظّف القاص ترميزاته للتعبير عن الواقع المأساوي المعاش من النواحي السياسية والاجتماعية وغير ذلك من النواحي .

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. ابو العدوس.(٢٠٠٧).الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ط١ ، دار المسيرة، عمان – الأردن.

٢. أبو طلب، إبراهيم محمد.(٢٠١٨). شعرية اللغة في القصة القصيرة جدا، مجلة الذاكرة، مخبر التراث، كانون الثاني.
٣. أحمد، عبد الله خضر .(٢٠١٣).أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن.
٤. إلياس، جاسم خلف.(٢٠١٠). شعرية القصة القصيرة جدا،ط١، دار نيوني، دمشق، سوريا.
٥. الأهواني، عبد العزيز.(١٩٨٦).ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر،ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٦. تودوروف، تزفيتان.(١٩٩٤). مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة : الصديق بوعلام،ط١، دار شرقيات، القاهرة.
٧. الحسين، احمد جاسم.(د.ط). القصة القصيرة جدا: مقاربة تحليلية، دار التكوين، دمشق، سوريا.
٨. حمداوي، جميل.(٢٠١٣). دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، ط١، دار نشر المعرفة، الرباط.
٩. خضر، عبدالهادي.(٢٠٠٠). المفارقة في شعر المتنبي،، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، بغداد،ع١١.
١٠. ريتش، ديفيد.(١٩٦٧).مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق, ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
١١. سلام، سعيد.(٢٠١٠). التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجاً، عالم الكتب الحديث، الاردن.
١٢. عرابي، صقر احمد حسين.(٢٠١٦).المفارقة في شعر أبي نؤاس (الحسن بن هانئ ١٤٥ هـ – ١٩٩ هـ) دراسة أسلوبية (رسالة ماجستير غير منشورة)،جامعة اليرموك – كلية الآداب، الأردن.
١٣. فرحات، درية كمال.(٢٠٢١).الترميز في القصة القصيرة جداً، قراءة للدكتورة درية فرحات في قصص حسن البطران، فتح الموقع بتاريخ/٢٠٢٤/٨/٩، الساعة السابعة مساءاً /https://mizanalzaman.com/5934 .
١٤. فيدوح، عبدالقادر.(١٩٩٣). دلائلية النص الأدبي ؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.
١٥. كرمياني، تحسين.(٢٠١١). ليسوا رجالاً، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.
١٦. كرمياني، تحسين، فتح الموقع بتاريخ ٢٠٢٤/٧/٢٣ الساعة العاشرة صباحاً، https://ar.wikipedia.org/wiki/.
١٧. لحميداني، حميد.(٢٠١٢).نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا،ط١، أنفو برانت للنشر، فاس المغرب.

١٨. المسدي، عبدالسلام.(١٩٧٧).الأسلوب والأسلوبية،ط٣، الدار العربية للكتاب، طرابلس – ليبيا.

Sources and references:

The Quran.

1. Al-Ahwani, Abdul Aziz. (1986). Ibn Sana' al-Mulk and the problem of infertility and innovation in poetry, 2nd ed., General Cultural Affairs House, Baghdad.
2. Ahmed, Abdullah Khader. (2013). Stylistics of displacement in the poetry of the Mu'allaqat, 1st ed., Modern World of Books, Jordan.
3. Al-Masdi, Abdul Salam. (1977). Style and stylistics, 3rd ed., Arab House for Books, Tripoli - Libya.
4. Abu Al-Adous. (2007). Stylistics: Vision and Application, 1st ed., Dar Al-Masirah, 1st ed., Amman - Jordan.
5. Karmiani, Tahseen, the site was opened on 7/23/2024 at ten in the morning, https://ar.wikipedia.org/wiki/.
6. Farhat, Doria Kamal. (2021). Coding in the very short story, a reading by Dr. Doria Farhat in Hassan Al-Batran's stories, the site opened on 8/9/204, at seven in the evening https://mizanalzaman.com/5934/ .
7. Salam, Saeed. (2010). Heritage intertextuality, the Algerian novel as a model, the modern world of books, Jordan.
8. Hamdawi, Jamil. (2013). Studies in novel criticism between theory and application, 1st ed., Dar Al-Ma'rifa Publishing House, Rabat.
9. Fidouh, Abdelkader. (1993). The semantics of the literary text; a semiotic study of Algerian poetry, Diwan of Algerian Publications, Algeria.
10. Abu Talab, Ibrahim Muhammad. (2018). The poetics of language in the very short story, Memory Magazine, Heritage Laboratory, January.
11. Elias, Jassim Khalaf. (2010). The poetics of the very short story, 1st ed., Dar Nyoni, Damascus, Syria.

12. Al-Hussein, Ahmed Jassim. (n.d.). Very short story: an analytical approach, Dar Al-Takween, Damascus, Syria.
13. Karmiani, Tahseen. (2011). They are not men, Dar Tammuz for Printing, Publishing and Distribution, Damascus.
14. Todorov, Tzvetan. (1994). Introduction to the fantastic literature, translated by: Al-Siddiq Boualam, 1st ed., Dar Sharqiyat, Cairo.
15. Arabi, Saqr Ahmed Hussein. (2016). The paradox in the poetry of Abu Nuwas (Al-Hasan bin Hani 145 AH - 199 AH) A stylistic study (unpublished master's thesis), Yarmouk University - Faculty of Arts, Jordan.
16. Khader, Abdul Hadi. (2000). The paradox in the poetry of Al-Mutanabbi, Journal of the College of Education for Girls, University of Baghdad, Baghdad, Issue 11.
17. Rich, David. (1967). Methods of literary criticism between theory and application, translated by Muhammad Yusuf Najm, reviewed by Ihsan Abbas, Dar Sadir, Beirut.
18. Lahmidani, Hamid. (2012). Towards an open theory of the very short story, 1st ed., Info Brant Publishing, Fez, Morocco.