مقاربة ميكروسردية لمنتخبات من المجموعة القصصية القصيرة جدًا (چپ چاپ . الصمت) لـ (اكبر عابد)

جيهان صلاح الدين السيد*
gehan.salah@art.asu.edu.eg

ملخص

القصة القصيرة جدًا أو الميكروسردية هى لون أدبي جديد حديث النشأة والظهور، لكنه لاقى شهرة وانتشارًا كبيرًا بين أوساط الكتاب والمثقفين في العصر الحديث، وشهد نموًا مضطردًا في الآداب بصفة عامة، والأدب الأردي بصفة خاصة؛ لذا حاول النقاد وضع الأسس الفنية الحاكمة لهذا الجنس الأدبي الجديد التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية.

ويهدف هذا البحث مقاربة القصة القصيرة جدًا، والكشف عن آفاقها في الأدب الأردي من خلال تجربة القاص (اكبر عابد) في مجموعته القصصية القصيرة جدًا (چپ چاب ـ الصمت)؛ كنموذج لهذا الفن القصصي الجديد، تقف الدراسة على مكوناته السردية التي تتبنى عليها تجربته الإبداعية في هذا الشكل القصصي.

كما تحاول الدراسة إبراز أهم السمات والخصائص الفنية التي تمنح القصة الأردية القصيرة جدًا صفة التفرد والتميز عن غيرها من أجناس الأدب، والتي جعلتها أكثر ملاءمة للعصر الحديث الذى يتسم بالإيقاع السريع في كل نواحى الحياة من بينها الأدب الذى يتماشى دائمًا مع روح العصر ويعبر عنه.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة جدًا، السمات والخصائص، القصصية، النهاية (القفلة)، التكثيف، المفارقة، الشعرية، التناص، العنوان.

* أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها فرع اللغة الأردية- كلية الآداب- جامعة عين شمس.

المقدمة

تعد القصة من أعرق ألوان الأدب تاريخًا، فلها حضور في واقع الإنسان المعيش منذ وجوده، وقد صاحبت الإنسان وجذبته وعايشها وعايشته، حتى صارت ظاهرة بشرية عميقة الجذور في علاقة الإنسان بالحياة، وجدت منذ بدأ علاقته بالحياة، ورافقته في انشغاله وفراغه، وفي حله وترحاله، وواقعه وخياله، فراح الإنسان يعبر من خلالها عن مشاعره واحتياجاته وآلامه منذ أقدم العصور، وما زالت حتى وقتنا الحاضر من أحب الفنون الأدبية إلى البشر على اختلاف مشاربهم، وأذواقهم، وثقافاتهم، ولغاتهم، "فليس ألذ في أحاديث الناس من القصة، والعقول قد تخمد من تعب، ويكاد يغلبها النوم، حتى إذا قلت قصة ذهب النوم، واستيقظت العقول، وأُرهفت الآذان"(أحمد ذكى: ٢٠٠١، ص٥).

ولم تقف القصة عند أمة دون أمة، أو شعب دون شعب، أو حضارة دون حضارة، فهى تراث إنساني مشترك بين جميع البشر قاطبة، وهى أيضًا واحدة من أكثر فنون الأدب تطورًا وتحولًا وتغيرًا في شكلها وأسلوبها وبُناها تماشيًا مع الواقع الراهن؛ "حيث تعد لحظة وعي إنسانية تنطلق من أفاق العلاقة بين الإنسان والكون والتطورات الجوهرية التي تغير الحياة الإنسانية من حقبة ثقافية إلى حقبة ثقافية أخرى"(گوپی چند نارنگ: ٢٠٠٠م، ص٣٠٧).

وقد ولد من رحم القصة ظاهرة جديدة لها ملامحها وسماتها المميزة، وباتت تفرض نفسها على واقع الحركة الأدبية في السنوات الأخيرة، وعرفت باسم (القصة القصيرة جدًا•)، "وكان ظهورها بسبب الحاجة الماسة إلى الإيجاز والتكثيف" (Reid,J.C.;1965,p7)، فجاءت القصة القصيرة جدًا نتاجًا للكثير من التغيرات الحادة التي أصابت العالم بسبب ذلك التطور التكنولوجي الذي طرأ على كافة الأصعدة، سواء كانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية أم ثقافية، ومن ثم تبع ذلك

• "يرجع تاريخ القصة القصيرة جدًا في الآداب الأوروبية إلى عام ١٩٣٢م عندما نشرت الكاتبة الفرنسية "نتالى ساروت" كتاب "انفعالات"، وكان فاتحة أولى آثار الجدل حول فن سردي جديد أقرب ما يكون إلى فن القصة القصيرة، وأطلق على الكتاب فيما بعد "قصص قصيرة جدًا، وكان هذا العمل أول بادرة موثقة علميًا بأوروبا لبداية القصة القصيرة جدًا، وأصبحت هذه المحاولة نموذجًا يحتكى به في الغرب"للاستزادة أنظر: رابح بن خويه: القصة القصيرة جدًا في الأدب العربي الجزائرى أنموذجًا، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد١٦، ع١، ٢٠١٩م، ص١٥٥.

بالضرورة تغير في أشكال التعبير الأدبي، وصارت القصة القصيرة جدًا أحد أبرز إفرازات هذا التغيير التي لا يمكن لأى ناقد تجاهلها أو السكوت عنها.

وكما ظلت القصة القصيرة تستهوى معظم القراء وتثير اهتمامهم إلى يومنا هذا، فإن القصة القصيرة جدًا هى الأخرى قد استحوذت على اهتمام الناس في عصرنا الحاضر؛ "لأنها تلائمهم من حيث سرعة قرائتها في الحيز الصغير الذي تشغله في الصحيفة أو المجلة في زمن محدود"(آمنه آفرين: ٢٠٠٩م، ص٩).

وشيئًا فشيئًا انتشرت القصة القصيرة جدًا انتشارًا واسعًا فزخرت بها المجلات الثقافية والأدبية، والمواقع الإلكترونية ووسائط النشر الحديثة، "وصار لها حضورها في المشهد الأدبي، على غرار تلبيتها لحاجة العصر الذي نعيشه في حياتنا المليئة بالسرعة، واستجابة أيضًا لمعطيات الرغبة لدى القارئ المعاصر في الإشباع الفني في أقل وقت ممكن" (سيد صفى مرتضى: د.ت، ص٥٥)، وعلى الرغم من أن القصة القصيرة جدًا حديثة الولادة كلون أدبي إذا ما قورنت بالفنون الأدبية الأخرى؛ كالشعر، والرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة، فهى لم تنشأ نتيجة تراجع أحد الأجناس الأدبية سالفة الذكر، بقدر ما هى نتيجة لمتغيرات اجتماعية وثقافية.

وأصبحت القصة القصيرة جدًا التي يرمز لها بـ (ق- ق -ج) هى الإنجاز الأدبي السردي الأهم والأحدث والأكثر انتشارًا من بين الأنواع الأدبية المعاصرة؛ وتواصلت إبداعات كتابها على نحو كبير ومميز جعل منها ظاهرة أدبية جديرة بالتأمل والدراسة، فقد استفزت إمكانات الكتاب، وإعجاب المتلقين ورؤى النقاد على نحو غير مسبوق، فتبارى كثير من الدارسين لتعريفها وتأصيلها من خلال ما تتسم به من سمات خاصة، وواكبها النقاد تنظيرًا وتطبيقًا.

وقد ظهرت كتابة القصة القصيرة جدًا في الأدب الأردي منذ عام ١٩٤٨م على يد الأديب سعادت حسن منٹو• في مجموعته القصصية "سياه حاشيے –

•) سعادت حسن : يرجع نسل "منتو" إلى كهنة كشميرين، أتو إلى كشمبر وعاشوا فيها، وفى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى رحلوا من كشمير وهاجروا إلى إقليم البنجاب وأقاموا بلاهور، واشتغلوا فى تجارة الصوف، ووالد منتو هو "غلام حسن" الذى كان يعمل قاضيا فى مدينة "سمراله" بمنطقة "لدهيانه"؛ حيث ولد "منتو" فى ١١ مايو عام ١٩١٢، وقد تلقى تعليمه الابتدائى فى "امرتسر"، ولكن بسبب قسوة والده عليه هرب إلى بومباى حيث تلقى تعليمه الثانوى، وكان لمنتو ثلاثة أخوة غير أشقاء، وكانت له أخت شقيقة هى السيدة "اقبال" التى تكبره سنًا أيضًا، لكن منتو كان مختلفًا عنهم ولم يشبههم فى شئ، فلم يكمل تعليمه؛ لأنه لم يهتم بالدراسة، وكان محبًا للقراءة بشكل عام، وقد بدأ مشوار منتو الأدبى على يد "غلام بارى عليگ "مدير جريدة" مساوات "الذى ساعد منتو وشجعه على الترجمة، ثم شغف منتو بالأدب شغفًا شديدًا وشيئًا فشيئًا توجه للكتابة حتى ألف إنتاجًا ضخمًا من القصص

الحواشي السوداء)•؛ حيث رأى بنيان القصة القصيرة جدًا هو أنسب شكل لأفكاره وموضوعاته التي طرحها في المجموعة، ولم يكن أمام منتو نموذج للقصة القصيرة جدًا لكن ربما أنه قد شاهده أو قرأه أو سمع عنه في أى أدب آخر، فأراد أن يجرب هذا الصنف في الأردية، وقد توافر في تلك الحواشي الصغيرة خصائص وسمات القصة القصيرة جدًا، لكن منتو لم ينشرها ويروج لها تحت هذا الاسم (آمنہ آفرين: ٢٠٠٩م، ص٢٩)، وهكذا مر اليوم ٧٧ عامًا على وجود هذا النوع السردي في الأدب الأردي.

وأصبحت القصة القصيرة جدًا في الأدب الأردي تلعب دورًا هامًا في تناول مختلف القضايا التي يعيشها الإنسان، سواء أكان على المستوى الشخصي أم على المستوى القومي، وذلك من خلال طرح رؤاها وأفكارها بجرأة وقوة، وتناولها لكثير من الموضوعات المسكوت عنها، وهو الأمر الذي حفز على مقاربتها مقاربة تسعى إلى معرفة سماتها وخصائصها الفنية.

انطلاقًا من هذا حاولت هذه الدراسة بيان أهمية ال (ق- ق- ج) بوصفها نصًا تجريبيًا يحاول أن يجرب كل ما هو جديد من أجل بناء أفق جديد تتكسر فيه الحواجز بين الأجناس الأدبية، وكأنه النص الجسر الذي تعبر عليه النصوص كلها، وذلك عن طريق تقصي تجربة الكاتب (أكبر عابد•) في هذا المجال من خلال دراسة تطبيقية تحليلية لمنتخبات من مجموعته القصصية(چپ چاپ•-

---

والمسرحيات والمقالات إلى أن وافته المنية عام ١٩٥٢ على إثر مرضه بالكبد .(أنظر : جگديشن چندر ودهاون : منٹو نامہ ، مكتبہ شعر وادب، لاهور، ١٩٨٩ء، ص ٢٠٣،وعظيم الحق جنيدى " مرتب ": اردو ادب كى تاريخ ، ايجو كيشنل بكـ هاوس ، عليگڑه ، ١٩٩٧ ، ص ٢٨٤)، "وقد تنوعت كتابات منتو بين السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتوجهت نحو الواقعية فقد تميزت بالغوص في الواقع والتعمق فيه" (أنظر: قمر رئيس، خليق انجم: اصناف ادب اردو، سر سيد بك ڈپو، على گڑھ، ١٩٧١ء، ص١١٥.

•) للاستزادة أنظر: سعادت حسن منٹو: سياه حاشيے (افسانوى مجموعہ)، مكتبہ جامعہ، لاهور، ١٩٤٨ء.

•) اكبر عابد: اسمه الأصلي " اكبر حسين قريشى، و"اكبر عابد" هو اسمه المعروف به في مجال الأدب، ولد في منطقة ملكہ پور بإقليم بلڈانہ، ووطنه الثاني هو كرلا بالبومباى، هوايته هي التعلم والتعليم، حصل على دبلوم في الأدب، يعمل عضوًا في مجلة تكميل، نشرت أول حكاية اردية له في جريدة ٹائمز عام ١٩٧٥م (اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، تكميل پبلى كيشنز، ممبى، ٢٠٠٧ء، ص٦).

•) چپ چاپ: "تعد من أفضل ما كتب في القصة الأردية القصيرة جدًا، وأطلق على هذه المجموعة القصصية "بڑا اچها نام ــ اسم جيد جدًا"، وتتكون هذه المجموعة من ٧٣ قصة قصيرة جدًا، تتسم موضوعاتها بالواقعية وتقدم نقدًا لاذعًا للمجتمع بطريقة رمزية مكثفة " للاستزادة أنظر: اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، سابق.

الصمت)، في حدود ٤٥ قصة قصيرة جدًا مختلفة شكلًا ومضمونًا، والتي أنتجت معرفة جديدة عكست وعي مؤلفها بالواقع الراهن بعد انفتاح الفضاء الثقافي لمقاربة هذا الفن (ق–ق–ج) الذي لم يشبع بعد بحثًا وتنظيرًا بالشكل المطلوب، ويحتاج إلى دراسات عميقة ومزيد من البحث لإثرائه وتطويره، وهنا تكمن أهمية الموضوع؛ وهو أن هذا البحث يعد من المحاولات الأولى –على حد علم الباحث– التي تدرس هذا الموضوع الموسوم بـ "مقاربة ميكروسردية لمنتخبات من المجموعة القصصية القصيرة جدًا(چپ چاپ ـ الصمت)لـ (اكبر عابد)؛ حيث لم يتم العثور على دراسة علمية تتناول الموضوع ذاته.

وقد وقع الاختيار لهذا الموضوع لدوافع وأسباب موضوعية تتمثل في تسارع انتشار هذا الفن القصصي في الآداب عامة، والأدب الأردي خاصة.

أما الأسباب الذاتية ترجع لإعجاب الباحث الشخصي بهذا الصنف الأدبي الجديد وبتجربة "أكبر عابد" وكيفية تناوله لهذا الجنس الأدبي، وأيضًا لقلة دراسته وعدم التطرق إليه كثيراً في الأبحاث والدراسات الأدبية الأردية؛ حيث يقول أحد النقاد•: "للقصة القصيرة جدًا في الأردية تاريخ ورحلة طويلة، إلا أن الباحثين والنقاد كانوا بخلاء في البحث والدراسة في هذا المجال، فلم يظهر كتاب نقدي جامع شامل يتناول هذا الفن، ولم ينل هذا الفن الاهتمام الذي يستحقه" (آمنہ آفرين: ٢٠٠٩م، ص٨،٧)؛ مما حفز الباحث للبحث في هذا الفن الأدبي الحديث لسد هذا النقص في الدراسات العربية التي تتناول الأدب الأردي.

وقد تم اختيار مجموعة (چپ چاپ ـ الصمت) للكاتب (اكبر عابد) كعينة للبحث؛ لأنها تمثل مستوى فني ناضج للقصة الأردية القصيرة جدًا•، وفهم حدودها النوعية والفنية.

•) قالت آمنہ آفرين هذا وحاولت أن تسد هذا النقص في ميدان القصة القصيرة جدًا، فقامت بتجميع قصاصات ما كتب في هذا الفن في شكل متناثرفي الكتب والمجلات، وحاولت أن تلقى الضوء على نشأة القصة القصيرة جدًا وتطورها في الأردية، وعرضت لأهم القصص القصيرة جدًا التي كتبت في الأردية، وقد أولت موضوعات القصص أهمية خاصة، ولم تهتم أن تعين وتحدد مكونات هذا الفن، وفي نظرها أنه حتى الآن لم يتعين مكونات محددة للشعر ومع ذلك لم يؤثر ذلك في قبوله والإقبال عليه" للاستزادة أنظر: آمنہ آفرين:اردو ميں منى افسانہ، معراج پبلى كيشنز، حيدر آباد، ٢٠٠٩ء.

•) "من أشهر كتاب القصة الأردية القصيرة أيضًا منظور وقار، كوثر صديقى، عبد العزيز خان، نذير فتح پورى، عظيم راهى، فضل إمام الملک، عارف خورشيد، وقد نال بعض منهم شهرة واسعة في كتابة أصناف الأدب الأردى الأخرى، والبعض الآخر كان يستهدف فقط كتابة القصة القصيرة جدًا"للاستزادة أنظر: آمنہ آفرين:اردو ميں منى افسانہ، سابق، ص١٢٩ – ١٩٠ء.

وهكذا تسعى الدراسة لتحقيق الأهداف الآتية:

– تناول شكل قصصي جديد يتمثل في القصة القصيرة جدًا كتجربة إبداعية ناشئة.

– البحث عما يميز التجربة الإبداعية لـ (اكبر عابد)، بوصفه كاتب لم تنل أعماله –في نظر الباحث– حقها من الدراسة.

–السعي لإبراز الآليات الفنية المميزة لهذا الفن السردي القصير جدًا، وكيف يؤدى الغرض والوظيفة التي تؤديها النصوص السردية الطويلة؛ لذلك سعت الدراسة لمقاربته مقاربة تجيب عن أسئلة جوهرية؛ ما القصة القصيرة جداً؟ ما هى مكوناتها وخصائصها الفنية، وما مدى إضافة (اكبر عابد) في مضمار هذا النوع من خلال نماذج من مجموعته القصصية.

وجاء البحث في مقدمة وتمهيد، وستة عناصر كما يلى:

أولا: تمهيد: تعريف فن القصة القصيرة جدًا.

ثانيًا : السمات والخصائص الميكروسردية في المجموعة القصصية القصيرة جدًا(چپ چاپ– الصمت)؛ "القصصية، النهاية (القفلة)، التكثيف، المفارقة، الشعرية، التناص، العنوان"

ثالثًا: الخاتمة.

رابعًا: ثبت المصادر والمراجع.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج الثقافي الذي يقوم على دراسة النص من جميع جوانبه، والغوص في أعماقه، واستكشاف مدلولاته، واستخلاص ميزاته، وتحليله تحليلًا فنيًا، ومن الصعوبات التي واجهت الدراسة هى قلة المراجع المتخصصة التي تتناول القصة الأردية القصيرة جدًا؛ لأن هذا الموضوع يتطلب زادًا معرفيًا كبيرًا، في حين أنه في النقد الأردي لازال بكرًا، ولم يحظ بوافر من الدراسات والأبحاث.

تمهيد

تعريف القصة القصيرة جدًا

لم يستقر النقاد على رأى قاطع ومحدد في تعريف القصة القصيرة جدًا•، إذ جاءت آراؤهم واجتهاداتهم متنوعة ومختلفة، وفي أحيان أخرى متضاربة؛ حيث لم يوفق الدارسون في تقديم تعريف جامع مانع لهذا المولود الحديث بوضوح على غرار باقي الأشكال الأدبية الأخرى، "ومرد ذلك إلى عدم اكتمال صورة القصة القصيرة جدًا لتستوى كفن قائم بذاته، بل أنها لا تزال في طور التكوين والتشكيل" (عبد الله أبو هيف: ٢٠٠٥م، ص٧٢).

فلم يكن تعريف القصة القصيرة جدًا سهلًا، بل أول إشكالية تصادف الدارس، تلك المتعلقة بتحديد مفهوم هذا الفن الوليد وتجنيسه، "فمن النقاد من قبله ورحب به وبكتابته، ومنهم من لم يعترف به، طاعنًا بشرعيته متحفظًا على تسميته وانتسابه إلى الأجناس الإبداعية، معترضًا على انتمائه إلى عالم القصة، لدرجة إنكار انتمائه إلى أى جنس أدبي، بل إن بعضهم عدها مجرد ثرثره بلا معنى" (عمار الجنيدى: ٢٠١٠م، ص٧).

كما أن انفتاح هذه القصة القصيرة جدًا الوليدة على أجناس وفنون أدبية أخرى، واستثمارها جملة من مقوماتها يجعلان تحديدها بتعريف نهائي ضربًا من المجازفة (سيد صفى مرتضى: د.ت، ص٥٥)؛ ومع ذلك بُذلت محاولات كثيرة لتعريفها؛ حيث يعرفها أحد النقاد بأنها:"جنس سردي قصير جدًا يتمحور حول وحدة معنوية صغيرة، ويعتمد الحكائية، والتكثيف والمفارقة، ويستثمر الطاقة الفعلية للغة ليعبر عن الأحداث الجاسمة، ويمكن له أن يستثمر ما يناسبه من تقنيات السرد في الأجناس الأخرى"(يوسف حطينى: ٢٠١٤م، ص١٠٨).

وتعرف القصة القصيرة جدًا أيضًا بأنها "نوع سردي داخل في جنس القصة القصيرة التي تشكل اليوم أحد أجناس الأدب المعروفة، وهو أكثر جرأة، وأكثر إثارة

• "لم يعتن النقاد في الأردية بفن القصة القصيرة جدًا ولم يتمكنوا من وضع تعريف مستقل له؛ حيث أعدوه نوعًا من القصة القصيرة، مثلما حدث مع المنظومة النثرية التي لم يوليها أحد اهتمامًا في البحث والدراسة، كذلك أيضًا لم يعط القراء والكتاب الماهرون هذين الفنين التوجه والاهتمام الذى تستحقه"للاستزادة أنتظر: آمنہ آفرین: اردو میں منی افسانہ، سابق، ص٨.

للأسئلة، وبالإضافه إلى سمة القصر، فإن هذا الفن يستقى أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت ال (جداً) وجودًا شرعيًا لا بفرضه من الخارج عليه، بل بتفاعلها مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخرى، بتعاقد طبيعي بين المؤلف والقارئ فرضته التغيرات الشمولية، وبتأثير متبادل بينه وبين الأنواع الأدبية المجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية" (جاسم خلف إلياس: ٢٠١٠م، ص٥٥).

وإن القول بصلة القربى وانتماء القصة القصيرة جدًا إلى جنس القصة القصيرة لا يعنى أنها مقتطعة منها، بل خلية نمت على جسدها، نظرًا لوجود فروق بينهما تميز كل منهما عن الأخرى إلى جانب ما يجمعهما من قواسم مشتركة، بحكم اتفاقهما في المنبع والأصل (هيثم بهنام بردي: ٢٠١٠، ص٨).

ولا يمكن أن تكون القصة القصيرة جدًا استثناء من فن القصص عمومًا، ولكنها ليست تابعة عمياء للقصة القصيرة، أو أن بنيتها مغيبة وشاحبة إزاءها، بل أنها تقف على خط واحد حيالها، فهما وإن كانتا تتبعان من أصل واحد، إلا أنهما تختلفان بعض الاختلافات، تجعلها تميز القصة القصيرة جدًا عن القصة القصيرة(هيثم بهنام بردي: ٢٠١٠م، ص٩).

وتعرف القصة القصيرة أيضًا بأنها "ليست موضة أو موجة في الكتابة السردية الجديدة، بل هى صيغة جديدة في الكتابة لها أولياتها الجوهرية التي يجب أن تُدرس كثوابت، تتمثل أساسًا في الكثافة اللغوية، مع عمق المعنى وتوسع الرؤية"(سعاد مسكين: ٢٠٠٧م، ص٤).

ويشير التعريف السابق إلى أن ال (ق- ق- ج) جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية، تتحدد من حيث قصر حجمها واختزالها لكثير من الأحداث والمواقف.

ويرى أحد النقاد أن "فن القصة القصيرة جدًا فن صعب، لا يبرع فيه إلا الأكفاء من الكتاب القادرين على اقتناص اللحظات العابرة قبل انزلاقها على أسطح الذاكرة، وتثبيتها للتأمل الذي يكشف عن كثافتها الشاعرية، بقدر ما يكشف عن دلالاتها في أكثر من اتجاه"(مجدي عبد الرؤوف حسين: ٢٠١٢م، ص٢).

وفي تعريف آخر أن القصة القصيرة جدًا هى "جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة، وغير المباشرة، فضلًا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب، والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر، وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار، كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي" (جميل حمداوى: ٢٠٠٦، ص٧١).

وهناك من قال: "بداخل فن القصة القصيرة جدًا جاذبية من نوع خاص، فهو فن مختصر وجامع وشامل أيضًا؛ مثل منظومة الشعر الرصينة المحكمة، فهى مختصرة من ناحية الجسد، لكنها جامعة من ناحية الروح، فمن يعرف أسرار هذا الفن يكتبه بنجاح، والذي لا يعرفه يصير فريسة له مثلما يفعل السحر الأسود في السحرة"(آمنه آفرين: ٢٠٠٩، ص٧).

ويذهب أحد النقاد إلى أن "مصطلح القصة قصيرة جدًا، وما يندرج تحت هذا العنوان لا يعني أن من طرحوه يبتدعون لوناً او منهجًا او جنسًا أدبيًا جديدًا، ولو عدنا إلى كثير من النصوص القديمة بدءًا مما جاء في القرآن الكريم، وكتب السلف، ومواقف الظرفاء، والشعراء، وأصحاب الحاجات في بلاطات الأمراء، وما تمخض عنها من حكايات لم تكن تتجاوز الجمل القليلة، لوجدنا عشرات من النصوص تصلح لتكون قصصًا قصيرة جدًا، سمعناها او قرأناها، وقبلناها؛ لأنها ببساطة حملت إلينا متعة القصة مستوفية الشروط الفنية، ووصلتنا بسهولة دون أن يفرضها أحد تحت عنوان "قصة قصيرة جدًا"، وكأنه مصطلح يوحى بابتداع جنس أدبي جديد، ولعل الكلمة الوحيدة المبتدعة والتي أثارت جدلًا بدأ ولم ينته هى كلمة "جدًا"(عدنان كنعانى: ٢٠٠٩م، ص٤٣).

من خلال العرض السابق لهذه التعاريف يتضح مدى اختلاف النقاد والدارسين في تصوراتهم لمفهوم القصة القصيرة جدًا، ما بين تعريف يركز على رصد جملة من تقنياتها، ومقوماتتها، وخصائصها الجمالية، وآخر يربطها بأصول تراثية، وثالث ينفى ارتقائها إلى الجنس الأدبي، ورابع يؤكد تجنيسها واستقلاليتها.

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن القصة القصيرة جدًا نوع أدبي حديث غير منفصل عن القصة القصيرة، لكنه يتسم بمميزات عدة، فهى قطعة نثرية مكثفة تتناول طرفًا من الحياة قد يكون حدثًا أو شعورًا، أو فكرة، أو خيال، أو مشهد بنزعة قصصية شاعرية موجزة.

وهناك بعض المصطلحات والأسماء الأخرى التي أطلقت على هذا المنتج القصصي الجديد، وذلك لتطويقه من جميع جوانبه الفنية والدلالية، وقد تم تصنيف هذه المصطلحات إلى ثلاث شعب:

"**الشعبة الأولى:** تدل على القصر؛ وهى (الميكروسردي- القصة الومضة- القصة اللقطة- القصة القصيرة للغاية- القصة المكثفة -القصة الكبسولة- القصة البرقية)

الشعبة الثانية: وهذه الشعبة تنسب القصة القصيرة جدًا إلى فنون وأجناس أخرى، وهى (اللوحة القصصية- الصورة القصصية- النكتة القصصية- الخبر القصصي- الشعر القصصي- الخاطرة القصصية)

الشعبة الثالثة: توحى هذه الشعبة بشئ من حكم القيمة المسبق، وقد يشير بعضها إلى حالة كتابتها، وهى (القصة الجديدة -القصة الحديثة- الحالة القصصية -المغامرة القصصية)"(أحمد جاسم الحسين: ٢٠١٠م، ص ٣٠-٣٢).

وقد أطلق على القصة القصيرة جدًا أيضًا أسماء عدة منذ ظهورها في الأدب الأردي، فقد أطلق عليها منٹو الحواشي السوداء، وأطلق عليها راجندر سنگ بيدى• قطعة أدبية، وأيضًا طرفة، قصة مختصرة، شظايا، أقصوصة، ولكن الشائع

• راجندر سنگ بيدى: كانت بداية حياة بيدى الأدبية عام ١٩٣١م، وقد بدأ أولًا بكتابة الأشعار الإنجليزية، وأيضًا كتابة المقالات الأردية والبنجابية، وكان يكتب في البداية تحت اسم مستعار هو"محسن لاهورى"، وازداد إنتاجه الأدبي من المقالات والقصص شيئًا فشيئًا حتى صار معروفًا في الأدب فشرع يكتب باسمه الحقيقي واعترف به كاتبًا في الأردية عام ١٩٤١م" (وارث علوى: كليات راجندر سنگھ بيدى، قومي كونسل برلے فروغ اردو زبان، نئى دلى، پہلى اشاعت، ٢٠٠٨ء، ص١٠)، "وقد ابتعد عن الرومانسية في جل كتاباته، وعمد الواقعية، وله عددًا من المجموعات القصصية منها؛ "دانہ ودام ـ الحبة والسعر"، گرہن ـ الكسوف"، "ایـن ے دكھ مجھے دو ـ امنحنى آلامك"، مكتى بودھ ـ خلاص بوذا"، وكتب أيضًا رواية "ایک چادر میلی سی ـ فراش قذر"، كما كتب مسرحيتين؛ "سات كھیل ـ سبع ألعاب مسرحية"، "بے جان چیزیں ـ أشياء بلا روح"، كما كتب العديد من الأفلام ومنها ما أنتجه بنفسه"(وہاب اشرافى: راجندر سنگھ بيدى افسانہ نگارى(ایـن ے دكھ مجھے دے دو) كى روشنى میں، لیجو كیشنل پبلشنگ ہاوس، دھلى، ٢٠٠١ء، ص٣٠،٢٩).

الآن هو "منى افسانـﻫ"، و"منى" هى كلمة إنجليزية معناها اللغوي "صغير جدًا"، والمعنى اللغوي لكلمة "افسانه" هو الحكاية أو الحدث الصغير؛ لهذا "منى افسانه" تعنى الحدث الصغير جدًا أي القصة القصيرة جدًا(آمنه آفرين: ٢٠٠٩، ص١٥-١٦).

ويعد مصطلح (القصة القصيرة جدًا) أفضل وأحسن مصطلح لإجرائيته التطبيقية والنظرية، وينبغى أن يتمسك به المبدعون لهذا الفن الجديد، وكذلك النقاد والدارسون؛ لأنه يعبر عن المقصود بدقة ما دام يركز على ملمحين لهذا الفن الأدبي الجديد وهما: قصر الحجم والنزعة القصصية.

وعلى هذا تعتنى القصة القصيرة جدًا أكثر من غيرها من أشكال الأدب بالتكثيف والإيجاز والاختصار والقص والرمز الذي يكفل إيصال الرسالة للقارئ بأسرع طريقة تغنيه عن النصوص السردية الطويلة، وتمتعه جماليًا وفنيًا في لحظات مختزلة، مما ساعد مصطلح القصة القصيرة جدًا أن يثبت نفسه كأبرز المصطلحات وأكثرها دلالة بما تتضمنه من دلالات فنية ونقدية.

هكذا تعد القصة القصيرة جدًا جنسًا أدبياً حديثًا نشأ لتلبية ومواكبة متطلبات عصر التطور الحديث الذي نعيشه اليوم، وتعبيرًا عن مرحلة متطورة وجديدة في الإبداع الأدبي؛ حيث أصبح إنسان هذا العصر- عصر التطور والسرعة- لا يحتمل التفصيل، والاستطراد، والإطناب بل أخذ يسعى إلى إصابة هدفه بأقل عدد من المفردات، والألفاظ والجمل والتعبيرات.

ثانيًا:

السمات والخصائص الميكروسردية في المجموعة القصصية القصيرة جدًا(چپ چاپ ـ الصمت)

لكل جنس أدبي طابع عام، وأسس فنية، وخصائص تميزه عما سواه، بحيث يفرض نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته أو بلغت مكانته في التجديد.

وقد اورد المنظرون والنقاد للقصة القصيرة جدًا عدة سمات وخصائص، من أهمها؛ "القصصية، والتكثيف، واختزال الزمان والمكان، واللغة الشعرية، والعناية بالعنوان كمكون هام في بناء القصة، والمفارقة واستلهام التراث، والجرأة والوحدة، وفعلية اللغة، والسخرية، واستخدام الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخذة المحيرة، والإدهاش"(جميل حمداوى: ٢٠٠٦م، ص٧٢)، وغيرها من السمات والخصائص وإن ظهرت في قصة واختفت في أخرى، وسوف يحاول الباحث في ما يلي تسليط الضوء على الخصائص والسمات الفنية والجمالية المميزة للقصة القصيرة جدًا من خلال المجموعة القصصية(چپ چاپ ـ الصمت).

وعلى الرغم من أن القصة القصيرة جدًا تتصل مع العديد من الأجناس الأدبية الأخرى، وتستفيد من معطياتها، إلا أنها ستظل جنسًا أدبيًا متفرد بذاته، فهى قصة أولًا، وقصيرة جدًا ثانيًا، فكلمة (قصة) تحدد القالب الأدبي والرحم الذي أوجدها في الحياة، و(قصيرة جدًا) كلمتان تحددان الحجم الذي سوف تكون فيه تلك القصة، فالحجم هو العتبة الأولى التي تميز القصة القصيرة جدًا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ومع النظر في حجم القصص المختارة من المجموعة القصصية(چپ چاپ ـ الصمت) نجد أن ثمة ثلاثة أشكال لحجم القصة القصيرة جدًا فيها:

١-**المعمار القصصي الوجيز:** ولا يتعدى بعض الجمل القليلة جدًا؛ إذ جاءت بعض القصص مكونة من جملتين، على سبيل المثال قصة (وجود ـ الوجود): "عندما غصت في أعماق بحر الحياة وبحثت عن وجودي، فعلمت أن

وجودي متبعثر.....!!"[١] وكذلك قصص؛ (آئينہ ـ المرآة)، (اصلاح ـ الإصلاح)، (دشمن . العدو)، (پستی ـ السقوط)، (خوف ـ الخوف)، (رويہ ـ السلوك)، (كسوٹی ـ الاختبار)، (سازش ـ المؤامرة)، (مشورہ ـ المشورة) ـالتي ستتعرض لها الدراسة لاحقًاـ وهناك بعض القصص التي لا تتعدى الثلاث أو أربع جمل مثل؛ (عهد ـ الوعد)، (نجات ـ النجاة)، (تحف ہ ـ الهدية)، (فاتح ـ الفائز)، (حقيقت شناس ـ حقيقة المعرفة)، (كشمكش ـ الصراع)، (دوسرا مقولہ ـ المقولة الأخرى)، (همدردی ـ الدعم)، (دائرہِ فكر ـ دائرة التفكير)، (شخصيت ـ الشخصية)، (انكار ـ الإنكار)، (مصروفيت ـ الانشغال)، (الٹی گنگا ـ الجانجا المقلوب)،(الميہ ـ المأساة)، (مدفن ـ المدفن)، وهناك أيضًا قصص تقع في خمس أو ست جمل مثل؛ (قلم كی سوچ ـ فكر القلم)، (منجمد مستقبل ـ المستقبل المتجمد)، (پاگل ـ المجنون)، (سزا ـ العقاب)، (مراجعت ـ الرجوع)، (ماڈرن ـ العصري)، (خوشی كے آنسو ـ دموع السعادة)، (واپسی ـ العودة)، (ج ہيز- جهاز العروس)

٢-**المعمار القصصي المعتدل:** ويتراوح بين نصف صفحة والصفحة التامة، مثل؛ (خوشبو ـ العطر)، (زنگ آلود ـ المصدأ)، (انصاف ـ العدل)، (شادی ـ الزواج)، (دوسری راہ ـ الطريق الآخر)، (خوبصورت ـ الجميلة)، (تكون ـ المثلث)، (مصلحت ـ المصلحة)،

٣-**المعمار القصصي الممتد:** حيث انتقلت كثافة القص بعض الشيء من يد القاص وتوجه ليمارس هوايته، ويتوسع بالسرد، فتتجاوز القصة الصفحة وتغدو أشبه بالقصة القصيرة، مثل؛ (دوسری نشانی ـ العلامة الثانية)، (سياه حسن ـ الجمال الأسود)، (چپ چاپ ـ الصمت)

وأول ما يتبادر إلى الذهن، ونحن بصدد التعرف على أهم خصائص هذا الجنس الأدبي وأركانه وعناصره، ما يتصل بأهم مقومات تجنيسه، وهى القصصية بصفتها أهم الأركان المؤسسة للقصة.

---

[١]) "جب میں نے زندگی کے سمندر کی عمیق گہرائیوں میں
ڈوب کر اپنے وجود کو تلاش کیا تو
مجھے اپنا وجود بکھرا ہوا سا معلوم ہوا ۔۔۔ !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤١.

القصصية:.

تعد البنية القصصية أهم الأركان والخصائص الأساسية المؤسسة للقصة القصيرة جدًا، والتي تجعل منها بنية قصصية من الدرجة الأولى، "فتوافر القصصية في القصة القصيرة جدًا أمر لازم وضروري، والذي بدونه لا يمكن اعتبارها قصة"(نگ ہت ریحانہ خان: ١٩٨٢ء، ص٤٦) ، وإذا كان الجذر اللغوي في مصطلح القصة يعود إلى القص، فمعنى ذلك أنه لا وجود لقصة دون قص ،"فالحكاية شرط في القصة القصيرة جدًا، لأنه مهما قصر الشريط اللغوي فلابد من علامة حكائية تميزه حتى لو عدلنا عن مفهوم الحكائية أو السردية ليتضمن عددًا أقل من الوحدات والوقائع المتتابعة، لكن التخلي عن السمة الحكائية أو فقدانها يخرج النص أو الكتابة من دائرة السرد كلها"(محمد عبيد الله: ٢٠٠٦م، ص٨)،"فغياب الحكاية يفقد القصة القصيرة جدًا أهم عناصرها، ويحولها إلى خاطره في أحسن الأحوال"(يوسف الحطيني:٢٠٠٤، ص٢٨).

كذلك تستند قصص (اكبر عابد) القصيرة جدًا ـموضع الدراسةـ إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية؛ كالحدث والشخصية، والزمان والمكان، والراوي، ولحظة التنوير/ النهاية)، ولكنها توظف كلها بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والرمز، وغيره من تقنيات الحذف والإضمار؛ فالقصة وإن كانت لا تتعدى كلماتها بضعة أسطر، أو بضعة جمل، إلا أنه يتوفر بها عناصر القص، ويتجلى ذلك على سبيل المثال في قصة "واپسی ـ العودة":

"ذات مرة وعلى حين غرة التقيت بشانتي

وتعجبت من العلامات السوداء المنتشرة على كل مكان في جسدها.....

سألتها فشرعت تقول :

لقد ضقت ذرعاً من العمران وتوجهت إلى الغابة

ولكن اضطررت إلى العودة من هناك يائسة

لأن الغابة أيضًا صارت مفترسة مثل العمران" [١]

[١]) ایک بار اچانک شانتی سے ملاقات ہو گئی
تو میں نے اس کے جسم پر جابجا کالے دھبّے دیکھے تو مجھے بڑا تعجب ہوا ----
اس سے پوچھا تو کہنے لگی

فهنا استوفت القصة كل عناصر القصصية والحبكة السردية، اذ تتشكل من حدث وهو اللقاء المفاجئ للبطل/ الراوي بشانتي، ودهشته الشديدة من العلامات السوداء التي تنم عن تعرض جسدها للقسوة والوحشية، وينمو هذا الحدث ليصل إلى قمة التوتر مكونًا عقدة وهو التوجه إلى الغابة على الرغم ما بها من وحشيه ولا إنسانية وآدمية، ثم يخلص الحدث إلى الحل في النهاية التي تمثل لحظة التنوير وتوضيح رؤية الكاتب، والذي انتهى إلى أن المجتمع صار يتسم بالوحشية المروعة التي فاقت ما يحدث في الغابات، حتى صار الإنسان يلوذ بالغابة على الرغم مما فيها من حيوانات مفترسة؛ لينجو بنفسه من براثن البشر، لكنه وجد أنه لا فرق بين البشر والحيوانات، فأصبح يائسًا وعاد إلى العمران، فلا فرق بين العمران والغابة، وهكذا توفر الحدث في القصة رغم صغر حجمها، فنمَى المواقف وجرى الحوار على نسقه، وهو حدث استمده القاص من الحياة اليومية المحيطة به؛ ليكون مشاكلًا للواقع ومجسدًا له.

ولأن الحدث تديره الشخصيات في النص القصصي، فلا يقوم إلا بها، فالشخصية مكون أساسي في بنية السرد، "وهى عود القصة المتين، بها يُبنى الحدث ويُعرف، ومنها يُفهم الزمان ويُكثف، ويُرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والإيديولوجيات"(محمد يوب: ٢٠١٥م، ص ٧٣-٧٤)، فقد تجلت الشخصية في القصة وتمثلت في شخصية الراوي المشارك، وشخصية شانتي، أى اعتمدت القصة في أحداثها على شخصيتين، كما تمثل المكان في مكانين؛ العمران والغابة، أما الزمن فقد ظهر هو الآخر في القصة، بوصفه عنصر فاعل يكمل المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص القصصي، فقد ظهرت إشارات إلى فترات زمنية مختلفة من خلال كلمة (فجأة) التي تشير إلى لحظة اللقاء في الوقت الحاضر، ثم ظهر استرجاع للزمن الماضي من خلال الفعل الماضي (توجهت إلى الغابة)، ثم حضور الحاضر مرة أخرى من خلال ما يوحي به الفعل

میں نے آبادیوں سے اُکتا کر جنگلوں کا رخ کیا تھا۔
لیکن مجھے وہاں سے بھی نا اُمید لوٹنا پڑا۔
کیوں کہ اب جنگل بھی خونخوار ہو چکے ہیں اپنی ان آبادیوں کی طرح - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص١٣.

الماضي (اضطررت) الذي يشير إلى الحالة في الوضع الراهن، وهكذا كان للزمن في القصة أنماط من السيرورة وفقًا لرؤية الكاتب الفكرية والجمالية.

وتتوافر أيضًا النزعة القصصية في قصة (خوف ـ الخوف):

"عندما تعبت من البحث عن كينونتي، أدركت بأنني قد قتلت نفسي من قبل بسبب الخوف من المعارك"[١].

فهذه القصة رغم قصرها الشديد، ووقوعها في جملتين، إلى أنها استندت إلى حدث درامي مؤثر يعتمد على البعد السيكولوجي للشخصية، وهو البحث في النفس عن الماهية والوجود والكيان، وعندما تُنهك الروح من البحث يدرك الكاتب أن الخوف قد يطمث ويقضي على كيان الإنسان؛ لأنه عندما يخاف من اقتحام معارك الحياة، والمشاركة في أي منها، يصبح كالميت، فالخوف يقتل النفس، وقد اعتمدت القصة في حدثها على شخصية واحدة وهى شخصية الكاتب/الراوي التي ظهرت من خلال ياء المتكلم، فجاءت الشخصية هنا فقط مجرد حامل لوظيفة فعلية بعينها تخدم رؤية الكاتب، فلا يحتمل قصر النص تنوع وظيفة الشخصية وتغير شكلها، وأما الزمان والمكان فقد جعلهما الكاتب يتوازيان مع زمن الحدث والواقع، فالزمن هو لحظة البحث في الذات الإنسانية، وأما المكان فهو الاشعور أى العقل الباطن.

وعندما تطول القصة القصيرة جدًا الى حد ما وبالرغم من تكثيف اللغة واختزالها واستخدام الجمل البرقية، نجد الكاتب يحافظ على البناء القصصي التقليدي، فيعرض الحدث ويحلل الشخصيات، ويصف الجو والطبيعة والمكان، مثلما نجد في قصة (مصلحت ـ المصلحة)، والتي جاءت تقريبًا في حدود صفحة؛ حيث يقول الكاتب:

"وقف في فناء منزله القديم المكون من طابقين والمصنوع من الخشب وأوراق الشجر، وتفحص حياة الأزواج المستقرة في المنازل الموجودة حوله، وظل يفحصها لبرهة...واليوم وللمرة الأولى أدرك أنه وحيد تمامًا، ثم تاه في زرقة السماء الواسعة

---

[١] "جب میں آپ اپنی تلاش کر کے تھک گیا
تو مجھے پتہ چلا کہ
میں نے تو فسادات کے ڈر سے پہلے ہی
خود کو قتل کر لیا تھا - - - !! " اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص١٩.

وظل يفكر في أمر ما، وعندما رأى القمر الجميل وهو يلعب الغميضة مع السحب فتراءى له وجه ناهد الجميل في مخيلته، وانتشرت ابتسامة ذو معنى على شفتيه وعانق ناهد بذراعيه وظل يدللها، ويداعب شعرها حتى ينقضى الليل..! فجأة شعر بأنه حصل على كل شئ....! فتح باب المنزل فرأى ناهد وتعجب من الأمر، بعد ذلك عندما استلقى كلاهما على الفراش أخذا يتحدثان وهما يعانقان كل منهما الآخر..

سألت ناهد: جاويد هل تحبنى للغاية حقًا يا جاويد...؟

نعم.. كثيرًا.. كثيرًا جدًا.. وهل ستتزوجنى أيضًا

بالتأكيد سأتزوجك..." توقف جاويد، ولكن قال بلهجة مفعمة بالثقة.."

لكن .....أنت لم تستطع أن تعمل في أى وظيفة حتى الآن، قال جاويد بلهجة مليئة بالحب .. يا عزيزتي.. ناهد .. أنا بلا وظيفة، فماذا حدث ..؟

أنت لديك وظيفة، وأنت وظيفتي أيضًا.. يا ناهد..!!"[١]

فمن الملاحظ في هذه القصة أن الكاتب قد بسط مساحة فنية للحدث مع تكثيف وتعميق ورمز يحجم الشكل التقليدي ويقلص من مفرداته، فجاءت القصة في منتصف الطريق بين القصيرة والقصيرة جدًا، وقد توفر فيها كل عناصر البناء القصصي من شخصيات وحدث وزمان ومكان، كما افسحت القصة هنا المجال أيضًا للحوار الداخلي والخارجي دون إسهاب أو تفصيل، ولكن فقط ليرمز إلى ما

[١] "اس نے اپنے دو منزلہ لکڑی اور پتروں سے بنے بوسیدہ مکان کی گیلری میں کھڑے ہو کر اپنے اطراف کے مکانوں میں بسے شادی شدہ لوگوں کی زندگی کا جائزہ لیا، اور بہت دیر تک جائزہ لیتا رہا - - - اور آج اس نے پہلی بار یہ محسوس کیا کہ وہ بالکل تنہا ہے پھر وہ آسمان کی نیلگوں وسعتوں میں گم ہو کر کچھ سوچتا رہا جب اس نے بادلوں سے آنکھ مچولی کھیلتے ہوئے حسین چاند کو دیکھا تو تصّورات میں ناہید کا حسین چہرہ اُبھر آیا۔ اور اس کے ہونٹوں پر دو معنی مسکراہٹ بکھر گئی وہ ناہید کو اپنی بانہوں میں لئے پیار کرتا رہا اس کی زلفوں سے کھیلتا رہا، رات ڈھلتی رہی - -! اچانک اسے یوں محسوس ہوا کہ اس نے سب کچھ پا لیا - - اس نے مکان کا دروازہ کھولا تو ناہید کو دیکھ کر حیرت زدہ رہ گیا اور پھر جب دونوں بستر پر بیٹھے ایک دوسرے کو بانہوں میں لئے باتیں کر رہے تھے

ناہید نے پوچھا جاوید کیا تم مجھ سے واقعی بہت پیار کرتے ہو - - -؟

ہاں - - بہت - - بہت زیادہ - - کیا تم مجھ سے شادی بھی کرو گے - -؟

شادی ضرور کروں گا - - جاوید نے رُک رُک لیکن پُر اعتماد لہجے میں کہا

لیکن - - تم کسی روزگار سے ابھی تک منسلک نہیں ہو سکے۔ جاوید نے پیار بھرے لہجے میں کہا - - میری جان - - ناہید - - میں بے روزگار ہوں تو کیا ہوا - -؟

تم تو روزگار سے منسلک ہوا اور تم ہی تو میرا روزگار بھی ہو - - ناہید - - -!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٨١.

تضمره الشخصيات؛ مما يخدم فعليه الحدث، فالأحداث التي تنامت في القصة حركتها شخصية جاويد الذي أدرك أنه وحيد يحيا حياه فقيرة غير مستقرة في منزل ضعيف البنيان من الخشب وأوراق الشجر، بينما يحيا حوله العديد من الرجال المتزوجين في منازل مستقرة، ففكر في الزواج من ناهد فقط من أجل المصلحة؛ حتى يحظى بالحياة المستقرة مع زوجة لديها وظيفة تكفل له الاستقرار والأمان.

ومن الملاحظ من خلال تتبع النزعة القصصية في المنتخبات المختارة من المجموعة القصصية القصيرة جدًا (چپ چاپ ـ الصمت) أن الراوي الذي يعد من أهم مقومات القص والحكي، يتمظهر في أغلب قصص المجموعة بوصفه بنية سردية مهيمنة، يتحكم ببنى النص واستراتيجياته السردية، فلا صوت إلا صوت الراوي الذي ظهر في صورتين فقط؛ إحداها في ياء المتكلم –كما ظهر فيما سبق– والأخرى في ضمير الغائب، فصوته هو الصوت الوحيد، أما الشخصية فلا وجود لها إلا في ملفوظ الراوي وهو يحكي عنها، فعلى سبيل المثال في قصة (خوشبو ـ عطر) يطغى ضمير المتكلم على القص، كما يتضح فيما يلي:

" عندما أمر من أي شارع عامر فإذا بالناس يمرون بالقرب مني وكأنهم يحاولون أن يشموا شيئًا ما... في البداية لم أعير حركة الناس أى اهتمام...ولكن يومًا بعد يوم عندما شرع أصدقائي وأحبابي وأقاربي يشمونني ويشعرون بنوع من الراحة، اضطررت للتفكير في الأمر، وظللت أتفحص نفسي لعدة أيام، ومن ثم توصلت إلى هذه النتيجة؛ وهى أنه يوجد بداخلي شئ عطر...! وصرت سعيدًا في نفسي وبين أصدقائي وأحبابي لفترة...ثم ذات يوم عندما شرع جميعهم في تجاهلى وعدم الاكتراث بي ففكرت... لماذا يحدث هذا...؟ فشعرت أن العطر الذي كان موجودًا بداخلي قد رحل عني...! فالجميع يسعى إلى أن يظل بعيدًا عني، والآن أحيانًا أسير بالقرب منهم، فإذا بهم لا يشعرون بأي نوع من الراحة، بل يضعون منديلًا على أنوفهم، كأن تنبعث من داخلي رائحة كريهة...!! "[١]

[١]) "میں جب بھی پُر رونق شاہراہوں سے گذرتا تو لوگ میرے قریب سے گذرتے وقت جیسے کچھ سونگھنے کی کوشش کرتے ۔۔۔ پہلے پہل میں نے لوگوں کی اس حرکت پر کوئی توجہ نہ دی ۔۔۔ لیکن جب روز بروز میرے عزیز واقارب میرے دوست واحباب نے بھی مجھے سونگھ سونگھ کر ایک طرح کا سکون محسوس کرنا شروع کیا تو۔ مجھے سوچنے پر مجبور ہو جانا پڑا۔ بہت دنوں تک میں اپنے آپ کی تحقیق کرتا رہا۔ اور پھر میں اس نتیجے پر پہنچا کہ میرے اندر

وفي قصة (مراجعت ـ الرجوع) يتجلى ضمير الغائب:

" عندما يمضى في ارتكاب أى عمل سيئ ينعم براحة قلبية

يقوم بالاعمال السيئة بكل شغف، يزيد من أنشطته السيئة، لكنه يتجنب التوبة.

يفكر أن يقترف الخطايا أولًا ثم يتوب لاحقًا، عندما انتابته سكرات الموت تاب من قلبه بصدق. ونتاجًا لتوبته استفاق وعادت له الحياة مرة أخرى، وعندئذ...

شرع يظهر وهو يغوص في بحر الذنوب كالعادة...!!"[١]

وكذلك في قصه (عهد ـ وعد):

" كان قد وعد بأنه لن يفعل مثل هذا العمل مجددًا.

لكن بالرغم من هذا ارتكب مثل هذا العمل

حتى شرع الناس ينظرون له في تعجب وحيرة...!!"[٢]

فالراوي فيما سبق هو الذي يسمع ويعرف ويرى كل شيء، ولا وجود للشخصية إلا بوعي الراوي الذي يتسيد بنية النص بلا أية مشاركة، ولعل هذا ما نجده في مجمل النصوص السردية القصيرة جدًا، حتى لا نكاد نرى نصًا يتسم بتعدد

ایک خوشبو دار شئے موجود ہے - - - ! ایک عرصہ تک میں اپنے آپ میں اور عزیز واقارب ودوستوں میں بہت خوش رہا - - - اور پھر ایک دن جب ان سب نے مجھ سے بے اعتنائی برتنا شروع کر دی تو مجھے سوچنا پڑا کہ - - - ایسا کیوں - - -؟ تو میں نے محسوس کیا کہ میرے اندر کی خوشبو، میرا ساتھ چھوڑ چکی ہے - - - ! سب مجھ سے دور ہی دور رہنے کی کوشش کرتے ہیں ـ اب کبھی میں ان کے بہت قریب بھی چلا جاؤں تو وہ کسی طرح کا سکون محسوس نہیں کرتے بلکہ اپنی ناکوں پر رومال رکھ لیتے ہیں ـ
جیسے میرے اندر سے کوئی بد بو، پھوٹ رہی ہو - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٨٠.

[١]) وہ جب کوئی بُرا کام کر گذرتا تو اسے دلی سکون میسر آتا۔
وہ برے کام جنوں کی حد تک کرتا۔ دن بہ دن اس کی سرگرمیوں کو مزید تقویت ملتی لیکن توبہ کرنے سے گریز کرتا۔
وہ سوچتا پہلے خوب گناہ کر لوں پھر اس کے بعد توبہ لازم ہے۔ جب اس پر سکرات کا طاری ہوا تو اس نے سچے دل سے توبہ کر لی ـ
جس کے نتیجے میں وہ جی اٹھا اسے دوبارہ زندگی مل گئی ـ اور پھر وہ - - -
حسب معمول برائیوں کی خلیج میں غوطہ زن نظر آنے لگا - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٣٢.

[٢]) "اُس نے عہد کر لیا تھا کہ وہ اب ایسا کوئی بھی کام نہیں کرے گا۔
لیکن اس کے باوجود اس نے ایسا کام کر لیا
کہ لوگ اُسے تعجب وحیرت سے دیکھنے لگے ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص١٨.

بنى السرد أو الشخصيات، فهناك راو واحد يستخدم ضميرًا واحدًا ورؤية واحدة، أما بقية الشخصيات فهى مضمرة في بنى السرد التي تشير ولا تحيل.

وكما تكشف القصة القصيرة جدًا عن وجود حكاية وشخصيات، وحدث متنام وفعل درامي، وراوي، وحوار بحسب مقتضيات شكل القصة وطولها، تقتضي أيضًا نهاية وقفلة مميزة للقصة القصيرة جدًا ولها سمات خاصة كما يتضح فيما يلي:

النهاية "القفلة":

للنهاية في القصة القصيرة جدًا خصوصية هامة ومميزة؛ حيث أنها قد تختلف عن نهاية القصة القصيرة المحددة بالفتح أو الغلق، وهى تقوم بوظيفة نقطة التحول ولحظة التنوير في النماذج والأجناس الأدبية المألوفة، إلا أن دورها يتعاظم في هذا الصنف الأدبي الجديد؛ "فالقصة القصيرة جدًا لا تعطى إحساسًا بالاكتمال والنهاية، فالنهاية تعرض شيئًا مؤثرًا جاذبًا"(آمنه آفرين: ٢٠٠٩ء، ص٨)؛ إذ تكون "سريعة وحاسمة وخاطفة، وغير متوقعة مما يجعلها مغايرة للقياس والبرهان المنطقي، مقدمة ما ونتيجة غير لازمة عنها أو بعيدة الاحتمال؛ هذا الملمح شائع بين أبنية القصة القصيرة جدًا"(محمد عبيد الله: ٢٠٠٦م، ص٩).

هكذا تتوافر في خواتيم القصص القصيرة جدًا مفاجآت ومفارقات تحقق الإدهاش والإرباك؛ "حيث تستدعى من قارئها إحساسًا بالدهشة والحيرة، أو في الأقل الرغبة في إعادة القراءة، فضلًا عن أنها تجعل قارئها يمارس مع ذاته لعبة التخمين، ويتجلى هذا الإدهاش والإرباك في قصة (شادى ـ الزواج):

" قد كانا يحب كل منهما الآخر حبًا جمًا بلا حدود..

وكان من الأفضل أن يتزوجا لكن عندما تقرر أمر الزواج، رفض أهل كيشور، لهذا فكر كيشور أن يخالف أهله ويتزوج بآشا رغمًا عنهم، وصل إلى منزل آشا؛ حيث كانت تعيش بمفردها، وقال لآشا هيا لتأتى معي إلي المعبد، وسنتزوج حالًا.

نظرت آشا إلي كيشور بتعجب، وقالت له إنتظر قليلًا ... سآتي الأن، قالت آشا هذا ودخلت إلى الغرفة، بعد مدة قصيرة أتت أمام كيشور في خجل وهى مزينة ترتدي ملابس العروس الحمراء، ظل كيشور ينظر إليها في حيرة

سأل آشا قلقًا: من أين لكي بملابس العروس الحمراء هذه؟

أجابت آشا فزعة ومتلعثمة: في الحقيقة هذه الملابس الحمراء هى ملابس زواجي الأول.. ".[١]

فهنا تنتهى القصة بمفاجأة صادمة، وكسر أفق لتوقع القارئ الذى لم يخطر بباله الزواج السابق لآشا.

وتظهر أيضًا تلك النهاية الصادمة في قصة (پاگل ـ المجنون):

" عندما أمعنت النظر في نفسي

وجدت في نفسي علامات الأثرة وحب المصلحة والمن والحسد،

وعندما انتزعت من داخلى تلك العلامات بعد سعي وجهد مضنٍ،

شرع الناس يطلقون عليَّ مجنون".[٢]

فنهاية القصة هنا أثارت الدهشة؛ لتفتح للمتلقي باب التحليل والتأويل، والدهشة والحيرة هنا تكمن في أن الكاتب قد جعل الأثرة والأنانية وحب الذات، وحسد الغير هى صفات يتسم بها العقل السليم، وأما السعي للتخلص من هذه الصفات السلبية فهو الجنون، وهذه مفارقة يرمز الكاتب من خلالها إلى انقلاب الموازين، واختلال المقاييس في المجتمع الذى صار العاقل فيه هو الأناني صاحب

---

[١]) "وہ دونوں ایک دوسرے سے بے انتہا محبت کرتے تھے۔
اور ان کا شادی کر لیتا ہی ایک صورت میں بہتر تھا لیکن جب شادی کی بات چلی تو کشور کے گھر والوں نے انکار کر دیا اس لئے مجبورًا اپنے گھر والوں کے خلاف کشور کو آشا سے شادی کرنے کی سوجھی وہ آشا کے گھر پہنچا جہاں وہ اکیلی رہتی تھی اس نے آشا سے کہا میرے ساتھ مندر چلو۔ ہم ابھی اور اسی وقت شادی کر لیں گے۔
آشا نے حیرت زدہ ہو کر کشور کی جانب دیکھا اور کہا تھوڑی دیر تھہرو ۔ ۔ ۔ میں ابھی آئی آشا اتنا کہہ کر اندر والے کمرے میں چلی گئی ۔ کچھ دیر بعد وہ بنی سنوری دلہن کے سرخ لباس میں کشور کے سامنے شرماتے ہوئے آئی کشور اسے حیرت سے دیکھتا ہی رہ گیا۔
اس نے آشا سے تشویشناک لہجے میں پوچھا یہ سرخ دلہنوں والا لباس تمہارے پاس کہاں سے آیا۔
آشا نے گھبراتے ہوئے اور جھجکتے ہوئے کہا در اصل یہ سرخ لباس میری پہلی شادی کا ہے ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٧٢

[٢]) " جب میں نے اپنے آپ کا بغور جائزہ لیا۔
تو مجھے اپنے وجود میں مطلب پرستی، خود غرضی،
احسان فراموشی، حسد، اس طرح کی مختلف علامتیں نظر آئیں ۔
اور جب میں نے بہت کوشش وجد وجہد کے بعد
ان علامتوں کو اپنے وجود سے نکال پھینکا
تو لوگ مجھ کو پاگل کہہ کر مخاطب کرنے لگے ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٨.

المصلحة الحاسد المنان، لكن الذي يكون محبًا للآخرين ويؤثر على نفسه هو المجنون.

وتبرز الدهشة أيضًا في نهاية قصة (دوسرا مقولہ ـ المقولة الأخرى):

" (انظر ولكن بحب) بدأ يعمل بهذه المقولة

فعرف أنه قد أصبح لديه قائمة طويلة من المحبين..

حينها قام بتبديل هذه المقولة إلى (انظر ولكن بمكر...!!".[١]

فالقارئ في هذه القصة يقف مرتبكًا أمام هذه النهاية، محاولًا التأويل والتخمين؛ فما الداعى لتغيير المقولة والمبدأ الذي يعمل به بطل القصة، ولما لا يروق له أن يكون له قائمة طويلة من المحبين، فأراد أن يغير مقولته ويتخلص من هذه القائمة، ولقد اختتم الكاتب قصته بعلامة التعجب (!!) التي جاءت دليلًا قاطعًا على الإدهاش والإرباك، لدرجة تدفع المتلقى إلى اتهام الملقى بصفة المخادع والمخاتل الذي يورط المتلقي في لعبة الكتابة، وفي تبرير وتفسير تلك النهايات الصادمة.

ويذهب (اكبر عابد) في قصة (دوسرى نشانى ـ العلامة الثانية) إلى نهاية غير متوقعة تحول القصة إلى طرفة تثير الضحك والسخرية:

" كانا يلتقيان يوميًا في الحديقة ويتبادلان أطراف الحديث فترة طويلة، كانت شهلا تعانقه وتداعبه كثيرًا ، وكان هو الآخر أيضًا يضمها بين يديه مرات عديدة، كانت شهلا تمرر أصابع يديها في شعره بحنان، وكأنها تفكك عقد أحزان الحياة، كان هناك فرق هائل في أعمارهما، ظلت الأيام تزحف نحو الشهور وهى ترتدى زي الأسابيع، وبدأت الشهور تقترب من السنة، ذات يوم رأت شهلا زوجها في الحديقة بغتة ففزعت، وفي الوقت ذاته رآها زوجها أيضًا وهى بين يدى رجل آخر، اقترب من شهلا وقال لها وهو مستشيط غضبًا... ما كل هذا ...؟ لم يكن في مقدوري أن افكر في أنك يمكن أن تسقطى لهذه الدرجة ... سمعت شهلا كل هذا وانساب

---

[١]) "ديكهو مگر پيار سے" وہ اس مقولے پر عمل كرنے لگا
تو اسے پتا چلا كہ اس كے چاہنے والوں كى لمبى فہرست بن گئى ۔
تو اس نے اس مقولے كو ہى بدل ڈالا "ديكهو مگر عيارّى سے" ۔ ۔ ۔ !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، سابق، ص٣٠.

شلال الدموع من عينيها، وفي النهاية لم يصمت هذا الغريب وشرع يصرخ أمي .. أمي .. ويعانق شهلا ويجفف دموعها، رأى زوج شهلا كل هذا وظل مبهوتًا في حيرة وذهول .. ولبضعة ثوان لم يفهم أى شئ، وبدأ يتخيل بأن أذناه تخدعه، وسأل شهلا بنبرة مخيفة لتخبرينى بالحقيقة يا شهلا! ما علاقتك به..؟ لقد أخبرتني بأن لك ابنة واحدة فحسب تلك التي تعيش معنا الآن.. فمن يكون هذا إذن ؟ ولماذا يناديك بـ"أمي"؟ شرعت شهلا تقول في لهجة خائفة وخافتة وهى تجفف دموعها..هذا هو العلامة الثانية لحبيبي الأول، سمع زوجها هذا الكلام فبوغت، وبدأ يفكر.. طالما لشهلا صبي فلأى ضرورة تصطحب الفتاة معها، على الأقل تترك الفتاة هناك .. فلا اضطر أن أتحمل عبء التفكير في جهازها وزواجها، لو يكون الصبي معنا سأُعتق من التفكير في كسب العيش، فاحتضن الاثنين بين يديه وهو يفكر في كل هذا، وشرع يقول :

يا شهلا بعد اليوم ستعيش هذه العلامة الثانية أيضًا معنا.."[١]

وتكمن الطرفة هنا في تقبل الزوج كذب الزوجة، وتغافله وتجاهله ما اقترفت زوجته من خطيئة قبل زواجه منها، وتقبله لتلك الخطيئة التي يمكن أن تعفيه من

[١]) "وہ دونوں روز گارڈن میں ملتے اور دیر تک باتیں کرتے۔ شہلا اسے بانہوں میں لے کر خوب پیار کرتی ۔ اور وہ بھی بار بار اس کی بانہوں میں سمٹ جاتا۔ شہلا اس کے بالوں میں پیار سے اپنی حنائی انگلیاں پھیرتی ۔ جیسے غمِ حیات کی الجھنوں کو سلجھا رہی ہو۔ دونوں کی عمروں میں کافی تضاد تھا۔ دن ہفتوں کا لباس پہنے مہینوں کی طرف رینگتے رہے۔ اور مہینے سال کی بانہوں سے قریب تر ہونے لگے۔ ایک دن اچانک شہلا اپنے شوہر کو گارڈن میں دیکھ کر گھبرا گئی ۔ اسی اثنا میں اس کے شوہر نے بھی انہیں ایک دوسرے کی بانہوں میں بیٹھے دیکھ لیا تھا۔ وہ شہلا کے قریب پہنچ کر بہت ہی غصے کہ عالم میں کہنے لگا ۔ ۔ یہ سب کیا ہے ۔ ۔ ۔؟ تم اتنی گِر سکتی ہو میں سوچ بھی نہیں سکتا ۔ ۔ ۔ یہ سب سن کر شہلا کی آنکھوں سے آنسوؤں کا آبشار ابل پڑا۔ آخر کو اس اجنبی سے رہانہ گیا اور وہ چلا کر ممی ۔ ۔ ممی کہتا ہوا شہلا سے لپٹ پڑا اور اس کے آنسو پونچھنے لگا۔ یہ سب دیکھ کر شہلا کا شوہر حیرت زدہ ودنگ رہ گیا۔ چند ثانیے تو اس کی کچھ بھی سمجھ میں نہ آیا۔ وہ اسے اپنی سماعت کا دھوکہ ہی تصور کرنے لگا۔ اور اس نے شہلا سے رعب دار لہجے میں پوچھا۔ شہلا سچ بتانا۔ اس سے تمہارا کیا رشتہ ہے۔؟ تم نے تو کہا تھا کہ تمہاری صرف ایک ہی لڑکی ہے جو فی الحال ہمارے ساتھ رہتی ہے۔ پھر یہ کون ہے۔؟ اور تمہیں ممی کیوں کہہ رہا ہے۔؟ شہلا اپنے آنسو پونچھتے ہوئے ڈرے ڈرے اور سہمے سہمے لہجے میں کہنے لگی ۔ ۔ یہ میرے پہلے محبوب کی دوسری نشانی ہے۔ یہ سن کر اس کے شوہر پر سکتہ طاری ہو گیا۔ اور وہ سوچنے لگا کہ جب شہلا کو لڑکا بھی تھا تو اسے لڑکی ساتھ لانے کی کیا ضرورت تھی ۔ لڑکی کو وہیں چھوڑ آتی کم از کم مجھے اس کے جہیز کی مانگ کی فکر تو نہ کرنی پڑتی ۔ لڑکا ساتھ ہوتا تو مجھے کمانے کی فکر سے چھٹکارا مل جاتا۔ یہی سب کچھ سوچتے ہوئے اس نے دونوں کو اپنی بانہوں میں گھسیٹ لیا۔
اور کہنے لگا شہلا آج کے بعد تمہارے پہلے محبوب کی دوسری نشانی بھی ہمارے ساتھ ہی رہے گی . . . . !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٧٤.

العمل لكسب الرزق، فيصير فرحًا بظهور العلامة الثانية لحب الزوجة الأول؛ مما يجعل القارئ يضحك رغمًا عنه.

كما تظهر في القصص القصيرة جدًا ـ موضع الدراسة ـ نهاية أخرى يلجأ فيها الكاتب إلى الإحالة إلى نص آخر، قد يكون مثلًا شائعًا أو قولًا مأثورًا أو غير ذلك، مثلما نجد في قصة (انصاف ـ العدل):

" في البداية كان القاضي قد حكم عليه بسبعة أعوام سجن مع الأعمال الشاقة؛

لأنه كان قد جرح سيٹھ بنا لال وهو يسرق كعادته

وبعد اتمام عقوبته ظل يعاقب على جرائمه المعتادة كل شهر وكل عام وبدأ القاضي يعرفه جيدًا بعدما رآه مرارًا.

بعد فترة طويلة أقر القاضي أنه يستحق أن يعاقب عدة سنوات وبضعة أشهر.

فشرع يفكر "عندما كنت أرتكب جرائم عادية كانت تفرض عليَّ عقوبات صارمة وشاقة، واليوم قمت بجريمة تشبه الكبائر كالزنا والقتل وتم الحكم عليَّ بعقوبة بسيطة.

يا ... حقًا..... العدل .... صدق الناس في قولهم إن القانون أعمى ...!!"[١]

كذلك تظهر نهاية تنطوى على الحكمة والعظة في قصة (سياه حسن ـ الجمال الأسود):

"تلك السمراء السوداء!

من يا صديقي ..؟

تلك التي تلتقي بك كثيرًا...

ناهد؟

---

[١]) پہلے پہل جج نے اسے سات سال کی قید بامشقت کی سزا کا حکم سنایا تھا۔ کیوں کہ اس نے معمولی چوری کرتے ہوئے سیٹھ پنا لال کو زخمی کر دیا تھا۔ سزا پوری ہونے کے بعد ہر ماہ اور ہر سال اسے معمولی معمولی وار داتوں پر سزا ہوتی رہی جج جیسے اسے بار بار دیکھ کر پہنچاننے لگا تھا۔ بہت عرصے بعد جج نے اسے صرف چند سال اور کچھ مہینے کی سزا کا مستحق قرار دیا۔ اور وہ سوچنے لگا کہ جب تک مَیں معمولی جرم کرتا رہا تب تک مجھے لمبی اور کڑی سزائیں دی گئی ۔ اور آج میں نے زنا بالجبریا اور قتل جیسا سنگین جرم کیا تو مجھے معمولی سزا کا مستحق قرار دیا گیا۔ واہ ۔ ۔ ۔ رے ۔ ۔ ۔ انصاف ۔ ۔ ۔ لوگ سچ کہتے ہیں قانون اندھا ہوتا ہے ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٣.

نعم ناهد تلك..

لماذا تقول عنها السمراء السوداء؟

لأنها ترغب في الزواج منك..

هل تتحدث بجدية...؟

أجل...هى أيضًا كانت تتحدث بجدية، لهذا أستشيط غضبًا

فأين أنت وأين هى ...؟

لكن يا عزيزى! أخبرنى ما السيئ فيها؟ أليست فتاة..؟ ألا يمكنها أن تحلم بالزواج من شخص ما..؟

ما الذي يجمع بينكما...؟ فأنت شاعر ... تمدح الجمال ... كيف ستتزوج منها..؟

لا..أنت مخطئ وهناك سوء فهم، لدى كل منا مقياسه الخاص به في التفكير والنظر والفهم، ومقياسي يختلف عن مقاييس العالم، فأنا أحب هذا الذي لا يحبه العالم، وأرغب في الذي لاتعيره نظرات العالم أى اهتمام، ويأتي اسم ناهد في أول تلك القائمة، ففي قائمتي أننى سأتزوج من ناهد، وسأسكنها قلبي، وسأدفن حزنها وألمها وهمومها في ثنايا قلبي ..!

ولكن تذكر يا عزيزي، هؤلاء الذين يحيدون عن العالم لابد من أنهم سيندمون في مرحلة ما.

إذا وصلت إلي مثل هذه المرحلة فإني أعلم كيف أتحكم بها..

لكن ماذا أعجبك بهذه السوداء، أخبرني

يا صديقي! إذا كان الجمال يطلق على بياض اللون، فإن الجسد الجذاب المزين بالصخور السوداء يقال عنه جميل أيضًا.

أنا وجدت الجمال والأخلاق كلاهما في ناهد، فلتنظر إلى الأخلاق وليس الجمال ....!! "[١]

---

[١]) كالى كلوٹى كہيں كى - - - !
كون يار - -؟
وہى جو تم سے اكثر ملتى ہے - -
ناہيد - - -؟
ہاں يار ناہيد ہى - - -

وهنا تعد القفلة (النهاية) إنشائية؛ حيث أنها جاءت في شكل طلب أو تمنى من أجل تحقيق وتوصيل فكرة بعينها إلى القارئ بطريقة بسيطة ومباشرة، وفقًا لجملة الأمر الواضح "لتنظر إلى الأخلاق وليس للجمال).

وقد لوحظ أن كل قصص المجموعة تنتهى بـ (....!!)؛ مما يدل على إنها دائمًا نهاية مفتوحة غير محددة تدعو القارئ لتخيلها محاولًا الوصول إليها مما يصيبه أيضًا بالتعجب والدهشة.

هكذا اقتضت النهاية من الكاتب (اكبر عابد) في مجموعته القصصية القصيرة جدًا مهارة ودقة، اختيار وبراعة بناء، من أجل صناعة خاتمة ناجحة تميز هذا الجنس الأدبي الجديد ال (ق ـ ق ـ ج).

وكما تعتمد القصة القصيرة جدًا على عناصر القص من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، وحبكة سردية وقفلة مميزة، فإنها تتسم بقدرتها على التكثيف حتى تكون قصيرة جدًا، وكأنها جاءت متلائمة مع عصر السرعة والإنترنت وسهولة امتلاك المعلومات والوصول إليها، "فتحتاج القصة القصيرة جدًا إلى تكنيك خاص في الشكل والبناء، ومهارة في سبك اللغة، واختزال الحدث المحكي، واختصار في

تم اس کو کالی کلوٹی کیوں کہہ رہے ہو - - ـ؟
اس لئے کہ وہ تم سے شادی کرنا چاہتی ہے - -
کیا تم سنجیدگی سے کہہ رہے ہو - - ـ؟
ہاں - - - وہ بھی سنجیدگی سے کہہ رہی تھی - - اسی لئے تو مجھے غُصّہ آیا۔
کہاں تم اور کہاں وہ - - - ـ؟
لیکن یار۔ یہ تو بتاؤ کہ اس میں خرابی کیا ہے۔؟ کیا وہ لڑکی نہیں ہے۔؟ کیا وہ کسی سے شادی کرنے کے خواب نہیں دیکھ سکتی - ـ؟
تمہارا اور اس کا کیا میل - ـ؟ تم ٹھہرے شاعر - - حُسن کے شیدائی - - اس سے کیا شادی کرو گے - ـ؟
نہیں تم غلط فہمی میں مبتلا ہو۔ ہر ایک کا اپنا معیار ہوتا ہے، سوچنے کا، دیکھنے کا، سمجھنے کا۔ میرا معیار زمانے سے کچھ الگ ہے۔ میں اس چیز کو پسند کرتا ہوں جس کو زمانہ اپسند کرتا۔ اس کو چاہتا ہوں جو زمانے کی نظروں میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا ان ہی تمام میں ناہید کا نام سرِ فہرست آتا ہے۔ (میری لسٹ میں) میں ناہید سے ہی شادی کروں گا۔ اس کو اپنے دل میں بساؤں گا۔ اس کے غم کو دکھ، درد کو اپنے دل کے کسی گوشے میں دفن کر دوں گا - - !
مگر یہ یاد رکھو۔ جو لوگ زمانے سے ہٹ کر چلتے ہیں وہ زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے پر ضرور پچھتاتے ہیں ۔اگر میری زندگی میں ایسا مرحلہ آیا بھی تو میں اس سے نپٹنا جانتا ہوں - -
لیکن اس کالی میں تمہیں ایسی کیا بات نظر آ گئی ۔ وہ بھی تو بتاؤ۔
میرے دوست! اگر رنگت کی سفیدی کو حُسن کہتے ہیں تو سیاہ پتھر میں تراشا ہوا شوخ بدن بھی حَسین کہلاتا ہے
میں نے ناہید میں حُسن وسیرت دونوں پائی ۔ سیرت کو دیکھو حُسن کو نہیں - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٨٢.

حجم الكلمات المعبرة عن الموضوع المطروح، وتستوعب القارئ ومخزونه الثقافي، كون هذا الأخير قادرًا على إدراك ما حذف واختصر واكتنز في القصة القصيرة جدًا؛ لأنه شريك المبدع في إسراء العمل الإبداعي من خلال إكمال حلقات النص"(مجدي عبد الرؤوف حسين: **٢٠١٢م**، ص٣) ويتضح ذلك من خلال تقنية التكثيف.

التكثيف:

يعد التكثيف من أهم عناصر القصة القصيرة جدًا، إذ يمثل دور القلب في هذا الفن، إذ يعمد كتابها إلى جمل قصيرة مكثفة تصور عالمًا رحبًا تتسع دلالاته مع كل قراءة جديدة، ويشترط فيه "ألا يكون مخًلا بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدد مهارة القاص، وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي، بسبب قلة قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه "(يوسف حطينى: ٢٠٠٤م، ص٤١).

هكذا لابد للقصة القصيرة جدًا أن تستغنى عن ما يؤثر سلبًا على شكلها، وتكتفي فقط بما يضمن وجودها في فن قائم بذاته، ويؤدى الغرض المطلوب منه؛ لذا فالتكثيف لابد منه، ولا يجب أن يكون قاصرًا على الجانب الشكلى فقط بل يشمل كذلك الجانب الدلالي؛ مما يحث القارئ على التأويل والفهم واستنتاج مقاصد المؤلف، وملء فراغات النص.

ويمكن القول أن التكثيف في ال(ق–ق–ج) يتمثل في اتخاذها حجمًا محدودًا من الكلمات والجمل، وفي التركيز، والاقتضاب، والابتعاد عن الحشو الزائد، وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملات الشاعرية، وتفادى التكرار اللفظي والمعنوي والتقليل من النعوت، واختزال الأحداث، وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسة وأحداث نووية مركزة بسيطة، في رقعة طبوغرافية محددة ومساحة فضائية قصيرة جدًا(جميل حمداوى: ٢٠١٧م، ص١٤ –٣٥).

والتكثيف الناجح الذي يبث في النص توهجه يُبني على عمق الفكرة وبلاغة اللغة، ويدعو إلى عودة الحياة إلى روح الكلمة المقتضبة التي توحي بفائض المعنى، والتكثيف يضمن المحافظة على متانة البناء، دون تضييع المقولة، مع ما

يفرضه من حذف للروابط والنقلات، واعتماد الإضمار، والاستفادة من الضمائر، والاقتصاد في الوصف، واستغلال الفراغ اللغوي، اعتمادًا على مخيلة المتلقي، وهذا كله يتطلب تعاملًا خاصًا مع اللغة، وبعثًا للمحفزات واستثمارًا لكل شئ حتى منتهاه (أحمد جاسم الحسين: ٢٠١٠م، ص٣٩).

هكذا تمتاز القصة القصيرة جدًا بقلة الكلمات وكثرة المعاني، لكن "اذا لم يحسن القاص استخدام التكثيف فإنه يخرج القصة من دائرة الانتماء القصصي، بانحرافها إلى التركيز على اللغة وضغط الحدث، والموضوع بشكل غير مقبول" (جاسم خلف إلياس: ٢٠١٠م، ص١٢٢).

وقد ظهرت عناية (اكبر عابد) بالتكثيف القصصي، والإيحاء، والتركيز والتأويل، والتفاعل الضمني بين النص والقارئ، بوصفها سمات تمكن القصة من الحصول على موقعها المتفرد والخاص بين الأجناس الأدبية، وذلك في غالبية القصص، ويتخذ التكثيف في القصص أشكالًا متنوعة تتضح من خلال تحليل تلك السمة في قصص المجموعة المختارة، ويتجلى أحد اشكال التكثيف في قصة (الميه ـ المأساة):

"قام بذلك العمل...

الذي لم يستطع أحد القيام به حتى اليوم...

ولكنه على الرغم من ذلك لم يفعل شيئًا...!!"[١]

ففي هذه القصة عمد "اكبر عابد" إلى التكثيف في قصته معتمدًا في ذلك على تقنية الحذف والإضمار التي نتجت عن طريق وجود نقط الحذف(...) والفراغ الصامت بين جملتين اثنتين فقط احتوتها هذه القصة القصيرة جدًا، وفي هذا حذف واضح لأوصاف وأحداث لم يذكرها القاص، فلم يصرح بذلك العمل الذي قامت به الشخصية، واكتفى فقط بأنه عمل لم يستطع أحد القيام به ولم يصف ردود الأفعال تجاهه، لكنه أبرز النتيجة النهائية؛ وهى أنه كأنه لم يفعل شيئًا، وفي هذا إشارة إلى

[١] " اس نے وہ کام کر لیا۔۔۔
جسے آج تک کوئی نہ کر سکا تھا۔۔۔
لیکن اس کے باوجود بھی اس نے کچھ نہیں کیا ۔۔۔ !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعه)، سابق، ص٤٠.

عدم تقدير الناس له مهما فعل، وجاء هذا الحذف من أجل التواصل مع المتلقي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله لملء الفراغ (...) وتأويل مايمكن تأويله.

ويتجلى هذا الشكل من التكثيف أيضًا في قصة "دائرِهِ تفكير ـ دائرة التفكير":

" حدودي... تُفيض من الإنسان الكائن بداخلي كثيراً... لكن أصدقائي المخلصين يرغبون في أن يقيدونني في دائرة التفكير تلك التي يقيدون بها أنفسهم عامًا تلو الآخر...!!"[١]

فهنا جاءت علامات الحذف(...) مرتين؛ لمنح القارئ إمكانية التأويل واستدعاء كل الدلالات المضمرة والممكنة؛ حيث لجأ الكاتب إلي الإلغاز والتلميح، فلم يوضح ما هى تلك الحدود التي وضعها الراوي بضمير المتكلم لنفسه، وكيف تعظم من إنسانيته وإحساسه بها بداخله، كما لم يذكر ما هي حدود تفكير أصدقائه التي يقيدون بها أنفسهم ولا يغيرونها؛ مما يحفز القارئ على إعمال مخيلته لاستحضار الأفكار والأحداث المحذوفة التي تملأ الفراغات، وتصيد الدلالات المتاحة وغير المتاحة؛ لأن دلالات النص إذا جاءت واضحة تمامًا يصبح نصًا عاديًا لا ينتمى للقصة القصيرة جدًا.

ومن أشكال التكثيف التي لجأ أيضًا إليها "اكبر عابد" في قصصه، هو الاستعانة بالضمائر؛ حيث يؤدى الضمير وظيفة الاسم من حيث الدلالة، فهو يأتى ليستعاض به للدلالة على اسم آخر، للاختصار وتجميل الكلام؛ حيث يمنع تكرار الأسماء؛ ولهذا فإن الضمير في وظيفته هذه يمارس سلطة فاعلة في تحقيق التكثيف، واختصار ظهور كثير من الأسماء التي يكفى وجود الضمير بديلاً عنها، "وقد ذكر النحاة أن الضمائر مبنية لشبهها بالحروف شبهًا وضعيًا؛ بسبب كون أكثرها قد وقع على حرف واحد أو حرفين"(ابن عقيل: ١٩٨٠م، ج٩٢/١)، وهذا يشف عن حجم الإيجاز والتكثيف الذي يصحب توظيف الضمير.

---

[١]) "میری محدودیت ـ ـ ـ میرے اندر کے آدمی کو بہت وسیع کرتی جا رہی ہے۔ لیکن میرے مخلص دوست مجھے اسی دائرہِ فکر میں مقید رکھنا چاہتے ہیں ۔ جو ان کے اطراف میں بر سہا برس سے اپنا احاطہ کئے ہوئے ہے ـ ـ ـ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٦.

ومن الملاحظ أنه قد غلب استخدام الضمائر على المنتخبات المختارة، حتى أصبحت ظاهرة غالبة ولافتة للنظر تسجل حضورًا متكررًا في المجموعة القصصية برمتها، وقد استعان بها الكاتب لدورها التكثيفي في النص، مثلما يظهر– على سبيل المثال– في قصه (شخصيت ـ الشخصية):

" عندما أفصح عن أعمالي وإنجازاتي أمام أصدقائي

ينظرون إلي نظرات مفعمة بالشك.. لأن شخصيتي تظل مخبأة خلف أعمالي وإنجازاتي ...!!"[١]

هكذا استعان الكاتب بضمير المتكلم "الياء" بديلًا عن كينونة الشخصية للتعبير عنها؛ مما حقق عنصر التكثيف؛ لأن الضمير جاء عوضًا عن ذكر الاسم حينًا وعن تكراره حينًا آخر.

كذلك استند الكاتب على الجمل الفعلية في قصصه القصيرة جدًا من أجل التكثيف، فيوظف القاص "الجمل الفعلية القصيرة والسريعة والمتعاقبة، أو الجمل الإسمية ذات الطاقة الفعلية، وذلك أن الحدث الذي تقدمه لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسائل غير المباشرة كالحوار المطول الذي يكشف الشخصية أو المونولوجات، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الجمل الفعلية أو ما يعوض ما فيها من حركيه وفعل"(يوسف حطيني: ٢٠٠٤م، ص٢٥)، فهي تدل "على الحركة والحيوية والفعلية الحديثة من خلال تتابع الأفعال، وتراكبها استرسالًا أو تضمينًا"(جميل حمداوى: ٣/١٠/٢٠٢١م www.Alukah.com).

ويبدو ذلك ظاهرًا في قصة (سزا– عقاب) التي يقول فيها اكبر عابد:

" ظل لأيام عديدة يحاول أن يقمع لسانه، عينيه، أذنيه، شفتيه، يديه، وقلبه وعقله.

ثم شعر ذات يوم بأنه قد نجح.

الآن ترك لسانه، عينيه، أذنيه، شفتيه، يديه، قلبه ودماغه أحراراً.

فوجد نفسه وسط جموع زاحمة، وكانت ملابسه قد تمزقت ...!! "[١]

---

[١]) "میں جب بھی اپنے
دوستوں سے اپنے کارنامے بیان کرتا ہوں تو
وہ مجھے شک بھری نگاہوں سے دیکھتے ہیں ۔
کیوں کہ میری شخصیت میرے کارناموں کے پیچھے دب سی جاتی ہے۔۔۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٥٣.

فهنا نلاحظ أن الكاتب قد بدأ قصته بفعل "ظل يحاول" وأعقبه بأفعال أخرى: (شعر- نجح- ترك- وجد) حتى جاءت القصة مكونة من خمس جمل فعلية؛ لتطغى الفعلية على كامل النص القصصي، فكل فعل يحيل إلى الحركة والفاعلية وتوليد الأحداث ووصفها، فقد يستغرق إنجاز الحدث في الواقع زمنا طويلًا ، لكن الجملة الفعلية في المتن السردي تصفه وتنقله، وتصور حيثياته في لمح البصر، فعن طريق الخمس جمل الفعلية تلك التي جاءت بشكل موجز وخاطف ومتوال، قدم لنا القاص تجسيد لمعاناة الإنسان في المجتمع الذي يقمع الحريات، ويقضي على الحواس، فيشل الجسد ويميت القلب؛ لذا لابد للإنسان أن يعيش دون أن يرى، يسمع، يتحدث ويتذوق، يتحرك أو حتى يتنفس، لأنه اذا أعمل حواسه فشاهد وسمع وتكلم وتحرك وفكر فيما يحدث حوله وحاول التدبر فيه يجد نفسه ممزقًا وسط زحام وعراك، وقد تأتَّي هذا المعنى من خلال هذه الجمل الفعلية.

وهكذا مارس القاص تكثيفًا سريعًا لإيقاع السرد من خلال توظيف الجمل الفعلية المتعاقبة، التي أدت المعنى، وحافظت على الانسجام الدلالي والمقصدي، كما حافظت على جمالية النص وفنيته.

ولما كانت القصة القصيرة جدًا تقوم على تصعيد السرد وحركته وسرعته، فإن ترك الوصف يغدو مطلبًا ملحًا وضروريًا لإنجاح التكثيف؛ لذلك اتسمت ال(ق- ق-ج) عند اكبر عابد بالتخلي عن الأوصاف والنعوت إلى حد كبير، فلم ترتكز في بنائها على الاسترسال في عرض الأوصاف، بل تعتمد الاقتصاد ما أمكنها؛ مثلما نجد في قصه (تكون ـ المثلث):

"عندما ثقلت عليهن حياتهن توجهن إلى بومباى بحثًا عن وظيفة.

كن هؤلاء الثلاثة قد سمعن من أحد سكان القرية أن مومباي لا تدع أحدًا يبقى جائعًا.

---

[١])"وہ بہت دنوں تک اپنی زبان، اپنی آنکھوں، اپنے کانوں، اپنے لبوں، اپنے ہاتھوں اور اپنے دل ودماغ پر قابو پانے کی کوشش کرتا رہا۔
اور پھر اس نے ایک دن یہ محسوس کیا کہ وہ کامیاب ہو گیا ہے۔
اب اس نے اپنی زبان، آنکھیں، کان، لب، ہاتھ اور دل ودماغ کو آزاد چھوڑ دیا۔ اس نے اپنے آپ کو ایک بھرے مجمعے میں پایا
اور اس کے کپڑے تار تار ہو چکے تھے ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٦.

فقط عليه أن يكون لديه نفس في يديه وقدميه وشغف في قلبه، بمجرد وصولهن إلى بومباى بدأت ثلاثتهن يواجهن الصدمات بأى باب يطرقنه بحثًا عن العمل، وكان اليأس والفشل يلحق بهن في كل خطوة.

لم يستطع المواطنون الشرفاء حمايتهن، وأخذ تيار أيامهن يمر كالقطار سريع، وظل هؤلاء الثلاثة يعشن حياة الغربة، بعد عناء شديد حصلت كاملا من بين أولئك الثلاثة على وظيفة كمحاسبة وكانت سعيدة للغاية.

لأن سبب توظيفها كان أنها شابة بسيطة بلا ملاذ، ولكن الفتاتين الأخريتين لم تستطع كلتاهما الحصول على وظيفة؛ لأن واحدة منهما لم تصل إلى مستوى حسنها وجمالها، والأخرى لم يمكنها الحصول على وظيفة؛ لأنها شريفة وذات حياء ولا زال ضميرها حيًا..... "[١]

فيلاحظ مما سبق أن القصة قد تكونت من جمل ومقاطع تنقل الأحداث متفادية الوقفات الوصفية، كما استغنت أيضًا عن الروابط بين الجمل، فجاءت كل جملة قائمة بذاتها، فتخلت عن الحشو الزائد الذي لا طائل منه فلا استطراد ولا تكرار ولا وصف، وأسهم غياب الوصف في تحقيق التكثيف، فالحشو والتكثيف متضادان لا يلتقيان؛ "حيث تتحاشى القصة القصيرة جدًا الوصف، فلغتها فاعلة لا يناسبها الوصف الذي يجعل إيقاع السرد بطيئًا"(يوسف حطينى: ٢٠٠٤م، ص٢٥) "وذلك لأن السرد يحتاج الحركيه وليس الجمود.

ومن أساليب التكثيف التي يلجأ إليها القاص في القصة القصيرة جدًا؛ هو تركيز الحوار واختزاله، فعلى الرغم من أن القصة القصيرة جدًا مثل النصوص

---

[١]) "جب گاؤں میں ان کا جینا وہ پھر ہو گیا تو وہ تینوں روزگار کی تلاش میں بمبئی چلی آئیں ۔ ان تینوں نے گاؤں میں کسی سے سن رکھا تھا کہ بمبئی کسی کو بھی بھوکا نہیں رہنے دیتی ۔ بس ہاتھ پاؤں میں دم اور سینے میں امنگ ہونا چاہئے۔ بمبئی پہنچتے ہی وہ تینوں کام کی تلاش میں در بدر کی ٹھوکریں کھانے لگیں ۔ مایوسی وناکامی ان کے قدم چوم رہی تھی ۔ سماج کے باعزت شرفاء بھی ان کے محافظ نہ بن سکے۔ دن کسی تیز رفتار لوکل کی طرح گذرتے رہے۔ اور وہ تینوں غربت کی زندگی گذارتے رہے۔ کافی جد وجہد کے بعد ان تینوں میں سے ایک کملا برسر روزگار ہو گئی ۔ اور وہ بہت خوش تھی ۔ کیوں کہ اس کی ملازمت کی وجہ اس کا بے پناہ شباب اور سادگی تھی ۔ لیکن دونوں کو اس لئے روزگار نہیں مل سکا کہ ان میں سے ایک اپنے حُسن اور خوبصورتی کی منازل سے گذر چکی تھی ۔ دوسری اس لئے ملازم نہ ہو سکی کہ وہ باحیا اور شریف تھی ۔ اس کا ضمیر ابھی زندہ تھا ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٧٣.

السردية الأخرى كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة قد تعتمد على الحوار الذي يجعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال، مما يبطئ السرد؛ لذلك فإن تركيزه والاستغناء عنه يخدم غرض التكثيف الذي يبتغيه الكاتب في نصه القصير جدًا.

وهكذا يختفى الحوار في معظم قصص (چپ چاپ– الصمت) القصيرة جدًا، وإذا ظهر فإنه يكون مركزًا جدًا، ومن الممكن أن تقتصر عليه القصة القصيرة جدًا، فتعتمد في بنيتها على حوار قصير مقتصد ينقل للقارئ الحدث والفكرة التي يرمي إليها النص؛ مثلما يظهر في قصه (دوسرى راه ـ الطريق الآخر):

" عزيزي!..... إلى متى ستظل تُسحق في مطحنة التضحيات.

لتفكر بي أنا أيضًا ولتفعل شيئًا من أجل حياتنا الشخصية.

لا تقدم لحظات الحياة الجميلة المغمورة بالمتعة نذرًا لإله التضحيات.

لتسع في تحقيق تلك الأحلام التي زيناها معًا من أجل مستقبلنا المشرق.

كانت تقول هذا وهى غارقة في نهر المشاعر.

كان جاويد صامتًا ومتجمدًا كأنه تمثال من الصخر.

في النهاية عندما نفذ صبره، توقف وقال متلعثمًا:

فرحت! أنت تعلمين أني أعيش من أجل عائلتي

لهذا أريد أن أتزوج منك.

قالت فرحت متسرعة: وهل لي ترك هذه الخدمة بعد الزواج.....؟

لا .....يا فرحت!....لا.....بعد الزواج سيكون عليك البحث عن خدمة أفضل من هذه..!!"[١]

---

[١]) "ڈیر ـ ـ ـ کب تک قربانیوں کی چکی تلے پستے رہو گے
کچھ میرے بارے میں بھی سوچو ہماری پرسنل لائف کے بارے میں بھی کچھ کرو۔
زندگی کی حسین وپُر لطف گھڑیوں کو قربانی کی دیوی کی نذر تو نہ کر دو۔
ہم نے اپنے روشن مستقبل کے لئے جو خواب سجائیں ہیں ان کو حقیقی روپ دینے کی کوشش کرو۔
وہ جذبات کی رومیں بہتے ہوئے کہے جا رہی تھی ۔
جاوید کسی پتھر کی مورت کی طرح ساکت ومنجمد بیٹھا سن رہا تھا۔
آخر جب اس کا پیمانۂ صبر لبریز ہو گیا تو اس نے رُک رُک کر اور جھجکتے ہوئے کہا ـ ـ ـ
فرحت تم تو جانتی ہو کہ میں اپنے گھروالوں کی خاطر جی رہا ہوں ۔
اس لئے میں تم سے شادی کرنا چاہتا ہوں ۔
شادی کے بعد کیا مجھے یہ سروس چھوڑ دینی ہوگی ـ ـ ـ؟ فرحت نے سپاٹ لہجے میں پوچھا۔

فالقصة هنا تتكون من حوار جاء مركزًا دون استطراد معبرًا وناقلًا للحدث القصصي، وجاء مرة مباشرًا ومرة منقولًا على لسان الراوي بضمير الغائب من أجل الاقتصاد والتركيز؛ لأنه كلما طال الحوار، ابتعد عن جنس القصة القصيرة جدًا.

وكما يقوم التكثيف على اختزال الحوار وتركيزه، فإن من أهم صوره وأدواته؛ هو الاقتصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات، فتكتفى معظم القصص في المجموعه المختارة غالبًا بشخصية واحدة أو وجه من وجوهها، دون عرض لأبعادها الجسمية او النفسية أو الاجتماعية- كما اتضح من قبل- ويمكن أن ينهض السرد بفعل شخصيتين، ولكن تكون مساحة ظهور إحداها مختصر جدًا، وتأتى فقط لتخدم الشخصية الأخرى والحدث القصصي؛ ومثال على ذلك قصة (خوبصورت ـ الجميلة):

" أف!....ماذا حدث لي اليوم؟ أين ضاع جمالي؟ لماذا يعتلي وجهي السواد ؟ لا....لا....أنا لست سوداء....تظل المرآة تخدعني؛ لأن المرايا تغير من الحسناوات أمثالي، سأنظر مرة أخرى بإمعان؛ لعل جمالي المختفي يظهر لي مرة أخرى، لكن ما هذا ؟ نفس الشبيه....لا....لا....أنا لست سوداء....ربما عيناى هى التي تخدعني، نعم.... هذا هو خداع عيني لي، فأنا جميلة....جميلة جدًا....!

أجل! فقد كان يقول لي بالأمس.... ممتاز!.... أنت جميلة للغاية، وفي ذلك الوقت خجلت وسألته: هل أنا أجمل من القمر؟

فشرع يقول أن القمر به نتوءات لكنك بلا عيب، أنت أجمل من تلك المناظر واللوحات الجميلة، أجمل من فصول الربيع، أنت أحب إليَّ من هذا الكون....لكن هل هذه المرآة عدوتي....؟ عدوتي التي تبتليني بالشك والشبهات في كل مرة، فأنا بالنسبة له حسناء وجميلة ومحبوبة....هذا كثير، فسعادته هى سعادتي، فلتخدعني المرآة آلاف المرات، الحقيقة هي الحقيقة، لماذا أستعين بالموضة وأدوات الزينة والجمال الظاهري.

نہیں - - - فرحت - - - نہیں - - - شادی کے بعد تو تمہیں اس سے بھی اچھی سروس ڈھونڈنی ہوگی - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٧١.

الجمال الحقيقي هو كل شئ....!!"[١]

فهنا اقتصرت القصة على شخصيه "ممتاز"، وحبيبها الذي لم يأت الكاتب له باسم، واستعاض عن اسمه بضمير الغائب انسجامًا مع سمة التكثيف؛ مما أفضى إلى اختزال المسافة النصية، واختزال الأحداث التي كانت ستنهض بها شخصيات أخرى ثانوية، فقد اكتفي الكاتب بهاتين الشخصيتين فقط إضافة إلى مونولوج داخلي تتجاذب ذات الشخصية أطرافه بين استفهام استنكاري، وجواب تقريري من أجل الوصول إلى نتيجة بعينها وهى أن الجمال الحقيقي ليس بالموضة أو مستحضرات التجميل؛ أي الجمال الخارجي، وإنما جمال الروح الذي يكمن بالداخل.

هكذا يؤدى الاختزال في عدد الشخصيات إلي اختزال الحدث القصصي، فجاء الحدث– كما اتضح من كل ماسبق– عبارة عن فكرة أو صفة أو فعل، غالبًا لا يرتبط بمكان معين؛ لأن كثافة القصة القصيرة جدًا وإمعانها في القصر يلغى دور المكان، ويقلص الزمان؛ حيث يصبح النص ملكًا للقارئ في زمان غير زمن النص، وفي مكان غير مكانه، وتتغير القراءات بتغير الأزمنة والأمكنة، وهكذا يصبح النص القصصي القصير جدًا مفتوحًا على آفاق التأويل وسلطة القراءة، كأن التكثيف كيمياء لغويه تؤثر على كل مكونات النص والتفاعل فيما بينها، كما أبعد القصة عن الترهل اللغوي والتصريح، فجاءت النصوص القصصية تحمل إيحاءات

[١])" اُف! - - - یہ مجھے آج کیا ہو گیا ہے؟ میرا حُسن کہاں کھو گیا ہے؟ یہ میرے چہرے پر کالی تہہ سی کیوں چڑھی ہوئی ہے۔ نہیں - - - نہیں - - - میں کالی نہیں ہوں - - - آئینہ مجھے دھوکا دے رہا ہے۔ کیوں کہ آئینے اکثر مجھ جیسی حسیناؤں سے جلتے ہیں ۔ ایک بار پھر غور سے دیکھتی ہوں - - - شاید پھر سے مجھے میرا چھپا حُسن نظر آ جائے۔ لیکن یہ کیا؟ پھر وہی شبہہ ۔ - - نہیں - - - نہیں - - - میں کالی نہیں ہوں - - - شاید میری نظریں مجھے دھوکا دے رہی ہے۔ ہاں ۔ - - یہ میری نظروں کا ہی تو دھوکا ہے ۔ میں تو بہت حسین ہوں - - - بہت ہی حسین - - - ! ارے ہاں! کل ہی کی تو بات ہے۔ وہ بھی تو کہہ رہے تھے کہ - - - ممتاز - - - تم بہت حسین ہو۔ اور اس وقت میں نے شرما کر ان سے پوچھا بھی تھا کہ - - - کیا میں چاند سے زیادہ خوبصورت ہوں؟
تو وہ کہنے لگے تھے کہ چاند میں تو داغ ہے لیکن تم بے داغ ہو ممتاز تم ان نظاروں سے زیادہ خوبصورت، ان بہاروں سے زیادہ حسین اور میرے لئے تم اس کائنات سے زیادہ پیاری ہو - - - لیکن یہ آئینہ کیا میرا دشمن ہے - - -؟ جو ہر بار مجھے شک وشبہات میں مبتلا کر دیتا ہے۔ میں ان کے لئے حسین ہوں، خوبصورت ہوں، پیاری ہوں - - - یہی بہت ہے میرے لئے ان کی خوشی ہی میری خوشی ہے۔ آئینہ لاکھ دھوکا دے مجھے۔ حقیقت، حقیقت ہوتی ہے۔ میں فیشن (میک اپ) اور ظاہری حسن کا سہارا کیوں لوں ۔
حقیقی حسن ہی سب کچھ ہے - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٧٩.

عدة قابلة للقراءة المتعددة من قبل المتلقي، وبذلك يكون "ليس المقصود من القصة القصيرة جدًا قصر البناء الفني المكتفي بعدد قليل من الكلمات المكثفة، وإنما المقصود هو حجم الحدث الذي تعتمده، وهو حدث لحظي قصير جدًا، يعالج موضوعًا واحدًا، او فكرة واحدة، أو موقفًا محددًا او جزئية من جزئيات الحياة الشخصية من الشخصيات؛ لأنه حدث كبير في ما يحمله من دلالات مضمرة في ثنايا الكلمات القليلة الضرورية، يتلقاه القارئ ككل، وفي الحال وبسرعه شديدة، ويتسع معنى القصة القصيرة جدًا كلما تعددت أوجه القراءات والتأويلات، ويصبح للحدث الواحد عددًا لامتناهيًا من المعاني والدلالات"(رابح بن خويه: ٢٠١٩، ص١٦١)، فما بين السطور في القصة القصيرة جدًا هو أهم بكثير من المكتوب فيها.

ومن السمات والعناصر الأساسية التي لا غنى عنها في القصة القصيرة جدًا، هو عنصر المفارقة، فلا يتحقق البناء الميكروسردي بدونها، فهى الجمالية والخاصية المكملة للتكثيف، وإذا فُقدت يخرج النص من نوع ال(ق.ق.ج) إلى نوع آخر.

المفارقة:

تعد المفارقة تقنية متقدمة جدًا؛ فهى قادرة على تحفيز دلالات النص عن طريق خلق تناقض ظاهري يوهم المتلقى أنه يواجه موقفًا غير متسق مما يدعوه الى إمعان النظر فيه في محاولة سبر غوره؛ لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة والدهشة (أحمد جاسم الحسين: ١٩٩٨م، ص٤٣).

والمفارقه جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية (حميد الحمدانى: ٢٠١٢م، ص٢٤)، وتُقتصد المفارقة في اللفظ من خلال إيقاع التقابل والتضاد بين لفظتين، وتُقتصد في السرد من خلال هذا التناقض في المواقف بين معنى ظاهر ومعنى آخر يفاجئ على سبيل السخرية أو التهكم أو نقد المسلمات (احمد جاسم الحسين: ١٩٩٨م، ص٤٣)، وهى تساهم مثل غيرها من التقنيات في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية(احمد جاسم الحسين: ١٩٩٨م، ص٥٢).

وهكذا تعد المفارقة ضرورة تقنية ملحة في القصة القصيرة جدًا، "فهي مقارنة بين حالتين يقدمهما الكاتب على سبيل التضاد والاختلاف اللذين يلفتان إلى شكل ثنائيات تعد معطى لغويًا مهما يحمل دلالات في الموقف والمضمون، وقد تضحكنا هذه الثنائيات من جهة لكنها تغرز في أرواحنا تحريضًا من جهه أخرى"(يحيى العبانبة: ٢٠٠١م، ص٤٦).

وتقوم المفارقة على الازدواجية الدلالية التي تعد أساسًا في طبيعتها؛ فهى متعددة الصفات والخصائص، ويرجع هذا لتعدد أساليبها ودرجاتها، وأنواعها، وترتكز المفارقة على ثلاثه أنواع هى:

١- **المفارقه اللفظية:** وهى "نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضًا أو مخالفًا للمعنى الظاهر" (خالد سليمان: ١٩٩١م، ص ٦٨،٦٩)؛ أى أن المفارقة اللفظية تعني استخدام اللفظ في غير معناه الحقيقي أو عدوله عن المعنى الذي وضع له في الأصل، بحيث أن هذا المعنى يكتسب دلاله تدخله في علاقه عكسية أو تضادية تنتج معنًا آخر جديد.

٢-**المفارقه التصويرية:** وهى "تكنيك فني يستخدمه الأديب لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، والتناقض في المفارقة التصويرية في إبراز صورة فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق أو تتماثل، أو بتعبير آخر تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف"(على عشري زايد: ٢٠٠٢م، ص١٣٠).

٣-**المفارقه الموقفية:** "وفيها يتسع سياق المفارقة إذ ترتبط بسياق الموقف الذي يتجاوز سياق الجملة في المفارقة اللفظية، وسياق الرؤية في المفارقة التصويرية، ولعلها لذلك تسمى بالمفارقة السياقية... وإذ كانت المفارقة التصويرية تنحصر في سياق الرؤية فإن مفارقة الموقف تتحدد وفقًا لما يقتضيه الموقف من عناصر فاعلة فيه وهى؛ "مفارقة الأحداث- مفارقة الشخصيات- مفارقة الزمكانية""(عمر باصريح: ٢٠١٦م، ص١٧٣).

وهكذا تقوم المفارقات بأنواعها بخرق المتوقع، فتعتمد على التقابل والتناقض بين المواقف أو التضاد والاختلاف بين القول والفعل؛ مما يثير الضحك المبكي "فقد

تكون سلاحًا للهجوم الساخر... وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية؛ لترى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك" (نبيلة إبراهيم: ١٩٨٧م، ص ١٣٢)، فالسخرية والتهكم هى إحدى وظائف المفارقة الأساسية، "والسخرية هنا ليس هدفها إثارة الضحك فقط، وإنما يكون هدفها إصلاحي أيضًا"(أنور سديد: ١٩٩٨ء، ص١٤١).

ومن الملاحظ أن (اكبر عابد) حاول تسليط الضوء في كثير من نصوصه الميكروسردية على تلك التناقضات والمفارقات التي تلامس شتى مظاهر الحياة، وتتمثل في تباين سلوك البشر، وتضارب مواقفهم بين ما يحدث وما ينبغي أن يحدث؛ وقد تجلت المفارقة بوضوح في قصة (نجات ـ النجاة):

" افكر أحياناً أن أحرر نفسي

من قلعتي الآمنة

يمكن بهذه الطريقة أن أنجو من مكر الثعابين المختبئة بأكمام ملابسي.....!!"[١].

فهنا تظهر المفارقة اللفظية جلية بين (قلعتي الآمنة) و(أنجو... من مكر الثعابين)، فالقلعة الآمنة لا يمكن أن يتواجد بها الثعابين التي تعد مصدرًا للخوف والقلق والفزع وعدم الأمان، ويوصل الكاتب المفارقة لأعلى مستوى عندما يصور تلك الثعابين وهى تختبئ بأكمام الملابس، وكل ذلك في القلعة التي يطلق عليها الكاتب (آمنة)؛ مما يجعل القارئ يلمس نوعًا من الازدراء والسخرية والتهكم من المجتمع والمكان الذي يبدو آمنا وهو في الحقيقة جحرًا للثعابين والحيات التي تلدغ من تحت الثياب دون أن تُرى، وهى هكذا سخرية خالقة للمرارة؛ لأنها لا تتكئ على الإضحاك بل على اكتشاف مأساوية بعض الحالات والمواقف والأماكن.

وتتجلى المفارقة اللفظية أيضًا في إقصوصة (انكار ـ الإنكار):

"عندما كنت أعيش الحياة في صمت

---

[١]) "میں کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ خود کو آزاد کر لوں
اپنے بنائے ہوئے محفوظ قلعے سے
ہو سکتا ہے کہ اس طرح مجھے آستین میں چھپے
سانپوں کی عیّاری سے نجات مِل سکے ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٠.

كنت مشهورًا للغاية عند الناس

والآن شرعت أتحدث فأنكروا معرفتهم لي.....!!"[١].

وتستند المفارقة اللفظية هنا على التضاد بين (الصمت– أتحدث)،(مشهورًا عند الناس– أنكروا معرفتي)، فكلمة (الصمت) تحيل إلى عدم المعرفة لأن الإنسان الصامت لا وجود له ولا أحد يعرفه، وكلمة أتحدث تحيل إلى التعرف على الشخص وشهرته، لكن في المتن يكمن التناقض؛ حيث أحال الصمت إلى الشهرة، بينما أحال (الحديث) على إنكار المعرفة، وقد أدت أيضًا هذه المفارقة وظيفة سخرية من قمع الرأي وحرية التعبير وطمث الكينونة، فلا يُقبل إلا الشخص الخانع الصامت، فإذا شرع يتحدث معبرًا عن رأيه يواجه الرفض والعزوف والنفي.

وهكذا فإن استخدام هذا النوع من المفارقة الساخرة يشكل تحولًا في الحضور القصصي؛ لأنها تمكن الكاتب من قول الكثير في قليل من العبارات الدقيقة والكاشفة، ولكنها توقعه في الغموض والإبهام في بعض الأحيان، ولكن المفارقة في أغلب الأحيان هى ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق.

وفي قصة (خوشى كے آنسو ـ دموع السعادة) تتجلى مفارقة تصويرية:

" حدث موته فجأة فصار الحي بأكمله ينوح في المأتم

كان أعداؤه يزرفون دموعًا لا نهاية لها.

لكن كانت هناك أمواج من السعادة تجرى في نفوس أصدقائه الرحماء المخلصين

لأنه لم يعد بينهم الآن شخص ناصح ذكى....!!"[٢]

---

[١]) "جب تک میں خاموشی کی زندگی گذار رہا تھا۔
تو لوگوں میں میری بہت شہرت تھی ۔
اور اب میں بولنے لگا ہوں
تو وہ مجھے پہچاننے سے انکار کر رہے ہیں ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص١٧.

[٢]) " اس کی اچانک موت واقع ہوئی سارا محلہ ماتم کدہ بناہ ہوا تھا۔
اس کے دشمن بے انتہا آنسو بہا رہے تھے۔
لیکن اس کے نہایت مخلص ہمدرد وبے تکلف دوستوں میں خوشی کی لہریں دوڑ گئی تھیں ۔
کیوں کہ ان کے دریان اب ایک ذہین ناصح نہیں رہا تھا ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٥٠.

فلقد تجسدت المفارقة التصويرية هنا من خلال صورتين:(كان أعداؤه يذرفون دموعًا لا نهاية لها)،(لكن كانت هناك أمواج من السعادة تجرى في نفوس أصدقائه الرحماء المخلصين) وهما صورتان تبرزان حالتين متناقضتين فيما بينهما، كما تنطوى كل منهما على مفارقة أخرى ضمنية، فالأعداء هم الذين يذرفون الدموع على فقدانه، والأصدقاء تغمرهم السعادة، وهذا في حد ذاته تناقض يشع بالسخرية من الحال الذي آل إليه البشر، فاختلطت الموازين، وتلون الناس، فلم يعد هناك أصدقاء مخلصون، وأصبح الشخص الناصح الذكي مكروهًا بين الناس، ويتمنون موته، ويسعدون برحيله عن الحياة.

كما تظهر المفارقة أيضًا في قصة (ج ميز ـ جهاز العروس):

"كان إمام وخطيب عظيم

كان حاصلاً على شرف رئاسة لجنة إصلاح المجتمع

كان كثيرًا ما يخطب مناديًا بعدم أخذ جهاز العروس، كان الناس يثنون عليه كثيرًا

وعندما تم زواج ابنه وجد الناس أنه قد حصل على عروس لابنه علاوة على جهاز عروس كبير أيضًا....!!"[١]

وتتضح معالم المفارقة التصويرية في هذه القصة في التناقض بين القول والفعل، فقد كان في قوله وخطبه بعدم الحصول على جهاز العروس إمامًا وخطيبًا عظيمًا، وتناقض هذا مع فعله؛ حيث قد حصل على جهاز عروس كبير عند زواج ابنه، وفي هذه المفارقة يسخر القاص من شيوخ الدين الذين يقولون ما لا يفعلون، فيعظون ويرشدون الناس وينسون أنفسهم، كما تؤدى هذه المفارقة أيضًا وظيفة إصلاحية؛ لأنها تنتقد المغالاة الشديدة التي تجتاح المجتمعات –خاصة الشرقية– في جهاز العروس، وهذا ما ألح عليه الكاتب في قصة(مدفن – المدفن):

---

[١])" وہ بڑا اچھا مقرر تھا۔
اس کو سماج سدھار کمیٹی کا صدر ہونے کا شرف حاصل تھا۔
وہ اکثر وبیشتر جہیز نہ لینے پر تقریریں کیا کرتا تھا۔ لوگ اس کی بہت تعریفیں کیا کرتے تھے جب اس کے بڑے لڑکے کی شادی ہوئی تو لوگوں نے دیکھا کہ
اس کے لڑکے کو دلہن کہ علاوہ کافی جہیز ملا ہے - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٣٤.

"عندما استيقظ ضميري فـ
فكرت بأنى سأنقذ نفسي من لعنة كجهاز العروس هذه
لكن المتطلبات الجديدة للزمن الحالي
قد دفنت ضميري بداخلي.....!!"[١]

وتقدم المفارقة هنا أهم منتج من منتجاتها؛ وهو الفكاهة السوداء؛ حيث نلمس سخرية شديدة من المغالاة والمبالغة في جهاز العروس والتي تفرضها متطلبات الحياة والتقاليد والأعراف، فتجعل الرجل يعيش صراعًا بين حالتين متناقضتين، استيقاظ الضمير وتجنب الحصول على جهاز عروس، ودفن الضمير من أجل الحصول على متطلبات الحياة.

وفي قصة (همدردى – الدعم) :

" عندما ينشغل أعدائي أحيانًا.....
في البحث عن عيوبي
تنتابنى سعادة بالغة، وعندما يمدحني أصدقائي بلا سبب فإنني أصمت تمامًا.....
وأشرع أفكر من هم الداعمون لي
أصدقائي أم أعدائي.....!!"[٢]

هنا تتجلى المفارقة التصويرية فثمة هناك تساؤلات في نهاية القصة، وثمة أمر ما غير عادي أو متناقض، وقد برز التناقض بين صورتين، الصورة الأولى توحي لنا بفرحة الشخصية وسعادتها عندما يبحث أعداؤها في عيوبها، وتناقض هذا

---

[١] " جب ميرا ضمير جاگا تو
ميں نے سوچا كہ جہيز جيسى لعنت سے اپنے آپ كو بچائے ركھوں گا
ليكن موجوده زمانے كے جديد تقاضوں نے
ميرے ضمير كو ميرے اندر ہى دفن كر ديا ہے - - - !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، سابق، ص٣٥.

[٢])" جب كبھى ميرے دشمن - - -
ميرى عيب جوئى ميں مصروف ہو جاتے ہيں
تو ميں بہت خوش ہوتا ہوں اور جب كبھى ميرے مخلص دوست ميرى
بے جا تعريفيں كرتے ہيں تو ميں باكل خاموش ہو جاتا ہوں - - -
اور ميں سوچنے لگتا ہوں كہ ميرے ہمدرد كون ہيں -
ميرے دوست - - - يا - - - دشمن - - - !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، سابق، ص٤٩.

مع الصورة الثانية التي تومئ بحزن الشخصية وصمتها عندما يمدحها الأصدقاء، ويتساءل الكاتب من أين يأتى الدعم والتعاطف؟ من أصدقاء يمدحون باستمرار وبلا سبب؟ أم من الأعداء الذين يبحثون في العيوب فيعرف الإنسان نفسه ويقومها؟ وقد ترك الكاتب الإجابة عن هذا التساؤل للقارئ، ليدفعه إلى التفكر والتدبر في طرفين متناقضين، فريق يمدح، وفريق يذم؛ ليعرف من الذي يمنح الدعم الحقيقي.

وتظهر المفارقة التصويرية أيضًا في قصة(الٹی گنگا ــ الجانجا المقلوب):

"شرع يعتبر نفسه مجرمًا
لأنه لم يتوافق مع الزمن
لكنه الآن شرع يعتبر الزمن مذنبًا
لأن الزمن لم يتوافق معه.....!!"[١]

تجسدت المفارقة هنا في صورتين؛ الأولى (بدأ يعتبر نفسه مجرمًا لأنه لم يتوافق مع الزمن) صورت الشخصية في حالة لوم وعتاب لنفسه؛ لأنه لم يتواءم ويتوافق مع العصر الذى يعيشه ومع ما يجرى حوله، وكأنه في عالم آخر، أما في الصورة الثانية (لكنه بدأ يعتبر الزمن مذنبًا؛ لأن الزمن لم يتوافق معه) صورت لنا الشخصية وهى تلوم وتعاتب وتلصق الذنب والجريمة بالزمن؛ لأن الزمن لم يحتويه ويدعمه، وكأن الشخصية حادت عن النظر إلى نفسها وتقويمها، وصارت تدين الزمن والعصر بدلًا منها، وفي هذا تقلب للحالة وتناقض لما كانت عليه من قبل.

وأما المفارقة الموقفية فقد برزت في قصة (انصاف ــ العدل):

"في البداية كان القاضي قد حكم عليه بسبعة أعوام سجن مع الأعمال الشاقة؛
لأنه كان قد جرح سيٹھ بنا لال وهو يسرق كعادته

---

[١]) " وہ اپنے آپ کو مجرم سمجھنے لگا
کہ اس نے زمانے کا ساتھ نہیں دیا تھا۔
لیکن اب وہ زمانے کو قصور وار تصور کرنے لگا۔
اس لئے کہ زمانے نے اس کا ساتھ دیا تھا - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٣٩.

وبعد اتمام عقوبته ظل يعاقب على جرائمه المعتادة كل شهر وكل عام وبدأ القاضي يعرفه جيدًا بعدما رآه مرارًا.

بعد فترة طويلة أقر القاضي أنه يستحق أن يعاقب عدة سنوات وبضعة أشهر.

فشرع يفكر؛ عندما كنت أرتكب جرائم عادية كانت تفرض عليَّ عقوبات صارمة وشاقة، واليوم قمت بجريمة تشبه الكبائر كالزنا والقتل وتم الحكم عليَّ بعقوبة بسيطة.

يا ... حقًا ..... العدل .... صدق الناس في قولهم أن القانون أعمى ...!!"[١]

ففي هذة القصة تتوافر كل عناصر المفارقة الموقفية من حدث أو موقف، وعناصر تشكله من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، فمن الشخصيات الرئيسة البطل الرئيس وهو المذنب، والقاضي، ومن الشخصيات الثانوية"بنالال"، كما جاء ذكر الزمن متمثل في الكلمات الدالة على الزمن؛ (سبعة أعوام ـ بعد فترة طويلة ـ بضعة أعوام وشهور قليلة ـ اليوم) كما جاء السجن من الكلمات الدالة على المكان، ومع اكتمال القصة تبرز المفارقة الموقفية من خلال الإشارة إلى التناقض في أحكام القانون، فالجريمة البسيطة عقابها كبير، وكلما كبر حجم الجريمة وبلغت مبلغ الكبائر قلت العقوبة.

وترصد الدراسة مفارقة موقفية أخرى في قصة (فاتح ـ الفائز):

" كان كل يوم يفوز عليَّ في اللعب

ذات يوم فجأة خسر أمامي

---

[١]) "پہلے پہل جج نے اسے سات سال کی قید بامشقت کی سزا کا حکم سنایا تھا۔ کیوں کہ اس نے معمولی چوری کرتے ہوئے سیٹھ پنا لال کو زخمی کر دیا تھا۔ سزا پوری ہونے کے بعد ہر ماہ اور ہر سال اسے معمولی معمولی وار داتوں پر سزا ہوتی رہی جج جیسے اسے بار بار دیکھ کر پہنچاننے لگا تھا۔ بہت عرصے بعد جج نے اسے صرف چند سال اور کچھ مہینے کی سزا کا مستحق قرار دیا۔ اور وہ سوچنے لگا کہ جب تک مَیں معمولی جرم کرتا رہا تب تک مجھے لمبی اور کڑی سزائیں دی گئی ۔ اور آج میں نے زنا بالجبریا اور قتل جیسا سنگین جرم کیا تو مجھے معمولی سزا کا مستحق قرار دیا گیا۔ واہ ۔ ۔ ۔ رے ۔ ۔ ۔ انصاف ۔ ۔ ۔ لوگ سچ کہتے ہیں قانون اندھا ہوتا ہے ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٢.

لكن أيضًا لم استطع الفوز

لانه بعد هزيمته كان يبتسم بطريقة الفائزين "[١]

فمن الملاحظ توافر عناصر الحدث من شخصيات، حدث، زمان ومكان، وقد برزت المفارقة هنا من خلال موقفين:"ذات يوم فجأة خسر أمامي"ـ لكن أيضًا لم أستطع الفوز"، و"لأنه بالرغم من خسارته كان يبتسم بطريقة الفائزين"، فعلى الرغم من فوزه وخسارة الطرف الآخر لم يتمكن من الفوز أو الشعور بالنصر، بل على النقيض من ذلك ابتسم الخاسر ابتسامة المنتصرين، فسلب من الفائز فوزه، وعلى ذلك فهى مفارقة يشير بها القاص إلى أن النصر الحقيقي هو تقبل الهزيمة والخسارة بقوة، ومواجهتها بابتسامة المنتصر، فالفوز يكمن في قوة التصدي إلي الهزيمة، وعدم الشعور بالضعف أمام الفائز، فبهذه القوة وبهذا الرضا تتزلزل الهزيمة، ويتحول الفائز إلى خاسر، والفائز الحقيقي هو من يتقبل الهزيمة بصدر رحب حتى يردها.

وتُلاحظ المفارقة الموقفية أيضًا في قصة(قلم کی سوچ ـ فکر القلم):

" أكتب منذ سنوات

كتبت كثيرًا حتى اعتاد قلمي التفكير والكتابة

في البداية كنت اكتب بالقلم لفترة والآن القلم يكتب بي

وأكتب أشياء كثيرَة أيضًا دون رغبة مني

أكتب أيضًا ما لا ينبغي كتابته.....!!"[٢]

---

[١]) " وہ ہر روز مجھ سے بازی جیت جاتا تھا۔
ایک دن اچانک وہ مجھ سے شکست کھا گیا۔
لیکن میں پھری بھی نہ جیت سکا۔
کیوں کہ وہ ہار کر بھی فاتحانہ انداز میں مسکرا رہا تھا ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٤.

[٢]) " میں سالہا سال سے لکھ رہا ہوں ۔
میں نے اتنا لکھا کہ میرا قلم لکھنے اور سوچنے کا عادی ہو گیا ہے۔
پہلے پہل کچھ عرصے تک میں قلم سے لکھتا تھا اور اب قلم مجھ سے لکھواتا ہے۔
اور میں نہ چاہتے ہوئے بھی بہت کچھ لکھ جاتا ہوں ۔
وہ بھی جو مجھے نہیں لکھنا چاہئے - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٣.

تبرز المفارقة هنا في قول الكاتب: "في البداية كنت أكتب بالقلم والآن القلم يكتب بي"؛ حيث تشير إلى تناقض وتقلب الأوضاع، فبعد أن كان هو الذي يملك القلم ويتحكم فيه، ويكتب ما يريد صار أداة تعمل بلا تمييز دون وعي أو إرادة، حتي صار مجبرًا مملوكًا بعد أن كان مالكًا، ففقد السيطرة وأصبح يكتب ما لا يريد وما لا ينبغى كتابته.

وهكذا تعد المفارقة واحدة من أهم الاستراتجيات النصية التي تنهض عليها ال (ق–ق–ج) بأفقيها الجمالي والدلالي؛ حيث تجعل القارئ طرفًا مشاركًا في تأثيث فضاء القصة، على الرغم من تكثيفها وضيق حجمها، فتزداد المفارقة اتساعًا كلما ضاق النص، وتعددت المعاني.

وقد تعددت وتنوعت المفارقات التي وُظفت في المجموعة(چپ چاپ ـ الصمت)، فمنها ما هو لفظي، وتصويري وموقفي؛ لتؤدى أغراض ووظائف رمزية وجمالية.

ومن أهم السمات والخصائص أيضًا التي تتميز بها ال (ق–ق–ج) هى سمة الشعرية:

"**الشعرية**"

تشترك القصة القصيرة جدًا مع الشعر في مجموعة من الخصائص، نذكر منها الكثافة، والخيال وقوة الأسلوب بالاستعمال الإيجابي للكلمات، حيث أن كثافة القصة القصيرة جدًا تجعلها أكثر قربًا من الشعر(سعيد بن عبد الواحد: ٢٠٠٥، ص١٦).

ويعد التواشج بين بنى السرد وبنى الشعر واحدًا من أهم الملامح التجريبية في ال(ق–ق–ج)، فقد تجاوزت الحدود بين بنيتين أدبيتين مختلفتين أسلوبًا وبناءً ولغةً عندما حافظت على البنية السردية بتجلياتها الحديثة كاملة، لاسيما الراوي والمروي والمروي له من جهة وانفتحت على بنى الشعر من جهة أخرى، فقد استثمرت تقانات الشعر من صورة وتخيل ولغة شعرية ورمز ومجاز وحتى إيقاع مع الحفاظ على البنية السردية، حتى وإن كانت رمزًا أو إشارة سريعة، بل أحيانا تكون مخبوءة في طيات اللغة الشعرية التي لابد منها في أي نص من نصوص ال(ق–

ق–ج)؛ بوصفها نصًا شعريًا يمتزج ببنى الشعر حتى كأنه سرد شعري يشبه القصيدة النثرية•(عبد الله أبو هيف: ٢٠٠٣، ص٢٣٨).

من هذا المنطلق لا تخلو قصص المجموعة المختارة من استثمار شعري بطريقة أو بأخرى، وأول ما يلاحظ في هذا الاستثمار الشعري أن جاءت معظم القصص تتكون من جمل أو شطرات تتفق أغلبها في آخرها، وكأنها القافية أو الرديف، كما في الشعر؛ مثلما نجد في قصة (مشوره ـ المشورة):

" ہم دو ہمارے دو

چھوٹا کُنبہ - - - خوش حال کُنبہ کے نعرے واپس لو

اور اس گاندھی واد دیش کو شر پسندوں کے حوالے کر دو - - - !!"(اكبر عابد: ٢٠٠٧ء، ص١٤)

فكما يلاحظ جاءت القصة عبارة عن ثلاث شطرات انتهت كلها بحرف الواو، نتيجة تصريف المصدر مع الضمير (تم) في الأمر، وترجمتها:

" نحن اثنان لنا اثنان.

عائلة صغيرة..... فلنستعيد هتافات العائلة المرفهة.

ولنحيل أمر هذا البلد التابع لغاندي للقائمين بالشغب".

كذلك تتمظهر قصة (آئينہ ـ المرآة) بوصفها نصًا سرديًا قصيرًا جدًا، ومكرويًا يتميز بلغة شعرية مكثفة تلمح ولا تصرح، وتتميز بالتركيز والتكثيف اللغوي؛ كما يتضح فيما يلي:

"أحيانا حينما أريد أن أرى نفسي بوضوح.

أريد أن أجرب أريد أن أفكر.....أريد أن أحيا دون خوف فـ .....

حينها يأتى ماضىً بالمرآة ويقف أمامي ....!!"[١].

• "القصيدة النثرية ليست مقيدة بقواعد الشعر، فليس فيها وزن ولا بحر ولا رديف ولا قافية، لكن من الضروري أن يكون بها شعرية وموسيقى، وأحيانًا يتواجد بها الوزن ولكن بمحض الصدفة، ومن أشهر كتابها في الأدب الأردى سجاد ظهير وخورشيد الإسلام" أنظر: سيده زهرا بيگم: مختصر تاريخ اردو ادب اور أصناف شاعرى، بوستان اش٫ر، حيدر آباد، ط١، ٢٠٠٥ء، ص٢٢٩.

[١] " جب كهبى ميں اپنے آپ كو بغور ديكهنا چاہتا ہوں - پركهنا چاہتا ہوں سوچنا چاہتا ہوں - - - بے خوف جينا چاہتا ہوں تو - - - ميرا ماضى ميرے سامنے آئينے لے كر كهڑا ہو جاتا ہے - - - !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، سابق، ص١٦.

فهنا يتوفر في القصة الإيقاع والجرس الموسيقي الذي يوحى به تكرار الفعل (چاهتا ہوں ـ أريد) الذي يأتي في آخر الجملة الأردية، مما يحقق الوظيفة الشعرية والجمالية، كما استطاعت شعرية النص واستعارته التى جسدت الماضى في صورة مادية أن تغور بدواخل الشخصية، وتظهر خلجاتها ومعاناتها بإيجاز شديد في لغة تلمح بأن الماضي يعنى للشخصية الحقيقة وعدم الزيف والخداع؛ حيث يستطيع الإنسان أن يدرك كنهه وهويته، ويستطيع أن يجرب ويفكر، ويعيش آمنا دون خوف، وذلك مقارنة بالحاضر.

وتتجلى الشعرية في قصة (منجمد مستقبل ـ المستقبل المتجمد):

"أريد أن أخفى حاضري في ملابسي وأفكر في مستقبلي
لكن حاضري ليس سعيدًا بي
لأنه يرى أكوامًا من الجثث حولي
يرى شمس القهر الساطعة من الأرض الحمراء ليدي
و..... وظل مستقبلي متجمدًا في عيني.....!!"[١]

فهنا بالنظر إلى النص القصصي الأردي يلاحظ أنه يتميز إلى حد كبير بخصائص النص الشعري من حيث لغته الإنشائية الإيحائية الجامحة في عالم الخيال الشعري، ومن ناحية أخرى يتوفر فيه مقاطع إيقاعية منسجمة ومتكافئة بين الأسطر الشعرية، وذلك من حيث الشكل، أما من حيث المغزى فإن النص يحمل خيبة المرارة التي يشعر بها الراوى تجاه مستقبله؛ لأن الحاضر الملئ بالحروب والدم جعل المستقبل مشوهًا ومفقود الملامح وغير معروف وغير مرئي وكأن العين مسدودة لا ترى، وكأن المستقبل صار متجمدًا.

ومن القصص القصيرة جدًا–موضع الدراسة–التي تجمع بين الشكل السردي والشكل الشعري؛ قصة(حقيقت شناس ـ حقيقة المعرفة):

---

[١]) "میں اپنی پوشاک میں حال کو چُھپا کر مستقبل کی فکر کرنا چاہتا ہوں ۔
لیکن میرا حال مجھ سے خوش نہیں ہے۔
کیوں کہ اسے میرے اطراف لاشوں کے انبار نظر آتے ہیں ۔
میرے ہاتھوں کی سرخ زمین سے قہر کا اُگتا سورج نظر آتا ہے۔
اور ۔ ۔ ۔ میرا مستقبل میری آنکھوں میں منجمد ہو کر رہ گیا ہے ۔ ۔ ۔ !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢١.

"وجودي يشكو مني فقط لأني
لم أقبل حقائق الحياة المرة
وهربت منها وغمست نفسي في أحضان الآمال والأمنيات الكاذبة
فشعرت أن هذه الآمال والأمنيات كانت ملتصقة بوجودي.....!!"[١]

فنجد كل سطر يتميز بنهاية إيقاعية خاصة، ويستند القاص في قصته على عنصر الحركة، الذي يتضح في استخدامه للأفعال (أقبل،هربت،غمست، شعرت)، والتي تنطوى على المأساة التي يشعر بها الكاتب، فلا مهرب ولا ملاذ من حقيقة الحياة المرة، حتى الأماني والآمال الكاذبة التي يغرى بها نفسه لا طائل منها؛ لأنها ملتصقة ومتمسكة بوجوده الذى لا يتقبل حقائق الحياة، ثم يصدم الكاتب القارئ بغموض السطر الأخير الذي ينهيه بعلامة التخييل السردي(.....) التي تدل على الصمت بدًلا من البوح، والتلميح بدًلا من التصريح، ثم علامة التعجب(!!)التي تدهش القارئ وتربكه، وهكذا اعتمدت القصة علي الإيحاء الذي يعد من ركائز البناء الشعري.

ويصادف القارئ في قصة (زنگ آلود ـ المُصدأ) شعرية من نوع خاص، تجلت من تكرار اسم الإشارة، الذي ألح به الكاتب على القارئ حتى صار يسمع صوت الكاتب ويرى ما يشير إليه، كما يتضح في القصة:

" أف! هذا السكون المخيف، هذه الخرابات المحتضرة، هذه القرى المقتلعة، هذه المنازل المحترقة، هؤلاء الأطفال الباكون، هؤلاء العازبات المحرومات من الشرف، هذه الأمهات المكلومة على فلذات أكبادها، هؤلاء الناس المحاصرون بالنيران، هذا الصوت المفزع للبنادق، هذه الوحشية التي تطئ الإنسانية بأقدامها، هذا الإنسان الذي يحطم الإنسان، هؤلاء الذين بسببهم صار محبو الإنسانية مذعورين خائفين

أفكر كثيراً لم لا أجعل قلمي سلاحًا.....

---

[١]) "میرا وجود صرف اس لیے مجھ سے نالاں ہے کہ
میں نے زندگی کی تلخ حقیقتوں کو قبول نہ کیا۔
اور اس سے فرار ہو کر جھوٹی آرزؤں، تمناؤں کی آغوش میں اپنے آپ کو ضم کر دیا۔
تو مجھے معلوم ہوا کہ یہ آرزؤیں، تمنائیں ہی تو میرے وجود کو جکڑے ہوئے تھی ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٧.

ولكن الوقت والأحوال والمال جعلوا سن قلمي مصدأ....!!"[١]

وهكذا يتلمس القارئ هنا شعرية في اللغة يريد من خلالها الكاتب أن ينتقد الحروب والفتن، وما ينتج عنها من خوف، وفساد، وخراب، وبؤس وشقاء، وانتهاك للشرف والأمان، ووحشية ودمار ورهبة وفزع من الإنسانية.

ومن الملاحظ من خلال تأمل سمة الشعرية أن قصص (چپ چاپ ـ الصمت) القصيرة جدًا جاءت كالشعر؛لأن بها لوعة وبكاء وحزن، إنها اشارة تضيئ وترشد، إنها صغيرة مكثفة وغير متوقعة، ولكنها اختصار وإيجاز كبير لحياة ما؛ لأن هذه الخاصية (الشعرية) تحقق في النص السردي خصائص الصدمة، وفي الوقت نفسه تلامس موضوعًا مأساويًا.

ويتضح من خلال ما سبق أنه ثمة تماس كبير وواضح بين القصة القصيرة جدًا والقصيدة القصيرة جدًا، ليس في التسمية فقط ، بل من خلال المدلول أيضًا، فالعلاقة بينهما وطيدة، وكل منهما يعبر عن لحظة شعورية مكثفة من خلال مقطوعة شعرية قليلة الحجم لا تتجاوز في الغالب أسطرًا قليلة.

وتنتقل الدراسة إلى خاصية أخرى من خصائص ال (ق–ق–ج)، وهى:

"**التناص**":

التناص كما يرى الباحثون أحد أهم التقنيات في القصة القصيرة جدًا بما يمتلكه من إمكانيات تتيح للقاص حرية في الحركة والقول لا يُتيحان له تمامًا خارج التناص(إبراهيم محمد أبو طالب: ٢٠١٨م، ص ١١٥).

ويعتبر التناص أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها، فهو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع

---

١) اُف یہ خوف زدہ سنّاٹا، یہ سِسکتی ویرانی، یہ اُجڑی بستیاں، یہ جلے ہوئے مکان، یہ بلکتے معصوم بچّے، یہ عصمتوں سے محروم دو شیزائیں، یہ اپنے جگر کے ٹکڑوں کو پکارتی مائیں، آگ کی لپیٹوں میں گھرے انسان، یہ بندوقوں کا شور، یہ انسانیت کو پامال کرتے وحشی، یہ آدمی کو تباہ کرتا آدمی ۔ جن سے انسانیت کے پر ستار دہشت زدہ ہو گئے ہیں ۔
میں اکثر سوچتا ہوں کہ کیوں نہ اپنے قلم کو ہتھیار بنا لوں ...
مگر وقت، حالات اور سیم ورزنے میرے قلم کی نوک کوزنگ آلود کر دیا ہے ...!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٢٩.

نص حديث بكيفيات مختلفة، وقد يحصل دون أن يكون ذلك بقصد الكاتب، بل يقع فيه من خلال مخزونه الأدبي والمعرفي في الذاكرة، فالتناص للأديب بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها(محمد مفتاح: ١٩٩٢م، ص ١٢١ –١٢٥).

ومن ثم فإن التناص ظاهرة تبدو معقدة تستعصى على الضبط والتحديد، إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته علي الترجيح، إلى أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ للإمساك به.

وتبدو نصوص القصة القصيرة جدًا وكأنها نصوص مغلقة وبسيطة، وعند الخوض فيها نجدها نصوصًا مائلة إلى تأويلات متنوعة تتناص مع نصوص معرفية أخرى؛ لأن فيها زخمًا هائلًا من الدلالات تبين عمق وفكر صاحبها، واطلاعه على مجالات معرفية مختلفة ومتعددة، وهى بحكم طبيعتها المكثفة لا تحيل إلى نفسها وإنما تحيل إلى دلالات أخرى تتجاور بل تتجاوز المعنى البسيط إلى معان أكثر عمقًا، تتقاطع مع مجالات معرفية أخرى أكثر دلالة، وأكثر موسوعية، نصوص يصعب قراءتها بطريقة تفسيرية شارحة لسطح القصة القصيرة جدًا، بل تحتاج إلى الغوص عميقًا في دلالاتها، ولا تكتفى بالحاضر بل تبحث في الغائب فيها، والغائب يبقى مضمرًا خفيًا في ذهن القاص مهما تعددت القراءات (رابح بن خويه: ٢٠١٩ ص١٦٢).

ومن الملاحظ أنه في المتن القصصي القصير جدًا لـ (اكبر عابد) –موضوع الدراسة– تنفتح القصص على نصوص أخرى عبر آلية التناص الذي يستدعى بطرائق متنوعة نصوصًا غائبة قد تكون شعبية أو دينية؛ مثلما يتضح في قصة (تحفہ ـ الهدية):

"عندما ستوزع الحياة تقلباتها في صورة مصائب ومحن شاقة مريرة،
حينها ينبغى علينا أن نقبل هدية الحياة النادرة هذه بكل سرور وإن أبينا....!! "[١]

[١])" جب كبھى زندگى اپنے تمام نشيب وفراز۔
تلخ وتند تجربات حادثوں كى شكل ميں قطرہ قطرہ بانٹيں گى
تو زندگى كے اس نايا ب تحفے كو ہميں نہ چاہتے ہوئے بھى
بخوشى قبول كر لينا چاہئے - - - !!" اكبر عابد: چپ چاپ (منى افسانوں كا مجموعہ)، سابق، ص٢٢.

ففي هذة القصة يظهر التناص الديني؛ حيث يستوحى الكاتب معاني دينية تتعلق بالرضا بالقضاء والقدر وبما قسمه الله، وتقبل الحياة وصعوباتها مهما كانت بكل سرور ورضا، وقد جاء هذا التناص الديني على مستوى المعنى والشكل أيضًا؛ حيث جاءت القصة في شكل حكمة أو موعظة أو رسالة دينية، فمن حيث المعنى تتقاطع القصة مع بعض الأحاديث الدينية، منها على سبيل المثال:

"قال النبى صلى الله عليه وسلم: "إن عظم الجزاء مع عظم البلاء، وإن الله تعالى إذا أحب قومًا ابتلاهم، فمن رضي فله الرضا، ومن سخط فله السخط".(الراوى: أنس بن مالك، صحيح الترمزى، ٢٣٩٦)

فالحديث هنا يرشد إلى ما يرشد إليه النص القصصي، إلى الرضا بما قسمه الله، وبما أتت به الحياة من تقلبات، واحتسابها هدايا من الله، شئنا أم أبينا؛ لأن من رضي فله الرضا، ومن سخط فله السخط.

وأيضا يتقاطع المعنى مع قول الله تعالى في كتابه الكريم: "ولنبلونكم بشئ من الخوف والجوع، ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون أولئك عليهم صلوات من ربهم ورحمة وأولئك هم المهتدون"(البقرة:١٥٥-١٥٧)، فقول القاص (عندما ستوزع الحياة تقلباتها في صورة مصائب ومحن شاقة مريرة) يتوافق مع قوله تعالى: "ولنبلونكم بشئ من الخوف والجوع، ونقص من الأموال والأنفس والثمرات)؛ لأن تقلبات الحياة واختباراتها الصعبة قد تتجسد في الخوف والجوع وقلة الرزق في المال والنفس، أما قول القاص(حينها يجب علينا أن نقبل هدية الحياة النادرة هذه بكل سرور وإن أبينا) فهو بمثابة دعوة إلي الرضا والقناعة والصبر على الشدائد، وهذا ما يتفق أيضًا، ويحمل نفس الهدف والمغزى في قوله تعالى: "وبشر الصابرين".

ويستعين (اكبر عابد) أيضًا بالتراث الشعبي في نصوصه القصيرة جدًا؛ مثلما نجد في قصة (بستي ـ السقوط):

""الحب أعمي"

كان قد فكر في هذا وشرع يحب،

وعندما وضع نظارة الحب وشاهد نفسه فإذا به

قد سقط من نظر نفسه.....!!"[١]

هنا يستوحى القاص المثل الشعبي: "نظارة الحب عامية" الذي تحتفظ به الذاكرة الشعبية، وتستحضره في السياقات المناسبة للدلالة عن غفلة نظارة الحب عن عيوب المحبوب، فمهما يكن فيه من مساوئ وعيوب لا يراها المحب؛ لأن الحب يعمى عيونه عنها، لكن (اكبر عابد) هنا يستحضر المثل بطريقة مغايرة مستندًا على المفارقة التي تعد من أهم ركائز القصة القصيرة جدًا، فاستهل القصة بالمأثور الشعبي (الحب أعمى) ولكنه يقصد العكس؛ لأن نظارة الحب هنا لم تكن عمياء بل رأى منها نفسه على حقيقتها فسقط من نظر نفسه.

ويستثمر الكاتب أيضًا مثل شعبي آخر في قصة (سازش ـ المؤامرة):

"عندما أتألم بسبب إحدى مؤامرات أصدقائي،

فإن أعدائي أيضًا يزرفون الدمع علىَّ".[٢]

فالقارئ هنا فور قراءة هذه القصة المكثفة جدًا والتي تعد في جملة واحدة يستحضر المثل القائل: "الطعنة من العدو تدمى أجسادنا، ولكن طعنة الصديق تدمى قلوبنا"، فالقصة هنا تلتقى مع مضمون المثل المختبئ في المخزون الثقافي الذي يقبع في ذاكرة المتلقي، وهو ما يلمسه القارئ أيضًا في قصة (كسوٹی ـ الاختبار):

"لدى أصدقائي هذه العادة الجيدة

وهى أنهم في وقت اختبار الشدائد يمتحوننى كالأعداء.....!!"[٣]

---

[١])" "محبت اندهى ہوتى ہے"
وہ یہ سوچ کر محبت کرنے لگا تھا۔
اور جب اس نے اپنے آپ کو محبت کی عینک لگا کر دیکھا تو۔
وہ اپنی نظروں میں گر چکا تھا - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٣٧.

[٢]) " جب کبھی میرے دوستوں کی
کسی سازش سے مجھے تکلیف پہنچتی ہے
تو میرے دشمن بھی آبدیدہ ہو جاتے ہیں - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٧.

[٣])" میرے دوستوں کی یہ اچھی عادت ہے
کہ وہ مصیبت کی کسوٹی پر مجھے - - -
دشمن کی طرح پرکھتے ہیں - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٨.

فهنا يمكن للقارئ أن يستعين بالمثل القائل: "إحذر من العدو مرة، ومن الصديق آلاف المرات"، حيث أنه يدعم موضوع القصة ويثرى دلالتها التي ترمى إلى أنه في وقت الشدة وحلول المصائب بدلًا من أن يكون الأصدقاء مصدرًا للدعم والمساندة، يكونوا مصدرًا لتأزم الموقف أكثر، وهذا المعنى المضمر أيضًا الذي قد يستشعره القارئ ويستحضره عن الأصدقاء يظهر في قصة (اصلاح ـ الإصلاح):

" عندما أفصحت بسذاجة عن عيوبي أمام أصدقائي
شرعوا في إصلاحي"[١]

وكذلك في قصة (دشمن ـ العدو):

"اصدقائي المخلصون في الحقيقة هم أعدائي
لأنهم دومًا يستعدون لمساعدتي ....!!"[٢]

أيضًا في قصة (مصروفيت ـ الانشغال):

"لدى أصدقائي عادة جيدة جدًا وهى
أنهم لا يسعدون مطلقًا بنجاحي
بل ينشغلون طوال الوقت في البحث عن سر فشلهم في نجاحي....!!"[٣]

وهكذا فإن استعانة القاص اكبر عابد بتقنية التناص وسعت آفاق النص القصصي؛ حيث أن الاسترفاد من الرصيد التراثي (الديني والشعبي) أمثالًا وحكمًا ومأثورات يضفى جمالًا ومعنًا خاصًا على القصص القصيرة جدًا، الذي بدورة يمنح ذلك التراث حيوية وحركة عندما يتدفق في تلك النصوص الحديثة التي تتغذى على معاني التجارب الإنسانية البعيدة.

---

[١]) " جب میں نے اپنے بے تکلف
دوستوں سے اپنی برائیاں بیان کیں
تو انھوں نے آپ اپنی اصلاح شروع کر دی - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٥٢.

[٢]) " میرے مخلص دوست ہی در اصل میرے دشمن ہیں -
کیوں کہ وہ میری مدد کرنے کو ہمیشہ تیار رہتے ہیں - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٥٤.

[٣])" میرے دوستوں کی یہ بہت اچھی عادت ہے کہ
وہ کبھی بھی میری کامیابی پر خوش نہیں ہوتے
بلکہ میری کامیابی میں اپنی ناکامیوں کے راز تلاش
کرنے میں ہمہ وقت مصروف رہتے ہیں - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٥٥.

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن القصة القصيرة جدًا تنمو وتنهض في علاقتها بنصوص أخرى تتناص معها، وهذا التناص هو الذي يحيى ويولد الإيحاءات والمضمرات الخفية في ذهن المتلقي؛ حيث تكون الاستجابة مع هذه النصوص إما إيجابًا أو سلبًا، إيجابًا عند تقبلها والتجاوب مع محتوياتها، وسلبًا عندما تتعارض مع ما تنطوي عليه من دلالات ومعان، أى أن تناص ال (ق–ق–ج) مع المخزون الجمعي والموروث الثقافي للمتلقي يولد لديه نصًا جديدًا من إنتاجه.

وتنتقل الدراسة إلى مكون هام وخاصية رئيسة في النص القصصي – بشكل عام– وفي القص القصير جدًا –بشكل خاص– وهو (العنوان).

"**العنوان**":

يأتى العنوان في طليعة العتبات؛ لأنه بوابة العمل الروائي، فمن خلاله تُفتح أبواب النص المغلقة، وتُستقى بعض المعلومات الخاصة بالعمل الروائي، ومن خلاله أيضًا ينفض الغبار عنه؛ فهو المبين والشارح لما يدور من أحداث، فالقارئ يبدو أحيانًا مندهشًا بذلك العنوان، ولكن حينما يعرف مقصده وما يرمي إليه وإشاراته ينفرج ذلك الاندهاش(عزوز علي إسماعيل: ٢٠١٣م، ص٧٤).

ويجسد العنوان أول لقاء مادي بين القارئ والكاتب فلا نستطيع تجاوزه في عالم القصة القصيرة جدًا، فهو يحتل مكانة كبيرة ويحظى بأهمية بالغة، كان عبر عن ذلك أحد النقاد بقوله "أنه يجب أن يسيل العنوان الذي يشبه سمكة السلمون شهية القارئ ولعابه، وإلا فإنه كالسمكة العجوز التي تشم رائحة الطعم وتتركه غير مكترثة به"(Roger B.goodman; 1967,p8).

ولا يخفى أن العنوان نظام إشاري ذو أبعاد دلالية ورمزية تتبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازى أعلى فاعلية تلقٍ ممكنة تغرى الباحث بتتبع دلالاته(بسام قطوس: ٢٠٠١، ص٦).

وعند النظر إلى عناوين المنتخبات القصصية–موضع الدراسة– يُلاحظ أن كلها عناوين تحمل إشارات لغوية تغرى القارئ وتدفعه لقراءة النص، وتوحى له بمساراته؛ حيث يحاول القاص قدر المستطاع أن يجعل العنوان مدخلاً لفهم النص،

وعند تدقيق النظر في هذه العناوين نجد أن الكاتب يحملها قيمًا ومثلًا وإشارات وفق رؤية الكاتب وأهدافه، وقد جاءت أغلبها في لفظة مفردة؛ حيث يبلغ عدد القصص التي جاء عنوانها لفظة مفردة ٣٨ قصة قصيرة جدًا، وكأن العنوان يحقق الاختصار والتكثيف والعمق الذي يتناسب مع النص القصير جدًا؛ لأن المتن محدود الكلمات، ومن ثم فإن العنوان ينبغى أن يكون ومضة دلالية، في حين بلغت العناوين التي تتكون من كلمتين ٧ عناوين، عبارة عن صفة وموصوف، مضاف ومضاف إليه، معطوف ومعطوف عليه.

ومن الملاحظ أن العناوين جاءت كلها معرفة في اللغة الأردية فلم يسبقها أداة النكرة (ايک)، وهو ما يعنى أنها تحمل مقصدًا وهدفًا بعينه قد يكون العموم والشمول، أو أنها تعبر عن حالة واقعية معروفة ومستقرة، وتؤدى وظائف سيكولوجية، وسسيولوجية، فتستميل عاطفة القارئ وتستقطبه لفك شفراته بالغوص في النص والدخول في عملية القراءة، معينًا له مسارات خاصة بتلك القراءة، كما أن كونها معرفة يؤكد على أنها تختزل المضامين وتحتويها.

ومن الجدير بالذكر أيضًا أن العناوين جاءت معظمها ألفاظ معنوية تحمل دلالات لها ظلالها البعيدة في النصوص القصصية؛ حتى الألفاظ المادية تحمل مغزى معنويًا حيث تحمل تأويلات عدة، ويمكن تمثيلها في الجدول التالي:

معرفة معنوية	معرفة مادية
(وجود ـ الوجود)، (اصلاح ـ الإصلاح)، (دشمن ـ العدو)، (پستى ـ السقوط)، (خوف ـ الخوف)، (رويہ ـ السلوك)، (كسوٹى ـ الاختبار)، (سازش ـ المؤامرة)، (مشوره ـ المشورة)، (عهد ـ الوعد)، (نجات ـ النجاة)، (فاتح ـ الفائز)، (حقيقت شناس ـ حقيقة المعرفة)، (دوسرا مقولہ ـ المقولة الأخرى)، (همدردى ـ الدعم)، (دائرہِ فكر ـ دائرة التفكير)، (شخصيت ـ الشخصية)، (انكار ـ	(آئينہ ـ المرآة)، (تحف ہ ـ الهدية)، (الٹى گنگا– الجانجا المقلوب)، (مدفن ـ المدفن)، (شادى ـ الزواج)، (زنگ آلود ـ المصدأ)، (جهيز ـ جهاز العروس).

الإنكار)، (مصروفيت ـ الانشغال)، (المیہ ـ المأساة)، (مدفن ـ المدفن)، (قلم کی سوچ ـ فكر القلم)، (منجمد مستقبل ـ المستقبل المتجمد)، (پاگل ـ المجنون)، (سزا ـ العقاب)، (مراجعت ـ الرجوع)، (ماڈرن ـ العصري)، (خوشی کے آنسو ـ دموع السعادة)، (واپسی ـ العودة)، (خوشبو ـ العطر)، (انصاف ـ العدل)، (دوسری راہ ـ الطريق الآخر)، (خوبصورت ـ الجميلة)، (تکون ـ المثلث)، (مصلحت ـ المصلحة)، (دوسری نشانی ـ العلامة الثانية)، (سیاہ حسن ـ الجمال الأسود)، (چپ چاپ ـ الصمت)	

من خلال الجدول السابق يتبين أن عناوين القصص لا تخلو من الرمز والتكثيف لكونها تعبيرًا مكثفًا عن الدلالة الكلية المتشكلة في المضمون أو المحتوى؛ حيث يعد العنوان مدخلًا سيميائيًا ودلاليًا لرؤية القصة، فيشير العنوان إلى محتوى القصة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، ومن هذه العناوين ما ذكر صراحة في ثنايا القصة، فيضيئ المتن الحكائي، ويبرز المعنى، وهنا يأتى العنوان للتعيين والتحديد، كما يتضح مثلًا في قصة (رويہ ـ السلوك):

" يقول أصدقائي أن الكلاب وفية للغاية
لكنني لم أستطع أن أتفق معهم على الإطلاق
لأن الكلاب ليست وفية بل مفترسة
سلوكنا هو ما يجعلهم أوفياء...!!"[١]

[١]) "میرے دوست کہتے ہیں کہ کتے بڑے وفا دار ہوتے ہیں - لیکن میں ان سب سے کبھی بھی متفق نہیں ہو سکا کیوں کہ کتے وفا دار نہیں ہوتے خونخوار ہوتے ہیں - انہیں وفا دار تو ہمارا رویہ بناتا ہے - - - !!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٤.

فيتضح هنا أن العنوان مختار بعناية شديدة؛ حيث أشار بصفته كلمة مفردة إلى مغزى القصة التي تدور حول أهمية السلوك الإنساني وطريقة تعامل الإنسان، فسلوك الإنسان هو الذي يجعل من الحيوان آدمي يتميز بخصال الإنسانية كالوفاء.

ومن العناوين مالم يشكل ظاهرة لافتة في دلالتها كمفردة، ولم يتم التلفظ بها في متن النص القصصي، ولكن عندما ينظر إلى سياق القصة تغدو محمولاتها الدلالية عميقة ومكثفة؛ مثلما يتضح في قصة (ماڈرن ـ العصري):

" هل تحبنى؟

نعم

هل ستستطع العيش بدوني.....؟

لا....كيف سأستطيع أن أحيا منفصلًا عنك؟

قيود المجتمع والدين تحول بيننا....!

لكن هذا لا يفرق..

كيف....؟

لا أنت متبعة لدينك ولا أنا متبع قوانين ديني....!!"[١]

يبدو للوهلة الأولي أنه ليس هناك علاقة صريحة بين العنوان ومتن القصة، ولكن بعد تأمل القارئ يجد أن معنى النص مضمر داخل العنوان، وكأن النص يشرح معنى العصرية في الوقت الحاضر، فقد صار الإنسان العصري المتحضر هو الذي يتحرر من دينه ولا يتبع قوانينه.

أما فيما يتعلق بعنوان المجموعة (چپ چاپ ـ الصمت)، فهو عنوان إحدى قصص المجموعة، وهى أميل إلى القصة القصيرة من ال (ق – ق – ج)؛ حيث تقع في ثلاث صفحات من القطع المتوسط، وقد أطلقة الكاتب على المجموعة،

---

[١]) "کیا تم مجھ سے محبت کرتے ہو
ہاں
میرے بغیر زندگی گزار سکو گے ۔۔۔؟
نہیں ۔۔۔تم سے جُدا ہو کر کیسے جی سکوں گا ۔۔۔؟
سماج اور مذہب کی بندش ہمارے درمیان حائل ہیں ۔۔۔!
اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔
کیسے ۔۔۔؟
نہ تم اپنے دھرم کا پالن کرتی ہو اور نہ میں اپنے مذہب کے قوانین کا ۔۔۔!!" اکبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، سابق، ص٤٢.

فجعله محورًا مركزيًا يقود إلى بقية عناوين القصص داخل المجموعة، بل هى النافذة التي يطل منها القارئ على بقية قصص المجموعة فكلمة (چپ چاپ ـ الصمت) لها العديد من الدلالات التي قد يرمى إليها الكاتب، وتقول القصة:

"كان جميعهم مشهورين بأنهم صم، بكم، عمى، وعاجزون، كانت السماء مسدلة ظلالها على الأرض الساكنة، كانت الأيدي قد انتزعت من أجسادهم، والأذان قد سقطت بعدما صُعقت بالرصاص، وكانت قد وضعت الأقفال الحديدية على أفواههم، ونهشت حدقة أعينهم.

فشعر الناس أنهم قد أصبحوا عميًا، صمًا، بكمًا، وعاجزين، عندما مُزعت أيديهم قيل لهم أنكم كنتم تستخدمون أيديكم استخدامًا خاطئًا؛ حيث أمسكتم بها الخناجر وكنتم ترغبون في قتل أولئك الناس الذين يرتدون ملابسًا بيضاء الذين منحوا سواعدكم القوة وجعلوا أيديكم قادرة على رمى الخناجر وتصويبها على الناس في الجهات المضادة، لكنكم قد وجهتوا خناجركم صوب أسيادكم، وكانت أذانهم قد صعقت بالرصاص؛ لأنهم كانوا يسمعون أسرارهم، ويقفون جبهة ضدهم، وكانوا قد جعلوهم بكمًا؛ لأن صدى صوت الناس الصامتين كان يزعج أذان ذوى الملابس البيضاء، وكانت قد وضعت أقفال حديدية على أفواههم لأنهم كانوا يلوثون ملابسهم البيضاء بالقذارة العالقة بألسنتهم، وكانوا يبصقون السم عليهم، وكانت قد اقتلعت عيونهم؛ حتى لا يمكنهم رؤية القذارة الكامنة داخل أجسادهم المختبئة تحت ملابسهم البيضاء، واطمئن الناس ذووا الملابس البيضاء الطاهرة أنهم بطريقتهم قد حافظوا على طهارتهم داخل ملابسهم.

كانت طهارتهم وملابسهم البيضاء هي سلاحهم الأكبر ضد الناس الصامتين، وهكذا يمكنهم أن يطلقوا على تلك الرائحة القذرة التي تفوح من أجسادهم طهاررة، لأن الإنسان نطفة من قذارة، فأيديهم البشعة، وأذأنهم التي كأذن الفيل وعيونهم التي كعيون الثعالب وأفواههم التي كأفواه الذئاب يمكن أن تشهد على طهارتهم تلك، أنهم لم يقطعوا أيدي الناس الصامتة، ولم يصعقوا أذانهم، ولم يضعوا الأقفال الحديدية على أفواههم، ولم يجعلوهم صامتين، ولم يقتلعوا أعينهم ولم يجعلوهم عاجزين.

لو حدث كل هذا أيضًا فإنه لصلاح وفلاح الإنسانية وليس من أجل مصلحتهم، فقد ظل شعارهم وسيظل على الدوام هو أنهم منقذوا الإنسانية، نحن من نُجرى في شرايين الناس دماءً جديدة، ويجرى الألم في أجسادهم بدلًا من الدم، فلا يستيقظون ليلًا ولا يلعبون بكرامة الإنسان، بل يصبحون أمناء على كرامتهم، ينعمون فلا يشربون الدماء الممتصة من أجساد الناس بل يشربون دموعهم، إذا يضحكون فمن أجل الإنسانية، وإذ يبكون فمن أجل الإنسانية، وإذ يفكرون قليلًا فمن أجل المصلحة الإنسانية، الناس الصامتون هم مرض على جسد الإنسانية، الذى إذا لم يُقض عليه الآن فسوف يتفاقم ويتفاقم وسيجعل له مكانًا.

طهارتنا وملابسنا البيضاء ستظل معيبة بهذا، نحن مقدسون، وسنظل مقدسين.. السحب في السماء ليست ظلال.. والأرض ستظل كما هى تتحمل الظلم، آيادى مقطوعة، أذان صماء، ألسن مقطوعة، وأعين عمياء، كانوا يشعرون بكل تلك المواقف، كانت عقولهم ملكًا لهم، وكانت قلوبهم المرهفة تنبض بداخلهم، شرعت الأرض في الهلاك وهى تتحمل الظلم، ففكرت عقول الناس الصامتين أن يفكروا قليلًا.. فلماذا كانت لديهم عقول لم يستطع الناس المقدسون أن يسيطروا عليها، فكان في مقدورهم أن يفكروا وكان يمكنهم أن يشعروا، فإذا بهم قد شعروا، فشعروا أن عقولهم صارت تعمل بجهد في وضع خطط جديدة خرجت من أيديهم المقطوعة وأذنهم الصماء، وألسنتهم المقطوعة وأعينهم العمياء.

شاهدهم الناس المقدسون، نظفوا الغبار المتراكم على عيونهم فرأوا جيدًا أن أيديهم، أذانهم، ألسنتهم، عيونهم لم تكن مبثورة، لكنهم الآن يستطيعون رفع أيديهم، يستطيعون أن يسمعوا، يستطيعون أن يتحدثوا، يستطيعون أن يروا، فهم حتى هذه اللحظة يتنكرون في أنهم صم، بكم، عمى وعاجزين.

أُصيب الناس المقدسون ذووا الملابس البيضاء بالذعر والفزع بعدما رأوا الناس الصامتين في هذه الصورة، شرعوا يفكرون؛ أننا قد بذلنا كل جهودنا منذ قرون في أن نجعل هؤلاء الناس صمًا، بكمًا، عميانًا وعاجزين حتى لا يستطيعوا أن يتكلموا، يسمعوا، يحركوا أيديهم أو يروا، لكننا فشلنا في تحقيق هدفنا، حاولنا أن

نجعلهم بكمًا لكن ظلوا يتكلمون، جعلناهم أصماء لكن ظلوا يسمعون، جعلناهم عميانًا لكن ظلوا يرون، قطعنا أيديهم ومع ذلك ظلوا يحركون أيديهم.

بعد مرور قرون تحكم الناس الصم، البكم، العمى في تيار الوقت فأصبح ذووا الملابس المقدسة صامتين، وانقلب البساط، وتغير وضع اللاعبين، وصار ذووا الملابس المقدسة صامتين، كانت لديهم عيون لكن لا يستطيعون أن يروا، أُنتزعت ألسنتهم من حلوقهم، تصل الأصوات إلى مسامعهم لكنهم عجزوا عن فهم ما تعنيه تلك الأصوات، قد تمزقت ملابسهم المقدسة، وبرزت القذارة من داخل أجسادهم المختبئة تحت الملابس البيضاء، تحطمت قدسيتهم وتبعثرت في كل مكان، والآن تسدل السماء ظلالها على الأرض الصامتة، وصارت عقولهم مصدأة، ووضعت أقفال على أفواههم ظلت موجودة إلى اليوم،

ولا نعرف إلى متى ستظل موجودة .....!!"[١]

---

[١]) وه سب اندهے، ب مرے، گنگ ے اور لولے مش هور تهے آسماں چپ چاپ زمين پ ه ساي ه كيے لپ ٹكا هوا تها. هاتهوں كو ان كے جسموں سے اكهاڑ كے پهينک ديا گيا تها. كانوں ميں سيس ه پگهلا كر ڈالا گيا تها. ان كے من ه پر آ هنی تالے لگا ديے گئے تهے. ان كی آنكهوں كی پتليوں كو نوچ ليا گيا تها.

پهر لوگوں نے محسوس كيا ك ه وه سب اندهے، ب مرے، گونگ ے اور لولے هو گئے هيں . جب ان كے هات ه اُكهڑے گئے تهے تو ان سے ي ه ك ها گيا تها ك ه تم اپنے هاتهوں كا غلط استعمال كر ر ه ے تهے. تم اپنے هاتهوں ميں خنجر لئے ان هی لوگوں كو موت كے گهاٹ اتار دينا چا هتے تهے جو سفيد لباس والوں نے هی تو تم هارے ناتواں بازؤں كو قوت بخشی تهی . تم هارے هاتهوں كو اس قابل بنايا تها ك ه وه مخالف سمتوں ميں بسے لوگوں پر خنجر پهنكتے ر ه ے ليكن تم نے اپنے خنجروں كا رُخ ان هی كی جانب موڑ ديا. ان هی ان داتاؤں كی جانب . ان كے كانوں ميں سيس ه پگهلا كر ڈالا گيا تها ك ه وه ان كی راز كی باتيں سن كر ان هی كے خلاف محاذ كهڑا كر ر ه ے تهے. ان هيں گونگا اس لئے بنايا گيا تها ك ه سفيد پوشاک والوں كے كانوں ميں خاموش لوگوں كی آواز كی گونج نے ان كی راتوں كی نيند حرام كر ركهی تهی . ان كے من ه پر آ هنی تالے اس لئے لگائے گئے تهے ك ه وه اپنی زبان پ ه چپكے هوئے غليظ ماد سے ان كی سفيد پوشاكوں كو پراگنده كر ر ه ے تهے. ان كے خلاف ز مرا گل ر ه ے تهے ان كی آنكهيں نوچ لی گئی تهی ك ه وه سفيد پوشاكوں كے اندر چهپے جسم كے اندر كی گندگی ن ه ديك هه سكيں . مقدس اور سفيد لباس والے لوگ مطمئن تهے ك ه ان هوں نے اپنے طور پر اپنے آپ كو اور اپنے تقدس كو اپنی پوشاكوں كے اندر محفوظ كر ليا ه ے.

ان كا تقدس اور ان كا سفيد لباس خاموش لوگوں كے خلاف سب سے ب ڑا هتهيار ه ے. وه اس طرح اپنے جسم سے پهوٹتی بدبو كو اپنے مقدس هونے كا نام دے سكتے هيں . كيوں ك ه انسان تو گندگی كا هی كي ڑا ه ے. ان كے بهون ڈے هات هه، هاتهی جيسے كان، لوم ڑی جيسی آنكهيں اور بهي ڑيے جيسے من ه ان كے تقدس كی گوا هی دے سكتے هيں . ان هوں نے خاموش لوگوں كے هاتھ ن هيں كلٹ ے، ان كے كانوں ميں سيس ه پگهلا كر ن هيں ڈالا، ان كے من ه پر ا هنی تالے ن هيں لگائے، ان هيں گونگا ن هيں بنايا، ان كی آنكهيں ن هيں نوچی، ان هيں لولا ن هيں بنايا.

اگر ي ه سب كيا بهی ه ے تو انسانيت كی فلاح وب هبودی كے لئے ن ه ك ه اپنے مفاد كی خاطر. ان كا نعره هميش ه سے ي هی ر ها ه ے اور هميش ه ي هی ر ه ے گا ك ه وه انسانيت كے نجات د هنده ه ے هم هی لوگوں كی شريانوں ميں نيا خون بهرتے هيں . اور جسموں ميں خون كے

يتضح من خلال العرض السابق للقصة أن عنوان (چپ چاپ–الصمت) يمثل نقطة مركزية تلتقى عندها كل قصص المجموعة، وتلخص القضايا والمواضيع السائدة التي تطرحها من الواقع المتردى والآفات التي تصيب المجتمع، وصراع الذات مع كينونتها، وموضوعات أخرى كالحرب والاغتراب والهزيمة والضياع الوجودي، وطمث الهوية، والقهر والتعجيز، والفساد وحب المصلحة والسخرية،

بجائے درد دوڑتا ہے. وہ راتوں جاگ کر انسانوں کی عزت سے ن ہیں کھیلتے. بلك ہ ان کی عزت کے محافظ بن جاتے ہیں . وہ عیش کرتے ہیں تو انسانوں کے جسم سے نچوڑا گیا خون ن ہیں پیتے بلك ہ ان کے آنسو پیتے ہیں . وہ ہنستے ہیں تو انسانیت کے لیئے، وہ روتے ہیں تو انسانیت کے لیئے، وہ کچھ سوچتے ہیں تو انسانوں کے مفاد کے لیئے خاموش لوگ انسانیت کے جسم پر ایك رستا ہوا ناسور ہے. جسے ابھی ختم ن ہ کیا گیا تو ي ہ بڑھتے بڑھتے اپنا مقام ایک مقام بنا لے گا.

ہمارا تقدس، ہمارے سفید لباس ہمیش ہ اس سے داغدار ہوتے ر ہیں گے. ہم مقدس ہیں اور ہمیں مقدس ہی ر ہنا ہے. آسمان پر گھٹائیں ن ہیں چھائیں . . زمین جوں کی توں ظلم س ہتی ر ہی . اکھڑے ہاتھ، ب مرے کان، کٹی زبانیں، اندھی آنکھیں ي ہ سب نماشے محسوس کر ر ہے تھے ان کا دماغ ان کا اپنا تھا. ان کا حساس دل ان کے جسموں میں دھڑک ر ہا تھا. زمین کی کوك ھ ظلم س ہتے س ہتے اجڑنے لگی تو خاموش لوگوں کے دماغ نے سوچا پھر ب ہت کچھ سوچا . . کیوں ك ہ ان کا دماغ ان کا اپنا تھا. ان کے بس میں تھا. جس پر مقدس لوگ قبض ہ ن ہیں کر سکتے تھے. وہ سوچ سکتے تھے، محسوس کر سکتے تھے، پھر ان ہوں نے محسوس کیا تو ایسے محسوس کیا ك ہ ان کا دماغ نئے پلان بنانے کی جد وج ہد میں مصروف ہو گیا. پھر ان کے کٹے ہاتھ، ب مرے کان، کٹی زبانیں، اندھی آنکھوں سے بھی آگ نکل گیا.

مقدس لوگوں نے دیکھا. اپنی آنکھوں پر جمی گرد کو صاف کر کے اچھی طرح دیکھا ك ہ ان کے ہاتھ، ان کے کان، ان کی زبانیں اور ان کی آنکھیں اندھی ن ہیں تھی . بلك ہ وہ اب ہاتھ ہلا سکتے ہیں . وہ سن سکتے ہیں، وہ بول سکتے ہیں اور وہ دیك ھ سکتے ہیں . وہ اب تک اندھے، ب مرے، گونگے اور لولے ہونے کا ڈھونگ رچائے ہوئے تھے.

سفید لباسوں میں ملبوس مقدس لوگ خاموش لوگوں کا ي ہ روپ دیك ھ کر س ہم گئے سوچنے لگے. جیسا ك ہ ان ہیں سوچنا چا ہیے تھا. ك ہ ہم صدیوں سے ان لوگوں کو اندھے، ب مرے، گونگے اور لولے بنا نے کی بھرپور کوشش کر ر ہے ہیں . تاك ہ ي ہ ن ہ بول سکیں، ن ہ سن سکیں، ن ہ ہاتھ ہلا سکیں اور ن ہ دیك ھ سکیں . لیکن ہم اپنے مقصد میں ناکام ہو گئے ہیں . ہم نے ان ہیں گونگا بنانے کی کوشش کی لیکن وہ بولتے ر ہے، ب مرا بنایا تو پھر بھی وہ سنتے ر ہے، ان ہیں اندھا کر دیا تو اس کے باوجود وہ دیکھتے ر ہے، ان کے ہاتھ ہ اکھاڑ دیے تو وہ پھر بھی ہاتھ ہ ہلاتے ر ہے.

پھر صدیوں بعد یوں ہوا ك ہ اندھے ب مرے، گونگے اور لولے لوگوں نے وقت کی رفتار کو ایسے جکڑ لیا ك ہ مقدس لباس والوں کو چپ سی لگ گئی ہے. بساط الٹ چکی ہے. کھلاڑی بدل چکے ہیں . پٹی ہوئی م ہریں حرکت میں آ چکی ہیں . مقدس لباس والوں کو ایسی چپ سی لگی ہے ك ہ ان کی آنکھیں ہوتے ہوئے بھی وہ دیك ھ ن ہیں سکتے. ان کی زبانیں ان کے جبڑوں میں جکڑسی گئی ہے. ان کے کانوں میں آواز تو پہنچتی ہے لیکن وہ ان آوازوں کا مف ہوم سمجھنے سے قاصر ہیں . ان کے مقدس لباس تار تار ہو چکے ہیں . جس سے سفید پوشاکوں کے اندر چھپے جسم کے اندر کی گندگی با ہر نکل آئی ہے اور ان کا تقدس ریزہ ریزہ ہو کر جابجا بکھر گیا ہے آسمان اب بھی چپ چاپ زمین پر ساي ہ کیے لٹکا ہوا ہے اور ان کے دماغ زنگ آلود ہو چکے ہیں .

ان کے من ہ پر آ ہنی تالے پڑے ہیں . آج بھی پڑے ہوئے ہیں .

ن ہ جانے کب تک پڑے ر ہیں گے . . . .!!

وغياب القيم والمعانى الإنسانية؛ فجاءت تعبر عن معاناة الإنسان بتعمد نزع إرادته وسلب حواسه واستعباده، فهى بمثابة دعوة للإنسان بعدم الاستسلام أو السماح بشل حواسه، حتى وإن كانت التيارات المضادة عاتية، حتى وإن بدى له أنه قد فقد كل حواسه، فطالما لديه عقل يمكنه أن يستعيد كل ما سلب منه، فالعقل لا ينبغي أن يصمت وإن صمتت كل الحواس، وبهذا يكون عنوان (چپ چاپ ـ الصمت) هو لحظة تأسيس تدفع إلى الانتقال داخل نصوص المجموعة القصصية.

هكذا يتضح من خلال تأمل عناوين القصص مدى براعة الكاتب في انتقاء مفردات عناوين قصصه؛ حيث أن هذه العناوين مختارة بعناية، تشير إلى محتوى القصص القصيرة جدًا بأساليب مباشرة أو غير مباشرة، وتتسق مع رؤية الكاتب، فكانت العناوين بمثابة المصابيح التي تضيئ النصوص القصصية القصيرة جدًا.

والخلاصة –بعد العرض السابق للسمات والخصائص الميكروسردية للقصة القصيرة جدًا– يمكن القول بأن ال (ق–ق–ج) تمتلك أسلحة فنية تعبيرية قوية للغاية، ليس من السهل على كل من يدعى الكتابة في هذا الفن أن يحوزها أو يحسن استثمارها، وهذه الأسلحة أيضًا تجعلها قادرة على حمل الهموم المختلفة للإنسان سواء كانت اجتماعية أو وطنية او إنسانية، وانتقادها، كما أنها تسعى إلى فتح باب التأويل لدى القارئ مما يجعله مشاركًا في إنتاج النص، ويجعلها من أفضل الأجناس الأدبية في العصر الحالي، أى عصر السرعة والعجلة، فهى لا تقل أهمية عن أى نص قصصي آخر.

الخاتمة

وفى ختام هذا البحث الموسوم بـ"مقاربة ميكروسردية لمنتخبات من المجموعة القصصية القصيرة جدًا (چپ چاپ – الصمت) لـ (اكبر عابد)"، تخلص الدراسة إلى النتائج الآتية:

– تعددت مفاهيم ومصطلحات القصة القصيرة جدًا، لكن المصطلح الذى شاع في الأدب الأردى وكان أكثر استعمالًا هو (منى افسانه)؛ أى القصة القصيرة جدًا، فكان هو المصطلح الأقوى دلالة في التعبير عن هذا الفن.

– لم تكن كتابة (القصة القصيرة جدًا) بالأمر اليسير، بل يقتضى بناؤها مجموعة من السمات والخصائص التي تميزها، وقد سعى الكاتب (اكبر عابد) أن يوفرها في قصصه القصيرة جدًا؛ منها ما يلى:

١–احتفاظ القصة القصيرة جدًا بالبناء القصصي السردى ومكوناته من حكاية وراو، أحداث وشخصيات، وزمان ومكان، لكن بوساطة الرمز والإشارة على نحو مقتصد وغير مطول بخلاف الأنواع السردية الأخرى التي تعنى بتتبع عناصر الحكى على نحو مطول، وهكذا فهى تنزاح لسلطة التجريب والخروج عن المألوف القصصي؛ مما يفتح صفحة جديدة في تاريخ الأدب الأردي السردى.

٢– التخلص من الشخصية التقليدية وأوصافها، والتركيز على شخصية مركزية واحدة فى معظم القصص؛ لتكون رمزًا لما هو جمعى، ولتحقيق الاقتصاد والاختزال.

٣–لعنصر التكثيف دور مهم في بناء القصة القصيرة جدًا في المجموعة القصصية (چپ چاپ ـ الصمت) الذى يعتمد على الحذف والإضمار، الاستعانة بالضمائر بدلًا من الأسماء، فعلية الجملة، الابتعاد عن الحوار والتخلي عن الوصف، وغيرها من الأدوات الأخرى التي تتكاتف في آداء وظيفة مشتركة، وهى منح الفضاء السردي المحدود طاقة فنية تجعله قادرًا على اختزال المعنى، فجاء النص قليل الكلمات ولكنه وافر بالمعانى.

٤– تعتمد القصص القصيرة جدًا في المجموعة القصصية (چپ چاپ . الصمت) على المفارقة التي تعد شرطًا أساسيًا وسمة خاصة لهذا الفن، وقد تنوعت بين المفارقة اللفظية، التصويرية والموقفية التي أبرزت التناقض عن طريق الإشارات التضادية وإدهاش القارئ، مؤدية وظائف متنوعة جمالية أو إصلاحية أو السخرية.

٥– يتفاعل هذا الفن الحديث مع العديد من الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر مثلًا؛ حيث تعد الشعرية سمة بارزة في القصة القصيرة جدًا؛ لما تتميز به من جمال لغتها وأسلوبها وقدرتها على الربط بين السردي والشعري، وتحويل اللغة العادية اليومية إلى لغة أدبية، وتبديل العالم المتناهي في الكبر إلى عالم متناه في الصغر، بواسطة

إيقاعات داخلية تحتفظ بالبنية السردية من جهة، وتنهل من ينابيع الشعر لغتها وصورها ورموزها التي تتمتع بالإيقاع والجرس الموسيقي من جهة أخرى.

٦- خالفت النهاية (القفلة) في الميكروسرد/ القصة القصيرة جدًا الوظيفة التقليدية في الأعمال السردية عمومًا، فلم تعد حلًا للعقدة، بل غدت للإدهاش والإرباك وللمفارقة والسخرية.

٧ – لجأ الكاتب في قصصه إلى تقنية التناص؛ حيث انفتح على نصوص أخرى واستدعاها في قصصه بسبب طاقتها التعبيرية والإيحائية والرمزية.

٨- برع الكاتب في اختيار عناوين قصصه، وانتقاء مفرداته؛ إذ جاءت هذه العناوين رمزية وموحية، وكان واضحًا في جل القصص أن العنوان هو بؤرة المتن حضورًا أو غيابًا، ومهما كان حجم القصة قصير جدًا، فإنه يفضى إلى إفراز العنوان أو إنتاجه.

٩-جاءت قصص المجموعة المختارة فى مجملها قصيرة في الحجم إلى حد كبير جدًا، فقد لا تتجاوز بضعة كلمات في معظم القصص، وبضعة أسطر في بعضها.

١٠- تشرك ال(ق . ق . ج) القارئ في إنتاج بنيتها الدلالية؛ حيث تترك أمامه مساحة تأويلية شاسعة، عن طريق الفراغات أو علامات التخييل السردي (.....) التي يتركها القاص للقارئ؛ فيستدعى تفكيره وبحثه عما يملأ به هذه الفراغات؛ لتحقق قراءة أخرى للنص من قبل القارئ، وبذلك تكتمل عملية التلقي، وهكذا ينهض النص القصير جدًا على ثنائية المؤلف والقارئ.

١١- تنطوى القصص القصيرة جدًا موضع الدراسة على بنية متعددة المعانى والدلالات؛ مما جعلها ترمز للعديد من القضايا الاجتماعية والنفسية والإنسانية، فجاءت معبرة عن معاناة الإنسان وصراعه مع متناقضات الحياة مرة في صورة نقد لاذع للمجتمع لضياع الكثير من القيم الإنسانية، وأخرى في صورة سخرية تهدف الإصلاح، وثالثة في صورة نصيحة أو عظة.

وفى النهاية يمكن القول بأن تجربة الكاتب أكبر عابد في كتابة القصة الأردية القصيرة جدًا تمثل تجربة رائدة ومؤسسة لهذا الشكل السردى في الأدب الأردي الحديث يحمل اسم "منى افسانے –القصص القصيرة جدًا".

ثبت المصادر والمراجع

أولًا المصادر والمراجع الأردية:

١ـ اكبر عابد: چپ چاپ (منی افسانوں کا مجموعہ)، تکمیل پبلی کیشنز، ممبی، ٢٠٠٧ء.
٢ـ آمنہ آفرین: اردو میں منی افسانہ، معراج پبلی کیشنز، حیدر آباد، ٢٠٠٩ء.
٣ـ انور سدید: ادب كہانی، مکتبہ فکر وخیال، لاہور، ستمبر ١٩٩٨ء.
٤ـ جگدیشن چندر ودھاون : منٹو نامہ ، مکتبہ شعر وادب، لاهور، ١٩٨٩ء
٥ـ سعادت حسن منٹو: سیاہ حاشیے (افسانوی مجموعہ)، مکتبہ جامعہ، لاہور، ١٩٤٨ء.
٦ـ سید صفی مرتضی: اصناف ادب کا ارتقا، نسیم بک ڈپو، لکھنو، د.ت.
٧ـ سیدہ زہرا بیگم: مختصر تاریخ اردو ادب اور أصناف شاعری، بوستان اشہر، حیدر آباد، ط١، ٢٠٠٥ء.
٨ـ عظیم الحق جنیدی " مرتب " : اردو ادب کی تاریخ ، ایجو کیشنل بکـ هاوس ، علیگڑہ ، ١٩٩٧ء.
٩ـ قمر رئیس، خلیق انجم: اصناف ادب اردو، سر سید بك ڈپو، علی گـڑھ، ١٩٧١ء.
١٠ـ گوپی چند نارنگ: اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ٢٠٠٠ء.
١١ـ نگہت ریحانہ خان: "اردو مختصر افسانہ" فنی وتکنیکی مطالعہ، ایجو کیشنل پبلشنگ هاوس، ١٩٨٦ء.
١٢ـ وارث علوی: کلیات راجندر سنگھ بیدی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دلی، پہلی اشاعت، ٢٠٠٨ء.
١٣ـ وہاب اشرافی: راجندر سنگھ بیدی افسانہ نگاری(ایک دکھ مجھے دے دو) کی روشنی میں، ایجو کیشنل پبلشنگ هاوس، دهلی، ٢٠٠١ء.

ثانيًا المصادر والمراجع والدوريات العربية:

١- القرآن الكريم.
٢-الألبانى: صحيح الترمزى، الراوى: أنس بن مالك، هداية الرواة، خلاصة حكم المحدث: حسن.

٣-أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ٢٠١٠م.
٤-أحمد ذكى: في السماء، كتاب الهلال، مصر، ع ٦٠٣، مارس، ٢٠٠١م.
٥-إبراهيم محمد أبو طالب: شعرية اللغة في القصة القصيرة جدًا، مجلة الذاكرة، التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي، الجزائر، ع ١٠، ٢٠١٨م.
٦-بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، الأردن، ٢٠٠١م.
٧-بهاء الدين عبد الله ابن عقيل: شرح ابن عقيل على الفية بن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٩٨٠م.
٨-جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
٩-جميل حمداوى: القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد، مجلة ديوان العرب، ع ديسمبر، الشارقة، ٢٠٠٦م.
١٠-حميد الحمدانى: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدًا قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة انفوبرانت، فاس، المغرب، ط١، ٢٠١٢م.
١١-خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجاة أبحاث اليرموك" سلسلة الآداب واللغويات"، جامعة اليرموك، الأردن، مج ٩، ع٢، ١٩٩١م.
١٢-رابح بن خويه: القصة القصيرة جدًا في الأدب العربي الجزائرى أنموذجًا، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد١٦، ع١، ٢٠١٩م.
١٣-سعاد مسكين: راهن القصة القصيرة جدًا بالمغرب، مجلة المنعطف الثقافي، ع١٤١، مارس ٢٠٠٧م.
١٤-سعيد بن عبد الواحد حسان: مختارات من القصة القصيرة جدًا في أمريكا اللاتينية، المغرب، ط٢، ٢٠٠٥م.
١٥- عبد الله أبو هيف: القصة السورية من التقليد إلى الحداثة، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
١٦- ظاهرة القصة القصيرة جدًا، مجلة الآطام، ع٢١، كانون الثانى، شباط، ٢٠٠٥.
١٧-عدنان كنعانى: القصة القصيرة جدًا إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح، مسار للطباعة والنشر، ٢٠٠٩م.
١٨-عزوز على إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية (من عام ١٩٩٠ إلى عام ٢٠١٠م) دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م.

١٩-على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط٤، ٢٠٠٢م.
٢٠-عمار الجنيدى: إضاءات لابد منها في أفق القصة القصيرة جدًا، الجوبة، ع٢٧، ٢٠١٠م.
٢١-عمر باصريح: شعرية المفارقة في منجز البردونى الشعري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
٢٢-مجدي عبد الرؤوف حسين: القصة القصيرة جدًا، قراءة في التراث العربي، مجلة العلوم الإنسانية، كلية اللغات، قسم الأدب والنقد، جامعة سنار،السودان، مايو٢٠١٢م.
٢٣-محمد عبيد الله: إشكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية، مجلة تايكي، أمانة عمان الكبرى، ع٢٥، ٢٠٠٦م.
٢٤-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
٢٥-محمد يوب: القصة القصيرة جدًا الخروج عن الإطار، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٥م.
٢٦-نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول "مجلة النقد الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٣،٤، ١٩٨٧م.
٢٧-هيثم بهنام بردي: القصة القصيرة جدًا في العراق، منشورات المديرية العامة لتربية نينوى، العراق، ٢٠١٠م
٢٨ـ يوسف حطينى: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجى، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٩ـ دراسات في القصة القصيرة جدًا، مطابع الرباط، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.

ثالثًا المراجع الإنجليزية ومواقع الإنترنت:

1- Reid,J.C.:40 Short Short Stories, Edward Arnold,1965
2-Roger B.goodman;The World's Best Short Short Stories, Bantam Pathfinder, 1967.
٣-جميل حمداوى: مكونات القصة القصيرة جدًا وسماتها عند الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسى، ٢٠٢١/١٠/٣م www.Alukah.com

A micronarrative approach to the selections from the very short story collection (Chop Chap- Silence) by (Akbar Abed)

Abstract

The very short or micronarrative story is a new literary style of recent Growing up and appearing, However, he was very popular and widespread among writers and intellectuals in the modern Ages, He witnessed a steady growth in literature in general, and Urdu literature in particular.Therefore, critics tried to establish the artistic foundations that govern this new literary genre that distinguishes it from other literary genres.

This research aims to approach the very short story, and to reveal its horizons in Urdu literature through the experience of the storyteller (Akbar Abed) in his collection of very short stories (Chang-Cap - Silence); As a model for this new storytelling art,The study reveals his narrative components upon which his creative experience in this fictional form is based, The study reveals its narrative components on which its creative experience in this story form is built.

The study also tries to highlight the most important features and artistic characteristics that give the very short Urdu story the character of uniqueness and distinction from other genres of literature, which made it more suitable for the modern age, which is characterized by a rapid pace in all aspects of life, including literature that is always in line with and expresses the spirit of the era.

Keywords: the very short story, features and characteristics, narrative, end (closure), condensation, irony, poetics, intertextuality, title.