

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -  
كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة العربية وآدابها



التخصص: اللغة والأدب العربي  
الفرع: الأدب المغربي

مذكرة لنيل درجة الماجستير

إعداد الطالب: محمد يوسف غريب

الموضوع:

# شعرية القصة القصيرة جدا في الجزائر

لجنة المناقشة:

أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسا.  
د/ الوناس شعباني، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... مشرفا ومقررا.  
د/ خالد عيقون، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضوا ممتحنا.

تاريخ المناقشة: .. - .. - 2013

# إهداء

ضعت...ها...هنا..

شفتايا عطشى... ولا حواء فتحت القفص..

////////////////

□صاح الحجاج... رؤوسهنّ أينعت

□صاح الحلاج... ناسك ما في جبتي

□غير إحدى عشر..... شمس وقمر

مرمر وسكر..

# تُشْكِرُ و عِرْفَان

شيئاً فشيئاً يتبدد الضياء، تتقلب الصور... وتطوف الأحلام، في عجيج الخواطر

... تنام في قلب الأزل، لنخرج والفجر من قلب الظلام تتقاطر من بلل

ولادة روح في حلة النور... من الذاكرة أستاذي الأول سيدي عبد

الكريم بوترة... إلى آخرهم مشرفي د شعباني الناس امتداد

قطرات في نقاط آتية... لا تزال تبحث عن حروف....

لا أذكر أحدا... رغبة في البقاء وشهوة الاستمرار... من أول صديق

علي... ليوقد قتل نار الأسماء... وإن سكن لهيبهم ل يبقى

الجمر لا ينطفئ... مع آخر الشعراء قدور....

بدأ المشوار... انتظر إليك شعلة... لا... تكون... أنت...

# مقدمة

## مقدمة:

حين كان لزاماً على اللغة أن تتكلم بملء غواياتها، لغة أخرى، وأن تعبر عنها كما تشاء اللغة، طفت على كل السطوح لتخلق فضاء آخر، تبحث عن هويتها في اللاهوية وتركب الحرف إلى اللاحدود، تعبر على كل مسافات البوح، لتعيد الكلمة إلى بدئ الخلق ولتقول إنّ الإبداع مازال في الصفحة الأولى من كتاب الأدب.

شكّل الوعي إزاء التصورات المستحدثة تحدياً فكرياً، مواجهاً التيارات الثقافية والفلسفية بعدما استنزفت محتوياتها، وطاقتها، عبر جملة تحولات في النسق الذهني والثقافي من خلال العديد من العوامل الفكرية والفلسفية والسياسية...، كان لها أثر كبير في تحول القيم، بشكل فعال تحللت دون أن تعرض خطة لذلك، انعكست على مسار جغرافيا الإنسان الحي، أعيدت مظاهر الحزن، القلق والضياع، العدمية، الاغتراب والثورية والتوتر الانفعالي التي نواجهها في طبيعة الذات المعاصرة، وهي تبحث في استكشاف ذاتها في الآخر اللامفكر فيه وثقافته، كصيد. كامن في طرحات الفلسفات لما بعد الحداثية، في التحول والآخر: يتمثل من المنهجية إلى الفلسفية، عبر الفكرة ونقيضها ذلك باعتبارها حدثاً غير ممنهج أدى أصحاب هذه النزعة الذين يتجهون بالسؤال إلى ما بعد البنيوي؛ ترى في السؤال مسارات عتق، وفضاء أكثر تحراً وإتساعاً، وأكثر ارتباطاً بحركة المجتمع وحاجات أفرادها، ترى المساواة والرفض وحرية الإرادة، بدل الاستسلام إلى الرضى بما هم فيه، بدعوى أنه من صنع الظروف وعمل الطبيعة أو القوى الميتافيزيقية، بل التسليم بالواقع والرضى بما هو قائم في مسارات معارضة للثابت ومُقيضةً للتمركز.

هي أفكار انعكست على مستوى الرؤيا والتفكير، وباعتبار اللغة وعاء الفكر ومظهر الوعي، دفعت ضمناً إلى إنشاء لغتها الخاصة، أخذت تُسرّع لنفسها التجاوز والتعدي، عبر نماذج التجلي، وما الأعمال الأدبية إلاّ مظهراً منها القائمة على القدرات الجمالية والبلاغية ورسم التوجّه عبر تفجير القدرة على خرق المركزية الفنية. فيها يتم تطويع اللغة للتعبير عن الحي النابض، لتتكلم بلغة تفكيرها، ومنطق وعيها بالوجود والراهن، فعرفت الكتابة انفتاح آفاق تجريبية جديدة، على صعيد الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق للتعبير، كانت في مستوى هذا التساؤل، بتفسير حاجز فكرة النوع الأدبي، وبرزخية ما هو شعري مع ما يصطلح عليه بالنثري،

هو ما تمثل في نوع كتابي جديد يسمّى "القصة القصيرة جدا" كنتاج ما بعد حداثي، تخلق في منظومته وترعرع عبر فلسفاته، لما منحته للوعي الجمالي. إثري التبدلات الحاسمة والعميقة للنسقية الفنية المعاصرة.

هكذا تسعى الشعرية المعاصرة إلى استثمار ما أجادت به المخيلة البشرية من أعمال إبداعية، فلا غرو أن تمنع النظر في "القصة القصيرة جدا". إنه ليس خروجاً عن قاعدة أو تجاوزاً لخط أحمر، لما رسمه النقد ونحتته الذائقة، في النبش في هكذا أمور، وتحفر في مثل هذه القضايا؛ مادام أنّ الفن محركه والجمال غايته، انطلاقاً مما تدركه من فهم للحركية الأدبية المستحدثة، إبداع يبحث عن احتواء الحياة الفكرية والثقافية في حساسية فنية، إنه استفزاز للشعرية في تحسسها لرهاناتها باكتشاف العلل البعيدة وراء هذا الانجذاب؟

تعد القصة القصيرة جدا نتاج الكثير من العوامل، ترجع إلى تطور الدراسات المعاصرة وما قدمه فكر ما بعد الحداثة، حيث أعاد للذات حريتها، بعيداً عن كل تمركز وانعتاق من كل ما هو احتوائي، فكان الانقلاب على الجنس الأدبي، فكل عصر يلد جمالياته الخاصة، استجابة للمتطلبات الفكرية المتوافرة على الساحة؛ التي تؤثت الذهنية الإبداعية والتي بدورها تركز وتراهن على شعرية وجمالية التلقي، جمالية تترقب فنية فهم فراغات البياض، فالكاتب بحاجة لأن يضمّر أكثر مما يظهر، تلبية لهاته الرغبة، التي أصبحت أسلوباً؛ كتوجه له منطلقات فكرية وفلسفية، ومحطات معرفية يتكى عليها.

إنّ محور النشاط في هذه التجربة ليس قراءة النص وكشف معانيه، وإنما تشغيل النص بوساطة الكتابة كفاعلية إنتاجية، كتابة داخل النص وعلى حوافه وفي فجواته، بحيث تصبح الكتابة ضمن هذا الإطار وسيلة للترحال ليس في النص فحسب، بل في الذات أيضاً، ما يجعلها مكاناً للخلوة والتعلم معاً، لكونها توفر للقارئ وسائل التفكير فيه، فتستدرجه إلى حالة من الاستقصاء للأنا والعالم، وفرصة إصغاء إلى الأجزاء المبعثرة في الذات، ما يمكنها من امتلاك قدرة التجمع والمراوغة، وهذا يساعد الذات الكاتبة على التجوال في أنظمتها الشعرية والفكرية.

ووفقاً لخصوصية هذا التجريب الأدبي الجديد المغاير لفن كتابة القصة بطابعها المتعدد، كأنموذج حداثي يحمل في ذاته خاصية التمرد المطلق، كركيزة للتجريب على القواعدية والأسس النمطية لفن كتابة القصة، بما هي معروفة ومتداولة في النقد الأدبي وبفعل عدم اكتمال الأنموذج العام. هذه الأخيرة في الدلالة المقصودة زمنياً من بعد أواخر القرن العشرين، كالشعر "قصيدة النثر" وأنواع القصص المختلف بما في ذلك الرواية، فالقصة القصيرة جدا كنص

أدبي، تأخر ظهور انقلابه البنيوي والدلالي، يعود إلى تخلف حقيقة وضعه كفن أدبي مهمل اجتماعياً، ومغيب خاصة على الصعيد الأكاديمي، ومؤسسات الثقافة كفن يتوسط النشاطات المختلفة، ما يخلق فعلاً مطاردة لمبدعي الأدب في تعاطيه وتعاطي عصرية المثاقفة، في مجالية الوعي القصصي، وإن كان ذلك للتزود بمعطيات نظرية والتي أدت إلى عدم التحقق عملياً لفرط ما يحتاجه هذا اللون من إمكانيات.

هل علينا أن نقيم تطابقاً بينها والقصة القصيرة، على الاختلاف الشاسع بين الجنسين وإسقاط معايير القصة القصيرة عليها، كونه يصرفنا عن الفحص السيمي، المميّزة لفن القصة القصيرة جداً؟

إن قراءة القصة القصيرة جداً في ضوء الخبرة القصصية الحديثة ووعيها لفن القص والأسئلة الماثلة في هذا السياق، لا يغيب أفق جمالي ما بعد حدثي، وأسئلته الجمالية الأمر الذي يخوله لأن يحتل صدارة الميل الإنساني أدبياً أو ناقداً، دارساً أو قارئاً. فكان مجال البحث « شعريّة القصة القصيرة جداً » كدراسة تحليلية وصفية في إطار الخبرة النقدية المابعد الحدثية، كمنتج وحاضن. من خلال المدونة الجزائرية.

وإذا كانت الدراسة تستوجب أنموذجاً؟ فما حال النص القصصي الأدبي في الجزائر؟ الذي بقي مغموراً، وما مدى استقلالية هذا الأدب العربي عن صنوه في المشرق، وفي الأدب الإنساني العالمي؟ وهل هناك حديث عن خصوصية؟ وهل استطاع أن يوجد تفاعلاً ضمن حقل دلالي يتمشى وطموحات المبدع في آن واحد؟ وإن كانت هناك خصوصية، فهل هي فنية أو جغرافية إقليمية ترتبط بالحيز وبالتجربة الإبداعية؟ وهل يمكن أن نقول أن هناك أدباً جزائرياً متميزاً؟ وإلى أي حد استطاعت تلك النصوص المكتوبة أن تشكل هوية جزائرية؟ وكيف استمدت التجربة اللغوية حضورها من الواقع الجزائري؟

ولعل هذا أول الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع؛ الذي تدور رحاه حول الشعرية، وكيفية تحققها، ومن حيث أنه أهم ما أستجد في الأدب العربي بصورة عامة والجزائري منه بصفة خاصة، ونحن نبحت عن التميز والتميز فوقعت أعيننا على " القصة القصيرة جداً " التي تعد من الأجناس الجديدة في هذا المجال؛ وهذا ما يعد ثاني الأسباب.

وهذا ما يحمل أسئلة آنية: ماذا تعني الشعرية كاتجاه في الأدب؟ ما هي شعرية القصة القصيرة جدا؟ وما هي خصائصها؟ وما أنواعها وتجلياتها في التجربة الجزائرية؟

تقصيا للجواب خضع البحث للتقسيم الثلاثي، حيث تضمن ثلاثة فصول، يتقدمهم بعد المقدمة، مدخل تمهيدي؛ تحت عنوان الشعرية المفهوم والتحول، وكل فصل يتفرع إلى ثلاثة مطالب تزيد بوحدة أو تنقص، و يذيل البحث كله بخاتمة، تعرض أهم نتائج البحث، مع ملحق يعرف بشكل وجيز كتاب هذا النوع في الجزائر.

يأتي الفصل الأول معنونا بـ القصة القصيرة جداً الماهية والرهان، وفيه نطرح مفهوم التجريب في الأدب، من شعرية الشعر إلى شعرية النثر إلى إشكالية تجنيس الأدب، وفي المبحث فلسفة القص والكتابة في القصة القصيرة جداً، نتفرع عنها ثلاث قضايا، القصة القصيرة جداً وجدل المصطلح، ظرفيات النشأة إلى مناقشة جدلية الكم والكيف، أما المبحث الثالث، فيه نعرض امتحان المرجعية الإبداعية، واقع الأنموذج المقترح التجربة الجزائري ثم نمتحن القول الكتابي وأفق التنظير النصي لهاته التجربة.

أما الفصل الثاني حمل عنوان: "معمارية النص ودينامية الفضاء" ينقسم بدوره إلى ثلاث مباحث، أول مبحث "الاقتضاب الغوي كموجه كتابي"، نناقش فيه "اقتضابية اللغة" و"التشفير ولعبة الدوال" ومسألة "التقرين وحجب المدلول". "العوالم الإطار" متمثلة في "السرد الخاص" و"الحدث" وتشكل الدلالة" إلى "ضيق الفضاء" الزماني والمكاني في القصة القصيرة جداً، لنخرج إلى مبحث آخر نطرح فيه "دينامية البناء" في هذا النوع الأدبي من "الانبجاس الفعلي"، إلى "جدل الكلمة والتركيب" ليفضي هذا المبحث إلى مبحث آخر ثالث.

أما الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان: "جدل التقنيات وأفق الكتابة" تضمن ثلاث مباحث؛ مبحث أول يعالج "بنية النص وتشظي الدلالة" فيه، من "فضاء العنوان إلى تجليات المتن"، ليختم بمعالجة "البنية كسياق لإنتاج الدلالة". لننتقل إلى مبحث ثاني من خصوصيات وتقنية الكتابة في القصة القصيرة جداً يتمثل في "الالتفات" نناقش في هذا المبحث "الالتفات حدود المفهوم وأفق التوسيع"، إلى أنواع الالتفاتات التي تعبر جسد النص، من "الالتفات عبر النوع الأدبي" إلى "الالتفات التناسي"، مروراً بـ "الالتفات البصري". كلها ميكانيزمات تستخدمها

القصة القصيرة جداً لتشكيل نصها. أما المبحث الثالث بعنوان "التخريج كميز نوعي"، نطرح فيه مفهوم "الخرجة وقفل السرد" ثم نعرض "للمفارقة" كملح فني تسهم في شعرية النص.

يتوج البحث بخلاصة عامة، فيها أهم النتائج المتوصل إليها بمقاربة القصة القصيرة جداً لكشف شعريتها، وآلياتها من خلال المدونة الجزائرية. ولغرض تحصيل المادة وإعطاء موضوع البحث أكثر موضوعية سرنا على خطى المنهج الوصفي التحليلي.

هذا بالاستناد على مجموعة من الكتب مصادر ومراجع مجموعة من المراجع حول الشعرية والدراسات التي تناولت القصة، من بينها: "قال الراوي . البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" لسعيد يقطين، "النقد البنيوي للحكاية" لرولان بارت،... الخ.

على ضوء هاته الدراسة لا ندعي اكتمال موضوع البحث، فدون شك تعثره جوانب نقص، لأن هذا الموضوع يتطلب زاد معرفي كبير، يجمع كل ما قيل في خصوصه، وهذا ما لا نمتلكه، بالإضافة إلى شساعة الدراسة الشعرية، وانعدام المراجع المتخصصة التي تتناول القصة القصيرة جداً، حتى نضع أيدينا على أعمق بعد لشعريتها .

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتوجه بجزيل الشكر لـ "د.العباس عبدوش"، والأستاذ "أحمد العزري" والأستاذ المشرف "د.الوناس شعباني"، أمام ما منحوا لنا من فكرهم بالتوجيه والإرشاد في سبيل قطع أشواط هذا البحث، فلهم منا جميعاً جزيل الشكر والامتنان.

مدخل تمهيدي:

الشعرية المفهوم والتحول

## 1- الشعرية: المفهوم والتحول

تعددت المداخل إلى الشعرية على مستوى الفهم والتفسير، لكن الشيء الثابت في هذا العلم أنه يتحدد بمنهجه لا بأفكاره، وبموضوعه وليس بالنتائج التي يفضي إليها، وهذا ما يبرر اختلاف أقطاب مباحث الشعرية، في تفسير موضوعات بحوثهم. من أجل هذا كان لزاماً أن نقدّم المرجعية المعرفية التي تستند إليها، والخطوات المنهجية المتبعة. قبل التعرف على ماهية "القصة القصيرة جداً" كونها الأصل الذي يحتوي موضوعنا وغيره. وللشعرية (Poétique) تعريفات عدة منها:

يستقر تعريف الشعرية عند "تودوروف" (Tzvetan Todorov) على "الخصائص النوعية للخطاب الأدبي" ومجموعة "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية" فهي تقدّم "اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله"<sup>1</sup> أمّا عند "رومان ياكبسون" (Roman Jakobson) فهي: "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص"<sup>2</sup> وتحدد بشكل عام "الدراسة الداخلية للفنون المختلفة"<sup>3</sup>

كما تعتبر "الشعرية" هي الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية ما الأدب ؟<sup>4</sup>.

بينما نجد الناقد "حسن ناظم" قد خلص إلى مجموعة من المفاهيم في رصد الظاهرة الشعرية؛ فهي تتمثل في "قوانين الخطاب الأدبي، أو القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"<sup>5</sup>

<sup>1</sup> - ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص23.

<sup>2</sup> - ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي و مبارك حنون، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب، 1988 ، ص78.

<sup>3</sup> - م، ن، ص35.

<sup>4</sup> - شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي، تر، لحسن أحمامة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995 ص10.

<sup>5</sup> - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص11.

التي تفضي إلى "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" أدبي "تبحث عن [...] القوانين داخل الأدب ذاته"<sup>1</sup> وفيها يتم "الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا"<sup>2</sup>

### أ - المدرسة الشكلانية وبزوغ المباحث الشعرية:

لقد ظهرت المدرسة الشكلانية الروسية في مرحلة تاريخية صعبة، كان من المجازفة فيها الخروج عن الإيديولوجيا السائدة، ولكن هذه الحركة جاءت متميزة بفاعليتها الكبيرة حيث عادت إلى التراث النقدي، وأعدت دراسة وتأمل وتأويل كتاب "فن الشعر" لأرسطو (Aristo).

فكانت الحركة الشكلانية ثائرة ومتمردة على السائد آنذاك في الساحة النقدية الأدبية واستطاعت أن تغير النظرة الموجهة إلى الخطاب الأدبي، بمقترحاتها وأهدافها، التي كانت تسعى إلى تخلص الخطاب من ضغط التراكم الخارجي والقصدية والإيديولوجية الواحدة بالعودة به إلى بنائه الداخلي.

إنّ المدرسة الشكلانية تعتبر " أول مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفقا لخصوصية كل جنس أدبي. فالشعر يوظف اللغة على نحو خاص به والقص يوظفها على نحو آخر، ومن ثم يجب إبراز هذه الخصوصية، ابتداء من أصغر الوحدات التي تفضي إلى بعض ويلتحم بعضها ببعض حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملا"<sup>3</sup> فالمدرسة الشكلانية تهتم بما يجعل من الأدب أدبا.

ظهرت المدرسة الشكلانية متأثرة بالحركات النقدية والأدبية في كل من روسيا وفرنسا وألمانيا، وبكل ماله علاقة برفض مبادئ النقد الكلاسيكي ظهرت المدرسة الشكلانية في روسيا عبر مرحلتها الأولى الممتدة من (1915-1925) كمرحلة هيمن فيها تأثير شك洛夫سكي، يعتبر النص الأدبي معطى منفصلا عن القارئ، ومعزولا عن سياقه التاريخي والأدبي الذي هو جزء منه. ومرحلة ثانية (1925-1930) مرحلة تميّزت بإعادة النظر في

<sup>1</sup> - م، ن، ص 17.

<sup>2</sup> - م، ن، ص 33.

3 - نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص 7.

تصورات شكولفسكي، وبناء تصورات جديدة، تركز على النص الأدبي ذاته، كما يؤكد "يوري تينيانوف" في مقالة الواقعة الأدبية (1927)<sup>1</sup> أن "وجود واقعة أدبية متعلق بنوعيتها المميزة أي ارتباطها سواء مع السلسلة الأدبية وبعبارة أخرى متعلقة بوظيفتها"<sup>2</sup> حيث يرفض إمكانية تعريف مفهوم الأدب، بالتجريد، فالواقعة الأدبية تؤدي وظيفة خاصة ومتميزة، تختلف عن باقي الوظائف اللغوية.

لم يميّز الشكلانيون بين الشكل والمضمون؛ فالشكل في عرفهم هو أساس العملية الإبداعية والمضمون متوقف عليه والعكس غير وارد أصلاً، إلا أن اهتمام الشكلانيين بالشكل لا يعني أنهم نحو " مدرسة الفن للفن". وبهذا يمكننا أن نعتبر الشكلانيين الروس " أول من نبه إلى أن النص، منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية، إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو " الأدبية"، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي.... إلخ"<sup>3</sup> لقد كان الانطلاق النظري للشكلانيين نابعا من التمييز بين اللغة اليومية والشعرية والتفريق بين مختلف وظائفهما فالمعنى أو الدلالة عامة إشكالية غير مطروحة لدى الشكلانيين فهم يتعاملون مع الحقائق اللغوية كمادة قابلة للتحليل وللتطبيق الإجرائي ويمكننا أن نعتبر هذا التفريق القائم بين اللغة المعيارية والشعرية هو نفسه تفريق اللسانيات بين اللغة والكلام.

لم يميّز الشكلانيون بين الشكل والمضمون؛ فالشكل في عرفهم هو أساس العملية الإبداعية والمضمون متوقف عليه والعكس غير وارد أصلاً، إلا أن اهتمام الشكلانيين بالشكل لا يعني أنهم نحو " مدرسة الفن للفن".

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته، بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي، وتأسيس علم أدبي مستقل على غرار المنهج اللساني، غايته تحديد "الأدبية" وبهذا استبعد الشكلانيون أغلب التعاريف التي اعتبرت الأدب محاكاة، وعرفوه تعريفا فرقيا، أي أنه " يتكون من الفروق التي بينه وبين نظم

<sup>2</sup> - محمد قاسي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، ع22، الرباط المغرب، 1999، ص98.

<sup>3</sup> - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص25.

الواقع- وأن علمه أو دراسته هي مجموعة من الفروق<sup>1</sup> أي مجموع الخصائص التي تميز الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات.

استطاعت الشكلانية وبفضل اعتمادها على مبدأ المحايثة أن تدرس النص الأدبي في إطاره اللغوي الداخلي، أي في مجال استقلالية النسق الأدبي عن باقي الأنساق الأخرى وبهذا ظلّ تعامل الشكلانيين مع النصوص الأدبية مقتصرًا على الجانب الشكلي اللغوي وهذا ما ظهر جليا فيما طرحه "ياكسون" من مفاهيم مثل (نحو الشعر/شعر النحو) مؤكداً على إبداعية النظام النحوي ذلك "أنّ التعارض في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية، وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدده بشكل قوي تباين بين المكونات النحوية"<sup>2</sup> وهذا ما جعل "ياكسون" يرفض البلاغة التقليدية التي أولت اهتماما كبيرا للصور المجازية.

لقد عملت الشكلانية على تجاوز مفهوم البلاغة التقليدية، المغلق، المعياري، إلى شعرية النحو وما يتفجر عنها من صور جمالية وهذا ما جعل من "الصعب جدا تحديد مفهوم قار للشعرية، ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة"<sup>3</sup> ومن أجل ما تهفو إليه الشكلانية من تحقيق أساس علمي منهجي راحت تستعير من اللسانيات منهجها وأدواتها فالمنهج الوصفي اللساني أثبت أهميته وفاعليته مع "دي سوسير" (Ferdinand. De Saussure).

كما استعارت من النحو مفاهيم النسق والقاعدة وبهذا أصبحت وكقاعدة عامة مع "ياكسون" "صورة النحو في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة، وهي التي تحلّ محلّ كل المجازات"<sup>4</sup>. ويمكننا أن نلخص جهود الشكلانيين الروس، فيما يلي:

" - العمل الأدبي، عند إخبائوم كما جاء في دراسته لمعطف غوغول، ليس إلا تأليفا ولعبا - و عند تتيانوف نظام من العوامل المرتبطة .

1- آن جفرسون ودفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر، سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992، ص12.

2- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص10.

3- عثمانى الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات ط1، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990، ص16.

4- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص71.

- وارتبط اجتهاد شكولوفسكي بإقامة صنافه للأنماط السردية انطلاقاً من أشكالها البلاغية
- في حين اهتم فلاديمير بروب بالقوانين التي تتحكم في بنيّة الخرافة الشعبية، انطلاقاً من نظرية الوظائف<sup>1</sup>

### ب- بين الأدبية والشعرية:

الأدبية "مفهوم موازي لمفهوم الشعرية في أهدافه - وإلى حد ما - في طرائقه وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، إلا أن الأدبية - تارة - تتجلى عن كونها مفهوماً نظرياً مستقلاً لتكون موضوعاً لعلم الأدب، و أخرى لتكون موضوعاً للشعرية نفسها"<sup>2</sup> وقد كان "ياكسبون" من الأوائل الذين أعلنوا " أن موضوع علم الأدب - من وجهة نظره - ليس الأدب، بل أدبية الأدب، أي الخصائص التي تجعل عملاً معيناً أدبياً"<sup>3</sup> تحت شرطها الفني والجمالي.

إلا أن الحديث عن ماهية الأدبية، وتحديد مفهوم قار لها، بقي مؤجلاً، ومستعصياً ف"الأدبية مفهوم غامض إلى حدّ الحيرة"<sup>4</sup> وقد ظلّ "غامضاً على وضوحه النسبي، بحيث توقف نشاط البحث فيه أو كاد، منذ المدرسة الشكلانية الروسية (1921)"<sup>5</sup>، حيث اقترن مفهوم الأدبية بالشعرية وموضوع دراستها، وإنّ نظرة دقيقة لإستراتيجية الشعرية تظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية، ومن بين مهامها الأساسية - استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص المجردة هي - اختصاراً - الأدبية ذاتها فالشعرية - اختصاراً أيضاً - تستنبط الأدبية في الخطاب وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع "<sup>6</sup> بشكل متوالي.

1 - ينظر: عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، ص 11-12.

2 - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 36.

3- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998 ص 126.

4 - توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية، في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ط2، النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1987، ص 8.

5 - عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية، لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، د.ت، ص 15.

6- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 36.

تتكفل الشعرية بوصفها أداة إجرائية بالتركيز على آليات الخطاب الأدبي، و"بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"<sup>1</sup>. ويرى "ياكسون" أنه إذا كانت الشعرية "تعنى بالغياب المتمثل في الفجوات الدلالية، فإن الأدبية تبحث في الأنساق والتنظيمات التي حوّلت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي"<sup>2</sup> عبر الدلالة.

إنّ "الأدبية والأدب، والأدبي من الأدب، فيكون لفظ الأدبية في منطلقه وكأنه النعت القائم مقام منعوته، وهذا المنعوت المنحجب والمقدّر تقديرا هو "السّمة" فكأنما قلنا في البدء "السّمة الأدبية" التي إذا توفر عليها الكلام أصبح كلاما فنيا أي أدبيا"<sup>3</sup> جماليا.

وعلى الرغم من أنّ الشعرية والأدبية، "يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه"<sup>4</sup> فمجال بحثهما مشترك واحد هو الخطاب الأدبي، الثخن والكثيف بدلالته والتميّز بنسيجه وعلاقاته وبهذا فإن الحدود بين الشعرية والأدبية رجراجة أو تكاد تنتفي فقد أصبحت الأدبية ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة، وانطلاقا من هذا يمكننا القول إنّ الشعرية لا تختلف أو لا تكاد تختلف عن الأدبية لنسلم مبدئيا كل دراسة عنيت بالنص تقتحم آفاق الشعرية بغض النظر على المنطلق والمرجعية وزاوية الرؤية التي ترجع أساسا إلى صعوبة في التحديد، مما يجعلنا ننقق على أن الشعرية شعريات، مفاهيم متباينة ومرجعيات مختلفة.

### ج- الشعرية وجدلية تعدد المفاهيم:

إذا حاولنا تتبع التطور التاريخي لمفهوم الشعرية، باعتباره مفهوما متغيرا؛ "أي على صعيد التصور النقدي لها، لا في طبيعة مكوناتها"<sup>5</sup> فإننا سنتحدث حتما عن مجموعة من الشعريات لا عن شعرية واحدة، فقد كان مصطلح الشعرية في النقد الغربي "في الحقب الكلاسيكية، لا يعني أي امتداد، أو أية كثافة خاصة بالإحساس، ولا يجسد أي تلاحم أو أي

<sup>1</sup> - تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص. 23.

<sup>2</sup> - رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص. 78.

<sup>3</sup> - عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع، تونس، 1994 ص 115.

<sup>4</sup> - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص. 35.

<sup>5</sup> - عبد الملك مرتاض: الأدبية والأدب، بحث في الماهية، مجلة علامات، مج 10، ج 40، المملكة العربية السعودية، ص. 170.

عالم منفصل، بل هو فقط انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في "التعبير" وفقا لقواعد أكثر جمالا أي أكثر اجتماعية من قواعد الحديث<sup>1</sup> حتى يمكن أن نعتبر أن الشعرية الكلاسيكية لم يخرج مفهومها عن إطار الإحساس والانفعال المجرد.

إنّ الشعرية لم تشهد "ولادتها الحقيقية كنظام خاص، إلا في القرن العشرين"<sup>2</sup> إلا أنّها بقيت تابعة بشكل من الأشكال لشعرية "أرسطو" حيث يعتبر "كتاب أرسطو" هو أول كتاب منهجي، ولا يمكن أن يقارن كتاب "فن الشعر" بأي نص آخر نظرا لقيّمته التاريخية وبهذا فإنّ كلّ الدراسات الشعرية التي جاءت بعده لا تعدو أن تكون مجرد إعادة تأويل لكتابه<sup>3</sup> وعلى الرغم من أنّ الشعرية أصبحت تمثل العلم الذي يضمّ مختلف الأشكال الأدبية إلا أنّ هذا لم يبلغ ما يكتنف مصطلح الشعرية "la poétique" من التباس نتيجة تعدّد تعريفاته واختلاف رؤى تناوله.

#### - شعرية تودوروف:

إذا سلمنا أنّ الأدب هو "قول أكثر صناعة من الكلام العادي"<sup>4</sup> فهذا يعني أنّ الكتابة هي فعل وعي باللغة ينحرف بها عن مستوى الاستعمال الجماعي المألوف إلى خصوصية الأداء الفردي الأدبي المتميّز ولهذا فالشعرية "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"<sup>5</sup> ويرى "تودوروف" أنّ على الشعرية أن تجيب على أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

"1- ما هو الأدب؟ وذلك بالنظر إلى الأدب، كوحدة داخلية ونظرية أو بتحديد النطاق الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

1- رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، تر، محمد برادة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، 1980، ص80.

2- رولان بارت: مفهومات البنية في النص، تر، وائل بركات، ط1، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق، ، 1996، ص. 35.

3 -Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ، Ed Seuil – Paris – 1972 – P . 108.

4- ترفيطان تودوروف: الشعرية، ص10.

5- م، ن، ص23.

2- ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة، بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي؟<sup>1</sup>.

كما حدّد مجالات الشعرية في ثلاثة محاور هي:

"1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي ولذلك فالشاعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب"<sup>2</sup>.

إنّ الشعرية باعتبارها نظرية داخلية للأدب، تحاول القبض على وحدة وتنوع الأعمال الأدبية، فموضوعها ينبني أساسا على الأعمال المتحققة، والمحتملة على حد سواء فاليس العمل في حدّ ذاته موضوع الشعرية فما تستتطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محدّدة وعامة وانجازا من انجازاتها الممكنة. و لكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن - وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"<sup>3</sup>.

إنّ شعرية" تودوروف "لا تهتم بالنصوص الأدبية باعتبارها إبداعات فردية ولا يهتمها الأثر الأدبي في ذاته، وإنّما تسلّط اهتمام مجال بحثها وأساس اشتغالها، على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة؛ لاستنباط القوانين الداخلية التي تنظم ولادة الخطاب الأدبي. حيث ينطلق تأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي، وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية<sup>4</sup> معتمدا في تحليله للخطاب على إمدادات المنهج البنيوي، الذي بإمكانه "تجميع قضايا التحليل الأدبي

1- عثمانى الميلود: شعرية تودوروف، ص 05.

2- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 21.

3- تزييفطان تودوروف: الشعرية، ص 23.

4 - نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، ص 31، 32.

في ثلاثة أقسام، بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص، أو التركيبي أو الدلالي<sup>1</sup> المؤسس لنظامه.

### - شعرية ياكسون:

أمّا "ياكسون" فقد اعتبر الشعرية ذلك "الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة"، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتمّ بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية<sup>2</sup> وعلى هذا يتحدّد مفهوم الشعرية عند "ياكسون" بالإجابة عن السؤال "ما الذي يجعل من مرسلّة كلامية عملا فنيا؟"<sup>3</sup> كما تتجلى الشعرية عند "ياكسون" في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إشارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة<sup>4</sup> فالشعرية وظيفة غائية تسعى إلى تحقيق استقلالية الخطاب الأدبي كنظام لغوي، دلالي خاص والنظر إلى الكلمة ككلمة لها وجودها ووزنها الخاص.

ويعتبر "ياكسون" الوظيفة الشعرية وظيفة محورية في الخطاب الأدبي، فهي موجودة في كل الخطابات اللغوية وبدونها "تصبح اللغة ميّنة وسكونيّة تماما، فالوظيفة الشعرية، تدخل دينامية في حياة اللغة"<sup>5</sup> وبالتالي تمنح الرسالة اللغوية شحنة شعرية ترتفع بها إلى ذرى جمالية فنية.

<sup>1</sup> - تودروف: الشعرية، ص 31، 32.

<sup>2</sup> - رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص 35 .

<sup>3</sup> - فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع د.ت، ص 177-178.

<sup>4</sup> - م، ن، ص 19.

<sup>5</sup> - ينظر: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، ص 74.

كما يؤكد "ياكسون" على أنّ "الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر"<sup>1</sup> لتشمل الخطاب الأدبي ككل - وهو في هذا يوافق "فاليري" و "تودوروف" وينظر للشعرية بوصفها وظيفة لسانية بالدرجة الأولى.

### - شعرية جون كوهين (Chen jean):

يعتبر "كوهين" الشعرية " كاللسانيات تهتمّ باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"<sup>2</sup> حيث تستعير من اللسانيات منهجها ولكنها توظفه بهدف دراسة شكل خاص من أشكال اللغة - الخطاب الأدبي - وعند "كوهين" الشعرية علم موضوعه الشعر فهو على خلاف سابقه، يحصر مجال الشعرية في حدود الشعر، مقلّصا بهذا من فاعليتها وشموليّتها. بنى "كوهين" شعريته انطلاقا من مفهوم "الانزياح" فهي عنده تتحدّد بكمية الانزياحات والجناسات والاستعارات والكنائيات والصور والمفارقة والإيقاع والتوازي... وكل هذا يدخل في إطار مظاهر الشعرية.

لقد جعل "كوهين" الشعر في مقابل النثر بل ضده، واعتبر أنّ "هدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "شعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن "نثر"، وإذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ إنّ ذلك هو السؤال الذي تجيب عليه كلّ شعرية تسعى لأن تكون علمية"<sup>3</sup> في أسسها ومنطلقاتها.

ولأنّ الشعرية تقوم على مبدأ المحايثة مثلها مثل اللسانيات؛ باعتمادها على تفسير اللغة باللغة ذاتها، فقد كان هذا منهجها لتحقيق علميتها إلّا أن "كوهين" يعتبر "الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"<sup>4</sup> في هذا الموقف.

1- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص75.

2 - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1986، ص40.

3- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص14-15.

4- م، ن، ص40.

اعتمد "كوهين" في دراسته الشعرية على الثنائية الضدية (شعر/ نثر) وجعل من الظاهرة الشعرية ظاهرة يمكن قياسها، بالنظر إلى متوسط التردد "لمجموعة من المجاوزات والانزياحات التي توظفها لغة الشعر في مقابل لغة النثر، كما ربط "كوهين" شعرية المؤلف... يحمل قيمة فنية جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار؛ أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا، "خطأ مقصود" <sup>1</sup> وهكذا تحولت الشعرية إلى "علم الأسلوب الشعري" <sup>2</sup> وأصبحت اللغة الشعرية "ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح" <sup>3</sup> وللمفهوم.

إنّ "الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل، إلا بفضل اللغة فبمجرد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يصبح مصيره الجمالي بين يدي اللغة" <sup>4</sup> وتصبح "المهمة الخاصة لعلم" الشعرية" في النقد الأدبي التساؤل لا عن المحتوى الذي يظل دائما هو هو ولكن عن التعبير حتى تعلم أين يكمن الفرق <sup>5</sup> فالشعرية لا تعنى بالمضمون -حسب كوهين- وإنما تركّز اهتماماتها على طريقة التشكيل والتعبير عن هذا المضمون.

إنّ هذا التعدد في زوايا رؤيا مفهوم الشعرية وهذا الاختلاف النسبي، المتفاوت بين الشعرية ليس اختلافا في جوهر المفهوم ولكنّه تفاوت في عمق وجهة الرؤيا ومنطلقاتها، إلا أنّ هذه الشعرية تبقى خاضعة لمرجعية واحدة تمثل مجال وموضوع عملها ودراستها، وهي الخطاب الأدبي كواقعة لغوية؛ لذلك تعتبر "جوليا كريستيفا" "الشعرية" "خطابا بدون موضوع خطابا خارج الزمان والمكان، يتحدث إلى نفسه ضمن حالة لا متناهية من ابتكار نماذج مستمدة من اللسانيات، أو من تصور أولي، ومطبقة دون مسوّغات مقنعة بهدف بناء نموذج النص الأدبي المراد دراسته" <sup>6</sup> وفق هذا التصور.

1- م، ن، ص 15 .

2- م، ن، ص 15.

3- م، ن، ص 35.

4- م، ن، ص 38.

5- م، ن، ص 61.

6 - جوليا كريستيفا: شعرية محطمة، تر، وائل بركات، مجلة نوافذ، ع15، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة

1421 هـ، ص 169.

إن هذا التعدّد في مفاهيم الشعرية، يتيح للدارس فرصة الاستفادة منها جميعا وبالتالي إغناء الدراسة النقدية للخطاب الأدبي، فالشعرية قد أفادت من مختلف العلوم ووظفتها من أجل إنجاز مشروعاتها، مستعيرة أغلب أدواتها وآلياتها الإجرائية من العلوم اللغوية، خاصة اللسانيات.

هكذا الدراسات الشعرية في بيانها، أنّ الشعرية هي كل نظرية داخلية للأدب والمحايثة، على الإمكان في توسيع مفهوم الكلمة، لتضمّ كل درس هدفه النص. وإن كان الطرف السياقي لهذا الطرح هو الذي يحثّ هذا الإدلاء، لا نرى مانعا بتوسيع المفهوم للقيام بمثل هذا الدرس بغض النظر على المنطلق والاتجاه لتشمل كلّ درس مسّ بموجبه الظاهرة الأدبية؛ التي تنوعت واختلفت بتنوع واختلاف المواقف والرؤى. ارتبطت بالمقام الأول بالمؤلف، فيما يعرف بعلم الأسلوب، لينقل مركز الاهتمام إلى الرسالة، لتسلط الدراسات الحداثيّة الضوء على المتلقي، كمسؤول على إنتاج المعنى.

إن وجود هذه المفاهيم العديدة مما جعلت الشعرية عدة شعريات، لا تتفق على واحدة لدليل على زخم المفهوم، وزئبقية الموضوع، الذي أقرّ كل النقاد باستحالة القبض على مقاييسه، وهو ما نؤكد عليه باستمرار الشعرية مصطلح قديم، حديث مستمر في التجدد والتطور، فمن زمن القيود الخيلية والسلطة الأبوية إلى زمن التمرد لأن الشاعر المبدع تعثره رغبة جامحة لابتكار، وخلق بدائل تعبيرية غير مألوفة تسوق النظريات والقواعد الشعرية السابقة لإعادة النظر من جديد في أنظمتها، وأسسها الجمالية.

إن النقد الأدبي بحث مستمر لا يعرف الاستقرار ولا يهنا بالثابت، هو المتحول الذي ينشد الحقيقة، يلهث وراء سراب يسمى الثابت، فكلما وصل إلى النهاية المتوهمة يجد نفسه راكضا نحو المجهول، نحو تفسيرات جديدة لما يطرأ على الأسس الأدبية من تحول وحركة دينامية، مولدة معايير مستجدة قابلة للتحويل من جديد والانصهار في قوالب أخرى، يولد منها مخلوق شعري جديد غير غريب عن بيئتنا.

اختلف مفهوم الشعر عبر المراحل التاريخية والأدبية، فالشعر لصيق بحياة الإنسان. كان الشعر مرتبطا بالمعارف والعلوم الإنسانية، ثم بدأ ينفصل عنها بانفصال واستقلال العلوم بعضها عن البعض، لذا بدأ مفهوم ومقاييس الشعر تتغير من مذهب إلى آخر.

## 2- الشعرية التقليدية\*:

إن ما شهدته النظريات النقدية في تعاملها مع النص من اختلاف وتباين في المواقف والرؤى، تمحورت حول المؤلف باعتباره الطرف الأول والمسؤول عن العملية الإبداعية حيث ينسب إليه الانجاز، ليتحول البحث متمحورا حول المنتج (النص) لكشف سر بناءه والقوانين المتحكمة في تشكيله، ومن أجل هذا المسعى اتضح مجال آخر له دور خطير في تحقيقه يتمثل في القارئ كمتلقي من أجله وُجد النص.

تتعدد تسميات الشعرية التقليدية، حيث يطلق عليها "شعرية الجمال وتسمى شعرية الخيال، أو شعرية المجاز أو شعرية التلقي، فالمفهوم شاسع الدلالة يتجاوز النص الأدبي إلى مواطن جمالية في الطبيعة والكون والحياة، تغدو الشعرية وصفا لحالة تتعلق أساسا بالمتلقي وتصبح ذلك الأثر الذي يحرك في المتلقي حالة شعرية، والشاعر هو ذلك الإنسان يحقق هذه العملية حين يخلق على أثره بعض الخصوصيات اللغوية<sup>1</sup> التي يمكن استثمارها لصالح الكتابة الفنية.

هذا وقد تحدث تودوروف عن شعرية القراءة أو التلقي، حيث سار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعزو لنفسها "مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه"<sup>2</sup> تتوالد تبع الحالة.

البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح عن أفق المستقبل في تموجه نحو اللآتي، مقارنة لباطن النص، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة فن قول جديد لم تقله من قبل، وهو "قول الخطاب النوعي وما يتطلبه من إستراتيجية جديدة في التلقي"<sup>3</sup>، تتجاوز التلقي العفوي واللاواعي.

\* - ينظر: خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، مجلة "الخطاب"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو - ع6، جانفي 2010، ص26.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف - 2008، ص291.

<sup>2</sup> - بشير توريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، 2010، ص296.

<sup>3</sup> - بشير توريريت: الحقيقة الشعرية، ص297.

فهدف الشعرية هو دراسة "الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص<sup>1</sup>. فكأنَّ البحث في النص هو البحث في إعداد متلقي نوعي وكيفي توكل إليه المهمة.

### من شعرية النص إلى شعرية التلقي

إنَّ النص لا يعلن عن معناه، ولا عن قصديته "بعد فصله عن قصدية الذات التي أنتجته فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيد بمقتضيات هته القصدية الغائبة وعليه اللغة تتدرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار، فكل دال يرتبط بدال آخر، بحيث لا شيء هناك سوى سلطة الدال المحكومة بمبدأ اللامتناهي"<sup>2</sup> تبحث عن تمثّل دون أن ترسو على شيء محدد.

لا يمكن اعتبار "قصدية النص واضحة وإن كان للكلمة معنى متعارف عليه، فإن النص لا يقول ما اعتقد القارئ أنه قرأه، ربما كان منساقا في ذلك وراء هواه ومزاجه فما بين قصدية الكاتب الصعبة الإدراك وبين قصدية القارئ، هناك القصدية الشفافة للنص التي تضحض كل تأويل هش"<sup>3</sup> يعمل القارئ جاهدا للكشف عنها ضمن ما يقدم من قراءة يحاول فيها الاقتراب قدر الإمكان.

لم يعد النص ذلك الحقل الوافر الظلال، "فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها"<sup>4</sup>. بذلك يكون النص "آلة تنتج سلسلة من الإحياءات اللامتناهية تشكو من غياب ذات الكاتبة ومن غياب الشيء المحال عليه أو المرجع"<sup>5</sup> ليشكّله للقارئ حسب احتياجاته الخاصة.

<sup>1</sup> - رمان سلدت: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة 1991، ص113.

<sup>2</sup> - أومبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: السعيد بن كراد، ط2، المركز الثقافي العربي بيروت 2004، ص125.

<sup>3</sup> - م، ن، ص100.

<sup>4</sup> - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص24.

<sup>5</sup> - أومبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص124.

أما فجمالية القراءة عند دريدا فتهدف إلى تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص، التي تبدو كأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح، إنه لا يريد تحدي معنى النص فحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا الحضور، الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي. إن ما يسعى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر من ما تدل عليه ألفاظها مباشرة<sup>1</sup>. حيث تتحول قائمة هته الألفاظ إلى إشارات "لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في ذهن إشارات أخرى وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها"<sup>2</sup> نهائياً، تتناسل وتتوالد إلى أبعد حد.

القراءة معاناة في نبش النص، والبحث عن المجهول باستتطاق البياض. عن طريق اشتغال التأويل، الذي يعتبر تطوير القصيدة الساذجة قصيدة المؤلف، وقصدية النص نحو قصيدة طموحة لأسر ربة الشعر، فبعد القراءة لا وجود لمدلول نهائي، كونه لا يستجيب للتنوع الإشاري وتعدد العلامة النصية.

ليس هناك معنى أصلي للنص أو معنى أول، وإذا اعتقدنا هذا فإنه مات بمجرد ولادة القارئ فالمعنى يتجلى في جدلية النص والقارئ وحوارية الأفكار التي لا يتفق فيها اثنان باعتبار طبيعة المعنى في الأدب، حول مونولوج وديالكتيك في حركية فاعلة، في تنمية الوعي وتحديد نمطه، وتوسيعه، "إنه جدل بين أفق المفسر وأفق الثقافة المتحدرة التي تواجهنا وتخلق لحظة من السلب والتساؤل"<sup>3</sup> بين الأخذ والرد تفيض حركية الفهم، بما تنتجه من معاني وتعدد الدلالات لم تكن قبل القراءة.

إن هذا التأويل الذي يمنح الفكر أكثر من بعد، وينفتح على العديد من المجالات بدون حدود تحد من حرية المعنى، من هنا وفي هذا الاهتداء واستفزاز النص للقارئ تتجلى كيفية فهم إنتاج النص. تبحث الشعرية التقبلية في هذه القواعد، التي تشكل درب أو مضمار التناسل المعنوي.

فإذا كان النص رديئاً في حكم القارئ، وإن كان في ذاته جميلاً أو في ذات المؤلف ليس الأمر من الأهمية، فالجمالية المنشودة، والتي نبحث عنها تتمركز عند الذي يقيّمها

<sup>1</sup> - م، ن، ص 124.

<sup>2</sup> - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 27.

<sup>3</sup> - مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ط1، النادي الأدبي بجدة، 2000، ص 104.

فالجمال لا يقبل منه أن يقول أنا جميل بقدر ما ينتظر رد الآخر، فالجمالية تتشكل عند القارئ فلا تهمنا هذه التظاهرات الواقعة في نظر المؤلف، وفي نظر النص لذاته، بعيداً عن القارئ الذي يعزى له تجسيد الشفرات لممارسة فعل القراءة.

إنَّ القارئ لا يقرأ النص بقدر ما يقرأ الموسوعة، وارتحال النص في عالمه الخاص حيث أنَّ " القراءة عملية تفاعل بين أنظمة لا واعية، تتطوي على قدرة القارئ من ناحية ولغة النص من ناحية ثانية" <sup>1</sup> لقراءة الأثر الأدبي تحتاج مهارة تخيلية تحتاج إلى رؤيا تأويلية وما تحويه من آليات تستطيع مواجهة الشفرات وفك البنى الرمزية في تنوعها وباختلافها حيث تتوسل القراءة بأساليب التحليل (التفسير، الفهم، الذوقي والعقلي) وأساليب المحاوره (المكاشفة والظن، ملامسة عقلنة المعنى...).

إن تآمر جمالية التلقي مع الهرمينوطيقا على تهديم وإسقاط سلطة النص، لتحمل القارئ مسؤولية إعادة بناء الأثر، وتصور معناه المهشم، لا من حيث البحث عنه في مطابقة مقاصد المؤلف، حيث دور المؤول لا توكل إليه هته المهمة فحسب إنما تتمثل في البحث عما يجعل من نص ما يرتقي إلى مصاف الأدب، أي في الخصوصية الأسلوبية والفنية التي تمنح عملاً أدبياً صفة الأدبية.

إنَّ النص يتشكّل عند القارئ، حيث تستحيل قراءته على لسان صاحبه، وقصديته إذا كان المؤلف يراعي جماليات تشكيل النص، فالقارئ يراعي جماليات بناء صورة النص. فالقراءة فن، والفهم فن آخر، إنها نظرة الذات للوجود من شرفات التأمل والخيال فتكون الهرمينوطيقا راعية هذا الفن ومحتضنته، في مرامها فهم منطق النص وفلسفة تشكّله والبحث عن روح جمالياته التي تتجاوز التفسير المقتحم، والإسقاط العفوي في مراودة النص.

إنَّ الهرمينوطيقا في فلسفة غادامير، يعرفها على أنّها فن الفهم والتأويل<sup>2</sup>، وهي التي تجد لنفسها سنداً قوياً في مجال اللغة، باعتبار أن الفهم ومن ثمة التأويل، يقع فيها وبها فما هي بمنظومة مجردة ونسقية كما رآها سوسور.

يعتبر غادامير أنَّ الحاجة للفهم تزداد بشكل متواتر كلما وجد هناك سوء فهم وسوء الفهم يولد الرغبة في الفهم. تعد إشكالية الفهم والعوامل المؤثرة فيه من بين أهم الإشكاليات

<sup>1</sup> - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 135.

<sup>2</sup> - ينظر: خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، ص 22.

اللغوية في العصر الحديث، التي قيل فيها الكثير ولا تزال محط اهتمام بالغ لما يتسم هذا الجانب من الدراسة من ثراء معرفي وتعقيد في البحث.

نعني بفهم النص عمليات امتلاك النص التي يشترك فيها كل شركاء التواصل، أي المرسل والمستقبل أيضاً، فليس فقط كل سماع، وقراءة هما سماع فهم، وقراءة إدراك بل يجب أن تعد ما تسمى الأنشطة المنتجة (الكلام، الكتابة) أنشطة محددة بالفهم، ويجب على المرء دائماً لأجل التمام أن يراعي في الفهم سوء الفهم أو عدمه.

إنّ الحديث عن فن الفهم، هو حديث عن الفهم في حد ذاته، فما هو الفهم؟ كيف نفهم؟ ماذا نفهم؟.... أسئلة تضع النص والمتلقي وجهاً لوجه أمام إشكالية محاولات فهمه، فإنّ ذلك الفهم يمر بمراحل متعددة: حتى غدت القراءة هي محاولة تقويم الفهم، في عملية معاناة جراء مخاض الإدراك.

إنّ المعنى موجود هنا موجود هناك، إلّا أنّ كميّة الاحتفاظ بالأجزاء الجغرافية للمعنى أي الألفاظ أو الجمل والتراكيب، التي لا توجد أدنى علاقة بينها، ومن ثم إعادة إنتاجها أكثر صعوبة من الاحتفاظ بالمعاني التي بينها ترابط نحوي، أو دلالي على نحو آخر (سردي مثلاً) وإعادة هذه المعاني.

فرضت نظرية تعددية المعنى، وجماليات التلقي، خضوع النص إلى سلطة القراءة في منعرج حاسم من تاريخ النقد الأدبي، باعتماد استراتيجيات تعلن عن ذاتها، تتمثل في استراتيجيات التأويل، في ضوء هذا الخضوع أو التحول بإسهامات الكثير من منظري المنهج التأويلي، الذي انتزع مصداقيته بفضل ما يوفره من آليات وإجراءات من جهة، وبسبب انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى.

إنّ ما تصبو إليه الشعرية التقبلية "إقامة شعرية تقوم بجرد الموصفات والاستراتيجيات التي يعتمد عليها النص في إنتاج وقعه، فهناك أعمال نقدية شامخة تعد تأويلاً من حيث أنها انصبت على أعمال خاصة، لكن هدفها لم يكن بالأحرى إعادة بناء دلالة هذه الأعمال بقدر ما كان استكشافاً للميكانيزمات أو البنيات التي من خلالها تشتغل هته الأعمال"<sup>1</sup> فالبحت عن سنن تأثيرية النص و كيفية اشتغال آليات البناء، يجعل من المنهج التأويلي

<sup>1</sup> - أومبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 180.

كفيلا بذلك، بفضل ما يمتلكه من آليات وإجراءات من جهة، وبسبب انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى.

مع نظرية التلقي تعقدت المسألة أكثر مما حاولت أن تجيب عنها، في حين أعتقد أن القراءة هي فعل وصول، ومحطة لرحلتها، ليتبين أن ليس هناك رحلة على الإطلاق تستدعي الاسترخاء والتوقف. بقدر ما هي قاعدة للانطلاق. معها أيضا طُرح النص بمثابة عالم وهمي واستحال النص أسطورة، لا وجود له، نتكلم عليه دون أن نتكلم فيه، من جهة هو ملك المؤلف ومن جهة أخرى شفرة نسقية كيان مستقل بنفسه، وعلى طرف آخر انجاز المتلقي. لا وجود للنص، وإن وجد إلا إطاره، بمضمون مفقود، شكل دون محتوى، علّه يغنينا الإجابة عنه العالم الأفلاطوني، مع ذلك ليس لنا دليل يثبت وجوده هناك. ليس النص المفقود الأول ولا الأخير في دنيا الإنسان.

# الفصل الأول:

القصة القصيرة جدا الماهية والرهان

1-القصة القصيرة جدا إضاءة في المفهوم

والرؤية

2-القصة القصيرة جدا والتجريب في الأدب

3-امتحان المرجعية الإبداعية

## القصة القصيرة جدا الماهية والرهان

### 1 القصة القصيرة جدا إضاءة في المفهوم والرؤية

#### أ- القصة القصيرة جدا وجدل المصطلح:

إنّ ظاهرة الأدب المعاصر ظاهرة تاريخية، أفرزتها عوامل ثقافية ونفسية وتطورات متعاقبة، فتشكلت بارزة أشكالاً وأجناساً متعددة: شعر حر قصة، رواية مسرحية.... لتشهد جنساً أدبياً جديداً، أثار شكله اهتماماً ونقاشاً وجدلاً، تمثل في جنس "القصة القصيرة جدا"، قص لا يقوم على سرد قديم، ولا عن حكي مألوف، باعتبار الأدب مخلوق ثقافي اختلق بارتباط عنصرَي التاريخ والمجتمع، ينشئ إدراكه الجمالي وقيّمه إيجاباً وفق تصور لإنتاج معايير جديدة لمقاييس جودته.

والحياة في رؤيا الكتابة المعاصرة، وفي وعي جنس خاص فالتسمية الأكثر شيوعاً وتداولاً في الثقافة العربية هي: "القصة القصيرة جدا" كمصطلح استمدّ مشروعيته من خلال أبعاد مستويات حدوده المعجمية (القصة، القصة القصيرة، القصيرة جدا)، وما واكبها من مدّ مفاهيمي؛ نحاول رصده في هذا المبحث.

#### 1- مصطلح "القص" لغة:

جاء في (لسان العرب): "قصص، الليث: القص فعل القاص إذا قص القصص والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة، من الكلام، ونحو قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقُصَصِ﴾، أي نبين لك أحسن البيان. والقاص: الذي يأتي بالقصة من فصحها. وقال: قصصت الشيء إذا تتبعته أثره شيئاً بعد شيء، ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾، أي اتبعي أثره.

والقصة: الخبر وهو القصص. وقصّ على خبره يقصه قصاً وقصصاً: أورده القصص: الخبر المقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه والقصص، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب.

وتقصص كلامه: حفظه، وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الأمر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه [...] والقص: البيان [...] والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.

قال الأزهرى: القص إنباع الأثر [...] وقيل: القاص يقص القصص لإنباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا<sup>1</sup>

تدور معاني هذه النصوص ممّا تعرضه من مفهوم للقص هو: الكلام والخبر والإخبار وهو تقصّي الشيء، وتتابع الكلام بعضه يتبع بعضا؛ ويتحدّد فعل القاص تحريّ الجودة في الإخبار، مع البيان والوضوح في المراد والقصّد.

وتعرّف القصة في الاصطلاح: "استعراض لأحداث ماضيه كلاما، وقد يوجد ذلك ضمن سرد طويل كالقصة أو الرواية، أو ضمن حوار المسرحية لتعريف الجمهور بأحداث لم يشهد تمثيلها على خشبة المسرح مع مراعاة التسلسل الزمني، وإن تأخذ الأحداث بعضها بحجز بعض<sup>2</sup> حتى تصل إلى نهاية يرتضيها الكاتب.

أمّا العلامة اللسانية الناتجة عن تعالق "القصة" و"القصيرة" فانطلاقا من اعتبار ظاهرة "القصة القصيرة" علامة لغوية يشمل التداخل حدّتها معا تحدّدت بكون أنّ القصة الصغيرة تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع (impression) ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفت المسرحية الفرنسية الكلاسيكية فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد، وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد<sup>3</sup> من مواقف اختلاجات الحالة.

نحاول من بعد ما بحثنا في رصد التداخل على مستوى الحدين الأول والثاني للمصطلح الدال على "القصة القصيرة"، وإن عرف نوعا من الاتفاق، مما يجعلنا نرتاح لتقديمه حدّا أولا في مقارنة مصطلح " القصة القصيرة جدا" إلى أن نرصد على مستوى آخر لحد ثاني أو المدلول الذي تجسده ظاهرة "قصيرة جدا" وبمعنى أخص الخصائص النوعية المميزة لنوع هذا الخطاب السردى الموسوم بطبيعة حجمه الكمي الجدّ مختصر الذي يمكن أن نعرّفه كما يلي:

### التعريف والمفهوم:

<sup>1</sup> ابن منظور: لسان العرب ، تح، عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف مادة ( ق ص ص ) .

<sup>2</sup> مجدي وهبة ومراد كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979 ص12.

<sup>3</sup> - عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ط1، دار الفكر العربي، ص147.

القصة القصيرة جدا "جنس أدبي بتوصيف اختزالي لنص حكاوي، يخترق بنزعتها القصصية ذات البعد السردي الاختزالي المكثف والمقتضب، حدود الخطاب الفني المنسجم مع إرهاصات القصة القصيرة والشعر".<sup>1</sup> ماثلة كليهما في تكوين فضائها العام.

هذا وتعتبر "القصة القصيرة جدا" حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف والانتقاء الدقيق ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح، والاقتضاب، والتجريب واستعمالا لنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية، والتوتر المضطرب، 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، وذلك ضمن بلاغة الإيحاء والانزياح والخرق الجمالي هذا، وتتمثل سمات القصة القصيرة جدا في الإدهاش، والإرباك، والاشتباك والمفارقة والحكاية، وتراكب الأفعال، والتركيز على الوظائف الأساسية دون الوظائف الثانوية والإقبال على الجمل الفعلية، والتكثيف، والتلغيز، والتكثيت، والترميز، والأسطرة والانزياح والتناص، والسخرية، وتنويع صيغ السرد القصصي، تهجينا وأسلوبية ومحاكاة، وتصغير الحجم أكثر ما يمكن تصغيره انتقاء وتدقيقا وتركيزا...

ولتسمية هذا الجنس الهجين طرحت العديد من التسميات والمحاولات المختلفة باختلاف أصحابها، والتي ما تزال مجرد محاولات ايجابية بناءة تسهم كاقتراعات في محاولة وضع مصطلح موحد يضع حدا للغلط وكثرة التسميات التي تنقص من شرعية النوع، وتساهم في تضخيم ضبابية الخلط وعشوائية التسمية. يبدو أن أصول تداخل المصطلح تعود إلى الأدب الغربي باعتباره المحض الأول الذي نشأ فيه هذا النوع الأدبي.

إلا أننا عندما نبحث عن مترادفات لهذه التسمية، بحسب الحقب الزمنية التي مرت بها، والأجيال المتعاقبة على كتابتها، والثقافات المختلفة التي أنتجتها أو تبنتها، سنجد الكثير من الأسماء منها: قصص السندويش، القصة الكاريكاتورية، قصص صراحة اليد قصص أوقات التدخين، قصص ما بعد الحداثة، لوحات قصصية، مقطوعات قصصية الخاطرة القصصية قصص الومضات، القصة الومضة، القصة الجمرة، قصص الأربع دقائق القصص السريعة

<sup>1</sup> - عمار الجنيدي: إضاءات لابد منها في أفق القصة القصيرة جدا، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع27، ربيع 1431هـ، 2010م، ص7.

بورتريهات، القصص القصيرة الشاعرية، مشاهد قصصية، قصص الباصات... وأطلقوا عليها اختصاراً: (ق.ق.ج) <sup>1</sup>.. لكن ظلّ مصطلح القصة القصيرة جداً الأكثر قرباً لدلالات هذا النوع الأدبي.

الواضح من خلال معظم هذه المصطلحات أنها اعتمدت الطول كمعيار أساس في إطلاقها الاصطلاحي، منحية الخصائص النوعية جانباً، وهذا ما يزيد من حدة الخلط والتداخل. بيد أنّ هذه التسميات تنطلق من خلفيات محددة، تعكس في مجملها تمثلات وتصورات من أطلقوا هذه التسميات لهذا الجنس الأدبي. فتسميتها بقصص راحة اليد إشارة إلى الحيز المكاني الذي تشغله في بياض الورقة، وقصص أوقات التدخين تشير إلى أنها تصلح لتزجية الوقت لا أقل ولا أكثر، إنها أشبه بفنجان القهوة التي يرافق تدخيننا سيجارة. القصص القصيرة الشاعرية تحيل إلى الأسلوب الذي تكتب بها، والذي يقربها من تقنيات الكتابة الشعرية المتمثلة في التكثيف والإيحاء والترميز...

يبقى السؤال معلقاً في ما إذا كانت التسمية هي علامة على المسمى، فما هي التسمية من بين التسميات الماضية وما يمكن أن يُقترح ليكون أكثر تعبيراً على خصائص هذا الجنس الأدبي؟ وما المعيار الذي يجب اعتماده في عملية التحديد؟

1. هل هذا الجنس الأدبي له من المشروعية ما يكفي لكي يوصف بالقصة إذا أخذنا بعين الاعتبار المحددات الأساسية لفن القص عموماً؟

2. ما مدى حضور كل عنصر من عناصر مقومات القصة المعروفة والمحددة من قبل النقاد، وهل أضافت شيئاً جديداً إلى هذه المقومات؟

3. صحيح أن هذا الجنس الأدبي جاء ليتجاوز أنماط الحكيم المعروفة في أفق خلق نمط جديد من الحكيم، لكن هل يحق له أن يستعير تسمية قديمة يحملها جنس أدبي هو "القصة" مادام يطمح أن يتجاوز المكونات التي ينهض بها هذا الفن أن يجد اسماً آخر يحدد بها هويته حتى ينال استقلاله؟

## ب - جدلية الكم والكيف:

أن نقرأ فلسفة القص في "القصة القصيرة جدا" يستدعي منا استحضار مرجعات فكرية متنوعة، لفهم المقاصد العميقة لهذا المقترح النظري. حيث أننا نقف أمام مشروع

<sup>1</sup> - عمار الجنيدي: إضاءات لا بد منها في أفق القصة القصيرة جدا. ٥، ص 7-8.

لم يكتمل، كلّما تمثّلته قراءة انتقضته قراءة أخرى، تزيد أو تنقص، تمحيصاً وتفحصاً وفي هذه الدراسة نحاول أن نختبر مجموعة من المحاور للدخول إلى مشروعها السردى في قراءتنا لطبيعة هذا النوع، وما يعكسه المصطلح مع محاورة المفهوم في محاولة تسوير هذا المشروع من خارج وداخل هذا السور.

#### أ- في معنى القص:

بقي مفهومنا عن المصطلحات السردية ملغز ومتعاضل، أمام زخم هائل من المفاهيم يتصل بطبيعة المصطلح، وتطور سيرورته وصلت بالتعدد أمام إشكاليات جديدة برزت على مستوى الممارسة الإبداعية ومن ثمّ النقدية، في تجاوز ليفيد من الحدود المعجمية والدلالية للمصطلح وما يرشحه أوجهه المختلفة في تقلب حركيته دفع إلى إعادة فحص عدة مفاهيم تتعلّق بالسرد، النص، الحكاية، القص... كمفاهيم متداخلة ومتشابكة، يعزى لها تقديم دور نقدي مهم في كشف طبيعة وخصوصية المادّة؛ حتّى تنفلت من التلقي السلبي.

إنّ في حمى مصطلح القصة مع المد النقدي اتسع ليشمل فن الرواية والقصة القصيرة، والحكايات الشعبية والأساطير، والأحلام والأفلام والدعايات والخطابات السياسية والمسرحيات والبانثوميم وكذلك الموسيقى والرقص وفن الرسم والأخبار اليومية<sup>1</sup> يرى المفهوم في اتساعيته "في كل هذه ثمة قصص تحكى، وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة. ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة"<sup>2</sup>. فالقصة خطاب ونظامه هو الذي يحدد نمطه بعيداً عن جدل القص كمفهوم شامل.

لا يخالف رولان بارت هذا الطرح، حيث يعتبر بعد أن وسّع من معنى السرد\* أنّ القصة مرادفة لأشكال السرد؛ هو معنى القصة نفسها، وأنّ اللفظة في حدّ ذاتها تعتبر قصّة

<sup>1</sup> - ينظر: سعد البازعي والرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، ط2 بيروت، الدار البيضاء 2005، ص103-105.

<sup>2</sup> - م، ن، ص104.

\* - السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أو متحركة، والإيماء، و يمكن أن يكون السرد في الأسطورة، والحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهات، والبانثوميم، واللوح المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة. السرد لا يعير اهتماماً لجودة الأدب ولا لرداعته، انه عالمي (عبر تاريخي)، (عبر ثقافي). ينظر: التحليل البنيوي للسرد، تر، سامية اسعد احمد، الأقلام، بغداد، ع3، 1978، ص3.

أنها تنقل إلينا قصة أو مغزى أو فكرة ما عبر هذه الفنون فهو تصوير لقصة ونقل لأحداثها عبر أشكاله المختلفة هذه القصة - هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب الصوري للغة، "المظهر اللفظي، والتتابع الزمني/المنطقي، والجانب التركيبي (السردى) بحضور مقولات الصيغة والزمن"<sup>1</sup> وغير ذلك من الخصائص.

عندما ظهرت "القصة القصيرة جدا" كجنس أدبي حكائي يخرجها السرد من بوتقة القصة العامة إلى خصوصياتها التي يفرضها نظامها الخاص، باعتبار "السرد القصصي هو إخراج الواقعة زائدا الطريقة التي تتم بها هذه الواقعة"<sup>2</sup> فإن الجاذبية التي وقعت فيها القصة القصيرة جدا في حدود الوسط بين تنازع السرد والشعر بقيت بمرجعية معلقة لولا طيف الحكي المضمّر الموجود في السرد كفضاء واسع؛ هو ما رجّح كفة الانتماء السردى لصالح الشعر؛ هو ما صوّغ للنقد لاعتبارها ضمن فن القص.

#### ب- في معنى القصر "القصيرة جدا":

يعتبر مفهوم "القصر هنا ملتبس الدلالة والملمح، الشيء الذي ولّد مصطلحات في التسمية من قبيل: قصيصة، لقطة، ومضة، مشهد، قصيرة جدا .... ويمكن أن يكون ذلك مصدر غنى، القصر يمكن فهمه بدلالات أخرى، كون المساحات الصغيرة نحيا بها (المناديل، مرآة، جيوب، ظلال، غرف...) وعليه، فهو قصر وجودي يرقب المعالم القصيرة جدا الجديرة بهذه المواصفات، بمثابة كوات على قدر كبير من التأمل والإطالة على عصاره تجربة وحياء تقطر خبرة لا تسقط صاحبها في التيه أو خارج الحكي كحاجة وامتلاء"<sup>3</sup> بالضرورة تأخذ شكلا يعبر عن هذا الامتداد.

تحتكم الكتابة في حالة البوح إلى الجسد؛ وهو يناغي الروح، ويداعب الذات المتشظية، على سطح الرغبة. من حيث "كان على العمل أن يخرج على كل وضع أو مناسبة... يتحول العمل الأدبي بنظر من يكتبه أو يقرأه إلى سؤال يطرحه على الكلام

<sup>1</sup> - تزيطان تودروف: الشعرية، ص45.

<sup>2</sup> - مجموعة كتاب روس: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية - الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، تر، جميل نصيف التكريتي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص517.

<sup>3</sup> - عبد الغني فوزي: تأملات في المشهد... النفس العميق في القصة القصيرة جدا، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع27، ربيع 1431هـ، 2010م، ص14.

يحسّس هذا القارئ بأعماقه، ويلامس حدوده، ....حتى عُدَّ العمل الأدبي منظماً لبحث عظيم وغير متوقف عن الكلمات"<sup>1</sup> لصالح الحالة في تجليات المنجز نقدرّ حجمه كجانب عرضي لتوصيف الفعل الإبداعي. كما يعرضه الكاتب في نص تحت عنوان: "سبيل"

### سبيل

في غياهب الجب

يرفع كف النجاة

تدلّت له الحيّات

... أيهم حيّة موسى؟<sup>2</sup>

يعتبر "الشكل كيفية وجود"<sup>3</sup> واستمرار حوار المعنى في تواصلية المبنى، في حفر الذات اللاهثة وراء السؤال؛ فحتّى تثبت القراءة على وجه واحد، لمقاربة البنية السردية لـ"قصة القصيرة جداً" ليكن بالإمكان المقارنة بين القصص التي من المؤكد تتجلي تحت بنية موحدة، إلى كشف سيمات تكوينية جوهرية من محو الأجناس الأدبية وتماهي الشعري مع النثري وأن تقرأ في إطار التجريب وهاجس الكتابة وهمومها من توتر وتنازع بنيوي في عمق القص القصير جداً، كافتراض تجنيسي يثير بمكوناته التخيلية المد المتأزم لمفهوم الكتابة لعبثية الفكر والحياة للإنسان المعاصر؛ فالعمل مترتب على إلقاء انطباع أو تعبير عن هاجس يضمنه رؤية لرسالة مفتوحة تحيل إلى إمكانيات قرائية لا متناهية التأويل، فبات التشكيل لا يشكل لعبة ذهنية أو مجرد تعلم قاعدة.

لا تعبر بنية النص "سبيل" قصيرة جداً؛ لكونها "صغيرة الحجم، وإنما هي كذلك لأنّها عولجت علاجاً خاصاً، وهو أنّها تناولت موضوعها على أساس رأسي لا أفقي وفجّرت طاقات الموقف الواحد، بالتركيز على نقاط التحول فيه، فالذي يقف على منحني الطريق يحتاج له أن يرى الطريق كله والذي يفجر نقاط التحول في الموقف يحتاج له أن يجمع بين

<sup>1</sup> - رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988 ص65.

<sup>2</sup> - محمد يوسف غريب: سبيل، انترنت/ <http://www.facebook.com>

<sup>3</sup> - دزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، ط1، دار الفكر اللبناني - بيروت، 1993، ص34.

الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة ماثلة للعيان، فتبدو الأزمنة المتعاقبة وكأنها متعاصرة<sup>1</sup> ليذوب الزمن ويسقط حدوده، ليترك مكانه للفن.

إنّ النص "سبيل" يعبر عن جنس "القصة القصيرة جداً" كنتاج العصر، تشكّلت في ظل التصورات الأدبية المعاصرة من هذا المنظور لا تعتبر جنساً جديداً خطر على بال الصدفة في عمدها على خصائص المنجز القصصي؛ غير أنّها كنوع مبتكر استلهم من المادة المعاصرة بتوظيف ملمح قصصي سابق أو معاصر، توظيفا مغايراً جديداً، يخضعها لشروطه دون خضوعه لها مما أتاح توشحها بصفات خاصة.

في كنف هذه الضبابية الكاتب في هذا النوع يقدم اقتراح بديل جذري يعد ضرباً من المستحيل، عملية الحفر يمس عمق الذات؛ آليات اشتغال الثقافة. وهنا نلاحظ أمراً مهماً جداً، تلك الثنائيات؛ رؤية تستفيد من آخر إنجازات النقد العربي وبدون الوقوع في التقليد غير الواعي بالظرفيات المغايرة. لطبيعة التأليف في القصة القصيرة جداً.

إن البحث عن طريقة منطقية تقوم على مقاييس فنية تشخص معالم نوع يتوسط حقول إبداعية معروفة النسب مبدئياً، تفرض علينا إسقاط مبدأ النظر إلى الحجم، وإقامة الإمعان في الخصائص الداخلية للنص، لتعدد الأنماط التي تحتجز هذا المقياس؛ الذي يزيح "القصة القصيرة جداً" من نمط "القصة القصيرة" إلى نمط "القصة القصيرة" ... "جدا" كمسألة تجعل من قضية "الحجم مؤشر خارجي يصعب إغفاله على أن يسند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق العمل أو النص نفسه"<sup>2</sup> تحدد الانتماء من الداخل إلى الخارج.

يمكن اعتبار الحجم أو الطول (عدد الصفحات) مقياساً ثانوياً، على أهميته في عملية التصنيف كملح مكمل للحدود الفاصلة والمميزة لحدود الأجناس "فليس هناك عدد سحري من الكلمات تتوقف عنده القصة"<sup>3</sup> أو القصيدة بأنواعها؛ فمن الترف أن نناقش أقصر قصة قصيرة جداً، أو أطول رواية.

<sup>1</sup> - دزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، ص 8-9.

<sup>2</sup> - محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين (بنية الرواية القصيرة) أزمنة للنشر والتوزيع، عمان 2007، ص 30.

<sup>3</sup> - محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين، ص 30.

من خلال تمييز إِيخنباوم بين القصة والرواية حيث اعتبر الرواية شكلاً تلفيقياً، أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي وهي عنده منحدر من التاريخ والأشعار، أما الرواية فقد جاءت من الخرافة. وتبنى القصة على قاعدة تناقض، تهتم بالاختصار ولا يكون ذلك في الرواية كما أن هناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية، وهو ما لا نجده في القصة القصيرة لاحتواء الرواية على حكايات متوازية، وتمثل النهاية في الرواية انحداراً، وتكون وقوفاً عند القمة في القصة القصيرة.<sup>1</sup> فإنّ ما تتيحه المساحة العريضة من حرية في مشهد القصة القصيرة جداً، لا تعني اعتبار أيّ كتابة قصيرة في فضاءها بالضرورة "قصة قصيرة جداً"، أو أنّها بغير قوانين داخلية مُحدّدة، وإنما تعني أنّها تسمح للكاتب بأن يختار، من هذا الفضاء الشاسع قوانينه الخاصة، التي يبني بها نصّه الجديد الخاص بجمالياته الخاصة كذلك. إن الحكيم المحض مهما احتشد بالتوازيات أو الشطحات الغرائبية، لا يصنع شعرية السرد، في القصة القصيرة جداً، وإنما تصنعها حركة معانات التجربة، وتحولاتها، بوقعها الخاص وتكثيفها الشعوري واللغوي، باختيار آليات سردية خاصة، هو ما يجعل هذا السرد ينحوا أن يكون سرداً شعرياً.

إن اعتبار القصة بنيةً حديثة تخضع لشروطه لكنها تمثل موقف نعبر عليه باختصار تستند على غيرها من العناصر الثانوية، كمثلة الصبغة الأدبية، فلا يمكن أن تأتي "قصة قصيرة جداً" ويتوصل إليها من فراغ فمن غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد بدون الانطلاق من نظام مفاهيمي، باعتبار أنّ "الكتابة لذة لا يحسنها إلا من تحرر من رقابة الشكل، الكتابة لذة لا تعبر بدرجاتها السبع إلا من وجد في روحها مكاناً لنصه، وهذه الرؤية لن تتأتى لكاتب يرى التجديد في كتابة قصة قصيرة جداً معتمداً على عدد الكلمات لا غير!"<sup>2</sup> فإذا كان "طول الرواية هو الذي يحدد قالبها، أمّا القصة القصيرة فإنّ قالبها يحدد طولها"<sup>3</sup> ولا يمكن أن يوجد أيّ مقياس للطول في القصة القصيرة جداً "إلا ذلك المقياس الذي تحتمه المادة نفسها"<sup>4</sup> إذا كنا نعتبر أنّ القصة القصيرة فن تطبيقي، فإنّ القصة القصيرة جداً

<sup>1</sup> - عبد الله إبراهيم، الغانمي سعيد، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص14.

<sup>2</sup> - ليلي إبراهيم: نصوص نقودنا إليها الفراشات... أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جداً)، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع27، ربيع 1431هـ، 2010م، ص16.

<sup>3</sup> - فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، تر، محمود الربيعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ص37.

<sup>4</sup> - م. ن. ، ص37.

فن خالص\*، ومن الواضح أنّه يميل الى الفن الخالص. وليس الفرق بينهما فرق في الطول وإنما هو فرق في الطبيعة الفنية لكل منهما، فالفكرة التي تقدمها أحدهما بنجاح تخفق الأخرى في تقديمها على الوجه الأول والموضوع الذي يصلح علاجه في واحدة منهما لا يصلح علاجه في الأخرى<sup>1</sup> فكل له خصوصية جوهرية يصبغها في شكله.

### ج- ظرفيات النشأة ودوافع التأليف:

إنّ ظهور إبداعية "القصة القصيرة جداً" جاءت "موازية لطبيعة الحياة وجراكمها وما يناظر ذلك في عصر السرعة والصّورة، على نحو جعل من هذا الشكل الجديد في نصّ "القصة القصيرة جداً"، تعبيراً جسّدياً معنى الكتابة حين لا تصبح هامشاً فقط؛ بل وكذلك حين تواجه ضغط الحياة وكثافتها بمواكبة نظيرة له<sup>2</sup> فهي تعتبر ثورة في عالم السرد وانفجاراً سردياً يروم استشراف آفاق أرحب وأعمق للقصة، كتّبت لها الولادة

كان صدور كتاب "انفعالات" للفرنسية "ناتالي ساروت" عام 1938 م، فاتحةً أولى أثارت الجدل حول فنّ سرديّ جديد، أقرب ما يكون إلى فن القصة القصيرة، حيث عرف أول ترجمة عربية للكتاب كانت على يد الباحث المصري "فتحي العشري" عام 1971م، ثمّ تناوبت الدراسات والمقالات التي تتناول "القصة القصيرة جداً" على تسمية كتاب "انفعالات" بالقصص القصيرة جداً، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى مترجم كتاب "انفعالات" الذي وضع عنوان الكتاب "قصص قصيرة جداً".

وأطلق القاص المصري يوسف الشاروني على بعض قصصه تعبير "قصص في دقائق" بمعنى أن قصصه هذه أكثر قصراً من القصص ومن قصصه: "العشاق الخمسة" عام 1954م، و"رسالة إلى امرأة" عام 1960م، و"الزحام" عام 1969م، و"الكراسي الموسيقية"....غيرها.

\* - قد نخالف النظرة في اعتبار فرانك أوكونور أنّ الرواية فن تطبيقي والقصة القصيرة فن خالص، لتغيّر المعطيات

<sup>1</sup> - فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ص8.

<sup>2</sup> عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002 ص72.

ويعد القاص العراقي "نوئيل رسام" هو أول من أطلق مصطلح "قصة قصيرة جدا" عام 1930م على بعض قصصه التي نشرها في مجلة "البلاد" العراقية، إضافة إلى تجربة القاص اللبناني "توفيق يوسف" عواد، فتشير إلى أنه أصدر مجموعته القصصية "العداري" عام 1944م، وضمت قصصا قصيرة جدا، غير أنه أطلق عليها اسم: "حكايات". ويرجع الناقد "باسم عبد الحميد حمودي" بداية ظهور هذا الفن إلى بداية الأربعينيات من القرن الماضي، إذ نُشرت "قصص قصيرة جدا"، ثم تلاحت التجارب حتى بلغت درجة كبيرة من النضج الفني في مرحلتَي الستينيات والسبعينيات، ويذكر أن "بثينة الناصري" من العراق نشرت مجموعتها "حدوة حصان" الصادرة عام 1974م، وأطلقت على إحدى قصصها اسم: «قصة قصيرة جدا، ثم نُشرَ القاص "خالد حبيب الراوي" خمس قصص قصيرة جدا ضمن مجموعته "القطار الليلي" الصادرة عام 1975م، ثم تلاه "عبدالرحمن مجيد الربيعي"، ثم "جمعة اللامي" و"أحمد خلف وإبراهيم أحمد"<sup>1</sup>.... حيث تلاحت التجارب عبر أقطار الوطن العربي، وبخاصة في بدايات الألفية الثانية، لتعرف نضجا كتابيا ووعيا حقيقيا بضروريات وأبجديات الكتابة في هذا الفن.

تنهض الكاتبة الحداثية على الدلالة المغلقة، التي تقيد القارئ باتجاه واحد للتأويل مقللة بذلك دور المشاركة في انجازه، بدفع الملل. لتنتصر للكتابة المنفتحة، التي تفتح على إمكانيات التأويل وتعددية الدلالة، مما تترك فجوات ومساحات فارغة بيضاء تحفز المخيلة والقدرات القارئة، والتناصية، وتدعوه إلى المشاركة الفعالة في ملء هذه الفجوات وتلوين هذا البياض النصي، وترهين المضمهر والغامض والمسكوت عنه، مما يحقق له لذة المشاركة والكشف. كتابة تثور باستمرار على المستوى المعجمي ذو الدلالة السطحية، لتحيل على مستوى عميق ينبه مركز التفعيل الدلالي لكل ما يطلبه النص وهذا ما وجده المبدعين في فن القصة القصيرة جدا، التي بدأت الصحف والمجلات العربية والغربية المتخصصة في فن القص على حد سواء تشهد تأثرها بكتابة "نتالي ساروت"، وتستلهم تقنيات السرد الموظفة لديها.

<sup>1</sup> - محمود العزازمة: القصة القصيرة جدا في ضوء النقد، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع27

ربيع 1431هـ، 2010م، ص23-24.

فاشتغل السرد في هذا الفن الجديد من حيث كونه إستراتيجية حوار وجدل يبينه والقارئ في تأرجح متواصل بين الإستراتيجيتين، فالنص عنده ليس سوى نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، أو آلة كسولة تحتاج إلى قارئ نموذجي يفعلها. حيث تعزى للنص وظيفته التعليمية إلى جانب الوظيفة الجمالية وغيرها، تاركة اللجام للقارئ المبادرة في مسك الدلالة.

كتابة لا تقول كل ما يدور في ذهن الكاتب لأنّ لا أهمية لها أمام مراد المتلقي الذي يرغب في قراءة ما يتناسب وتوجهه الانفعالي، الذي لا يتسنى له التجسيد دون وسائل وآليات منها التكتيف، الإيحاء، الرمز، المفارقة، الغموض....

إن المتلقي للأدب يجد أن الأعمال الجيدة التي يرغب في إعادة قراءتها والاستزادة من مثلها، هي تلك الأعمال التي تدفعه إلى التعمق في ذاته. قيل أن أرخص طرق العلاج النفسي هو الكتاب، بحيث أن القارئ يتعلق بالسرد الذي يجد فيه جزءاً من ذاته، ويجعله يتفكر فيها وفي كينونته وماضيه ومستقبله، بالضبط كما تفعل بنا قراءة واحدة للخيميائي وهو في اعتقادنا ما يبحث عنه كل إنسان في أي عمل أدبي.

وجد الإنسان ما في القص من عناصر ووسائل التربية والإمتاع، والتعليم والتثقيف أي تحولت كل قصة إلى نموذج يقيس عليه الناس سلوكهم، شأنه شأن القوانين والعادات والتقاليد والأعراف<sup>1</sup> والتعبير عن مكونات النفس. والمقصود هنا من وجهة نظر الكاتب لا المتلقي. فكل قارئ شره يجد في نفسه الرغبة بعد حين في أن يخط تجاربه وحياته قصصاً. ولكل منا قصة يحكيها، ومن هنا يبرز تعدد الراغب ينفي الإبداع والتميز لكن ليس بالضرورة المبدعين حقاً. بيد أن الفرق بينهما هو الملكة أو الموهبة في بلوغ درجة الإبداع القصصي أو الروائي بما يحقق الأهداف الأخرى للفرد المتلقي وللمجتمعات.

ترعرع الإنسان المعاصر بين قيم مفاهيمية جديدة على أنقاض قيم سابقة، فهو الشاهد على ذاته بما "عانى أولاً في داخله انهيار المفاهيم السابقة"<sup>2</sup> فأخذ المبدع على عاتقه التسجيل الجمالي من لقطات مقتنصة من سيل مشاهد الحياة الدفاق، هذه اللقطة التي غالباً ما تتفرض الغبار عن الهامشي والمقصي، أو عن تفاصيل حياتنا الدقيقة العابرة، تقيم عبر

<sup>1</sup> - مدحت الجبار: السرد النوبي المعاصر، ط1، دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة، يناير 1994، ص33.

<sup>2</sup> - عبد الحسن علي مهلهل: الاتجاه الدرامي في القصيدة العراقية المعاصرة، مجلة جامعة ذي قار، مجلد2، ع4 آذار 2008، ص2.

جدلية الفن والواقع مسافة بين العالم والخطاب المعبر عنه. ومن ثم تتيح هذه المسافة التقبل الجمالي<sup>1</sup> وذلك في إيجاز وتكثيف يفتحان على القارئ نوافذ التأويل والاستقراء. فهي نفخ في القضايا الساخنة إلى العالم الفسيح الذي يصب عنايته بكل تجلياته في خطوط طول الالتفاف و في عرض الاختلاف.

تعوّد القارئ على الأخبار السريعة والخاطفة، التي أسست لها الجرائد والمجلات في ظل عصر التكنولوجيا والسرعة التي برمجت الإنسان على طبيعتها وأنشأت منه إنسانا أنانيا يطلب كل شيء في الحال دون انتظار دقائق الغياب.

كما ساهمت "الاختراعات الرقمية الهائلة، وسرعة الإيقاع في التعامل مع الأشياء وكل المعنويات الذهنية والروحية"<sup>2</sup> في بلورة هذا الشكل كمطلب اجتماعي يعبر عن الفرد المعاصر فيه، بنزعة السريعة و الفورية.

تعددت الحياة المعاصرة أكثر مما كانت عليه، انعكست على الفرد سلبا، حتى أصبح يطلب الترويح عن النفس، بما خفّ ظله وقصّر وقته؛ هو ما توفره القصة القصيرة جدا بعيدة عن التأزم والصراعات والإسهاب في الطرح. في سبيل حمل الذات على طيوف الإبداع، يقترح الكتاب تقنيّة التجريب، ويتعين هذا المفهوم كبنية من المعطيات المحصلة في الذاكرة يكيفها المبدع مع مختلف وضعيات الإنجاز بتغيير وتعديل وانتقاء بعض الجزئيات فيها من خلال تمثل الحالة المقبولة على المستوى الإبداعي يفترض منك لمبادرة مواجهة وضعية جديدة كونه ينتقي من الذاكرة بنية جوهرية تستدعي إطار متعلق بتأطير متذكر يستلزم التكيف مع الحالة بتغيير بعض الجزئيات التفصيلية، حين يقتضي الحال ذلك وهذا الإطار بنية من المعطيات تستعمل لتمثيل حالة يمكن لها القبول.

التأليف في القصة القصيرة جدا لم يكن لينشأ من دون تربة الجدلية المعاصرة تأخذ من كل الفنون نصيب لها كانت أن تفسر في السياق المسفر للثقافي والجمالي المنتهية إليه القراءة الجديدة من معين مكون "المزاج الثقافي للعصر"<sup>3</sup> فالتأليف لن يتوقف بإيجاد الشكل الأصيل ذي الملامح المتعالية في البنية والدلالة حلا مقبولا مرحليا ومؤقتا لتغطي صعوبة

<sup>1</sup> - محمد بن عياد: التلقي والتأويل، (مدخل نظري) مجلة الأقلام، عدد 4، 1998، ص32.

<sup>2</sup> - جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية انترنت، مجلة ثقافية إلكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية، ص <http://nwa.html62i.com/vb/archive/index.php/t-9>

<sup>3</sup> - عبد الله محمد الغدامي: القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، م13، ع3، خريف 1994، ص42.

الوصول، وعدم قبول هذه البنية بمعطى جاهز وتوظيف مباشر في مرحلة موالية منها من تأطير فعاليات الحركة الإبداعية، بمعنى آخر أن التجريب صار أداة وسلاحاً ثقافياً هدفه الوحيد هو مقاومة هيمنة النموذج والدفاع عن مقدسات عناصر الإبداع "قراءة النص يجب أن تتقبل طبيعته، وتحاول بعد ذلك تفسيرها، بدل أن تشجبها أو تدينها أو حتى تبررها"<sup>1</sup> قراءة تخلق مساحة آمنة لتشكلات الفن في تجاوزه للمألوف والمتداول.

### الجنور العربية ومبدأ المغامرة:

إنّ "الأدبية مفهوم سوسيو - تاريخي"<sup>2</sup> فالمعايير الأدبية ليست مطلقة، فإن كان العرب قد عرفوا السور القرآنية القصيرة، والأحاديث النبوية الشريفة، وأخبار البخلاء والصوص والمغفلين والحمقى... نوادر جحا، وأحاديث السمار، علاوة على النكت والأحاجي والألغاز فهل يمكن اعتبار هذا الفن الجديد القصة القصيرة جداً امتداداً تراثياً للنادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية؟

يُعدُّ مفهوم الخبر في التراث العربي: "بنية حدثية تحقق للملفوظ السردى الاكتفاء بذاته"<sup>3</sup> كتبت تاريخها انطلاقاً من نظام مفاهيمها الخاصة، لتأتي "القصة القصيرة جداً" كنتاج حالة، تخضع لشروطها، وتمثل موقف تعبر عليه الصبغة الأدبية، متعدية للذوات تعتبر أنّ في "الكتابة لذة لا يحسنها إلا من تحرر من رقابة الشكل"<sup>4</sup> إلى رقابة الجوهر. إنّ النادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية، المقامة... هي فنون نشأت استجابة لمتطلبات وحاجيات ثقافية اجتماعية، نابعة من طبيعة الحياة العربية القديمة، كما نشأت القصة القصيرة جداً في هذا العصر، تعبيراً عن ظروف مغامرة تماماً لما كان عليه العربي في وقت مضى، ونتاج رؤية فكرية ونفسية لا تربطه بها صلة. فالقصة القصيرة جداً كتابة بدون حبكة ولا شخصيات، حيث تتكى الكاتبة على الضمائر الشخصية لتتويعا وأسلوباً وتوصيف الانفعالات الداخلية، وربط الداخل النفسى بالخارج الحركي.

<sup>1</sup> - عبد الواحد التهامي العلمي: قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغامرة، مجلة عالم الفكر ص83.

<sup>2</sup> - هانس روبرت ياكس: نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر، محمد مساعدي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ص49.

<sup>3</sup> - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، 1998، ص313.

<sup>4</sup> - ليلي إبراهيم: نصوص تقودنا إليها الفراشات... أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جداً)، ص16.

إنّ الكتابة في "القصة القصيرة جدا" تنطلق من ضيق وجودي، تعتمد فيها الذات تتكبير شخصيّتها، موصولة بتوصيف نفسي داخلي، يرصد حركاتها الانفعالية، وذلك في قالب فيه إرهاب القص والشعر، يقدّم في حجم صغير جدا يتراوح بين بضع الأسطر، فلا ينبغي أن نفع في وهم المماثلة، لكن علينا أن نؤمن بمبدأ الاختلاف والمغايرة؛ حيث من النقّاد من يعتبر لها جذور في التراث العربي، باعتباره "موجود في شكله ومحتواه الراقين..، ومتوافر في كم كبير من التراث الأدبي القديم، وله جذوره التي لا يمكن إنكارها أو الادعاء بحداثتها المطلقة".<sup>1</sup> لكنّه كذلك.

ليس لهذا الفن الوليد في الحقيقة جذور عربية، بخلاف التوجه البلاغي وأس الكتابة الفنيّة والذوق، الذي يستمد رؤياه من القص؛ في إحدى مفاهيمه هو البيان والوضوح في القصد من الشيء، والمراد منه<sup>2</sup>. وما ينجم عنه من المطابقة في تتبع الشيء وتقصيه وتتابع الكلام بعضه يفضي إلى البعض. بخلاف البلاغة الجديدة التي تراهن على الترميز والغموض، والإيحاء...

فلا يمكن اعتبار هذا الفن الجديد امتدادا ثقافيا، أو اجتماعيا للنادرة أو فن الخبر أو النكتة، ولا يُعدّ امتدادا للقصة القصيرة في حداثّة العصر. فكيف وهي تحمل صورتها الخاصّة، بعيدا عن منظور الآخر.. ! وتحمّل همومها، طارقة حوار البحث عن وحدة توصيفيّة، معبرة عن حال النفس المعاصرة، بهمومها وهواجسها، في فضاءات مغايرة تماما شكلا ومضمونا.

## 2 القصة القصيرة جدا والتجريب في الأدب

### أ - تجريبية الكتابة وكتابة التجريب:

لا شك في أنّ يفهم الأدب على أنّه ساحة لبوح ذاتي، أو صورة مبهمّة في أول طريقها للانبثاق، تؤدي في النهاية لعزلة التجربة، لتقاطع عروض الكتابة، والعرض الجديد مع ما يدور في خيال الكاتب من أحداث في مسرح اللغة، ويعبر عن وجوده من خلال استخدام طريقة جديدة في البوح، فهو تجريبي لأنه يعرف ما يفعل وكل مبدع هو مجرب في ميدانه

<sup>1</sup> - عمار الجنيدي: إضاءات لا بد منها في أفق القصة القصيرة جداً، ص10.

<sup>2</sup> - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ص ص).

وبهذا تكون التجربة قرينة الابتكار. والحق نقول أن الفنان يعمل من الخصائص ما تجعله متفردا على غيره بطاقة الإبداع رغم كثرة الأعمال.

إنّ الاتجاه التجريبي يمثل ردة فعل لاتجاه زمن الدكتاتورية والهيمنة. فمن الممل أن يُعوّد عقل الكاتب على كتابة نمطية واحدة، ذلك أن مسار ذاكرته يكاد يكون متنوعا وأكثر انفتاحا في مرحلة الما بعد حدثية، هذه المرحلة التي نمت كتلة الفهم وتذهّن جينات الذاكرة الثقافية لديه. فلا يمكن أن يعتبر الأدب متنفسا لرغبات الذات، والهواجس المشتتة بل مكانا لتجارب تكون خاضعة للفشل أو النجاح.

لا تقود الكتابة إلا إلى مزيد كسر أفق توقع القارئ. فهي ليست بمعضلة ذاتية بقدر ماهي ممارسة للتجريب أنّه "كل ما يطرح بصفة جديدة حتى لو كانت مؤقتة"<sup>1</sup> كطبيعة نوعية يجب أن تهيمن على أنواع الكتابات الأدبية، ونبذ النماذج السائدة في الإبداع، مما يكسبها طابعا فنيا يوثق لمرحلة انتقالية تجديدية تهتم بتقنيات الكتابة وبعوالم الحياة المتنوعة. فالتجريب "تأسيس وتأسيس لأسلوب جديد يمارسه القاص من أجل الوصول إلى الحقيقة، عن طريق معارضة الواقع في الخيال أحيانا"<sup>2</sup> والتجريب "محاولة تقديم موضوعات وطرق معالجة جديدة"<sup>3</sup> كقيمة فنية تضيف الابتكار والتجديد في بنية النص الأدبي، سواء كان ذلك في بنية المفردة أو الوصف أو الصورة أو على مستوى المضمون أو الشكل.. حتى يتم التأسيس لكتابة تتلاءم وإفرازات عصرها بشكل حدثي، وبطابع جمالي يطرد حالة الركود والجمود التي ابتلي بها النص الإبداعي منذ عهود ماضية.

لا مانع في أن يجرب الكاتب في إبداعه، رغم المد الاستعلائي الذي تتفرد به تلك الكتابات القديمة، بحيث لا تقبل أن تتخبط في حدث النص الأدبي، وهذا يحيلنا إلى مفهوم (جدلية الحدث) بمفهومها الشاسع التي نبذا فريق من الكتاب المتمزتين، الذين لا يؤمنون بمثاقفة النص، ولا يدركون أهمية هذا المشروع التجديدي، بل يقومون بفعل الوصاية على كل كتابة تجريبية متجددة وهنا يكمن العائق الأكبر لكثير من الكتابات الأدبية.

<sup>1</sup> - سليمان البكري: التجريب في القصة والرواية، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000 ص11.

<sup>2</sup> - سمير عبد الرحيم الجليبي: معجم المصطلحات، دار الشؤون الثقافية المأمون، بغداد، 1993، ص13.

<sup>3</sup> - الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، تر، سعيد غنيم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1982، ص14.

ليس هناك أدنى مانع من أن يجرب الكاتب، فالإنسان بطبعه يحمل هوية التجديد والتجريب في كثير من أمور الحياة، والخطاب الأدبي يستوعب كل أنواع التجريب وفق نسق أنموذجي يهتم بذائقة الفن وثقافته.

إنّ التجريبية النصّية الأدبية الراهنة، في الواقع الثقافي، في ظل ما وقع بين أيدينا من نصوص قصصية متأخرة، لعدد من الأدباء، لا تتبع عنصر الإسقاط "الدلالي الزمني" للوجود البشري الحديث، لنعلم بـ"الحداثة" أو بـ"المعاصرة". ذلك الاتصاف للتجريب الفني - الأدبي المعمم راهناً على صعيد كتابة القصة القصيرة جدا على مستوى الوطن العربي والجزائر بخاصة، تتخذ أسلوبية معايير حداثية تعبيراً واضحاً في الانتماء ورفض لذل المسار..

وبفعل عدم وقوف الفن (الأدب الراهن) على مستمسك نمطي عام ثابت أو شبه ثابت نسبياً، باتصالها المشروط كواقعة "عملية امبريقية (تجريبية) لا عملية منطقية إنها افتراضات تاريخية يضعها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية<sup>1</sup> يمكن على أساسها استقراء أو تمييز الفرادة الأسلوبية والتخييلية بين مبدع وآخر، والتميز بن تجربة فنية وأخرى - حداثيتين - لتحديث التجريب للفن على أصعدة الأنواع والألوان الأدبية، هو الكفيل بتقديم منتج يتعالى عن المألوف الفاقد ذاتية الجمال وجاذبية الإبداع.

اتجهت النظرية النقدية (الجديدة) في الأدب نحو الاكتمال التتميطي العام والتي ستدفع نحو فتح آفاق اتجاهات ومدارس متجددة لفن علمية النقد الأدبي عند المبدعين من النقاد، وحتى ذلك الحين خلال أكثر من عقد قادم سيظل متصوراً أنّ الإبداع في الأدب المعاصر مسألة سهلة مفتوحة لأي كان حتى من لا يمتلك موهبة ومن لا يمتلك ثقافة رفيعة ولا يمتلك صفة التجريب، كإبداع "مذهب في تقييم المعرفة على ما تدركه الحواس وحدها وينكر وجودها مبادئ فطرية في النفس، وقوانين صادرة عن العقل"<sup>2</sup> في ذهنية متوقدة.

في سبيل حل معضلة تطبيق عملية الإبداع، يقترح الكتاب مفهوم التجريب، ويتعين هذا المفهوم كبيئة من المعطيات المحصلة في الذاكرة، يكيّفها المبدع مع مختلف وضعيات الإنجاز بتغيير وتعديل وانتقاء بعض الجزئيات فيها، من خلال تمثل الحالة المقبولة على المستوى الإبداعي، يفترض من كل مبادرة مواجهة وضعية جديدة، كونه ينتقي من الذاكرة بنية جوهرية تستدعي إطار متعلق بتأطير متذكر يستلزم التكيف مع الحالة بتغيير بعض

1 - محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص17.

2 - مجدي وهبة: معجم المصطلحات في الأدب واللغة، ص94.

الجزئيات التفصيلية، حين يقتضي الحال ذلك، في إطار بنية من المعطيات تستثمر لتمثيل حالة يمكن لها القبول.

أن التأليف لن يتوفق في إيجاد الشكل الأصيل ذي الملامح المتعالية في البنية والدلالة حلا مقبولا مرحليا ومؤقتا يغطي صعوبة الوصول لمُدرك لا نهائي، وعدم قبول هذه البنية بمعطى جاهز وتوظيف مباشر في مرحلة موائية منها من تأطير فعاليات الحركة الإبداعية بمعنى آخر أن التجريب صار أداة وسلاحا ثقافيا، هدفه الوحيد هو مقاومة هيمنة الأنموذج والدفاع عن مقدسات عناصر الإبداع.

### ب- الكتابة بين الثبات والتحول:

إذا اعتبرنا الجنس الأدبي دراسة تجريدية، لاستخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم والأصول التنظيمية، التي هي الأساس النظري لتأطير الإبداعي للمنجز، فإننا سنواجه بمعضلة من العيار الثقيل، في أنطولوجيا الظاهرة الأدبية؛ التي تتسم بخاصيتي التولد والتحول، ففي الأولى نلاحظ التولد الداخلي للأشكال الأدبية، أما في الثانية فنلاحظ التحول الزمكاني للأدب باعتباره ظاهرة سيوسيو تاريخية، حيث أن "المفاهيم النظرية تتطور وتغير أو تعدل من مضمونها، ومن أشكال تطبيقها تاريخيا، مع تطبيق تطور الواقع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، الذي أنتجها مع تبدل المكونات التي تدخل فيها والحاجات الجديدة التي ترد عليها"<sup>1</sup> حيث لا تتفصل عن بيئتها الثقافية والاجتماعية، من هنا تتحدد صعوبة المسعى التنظيري في محاولة رد المتحول إلى الثابت.

تسعى النظرية الأدبية المعاصرة إلى تجاوز هذا التصدع، فالنسق يتغير باستمرار ولهذا لا بد لكل منظور معتمد أن يعي فكرة وجود نظام مترامن له ماضيه مستقبليه، كقسمين لا يتجاوزان النظام، وأن أي تجديد في النظام لا بد أن تعيه النظرية بوصفه تجديدا في الرؤية؛ كما هو تجديد في النظام الأدبي ذاته، وهذا من أجل تلمس أفضل للدينامية الأدبية سواء على مستوى الانجاز أو النظرية.

تتعرض الكتابة للتغيير، بانتقاله من حالة إلى أخرى، حسب عوامل مختلفة، ذاتية وموضوعية، وباعتبارات الزمكانية. ومن ثم، فهذا القانون لا يختلف عن مبدأ التحول والثبات من حيث الكلية. "فكل الظواهر عرضة للتغير الذي ينقلها من حالة إلى حالة أخرى

<sup>1</sup> - هاشم نعمة فياض: نظرية التحول الديمغرافي المفهوم والتطبيق، ص 231.

مختلفة تماماً، وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل مثلاً بالزمن، فالصيرورة التاريخية تحيل الشيء أو الظاهرة من وضع إلى آخر، وتبعاً لذلك، تكتسب الظواهر سمات مختلفة باختلاف الزمن، لذلك ننظر في هذه التغيرات، في ذاتها، ومن زاوية علاقة الشيء المتغير بغيره من الظواهر في الحقبة الزمنية نفسها<sup>1</sup> بما تعرفه الأجناس والأنماط من خلط، حيث ينتهك الجنس الأدبي جنس آخر، معه تتغير كل المعالم التصنيفية القديمة، وينزاح عن المعايير المؤسسة، بتقديم عناصر جديدة، يتغير ما هو ثابت، ليتحقق التحول والانتقال إلى جنس أدبي آخر. في هذا الانتهاك تتغير العناصر والضوابط المألوفة، عبر آليات التحديث والتجريب، والتفكيك، والتقويض، "غير أنه يختلف عن الأول بكونه لا يتصل بالعناصر الجوهرية، ولكن بالصفات البنيوية للشيء، وهذه الصفات قابلة للتحول كلما طرأت عوامل جديدة، تؤثر في الظاهرة، وتعطي لصفاتها البنيوية أوضاعاً تتحدد بفعل الشروط المحيطة بها"<sup>2</sup> متمثلة في مبدأ يسعفنا على فهم تجليات الحداثة والتجريب والتأصيل.

لا يخرق الجنس الأدبي الذي كان موجوداً من قبل، بقدر ما هو تَكشُّف عن إمكانيات وطاقات جديدة للكتابة من بين الإمكانيات والطاقات التي تتوفر فيه، لم يتم الكشف عنها بعد. ولمّا كانت اللغة، فعلاً يتوازى مع حركة الحياة الإنسانية، فيمارس الإنسان فعله في اللغة فإنّ اللغة بوجودها الحيّ، هي "فعل يُحيل إلى الواقع، ويُعرف بكونه يمارس على أرضه"<sup>3</sup> لذا يُمكن أن تصبح اللغة "مشاعاً إنسانياً لاحتمالات التّغيير، والانبعاث، والانجاس من حيويّتها، لتجاوز أيّ فعل مكرّر، أو مسعى مبتذل، أو نمط سائد معزول عن القيم المتغيّرة والمتجدّدة في الحياة. ولعلّ هذا ما يجعل كثيراً من الأفعال تبدو وكأنّها فعل مشوّه"<sup>4</sup>، تفقد فعالية الممارسة، قياساً بالأفعال التي تعلق الإنسان بحركيّتها؛ كاحتمال يناهض كل مسعى تجديدي لطبيعة الذات الإنسانية، كذات مائعة تتقلب باستمرار ونادراً ما تثبت على حال.

<sup>1</sup> - م، ن، ص 181.

<sup>2</sup> - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ص: 181.

<sup>3</sup> - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 186.

<sup>4</sup> - م، ن، ص 186 . 187.

## ج- القصة القصيرة جدا في نظرية الأنواع الأدبية

### 1 - مفهوم الجنس الأدبي:

وردت كلمة "جنس" بشحناتها الجمالية والدلالية في أدبيات العصر العربي، لعلّ الجاحظ هو أول من استعار هذا المصطلح عندما اعتبر "الشعر صناعة وضرب من الصياغة وجنس من التصوير"<sup>1</sup> وتداول كمفهوم " ليسجل كإحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والنوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومشعب حول ماهية تلك العلاقة، ظل قائما منذ أرسطو إلى الآن"<sup>2</sup>. تبلورت عبر مناقشات وسجلات طويلة لدراسة الأجناس الأدبية من مفاهيم نقدية ورؤى فلسفية.

عانى المصطلح عدة تشكلات، حيث تداول المفهوم عند النقاد بمصطلحات شتى تعكس رؤية محددة، ووعي خاص تجاه الظاهرة كما يلي :

- "الجنس الأدبي" (genre littéraire): عند تودوروف، وماري شيفر، وروني ويليك وأوستين وارين...
- "نظرية الأجناس": عند فان تيغم "Van Tieghem"
- "نظرية الأشكال": عند سبيتزر "Spitzer".
- "المقولات التجنيسية" (Les catégories génériques): عند دومينيك كومب "Dominique Combe".
- "الأشكال الثابتة" (les formes fixes): عند أندري جول "André Jolles".
- "جامع النص" (archetexte) - "المتعاليات النصية" (Transtextualités)
- "الأنماط" (Types) : عند جيرار جنيت.
- "الأنواع الشعرية" "النوع". (espèces poétiques): عند رالف كوهين "Ralph Chen"

<sup>1</sup> - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح، فوزي عطوي، دار صادر بيروت، 1985، ص54.

<sup>2</sup> - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تغيير النشأة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص54.

- "الأجناس" أو "الأنواع الصغرى" (sous-genre)، و"أصناف النصوص" (Les classes des textes)، و"صيغ التخيل" (modes de fiction) أو "نظرية الصيغ" (Théories des modes) عند شولز "R.scholes".

يحدد رالف كوهين "Ralph Chen" النوع "هو أية مجموعة من الأعمال تختار ويجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة، ويعتمد النوع في تعريفه على العروض أو الشكل الداخلي، أو الشكل الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية أو القوافي أو الأعراف أو الثقافات. تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد بها سواء باعتبارها أشياء عامة، أو باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية"<sup>1</sup> فالنوع كمتعالية ذهنية ومجردة، تشتغل في النص الأدبي واصفة، حيث تعتبر "وصفية بكل وضوح، تبنى على النقاء في النوع عن طريق التفرع، وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل. وبدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، فإنها تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، إظهار صناعته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي"<sup>2</sup> والغاية النقدية منه.

فالأجناس الأدبية مقولات مجردة نظرية وسيطة تربط النص بالأدب من جهة، وتصله بالمتلقي من جهة أخرى. كما أن هذه المقولات هي التي تسعفنا في فهم الأعمال الأدبية وتأويلها وتقييمها، وتساعدنا على تصنيف النصوص وتجنيسها وتتميطها، حسب وولتر ستمبل كسلطة "يضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغته ومحتواه"<sup>3</sup> تخلق أفق انتظار القارئ أثناء التعامل مع النصوص والأعمال الفنية؛ وبهذا تتحول هذه المقولات المجردة إلى بنيات ثابتة متعالية، وأشكال تصنيفية جاهزة، في التمييز بين النصوص والخطابات والأشكال التاريخية وتصنيفها؛ ليس "بحسب الزمان والمكان، وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم"<sup>4</sup> إلى أنواع وأشكال وأنماط، ضمن خانات وأقسام ونظريات مجردة، تقوم بعمليات: الوصف والتفسير والتأويل.

<sup>1</sup> - محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين، ص19.

<sup>2</sup> - رينيه ويليك وأوستين وارين: مفاهيم نقدية، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع110، 1987م ص247.

<sup>3</sup> - محمد عبد الله : الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص20.

<sup>4</sup> - م، ن، ص238.

### مشروعية تجنيس القصة القصيرة جدا

إنّ الجنس أو النوع الأدبي ثقافة رسمها التاريخ على حوافه، ومازال ينقشها على جدرانه بشكل لا يضمن له البقاء والخلود لصالح شكل آخر، يرهاه بقدر ما يهمله، حيث يمثل استعراضا عاجلا ومؤقتا، كديكور أدبي في النظرية الأدبية، وفق التصور الذي يمثل خلاصة قراءة الزمن، ومفهومية التواضع للأسس الهامة، التي لا بد لأي أدب عبر التاريخ عدم إغفالها في هذا المجال، و كذا السير على هداها، مما سمح لظهور مثل جنس "القصة القصيرة جدا" الذي حقّق وجوده كجنس أدبي استنادا لشروط توفرت في تأثيث هذا المنجز منها:

توفر تراكم انجازي نتاج هيمنة ظواهر يتحدد كخاصية مميزة من باقي الخصائص المكونة للنصوص الأدبية، يتمثلها غلبة مكونات وظيفية، ليصنّف ذلك النص ضمن جنس تلك الوظيفة المهيمنة. لها خاصية الثبات الذي "يحدد لنا العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميز ماهية الشيء عن غيرها من الأشياء الأخرى المتصلة بها أو المنفصلة عنها. وحصول هذه العناصر الجوهرية ضروري لتعيين الشيء، لذلك ربطناها بمبدأ الثبات"<sup>1</sup> كأدوات لا غنى عنها لقيام الجنس الأدبي، حيث تتمثل عند القصة القصيرة جدا في

تحت شرط ضمان المعيار الفني، بما راهنت عليه بأن تكون ظاهرة فنية، تجاوزت حد التلاعب باللغة إلى خلق رؤيا حرّكت نسيجه، وصنعت منه باقات شاعرية وصلت التجربة النثرية إلى مستوى الشعريّة، بتشكيلاتها المتميّزة كما وكيفا. وهذا ما عرفته الساحة الأدبية من مدونات خاصة بهذا الجنس، وحضور في مختلف الجرائد والمجلات.

- وسمت القصة القصيرة جدا بالتنوع داخل شروطها الخاصة بما راهنت عليه النظرية من "التشديد على التمييز بين نوع ونوع" داخل الجنس الواحد ينشط وفق "إظهار صناعته الأدبية المشتركة"<sup>2</sup> بما توفر له المرونة الأدبية واللغوية هذا الثراء البنائي على مستوى الشكل والدلالة.

- تواضع المشهد الأدبي على مصطلح "القصة القصيرة جدا" وعدة مصطلحات أخرى تعبر عن مفهوم هذا النوع، كشرط تأسيس جنس أدبي واعد.

<sup>1</sup> - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 181.

<sup>2</sup> - رينيه ويليك وأوستين وارن: مفاهيم نقدية، ص 247.

- وجود العديد من رواد هذا النوع الإبداعي في الساحة الأدبية، ومن المتخصصين في تأليفه، وما حققه من استحسان جماهيري واسع، بما امتلكوا من مقدرة فنية وثقافية نهضت بطرق التعبير إلى آفاق الرؤيا، في تقديم تجربة فنية راقية مليئة بالسر والجمال، تتجاوز المؤلف والمتواتر إلى الخرق والإبداع.

نتج تحت هذه الشروط كتابية تستقل بذاتها كجنس أدبي أعترف به، لتبقى "استجابة المرء إلى مجموع خبرته وإدراكه، الوصفي والنمطي" لهذه الكتابة هي الكفيلة بحكمه على هذا الجنس الجديد تذوقا استحسانا، وتجاوبا.

### الخواص والمحددات الأجناسية للقصة القصيرة جدا:

إن التعرف على الشيء من العمق، والمسك بخصائصه الخاصة جدا، يمكن من مقارنته بحقول معرفية قريبة منه؛ مثل فن المقامة حيث بقيت رؤيا القص "في النظر إلى أشكال القص التراثي من منطقة متعالية، يكتفي فيها بالوصف الخارجي دون الدخول في أعماق هذه الأعمال القصصية"<sup>1</sup> حيث تعتبر القصة تكامل عناصر فنية وأدبية "هي ما يسميه النقاد بالحركة الفنية والذروة وعنصر التشويق، والحبكة والحوار"<sup>2</sup> كأسس كتابية لازمة.

تعتبر القصة القصيرة جدا أن الإيجاز المكثف هو أهم ميسم يميز هذا الفن، عن بقية الأجناس السردية، وواحد من المقومات التي تؤسس له، وذلك باعتبار القصة القصيرة جدا لقطة مقتنصة من سيل مشاهد الحياة الدقائق، هذه اللقطة التي غالبا ما تتفرض الغبار عن الهامشي والمقصي، أو عن تفاصيل حياتنا الدقيقة العابرة، وذلك في إيجاز وتكثيف يفتحان على القارئ نوافذ التأويل والاستقراء.

إنّ باعتبار القصة القصيرة جدا "جنس أدبي بتوصيف اختزالي لنص حكاوي، يخترق بنزعتها القصصية ذات البعد السردى الاختزالي المكثف والمقتضب، حدود الخطاب الفني المنسجم مع إرهاصات القصة القصيرة والشعر."<sup>3</sup> قد وقع اختيار النظم في هذا المسعى

<sup>1</sup> - أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص23.

<sup>2</sup> - أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، ص23.

<sup>3</sup> - عمار الجنيدي: إضاءات لأبد منها في أفق القصة القصيرة جدًا، ص7.

على أساسين اثنين يتفرعان إلى أسس جزئية كل على حدة، فالأساس الأول مثله بعبارة "الشعر" و تعني ما اتفقت عليه معظم النظريات من صياغة نشأتها إلى الآن. إما في طبيعة الموضوع كروية فلسفية، أو باعتبار نوعية ومادة الدرس، كل صياغة فنية تبتعد عن لغة التقرير العادي.

أما الأساس الثاني فمثله بعبارة "نثر" و يعني أصول الاختلاف في النوع والطبيعة مع "الشعر" من ناحية، والكلام العادي من ناحية أخرى. الذي صار إليه الأدب إما من خلال تناول الأدب، أو المنهج أو في رؤيتها للفن.

لا ينتهي هذا الأساس الثاني أو الأول برد الاختلاف إلى مبدأ الاتفاق من خلال رد التنوع إلى الوحدة لما لمفهوم الأدب من إشكالية وخصوصية، وظفت في الأساس هذه الثنائية الاستمولوجية (شعر، نثر) التي فسرت الاختلاف وصنعت القيمة. لتمتحن خصوصية مزج هته الثنائية في صنف واحد، هو ما تحاوله القصة القصيرة جدا، كوليّد جديد وافد على الساحة الأدبية؛ وإن لم تكن واضحة الملامح عُدت نوعاً أدبياً كجنس أدبيّ مستقل.

إنّ معنى الحكاية فيما تضره بؤرة النص في ق ق ج، صفة تنماهى في كل خطاب العنصر الدرامي في صناعة الدهشة فيما تنهض عليه بنية القصة القصيرة جدا التكتيف يقوم على الحذف والتجريد والمفارقة لا تضمن هوية وتأمين حدودها في امتدادا لصور تنماهى وفنون أخرى لعلّ أقربها قصيدة النثر كجنسين لقيط بهوية مفقودة، يصل التشابك حد التتابع معه يضيق البرزخ الكتابي حد التلاشي.

إنّ البحث عن الفاصلة والنقطة في محاولة ترقيم سلم جنس ق ق ج من بين العناصر التي يستدعيها المقام الإبداعي، في وصل العمق الجوهرى للكتابة، فمحاولة إبراز "خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى... فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة"<sup>1</sup> مما يجرنا التأمل بعيدا عن طيف الحكي كمشارك تقني مع أسلوب الشّد المركزي في معاناة الضغط اللغوي وإن كان لا غنى للقصة ق ج منه، يبقى خيطا عنكبوتيا واهي المنعة من نسيج قصيدة النثر.

تتموقع تجربة القصة القصيرة جداً في تقنيات البنية السردية ترسم شكلها في مرآة تكشف جسد قصيدة النثر على سطحها في تضاريس عناوين التّفطيع القصيرة والمقتضبة في تشكيل يستدعي مراجعة حيثية بعيدة عن الشكل وتتجاوز البنية إلى الرؤيا.

<sup>1</sup> - عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة، ط2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1983م، ص22.

فالجنس كمتعالية ذهنية ومجردة، يشتغل في النص الأدبي باحثاً عن هويته الخاصة كعلامة فارقة "تبنى على النقاء في النوع عن طريق التفريع، وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل"<sup>1</sup> ما يضمن لكل فنّ شخصيته، المتخفية وراء ستار الذات، بكمون ينشط حين يواجه فناً آخر، فمواجهة "القصة القصيرة جدا" بما يملك النص الشعري من "خاصية التكوين المدهش والقابل للاستعادة المتجددة في بنيته بصورة لا تكتمل فيها لحظة الإدهاش أبداً إلا عند نهاية القراءة اللحظية، بفعل علاقات المجاز التي تضخها المخيلة في معجم النص الجديد وكلماته"<sup>2</sup> مواجهة تمتص هذا الإشعاع الشعري كطيوف واصلة خطابات سيميوطيقية أنفوميديّة\* على غرار خطاب القصة القصيرة جدا بينه وبين خطاب قصيدة النثر.

إنّ الأمر يستدعي منا تأمل أنموذج كل من "القصة القصيرة جداً" وأنموذج "قصيدة النثر" فيما يمكن أن يكشف اللبس؛ نقترح نصاً للشاعر العراقي "محمد مردان" في مجموعته الشعرية الموسومة بـ"الأيادي القصية" ونصاً للقصص "محمد يوسف غريب" في نص له بعنوان "دمعة"؛ يقول الشاعر "محمد مردان":

انطفأت الأنوار

فأسعفنا النادل بشمعة

وكم تمنيت

أن تتطفئ هي الأخرى..

لأبقى وحدي مشتعلاً

في حضرة من أهوى<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - رينيه ويلييك وأوستين وارين: مفاهيم نقدية، ص 247.

<sup>2</sup> - محمد جميل أحمد: القصة القصيرة جدا تقاطعات قصيدة النثر وإشكالية التجنيس، مجلة الجوبة، الجوف -

المملكة العربية السعودية، ع 27، ربيع 1431هـ، 2010، ص 18.

\* - خطاب سيميوطيقي: غير لغوي، الأنفوميديا: الخطاب الإعلامي السمعي البصري

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد، ط 1، عالم الكتب الحديث، اريد -

الاردن، 2010، ص 132.

أما والفاص "محمد يوسف غريب" يقول:

### دمعة

أسكني .. لا تنهمري..

لا حدود لك...

سأبحث عن وردة تسع طفولتي....

فتحت منديلها... لتقرأ مقلتي.<sup>1</sup>

تستطيع نظرية الجنس الأدبي بما يعزى لها من مهام جمركية، أو كشرطة حدود لتضرب على هذا الوتر البرزخي، هو الكفيل بمد نوع من سمات النص النوعية دون المشترك، من المؤتلف إلى المختلف في الطبيعة والرؤية يمكن أن تمدنا بأخص الخصوصيات النوعية.

إنّ ما حشده النص "دمعة" من الصّورة الخيالية والتجريدية قويّة لمست نهايات النص: (لا حدود لك)... (سأبحث عن وردة تسع طفولتي)... (منديلها... لتقرأ مقلتي) هذا الانتقال من مقطع لآخر نلمس إنّ هناك "حضور للواقع الذي هو فضاء السرد في نهايات" النص؛ وفي هذا السياق تختلف نهايات نص الشاعر "محمد مردان" بعدما نتأمل صياغة الجمل: (وكم تمنيت.. أن تنطفئ).. (لأبقى وحدي مشتعل).. (في حضرة من أهوى) مع هذه الصور نلاحظ "سيادة للإنشاء في بنية الجملة بطريقة تقارب التلخيص في المعنى" إنّ النواة المشكّلة للبصمة النوعية تتحدد كعلامة إمكانية تتكاثر على مستوى الواقع مؤنثة فضاء للسرد في نص "دمعة" بينما يتخذ النص الشعري الخيال كفضاء إنشائي يستمد منه صيغته.

### إشكالية الجنس الأدبي وتجنيس القصة القصيرة جدا

إنّ كل من يتعامل مع القصة القصيرة جدا، كاتباً أو قارئاً، سيلاحظ أنه من الصعب تصنيفها، في مركز مشترك علامي، يعاني التقاء نقاط تقاطع مع أجناس أدبية متنوعة: القصة، الأقصوصة، القصة القصيرة، قصيدة النثر، قصيدة الومضة، قصيدة الشذرة.....

<sup>1</sup> - محمد يوسف غريب، دمعة، ق ق ج، منتدى القصة القصيرة جدا، انترنت، ص

<http://www.facebook.com/groups/228914740500782/>

مما يصعب مهمة الناقد في مثل هذه الوضعية، كيف يمكن انتقاء عينة تمثيلية؟ لوضع اليد على مشترك، معه يمكن الإقرار بنصوص استثنائية، تمنحنا المعايير المشتركة المسكونة بالمعنى الإبداعي؟

إنّ اصطلاح "القصة القصيرة جدا" لا يعكس المفهوم ولا إنّ محور اللبس يضمّر بعدا عميقا للنواة الأولى من منطلقات العملية الإبداعية، تستمد الكتابة شرعيتها من وجود هته الكتابة إلى تساؤلات تختبر الذائقة، وتثيرها بتجارب جديدة، فالانطلاق من هذه التسمية الشهيرة القصة القصيرة جدا لنطرح جملة من الأسئلة، أو تساؤلات بإمكانها أن تدفعنا إلى التفكير بعمق في هذا الجنس الأدبي وتلمس السبل الكفيلة بإضاءة غوامضه التجنيسية وعتماته النوعية. وما مدى مشروعية تجنيسه؟ هل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أن تلك النماذج هي التي تفرض خصائص معدة على النصوص الأدبية<sup>1</sup> فهل نعتمد معايير الجنس الأدبي، في محاولة تصنيف أي عمل؟ أو من الذوق العام المروج له؟ أو تقع تحت مظلة الفهم العام للأدب باعتباره فن، هل له معايير في ذاته، يبتعد عن الوجود، بارتباطه بطيف الخيال وقطع وصال الواقعي؟

تمتلك القصة القصيرة جدا خواص ومحددات بها يبتعد هذا الجنس الأدبي نوعا ما عن فن القصة بمفهومها وشكلها ومحتواها وأسلوبها التقليدي، فهو يقترب أكثر من الشعر وبالضبط من قصيدة النثر، مما وضع النقاد والقراء على السواء أمام سؤال آخر مركزي:

- ما الذي أقرأه؟ أهو نثر أم شعر أم حكاية أو نبأ وبالتالي ألا يمكن استخلاص ما مؤداه أن هذا الجنس الأدبي جنس هجين بلا هوية.

فالأعمال الأدبية التي تشترك في سمات معينة تكتب تدريجيا أحقية الانتماء إلى نوع معين فالنوع إذن هو نتيجة تراكمات سردية تشكل نظاما معيناً لكنه قابل للتغيير ضمن الحركة التاريخية، ذلك أنه يخضع لتصنيفات منطقية ولكنها ليست نهائية.

إنّ انفتاح القصة القصيرة جداً على معظم الأجناس الإبداعية كالقصة القصيرة والمسرح.. واستخدامها لتقنيات السينما المختلفة، ما يتطلب الحاجة إلى قراءات تأويلية وتأملية للوقوف على تحديدها. كون "الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع، ويرمي إلى تحطيم

<sup>1</sup> - عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة، ص54.

الحدود"<sup>1</sup> والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة... هو فرق في الامتداد لا في العمق"<sup>2</sup> هو ما تراهن عليه فلسفة الكتابة في القصة القصيرة جدا.

هكذا أدت فلسفة الكتابة العابرة للحدود الأجناسية بالثورة على نظرية الجنس الأدبي فيما نجده من ثورة عند جماعة " نيل كيل" مثلاً على هذه النظرية بشكل جذري، رافضة عملية التصنيف، مستبدلة الجنس الأدبي بالعمل أو الأثر الأدبي أو الكتابة. "حيث بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها. ومن هنا، أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبية"<sup>3</sup> ضمن مشروع واحد.

إنّ التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا؛ فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"<sup>4</sup> وريبة.

ولمّا كانت هذه الحدود تعبر باستمرار، لذا نادى رولان بارت بإلغاء الحدود بين أجناس الأدب، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. فلا يمكن الحديث عن الجنس الأدبي ولا عن نقائه وصفائه، مادام النص محصلة نصوص متداخلة وخطابات متنوعة ومختلفة، كون " النص لا ينحصر في الأدب الجيد. هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"<sup>5</sup>

من هنا جاء "جيرار جنيت" في كتابه "جامع النص" (Introduction à l'achtexte) وأعاد تصنيف الأجناس الأدبية، منتقداً الثلاثية الكلاسيكية، معتبراً "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص.

سعى جيرار جنيت إلى "تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعددت رسم تكونها التدريجي، وميزت، بما أمكنني من الدقة، الأنماط المتعلقة بجامع النص، التي تتداخل فيها

<sup>1</sup> - Blanchot(M): Le livre à venir, Paris, Gallimard, collection Idées, p164 .

<sup>2</sup> - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973م، ص: 316.

<sup>3</sup> - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص: 78-79.

<sup>4</sup> - رينيه ويليك وأوستين وارين: مفاهيم نقدية، ص: 376.

<sup>5</sup> - رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر، عبد السلام بن عبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

1986، ص: 61.

كل الخطابات. ولا يعدو مسعاي أن يكون محاولة لفتح الطريق، ولو بصيغة تهكمية، أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية<sup>1</sup> تنهض عليها.

هكذا تنفلت الكتابة الجديدة من كل عملية تجنيسية، وتأبأها بشكل مطلق، وتمتنع عن إمكانية تصنيفها، ولا ترغب في الوجود أصلا، تعمل على تفكيك نفسها بنفسها، وتحتمي بغطاء خاصية الأدب العامة، تكره التجنيس، وترفض التتميط، وتدرج نفسها ضمن خانة الكتابة أو الممارسة، العمل، الأثر.... وهو ما نجده في بعض كتابات ما بعد الحداثة، ككتابات موريس بلانشو " الفضاء الأدبي " 1955م، " الكتاب الذي يأتي " 1959م، وكتابات رولان بارت، ونيتش، عبد الكبير الخطيبي، كتابات التفكيكيين بصفة عامة، وتبعاً لذلك يصعب تصنيفها أو تجنيسها في خانة أدبية ما، جاء ذلك تمردا وانزياحا وتفكيكا وتشتيئا وتأجيلا.

فإذا كانت الشعرية البنوية كرسست الأجناس الأدبية، فإن ما بعدها (ما بعد الحداثة) رفضت الحدود الأجناسية، محطمة كل قواعدها التجنيسية، ومن ثم، أصبحنا اليوم نتحدث عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة، وغير معينة جنسيا. نزعت إلى خلخلة الجنس الأدبي وتحطيم معايير النوعية ومقوماته النمطية باسم الحداثة والتجريب.

مع ديريدا يقدم التفكيك بأنه لا يؤمن بلغة واحدة. بل بتعدد اللغات الثقافات والدلالات، عبر آليات الاختلاف، التناقض، الحوار، التقويض، التناص... إنه لا يؤمن بمنطق الوحدة، والانسجام، والكلية، والعرقية، والخصوصية، كما تأبى منطق الهيمنة والتمركز والتنشيط... ولقد أصبح التناص، ولاسيما مع جوليا كريستيفا وجماعة بيل الأنكلوسكسونية، من أهم التصورات النظرية والتطبيقية التي اغتنت بها التفكيكية بصفة خاصة، و"ما بعد الحداثة" بصفة عامة، وخاصة أن التناص يعبر عن تعدد المعاني واختلاف الدلالات، وتكرار النصوص والخطابات تناسلا وتوالدا.

لم يقف التفكيك " عند هذه الحدود، فقد اغتنى إثر اكتشاف التناص، ولم تعد آفاق الدلالة منظورة، فضلا عن ذلك، إن اكتشاف التكرارية من قبل ديريدا قد ألغى الفواصل بين النصوص الأدبية، ولما كانت النصوص متداخلة مع غيرها، يصبح مستحيلا حصر دلالاتها. حتى أصبحت الكلمات مع ليتش (Leitch) في تنظيم تكراريتها ضمن نظرية

<sup>1</sup> - رولان بارت : درس السيميولوجيا، ص7.

طريفة، معتبرا أنّ "تاريخ كل كلمة في النص، مضروب في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير، قيد القراءة، ولتعدّر تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها، ومن ثم، فإن دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها"<sup>1</sup> لذلك يتضمن في طياته عناصر الرفض والامتناع عن التصنيف، وقد لا يرغب في الوجود والتمظهر. ومن ثم، فهو يحتوي على مكوناته البنيوية الخاصة به<sup>2</sup> تطمس تميزه من غيره.

بشكل أو بآخر تتقدّم الكتابة الحداثيّة، رافضة السقوط في أوهام التصورات المسبقة والتأويلات المرتبطة بمفاهيمها، معها يبدو فعل التجنيس هاجسًا كتابيًا، فرضه التغير المفهومي الذي جاءت به الكتابة هكذا ستبقى نظرية الأجناس الأدبية، كما كانت وفيما آلت تطرح مشاكل عويصة سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي، تسهم في إثارة الكثير من الجدل والنقاش كموضوع إشكالي. ومن جهة أخرى، يصعب الحديث اليوم عن جنس أدبي نقي يمكن تصنيفه وتجنيسه؛ لأن ذلك تصور خيالي وأسطوري، مادام النص الأدبي نصا بوليفونيا مفتوحا متعدد الأصوات والأجناس. معه يمكن الحديث عن اقتراح بديل لمصطلح الجنس الأدبي: العمل الأدبي، الأثر، النص، الكتابة، الانجاز، الممارسة، بصفة عامة كمفاهيم بديلة، بوصفها نوعا حرا يستثمر سمات أنواع وأجناس مختلفة، أو تتقدّم كجنس أدبي يتماهى مع عدّة أجناس أدبية وفنيّة.

### 3 تجليات إبداعية القصة القصيرة جدا في الجزائر

#### أ - واقع الأنموذج المقترح " التجربة الجزائرية "

ظل التجريب سمة بارزة من سمات الكتابة الجزائرية، خاصة في ما بعد القرن العشرين وفي العقد اللاحق للقرن الواحد والعشرين، وما عرفته الأحداث من أوضاع العشرية السوداء\*، كان لها تأثير كبير على طبقات المجتمع والمبدع فيه يشكل طليعة واعية، بما آلت إليه الشخصية من عدم ارتياح لذاتها وللآخر، فاللغة الآمنة التي كانت يُسكّن إليها

<sup>1</sup> - عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي: معرفة الآخر، ص130، 131.

<sup>2</sup> - ينظر: BLANCHOT (Maurice), Le livre à venir. Paris: Gallimard, 1959 (Collection Idées, no 246), pp. 285-295

\* - العشرية الحمراء كما يصفها البعض من الأحداث التي عرفت الجزائر في فترة التسعينات من القرن الماضي.

لَعُمَت بفعل الحرب، دخلها الشك في الكلمة، ووسم الارتياب الظاهر منها والباطن، إلى جانب ما وقع من اعتداءات وحصار على حرية الفرد بأسر تطلعاته ليسجل هواجس، كما نراها الآن، متجلية في مساحات البوح، ونحن في هذا العقد الجديد لتتشكل في قوالب جديدة باختلافات الرؤية، ونضج التجارب الفنية، للتعبير بكافة وسائل وإمكانات اللغة؛ لنتمظهر في ما عرفه الإبداع الجزائري في جنس القصة القصيرة جدا.

سنتعرف على القصة القصيرة جدا من خلال العديد من كتابها المبدعين وخاصة الكاتب المبدع "عبد الواحد بن عمر"، اتضح عند الكثير بأمانة بارزة في كشف لحظات الوعي الذاتي، انطلاقة ببصمة مميزة، وعلامة مشرقة، في طريق تطوير القصة القصيرة جدا في الجزائر، مع جيل جديد، جيل شكّل تيارا قصصيا بارزا ومميزاً ممهداً لظهور جنس أدبي واعد، طبع بصماته على واقع الإبداع القصصي الجزائري المعاصر، بما قدمه من تميز في الرؤى وتفرد في اللغة، وتجاوز التجارب الموروثة كان مع مجالبة بأدبهم ووعيمهم قد أرسوا تياراً حمل هموم مجتمعهم وجيلهم، ليطف التجريب سمة هذا الجيل بحثاً عن كل جديد.

لا نستطيع تعيين ريادة "القصة القصيرة جدا" في الجزائر لكن نسلم مبدئياً بدايتها تاريخاً على يد الأديب "عبد الرزاق بوكبة" في مدونته "من دسّ خُفّ سبويه"<sup>1</sup> في طبعته الأولى سنة 2004، ومع القاص "السعيد موفقي"<sup>2</sup> في مجموعته القصصية: "لحظة خجل"<sup>2</sup>، الصادرة سنة 2007. ومن الرواد في هذا الفن في الجزائر نسجل الأديب "خالد ساحلي" في مدونته التي حملت عنوان "لوحات واشية" الصادرة عن دار ميم للنشر سنة 2008، واضعا تحت العنوان في واجهة المدونة نصوص، حيث إعتد معظم الكتاب وضع في الغلاف الخارجي للمدونات مصطلح "نصوص" دون إتباعها بصفة محددة للنوع، ربما لا تكون لهم صلة بهذا المصطلح المختار للعمل الأدبي، ذلك أن دور النشر تتكفل في الكثير من الأحيان باختيار مصطلح تراه مناسباً و تكون المؤلفة في مقابل الكثير من كتاب هذا النوع الذين صنفوا أعمالهم ضمنه بأنفسهم، قد تركت حرية التصنيف للقارئ وفقاً لمقاييس مقنعة معتمدة، نقرأ في صفحاته الأولى هذا النص:

### جهاز البث

<sup>1</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خُفّ سبويه في الرّمل؟، دار فيسيرا للنشر، 2011

<sup>2</sup> - السعيد موفقي: لحظة خجل، منشورات أرثيستيك، 2007.

حدثها حدثته، كلمها كلمته، في الأخير  
أخبرته: فارق الزمن بيننا ساعات. نظر في  
صورة مالك بن نبي المعلقة وقال: لا يفصل  
بيننا غير هذا الجهاز ناقل الذبذبات.<sup>1</sup>

يؤسس النص إلى جانب 76 نصا آخر، فضاء كتابيا تعبّر فيه الكلمة عن أبعاد  
فكرية وفلسفية، تلامس وجع الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية...، في كتابة تتخلّق في  
روح القص تنوعا وثرأا شكلا ومضمونا، تظهر انبعاثا اختلافا مع فن القصة. سيمتها  
التكثيف والإيجاز، يوجهها الاختزال اللغوي، ممّا يوقظ نبضات القراءة بالتعدد الدلالي  
والإيحائي، كما في نص "دعاء" الذي لا يختلف عن بقية النصوص في أثرته:

#### دعاء

اقتربت منه أكثر، شمّ رائحة جسدها، انصهرت  
قوّته في ضعف، سبّح بحمد ربّه، أن خلق من  
ضعفها قوة ومن قوته ضعفا ودعا بالرحمة  
لأبيه آدم.<sup>2</sup>

تحكم النص نزعة مطلقة، في تقمّص أحداثه وشخصياته وجميع الفواعل الخفية  
والمعلنة، هيّ سمة هذا التشكيل الجديد، ممّا يسمح ببسط لجام الدلالة للقارئ، لتتمكّن الكتابة  
تجاوز أسر المعنى في فهم علاقات الإبداع بين برازخ الحقول الأدبية.  
على غرار بعض المجموعات الإبداعية القصصية، التي اكتفت بوضع مصطلح  
نصوص، على واجهة مدوناتها، مثل ما فعل الأديب "عبد الرزاق بوكبة" في مجموعته "من  
دسّ خف سبويه في الرمل" التي راهن الكثير من النقاد على اعتبارها مجموعة شعرية، تدخل  
في حقل التجريب، لكن ما نلاحظه أنّ الكثير من نصوصها حملت خصائص القصة  
القصيرة جدا، بوعي كتابي لضروريات هذا الفن الإبداعي؛ يقول في واحد من نصوصه:

#### أعراس الجسد

الفاكس يزردُ الدّعوات، الخميس حافل، هذا الخميس حافل، الثلاثون لا بد يختمها فستان  
أبيض، السرير يأكل البياض، الجسد حافل، هذا الجسد حافل.

<sup>1</sup> - خالد ساحلي: لوحات واشية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص10.

<sup>2</sup> - خالد ساحلي: لوحات واشية، ص69.

يا طائر الرّغبة..

أنثى واحدة، لكن كم جسد؟<sup>1</sup>

إنّ أبواب السرد مفتوحة على قراءة نص مختلف، تمكّن القارئ من تفعيل خواص كتابة مخالفة للنص الشعري، لخلق النص من لقطة مشهّدية تعدد رؤى لما يحمله النص في لغة سحرية بروح قصصية، تشكّل عند القارئ نصاً آخر لديه يوصله بجسر الكتابة. إنّ ما يلاحظ على إصدارات الكتاب في ما يخص مدونات القصة القصيرة جدا هروبهم من قيد هذا المصطلح، إلى النص بصفة عامّة، يتجلّى وعيهم الما بعد حدّاثي الذي ينزع إلى عدم التوقع والتمركز والتحديد في إطار معيّن، وهذا ما وسم المجموعة القصصية للكاتب "عبد الواحد بن عمر" في مجموعته "ما لا يوجد في الرمل" ليؤطرها تحت نصوص، وهته النصوص كانت معروفة مسبقاً تحت عنوان القصة القصيرة جدا في مختلف المواقع الالكترونية التي احتضنت الإبداعات الشابة للكتابة الجديدة؛ مثل منتدى أصوات الشمال منتديات أزاهير... وغيرها؛ نأخذ النص الآتي كنموذج لنصوصه المنشورة في هته المواقع:

#### شفة تغسل

امتألاً المسجد ضحى ، شابّ يتسلّق المئذنة

يقبّلها .. ويبكي..

قال الإمام :

- إذا ألقى بنفسه عليكم ، فلا كفن له ولا قبر .

أذن الظُّهر ، وبقي الشاب على حاله .. يُغسل شفتيه.

فُضيت الصّلاة فانتشر المصلّون..

نزل الشاب ليلاً إلى الأرض ، هوى على ركبة الإمام يبكي

- قَبَلْتُ أنثى في فمها يا شيخ<sup>2</sup>

يترك سحر النص جانباً من جوانب حدائث الكتابة في باقي نصوص المدونة، نقف من دون معالجة تحليلية أو تناول نقدي؛ أمام واقع حال الإبداع في هته المجموعة

<sup>1</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دَسَّ خُفَّ سيبيويه في الرّمل؟، ص15.

<sup>2</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، مديرية الثقافة لولاية الوادي، 2012، ص10.

القصصية، إبداع قد أسهم إسهاماً فعّالاً في تحديد أس الكتابة في القصة القصيرة جدا وبلورة رهان أطروحاتها الفنية والجمالية.

إنّ التجريب في القصة القصيرة جدا "لم يكن ابتكاراً محضاً بقدر ما كان ضرورة تطلبتها هذه المرحلة وحاجة فنية شاملة، فرضت نفسها بحكم الظروف"<sup>1</sup> الثقافية والنفسية وما اعتمل في السياسة والاقتصاد بشكل بارز في بدايات القرن الواحد والعشرين، وعى الكتاب التغير وبدأت كتابة تجارب قصصية جديدة، فكانت التجريبية لديهم تهتم بالتعامل مع هواجسهم والحدث اللحظة في جانبه الاجتماعي، واستثماره لصالح القصة، ليضرب على وتر الخيبة والانزمام، ووضعها في إطار إبداعي، معه بدأت تتضح رؤيا مخالفة فنهايات القرن العشرين، تعد الأرضية أو المادة الخام بكل حمولاتها، مكّنت المبدع من امتلاك أدوات فنية جديدة، وأسلوب ووعي متطور في كتابة نص أُطلق عليه مصطلح "القصة القصيرة جدا".

إنّ ما وفّره العالم الإلكتروني في مواقع الشبكة العنكبوتية من سهولة إمكانية النشر والتواصل في العالم الافتراضي، نشط الكثير من المبدعين في الكتابة ونشر مجموعاتهم في القصة القصيرة جدا، من مجلات، ومنتديات، احتضنت سهيل خلجات الإبداع، مسهمة في احتواء هته الأصوات من المواهب الشابة، حيث فُسِحَ المجال للكتاب لبوح ذواتهم أمام صعوبة نشر وطباعة إنتاجهم في كتب ورقية من جهة ومحدودية نشرها من جهة أخرى ليتسنى الاطلاع عليها، ومداراتها بين المبدعين والقراء.

فكان فضل الأدب الإلكتروني لما قدّمه من مبدعين، ظلّت أصدائهم مستمرة لرصد الزمن. فكانت ملازمتهم للعديد من المواقع، ومواكبتهم لأحداث ومجريات ما يحصل في الراهن الأدبي العالمي والعربي والمحلي، مع مجلة أصوات الشمال في القسم الثقافي مجلة المحلاج، منتديات أزاهير، أنانا الأدبي....

سمحت هذه المواقع الإلكترونية بالتعرف على الكثير من الأقلام المبدعة، في فن القصة القصيرة جدا، أمثال بشير ونيسي، علي قادري، عمر حمّش، شوقي بن حاج زياد صيدم، السعيد موفقي.....حيث قدّمتم أدباء مبدعين عرفوا قيمة هذا الفن، فاثبتوا أنفسهم في العديد من الأعمال، فيها من الإبداع والفن ما يرفع من مستوى الأديب الجزائري فكانت أعمالهم بين القصة القصيرة، والمجاميع القصصية القصيرة جدا.

<sup>1</sup> - أحمد خلف: على ضفاف المشهد القصصي في العراق، جريدة العرب، ع13، 1999، ص6.

امتازت هذه الكتابات بالتجريب الواعي مستفيدة من المرجعيات المعرفية الثقافة العربية والعالمية، من قصص القرآن الكريم، والأنبياء، والأساطير، الخرافات الحكايات الشعبية، في مجموعها شكلت روافد تصب في فكر وإبداع الكتاب.

يعرض الأديب "بشير ونيسي" في مجلة المحلاج تجربة راقية يغوص بالنص في عوالم الرؤيا الصوفية والنورانية في إطار القصة القصيرة جدا، ضمن المجموعة المسماة "ظل الفراشة"

### حكاية السلطان

حكى الطرطوشي في سراج الملوك أن الملك إذا مشى تمطر السماء ذهباً وتتوشح الأرض بالروح والرياحان وإذا غوى طغى يذوق الناس لباس الزنا والربا..

قال الشاعر ها أنت شمس ظل الفراشة كوثر الروح قال الراوي كان يا مكان دار السلطان جنان فيها فاكهة ونخل ورمان

قال النحوي السلطان فاعل والرعية مفعول به ومفعول معه ومفعول فيه ومفعول لأجله

قال المتكلم من كان بين السلطان ورعيته فهو فاسق

قال الفقيه طاعة الملك واجب على كل عاقل بالغ حر ومن خرج على عصا الطاعة كفر.

قال الفيلسوف واجب الوجود مشهود متى تريد

قال المحدث لا جرح ولا تعديل في صولجان الملك وتاجه قال الصوفي يقبضك البسط في مقامه فتقنى لتبقى قال المجنون لا سلطان على الأرض إلا أنا.<sup>1</sup>

لا يكتب يراع "بشير ونيسي" من أجل أن يكتب فقط أي كلام، كما يكتب كثيرون مسودين وجه الورق، وإنما هو مثقف حامل عبء ينزله بالحرف عن كتفيه، في دقة وحذر وهذوء، فهو بإزاء عبء مواجهة المتلقي ونظره، وكذلك تحسسه لأبجديات الفن في ما نتلمسه من الابتعاد عن غايات المؤلف، ومجرد التوصيل والإبلاغ.

<sup>1</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم، انترنت، ص <http://maakom.com/site/article>

إنّها تجارب لا تزال تمتحن كتابتها في واقع يعادي الأنموذج "القص"، أو يتوجّس منه، وتضارع أحوال مرحلة ما بعد حداثة، والبحث عن أفق إبداعي واعد، ومتنوّع "تجربة جديدة منقطعة عن أصل مفتوحة على المستقبل الغامض والخطير"<sup>1</sup>.

إنّ ما تلاه القلم الجديد، على يد هؤلاء المبدعين، تعزيز دور الكتابة اللقطة، التي تفضي إلى الكثير من المنافذ والرؤى المهمّشة، والتافهة والمسكوت عنها، لتعيد صياغتها بشكل يحملها همومه وانكساراته، بما تحثّمه طبيعة المرحلة، في محاولة منه اختراق قساوة الواقع، واقتحام السارد تصورات لعوالم جديدة، بنكهة لم يعرفها السرد من قبل سرد يدفعه تيار الوعي، يستغله التقطيع، تنجزه لغة شعرية تتحقق بالرمز والإيحاء.

إلى جانب العلاقة الكونية للكتاب مع هذا النوع الخاص، يكتب شوقي بن حاج "عيد الحب" وهي قصة قصيرة جدا تمارس الفن بأثيرها، وتعبث بالدلالة كيفما شاءت يقول:

#### عيد الحب

وقفوا أمامها

قال الأب بصوت خافت: ما أجملها

قالت الأم: ما أسعدها.

قال الابن الأكبر: لابد أنها تساوي الكثير.

قالت الابنة: اللوحة تحمل الكثير من التفسيرات.

قال الطفل: إنها تشبه جدتي<sup>2</sup>

يكبس النص أزرار ذاكرة، تبعثر الماضي والحاضر، لتوحدهما في ما تقتضيه من زمن مقبل، ذاكرة تنفلت من أسر أصولي، لتتبع خيوط واهية، يعجز المدلول عن ربط علاقة بدال معيّن، ليبقى النص نبضا لن يتوقف في بحثه عن ظل يأوي معناه دون ظل آخر. النص تجسيدا رمزيا للانعقاد من أسر الرتابة وصدأ الجمود الذي يغلف ويسجي الذات؛ إنّها توغل في الأفق الساطع الفسيح، حيث الإحساس بالارتياح في هذا الأفق الخالي

<sup>1</sup> - ينظر: أحمد يوسف: يتم النص والجينولوجيا الضائعة: قراءات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، 2000، ص54.

<sup>2</sup> - شوقي بن حاج: ق ق ج عيد الحب، منتدى مجموعة أصدقاء اللغة العربية، <http://www.arabic-friends.com/vb/showthread.php?t=1806>

من كل سلطة ورقابة. حيث تبحث الكتابة في استقرار أعمال القراءة تتلاءم ومناخ ثقافي تصعد الحوار فوق إنتاج مناخيتها واستقرار عملية حفرة الذات في البحث عن الوجود في الاستقرار، تطرق لها الذات رأسها خاجلة من همومها وما يحمله كاهلها من أعباء.

اللغة في النص تبحث في الصحراء القاحلة عن ماء يشفي ظمأها، عن هويتها المفقودة في استبدالية الكتابة نزولا لرغباتها، تتمظهر في أشكال وأساليب تختلف إلى حد التألف الفني في التعاقبات الزمنية تحديثا وتجديدا طمسا واختراعا، بما يؤثث المشهد الإبداعي جرّ نتاجية الأدب المعاصر في إرثه\* الفكري والوجداني إلى تنوع فنونه على المستوى الشعري وأكثر اشتغالا على المستوى النثري في انفتاح النص على فن القص بربط الأدب بالواقع، نؤمن أنّ للوعي له "دوره في خلق الواقع بعدما ينعكس عليه"<sup>1</sup> ذلك "الوعي في مفاهيمه النفسية والفلسفية والمادية، يعطي أبعادا جديدة لفهم دور القص في تنمية الوعي الحضاري"<sup>2</sup> والاجتماعي على صرحه الثقافي.

## ب - امتحان القول الكتابي وأفق الإبداع

لعل أول سؤال يطرح، لماذا هذا التوجه نحو الأدب الجزائري القديم؟ ولماذا هذه الخصوصية؟ إنّ البحث عن المختلف وتسجيل نقاط النماء التي قد تحملها وتعرضها النصوص التي قد تطرح إشكالات منهجية تعترض الباحث، أو الدارس لهذا الأدب، الذي ضاعت أغلب نصوصه، والتي وصل إلينا منها القليل القليل، مع صعوبة تحديد الحقل الأدبي في هذه الفترة الزمنية، وكذا الإجراء النقدي المختار للكشف عن الخصوصية الفنية والجمالية لهذه النصوص، فهل يكون التوجيه شمولياً؟ أو يختار مجالا واحداً؟.

إنّ الاعتماد على تفاعل هذين التوجهين كفيل بالوصول إلى نتائج مرضية ترتقي بهذه النصوص إلى مرتبة تليق بها، خاصة وأنّ الأدب الجزائري أخذ مساراً تكوينياً خاصاً إلى حد بعيد، تشاكل فيه المحلي بالوافد سلماً أو قهراً، مما ولد أنماطاً تعبيرية ارتبط فيها الكتاب بالتقليد الفني العربي، وربطوا ذلك بواقعهم المعيش. ويبدو أنّ هذه الخصوصية أنضجت

\* - بمعنى الإرث المادي

<sup>1</sup> - مدحت الجبار: السرد النوبي المعاصر، ص34.

\* - "الإنسان الواعي هو من يحفظ ويتفهم ويحمل بلا تفريط، ويكون الوعي الحضاري حفظ وتفهم وحمل ما أنتجته حضارتنا وحضارة الآخر" مدحت الجبار: السرد النوبي المعاصر، ص32.

<sup>2</sup> - مدحت الجبار: السرد النوبي المعاصر، ص34-35.

التجربة الإبداعية في هذا العصر، فأنتجت نصوصاً على أقليتها، استطاعت أن تحافظ على وجودها في التراث الأدبي العربي،

إنّ كون القصة القصيرة جدا جنس نخبوي تتكلم بالإيحاء وتشير بالرمز، جنس يصنع شعريته باستغلال الثقافة العالية والذكاء في حلّ شفرة ما تخفيه أمام الظاهر وتعرضه للسطح من دلالة، فالمبدع المثقف هو قارئ للانتاجات المختلفة الفكرية منها والإبداعية وكيف يكون هذا الإبداعي انطلاقاً من هذا الفكري والقناعة المتمثلة فيما يمر المبدع عليه، وهو في زجاجة غير مرئية لتشكل النص لديه، في مرحلة يتلازم فيها الغموض مع الإبهام تلازماً لا فكاك للمبدع منه، في حين نعتقد أنّه قد يفقه ولو بشكل تدفق المعنى واستحضار مادة تتمخض الواحدة عن أخرى منها لتشكيل مقصد مخصوص. لكنّه أمر، يعسر أن يجد له تصوراً يتقبله هو في ذاته ويتم دفع تقبله لدى القارئ.

فسجل النص الجزائري خاصة الخروج عن كثير من التقاليد التي كانت تحكمه في شكله ومضمونه، نحو إبداع لنص جديد واكب التطورات الحاصلة على المشهد الثقافي العالمي وبخاصة العالم العربي، الذي يشهد حركة رائدة عبر بعض الأقطار كالمغرب وسوريا والعراق، تجربة إبداعية تقوم على استثمار الموروث بنفس جديد كقاعدة لبلوغ أفق الحداثة، وما شكّل انزياحه متجاوزاً آفة السرد المباشر لينفتح على إمكانيات فنية هائلة شكّلت انتصاراً للكتابة الحديثة، منها: استغلال اللغة الدرامية والبناء الدرامي والومض والرمز بأشكاله وأنواعه الذي يعتبر الممثل الأول للغة الشعرية حيث أصبح من مستلزمات الأدب في ظل وعي ما تطرحه المنظومات الفكرية المعاصرة من "تشكيل للحساسية والفكر والرؤيا الإنسانية إلى الذات والواقع"<sup>1</sup> عبر احتواء أكبر قدر من المشاعر والأفكار في آن واحد، ومن ثم أكثرها قبولاً للتأويلات على اختلافها الأمر الذي يخوله لأن يحتل صدارة الميل الإنساني أدبياً أو ناقداً، دارساً أو قارئاً.

هناك من يعتبر من خلال القصة الأنموذج "تعرف يقينا أن كاتبها أتى من تجربة سردية أصيلة وعميقة، ليست طارئة ولا مؤقتة"<sup>2</sup> لكن نعتقد يجب أن يكون لها طاقات خاصة

<sup>1</sup> - مدحت الجبار: السرد النوبي المعاصر، ص 31.

<sup>2</sup> - ليلي إبراهيم: نصوص تفقدنا إليها الفراشات... أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جدا)، ص 17.

تبدع فيها كجنس مختلف، مما يتطلب مقومات أساسية لدى المبدع، تأهله للكتابة في هذا الجنس الأدبي الذي يبدو سهلاً، لكن "لا يسع أحداً أن يكتب دون أن يتخذ موقفاً انفعالياً (مهما بلغ تجرد الرسالة الظاهرة) ممّا يحدث في العالم، والمآسي ومناغم الإنسانية، وما تحدثه في ذاتنا النغمات، الأحكام، التقبلات، الأحلام، الرغبات، الهواجس وكل هذا يشكل المادة الوحيدة للعلامات"<sup>1</sup> وفي هته الانفعالية للمادة الخام العلامة تتراوح في تشكيلها تقنيات وفنيات المبدعين بين الإجادة والإساءة.

كان فضل الأدب الإلكتروني لما قدّمه من مبدعين، وما أتاحه كفضاء بوحى كان منبراً للكثير من التجارب، تميّزت بالتذبذب في وعيها بالمقومات الأساس لمطلوبات هذا الفن لكن نعتبر رقي التجربة "يرتبط بالتحويلات النوعية الناجمة عن التغيرات الكمية"<sup>2</sup> فالكمي يفضي إلى النوعي، كون "القصة القصيرة جدا ليست طفرة جينية طارئة، هي شكل موجود عند أغلب من يكتبون القصة بنفس حديث من الكتاب الجدد - جديد مرحلياً وليس عمرياً!!"<sup>3</sup> بحكم أن بعض كتاب القصة القصيرة يمزجون مجموعاتهم القصصية التجريبية التي غالباً ما يضمونها في ملحق باسم قصص قصيرة جداً، بدلالة أنهم ما زالوا غير واعين لضرورات وإشكاليات التجنيس، أو لقواعد تصنيف هذا الجنس الإبداعي، وأنهم ما يزالون يلحقون بالقصة القصيرة رغم الفروق الفنية التي هي بالضرورة فروق تجنيسية.

إنّ المزج الذي طال القصة القصيرة جدا بالقصة القصيرة من طرف الكثير من المبدعين في مجموعاتهم القصصية، دون أن يفرّدوا مجموعات خاصّة في القصة القصيرة جداً، نذكر منهم على سبيل المثال: عز الدين جلاوي في مجموعته الموسومة بـ"بنات النار"، حيث أدخل عدّة نصوص قصيرة جداً ضمن هته المجموعة؛ منها هذا النص:

### الآلهة

قبضنا عليه مجرماً متلبساً بتدمير آلهتنا  
ربطناه من رجله ورحنا نجره في كل شوارع المدينة المترية حتى  
حجب الغبار عنّا كل شيء.  
جمعنا خطباً..أشعلنا ناراً..رميناه فيها وتعالينا مكاء وتصدية.

<sup>1</sup> - رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص16.

<sup>2</sup> - هاشم نعمة فياض: نظرية التحول الديمغرافي المفهوم والتطبيق، ص231.

<sup>3</sup> - ليلى إبراهيم: نصوص تفقدنا إليها الفراشات...أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جداً)، ص16.

ذاب جسده.. وصار نورا.. اخترق الآفاق واستوى قمرا دريا..

جمدنا مكاننا وقد تحولنا جميعنا آلهة.<sup>1</sup>

رغم اختزالية النص لكن بقي أسير قبضة القصة التقليدية؛ والتي نرى أنه تحرر منها في النص الآتي

### المعراج

تسلقت أفنان قلبي..

تسلق قلبي أغصان القمر..

تسلق القمر سدرة الم...

دغدغ التراب أخمس القدمين..

انبطحت أستف التراب...<sup>2</sup>

مع هذا النص تذهب اختزالية اللغة إلى عمق فنية القصة القصيرة جدا، بأن تفجر ما أنجزه واجب التشكيل، وما يمليه أيضاً شرط مواصلة التفكير في هذا النوع تحت شرط المعالجة الفنية، والمراجعة الدوقية، لما تنجزه الكتابة إبداعياً.

أخذ الفضول بالكثير من الكتاب بتحلية مجموعات القصصية بقصص قصيرة جدا، لتكسر مثل الأدبية عقيلة رابحي نسق ثابت للخطية المطمئنة التي تسيّر مجموعتها القصصية الموسومة بـ "تفاصيل الرحلة الأخيرة" تضمنها بعض النصوص، منها نص "غربة":

### غربة

هل أنت غريب حقا أم أن إحساسي بالغربة جعلني أراك

كذلك عندما وصلت إلى حافة الدنيا قررت أن أواصل

المسير، هويت لأنني تخيلتك هويت قبلي وأنك في الأعماق

أسير، فقلت:

هي روعة القدر حينما نسكن معنا ولو زمنا قصير، ثم نموت

معا، فكلانا روح تواجه المصير.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - عز الدين جلاوي: رحلة البنات إلى النار، دار الأمير خالد، 2008، ص32.

<sup>2</sup> - م، ن، ص35.

<sup>3</sup> - عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، فيسيرا للنشر، 2010، ص45.

مما أدّى بالكثير ممن يكتبونها بلا مضمون ولا فكرة أو معنى واضح، وأن الكثيرين من الذين فشلوا في صياغة قصة قصيرة جدا يبحثون عن تغطية ثقافية بعد فشلهم الكتابي في مختلف أنواع الأدب.

لنتأمل مجموعات "السعيد موفقي" في الكثير من قصصه في القصة القصيرة جدا نأخذ نص "المشعوذ... "

كعادته يجلس حيث المارة بملابسه غير المنسجمة ، يصطاد...النساء و الرجال ... يعد ما جمعه من نقود ، وقطع الأوراق التي جمعها من هنا و هناك متراسة في فوضى تشكو بصمات أصابعه المتسخة... يستوقف العابرين ، يغريهم بجلب الحظ...يصرخ ...المال و الذهب و أشياء أخرى... المرأة التي طلبت منه تميمة أسعدها كثيرا عندما أخبرها بالمستقبل السعيد... ولم يكن مختلفا في هيئته عن القمامة التي تبعث إليه ريحها...ابتسمت و رمت له ما تيسر من حظها.<sup>1</sup>

النص يتقدّم بخطوات لا نقول أنّها خاطئة، بل خطوات هاوية، تبحث عن طريق الاحتراف؛ فلم يوفق الكاتب لإيجاد ميكانيزم الكتابة في هذا الجنس فتراوحت كتاباته متذبذبة بين التقليدي، وضبابية الرؤية والغموض العاتم للتجربة، فلم تسعفه ثقافته النقدية العالية، وتكوينه الأكاديمي الجيد بالتوفيق. كتابة تحاول أن تصاعد هوى النفس تتكثف على سطح الورقة لتتلف حروفا تشبه الماء، وليست بماء، لا رائحة لها ولا طعم ولا شكل. نلاحظ أنموذج آخر من بين نصوصه، المنشور عبر موقع إلكتروني، من ردّة فعل قراء يسجلون تعليقاتهم على النص الذي حمل عنوان "تجلس القرنفساء" يقول فيه:

"تجلس القرنفساء"

انصرف الجميع عندما كانت تتأمل صورته وهي بجانبه...شعرت بالفراغ ... يقترب منها السيد يهمس في أذنها : كان كريما حد ...! التفتت إليه...رجل مسن يعبث بسبحته ويتلذذ بطققة حباتها، يشير إليها في الصورة : جميلة ، نكنّ له كل الاحترام ...أدركت أنّ الرجل يغازلها ...أخذت الصورة، حدثتها ... : بالرغم من أنك كنت واضحا ها أن ذي أزيل عنك بعض ما يلفك من غبار قبل أن ينصرف الجميع... يلتزم السيد مكانه يبحث عن الباب...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - السعيد موفقي: المشعوذ، انترنت، ص <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=28672>

<sup>2</sup> - السعيد موفقي: أنترنت <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=28672>

يأتي تعليق زائرة للموقع "سهيلة بريوة" لتعبّر عن ردة فعلها تجاه قراءتها للنص:

"قد يكون غباء مني، لكن قرأت هذه القصة مرارا و لم افهم بعد...ولأنّته من الغباء أيضا أن أطلب منك تفسيراً لما كتبت فلن أفعل، و أتمنى من القراء إعانتي على الفهم، هل يقصد القاص، أن الرجل المسن يغري المرأة الشابة المهجورة، وأنّ الأخيرة فضلت العيش مع الذكرى والغبار، على الارتقاء في حضن الشيخ المتصابي والمنافق"

إنّ النص لا يحمل لازم فائدة حيث لا يمكن له تقديم إيجابه على قصديّة التلقي من بين الاحتمالين، كلاهما يفضي إلى حلقة مفرغة الدلالة، فلا يستطيع النص تأكيد إبداعية الكتابة، وبأن يلوم نقدا حين يقف لوصفه بالهرطقة، وإن كان الذي يقوله هو الفن فعليه أن يخلق جمهوره بعيدا عنّا.

إنّ المتابعة لخريشات الكاتب، ومخطوط عملية الإبداع، لم يتخلص من وثاق الكتابة كعامل مهم لتخلّق النصّ. وقيمة النهوض على وضعيته السكونية ليس كمعطى ثابت، بل وثيقة أسرار بما فيها من تشفير ورمز، حذف أو إضافة وتعديل، قبل أن يستقرّ النصّ إلى صورة نهائية؛ وهو ما تفتقده خريشات النصّ الآتي:

### الضمير لا يصحو بالمرأة...

من عادته الوقوف أمام المرأة قبل مغادرة البيت...

هذه المرة انصرف و لم يفعل ذلك ...عند وصوله لحفل

الزفاف تذكر وقفته...عاد أدراجه للبيت ... كانت الريح قد

عصفتها فتهشمت ...أسرع لحضور الحفل، الجمع انفض

قبل مسافة البكاء...<sup>1</sup>

إنّ الخط العبثي الناظم الذي يسبك القص، انتظر الحظ لتصوير موجه لتداعيات تمثلية إشارية، تعبّر الذاكرة دون رؤية واضحة لديه؛ كون أنّ ما تقدّمه الثقافة اللغوية العربية التي في جوهرها ثقافة شعرية، كما يقول الدكتور عبدالله الغدامي، هي التي ساعدت هؤلاء الفضوليين لاقتحام الكتابة في هذا الجنس؛ فهيّ "في صميم تكوينها قصة قصيرة، فليس مهماً

<sup>1</sup> - السعيد موققي: مجلة أصوات الشمال، انترنت، ص

<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=2820>.

المساحة السردية وإنما المضمون ..فقد تكون ومضة، يعتمد توصيفها على ما تمتلك من عناصر القصة المصاغة بكثافة سردية، وأنها لا تفتقد بحكم مساحتها للبنية القصصية<sup>1</sup> فلا تعدّ من القصة القصيرة لعدم توفر سماتها الرئيسة، ولا تعدّ في إطار القصة القصيرة جدا لتكون أشبه بتفاهة قصيرة جدا. "فالقصة القصيرة جدا مساحة سردية، على قدر كبير من الحرية؛ لإعادة اختبار عناصر الأدب من جديد"<sup>2</sup> وفي هذا الاختبار يختبر الكاتب في قدرته على استنطاق اللغة لتعبر عن مكنونه، فمشكل المبدع مع اللغة ليست إلا مشكلته مع ذاته.

إنّ ما أنجز على قدر ما، يملك مستوى متواضع في الكثير من التجارب؛ الذي يعود أصلا في طبيعة التأليف في هذا النوع، الذي يملك من التعصّي ما لا يملكه فن آخر غير أنّها ساهمت في الترويج لهذا الوافد الجديد على الساحة الثقافية العربية عامة والجزائرية بشكل خاص، وما سيضفي هذا التراكم من إنتاج نوعي، معه "لا أقترح فتحا جديدا، بل أنتصر لحقيقة الأدب، ليست كوهم أو اتفاق؛ بل كقيم جوهرية، يتم تنسيبها بالشرط الأدبي ضمن النص الثقافي العام وهو ما يقتضي الانتقالات الموضوعية من النص إلى بنية فكرية مؤطرة لرؤيا العالم ضمن شرط تاريخي معين"<sup>3</sup> فبأية طريقة سردية يمكن للقصة أن تشتمل على كل ذلك، أو بعضه، في انتظام وجدل داخلي؟

سؤال نجد له جوابه مع بعض الإبداعات الجزائرية التي نسمح لها بالارتقاء إلى مصاف التجارب العالمية والعربية، بما قدّمته من نصوص على قدر كبير من الوعي لأبجديات هذا الفن وشروط إنجازه. وهذا ما نلاحظه من الإعجاب لما ينشر عبر المواقع الرقمية تحت ما يسمّى بـ "الأدب التفاعلي"<sup>4</sup> الذي يفتح مجالا واسعا بتواصل أطراف الخطاب من المرسل إلى الرسالة نحو المتلقي، ليشترك في العملية الأدبية، ويبيدي ما اعتمل في خاطره من نقد وتوضيح رأيه في العمل المنشور في حوار مع النص والمبدع من جهة أخرى. وهذا أنموذج من هذا الالتقاء، حيث يقول المبدع عبد الواحد بن عمر في نص نشره في موقع إلكتروني بعنوان "أضحية":

<sup>1</sup> - عبد السلام الحميد: القصة القصيرة جدا نتاج متغيرات اجتماعية واقتصادية يتلاءم وعصر السرعة، مجلّة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع27، ربيع 1431هـ، 2010م، ص11.

<sup>2</sup> - عبد الغني فوزي: تأملات في المشهد... النفس العميق في القصة القصيرة جدا، ص13.

<sup>3</sup> - م، ن، ص13.

<sup>4</sup> - هويدا صالح: أدب تفاعلي أم أدب تشعبي؟! مجلّة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع27، ربيع

1431هـ، 2010م، ص103.

### أضحية

أرى في المنام أتّي أفديك للبحر  
 قالت : افعلها بحق الأرض...  
 وقفنا على شفا موجة ..وابتسمنا للغرق  
 كان الوداع مالحاً في شفاهنا  
 وهي تقرأ الوصيّة  
 - هاكّ ظلّي ، أخاف الشمس عليك ...  
 خرج حوتّ أبيض رفعنا إليه ....ومشى بنا  
 إلى الرّمل عروسان  
 قلتُ من شدّة الكرب:  
 - يا أرض ابلعي ماءك.....<sup>1</sup>

كان ردّ أحد القراء مباشرة على المساحة المخصصة لذلك على صفحة الموقع  
 كالآتي:

أهنئك على أسلوبك الجزل ولغتك المتينة و إبداعك الراقي  
 كان منطق الحال أن تنتهي القصة عند تضحية العروس وإظهار حبها الجارف لحبيبها و  
 حرصها عليه من الشمس : ( أخاف الشمس عليك).  
 وإن رغبت في تزويجهما فيمكنك إنهاء القصة عند قولك .. إلى الرمل عروسان.  
 و في مطلق الأحوال فإن الجملة الأخيرة غريبة عن النص و فكرته و حذفها لا يقدم ولا  
 يؤخر.

أرجو أن يتسع صدرك لرأيي "<sup>2</sup>

نسجل تعليقاً آخر على نفس النص، من طرف القارئة "لامية بلخضر" لتدلي برأيها  
 بخصوص تلقيها للنص:

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر : منتديات أزاهير الأدبية، انترنت، ص  
<http://azaheer.org/vb/archive/index.php/t-29341.html>

<sup>2</sup> - سعيد محمد أبو نعمة: منتديات أزاهير الأدبية، انترنت، ص  
<http://azaheer.org/vb/archive/index.php/t-29341.html>

سيدي...

أما أنا فرأيت في المنام

...أنني سأقرأ نصا غاية في السبك الفني.

...و تحقق المنام مباشرة على هذه الصفحة

سيدي:

كان النص غاية في الحلاوة في شفاها.

دعني أقول:

يا قلمه أزهر.....

ويا نصه توغل حتى الغرق<sup>1</sup>

يؤكد هذا الإعجاب تعليقا آخر على نفس النص، في نفس الصفحة، لـ "عبد الرزاق بادي" يقول فيه: "هكذا هو الطيران على أجنحة اللغة والإبحار على نواصي الكلام الجميل...أسعدتني هذا الصباح بهذا النص البالغ في الجمال...لغة متماسكة وتصوير دقيق لا يمكنه أن يترك المجال للحيرة...رائع حبيبي عبد الواحد."<sup>2</sup>

إنّ ما وصل إليه النص من "حالة فنيّة تستفز في القارئ حساسيته الجمالية وتجعله مستعدا للاندراج في فتنة النص وما ينشئه من عوالم وأخيلة"<sup>3</sup> هي التي نطقت على لسان هذا المعلق والآخر، إذ إن لم تكن لديه الموهبة الأدبية الصافية، لم يستطع أن يتفهم الجليل والرائع في هذا الأدب، ولم يكن ليستطيع أن يفهم أن سر الأدب في هته العبقريّة والنسج على هذا الإيقاع، فهو "كاتب يعيش الحياة في تحولاتها المختلفة... ويتأمل ذاته ومجتمعه داخل تلك التحولات ثم يكتبها بروح تتعالى عن الموسمي العابر وينشرها في هذا المنبر أو ذاك"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> - لامية بلخضر: منتديات أزاهير الأدبية، انترنت، ص - <http://azaheer.org/vb/archive/index.php/t-129341.html>.

<sup>2</sup> - عبد الرزاق بادي: منتديات أزاهير الأدبية، انترنت، ص - <http://azaheer.org/vb/archive/index.php/t-129341.html>.

<sup>3</sup> - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، ص333.

<sup>4</sup> - عبد الرزاق بوكبة: 5 أسئلة على عبد الرزاق بوكبة مؤلف كتاب "عطش الساقية... تأملات عابرة للقرار"، انترنت ص - <http://www.djazairnews.info/index.php?view=article&tmpl=component&id=24339>

كُلّف المؤلف بمسؤولية ما ينجز من إبداع، فيه تحفّ اللغة من روح الفن، وتسقى من معين الجمال، وما تضيف عليها الثقافة، "فالثقافة ليست مضمونا يخصص، بل شكل يكشف عن أنماط التحقق"<sup>1</sup>. فمستوى حضورها على مائدة الأدب يعود إلى اعتبارات تصل بالمقام الأول عالم المبدع.

فعالم المؤلف سبب الحضور من الغياب إلى التجلي، فالجودة نابعة من حسن تكوّن وتكوين المبدع، منها وعلى مستواها يجب الاهتمام، قصد الرقي بالكلمة، حيث نضمن تقدمها على أحسن هيئة وتمثلها بأرفع مقام.

لا نسعى أن تتحول الدراسة إلى تقديم اقتراحات ووصايا للمنشغل في حقل التأليف مما ثبت في وعيهم من معاينة الأعمال الإبداعية، وجراء تصوره للمنجز وما يستحسن له انطلاقا من الإدراك الجمالي للمنتج، كأفق حاضر، لأفق آخر غائب ومغيب ضمن قراءة تنزع السؤال وطبيعة الجواب في حقله المنتج؛ قراءة فيها "يؤمن الباحث بمبدأ الاختلاف والهوية وديمقراطية وسائل التعبير"<sup>2</sup> في سبيل تقديم الأدب من خلال الواقع وما يعتمل فيه من إنجاز.

<sup>1</sup> - سعيد بن كراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مجلة علامات، ع29، ص36.

<sup>2</sup> - عبد الواحد التهامي العلمي: قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة، ص76.

## الفصل الثاني:

### معمارية النص ودينامية الفضاء

1- الاقتضاب اللغوي كموجه كتابي

2- العوالم الإطار السرد - الحدث - الفضاء

3- ديناميّة البناء

### معماريّة النص وديناميّة الفضاء.

يعتبر "العمل الأدبي مركب لغوي بأكمله، ومادته منظمة كلها"<sup>1</sup> في حركيّة النظم الداخلي للخطاب؛ التي يتحرك بموجبها التشكيل بكل حرية، ليست ما يهم موضوع درس الشعرية، من "جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية: من هنا هذا التشبيّه لمصطلح ( اللغة الشعرية)"<sup>2</sup> توجّب أن يركز البحث عن "معماريّة أو بناء أو بنية المؤلفات، التي يجدر فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون"<sup>3</sup> وهو ما سيركز عليه البحث.

#### 1 الاقتضاب اللغوي كموجه كتابي

الحقيقة أنّه لا يمكننا الحديث عن القصة القصيرة جدا في الفكر النقدي المعاصر دون أن نبتدئ هذا الحديث عن ظاهرة القصر التي يواجهها القارئ في ظل ما تقرّه شروط اللغة من المفاهيم الخاصة، كلغة خاضعة لشرطها الحضاري والثقافي. تسمح الكتابة في مشهد القصة القصيرة جدا بحريّة الانتقاء من فضاء الكتابة الشاسع، انتقاء ينزع إلى الاختزال والتكثيف الشعوري واللغوي؛ لتبقى الكلمة في لعب حر الدلالة بقطع الأوصال الشارحة والمفصّلة.

يوقع التلقي في فخ الكلمات. ليوحد خطابا فكريا ثقافيا، يمتحن معنى الكلمة، لتعيش صراعا وجوديا عبر جدلية الحضور والغياب تسير في مقولة تُنبّت أدنى حد من التعبير السردى، بوجود ينسلخ من الداخلي للتجربة. يقع تحت عدة عوامل معقدة ومتشابكة يصل الخارج نصي؛ تجربة واعية بدورها الاختزالي، نحو صناعة شعرية السرد، في القصة القصيرة جدا فجوه الكتابة تخفي فاعلية اللغة المنطقية، لبناء منطقها الاقتضابي كقانون داخلي يُحدّد اختيارات جمالية خاصة، تنهض على اجترار للآليات الخائبة لحركيّة معاناة

<sup>1</sup> - تزفيتان تودوروف: نقد النقد (رواية تعلم)، تر، سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 ص27.

<sup>2</sup> - ينظر: م، ن، ص27.

<sup>3</sup> - ينظر: م، ن، ص27.

تجارب في تحولاتها بوقع نَفْسِي قصير؛ يعكس ذلك الدور المعقد الذي ركزت عليه الكتابة على مستوي أعلى.

### مفهوم الاقتضاب لغة:

جاء في لسان العرب "الْقَضْبُ: القطع. قضبه يَقْضِبُهُ قَضْبًا، واقتَضَبَهُ وقَضَبَهُ فانْقَضَبَ، وتَقَضَّبَ: انْقَطَعَ، وفي حديث النبي : أنّه كان إذا رأى التصليب في ثوب قَضَبَهُ قال الأصمعيّ: يعنى قطع موضع التصليب منه.

والمقتضب من الشعر: فاعلات مُفْتَعِلُنْ مرتين، وبيته:

أَقْبَلْتُ فَلَا حَ لَهَا عَارِضَانِ كَالْبَرْدِ

وإنّما سُمِّيَ مُقْتَضِبًا لِأَنَّهُ اقْتَضَبَ مَفْعُولَاتٍ، وهو الجزء الثالث من البيت، أي قُطِعَ، كل من كلّفته عملا قبل أن يُحْسِنَهُ فقد اقْتَضَبَهُ، وهو مُقْتَضَبٌ فيه.

واقْتِضَابُ الكلام: ارتجاله، يقال هذا شعر مُقْتَضَبٌ، وكتاب مُقْتَضَبٌ، واقْتَضَبْتُ الحديث والشعر: تكلمت به من غير تهيئة أو إعداد له<sup>1</sup>.

هكذا كما جاءت لفظة "الاقتضاب" في معجم اللغة، تدل على القطع والاختصار والإقصاء والإبعاد، فيما يمكن أن نطرح مفهوم جديد لشعرية الاختزال، نطلق عليه "الاقتضاب اللغوي"، كنمط لغوي يكتفي بالحد الأدنى من التعبير، ينحو إلى الاختزال والإضمار ما أمكنه ذلك في ظل تكثيف واع بمتطلبات الكتابة الحداثيّة.

يأتي هذا الطرح في محاولة منّا أن نقدم نقلة نوعية للمفهوم الجمالي والمعرفي لمصطلح "الاقتضاب" من الحد البلاغي الخطّي التقليدي، إلى الحد النقدي الحداثي البياني الشعبي، يستوعب رهان الشعرية الحداثيّة وما بعد الحداثيّة.

نُوقِعَ تحت مصطلح "الاقتضاب" كاقترح بديل في كنف هذا الضرب كآلية محكمة في اشتغال الخطاب، يمس عمق اقتصادية اللغة، واختزالياتها، في تجلي جمالياتها وعرض طاقاتها، وفي تحديد علاقاتها تحديدا جيّداً، لما تحتفي به من قيمة نقدية، تتناسب مع تغيرات التكوين البنائي لنمطية اللغة في القص القصير جداً، مع توسيع حد مفهومه ليستوعب معايير ومفاهيم نقدية جديدة تتضاف إلى ذاكرة المصطلح وشحن إجراءاته في مقابل ما كان قائماً عليه في إطار بنائية الجملة بما يتحقق تحت شرط حدودها، من الاختصار والإيجاز حيث يمكن نقلة من إطار بنائية الجملة إلى مجال أوسع، يشمل النص، يستوعب نمطية

<sup>1</sup> - ابن منظور : لسان العرب، مادة: "قضب".

الكتابة من مفهومها الاختزالي، في ظلّ التحولات النقدية الحديثة التي تواكب تحولات البنى اللغوية والجمالية التي تطرحها الكاتبة الجديدة في مجمل نصّها، وخاصة ما تطرحه فلسفيّة الكتابة في "القصة القصيرة جداً" بارتباطها الوثيق بهذا المد الاختزالي للغة.

### 1- من اقتضاب اللغة إلى اللغة:

باعتبار البحث في جماليات اللغة وإنجازية الفعل الإدراكي للمفهوم، الذي يبدي علاقات على هذا المستوى بمفاهيم متداخلة ومتشابكة إلى حد التماهي مع مفهوم النصّ الخطاب، الكتابة... وما يتداخل معها من مفاهيم المعنى، الدلالة، القراءة... هو بحث في مجمل الظواهر التابعة لمادة الفعل. باعتباره نظام علامي يشكل الوحدة الأساسية في النظام اللغوي والنصّي، ويعتبر اللبنة الأولى لفهم الظاهرة اللغوية كما تجلت في الفكر الحدائي وما صاحبها من تبدلات وتغيرات تصويرية نتاج مستجدات فكرية وفلسفية مستجدّة.

أجمع تقسيم "فرديناند دي سوسير" للعلامة، وتقسيم بيرس على مبدأ أنّ العلامة اللغوية، هي علامة اعتباطية؛ لأنّ العلاقة فيها بين الدال والمدلول غير معللة؛ أي اصطلاحية<sup>1</sup> كونها تقع تحت شرط أن الفهم المسبق والتعلم القبلي.

لينظر الطرح الما بعد حدائي إلى العلامة\* من خلال طرفيها الدال والمدلول بتحديد طبيعة العلاقة الرابطة بينهما، نظرة فيها نوعاً من التباعد الذي يصل إلى حد الانفصال بين قطبي العلامة ليتحقق اللعب الحر للمدلولات ولا نهائية المعنى، وهذه النظرة مفادها أنّه لا يوجد في حقيقة الأمر مدلولات وإنّما هناك دوال فقط<sup>2</sup> بعد أن عرفت نوعاً من الثبات والوضوح في نقد ما قبل الحداثة ليحل محله التغير والسيرورة ما من شأنه أن تحوّل المدلول إلى شيء مراوغ يصعب تثبيته، في نطاق دلالة محددة فهو دائماً في حالة هروب وقذف إلى الأمام، بحيث يستحيل تحديد معنى ثابت<sup>3</sup> ليسم المدلول باللاثبات والتغير المستمر لتبقى سلطة "الاختلاف المرجعي" \* موجهة للمعنى.

<sup>1</sup> - شارل سندرس بيرس: مدخل إلى السيميوطيقا، تر، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، 1982 ص 142.

\* - فعلى خلاف تقسيم "فرديناند دي سوسير" الثنائي للعلامة (دال - مدلول)، قسم بيرس العلامة إلى أنواع ثلاثة: الرمز Symbole - المؤشر Index - الأيقونة Iconc .

<sup>2</sup> - ينظر: حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، وزارة الثقافة، الكويت، 1998، ص 304.

<sup>3</sup> - ينظر: حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، ص 254.

\* - الاختلاف المرجعي: "الذي يمثل التأجيل المستمر للدلالة" ينظر حمودة عبد العزيز، الخروج من التيه

إنّ فكرة انفصال الدال عن المدلول "تعني أنّ الأسماء لا علاقة لها بمسمياتها، وإن وجدت مثل هذه العلاقة فهي علاقة واهية خلافية كل هذا يعني أنّ العقل ليس له علاقة كبيرة بالواقع كما يعني أنّ النسق اللغوي ذاته يسقط في قبضة السيرورة والعدم" <sup>1</sup> قبضة لا فكاك منها مبدئياً، معها ينتج تقويض الثابت إلى تقويض الحقيقة.

في ظل هذا الخرق المعرفي تحولت اللغة فيما عرفته عندما تتحوّل الكلمة إلى إشارة لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات ودلالات أخرى، وتجلب لذاتها صوراً لا يمكن حصرها، تحمل تاريخها القديم والمكتسب، لتحرر الكلمة من قيدها لتصل إلى درجة الصفر أو درجة اللامعنى\* حتى تحولت اللفظة إلى قبلة تفجر الدلالة التي نبحت عنها في جملة من الألفاظ بما وفّر لها من امتلاء فراغي.

أصبحت اللفظة والمعنى إشارتين حرتين نتاج هروب الدوال عن مدلولاتها لتشكل مدارات تسبح في فلك واحد؛ ووجوداً معلقاً يستند إلى غياب يتولّى القارئ إحضاره إلى النص في كلّ مرّة يقرأ فيها هذا النص، وهو سبب تميّزه كأدب، لينتويع هذا الحضور ويتشكل تحت شرط ماهية وكيفية الالتقاء بين هته الإشارة ومفسرها: فقد يكون معنى النور والظلام هو الجنّة والنار، أو بمعنى العلم والجهل، أو أي ثنائية قد تنبثق في ذهن القارئ لحظة الصدمة الإشارية.

إنّ هذا التغير الذي مس العلاقة بين الدال والمدلول، وأدى إلى هذا الخلل المعرفي والفلسفي، يؤدي في واقع الأمر إلى نظرة جديدة للغة " على عكس التعريفات والمفاهيم التي وضعت اللغة في خانة ربطها بالمجتمع والوجود وفصلها عن الكلام، غير أنّ ناقدًا مثل جاك دريدا يغوص أعمق من ذلك عندما يتعامل مع اللغة، فهو لا يرى الوجود إلّا من خلال اللغة، وهو يدعو إلى نظرة جديدة للغة، نظرة يتحول فيها الواقع إلى مجموعة من الأفتنة البلاغية، فاللغة هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم" <sup>2</sup> فمراجعة العالم هي صميم اللغة.

إنّ الكتابة على مستوى إنجاز النص في اللغة كمفهوم "بدأ يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه، كما لو كانت الكتابة تنطوي على اللغة بجميع معاني هذا الفعل، لا لأنّ مفردة

<sup>1</sup> - حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص35.

\* - أو درجة الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها كما عرفت عند بارت.

<sup>2</sup> - إبراهيم عبد الله، التفكيك الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص84.

لم تعد على دال للدال<sup>1</sup> بل تخضع للسيرورة بانفصالها عن السياق والمؤلف، هو ما يحملها على التشظّي ولا نهائية الدلالة، فكان "على اللغة أن تحكي بملء صوتها لغة أخرى"<sup>2</sup> من ذاتها إلى ذاتها.

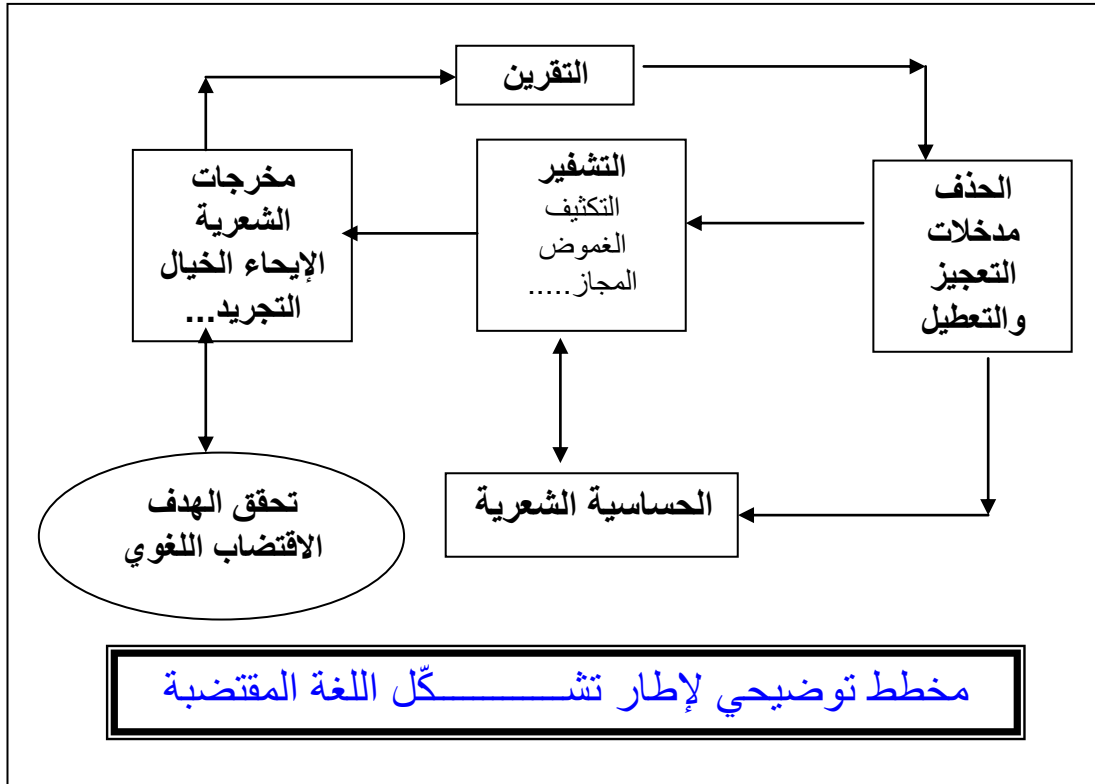
لا يمكن في ظلّ هذه الهلامية أن نعثر على مفهوم النصّ بكونه كياناً لغوياً، ولّغة ذاتها تعريفاً نتفق على وضوحه، ونرتاح إليه، حتّى يبدو أنّ النصّ "كل ما يلفظ باللغة"<sup>3</sup> مع ما تتسم به من السيرورة والتعدد، حتّى يتقدم النصّ ومن خلفه اللغة "شبكةً مختلفة نسيج من الإشارات التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء أخرى غير نفسها إلى آثار واختلافات"<sup>4</sup> تبعث على تعقيد نسق تركيبها كما يظهر الحال مع القصة القصيرة جداً كأنموذج متخلّق من فلسفة هذه اللّغة بنوع من الخصوصية المعبر عنها بالافتضاب اللغوي في فوضى هته الأفكار والرؤى الفلسفيّة المستجدة تحدّد اشتغاليّة اللغة التي تنحو إلى الإيجاز والاقتصاد عبر آليات نوجزها في تشكلات تقنيّة يمكن أن تتمثّل في: الحذف التشفير، التقرين؛ كمستويات تتداخل وتتشابك كآلاتي:

<sup>1</sup> - دريدا جاك: نهاية الكتاب وبداية الكتابة، ضمن كتاب الكتابة والاختلاف، ص 103.

<sup>2</sup> - رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص 83.

<sup>3</sup> - إبراهيم عبد الله، التفكيك الأصول والمقولات، ص 85.

<sup>4</sup> - عبد حمودة العزيز، المرايا المحدبة، ص 320.



## 1- الحذف

إنّ الحديث عن خصوصية اللغة في القصة القصيرة جداً بطبيعتها الاقتضابية تأخذ خصوصيتها من الطابع العام للغة في إطار المنظومة الفنية والثقافية والفكرية والمعرفية المؤسسة للذوق العام تمثل رهان الحداثة بمفهوم الموضة وما يشاكلها من قيم واعتبارات هذا ما يدفعنا أن نبحث عن ماهية اللغة في المنظومة الفكرية التي أنتجت هذا النوع الخطابي وقدمته في منطقة الضوء، وتخلّق من صلبها وسمت بمرجعيات فنية وجمالية تعكس الرؤيا الفلسفية لمشروع فكر ما بعد الحداثة؛ مما يجعلنا نتكلم عن ظاهرة الحذف التي تشغل كل وسائل الخلق الفني الذي يصل الكلمة والتركيب في الجملة وفي النص.

إن الخطاب الاقتضابي بما يتميز به من التعدد الأسلوبي في إنتاج نسقه يهيمن الجانب الذهني للتلقي على باقي الآليات الأخرى مثل الحذف والاختزال الإيجاز التكتيف هي أمور مشتركة متقاربة إلى بعضها البعض إلى حد كبير لا تغلب تقنية على أخرى لنجدها تشغل وتتحقق داخل جانب ذهني يتعلق بالفهم والتأويل، أكثر من كونه آليات بنائية حيث يهيمن الأعمال العقلي والذهني في تقدير المعنى وتشكيل الدلالة مما يحدث تشظي في المعنى يطرح إشكال نهائية الدلالة في موقف حرج.

### الحذف في اللغة:

مما أورده ابن منظور في اللسان عن تعريف الحذف أنّه: حَذَفَ الشَّيْءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا قَطَعَهُ مِنْ طَرَفِهِ وَالْحَجَّامُ يَحْذِفُ الشَّعْرَ مِنْ ذَلِكَ وَالْحَذَافَةُ مَا حُذِفَ مِنْ شَيْءٍ فَطُرِحَ وَخَصَّ الْخِيَانِي بِهِ<sup>1</sup>

يعتبر الحذف " بابٌ في شجاعة العربيّة"<sup>(2)</sup> الحذف هنا راجعاً لذات التركيب اللغوي فهو "بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر شبيه بالسّحر فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطّق وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُثِن" <sup>3</sup> ويرجى "تحصيل المعنى الكثير في اللفظ القليل"<sup>4</sup> وكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى أنواع الحذف في التراكيب تنتج عن رغبته في الإيجاز والاختصار ذلك أن الإيجاز فضلاً عما فيه من تخفيف يكسب العبارة قوة ويجنبها ثقل الاستطالة.

إنّ بسبب ضعف الصياغة يبدو حتّى الإيجاز مترهل عوض الخفة؛ حيث الصياغة الجيدة يكسب العبارة قوة ويجنبها ثقل الاستطالة، ليتغيّر مفهوم الإيجاز مع خطاب القصّة القصيرة جداً، ليس فقط في الحجم الكمّي إنّما في حسن الصياغة، تؤمّن جاذبيّة الخطاب للتلقّي وإن أطنب.

ذهبت جل الدراسات التراثية أن عددا من الظواهر اللغوية، منها الحذف هي ظواهر يفرضها التركيب، وفي واقع الأمر أن هذه الظواهر هي ظواهر تداولية تتحكم فيها دواعي تداولية وبلاغية؛ حيث تستند اللغة إلى آلية الحذف والإضمار ، باستعمال نقط الحذف الدالة على الفراغ التي تستلزم من المتلقي ملأها وتأويلها في ضوء معطياتها الإحالية والسياقية والتداولية. يتمنّع الكاتب عن استعمال لغة الوضوح والمباشرة والشفافيّة بالانتقال إلى لغة الإضمار والتكنيّة والتوريّة والترميز من أجل إشراك القارئ في فعل القراءة والتأويل

<sup>1</sup> - ابن منظور: لسان العرب، مادة "حذف".

<sup>2</sup> - ابن جني: الخصائص، تح، محمد علي النجّار، ط3، ج2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر 1406هـ 1986م، ص360.

<sup>3</sup> - أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995، ص104.

<sup>4</sup> - تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزاري: خزانة الأدب وغاية الأرب، تح، عصام شعيتو، ط1 ج2، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، 1987، ص275.

وبناء النص، هذا أن الكاتب يوصل عبر هذه الآلية السردية مجموعة من الرسائل المسكوت عنها ترميزا وتعريضا، تلميحا وتلويحا.

### آليات التوقف وتعجيز الكتابة:

رغم الجاذبية السردية لا نجزم بها أمام ما تعرفه الكتابة على مستوى الشكل والمحتوى كمشروع مازال لم يكتمل، تستثمر إمكانات السرد موصولة بطاقات الشعر ليبقى الحجم الكمّي هو الأكثر جدبا لخصوصيّة اللغة؛ حتّى الوصف باعتباره " إجراء فني لا غنى عنه للأديب إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح"<sup>1</sup> لا يتجاوز الجملة البسيطة، حيث يقترن بسرد الأفعال كوصفة فعلية ومعطلة لوتيرة السرد وتشكل بنيّة التكتيف التي تتبني عليها القصة القصيرة جدا تحتم الوقوف على الجمل البسيطة والابتعاد عن المركبة منها والطويلة؛ حيث يستثمر الفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، كالاستفهام، ونقط الحذف والنقطة، وعلامة التعجب لتكملة البنية المركبة في ذهن المتلقي، وتهيمن في هذه "القصص القصيرة جدا" محمولات الجمل الفعلية، للتدليل على الحركية، والتوتر الدرامي، وإثراء الإيقاع السردى وخلق لغة الحذف والإضمار<sup>2</sup> كلغة يمكن ملاحظة فعل بعض نشاطها في المثالين الآتيين:

### هفوة

كراعي غنم يعد شياؤه كل مغيب..

تسألني أمي أين ضيعت أخاك...؟؟!!

والشمس أهبة للسبات..

أقول لها حال الرصاص ببنا...!!

سقطت بجوف الخوف ألّهت خلف النجاة

ظننت بأني نجوت ...!!

ولكن هو من نجا حين مات...!!<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص101.

<sup>2</sup> - جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية، مجلة ثقافية إلكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية.

<sup>3</sup> - موسى تومة: كيما أهبط الأرض مرتين، ط1، مطبعة صخري، 2012، ص52.

### سبيل

في غياهب الحب

يرفع كف النجاة

تدلّت له الحيّات

... أيّهم حيّة موسى؟<sup>1</sup>

سؤال لا يبحث عن جواب هو تساؤل اللجاج والتأرجح بين طرفي معادلة.. وفي مناطق حائرة وقلقة بين حدود الأشياء والمعاني والأفكار<sup>2</sup> يبحث عن معنى بعد أن حطّم الفكر العاجز عن لمّ شتاته، ليتوقف اقتراح السرد لمواصلة الحكّي؛ ليتم "عرقلة نشاط الفعل وإعادة توجيهه على النحو الذي يناسب فضائها"<sup>3</sup> ورؤيا الحالة الانفعالية تتخذ من تقنيّة السؤال مطيّة لفعل التعجيز "يستهدف تعجيز الفعل عن إدراك الحل"<sup>4</sup> في مواصلة الحكّي لإيجاد حلا لحالة مستحيلة ملغية أيّ اقتراح قد يواصل استقزاز الفعل المنجس يخلق النص يستسلم النص لإعلان النهاية والانسحاب سؤال محرق يفتك بكل ما يأتي من بعده يتحقق درجة الإشباع الفني يحسن السكوت عنه بتحقيق لذتها الشبقية تخنق الحكّي في فعل انجاز اللغة تشيّد صرح النص بتشكيل صورة ما فتئت أن تتبلور وتتشكّل أركانها حتّى تختزل عناصرها التشكيلية تعكس حالة تكتم اللغة عن نوبا الفعل الهادف إلى الخلاص.

إنّ هذه الكتابة وهي باحثة عن اقتضابيتها نحو تعجيز الفعل السردى تعدم التجميع المعجمي للمركز، تبعد كل لفظة غير قادرة عن التنافس الفني والتناطح من أجل أن تحضى بالتموقع في جسد النص؛ لتتزاخ عن اللفظ المعهود لطرق المعنى نفسه، لتصنع بذلك لغة أقرب إلى بقاع الشعر منها إلى النثر، تعدم إلى اصطناع الألفاظ الشعرية الرقيقة الموحية، تكتيفاً للمعنى وتقوية لدلالاته فتتورد اللغة لتعانق عوالم الشعرية؛ لأن هذه الأخيرة تملك قدرة أكبر على وعي هذه العوالم النائرة؛ فتعمل على تقليص اللغة وتكثيفها وتجميعها نحو مركز واحد لجعلها صعبة الانكسار أمام دلالة دون أخرى.

<sup>1</sup> - غريب محمد يوسف: سبيل، انترنت <http://www.facebook.com/>

<sup>2</sup> - أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات، ج70، مج18، شعبان 1430هـ أغسطس، 2009، ص109.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص137.

<sup>4</sup> - م، ن، ص137.

تبدّي شعريّة الكتابة في تأسيس لمفهوم المتقطع بدل الموصول، وأنها ذهبت بالسرد إلى أقصى تخومه، فهي إضافة إلى الشعر فهي لم تحدد جغرافيات لغوية معينة ولم يعين حدودا لغوية لإمارتها، أو تحديدا أغراضيا أو أجناسيا لتجربتها، بل عملت علي تفجير الحالة والموقف من خلال تذويب المسافة البرزخية بين ما نسميه عادة بالتعارض بين الشعر والنثر، عن طريق استثمار إمكانات الحذف، حيث "إنّ فهمنا لكثير من العبارات الموجزة يعتمد على تقديرنا لألفاظ غير منطوقة في لغة الحديث، أو غير مكتوبة فيما نقرؤه"<sup>1</sup> على هذا المستوي، مع "إمكان وقوع الخلاف في بعض تفصيلاتها عند تقدير المحذوفات"<sup>2</sup> يحقق النزعة الاقتضابية في استيراتيجيّة الخطاب الاقتضابي في جنس "القصة القصيرة جدا".

إنّ مجموع هته التقنيات والأساليب التي تعمل علي اقتضابية اللغة واختزالية النص لا يمكن لها التحقق، إلّا في نسق عام، تبحث عن هدف لرؤياها الخاصّة في إطار بناء تشفيري يستهدف الدلالة بإعمال التقريّن؛ لانجاز فعل النص؛ هو الكفيل بتحقيق بعده الاقتضابي.

## 2- التشفير ولعبة الدوال

### أ - التشفير

إن وظائف الخطاب في القصة القصيرة جدا يقودها المعنى، وتوجهها الدلالة التي تكمن داخل بنيّة الخطاب وخارجه، تحددها المعنى، وتفعّلها الدلالة، وهذه الوظائف تتمثلها الشفرة، التي من خلالها يتم الإيصال، وهي تسعى إلى تأسيس سياق لها، وهذا السياق الذي تسعى إليه هو (الأنموذج الدلالي) أو القصدي الذي يؤسس الخطاب لأجله أنموذجه الجمالي ينشأ في طيات حركة العلاقات المتداخلة، والمتفاعلة والمتبادلة، أو المتحولة بين الدوال.

**التشفير في اللغة:**

إنّ البحث عن معنى الجذر اللغوي لكلمة (التشفير) في المعاجم العربيّة لا تستطيع توفيره المصادر المعجميّة القديمة، دون لجوء البحث في المعاجم العربية المعاصرة، فمادة

1 - طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء

2009، ص19.

<sup>2</sup> - م، ن، ص19.

"شَفَر" اتفقت معظم المعاجم القديمة على تخريجات\* لا تتوافق والتطور الدلالي الذي واكب هته المادة، في العصر الحديث يأتي في "المعجم الوسيط" تحت مادّة "شَفَر" ما يلي:

شَفَرُهُ : شَفَرًا: أَصَابَ شُفْرَهُ. و. الشَّيْءُ: أَصَابَ حَرْفَهُ. (شَفَرَتِ) الشمسُ : دَنَتْ لِلْعُرُوبِ. و. المَالُ: قَلَّ وَذَهَبَ. و. على الأمر: أَشْرَفَ وَدَنَا مِنْهُ. (الشَّفْرُ) : حَرْفٌ كُلُّ شَيْءٍ. وَشَفَرُ الْجَفْنِ: حَرْفُهُ الَّذِي يَنْبْتُ عَلَيْهِ الْهُدْبُ. (ج) أَشْفَار. (الشَّفْرَةُ): مَا عُرِضَ وَحُدِّدَ مِنَ الْحَدِيدِ كَحَدِّ السِّيفِ وَالسَّكِينِ، وَازْمِيلُ الْإِسْكَافِ. و. موسى صغيرة من غير نصاب، ذات حَدٍّ أَوْ حَدَّيْنِ تَمْسُكُهَا أَدَاةٌ خَاصَّةٌ يَحْلُقُ بِهَا الذَّقْنُ. (محدثة). و. رُمُوزٌ يَسْتَعْمَلُهَا فَرِيقٌ مِنَ النَّاسِ لِلتَّفَاهُ السَّرِيِّ فِيمَا بَيْنَهُمْ<sup>1</sup>.

يبين المعجم الوسيط من بين إحدى التخريجات لمادة "الشَّفْرَةُ" هي استعمال الرمز قصد التواصل الخاص، دون العامّة؛ حيث يأخذ البعد الاصطلاحي مفهومه من نبض هذه التخريجة حيث يقدم "حوناثان كولر" في حضرة عثرة النظرية الأدبية المعاصرة بخصوص هذا المصطلح ليمنحه بعده التتظيري في كتابه "الشعرية البنيوية"، يعرف بأنّ "الشفرة هي مجموعة من الموضوعات أو المقولات المستمدة من منطقة بعينها من مناطق الخبرة، والتي تتعالق على نحو يجعل منها أدوات منطقية تفيد في التعبير عن علاقات آخر"<sup>2</sup> فهي تلك الاستخدامات التي تثير الدال؛ فالصورة لها كما قلنا من قبل معنى واضح و ظاهر للعيان ومعاني تصاعد تشكّلات رمزية، وخفيّة لا يدرك كنهها إلا عندما تضغط على اللغة، ويلاحظ بدقة ويتمعن جيّداً في رموز ودلالات هذه الصورة.

مصطلح "الشفرة" إذاً هو استخدام العمق الرمزي المخفي من إدراك كنه النظام اللغوي المحيط بسياقه الأدبي بما يدرّ من مخزون إيحائي في تشاكيّة الدال بالمدلول، أي ما يتضمنه الخطاب في بعده الجمالي بعدم مباشرته الدالة، بل يتشكّل الأثر الإشاري في تعريّة المنغرس الخطابي بما لُغِمَ من رموز تبعث إيحائيّة التلقي إلى محاولة إشباع المتعة الأدبية؛ تمتحن خصوصيّة التأويل تحت الشرط التشفيري جاعلة

\* - مادة شفر يوجزها معجم "مختصر الصحاح" في ما يلي: شفر: ش ف ر: الشَّفْرَةُ بالفتح السكين العظيم والشُّفْرُ بالضم واحد أشفار العين وهي حروف الأجفان التي ينبت عليها الشعر وهو الهدب وحرف كل شيء شَفْرُهُ وَشَفِيرُهُ كالوادي ونحوه والمَشْفَرُ من البعير بوزن المغفر كالجفلة من الفرس

<sup>1</sup> - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط 4، مكتبة الشروق الدوليّة، 2004، ص 362.

<sup>2</sup> - حوناثان كولر: الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة، 2000م، ص 66.

هته المحاولة عملا غير مجدي. يبعث على تكراريّة محاولات الكشف عن الدلالة مع كل قراءة، عبر جدليّة الغياب والحضور تتضح مدى أهمية "التشفير" وخطورته، ليتموضع في نظرية الأدب المعاصرة رغم ما له أهميّة، فهو لم يتضح بعد، ولكن لا بدّ من تطويره والاشتغال عليه بما يقمّ من أثر نقدي يستجيب للتحوّلات الكتابيّة.

لنتأمّل النص التالي لـ"شوقي بن حاج" يقدم استثمار خطير للغة في كتابة القصة القصيرة جدا:

### عيد الحب

وقفوا أمامها

قال الأب بصوت خافت: ما أجملها

قالت الأم: ما أسعدها.

قال الابن الأكبر: لابد أنها تساوي الكثير.

قالت الابنة: اللوحة تحمل الكثير من التشفيرات.

قال الطفل: إنها تشبه جدتي<sup>1</sup>.

يفتح النص المجال للكثير من التخريجات؛ هو إحالة على مناسبة، ليست من عادات الكاتب وتقاليده، عبره يقمّ موقفا تجاه منطق الحرية والحدّات، يتخذ مبدأ المساواة نحو الرفض وحرية الإرادة، في تتبع خريشات لوحة، كإطار حاد ومرمز لهذا العيد، في قوة تصويريّة، وفطنة وذكاء ...

نستطيع أن نقرأ اللوحة قراءة مخالفة، كون النص يحيل إلى لوحة رسام ما، قد تكون "موندليزا" مثلا، والعجيب في الأمر أن كلا منهم فسرهما حسب هواه وما يعتل في نفسه، وما هو بحاجة إليه من مال أو سعادة أو حب... الخ؛ هل يريد النص أن يقول لنا ما المانع أن تحتفلوا بيوم الحب بطريقتكم، وبما يناسب ذوق وحرية أسلوب كل شخص، في خلق جو خاص يهيئه على شاكلته.

التشكيل النصي بهذه الكيفية، يوحي بأنّ ثمة ضياع، ضياع المدلول في بحثه عن الدال، الذي يمكن أن يدل من خلال آراء أفراد الأسرة، همّ مختلف طبقات المجتمع، أو

<sup>1</sup> - شوقي بن حاج: عيد الحب، ق ق ج، لغة الورد منتدى مجموعة أصدقاء اللغة العربية، انترنت، ص

<http://www.arabic-friends.com/vb/showthread.php>

أصناف الناس، وكيف لكل فرد طريقته وطبيعته رؤيته للأمور..! بطريقة عفوية أو حسب افتقاده إلى شيء، تأتي اللغة لتعويض ذاك النقص؛ الزوج رأى الجمال الذي تعشقه نفسه حتّى و لو كان تافه، الزوجة رأت السعادة التي تفتقدتها مع كثرة أعبائها وشدة قيودها، أما الابن رأى الجانب المادي فقط باعتباره أول العنقود و دّل على هذا الاعتبار، أما البنت رأت أمرا لم يراه الجميع؛ خانتها جرأة البوح به، أما الطفل فبكل صراحة وعفوية لا تروقه، أو أنطقه الحنين إلى جدته، التي لا تزوره إلاّ بهدية تفاجئه بها في كل مرّة.

الحال كأنّ هو أمر الحياة؛ هكذا لا تستقيم إلا باختلاف الآراء والمشاعر، كلّ يزنّها حسب ذوقه وقناعاته الخاصة. ويبقى الحب هو الحقيقة المفقودة في دنيا الناس يبحث عن عيده فيراه بعيدا بعيدا؛ ولكن يمكن أن تختزله لوحة!

في بعد شفرات النص، تحمل لغزا لا يفكّه تأويل، ولا تكهنات عرّافة، المهم أنّه نص مشوق يحمل متعته، ولا يفضح دلالاته، فالنص يعلمنا من قيمة الحب مجموعة قيم إنها لوحة الحب التي تتجدد شرايينها من السعادة، التي تخيم على أفرادها... وكل شيء تحمل مفرداته حالات السعادة يعبر عن جمال معين يأخذ اللب والجوهر إلى درجة التساؤل عن القيمة التي يمكن أن يحملها جماليا بالنسبة لمتذوقي الفن، وللقيمة المادية التي يمكن أن تتجاوز المألوف؛ فاللوحة المعبرة عن الجدة التي تحتضن أفراد الأسرة، ما هي إلا تعبير عن الحب الذي جهله قيمة كبرى من القيم لا يصل إلى كنهه إلا من قلبه /عقله في حالة من التوازن خال من المتناقضات التي تملأ الدنيا...

يقام النص على خمس حالات، أو خمس مناسك لعيد الحب الذي هو عيد يومي نقيمه في اليوم خمس مرات؛ فيه سرّ الجمال، السعادة، الغنى، السرّ، الأصالة؛ مناسك عيد لمن هو أهل للحب ولمن علمنا أن الحب هو شرط تحقق إنسانية الإنسان، به يتم الإيمان فلا يكون المؤمن مؤمنا حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه؛ حقيقة يراها الإنسان الوصول إليها فيما يزال يتخبط دون أن يدري أن الاختلاف هو ابتلاء ليصل المؤمن إلى الائتلاف، لا لكي يعمّق الخلاف. فكل عيد ما هو إلا تذكير بشيء لا قيمة له إن لم يكن خالصا لوجه الله عزّ وجل.

ليزال النص يُمطر دلالة، حيث يذكرنا بالسيدة "زليخا" في حبها لسيدنا يوسف عليه السلام ثلاثين سنة، ثم حبّها لله؛ وذكرتنا بالعشق الإلهي عند "رابعة العدويّة" فما زال النص

يمطر ولن يكتمل حتّى على لسان القارئ ليقول: الحب جدتي، الحب أسرتي، الحب أنتم أحبتي...<sup>1</sup>

القصة القصيرة جدا لوحة مشهديّة مشقّرة ويعتبر النصّ خير معبّر عن حقيقة وجوهر هذا الفن. الذي يعتمد هته الآلية التي تضمّر التكتيف بمختلف أبعاده، مما يسهم من جعل النص مفتوح يحتمل تأويلات عدة يتفاعل فيه المتلقي حسب رؤيته الذاتية. ضمن بنية تؤسس على التلميح دون التصريح، وبهذا يصبح العمل بمجمله إشارات دلالية، ينشط التشفير بحجب المعنى باعتماد تقنيات منها التكتيف، الإضمار، الإيحاء الذي يقول في شأنه ملارميه "أن تسمية شيء حذف ثلاث أرباع لذة الشعر، إن السعادة تتحقق في أن تخمن قليلا والإيحاء يخلق جوا من الحلم"<sup>2</sup>، وفي موضع آخر يقول: "إن الشاعر يجب أن لا يتمسك بشيء سوى الإيحاء"<sup>2</sup> كملح فني رئيس.

### التكتيف وبلاغة الإضمار

التكتيف هو مكون دلالي بالدرجة الأولى، حيث يعد العمق الدلالي واللغوي، من أهم خصائص هذا الفن، الناتج عن كثافة اللغة والتعبير، وهو عندما يكون الشيء مؤسس بصفة صارمة لا يكون مقصودا في ذاته بقدر ما هو تجل حاصل لسبب ضاغط، يعود إليه النظم على المستوى الأفقي والعمودي، يمس هذا النمط التشكيلي

ويعتبر التكتيف أس الالتاذ الذي تحقّقه قراءة هذه الشذرات تلك خصيصة نص اللذة الذي لا يمكن أن يكون إلّا قصيرا مما يترتب عنه التساؤل التالي: أهذا كل ما هنالك؟ على حد تعبير رولان بارت "كوننا نبحت عن الجمال وخلوده، كون "ألطف الشعر يفقد سحره مع الزمن، حتى الإنسان الذي كتبه، ولكن هذا هو أقرب ما يمكن أن تصل إليه متعة الخالدين في عالمنا هذا غير الكامل، الخالدين الذين يستطيعون دائما يتمتعوا في الجمال دون أن يملوه"<sup>3</sup> ليبقى سره في ذاته الكفيل الوحيد بنبض سحره.

قد لا تدور حول فكرة جوهرية أصلية بل تتفرع بمجموعة من الأفكار لا تحتكم لمنطق الجزئية، بل لكلية يمكن اكتشافها من خلال إضاءة الفكرة الرئيسية وبلورتها حسب تموضع

<sup>1</sup> - تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1986، ص26.

<sup>2</sup> - م، ن، ص 27.

<sup>3</sup> - فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ص228.

فعل القراءة والفهم الناتج عنها، حيث يشوه التكتيف كل ملامح تمثل الصورة إلى ضباب صورة ليستنسخ تحت مبدأ "كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤيا" عدة صور تُفترَح كبديل لأخرى دون الاستقرار على هيئة نهائية.

يحاول الأدب احتواء العوالم في أمارته في النقاط اللحظات البارزة لوعي الذات في تحسس مساراتها تطرح بعصا التكتيف كحافز "لإحاطة الجزء بالكل"<sup>1</sup> تعمل بالتمركز على مفردة وبقضاء أخرى، إقصاء مبني على رؤية لفضاء الذات تصعد من خلخلة المطلق وتغذي التوتر تكشف قلقها الوجودي أشبه بعملية الشحن والتفريغ وهي حالة من اللاتوازن التي تصيب النفس أو الأنا.

والكثافة هنا نعني بها شحن الكلمات بأكثر ما يمكن من المعاني والتعبير عنها بأكثر ما يمكن من الأفعال بأقل ما يمكن من المفردات، وهذا لا يتأتى إلا بلغة الشعر والتي اكتسبت مع توالي الخبرة الإنسانية، القدرة على التكتيف الهائل للمعاني؛ والنص الآتي يبيّن اشتغال هته الخاصيّة:

#### وصفة

مضت أيام وشهور، كتب لعقمه وصفة  
بأن يفتش في رموش الصبايا، في بلح النخل  
في الحفيف  
مرّ على عنزة تمضغ كراريس مدرسيّة  
وهناك.. أنته حبوا..

امتلاّت عن آخرها وأفرغ ما تبقي منها في كفه.<sup>2</sup>

الكتابة عمق وفي هذا العمق تتجلى الرؤية، من التي أنته حبوا، الصبايا بلح النخل الحفيف، كلها رموز البحث عن الخصوبة، النماء، العطاء، النضج... والمرأة إحدى تجليات هته النماذج، لتمثل عند الكاتب أبعاداً أخرى، قد ترمز عنده الوطن الحقيقة البراءة والرسالة والطهارة، والنقاء، وهي الحبيبة، والنجاة، والطبيعة والحياة، والوردة والقراءة والكتابة والقصيدة،

<sup>1</sup> - عبد الرحمن الضاحي : التكتيف اللغوي في القصة القصيرة جدا بين الشعرية والسرد، انترنت :منتدى الثقافة

والصداقة، ص 32797 <http://www.alsdaqqa.com/vb/showthread.php> page=&32797

<sup>2</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص 16.

والنار، والماء.... إلى آخره من دلالات عدة لا تنتهي، ف (دال) المرأة عند الكاتب دال متسع الدلالة لا نهاية له، ينشر بظلال وفيرة على رؤيا النص، يظهر تماهيات وتقمص صور كثيرة، فالمرأة بتمثلات الخصوبة والنماء، تحتل جزءاً كبيراً من أعماله الشعرية.

الأحداث تبقى حرة لتوفر للمتلقي حرية التشضي ويتوه في ضاع الدلالة، تكثف فضاء الحكي لتبدي اختلاف مع معطى واتّلاف مع مسكوت عنه، لتؤدي لغة النص المقتضبة، دورها في تشكيل فضاءه، تنهض على النظم المنطقي في تأنيث أجزائها والربط الموضوعي في واقع الكتابة في القصة القصيرة جداً مع هذا الوضع الحتمي يتفرع الإنشاء في لحظات التحكم في مصير النص المنفلت من كل تحديد لشكل نهائي وجوهر يقيني لشعاني حسب التجارب ارتباكاً وفقر الرؤيا لضروريات هذا الجنس المستعصي كظاهرة عامة لكل من يرتاده دون هته الخاصية.

تسمح المسحة السطحية للكثير من النصوص، لا تتحكم في خاصية التكثيف فالتأليف يطلق اللجام للحشو والاستطراد فالصورة إذن هي كثافة المعنى، وغياب الصورة هو انفتاح على الدلالة المرجعية المجردة<sup>1</sup> ولا تكمن فاعلية النص الدلالية إلا في رواء العبارة وكثافة التعبير وفي توتر اللغة واحتفائها بالانزياحات المفاجئة<sup>2</sup> ففهم النص يتوقف بترك حريته في قول شيء "يشكل النص الوساطة بين الذات والعالم من خلال رمزية لغته"<sup>3</sup> كوسيلة تحقق.

### 3 - التقريرين:

**القرينة في اللغة:** وردت مادة "قَرَنَ" في معجم العين: "الْقَرِينُ: صَاحِبُكَ الَّذِي يُقَارِنُكَ وَقَوْلُهُ **عَلَى:** ﴿فَلَوْلَا أُلْقِيَ عَلَيْهِ أَسْوِرَةٌ مِنْ ذَهَبٍ أَوْ جَاءَ مَعَهُ الْمَلَأِكَةُ مُقْتَرِنِينَ﴾<sup>4</sup> ف"مقترنين" أي: مُقَارِنِينَ ... وقرينة الرجل: امرأته"<sup>1</sup>. ويقال "الْقَرْنُ: الحبلُ يُقَرَّنُ بِهِ"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - تودورف: الأدب والدلالة، ص 68.

<sup>2</sup> - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، ص 12.

<sup>3</sup> - عمارة ناصر: اللغة والتأويل، ط 1، الدار العربية لعلوم - ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف الجزائر

2007، ص 24.

<sup>4</sup> - سورة الزخرف، آية 53.

إن تعريف القرينة في الاصطلاح اللغوي، لم يلق الاهتمام الكافي من لدن الباحثين، فلم يتوصل باحث إلى تعريف القرينة تعريفاً مفصلاً وواضحاً.

تعرف القرائن اصطلاحاً بأنها: "الدليل الذي يصاحب النص فيكشف معناه، سواء أكان لغوياً أم حالياً أم عقلياً"<sup>3</sup>.

إنّ في غياب قرينة صريحة من المؤلف، تمتحن كفاءة القارئ؛ وحدها هي التي تكيف التشريح حسب ما تشاء، وتحوله إلى ما يشبه عمل غرفة قضاء في ما يحكمه من الحدس والشكّ والارتياح و خيبة الظنّ؛ لذلك اضطر البناء إلى تقليص ما أمكن من المدلولات، فلا يكون من الدّاعي ذكر حروف العطف، الضمائر، التكرار... كون يتقطّن إليها من خلال السياق فيكون السكوت عنها أبلغ من التصريح بها. فالمثال الآتي يبيّن كيف تنتقل من دلالة إلى أخرى:

#### الجاسوس

وحده يعرف من تجبُ الزكاة له

"علبة الشاي، كيس اللبن، علبة الياغورت

قشور البرتقال والموز واللوز..

قارورة العطر ومثبت الشعر وشفرة الحلاقة.."

إنّه الدلو الرابع.. امتلأت العربة..

قال لصاحب الدّار:

- أصلح الثلاجة.. تجمّد الحمار..<sup>4</sup>

يبيد النص أحداثاً مقتضبة لا نظم منطقي في أجزائها، ولا رابطاً موضوعياً تستطيع القراءة العادية على إثره أن تستنتج من كليتها شيء ذي بال، فهذه القراءة الأولى تزعم مثل هذا النظم يخالف ما أسس عليه بُنيان القص، لتعري حقيقة الكتابة في القصة القصيرة جداً فالكاتب اختار هذه الصور المشكلة أولاً من الواقع، ليستدل بالبراهين القرنيّة على ما توحى

<sup>1</sup> - أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج3، مادة: "قَرَنَ"، كتاب العين، تح، مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، وزارة الثقافة العراقية- بغداد 1985م، ص 1469-1470.

<sup>2</sup> - م. ن، ص1468.

<sup>3</sup> - القرائن الدلالية للمعنى في التعبير القرآني، ص9.

<sup>4</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص50.

به عند المتلقي في صورة منتظمة من أولها إلى آخرها في أحداث مربوطة بهذا الوصل الذهني (التقريني)، يوكل له شدّ الأجزاء النصيّة القليّة بالأجزاء التي ترد بعدها ليتبدّد هذا الاقتضاب بالمفهوم التقليدي في البلاغة العربيّة القديمة لتأسيس مصطلح الاقتضاب بمفهومه الواسع الذي يمكن بالتعبير عنه بما اصطّلحنا عليه بـ "المني لغة" الذي يدخل قانوني التفسير والتقريّن كأحدى قوانينه النظميّة.

إنّ النص لا يتقيّد بمعطى الجمل المفيدة في ذاتها، لتفقد هذه الإفادة بالتداخل؛ فجملّة الافتتاح "وحده يعرف من تجب الرّكاة له" لا تبدي علاقة رابطة منطقية على المستوى الدلالي مع الجملة الموالية "علبة الشاي، كيس اللبن، علبة الياغورت قشور البرتقال والموز واللوز.. قارورة العطر ومثبت الشعر وشفرة الحلاقة.."، ولا حتّى مع الجملة التي تلي هته الجملة الأخيرة "أصلح الثلاجة.. تجمّد الحمار.." حيث تعمل القرينة المتولدة من الذهن المخصّبة بمرونة الحدث\* المنقطع الأوصال مع بقية الأحداث الجزئية التي تؤثت النص الذي يبدو لا نظم في أجزائه ولا انسجام في جملة، مع هذه القرينة يتقدم فهم أساليب البيان بما يدرّ كنه بلاغة النص. بما تعلنه القرينة حين توجّه التأويل المنبثق من هذا الفهم.

إنّ الوصول إلى المحمول الغير مباشر تُفسّر هذه الجمل المكونة للنص (الجاسوس) أو الذي من شاكلته، بناء على توجهات (خمس قرائن) نستنبطها من مقارنة هذه النصوص ونرى أنّها هي التي توجّه تلك الجمل، وتنظم دلالاتها الضمنيّة المتعدّدة. وهذه القرائن الخمس يمكن أن تتمثّل فيما يلي:

### 1. القرينة الشارحة: وتتمثّل في مجموع العناصر الشكلية المتنوّعة التي تستخدمها لغة

القصة لتأويل دلالة الجملة أو لتعليق هذه الدلالة. فالكلمة تشرح الكلمة السابقة والموالية، والشيء نفسه مع الجملة.

### 2. القرينة الحديثة: هي مجموعة القرائن التي تربط كل حدث مع حدث آخر داخل

القصة، تمكّن من فتح حركيّة الموقف النصّي، بناء على أنّ الحدث يفعل من خلال تمثّلات اللغة له، فلا يدرك الحدث إلا بالتعبير عن الحدث التالي لتتمظهر الدلالة نتيجة للقراءة الفنيّة، فالكاتب في عمله القصصي يقوم من غير وعي برصد الأحداث

\* - نقصد بمرونة الحدث كون الحدث يتخلص من الزمان والمكان والشخصيات هذا مما يجعله يتحمّل أي دلالة يمكن أن يحمّصها إياها المتلقي، دون أن يشض به المعنى مما يجعلها يمكن أن ترتبط بأحداث أخرى على مستوى أعلى أو أقل، تجمعهم القرينة بما تطوعها لخدمة دلالة أو أخرى منبثقة منها عبر هذه النسقيّة الذهنية.

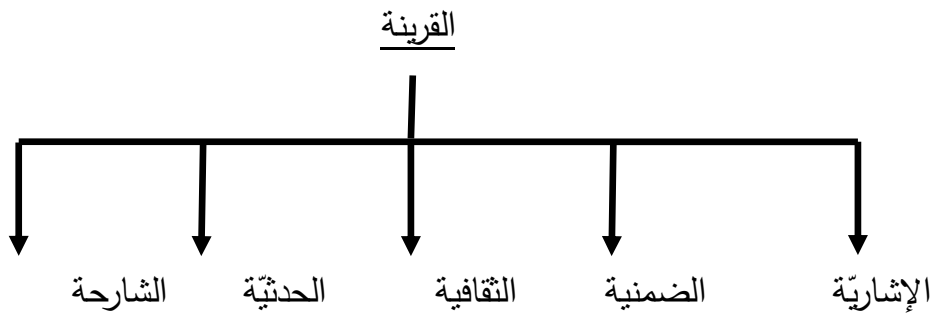
في ذهنه، تحت حدث جامع كعنوان لفعل القص؛ يجسّد الدلالة من خلال هته القرينة.

3. **القرينة الثقافية:** وتشمل مختلف الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى استلهمات التجربة اللغوية، والاجتماعيّة، ومختلف الثقافات التي ما تفتأ أن تتسرّب بعد تشرب نسقي من خلال النصوص.

4. **القرينة الضمنية:** وتأتي من ملاحظة أن كل قارئ لنص يؤسس في ذهنه دلالات خفية لبعض العبارات والكلمات، ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها مما يلمسه في عبارات أخرى في النص نفسه، وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية يقرر (موضوع) النص، وهو غرضه الضمني.

5. **القرينة الإشاريّة:**

الدلالة تبقى قلقة لا تثبت على شيء عبرها يكون المتلقي بين التي واللتيّة وتقوم الدلالة على لحظة حرجة تؤجل المعنى تتبثق من خلال مبدأ يسكن الاختلاف بين العناصر المكونة للنص، ويتجلّى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على تحليله للنظام الرمزي.



مخطط توضيحي لأنواع القرائن في ق ق ج

إنّ القصة القصيرة جدا خطاب يعتمد القرينة في تشكيل نصّه، بما يوفره السياق منه تتكشف الفروق في التلقي عن طريق كيفية ربط السابق باللاحق، ما يمكن من إنتاج الدلالات تختلف بالضرورة؛ سواء كانت هذه الإشارة بقرينة أو بغيرها، أنه ينادي باستخدام ضمير لغوي معين من عناصر اللغة، ولكنه في الوقت نفسه يخاطب عنصرا آخر لا يقابله ذلك الضمير اللغوي؛ ومن هنا فإن "التقرين" يمثل مداورة في الخطاب تشكل عائقا أمام

عملية التوصيل الاعتيادية؛ فهو يربك العلائق بين داخل اللغة وخارجها حيث تشير علائق داخل اللغة إلى عنصر، في حين تدل علائق خارج اللغة على دلالة لا يتطابق مع المعنى داخل السياق اللغوي.

يشح السرد إلّا للوظائف الأساسية للأفعال والأوصاف والقرائن الظرفية التي تخدم الضرورة، حيث للغة مفاتن لم تكشف عنها، فاللغة تفتح أبوابا شاسعة لمزيد من الإغراءات في البحث والغور في أعماق الجمال. لننأمل النص التالي:

### خبز أبي

أحفظ ووصيّة أبي كل صباح  
تخيّر ساخنا، طازجا، مكتنزاً، طرياً  
أسمع وصيّة أمي في كل عرس  
- أقرانك يختنون أطفالهم، فهلاً تنازلت؟  
- أريدها تماماً كخبز أبي.<sup>1</sup>

المفردات والتركيب مطاوي لعنات المعنى، وما تحمله أو تضمه الكلمات من مفاتيح تساعد الحضور الذهني للمتلقى، في الكشف عن ما قد حذفته الكتابة، في ما يعلنه السياق مما لا يستدعي تكملة الجملة كي تستوي على معناها، مادام سيعرف لاحقاً ويكشف عنه فلا ضرورة تحمل الكتابة للاستكمال النحوي للجملة، ممّا يحدّ من التواصلية الأدبية، فيسقط الخيال من علياءه؛ فأَيّ شرح أو تفسير هو حشو، فاكتفى الكاتب بطرح الوصيّة دون عرضها، كونها نتيجة محسومة، لا تقدم مبررات فنيّة لخلق صور شارحة أو مفسرة حيث "استعمال أحرف الوصل يعيق انسياب الصورة، ويحوّلها إلى أدوات تفسير توقف الحركة"<sup>2</sup> فما يترك السابق لللاحق أو اللاحق للسابق من كشف المراد؛ كتقنيّة في حجب المعنى.

يستخدم هنا الحذف تحت ما تملّيه القرينة حذف لا يكتفي إلّا بحد أدنى للتعبير ممّا يحدث التواصل في السياق العام (حذف لغوي وسياقي). تحت الشرط الفني لمقومات هذا النوع.

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص 48.

<sup>2</sup> - دزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، ص 39.

إنّ القصة القصيرة جدا تستخدم خاصيّة الوض، البناء الشذري، تستثمر من سماتها اللغوية السرعة واللمعان فهي تتسم بالاقتصاد و هذا الاقتصاد جوهري في القصة القصيرة جدا، كونه من مظاهر الشعريّة فيها، فيكون فيها حذف حروف العطف أو الوصل مثلاً بما تتحقق اقتصادها الخاص الذي لابدّ أن يستكملة القرينة في مواصلة الكتابة. فاللغة القرنية هي المادة الأولى التي يشكل منها وبها البناء، أي أنّها الأداة الأمّ التي تجمع كل أدوات القص الأخرى في جبتها.

هكذا تبني "القصة القصيرة جدا" نظام تشكيلها الخاص، تتخذ غموض المعنى أساساً لتجربيّة اللغة، توفر اختيارات غنية بالمعلومات تسمح للمتلقّي بالتفسير حسب إملاءات الذات، بما يوقظ انتباهها، ويثير الجهد في الكشف عن اتجاهات المعنى ويدفعه لبذل المزيد، والبحث في فوضى نسقيّة اللغة. لغة اقتضائية واختزالية، لا يمكن التحقق إلّا في إطار عام تبحث عن هدف لرؤياها الخاصّة، وفق بناء تشفيري يستهدف الدلالة بإعمال التقريرين لانجاز فعل النص هو الكفيل بتحقيق بعده الاقتضائي.

تتقدم اللغة كبنية تشفيرية عندما تحول النص إلى رمز، فالتشفير هو السماء التي تمطر رذاذ وحطام الدلالة على أرض القرينة؛ لتترجم وتفك شفرتها لتنتج على سطحها الدلالة، عوض المعنى كما كان سابقاً تحت مبدأ تعاون: بين سماء وأرض بين خيال وواقع؛ بين سماء مدرارة وأرض خصبة بين سماء معطاة وأرض صانعة ليشكل النص في مظاهر الاحتجاب الدلالي عبر: الغموض، التكتيف، الرمز المجاز...

فالشفرة تشتغل على مستوى خطي وعلى مستوى عمودي تشعبي، عندما تبدأ من الانتقال من لفظة إلى أخرى تستدعي التقريرين المحمل بالسياق وبالتجربة اللغوية والثقافية وطاقات القوة الذهنية والنفسية، الذي بموجبه ربط هذه الألفاظ خطياً وتشعبياً في علاقة لا منطقية يكون المسؤول عن توليد دلالة وليس معنى بقيام الكاتب اعتماد اعتبارية فنيّة بين الدال والمدلول على أنقاض الاعتبارية المنطقية التي كانت تحكمه فيما قبل التي تتشكل حسب التركيب في تقنيات شتى مثل التكتيف، الرمز، الغموض، الإيحاء، المجاز... هو ما يوفر للكتابة أن تكون نصاً فيه كل شيء محتمل وللقارئ قيادة الكتابة بالمعنى؛ بدل أن تقوده

لتسقط إمارة المؤلف ويقام على أنقاضها عرش القارئ في ضوء هذا القلب ستصبح المعرفة كما يقول صلاح بوسريف<sup>1</sup> شرطاً للقراءة والكتابة معا.

## 2 العوالم الإطار: السرد - الحدث - الفضاء

وجّه التشكيل السرد في القصة القصيرة جدا ضربات قاسية لمعمارية القصة غيّرت جوهرها، بقي فيها إلاّ روح الحكيم، بتجردها من كل سيمات وخصائص القصة الفنية، فليس قصرها الشديد دالا عن انشطار بنية الاستهلال، ومباشر الدخول في الموضوع دون مقدمات، ويتم فيها تهميش التفاصيل، التي تستكمل في ذهن المتلقي ينسجها كيفما شاء.

### أ- السرد الخاص:

في معنى مصطلح "السرد"  
"السرد" لغة:

جاء في (لسان العرب): "السرد في اللغة: تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعاً.

سرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. والسرد: المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سرداء.. والسرد: الخرز في الأديم، بعضها في بعض"<sup>2</sup> ويبدو إن ما بينه هذا النص من معانٍ للقص هو ما يأتي:

القص، هو الكلام والخبر والأخبار. وهو تتبع الشيء، وتتابع الكلام بعضه يتبع بعضا (من قص الأثر). فعل القاص إذا أخبر بشيء ما، على الجودة والإحسان فيه. والقص أخيرا هو البيان والوضوح في القصد والمراد من الشيء.

يحدد رولان بارت السرد في معناه: هو كل ما "تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أو متحركة، والإيماء و يمكن أن يكون السرد في الأسطورة والحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة

<sup>1</sup> - صلاح بوسريف: الكتابة في الشعر العربي، جهة الشعر، انترنت، ص

<http://www.jehat.com/jehaat/ar/JanatAltaaweel/maqalatNaqad>

<sup>2</sup> - لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، د . ت ، مادة ( س ر د ) .

والملمحة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانثوميم، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة فالسرد لا يعير اهتماماً لجودة الأدب ولا لرداءته، أنّه عالمي (عبر تاريخي)، (عبر ثقافي)<sup>1</sup>.

أ. ينطوي السرد على أفقين هما:

أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد من أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنتقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي<sup>2</sup> هو أحداث التجارب الماضية، المصوغة - صوغاً تصويرياً، وهذا الصوغ ناقل لأحداث تلك التجارب المتتابعة في نظام زمني.

وافق التوقع، وهو الأفق المستقبلي - بكسر الباء - الذي يعرب به النص السردى بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها<sup>3</sup> هو عبور الصوغ بدءاً من نهاية إنتاجه النوعي إلى ساحة المستقبل، فالسرد ليس عالماً مغلقاً على ذاته بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود عبر النص (أو المعنى)، ولذلك فإن النص لا يكتمل عنده إلا بوجود المتلقي الذي يكمل (كمال المعيشة) أفق التجربة بأفق التوقع<sup>4</sup> فالسرد هو "الطرق التي يقدم بها الواقع نفسه للإدراك"<sup>5</sup> فهو الطريقة التي تقدم بها الأحداث، أو الطريقة التي تتداخل بها تلك الأحداث، في أثناء تقديمها خيالياً<sup>6</sup> كمبدأ فني.

كما أنّ السرد عبارة عن وجود ثلاثة عناصر أو أركان هي:

1- وجود القصة.

2- وجود راو لها.

3- وجود جمهور أو متلق مستمع أو قارئ تروى له<sup>7</sup>

فالسرد "يدفع المتناكرات إلى عالم يخلو منها، ويوحد الأفعال أو الأحداث في صياغة تصويرية، ويوحد الفاعلين والأفعال والظروف في حبكة، ثم يوحد العناصر الزمنية بالعناصر

<sup>1</sup> - ينظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر، سامية اسعد احمد، الأقلام، بغداد، ع3، 1978، ص3-4.

<sup>2</sup> - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر، سعيد الفانمي، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت 1999، ص31.

<sup>3</sup> - م، ن، ص31.

<sup>4</sup> - ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ص31.

<sup>5</sup> - ينظر: م، ن، ص215.

<sup>6</sup> - ينظر: م، ن، ص215.

<sup>7</sup> - ينظر: م، ن، ص220.

اللازمية ويجمع بينهما، وهو مرادف عنده لمعنى الحبكة<sup>1</sup> كطريقة صياغة في تحويل الأحداث.

يتداخل مفهوم السرد مع القص، مع ملاحظة الفرق كما يمايز ذلك "روبرت شولز" بينهما كما يأتي:

" القص قبل كل شيء نوع من السلوك البشري. وهو بخاصة سلوك محاكاتي، أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل<sup>2</sup> في سياق جمالي. .." إنني استخدم كلمة (قص) بمعناها الأوسع لكي تتضمن كلاً من المسرحيات والقصص، بالإضافة إلى بقية أشكال المحاكاة<sup>3</sup> وبشكل أعم "أي أخبار أو رواية لسلسلة من الأحداث يسمى قصاً"<sup>4</sup>

والسرد:

– "يمكن إن يروى شفاهاً، أو بدون كتابة، أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد، أو يقدم في بانتومايم صامت، أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلمات أو بغيرها، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها"<sup>5</sup> فهو إذا الشكل التعبيري للقص.

– يرادف الأدبية نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق، أكثر من صفته المرجعية<sup>6</sup>. فما يميزه هو قضية الأسلوب، الذي تؤدي به الأحداث و الأفعال – أي اللغة"<sup>7</sup>.

– هو التماسك الصوعي لعملية القص"<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> – ينظر: ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ص228.

<sup>2</sup> – روبرت شولز: السرد والساردية في الفلم والقصص، تر، سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع2 1992، ص67.

<sup>3</sup> – م، ن، ص67.

<sup>4</sup> – م، ن، ص68.

<sup>5</sup> – م، ن، ص67.

<sup>6</sup> – سعيد الغانمي: السرد والساردية في الفلم والقصص، ص28.

<sup>7</sup> – م، ن، ص28.

<sup>8</sup> – م، ن، ص28.

– هو النموذج التعبيري والمحتوى الدلالي للقصص هو عملية بناء وترتيب الأحداث في

### القصص<sup>1</sup>

ويبدو مما سبق أن القصص ينماز عن السرد بكونه مفهوما عاما، يشمل كل ألوان القصص، ويوازي مفهوم الجنس، والسرد أخص من القص لكونه مجموعة قوانين و قواعد أو طرائق للتعبير، تبنى عليها أحداث، أو عملية القص المتسلسلة في الزمن، على وفق قانون السبب والنتيجة.

وجّه التشكيل السرد في "القصة القصيرة جدا" ضربات قاسية لمعمارية القصة غيرت جوهرها بقي فيها إلا روح الحكيم، بتجردها من كل سيمات وخصائص القصة الفنية، فليس قصرها الشديد دالا على انشطار بنية الاستهلال، ومباشر الدخول في الموضوع دون مقدمات. يتقدم فيها السرد كوظيفة "تفسيرية ورمزية في آن معا"<sup>2</sup> ليتم تهميش التفاصيل التي يرجى لها أن تستكمل في ذهن المتلقي، ينسجها كيفما شاء.

إنّ المعايير الأدبية في النظام السرد في القصة القصيرة جدا، ليست مطلقة فهي بدون حركات معقدة أو شخصيات أو أسماء أعلام، حيث تتكئ الكاتبة على الضمائر الشخصية تنويعا وأسلوبا، وتوصيف الانفعالات الداخلية، وربط الداخل النفسي بالخارج الحركي. ويعني هذا أن الكتاب عبارة عن قصص قصيرة جدا تعتمد على التكرار في استعمال الشخصيات والتوصيف النفسي الداخلي، ورصد الحركات الانفعالية للشخصيات.

هكذا يعتمد السرد في القصة القصيرة جدا "انتقاء سجلات لغوية وأسلوبية معينة للتعبير عن رؤية فلسفية ومرجعية معينة"<sup>3</sup> حيث يقف الوصف باتجاه معاكس للسرد "ملغيا لمجرى الزمن ومساهما في بسط السرد في المكان"<sup>4</sup> كما يتضح مع نص "بشير ونيسي" تحت عنوان "شذى الجنة"

### شذى الجنة

<sup>1</sup> – سعيد الغانمي: السرد والساردية في الفلم والقصص، ص 28.

<sup>2</sup> – أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 39. عن جيرار جينيت: حدود السرد، تر، بن عيسى بو حمالة

ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص 77.

<sup>3</sup> – جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية، مجلة ثقافية إلكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية.

<sup>4</sup> – أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 38. عن جيرار جينيت: حدود السرد، ص 77.

بين البحر وزرقة السماء لست أدري إن كانت نفسي تسير أو تسبح أو تطير ..تصير...

أنتظر لعله يتجلى ويمحو عني دنيا السراب-

أرني أنظر إليك-

لا لن تراني ..لاشيء

...فجأة ..ما كان فتقا صار رتقا ..كل شيء أنا

شذى الجنة عاد في لبن الوطن لا أجوع لا أظمأ لا أتعري..

قال الشيطان

سأخرج منها

هي لي أولا وآخرا وظاهرا وباطنا

سأزرع في دمك وردة النار على ضوءها البض تفرش

ظلمتك<sup>1</sup>.

هكذا "أن التوصل بكل الخصائص أو بعضها، يقتضي النهوض برهانات جمالية وفكرية (الحلم، اللغة، القصر الحكي) والحالة هذه، ووفق هذه العدة، فالقصة القصيرة جدا لها غنائيتها المتشظية على نفس درامي ملازم. لكن لا غنائية بدون مداخل فلسفية وشعرية وتاريخية .. لإيجاد مزيج صقيل بحس رؤبوي"<sup>2</sup> فبأية طريقة سردية يمكن للقصة أن تشتمل على كل ذلك، أو بعضه، في انتظام وجدل داخلي؟ وهل كل ما قدّمه النص يمثل أنموذج السرد؟

إنّ السرد في هذا النص "شذى الجنة" من الناحية البنائية هو خطاب يتشكّل عن جملة من المنطوقات أو التشكلات الأدائية التي تنتظم في سلسلة معينة لتنتج - على نحو تاريخي - دلالة ما، وتحقق أثراً متعيناً ويخلق الخطاب تفاعلاً حوارياً مع المجال الاجتماعي الذي

<sup>1</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

<sup>2</sup> - عبد الغني فوزي: تأملات في المشهد... النفس العميق في القصة القصيرة جدا، ص14.

يعد مهذاً لتلقي موضوعه فيتجادل مع غيره من الخطابات ويشتبك مع وعي المخاطبين في محاولة لدفعهم إلى حقل قناعاته

إن أهم أركان السرد في هذا النوع، هو أن يعتمد القاص إلى رسم شخصياته وهي تفعل، لا أن يخبرنا هو عن أفعالها، ومن هنا تكون الأفعال عنصراً غاية في الأهمية في لغة القصة القصيرة جداً، فكثرة الأفعال يعني كثرة المعاني وكثرة الأحداث، لذلك يؤكد جبرار جينيت، الفرق بين السرد والوصف، بأنّ السرد "تشخيص لأفعال و أحداث" والوصف "تشخيص لأشياء و أشخاص"<sup>1</sup> وهو ما يمجّه السرد في القصة القصيرة جداً

تسعى القصة القصيرة والرواية بتميز السرد أو تماسك الحبكة، ترمي إلى عرض مقطع عرضي في لحظة زمنية ووضعه تحت مجهر السرد تسعى إلى توليد الدهشة في ذهن القارئ حيث تناقض القصة القصيرة جداً هذا التشكيل المقيّد للسرد فيها لتتحرر إلى فضاءات أخرى، تحتويها ولا تتمثلها.

ونعود الى نص " شذى الجنة" ( بلام دجلة ) نلاحظ أن ضرورة التكتيف في لغتها واضح المعالم، إننا هنا أمام لغة شعرية بالكامل بما تحوي من (إنزياحات) (وتشبيهات) فضلاً عن الموضوع الشعري المتمثل في تشخيص ( عاصفة ) إن مثل هذا النوع من القصص تأخذ فيه الإنزياحات الأهمية الأولى قبل الأفعال فبإسناد الفعل إلى العاصفة .. تمشي، وتشق وتحث، تتراخض.. كلها إنزياحات كذلك الأمواج، ناهيك عن التشبيهات المستخدمة.

إنّ اللغة الشعرية واحدة من أهم مستلزمات هذا الفن، وأن لا نغفل العامل الجمالي الذي يستشعره من يتلقون النص الأدبي وتكون لهم الكلمة الفصل في الجودة والرداءة. "تجد سيادة للإنشاء في بنية الجملة بطريقة تقارب التلخيص في المعنى"<sup>2</sup> حيث يأتي هذا الميل البنائي؛ لأنه يعطي أفقا أوسع وحرية مطلقة. ومن الاستخدامات الأخرى لسرد القصة الشعرية.

فالمعايير الأدبية ليست مطلقة في تشكيل القصة القصيرة جداً، تتقدم بدون حبات معقدة أو شخصيات أو أسماء أعلام، حيث تنكئ الكاتبة على الضمائر الشخصية تنويعاً

<sup>1</sup> - ينظر: جبرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص56.

<sup>2</sup> - محمد جميل أحمد: القصة القصيرة جداً تقاطعات قصيدة النثر وإشكالية التجنيس، ص21.

وأُسْلبَة، وتوصيف الانفعالات الداخلية، وربط الداخل النفسي بالخارج الحركي. ويعني هذا أن الكتاب عبارة عن قصص قصيرة جدا تعتمد على التكرير في استعمال الشخصيات والتوصيف النفسي الداخلي، ورصد الحركات الانفعالية للشخصيات باستخدام الوصف يكون "بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد، ويكون له دور جمالي خالص"<sup>1</sup> في بناء سياق السرد كمنتج دلالي.

نتأمل الخط السردى الذي قاد الكاتب لصياغة نصه أفقيا وعموديا "فالقصة القصيرة جدا مساحة سردية، على قدر كبير من الحرية؛ لإعادة اختبار عناصر الأدب من جديد"<sup>2</sup> يقول "عبد الرزاق بوكبة" في نص "لاحس غبار":

### لاحس الغبار

مضى يغازلها لسانا بوارا يلحس من غبار الأجداد/ مضت مشغولة عنه تحلم بكلام جديد في الأبعاد.

. إذن تنوين تهجرين؟.

. هناك على الأقلّ لن يُعَيِّرُونِي بالغزالة.<sup>3</sup>

ليس هناك "حضور للواقع الذي هو فضاء السرد"<sup>4</sup> فأى طموح يسعى الكاتب إليه بعد أن يراود الغزالة، لن يتتبع خطوات الغزالة وشرودها كونه تمكّن منها، لِيَتَنَفَّسَ وعصر الأنوار، بعد خنق المعنى؛ معنى أحادي البعد، يغفو آمنة مطمئنا، وقانعا إلى سلطة التراث الجمالي خصوصا، والثقافي والمعرفي عموما، مؤمنا بجدارته بتوفير صفة الشعرية له.

البحث عن عالم سردي جديد، يفتح بضرب التشكيل المباشر؛ الذي لا يستطيع الدفاع عن حضوره "في ضرب أو تجاوز القراءة الكلاسيكية"<sup>5</sup> كونه لا يحمل مصوغ تأويله ليتحمّل الكاتب سقوط الخلافة، بأبعاد تبحث عن وحدتها، والقطيعة مع النظرة الاختزالية إلى تراث البدء.

<sup>1</sup> - أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، ص38. عن جيرار جينيت: حدود السرد، ص77.

<sup>2</sup> - عبد الغني فوزي: تأملات في المشهد... النفس العميق في القصة القصيرة جدا، ص13.

<sup>3</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دَسَّ خُفَّ سيبيويه في الرَّمْل؟، ص55.

<sup>4</sup> - محمد جميل أحمد: القصة القصيرة جدا تقاطعات قصيدة النثر وإشكالية التجنيس، ص21.

<sup>5</sup> - محمد أركون المفكر والباحث والإنسان، مركز دراسات الوحدة العربية، ص30.

أنّ ما ميّز السرد "حضوراً للأفعال كدوال على ما يمكن أن يكون بمثابة خاتمة درامية للنص"<sup>1</sup> فالفكرة الشعرية مسيطرة على السرد و تحقق الدهشة و الكثافة الشعرية. على عكس ما للقصة التي تقع تحت هيمنة السرد النثري، معها يغيب مفهوم الكثافة فيها.

### ب- الحدث وتشكل الدلالة:

الحدث في القصة القصيرة جداً، لا يحيل على نفسه غالباً لا يسيّر الزمن يشغل باليات أخرى تقدر بالزمن العمودي عوض الأفقي، الزمن التأملي لما تحيل إليه الحدث من فكرة لا تكون جاهزة يعمل ذهن على تكوينها بما يحرضه الفعل من تأويل الحدث يقدم المعنى يلفتك إلى معنى محتجب خلف دسيسة ومكر الحدث، فالحدث آلية مأكرة للتصريح والإدلاء برأي يوفر له الهروب والانفلات من قبضة القار والثابت إلى المطلق واللا نهائي. الحدث سمته إخفاء يتضمن السر وقد يتحول إلى لغز يبحث عن لحظة عقل توقد معناه بفتيلة نور ترى من زاوية وتتخفى من زاوية أخرى، فيتشكل الحدث وما يوافقه من تجليات ذهنية تحال إلى مبدأ إيديولوجي.

والحدث الناجح هو ما يستطيع من توليد أكثر من معنى إضافة إلى مقصدية المؤلف التي لا نبحت عنها بالضرورة في تمثلات النص الصيغية، فهو مراوغ لا يمنحنا دلالة نرجحها، يمكن أن تكون عوض دلالة أخرى، ولا أن تكون الأنسب دون أخرى يقول بوكبة في نص "الجرح والتعديل"

تصدّع من أثر استمع.. استمع

منذ أشرقت والمعلم يتشعب في أشعب حتى بات يراه . لو صدّقه . أطمع من طمع

وهو يسترجع يده من مسمار في الحذاء نبحه المعلم: هل أتاك حديث أشعب؟.

. نعم سيدي.. لكن هل يمكنني أتخيّل أنه كان يسترجع ديونه فقط؟.<sup>2</sup>

إنّ ولادة الموت بين يدي الشاعر تعني موت التجربة في أعماقه وتدل على ما في مكان ما في زمان ما تلاحقه كظله<sup>3</sup> لنتأمل نص عمر حمّش: "عودة"

<sup>1</sup> - محمد جميل أحمد: القصة القصيرة جداً تقاطعات قصيدة النثر وإشكالية التجنيس، ص 21.

<sup>2</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خُفّ سيوييه في الرّمل؟، ص 106.

<sup>3</sup> - ينظر: محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، عالم الكتب الحديث، اردب، الأردن، 1، 2010، ص 27.

### عودة

دارنا السليبية في عسقلان تردني بضربةٍ من خيال!  
البابُ شماليّ، ونخلتنا مشرّبة ترقبُ السماء،  
نافذتها على الغرب لم تزل مَشْرَعَة، تطلُّ على جدتي!  
جدتي التي تركناها ترقدُ هناك!  
وجدتي لا تموتُ.. لم تزلْ عبر النافذة تعارك شوشانا الغازية!  
دارنا العتيقة سحابة..  
ومخدتي فضاء!  
من هنا!...

كلما ضاقت... أعود؛ حيثُ شوشانا في دارنا عرق ساقها الدوالي، وحيثُ جدتي  
أيضا إلى صباها تعود... بثوبها المُشربُ بالدماء!  
ولحظات طردنا... تعود!!<sup>1</sup>

ندرك أغلبيتنا أن النص الأدبي السردى القصير جدا غالبا ما يحمل هموم الذات  
المبدعة من قريب أو من بعيد.. ولكن هذه الذات قد تتوحد مع ذوات أخرى جماعية في حال  
كانت الهموم مشتركة إلى غير ذلك، وتأثير أي موقف معين ما هو إلا شرارة تشعل النار  
الداخلية في قلب الذات المبدعة.. لتلد لنا سردا أدبيا غاية في الإبداع النازف... وهذا ما  
أحسناه عند قراءتنا لهذه القصة القصيرة جدا والتي جاءت لتؤكد لنا أن القضايا القومية  
ما زالت تشغل ذوات المبدعين وتعتبرها همها الشخصي

إنّ التخفيف من حدة اللحظة من خلال الانشغال بكتابة الحوار مع التركيز على تعمية الضمائر  
وتعويمها للإبقاء على مجهولية الضحية. حيث نتخيل الشخصيات ونرسم وضعيات ملائمة:

كل قصة تصبح قصة أخرى، إذا ما ظهرت شخصياتها وحدثت أحداثها وحبكتها في  
مكان آخر، وبالتالي فكل مكان جديد يعني قصة جديدة، وكل وضعية متخيلة لا تقضي إلى  
القصة فالحدث الدرامي متمثل بالبحث عن الشريك المخلص الذي يخفف عنه ألم هذه الغربة

<sup>1</sup> - عمر حمّش: ق ق ج ، العودة، انترنت، ص [http://www.aswat-](http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=0&srech=&pa=19)  
[elchamal.com/ar/?p=0&srech=&pa=19](http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=0&srech=&pa=19)

فالسارد عن طريق الحدث يظهر السرد القصصي الذي يصور حالة الإنسان المتعب في الحياة ولا يرى الراحة إلى الأبد، بينما يأتي دور الحوار الخارجي والداخلي الذي يدور بين الطبيب والرجل المريض ، إذ تشكل القصة لحظة تنوير تكشف عن رؤيا الكاتب التشاؤمية تجاه الماضي الذي أوجس في نفس الكاتب خيفة من رؤية المستقبل التي تكون أكثر تشاؤما

### ج-الفضاء المطلق

لا تتخذ الشخصيات والأمكنة عوالم محددة في القصة القصيرة جدا، تنهض على التحديد إلى الاحتمال المطلق كونه تعبيراً عن هاجس، والعوالم المؤطرة له سوى صدى لما يختلج في النفس، وربما يكون هذا التأكيد الشخصي راجعاً إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع، التي أصبحت بدورها ذاتاً مهمشة، وممزقة، وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع، الذي تقزمت فيه كثير من الذوات، وتضاءلت قيمياً وحضارياً ومادياً ووجودياً وثقافياً. انعكس على الفضاء العام لتشكيل الكتابة.

تعددت المداخل والمفاهيم النقدية في مقارنة الفضاء من اعتباره فضاء جغرافياً إلى فضاء نصي، \* فضاء دلالي، فضاء كمنظور..

فالفضاء الدلالي عند "جيرار جينيت" هو كون "المعنى لا يستطيع أن يتضاعف ويتعدد إلا في فضاء يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي"<sup>1</sup> كفضاء تشعبي "رمز فضائيّة اللغة الأدبية، في علاقتها مع المعنى"<sup>2</sup> المنجس الدلالة.

ويتحدد الفضاء بشكل عام في تمثيلية البعد المادي الواقعي للنص، الذي تجري فيه لا عليه الحوادث<sup>3</sup> التي تؤثت الإطار في واقع النص.

#### مفهوم الفضاء المطلق:

يمكن أن نعتبر "الفضاء المطلق" استناداً إلى الفضاء كمنظور أو كروية "الخطّة العامة للراوي أو الكاتب في إدارة الحوار وإقامة الحدث" في تحقق السرد على وفق رؤية ومنظور الأشياء.

\* - الفضاء الجغرافي: المكاني، الفضاء النصي: الحيز الذي تشغله الكتابة على صفحة الورقة، ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص55.

<sup>1</sup> - ينظر: م، ن، ص60.

<sup>2</sup> - م، ن، ص61.

<sup>3</sup> - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2010، ص131.

إنّ إحساس الذات بالانفصال عن الآخر "الإنسان" وعن "المكان" و"الزمان" يحبط لغة الإنسان ويفقده القدرة على التواصل لغة وانتماءً، ولذلك فهو يغادر نسقه المألوف في التخاطب المباشر وينكفي على نفسه يبحث عن مبررات إقناعيّة لاستمرار حالة الانفصال تلك. "بحثاً عن وطن"<sup>1</sup> فنيّ "وطن إنساني"<sup>2</sup> بحسب اعتبارات جماليّة.

هكذا تنشط الذات في حساسية تتفصم عن الوجود: الإنسان، المكان والزمان؛ نتأمل نص لـ"بشير ونيسي" تحت عنوان "اغتراب":

### اغتراب

لما فتحت الباب عاد الطائر إلى عشه وانسكب الليل على  
جدران المدينة المطرزة برصاص الإرهاب وحظر التجول...

قالت والروح تحن إلى الوحي

توحشتك

وارتمت على صدره المحترق بالوطن

كلما احتضنتك أعرف الوجود

قالت والجسد يمحوه صخب العدم

لا وجود لك فاغترب<sup>3</sup>.

مع النص تشتغل الثقافة بهدف الارتقاء إلى مستوى صورة الذات على ماء عصرها لتتصت لخبر حروف بوار تتبدد بدون رجعة الزمن، هي "هروب الفرد من إحساسه بالهلع المستولي على الإنسان الحديث، بسبب الأزمات العصر المتتاليّة، والمتسارعة بوتائر لا تتح

<sup>1</sup> - سليمان الأزريقي: البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران، ط1، أمانة عمان، الأردن، 2005 ص186.

<sup>2</sup> - م، ن، ص186.

<sup>3</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

للإنسان التقاط أنفاسه<sup>1</sup> ونفي المكان في تجلي غريته الوجوديّة حيث يلعب الزمن البخيل يسري في شبكة الدوال سريان الموت، ويتحرك المكان بشكل اختزالي أسطوري، على حيز قبر، يهيئ للحظة الموت نعشها الأبدي.

ويظل اضمحلال الفضاء، وموت الحركة نحو الخلود أكبر وقت ممكن، حيث "البحث عن الموت إيغال في الحياة، حياة أخصب لا يطالها الفناء<sup>2</sup> هاجسا ماثلا حتّى تقترب لغته من حدود النبوءة وترسم سيناريو لحظتها، في لحظة شعريّة كثيفة تشع منها الرغبات المجهضة.

في غياب الزمن، وانسحاب المكان "تهيم الدلالات في فضاء تأويلي أقصى يلعب بالاحتمالات ويسوقها إلى حيث تمكث رغبات القراءة في أحاجيها اللاهية<sup>3</sup>. تكون كطلب في عمق كل نشاط ينحوا أن يكون شعري، تتجلى فيه أشكال الموت ومظاهره، على سطح التجربة؛ فالكتابة تستدعي الراهن والتاريخ والمكان والطبيعة والأسطورة لتصلها بالحياة عبر جسر الذكرى ذلك الملاذ الوحيد، برؤية ذات طاقة استشرافية تتبني بإشارات الموت وعلاماته في امتزاج تشكيلي كثيف يشع فيه الزمن المرتبط بالحالة النفسية، وقد يمثل اللحظة في الواقع وفي الكثير من الأحيان الزمن يتحد مع الحدث التي تتمثل في اللحظة. حيث "كلما بسط الشيء تتلاشى مركزيته الفضائية والزمانية<sup>4</sup>، بالتالي يتقدم التركيز على الحدث في بساطته وعدم تفرعه، فلا نقع في مفارقات زمنية بين زمن الخطاب (خطي) وزمن القصة (متعدد الأبعاد) حيث الفرق واضح بين زمن الحدث وزمن السرد، الأمر يشبه تماما النظر في المرأة، فإذا كان وجهك لصيقا بالزجاج لن تستطيع رؤية شيء، بينما كلما ابتعدت نحو الورا، تبدى لك جسدك أكثر وضوحا. وهذه وضعية الفضاء وتشكله في القصة القصيرة جدا.

يتيح فعل تضيق الفضاء ما تأمل به الكتابة الحداثيّة، فكلما زاد في الضيق تسمح "استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه وتعدد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة<sup>5</sup> من تشكّل النصين، نص المبدع ونص المنتج المتلقي.

<sup>1</sup> - سليمان الأزريقي: البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران، ص146.

<sup>2</sup> - ينظر: محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص37.

<sup>3</sup> - ينظر: م، ن، ص30.

<sup>4</sup> - سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثابت والمتغيرات، ط1، المدارس للنشر، الدار البيضاء، ص110.

<sup>5</sup> - الحبيب مونسي: النص والمنهج.. هل يحمل النص منهجه التفسيري؟ مجلة فكر ولغة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ع3، ماي 2011، ص149.

انطلاقاً من الفعل التضييقي والحصري للفضاء تنتمى "قدرة القارئ اكتساب فاعلية من اقتداره الذوقي والمعرفي، ودريته الفنية، ومعاشرته النصّوصية. وكلّما كان القارئ متمرساً، واعياً بأسباب الإبداع، ومدركاً لإكراهاته المختلفة، عالماً بتشعبات المعنى ومناهاته كان قادراً على بعث الحياة في النص"<sup>1</sup> كمنتج آخر مضاف للآخر يتمهى معه ينطلق منه ويحاول الوصول إليه.

### 3 ديناميّة البناء

#### أ- الانبجاس الفعلي:

إنّ الإيجاز في القصة القصيرة جداً يستند إلى النسق في التعبير لا إلى الاختزال فإنّ الجانب الداخلي هو المتحكم في البناء وخلق الشكل، فالجمل المختزلة والمكثفة، عبر تركيب مقتضب، إلّا ناشئاً من طبيعة هذا النوع، وما الدراسة إلّا تحليلاً لهذا الشكل ولهااته الطبيعة، في تجليات الجمل القصيرة المترابطة والمتتابعة سرعة وإيقاعاً، تشكّل البنية الحديثة، التي تنهض عليها بنية القصة القصيرة جداً كأهمية أولى، لتحقيق اقتضابيتها تسمح في جميع الأوصاف والاسترسالات لصالح الأفعال، فيبدو التركيب تغلب عليه الأفعال تتبجس من بعضها البعض، حيث يقوم الفعل بتعقب فعل آخر، فيه يتحسس معناه المتعقب مما تزدحم المعاني وتتشابك الدلالات.

فالانبجاس الفعلي يتقدّم كمفهوم للغة الوصف في تداولية البنية الدلالية، باعتبار الفعل قيمة دالة للعوامل المحيطة بتوالده بشكل ضمني، يمكنه التحقق عبر مداخل السرد، نلاحظ هذا التوالد الفعلي والتناسخ المتتالي في النص الآتي:

"حجر أصفر"

تعود يعذب أباه مقيّد الولادات في البلدية بالسؤال:

. كيف الدّفتر؟.

. أربعون بطناً، الدّفتر يفيض. . أبي.. هل يعني يفيض هو تتكمش أنت/ يفيض هو تتكمش أنت؟.

وخزته الفكرة/ شربه سديمها/ قطّب/ قعد/ قام:

<sup>1</sup> - م،ن، ص 149 - 150.

. غدا سأغيّر الوظيفة.

. ولكن الدفتر يفيض.

قعد.<sup>1</sup>

الدلالة باعتبارها أثار المعنى المتولد عند القراءة. عبرها يفهم القراء إحياءات وأشياء في النص ليست من قصد المؤلف ولم تخطر على فكره. مما يجعل القراءة تخلق النص أيضا. فخصوصيّة المعنى النصّي ترتبط بالظرفيات التاريخية المحيطة بالنص. وعليه يركز النص على الأفعال الإنسانية، حيث نجد أنفسنا أمام وظائف أساسية وأفعال إنسانية عمدة، تتشكل في أغلبها من أفعال ماضية تامة أو ناقصة: يعذب، يفيض تتكمش قطّب، قعد، قام... بدون استزادة إسهابية، أو استطرادية في التفصيل أو الحشد اللغوي. تحمل في طياتها دلالات عدة مفتوحة وموحية.

كما يتبيّن من النص البنية الحديثة للإخبار تغلب عليها الأفعال تتجس من بعضها البعض، بغض النظر عن الموضوع والغرض، وإنّما هو أساسا البنية الحديثة التي تهض عليها<sup>2</sup> لتحتل الأفعال الأهمية الأولى في بنية القصة القصيرة جدا يقوم الفعل بتعقب فعل آخر دون أن يخبر بفعل الشخصية بل بمباشرة فعلها يتحسس الفعل معناه في الفعل الآخر المتعقب مما تزدحم المعاني وتتشابك الأحداث تعبيرا عن ضجاجة النفس وصخب الهواجس المولدة له دون وصف واسترسال كونها دفقة شعورية تلتهم الزمن لا وقت لها للتصوير والمحطات التأملية.

تخلو أفعالها من اللوازم الوصفية

نستحضر نص عبد الرزاق بوكبة "الوديعة"

كان جدّك كائنٌ صحراءٍ لم يجدْ ورودا يُهديها صنمَه، فأهداه عنزة تتغو/ تركتِ الصنمَ فذبّحها عند قدميه، ثم سحبها ولده إلى الأضحى/ سحبتها أنا إلى سيدك أبي التقى(3) فانظر أين تسحب عنزة جدّك.

. إلى الثلاجة.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دَسَّ خُفَّ سيبويه في الرّمل؟، ص 76.

<sup>2</sup> - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، ص 360.

<sup>3</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دَسَّ خُفَّ سيبويه في الرّمل؟، ص 61.

نرى كيف تتولد الأفعال عبر توالي الجمل، حيث ينسلخ الفعل اللاحق من السابق: يجذّ، أهده، تركت، فذبحها، سحبها، فانظر، تسحب.... فالمكون الفعلي حقيق في الطول والتموضع، حيث "تتالي الأفعال لا يكون اعتباريا في سرد ما، إنما يخضع لمنطق معين"<sup>1</sup> وهذه صفة عامة القصة القصيرة جدا حشد الأفعال وتزاحمها بل زيادة الجمل الفعلية الضاجة بالحركة.

إنّ وظيفة الفعل في "القصة القصيرة جدا" توليد دلالات متعددة، على غرار وظيفة الفعل عند سعيد يقطين مثلا، بكون أنّ الفعل القابل لأن تتولد عنه أفعال متعددة، و تساهم مجتمعة في تطور الحكى، و تتولد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظل مشدودة إلى الفعل الأول بروابط متينة، هو ما يمكن أن ندعوه وظيفة<sup>2</sup> و في تولدها تكون كوكبة من الأفعال ذات الأداء الوجداني تتقدّم متوازية مع المنظومة الاسمية لتمر من...حالة إلى أخرى...تكايد المصير.

## ب- جدل الكلمة والتركيب وتشكّل الصورة

أن الصورة نتاج تركيبى، تنصهر فيها العناصر بعضها في بعض، حيث أن المقاييس الفنية لا تتضبط منطقيا، وإنما توصف آثارها، فيجمع الدارسون المحدثون على أهمية الصورة الفنية كلبنة أساس في العمل الفني، لكنهم بالرغم من ذلك لا يزالون مختلفين حول إعطاء تعريف محدد لها، و كل التعريفات الموجودة هي عبارة عن رؤى أحادية من زوايا نظر معينة. ويعزى السبب في ذلك إلى كون الصورة ذات دلالات مختلفة، و ترابطات متشابكة، وذات طبيعة مرنة تأبى التحديد، ولعلّ هذا ما دفع 'ريتا عوض' إلى القول بأنّ "الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنًا مختلفًا، كأنها تعني كل شيء"<sup>3</sup>. وانطلاقا من هذه الشمولية وهذا الاتساع فقد تباينت التعاريف، يعرفها 'منير سلطان' بعد أن يقارنها بالصورة الفوتوغرافية، مبينا الفضل و المزية للصورة الفنية عليها يقول: "الصورة هي اللقطة التي تسجل وضعا معينًا لشيء، سواء أكان حيا أم ظواهر طبيعية، وهذا تصنعه آلة

<sup>1</sup> - محمد مشرف خضر: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، مكتبة الاسكندرية، ص12.

<sup>2</sup> - سعيد يقطين: قال الراوي . البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء، 1997، ص35.

<sup>3</sup> - إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة، 1997، ص91.

التصوير، وكذلك ما يصنعه الفنان، لكن بينهما فروقا.. فالصورة الفنية اللغوية تتميز بأن اللقطة التي يسجلها الفنان في وضع معين للشيء تضيف حياة على ما تصور، ولا تثبت في وضع معين جامد، بل هي تمنحه من الحركة و اللون و الإيقاع، ما يجعله ربما أجمل من واقعه، وأكثر من ذلك أن المصور الفني يضيف من روحه وذوقه وثقافته على الصورة الفنية؛ ما يعجز المصور بالآلة عن الإتيان به فالصورة بالآلة تحكي شيئاً واحداً، وضعا واحداً، ومعنى واحداً، ولحظة واحدة، بينما تحكي الصورة الفنية أشياء، وتتحرك في أوضاع، وتوحي بمعان، كما أنها تنسب إلى مصورها<sup>1</sup> و ثمة من يعرف الصورة من حيث أنها كلمات تكوّن مشهداً أو لوحة، يقول "أحمد نصيف الجنابي": "الصورة مشهد قوامه الكلمات"<sup>2</sup> في مسرح اللغة. فعلى هدى هذا الرسم النظري، تخط ريشة القاص عبد الواحد هذا النص:

### "معراج سماوي"

يا نجمة تتحدى العيون وقت القيلولة

وتقول لي ليلاً :

-أنا بين أخواتي .. أخرجني..

أفهم جغرافيا السماء كي أصعد فاتحاً ."

ربع ساعة مضت، دخلت القصيدة السماء السابعة

تعجب الشاعر من الحضور ، لا أحد شارك القصيدة معراجها

السماوي.

يقرأ الشاعر بصوت أعلى :

"الحبيبة قصيدة عصي رسمها"

أخطف عج<sup>3</sup>

تعتمد لغة النص على مجموعة من الوسائل البلاغية التصويرية، كاستعمال التشبيه والاستعارة، والمجاز المرسل والعقلي، والكنائية، والرمز، والأسطورة، وخاصة في المتوالية

<sup>1</sup> - منير سلطان : الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف الإسكندرية، 2002، ص 149.

<sup>2</sup> - م، ن، ص 150.

<sup>3</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص 39.

الشعرية التي تحول فيها النص إلى قصيدة شعرية حبلى بالصور البلاغية والأسلوبية، التي قرّبت النص من القصيدة الشعرية، حيث يطغى فيها الأنا والمجاز والرمز بشكل مميز. لتتّوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب و طريقة استخدامه لها، و لميل التشكيل الحداثي في نمط "القصة القصيرة جداً"، إلى أن تكون كياناً متفرداً خاصاً، أصبح بناء هذا النوع من القص على قدر من التركيب والتعقيد، يقتضي من قارئها نوعاً من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة.

إنّ التماسك المعجمي كالاستبدال والحذف والتكرار خاصة التكرار تؤثر على صعوبة الفهم أو سهولته. أمّا أهم عامل في التماسك المعجمي والذي تذهب آخر الدراسات إلى أثره الكبير في عمليات الفهم، فهو التضام بواسطة وضع مقاييس للنظام من حيث الغموض أو عدم الغموض في موقع الكلمة النظامي مع قرينتها في إطار الجملة، ومع أن مقياس الوضوح والغموض من أهم المقاييس في عمليات الفهم، لكنّه يظل مقياساً نسبياً غير قابل للتعميم بشكل مطلق إضافة إلى اللبس الذي قد يحصل في النظر إلى الغموض هل هو ناتج عن الفهم أم عائق الفهم؟ هل هو في النصّ أو في مستقبل النصّ؟ الذي يتموضع دون فهم النص.

لكن تجدر الإشارة إلى بعض العناصر النصّية، التي قد تؤثر في الفهم، سواء أكانت في النصّ المكتوب أو في النصّ المنطوق، فمن هذه العناصر النصّية التي تؤثر في الفهم صياغة الخطاب أو أسلوبه، فمن المعروف أن الأبنية النحوية البسيطة؛ تستقبل أسرع من الجمل المتداخلة بشكل مضاف بعضها في بعض، أو الجمل ذات التراكم من سلاسل الصفات، كما يمكن أن يؤدي التحميل المبالغ فيه للنصوص غير العلمية بمصطلحات علمية متخصصة إلى صعوبات في الفهم؛ لأنّه يكون ضرورياً لفهم هذه الوحدات كثيراً من عمليات الاستنتاج الإضافية.

يلاحظ أن الكاتب ينطلق في تشكيل عالمه السردى من خلال مراقبة حركة الأشياء وزوالها، مبيّناً أثر الزمان على المكان في إجراء التغييرات، والتعديلات بموجب قانون حياتي يحكمها. يقول القاص عبد الواحد في نص " شفة تغتسل":

### شفة تغتسل

امتألاً المسجد ضحى ، شابّ يتسلّق المئذنة

يقبّلها .. ويكي ..

قال الإمام :

- إذا ألقى بنفسه عليكم، فلا كفن له ولا قبر .  
أذن الطُّهر ، وبقي الشاب على حاله .. يُغسل شفتيه .  
فُضيت الصَّلَاة فانتشر المصلّون ..  
نزل الشاب ليلاً إلى الأرض ، هوى على ركبة الإمام يبكي  
- قَبَلْتُ أَنْثَى فِي فَمِهَا يَا شَيْخَ .

النص يخلق توازياً على مستوى البنية التركيبية في اقتناء صيغة فعل الفاعل "تسلق" .  
نزل" يمثله في النص تذبذب الحدث بين الصعود والنزول، وذاتٍ قائمة بالحدث يمثّلها في  
النص الضمير الغائب الذي يحدد هوية " الفاعل"، وزمن يرشحه السياق الذي يرد في أثائه،  
والسياق السردى هنا يرجح أن يكون الزمن عائماً وهو أمر ينسجم مع مجال السرد ومع ما  
يطرحه الفعل من دلالة أوحّت لبعضهم أن يعرفه حدث يدل عن زمن.

تجسيد الفعل الحركي لآلية تشغيل الصعود تأتي منسجمة مع رؤية الذات الداخلية  
التي تعبر عن إحساسها بالقلق والحيرة ، فتجعل من فعل " تسلق" الحركي وسيلة لاستبصار  
خفايا الشعور. وما بين فعل " تسلق" بارتقاء درجات النجاح، وفعل " النزول" بالسقوط نحو  
الفشل، يُخلق التوازي على مستوى (التباين) بين الفعلين المتضادين بانتقال الهواجس الذاتية  
إلى هاجس جماعي يمثل ذلك تماهي الفرد بالمجموع.

يقدم النص مشهداً واقعياً ، يتم تصوير أحداثه من خلال نقل تفاصيله بأسلوب السرد  
الموضوعي. ويوظف "الحوار" في رسم أبعاد النص الحديثة المختزنة في عبارات قصيرة  
ومركزة تدور في إطار مكاني محدد "المسجد" وباستثمار زمنية الفعل الماضي "تسلق  
يغسل ، وقال ، وقلت" لنقل الحوار.

وقد انصهرت مكونات البناء السردى معاً لتشكيل "المتن الحكائي" للمشهد وحورت  
البناء النصي إلى ما يناسب بنية السرد في اعتمادها التناسب الإيقاعي ،وبذلك فرض البناء  
السردى بإرهاصات الشعر على المتن الحكائي الاقتصاد في سرد الأحداث والانتقال إلى  
المغزى الدلالي دون إسهاب.

والنص المتقدم شأنه شأن كثير من النصوص الشعرية الحديثة، يتشكل من عناصر  
(حضورية) تتمثل في علاقات (التشكيل والبناء) وعناصر (غيابية) تتمثل في علاقات

(المعنى والترميز)<sup>(1)</sup>. ومن خلال تواشج العلاقات بين العناصر الحضورية والغيابية ننقل من دلالة النص السطحية التي يرصدها تصوير الكاتب لمشهد يومي طارئ إلى الكشف عن دلالاته العميقة؛ إذ تستدعي صورة (السلفاة) بما توحى به من صفات (البراءة والضعف، والبطء، وعدم القدرة على مقارعة الآخر)، تستدعي مثيلاً يقابلها يكون معادلاً موضوعياً للعالم الإنساني؛ إذ يؤول الحدث لدلالة الاستلاب والغربة التي يعاني منها الإنسان، الذي "يعيش المبدع في أزمة النص المتناقض، انشطار الفكرة و الكلمة"<sup>2</sup> وسط عالم يصخب بالعنف والقتل واللامبالاة.

وانطلق إلى البحث عن أساليب تعبيرية أخرى تتجاوز حالة التعبير المباشر الذي تبرز فيه "أنا" الشاعر إلى حالة أخرى فيها إشراك الآخرين لإنتاج فعل التواصل القولي سواء عن طريق الحكاية عنهم أم بالتحاور معهم، فتتداخل الأصوات وينتج نوع من الحوار بين الشخصيات الجانبية التي تدخل في تطوير مجال التعبير. مما يعمق حدة الصراع بين الرؤى المتناقضة أو المتطابقة في اصطناع نوع من الانقسامات "الاتصال . الانفصال" المتولدة عن صوت الكاتب بوصفه مركز الجهة الناطقة التي تحدد مسار النص. ففي حالة "الاتصال" يتوحد صوت الكاتب مع صوت الآخر "البطل" وتنشأ محاوراً داخلية يطلق عليها "المونولوج"، وتنشأ حالة "الانفصال" بخرق صوت الشاعر بصوت شخصية أخرى تتحاور معها ويبرز بذلك النَفْسُ الدرامي على سطح النص وما ينتج عنه من صراع فكري يسمى بـ"الدابلوج".

ويقودنا هذا الأمر إلى تأمل حركة الضمائر في داخل النص السردية، إذ من شأنه أن يكشف لنا عن الأصوات "الحاضرة" والأخرى "الغائبة" ليتم بذلك توضيح حالة القول السردية وعناصره . ومن ثم تحديد تلك العناصر بالنظر إلى كون الخطاب السردية في القصة القصيرة جداً خطاباً تخييلياً بالدرجة الأولى، يستند إلى نوع من العلاقات بين عناصره "المخاطب . والمخاطب . وعالم الخطاب السردية ومرجعه".

وينشأ عن غياب أحد العناصر السابقة أو هيمنة عنصر على بقية العناصر تصنيف للنصوص الشعرية معتمداً على علاقة "الفاعل النصي، أو المرسل، أو الذات الناطقة" بغيرها من أطراف التواصل اللفظي . وبذلك فإن دراسة بنية الضمير تسهم في ربط أجزاء النص

<sup>1</sup> ينظر: تودوروف، الشعرية، ص31.

<sup>2</sup> - منى كريم: موفق السواد: بداية الحلم و نهاية الموت، انترنت، ص

بالاستناد إلى مرجعيته كما أشار إلى ذلك ياكسون<sup>(1)</sup>. وهنا تكمن خصوصية النص الشعري في كيفية التعامل مع الضمائر. **قصص الضمير أنا: نلاحظ تركيب النص الآتي:**

### "شذى الجنة"

بين البحر وزرقة السماء لست أدري إن كانت نفسي تسير أو تسبح أو تطير  
..تصير...

أنتظر لعله يتجلى ويمحو عني دنيا السراب-

أرني أنظر إليك-

لا لن تراني .. لا شيء

فجأة .. ما كان فتقا صار رتقا .. كل شيء أنا

شذى الجنة عاد في لبن الوطن لا أجوع لا أظمأ لا أتعري..

قال الشيطان

سأخرج منها

هي لي أولاً وآخراً وظاهراً وباطناً

سأزرع في دمك وردة النار على ضوءها البض تفرش

ظلمتك.<sup>2</sup>

النص تعلوه نبرة الصوت المنفرد أو المتوحد بالمجموع، ويبرز ضمير المتكلم متحدثاً إلى نفسه أو إلى مخاطب ضمني لا يتم التصريح به. وقد لا تمثل نمط قصص المتكلم

(1) ينظر: رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص33.

<sup>2</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

افضاءً ذاتياً خاصاً، بل قد تتطلق . عبر الذات . بهموم ورغبات الجماعة، وبذلك فالذات الناطقة تجعل من القضايا العامة قضيتها الشخصية أيضاً.

**قصص المخاطب (أنت):** نلاحظ تركيب النص الآتي:  
"محكمة"

جلبوا أحكام متحف المدينة!

أنت.....؟

أتوا بمقصلة روما القديمة!

أنت.....؟

رأسه سفرجله تدحرجت؛ ولمّا توقفت؛ أطلقت نظرةً طويلة<sup>1</sup>!

تتعدد صور التخاطب في هذا النمط من القص، فقد تتجه الذات الناطقة بخطابها إلى المؤنث "المدينة، المرأة، الطفلة، الأم...." أو العكس، وغالباً ما يدور مضمون الرسالة حول "علاقة عاطفية". وقد يتجه الخطاب إلى "جماعة"، أو إلى مخاطبة "الوطن". وقد تتداخل تلك الصور مع بعضها لتطرح رؤية الذات الناطقة عبر تنوع الشخصيات "الذوات المخاطبة" التي يتوجه إليها الخطاب السردى.

فالذات الناطقة تتجه بالخطاب إلى امرأة "المدينة". من قبيل المجاز . . وقد استند الخطاب في تحديد الجهة المخاطبة مصرحاً باللفظة المباشرة "المدينة". وتتسع دائرة التخاطب ؛ إذ يتماهى صوت "أنت . المدينة" بصوت "الوطن . وجه " كما يصرح العنوان بذلك "... " وهو إذ يخاطب "المدينة المينة" ليُعيد إليها الحياة عبر مخاطبة "أنثى" التي مازالت تناضل " المعنى " من أجل أن تحيا. ويخلق أسلوب التضاد صورة الامتداد بين الجزء "المدينة" والكل "الوطن" في الانتماء والاكتمال.

<sup>1</sup> - عمر حمش: منبر حر للفكر والثقافة والأدب، انترنت، ص www.diwanalarab.com

قصص (المتكلم . الغائب): نلاحظ تركيب النص الآتي:

"تلد عسله!"

مضى ربيع ونصف والورد متخم، فتح دكانا  
وصار عطّارا.

جاء العشاق من كل حب إلى الحديقة  
"على الورد أن تموت كي تقي بوعدها"  
باع دكانه ، طلق زوجته وفتح ملهى<sup>1</sup>

يستثمر هذا النمط من القصص الكثير من مقومات الفن القصصي؛ لاحتوائه على "حكاية وحدث ، وشخصيات". ويأتي دور الذات الناطقة مصدراً ناقلاً للحدث تتولى مهمة الأخبار عن الشخص الثالث الغائب وهي بذلك تقف خارج المشهد، تصوّر الحدث على وفق رؤيتها الخاصة. ويسمي هذا الأسلوب في المنظور السردى بـ (الرؤية من الخلف) . وقد ترتبط الذات الناطقة بالشخصية التي تتحدث عنها، فتخلق صوراً تُعبر عن رؤية الآخر . قد تتطابق مع رؤية الذات الناطقة وقد تختلف معها مما يُسهم في تنمية الحدث والتصعيد من نبرة الحس الدرامي .

إنّ مهمة "الذات الناطقة" القيام بعملية القص، كونها ذات ارتباط وثيق الصلة ببطل الحكاية "الوردة"، وبذلك فهو يدرك فحوى القصة ومسار أحداثها، ويبدأ تقديم الحدث بتوطئة وصفية للمنظر العام الذي كانت أحداث ما بعد الربيع تدور فيه يتحدث إلينا بلسانه هو ناقلاً التفاصيل الدقيقة كما هي بوصفه المشارك الفعلي "على الورد أن تموت كي تقي بوعدها " والعالم بأحداث تلك الحكاية حتى التصقت بذاكرته منذ الطفولة . فهي عندما تستفيق تحجب الزمان والمكان الحاضرين بالانتقال إلى الماضي فيُصبح ماضي الحكاية حاضراً في زمن النص.

يقودنا هذا التصنيف لنمط القصائد استناداً إلى محور الجهة الناطقة كونها حاضرة أو غائبة أو متعددة إلى البحث عن أساليب التعبير التي يتوكأ الشاعر في تشكيل الأنماط السابقة. وهنا يتم استثمار تقنية المونولوج . حديث النفس مع ذاتها في النصوص ذات الطابع القريب إلى الشعرية، والدايلوج كأسلوب الحوار الخارجي، الذي يبرز فيه صوت

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص33.

الشخصيّة وهي تتحاور مع الآخر الكاتب أو الراوي، في النصوص ذات الطابع الحكائي وأسلوب تعدد الأصوات "البولوفونية" في النصوص ذات الطابع الدرامي. وينتج عن لغة التشكيل الحوارية في مستوياته الثلاثة نوع من الصراع والتصادم في الرؤى والأفكار.

هذا الانتقال الضمائي من (الغائب إلى الحاضر) ومن (المتكلم إلى المخاطب) الذي يسجل عدم ثبات محور الجهة الناطقة، أطلق عليه البلاغيون "الالتفات". وهو أمر يكشف عن وضوح الرؤية بالانتقال من الوصف الخارجي "ضمير الغائب" إلى الوصف الداخلي واستبطان الذات بلسان المتكلم "كنا". ويسترسل صوت المتكلم "الحبيبة" في سبر أغوار الذات الباطنة بما يشكل حواراً ذاتياً مع النفس عبّر عنه بـ "المنولوج" يصور هواجس الخوف التي تستنشقها "الحبيبة" من الأجواء المحيطة بهما.

ومن الاستخدامات المستحدثة في النص القصصي انموذج الحوار الداخلي، حين يحاور القاص ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب فينكفئ على شجنه الداخلي. نلاحظ تركيب النص الآتي:

### "الحلزون"

لقي حلزون عنكبوتا في يوم المحبة العظيم واستوقف كل

منهما الآخر وتبادلا السلام والكلام

قال العنكبوت يبدو أنك في نشوة وسعادة لا تنتهي

أجاب الحلزون أنا يارعاك الله بيتي يتبعني أينما حللت

فهو على ظهري به وجودي.. وهويتي.. وحرיתי فلا شكل لي

بدون منزلي هذا انه كينونتي عبر جسر الزمن والكائنات

من حولي تحسدني وهذا يحرجنني ويؤلمني في وحدتي.

قال العنكبوت تتحدث عن بيتك الذي فيه وجودك وهويتك

لكن فكر في ولو لحظة أنا بيتي أوهن البيوت وجودي مرتبط

بعدي كينونتي متوحدة بموتي أنا يا صاح بيتي يبقى يوما

أصطاد به قوتي لأكون وبعد اليوم يزول أنا أكون بعدي

أنت تكون بوجودك..

تأمل الحلزون في خطاب العنكبوت ثم قال كلانا يحيا وجوده

وبعده الوقت والوقت يمرض أحيانا.<sup>1</sup>

إنَّ إحساس الذات بالانفصال عن الآخر "الإنسان" وعن "المكان" و"الزمان" يحبط لغة الإنسان ويفقده القدرة على التواصل لغة وانتماءً، ولذلك فهو يغادر نسقه المألوف في التخاطب المباشر وينكفي على نفسه يبحث عن مبررات اقناعية لاستمرار حالة الانفصال تلك.

وقد وظّف الشاعر أسلوب التكرار مستثمراً تقنية (المنولوج) التي تعد "أبرز تكنيكات اتجاه "تيار الوعي" في الرواية الحديثة"<sup>2</sup>، للتعبير عن المحتوى النفسي للشخصية المتأزمة. يتقدم النص عبر حوار الشعر والسرد مع سلطة الشعر تقود السرد يغلب الإنشاء الحوار "هدفه الوصول إلى نقاط التجلي"<sup>3</sup> في النص، فالحوار "هو نتاج الصراع، أو إخفاء للصراع"<sup>4</sup> اللغة في توتر شعري وتدفقه الخلاق ليستفيد من عبقرية الشعر التي هي من عبقرية السرد التي أراد الجاحظ أن يذيب مفهوم الحياة<sup>5</sup> في هذا المفهوم السردى. يشخص نص " الحلزون " حواراً "دايلوجاً" ينشأ بين "الحلزون" و"العنكبوت"؛ إذ يبرز صوت "الحلزون" والآخر ليتشكل النص وفق حوار يتضمن صيغة السؤال والجواب. ليتخذ

<sup>1</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

<sup>2</sup> - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002، ص223.

<sup>3</sup> - م، ن، ص228.

<sup>4</sup> - م، ن، ص228.

<sup>5</sup> - م، ن، ص228.

بناء النص هذا الحوار الدائر بين صوتين يكشف بها الشاعر عن صورة من صور تزييف الواقع والحقائق، وهو يتناسب مع بنيّة النص المسرحي أو التمثيل.

على نحو عام حاولت هذه الدراسة الوقوف على خصائص معمارية النص الأدبي البنائية، في "القصة القصيرة جدا" في محاولة إنزال النص إلى أرض النقد بغية تلمس معالم التشكيل الموصوف بالاقتراب، وحركيّة النظم الداخلي للخطاب التي يتحرك بموجبها التشكيل بكل حرية، ورؤية مدى تماسك تلك الخصائص البنائية في حال تناسية الأجناس الأدبية وتداخلها، ولأسيما في حال تداخل الشعري بالسردى لنتبين طرائق البناء الخاصة بهذا النوع، ولأسيما في رسم دواخل البناء في وقفة تفصيلية تشرح تفصيلات حضور السرد، في مراجعة النص من خلال نماذج مختارة، باستتطاق شعريتها، في ما يجعله يحلق في فضاء يغري القراءة، بمتابعة سحر الكتابة.

## الفصل الثالث:

### جدل التقنيات وأس الكتابة

1- الاقتضاب اللغوي موجه كتابي

2- الالتفات

3- التخریج كميّز نوعي

## جدل التقنيات وأس الكتابة في القصة القصيرة جدا

### 1- حيوية البنية وتشضي الدلالة

#### أ- فضاء العنوان وتجليات المتن:

يمثل العنوان أهم الوحدات حيوية في التلقي، حيث يعتبر عرضاً لأهم الاتجاهات الماثلة في النص، من خلال زيادة المعنى في هذا المضمّر، أثناء فعل القراءة؛ كمستهل تمهيدي يشكّل رؤيا الانجاز، انطلاقاً من فلسفة تموضعه المتقدم، ليشكّل "مدخلا عتابيا تصطدم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء"<sup>1</sup> النقدي والقرائي.

يشكّل الكاتب عنوان نصّه بعد أن "يتفكر ويتأمل ويجتهد ويجرّب وينصت ملياً للإيقاع الخفي، المنبعث من أعماق تجربة النص والغامر لفضائها الكلي"<sup>2</sup> ليتمثّل له على مستوى استبدالي يمكن اقتراحه، بما يكشف كينونتها في وضع وجود جوهري، كآخر ما يكتب في حالة إقصاء تداعيات كل ما يورثه النص على شكله السطحي، في محاورة حدود رؤيا الذات، متجاوزاً شكل وتصاميم النص للمعنى والدلالة، ليدخل في مخاض ذهني "لتحويله إلى مظلة عنوانية كبرى يعكس تصوراً لقيمة هذا العنوان وخصبه ومرونته التشكيلية والتعبيرية وفي قدرته على احتواء العناوين المصاحبة له"<sup>3</sup> معنى ودلالة، تحتبس وتفجر مخزونه الإيحائي عبر بنية مفردة أو مركبة.

فالكثير من النصوص تحمل قصدية الاكتفاء بلفظة واحدة، للنيابة على ما يقترحه النص من إضافة للفظ، أو تعويضه ببذائله، نلاحظ مثلاً في نص عبد الواحد بعنوان "أضحية" هذا التشكيل:

#### أضحية

أرى في المنام أنّي أفديك للبحر

قالت : افعليها بحق الأرض...

وقفنا على شفا موجة ..وابتسمنا للغرق

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص 43.

<sup>2</sup> - م، ن، ص 43.

<sup>3</sup> - م، ن، ص 45.

كان الوداع مالحاً في شفاهنا  
وهي تقرأ الوصية  
-هاك ظلي ، أخاف الشمس عليك ...  
خرج حوت أبيض رفعنا إليه ، ومشى بنا إلى الرمل  
عروسان  
قلتُ من شدة الكرب:

- يا أرض ابلي ماءك.....<sup>1</sup>

اكتفى الكاتب بلفظة واحدة "أضحية" عنواناً "يغدو علامة سيميائية تمارس التذليل وتنمو على الحد الفاصل بين النص والعالم"<sup>2</sup> بلفظة صاخبة، رغم صمتها، محملة بالهموم والمتاعب رغم إيجازها، احتوت فكر النص وإيحاءه، باستحضار روح قصة اسماعيل عليه السلام وفدائه بكبش عظيم.

أما المزوجة اللفظية كما تمكن من بعث دلالات المتن، بفضل التبادل الدلالي والتماهي كل في الأخرى، نستحضر نص "عبد الواحد بن عمر" بعنوان "شفة تغتسل":

**شفة تغتسل**

امتلاً المسجد ضحى ، شاب يتسلق المنذنة  
يقبلها .. ويبكي..

قال الإمام :

- إذا ألقى بنفسه عليكم ، فلا كفن له ولا قبر .  
أذن الظهر ، وبقي الشاب على حاله .. يُغسل شفتيه .  
فُضيت الصلاة فانتشر المصلون..  
نزل الشاب ليلاً إلى الأرض ، هوى على ركبة الإمام يبكي  
- قبلتُ أنثى في فمها يا شيخ<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص26.

<sup>2</sup> - نوال بن صالح: حياء السارد والرؤية المفارقة في رواية l'attentat لياسمين خضرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع7، 2010، ص9.

<sup>3</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص10.

بداية من تركيبة العنوان الاستعارية ما أَمَنَّهُ هته المزوجة اللفظية للمجال الرحب للتأويل، فهته المزوجة "من خلال التمعن في فضائها النوعي تستند إلى رعاية خاصة تتم عن وعي مركزي بخطورة وضعها على رأس المتن النصي، وإشراقه السيميائي، على حقول المتن كافة"<sup>1</sup> الموحية بطابع مقدس، يتداخل فيه الديني والتراثي، في قالب إيحائي رمزي ينفث على أكثر من دلالة توجهها مركزية المعنى، المتقدمة في العنوان: "تغتسل" توحى بالتطهر من رجس الواقع المعاصر إلى التشبث برموز تراثية تتمثل في رمزية "المئذنة" وباعتبارها "رموز صامته"<sup>2</sup> ومن كونها ليست إسلامية الجوهر بل مكمل ثقافي إسلامي. "فالشكل كيفية وجود"<sup>3</sup> واستمرار حوار المعنى مع تواصلية المبنى، في حفر الذات اللاهثة وراء السؤال: لماذا العنوان؟ هل يسقط الموضوع دونه؟ لماذا نقول تختل البنية ونبحث عن مسوغات نجعلها حقيقة لا مناص منها كبوابة تسترعي انتباه كل من ولج إليها؟ أصحيح ما ذهب إلى الدراسات أنه نص مكثف؟، وممكن جمالي آخر يضاف إلى النص؟.. هذا، وما نستشفه من خلال بعض النصوص، حيث عمد أصحابها إلى التخلي عن العنوان؛ نقرأ ذلك عند "عبد الرزاق بوكبة" في مجموعته الموسومة "من دَسَّ خُفَّ سيوبه في الرمل" هذا النص:

لا يداك معي أو يداي/ المواويل جسرُ التشطّي على دمعتين وقافية، من أراني أن  
أعشق المنتهى، وهداني إلى نجمة لا تبيت معي؟، تتحوّح في الغيم شارحة ظلّها

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص43.

\* - الأمر يحيلنا إلى العلاقة الجدلية بين الرمز والوظيفة - وبخاصة حين تكون الوظيفة متغيرة أو تخضع لعملية "تحويل" مستمرة، وكما هو الحال في معظم المفردات والأشكال والرموز المعمارية في العمارة "الإسلامية" - وأبرز أمثلتها المئذنة بوظيفتها "المعاصرة" التي لا علاقة لها بوظيفتها "التقليدية" التي ابتكرت لأجلها في صدر الإسلام حين كان المؤذن يعلوها للنداء للصلاة. وتعد منارات تهدي الناس لبيت الله، أو إلى منطقة عمرانية من مدينة إلى أخرى.

<sup>2</sup> - صادق عطية سليم قنديل: الرموز-الصامته- أبعاد- وخلفيات، انترنت، ص  
<http://site.iugaza.edu.ps/skandeel/extra>

<sup>3</sup> - دزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، ص34.

ليديّ: هنا مشطها الكوثريّ/ جديلتها العسليّة/ منديلنا/ شالها الناشزّ/ النرجساتُ وكوخ المواعيد في المنحنى يشتكي.. يشتكي.<sup>1</sup>

يأتي العنوان ضمن شبكة عتباتيّة، تعتمل في نفس السياق مشكّلة لفضاء النص فباعتبارها مكملًا إضافيًا لا يستند إلى شروط صارمة ومسبقة، فالكاتب "يعي هذا الدور الاستثنائي في لعبة العنوان، وتجلياتها الضاغطة على جسد المتن"<sup>2</sup> وما يمكن أن يسيّجه من معنى، ينصت لما يحمله النص من هاجس لا تتحمل ثقله الكلمات، وربما الصمت خير معبر لشكوة شكواه.

إن طمس الاختيارات حول قراءة النص، بشأن العنوان، إمكانية توجد وراء الحدود البنائية، التي تحكم تشكل الخطاب، ليدمج الكاتب القارئ في جو الإنتاج بأن يعطينا عنوانا لما يقرؤه. والعمل في تشكّله "يرسم إحجام المعنى، لا خطوطا، ويؤسس التباسات لا معنى واحدا"<sup>3</sup> ولعلّ في الأمر إحالة من الكاتب في تشكل العنوان، كوننا لا نستطيع ضبط المعايير دائما إلى التوفيق في انتقائية المناسب، فيعرض لنصه بوابة ضيقة، تتضح حدود القضية من الوهلة الأولى، مما تؤسس نظرة بحث القارئ على الدلالة من خلال السير على هدى خطة مرسومة سلفا، فيما نبحت عن انفتاح الدلالة ما أمكننا الأمر.

إن باستطاعة المؤلف أن يصيغ الكثير من العناوين، مجرد فرضية تربط علاقات معقدة، لا تستند إلى نوع نظامي موجود ضمن عدد من العوامل، ولا يمكن إثباتها أو ردها بسهولة تنوب عن باقي الاحتمالات.

وبدافع التجريب، يستعين "عبد الواحد بن عمر" برسم الرقم أربعة " 4 " في صياغة عنوان نصّه:

#### 4

رقم ينعش الذاكرة ، يبدأ من لا شيء كما تبدأ

كل الأرقام ، وينتهي بالرابعة

<sup>1</sup> - عبد الزّزاق بوكبة: من دَسْ خُفَّ سيبويه في الرّمل؟، ص58.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص43.

<sup>3</sup> - رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988 ص65.

إنّه رقم المعجزات في حياته .. فيه:

ولد ، ختن ، درس ، نجح ..

الرقم المكتوب على جدار العمارة ذات أربعة طوابق في

صورة

فوتوغرافية

رفع نقّاله ..

لان ، مال ، ذاب ، سال ..<sup>1</sup>

استحال الرقم "4" رمزا مقلقا للمبدع، ومملا، والتخلص منه معجزة، يعبر عن رتبة الواقع وحجزه المادي المتمثل في رقم متعدد بصورة جامدة، هو تعدد همومه وانكساراته وهزائمه المتلاحقة، وجمود رؤياه في استشرافه للمستقبل.

فمن خلال كل هذه الآراء المقترحة، استطاعت إثبات حضور العنوان كبديل نصّي مهم في عملية الإنتاج والقراءة، لتكمل الدائرة الوجودية، ظاهرة فنية تعرج في فصلها الخاص على نماذج حاضنة بديلة، وتهتم بنفس الدور في كشف البعد المعرفي والفلسفي لأدبية النص، وما تمثله من توجه ورؤيا، نحو الوجود بما تمثله الكلمة من معنى، وما ستتجه من سلوك نحو العالم والإنسان، ومن خلال الأطروحات المهمة والبدائل التفسيرية الواعدة في الدرس النظري انطلاقا من مكمل عرضي لا يتفق على شرط أو ترتيبات قواعداتية، ينتزع حضوره من خيارات تقترحها إحياءات النص تتجه لتمثله الأمثل للذات في قرارها الوضعي والنهائي.

#### ب- البنية كسياق لإنتاج الدلالة:

تُبْنَى "القصة القصيرة جدا" على بنية دلالية تختلف وتتباين في نظامها الشكلي، من ناحية التوقع الدلالي للخارج في الداخلي على مستوى بنية النص، بتجوال الذات الكاتبة في أنظمة الذات الشعورية والفكرية، تعكس توازنها وتوترها في بنية تتحدّد بألوان ليست بالضرورة يتطابق على مستوى السلم التدريجي مع غيرها، حيث يمكن استكشاف الخيوط الفاصلة بينها لنعددها فيما يلي:

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص42.

## 1 - ق ق ج ذات البنية المركزة:

تعدّ بمثابة عنوان ثاني، تقول كل شيء عبر كتابة شذرات الفكرة، فهي تختصرها بعدد قليل من المقطوعات. باستثمار آليات اللغة، وبما يحقق هذا المبدأ بشكل رامز، فكان "على الرمز أن ينطلق بحثاً عن الرمز، وعلى اللغة أن تحكي بملء صوتها لغة أخرى"<sup>1</sup> تكثف الواقع وتسيّره ورؤية الذات. يقول عبد الواحد بن عمر:

### انتظار

قالت: لم أنت نحيل هكذا

ياحبيبي؟

قلت: صائم.... وعيناك لا تعرفان الغروب؟؟<sup>2</sup>

يكشف النص عن أناه المغرّية، بما أثّته من معنى، في ظلّه تظمّن اللغة، لا يمكن أن تملأه دلالة، ليسجل طعنة أخرى في جغرافية الجسد، لنزيف رغباته المقموعة، ومحاولة لتتمة رحلات الروح العاجزة، ومسارات الذات المعطلة، عبر استحضارها لمشهد ضاغط يختزل تفاصيل الجريمة، وهو ينتظر محاكمة الشمس.

النص يراوغ الفراغ، ويصنع اللاّواقع، لتتفكك دلالات مصائده، لأسر آخر، وحدود أكثر ضيقاً. من مساحة نصه الجدّ مقتضبة.

## 2- ق ق ج ذات البنية التقابلية:

تتمثل في تقابل صورة وصورة ضدية، أحواله مقابل حالة مختلفة عنها، أو وضع حوار، شكل الحوار بالفعل أداة فعالة في القضاء على رتابة السرد خاصة في هذا النوع من الأزمنة التي يمنح فيه الراوي من زمن ميت تنتشر الأساليب الحوارية في نص بين الكلام المباشر، المونولوج أنها حوارات قصيرة ومتوسطة الطول وهذا الحجم يتناسب والبناء الفكري للميني رواية. نحو قول "بشير ونيسي" في قصته «اغتراب»:

<sup>1</sup> - رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص83.

<sup>2</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص19.

### اغتراب

لما فتحت الباب عاد الطائر إلى عشه وانسكب الليل على  
جدران المدينة المطرزة برصاص الإرهاب وحظر التجول...  
قالت والروح تحن إلى الوحي

توحشتك

وارتمت على صدره المحترق بالوطن

كلما احتضنتك أعرف الوجود

قالت والجسد يمحوه صخب العدم

لا وجود لك فاغترب<sup>1</sup>.

يسمح النص السردي بهذا التقابل في المعنى نتاج لحالة تزامن لخطابات متعددة تتصارع لاعتقال معناه والسيطرة على مساره السردى وحبكته النصية لفرض قراءة سرية على ملفوظاته البريئة شكلاً ومتواطئة مع حقيقة سلطوية الاغتراب، وضياح الهوية، فكان على النص أن يستعيد حضوره عبر متخيل الاغتراب، وآفاق عجائبية غريبة الوجودية. لتتقابل في عمقها حرية تمكّنه من الاندراج في لإلغاء واقعيته، في أن يعكس الواقع في تحقق ذاته. يكشف عن التيه والضياح الذي تعانيه الذات وعن شعورها بالوحدة والغربة.

### 3- ق ق ج ذات البية المغلقة:

نوع يعتمد على البنية التي تختار معناها الواحد بعيداً عن تنوع يؤكّد على وحدة المعنى واستقرار الدلالة، معها يعجز التأويل عن الاشتغال. نحو "نورس" للكاتب حمش: نورس

<sup>1</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم

على سلكِ الحدودِ رصدته؛ فلَوَحْتُ أَسْتَجِير، غابَ في الشمس؛ ثُمَّ عاد كحريق، رفَّ فوقِي  
مثلُ نجمةٍ؛ فرفعتُ كَفِّي أَلْقَاه؛ أَسْقَطَ عودَ زيتون؛ عرفتُ أُمَّهُ؛ ووقعتُ أبكي من شذاه! <sup>1</sup>

في هذا النوع من التشكيل البنائي، يقوم النص أولاً و أخيراً على فكرة لا تستطيع التصرف في توليد معاني، كونها مكدسة على سطح الرغبة الحادة، بأفقها المغلق، تنم عن عفوية المدرك. ترفع صوته بعيداً عن محاكمة ما يناقض النص، مما يجعل الحكاية تستسلم لتعطل أساطيل مقاومة توهج المعنى.

#### 4- ق ق ج ذات البنية المفتوحة:

تنشط في هذه التجربة على محور قراءة النص واستكشاف معانيه، تشتغل دلالة انفتاحية النص، بوساطة الكتابة كفاعلية إنتاجية، تحطم المنتظر والقار من المعنى إلى اللامعنى كتابة داخل النص، وفي النص تنتهي نهاية مفتوحة على التأويل. لترحال المعنى في النص الافتراضي، وفي الذات أيضاً، ما يجعلها مكاناً للخلود في نص "حليب ليلي" لعبد الواحد، ندرك نمطية الانفتاح في كتابة ق ق ج:

##### حليب ليلي

مائة وخمسون مدرساً مروا بذاكرته الآن  
يذكر أن أولهم علمه كيف تحلب ليلي بقرتها ، ويذكر أن الثاني  
علمه أين وجد "علي بابا " كنزه ..وماذا صنع علاء الدين بمصباحه السحري  
جاء دوره ليعلم صبية الوطن كيف تحلب الأبقار.....  
في حجرة الدرس كتبت ليلي على دفترها:

-الحليب مبستر في بيتنا <sup>2</sup>

تطلب تفرغ النص من المعنى البحث عن معجزة، ليصبح أرضية للكتابة التي تصبح بدورها عملية اعمار للنص معجزة ثانية، من خلال ما سمح البناء المفتوح بتأنيث النص بالمعاني، بذلك البناء المخول للفعل التأنيثي أن يحقق إنتاج نص إبداعي مكتوب ماكث بصري، مستخرج من أعماق الذات المبدعة، وبناء نصوص ما يحررها من ذاته المنتجة، لتتكشف لها من الدلالات من إنتاج نصوص القارئ، فتتكشف بذلك

<sup>1</sup> - عمر حمش: : نرس، ق ق ج، ملتقى الصداقة، أنترنت، صفحة [www.alsdaq.com/vb/showthread](http://www.alsdaq.com/vb/showthread)

<sup>2</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص12.

بعض هيات المعنى المتولد من أنات الذات المغرية.

يقدم النص اختيار يشتمل على لحظة حرجة، أو أزمة وضعت المثلي في زنزانه. بماباصاغة النص بشكل ينشر مكوناته ويبيّث أفكاره ومقاصده، لا يحمل غاية تدمير المعنى، بل بعدم إرجائه طبقاً لمفهوم دريدا، ليغدو العمل داخل النص ليس بحثاً عن المعنى، بل العمل على إنتاجه. صيغ النص بهته البنية لتحقيق ذلك، بآلية كتابية تعتمد إلى توسيع فجوات النص، وتكثيف غوامضه، ومسح شخصياته، لتصبح الكتابة منطلق للتأويل، ومساحات شاسعة للحركة الحرة، وأمكنة لتعلم الحلم يجرّ معناه الإبداعي.

### 5- ق ق ج ذات البنية الحلزونية:

وهي مجموعة دقات أو موجات تنطلق من نقطة واحدة، حتى تكتمل دورة القصيدة، و يشبه عزالدين اسماعيل هذه البنية بالسلك الحلزوني الذي يبدو في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، و لكنّها في الحقيقة مترابطة يربط بينها الموقف الشعوري الأول، و هي مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة

#### بلح ناقل الضوء

لي نخلة تبعد مترين عن ورقي، آوي إليها عند كل ألق

أننف سعفها بين شوقين

النجوم تعد نخلتي ليلا ، أقول لها :

مساؤك بلح ..

يسقط الرطب سلاما على كفي

أشفق على النجوم وهي ترجع العدّ إلى البداية كلما أخلطت جدول حسابها.

يحسدني الفلاحون ، سألني أحدهم يوما:

كيف يعزق النخل؟<sup>1</sup>

نجد القصة تجمع بين أشياء بينها من التباعد والتنافر الظاهريين أكثر مما بينها من الترابط، و مبالغة في هذا الاتجاه فإننا كثيراً ما نجد القاص في ق ق ج يسقط أدوات الربط اللغوي بين أجزاء القصة، حتى لتبدو القصة في بعض الأحيان أشبه ما تكون بمجموعة من العبارات و الجمل المفككة المستقلة الواقعة بذاتها في الفراغ، ولكن يكون هناك رباط وثيق خفي يضم شتات هذه الأجزاء المتناثرة في كيان واحد شديد التمسك.

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر، بلح ناقل الضوء، ق ق ج، أصوات الشمال.

## 2 الالتفاتات

### الالتفاتات من حدود المفهوم إلى أفق التوسع

في ظل تغير الرؤى والإجراءات النقدية وما عرفتة القراءة من تحولات وانفتاح الخطاب على جماليات جديدة، سواء ما خلقه النوع وما أتاحتها الأنواع الأخرى بطرق التماهي والإعارة، واللعب الحر بين الحواجز والحدود في النوع وبين النوع بتوصيف كتابة على وجه الإطلاق، وعلى وجه التحديد ما عرفتة القصة القصيرة جدا من خلخلة الأنموذج دلالة تشكيلا وشكلا، في تغيرات التكوين البنائي، ما يجرنا ويدفعنا للبحث عن أدوات إجرائية تمكن من قراءة هذا النوع، في زبئية تشكّله الدلالي والشكلي، معها نستلهم فكرة التحول: من إلى. كخاصية مميزة في القصة القصيرة جدا هذه الخاصية تحتجب واقع التحول من وجهة إلى أخرى في ما يمكن أن نُوقَّع تحت مصطلح "الالتفاتات" كاقترح بديل في كنف هذا الضرب كآلية متحركة في اشتغال الخطاب، يمس عمق اقتصادية اللغة في تجلي جمالياتها وعرض طاقاتها، وفي تحديد علاقاتها تحديدا جيّدا، لما تحتفي به من قيمة نقدية، تتناسب مع تغيرات التكوين البنائي لنمطية الخطاب في القص القصير جدا،

### الالتفاتات في المفهوم اللغوي :

وردت مادة "لفت" في لسان العرب: "لفت وجهه عن القوم صرفه... وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه... واللفت لي الشيء عن جهته كما تقبض على عنق إنسان فتلفته... ولفت الشيء وقتله إذا لواه... واللفت الشق... وقولهم لا يلتفت لفت فلان أي لا ينظر إليه"<sup>1</sup>

وعند تناول مادة "لفت" واستخدامها في البلاغة العربية على سبيل الحقيقة أو المجاز تتخذ عدة دلالات ففي قوله تعالى : «أَجِنْتْنَا لَتُلْفِتَنَّا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا»<sup>2</sup> وهنا اللفت بمعنى الصّرف وفي الحديث النبوي الشريف قول الرسول ﷺ: "إن الله يبغض البليغ من الرجال الذي يلفت الكلام كما تلفت البقرة الخلا بلسانها، بمعنى يرسله على عواهنه لا يبالي

<sup>1</sup> - ابن منظور: لسان العرب، ج2، (مادة لفت)، ص389-390.

<sup>2</sup> - سورة يونس، من الآية: 78.

كيف جاء<sup>1</sup> ويقال: "اللفوت من النساء التي تكثر التلفت وقيل: هي التي يموت زوجها أو يطلقها ويدع عليها صبياناً فهي تكثر التلفت إلى صبيانها وقيل هي التي لها زوج ولها ولد من غيره فهي تَلَفَّتْ إلى ولدها وفي الحديث لا تتزوجنَّ لَفوتاً هي التي لها ولد من زوج آخر فهي لا تزال تلتفت إليه وتستغل به عن الزوج"<sup>2</sup> هكذا مادة "لفت" دلت على معاني: الصرف، والقبض والقتل، والنظر والمزج والخلط واتخذت هذه المعاني اللغوية وجهات شتى في البلاغة العربية حيث اتصلت بالجهد والقوة وبالسلب والإيجاب، فالمادة المعجمية أو اللغوية لمفهوم الالتفات تدور في عمومها كما حول محور دلالي واحد هو التحول أو الانحراف عن المؤلف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك.

منذ أن تنبه أبو عبيدة (ت 210هـ) إلى مفهوم "الالتفات"<sup>3</sup> تدور معظم الدراسات حول دلالة التحول أو الانصراف، غير أنَّ الالتفات في مفهومه الاصطلاحي على كثرة وروده في موارثنا البلاغي والنقدي لم يستقر على مفهوم واحد كونه أكبر من هذا الفكر الفلسفي والنقدي لمقدرته الاستيعابية الهائلة مما ترشحه من خاصية رئيسة في الخطاب الحداثي نتبنى معه هذا المصطلح بمفهومه الشامل والمتجاوز كل الطرحات النقدية منذ البلاغة القديمة إلى المفاهيم الأسلوبية الحديثة تبقى في إطار ضيق مجاله الجملة، فيما يمكن أن ينشط عبر النص وفي مجال أوسع في ما بعد النص.

فمن آراء البلاغة القديمة التي تجمع على أنَّ "الالتفات" يكون في نمطين (الضمائر - الزمن) مضيفاً إليها نمط الالتفات العددي<sup>4</sup>، لتجاوز هذا المفهوم، ومن اشتراط توحيد المعنى بين طرفي الصورة الالتفاتية (الملتفت عنه والملتفت إليه) إلى اختلافهما وتنوعهما.

<sup>1</sup> - الزمخشري: أساس البلاغة، (مادة لفت)، ص 347.

<sup>2</sup> - ابن منظور: لسان العرب، ج2، (مادة لفت)، ص 390.

<sup>3</sup> - وإن لم يصرح بلفظه، إذ أطلق على عموم مباحث البلاغة العربية تسمية "مجاز" فعَدَّ عملية التحول بين أنماط الضمائر مجازاً بداية الإشارة إلى الالتفات كانت عند الأصمعي (ت 216هـ) أدت إلى تنبيه بن يحيى الصولي لهذا المصطلح، فيما أورده جليل رشيد فالح: فن الالتفات في مباحث البلاغيين، آداب المستنصرية ع9، 1984م ص 63.

<sup>4</sup> - بحسب الفهم الذي قدمه الدكتور "محمد عبد المطلب" جاعلا منه يشتمل على أنماط عديدة (الضمائر - العدد

- الزمن) فيما حصرها ابن الأثير كون "الالتفات" يحصل في نمطين (الضمائر - الزمن)

إنّ ما نوه إليه "خالد الأنشاصي" بخاصيّة "الالتفات" لا بالمفهوم البلاغي التقليدي لكن إلى سعة تشكيلية جمالية تتجاوز الجملة إلى النص وقد تشمل سياقات تشكيلية أوسع من حد النص ذاته، إلى سياقات تداولية كأول من اقترح هته الالتفاتة، لتتبنى هذا المصطلح عدة دراسات<sup>1</sup> للمرة الأولى بوجوب نقل مصطلح الالتفات النصي إلى سياقات تشكيلية أوسع من حد النص ذاته.

مع توسيع حد مفهوم "الالتفات"، ليستوعب معايير ومفاهيم نقدية جديدة تتضاف إلى ذاكرة المصطلح، وشحن إجراءاته في مقابل ما كان قائماً عليه في إطار بنائية الجملة بما يتحقق تحت شرط حدودها، من التحولات والتبدلات والعدل عن صيغة إلى صيغة، أو عن سياق إلى سياق، حيث "وسعت من مفهومه في ظل التحولات النقدية الحديثة التي تواكب تحولات البنى اللغوية والجمالية التي يطرحها الشاعر الجديد في مجمل نصه"<sup>2</sup> والكاتب بصفة عامة خاصة في القصة القصيرة جداً، يدخل تحت تشكيل تداخلي وتحولي في حركية دائبة تمس جميع المستويات.

#### أ- الالتفات عبر تداخل الأنواع الأدبية:

يتبع النص مسار سياقي يشكله وفيه يتشكل، عبر روافد سياقية تتلاقى لتفعيل إبداعيته لتدخل هذه السياقات في نظام واحد يخلق مسار سياق كلي، تندمج فيه عبر إملاءات نظام الكتابة على القارئ من تعدد في تركيب النص وترتيبته وقرائنته نتاج صيرورات دلالية للسياقات لبنيات نصية متحولة ومختلفة، مما يجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات، وندخله مجال التداول النقدي مجاله اشتغال النص

<sup>1</sup> - خالد الأنشاصي: الالتفات البصري بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد، دار اكتب للنشر والتوزيع، 2008.  
<sup>\*</sup> - هذا، وقد دارت حوارات فكرية وجمالية عديدة بين الدكتور عبد الناصر هلال والدكتور علاء عبد الهادي بخصوص تأسيس هذه النقالات الجمالية والمعرفية الجديدة للمصطلح، بما ينقل المفهوم البلاغي التقليدي للالتفات إلى سعة تشكيلية جمالية تشمل السمع والبصري، الكتابي والإنشادي، وتتأص الخطابيات لا النصوص، وبما ينقل النصية من تتأص النصوص، إلى لحن الخطابيات عبر حقول معرفية متعددة ومتباينة ومتداخلة، في بنية النص وللدكتور أيضاً كتاب نقدي جد مبتكر يعيد تأسيس حد الشعرية والنظرية النقدية من جديد وذلك في كتابه المهم "مقدمة إلى نموذج النوع النووي: نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعرية العربية"

<sup>2</sup> - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010، ص8.

ومفهومه تغير مسار السياقات البنائية للنص، أو عدول من هيئة بنائية مكتملة إلى هيئة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو ما يحدث في النص من انتقالات أو تبدلات وتحولات، في مستوى البنية، من خلال التداخل النوعي من جهة والنصي من جهة أخرى، والتكرار، والارتداد المشهدي، وامتزاج اللغات، واللهجات العامية....، وذلك رغبة في إيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة، يتسم بالعمق والثراء والدرامية البنائية.

### 1- الالتفات عبر الشعر:

يلتفت البناء السردي في القصة القصيرة جدا إلى جنس القصيدة، بخاصة قصيدة النثر، مما يمكن نفي كل قناعة تؤمن بنقاء النوع الأدبي؛ فعلى مستوى المنجز الإبداعي، لم تعرف الأشكال الأدبية التحجر في دوائر مغلقة أو جزراً منعزلة في جغرافيا الأدب؛ "فالحدود بينها تُعبرُ باستمرار، والأنواع تُخلط أو تمزج... وتُخلق أنواع جديدة"<sup>1</sup> على أنقاض أخرى في مناهضة ثبات الأدب على النوع الكائن مناهضة نجدها في أجندة ما ركزت عليه ما بعد الحداثة على قيمة "مناهضة الشكل المنتهي ودعت للشكل المفتوح"<sup>2</sup> على أحوال الشعور كيفما يشكل تموقعه على خريطة الأدب..

ولم يتوقف الحديث عن القصة القصيرة جدا، بكونها شكلاً سردياً جديداً، وإنما تجاوزت المفهوم لمساحة أكثر شمولاً، وفضاء ينزع إلى تشكيل شكلاً جامعاً، يجمع في فضائه شتى الإمكانيات الأدبية المتاحة في الأنواع الأدبية الأخرى، ليصهرها في نسيجها العام، ليشكل بنيته على أنقاض حطام الأنواع في شموليتها، ومن خام النماذج المنجزة بطبيعتها البارزة، لينشأ طبيعة أخرى في سياق ما يتيح الأدب من حرية التجريب، لتعلن آفاق شكلية تنفتح وشعرية الكتابة مع قصيدة النثر، مُستثمراً في بنائه من أنواع أدبية متعددة، تشمل مُجمل الكتابة الأدبية، وهي: النثر الفني « القصة والقصيرة منها »، النثر الصوفي والشعري منه، الشعر، المسرح؛ بتجلياته المتنوعة، تأسيساً لمبدأ "وحدة التجربة وتعدّد الأداء" لتسجل الكتابة في القصة القصيرة جدا تماهيا مع قصيدة النثر بوجود بروز رفيع يجعلهما يشتركان في البناء الشذري على مستوى أول.

<sup>1</sup> - رينيه وبلوك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع111، الكويت، 1987، ص: 376.

<sup>2</sup> - إيهاب حسن: دليل النّاقد الأدبي، ص: 18.

سنحاول استعراض بعض التداخلات المشتركة بين الشعر وبين القصة القصيرة جداً في هذا النص مع القاص "عبد الواحد بن عمر" يقول:

**أصابعي وشفثاها**

أفركُ كفيّ بعنف..

قال صديقي:

- ستصافح كفّها هذا الصباح.

أخذت شمعة، فنتشت في كفيّ عن كفها.

ذاب الصباح فاشتعلت أصابعي..

وبكيت حين تذكرت شفثيها، تنفخان البرد عن يدي..

والشّاء على قفازي يضحك..<sup>1</sup>

يعتبر الشعر "خطاب جمالي، تقدم فيه الوظيف الإنشائيّة عن الوظيفية المرجعية"<sup>2</sup> لتتركز ملامح الشعر في الخطاب، مثل التركيز على الذات قصر السرد فهذا القصر يفرض تغييرا في الشكل للتقليل من الرتبة الإطنابية والحكاية فيتخلّى عن إدراج موضوعات وأسماء وحوادث داخل النص للفت الانتباه إلى عدم أهميتها في علاقتها بالنص فالقصة مسكونة بالتجريد ومتوغلة فيه، وفي هته العلاقة بين التجريد والأدب نلتمس القيم الشعرية في السرد فلا ندرس الشعر في القصة لأن ذلك يعني دراسة الإيقاع، الصورة، .... لكن ندرس القصة القصيرة جدا بوصفها خطابا يقدم مادة سردية في قالب شعري.

رغم المنحى الشعري للخطاب يبقى لا يتمثل "القصة القصيرة جدا" حيث أنّ السرد هو الذي منح الكاتب القدرة على التحرك، وسط فوضى المخيلة، ليصل إلى صفاءها ويستطيع أن يختزل العالم القديم والجديد<sup>3</sup> في شيء مرموز إليه" حسب التكتيف الشعر فرض شكلا جديدا للسرد وإن كان داخل النص (سردي) فرض خواصه وأشكاله وضمّنه رؤية فنية خاصة.

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ص34.

<sup>2</sup> - محمد رضا مبارك: تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني، مجلة علامات، ج70، ص18 شعبان1430هـ، أغسطس2009، ص213.

<sup>3</sup> - محمد رضا مبارك: تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني، ص222.

فتشكل الحدث يكمن في إيجاد الكاتب ملمحا حواريا عن طريق استتطاق الزمن، يبدأ الكاتب بالفعل المضارع أقرب إلى التصوير أثار المضارع القادر على الإيحاء بالبعد الاجتماعي للقصة، عوض الماضي الأصل في الحصول ليتعطل السرد المحمل بالسياق الشعري حيث يفقد حركيته وحيويته بهذا الشحن والامتلاء.

إن طغيان الشعر على السردية في الأعمال النثرية الحديثة والمعاصرة "محاولة لمقاربة الاثنين، ولعلهما توحدًا في نوع أدبي يسمّى القصة القصيرة جدا التي تقترب من الشعر"<sup>1</sup> حيث يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن، إنه لا يمحو تلك الحدود بل يجعلها أكثر تعقيداً<sup>2</sup> مما كانت عليه.

## 2- الالتفات نحو البناء الشذري:

إن الكتابة الشذرية تتطلب باعا علميا طويلا، وتستلزم جهدا معرفيا كبيرا حتى تخرج إلى النور. وتتخذ هذه الكتابة أيضا بعدا ميتافيزيقيا أو موقفا من الحياة والوجود والمصير الإنساني. ومن هنا، فالنص الشذري نص نقدي، ونص رؤيوي ليس منغلقا، بل هو نص متعدد، منفتح على قراءات لامتناهية. وبالتالي، يهدف هذا النص المشتت إلى تخريب الهويات، وتفكيكها، وتأكيد فلسفة الانفصال. إن الشذرة فكرة مكثفة أو بؤرة مكثفة اقتصاديا كما يرى جاك ديريدا، تعمل على توليد الاستعارات والانزياحات. ومن ثم، فالشذرة في جوهرها هي استعارة كبرى<sup>3</sup>. فالكتابة ضمنها كتابة شقية وعصية على الالتقاط.

الكتابة الشذرية كتابة يتقاطع فيها الشعري مع الفلسفي، والذاتي مع الموضوعي، وتتم هذه الكتابة عبر صياغة فنية قائمة على التفكك والتشذر والتقطيع، وذلك من أجل التعبير عن هشاشة الإنسان، وتأكيد ضآلته الوجودية والكونية. فإذا كانت الفلسفة البنيوية تؤمن بالمنطق والعقل والنظام والاتساق، فإن الفلسفات اللاعقلانية والتفكيكية تؤمن بالاختلاف والتفكيك، وانهيار المعنى والمدلول، وتعتبر كذلك عن هشاشة الإنسان، وانهياره أنطولوجيا ووجوديا وقيميا ومعرفيا.

<sup>1</sup> - م، ن، ص 235.

<sup>2</sup> - عبد حمودة العزيز، المرايا المحدبة، ص 320.

<sup>3</sup> - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط1، دار توبقال للنشر، 2004، ص 55.

إنّ التفات السرد نحو البناء الشذري يعد مظهر انفتاح النثر على الشعر بتفسير الحدود، التي شيدها الزمن الحديث، ليسجل "عودة لافتة إلى الكتابة الشذرية وهي عودة لا تنفصل عن أزمات بها تتحدد الحداثة منها أزمة الأجناس الأدبية وأزمة الفعل الأدبي وأزمة البنية، توتر تجسده بنية الجملة<sup>1</sup> مما يجعلها تتوزع على شكل مقطعي:

### بساط الريح

رأيتني على بساط الريح ..أحمل في يدي خبزا وأعصر فاكهة  
ودمي جنة لم تتضج...  
صحو ت فإذا الساعة تأكل الحشيش والريق يابس ..قدمت لي  
كأس ماء وأسبرين  
أضغات أحلام  
الخبز جسدي والفاكهة روحي والوطن تذروه الرياح.  
حين أطفأت الضوء ..عرف أنه بلا وجه بلا يد بلا تاريخ.<sup>2</sup>

مع هذا التشكيل الشذري للسرد "يعطي الوضع لهذا الشكل - المعنى، وليس المعنى وإنما خطة المعنى فإن النص قبل أن يعبر عن معنى فهو ينشئ مخططا لذلك"<sup>3</sup> فالمعنى تخلق شكلها باستمرار، بحسب التجربة والوضع.

### 3- الالتفات نحو السرديات:

تجد "القصة القصيرة جدا" في مكونات السرد، مجالا واسعا لاختيارات بشكل تعسفي، يستهدف منطق اللغة ذاتها، فتختار من القصة بشكل خاص، الجانب الحكائي، ومن النصوص السردية بشكل عام منطق الكتابة، تتقدم في هذا الاتجاه مجموعة من الإنجازات، منها تقوم باختيار رؤيا القص، والتأطير النظري لاستغلال اللغة في التحليل السردى، بشكل يفتح على منهجيات متعددة، وتقديم مقترحات تنطبق آليا ونشاطات العمل داخل نصها، ومساءلته فنيا وجماليًا، بألوان البيان وحلل المتعة الأدبية.  
يقدم عبد الواحد بن عمر في بداية مدونته إهداء على شكل قصة قصيرة جدا، يقول فيه:

<sup>1</sup> - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص205.

<sup>2</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

<sup>3</sup> - عمارة ناصر: اللغة والتأويل، الدار العربية لعلوم - ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1

2007، ص 27.

### إهداء

أكملت الحروف نصابها فأصبح يبحث لمن يكتب الإهداء  
لن أهديها إلى قبر أفهم تربتك جدتي  
تذكر عزوبته التي ما انفقت  
فكتب زوجتي<sup>1</sup>

يجسد هذا الإهداء استثمار مثمر لإمكانات السرد وفن اللغة، تشير لتوترها في تأنيث المعنى " فالإشارة بوصفها إبعاد وتقريب تشغل بآلية الخيال، أي الجمع بين التضاد، وفيها ينكشف التضاد ليس إلا حجاباً ينطوي على ائتلاف، لا تقوى العبارة على التقاطه<sup>2</sup> في لحظة هاربة، تسجل موقف لم يحسم حتى بعد قوله: "تذكر عزوبته التي ما انفقت... فكتب زوجتي " فزوجة الكاتب ما هي إلا هواجسه، وأحلامه يرجو لها التحقق.

### ب- الالتفات التناسلي:

النص الحدائي تفاعلي حوارى وجدلي بنيوي، تتجه الشعرية إلى تفكيكه وتأويله، على اعتبار أنه كائن جمعي، يسبح في بحر لا نهائي من النصوص، حيث تتجاذب ذاكرة اللغة نصوصاً مختلفة تشكّل عالم النص الحاضر، من نصوص تتداخل وتتقاطع لتشكّل بنية النص من نصوص غائبة، تكون حاضرة بدلالاتها، حيث لا تقبع تحت الدلالة السطحية، بل بما يمكن الحفر في طبقات النص وفضائه وما يتطلب من وقفة امعانية وتأملية. في نص " اترك أبي!" أن نتوقف عند محطات سريعة للإشارة إلى طبقات النص، أو النصوص الغائبة التي شكّلتها.

### اترك أبي!

وقبيل الفطام أخذته إلى نافذة الليل؛ تعلّمه أول ما في الدنيا من أسماء.  
قالت: أسود!

لحظتها حطموا باب سقيفتهم؛ فهبّ من اللفة؛ وبحنجرٍ عالمةٍ صاح:

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص2.

<sup>2</sup> - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص212.

اترك أبي يا سافل!

لكنَّ وجهَ أبيه في بئرِ الليلِ تباعد؛ وكلُّ الألوانِ غرقت في اللونِ الأسود! <sup>1</sup>

يطالعنا النص بإرادة المعنى الثاني، من مقولة الله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ <sup>2</sup> إن وجود رواية هذه الآية، كانتماء إيديولوجي لا "لكي يختار من بين الأيديولوجيات ما يلائمه" <sup>3</sup> بل "ليمتحن جميع الأيديولوجيات و يشاكسها" <sup>4</sup> لينصبَّ أيديولوجيته الخاصة.

في هذا التشكيل يبتعد التأليف عن الوصف والإطناب، مستعيضا عنها بتلميحات سريعة غير مباشرة، لأنها تسعى إلى تفسير دلالات المضامين التي اختبأت وراءها هذه التقنيات التناص التي قد تكون وراءها مضامين تستفز بدرجة أولى القارئ. ويسجل نص العنوان " بلح ناقل الضوء " جماليات التداخل النصي والالتفات القصصي، بمهارة فائقة على تحويل الموقف:

#### بلح ناقل الضوء

لي نخلة تبعد مترين عن ورقى، آوي إليها عند كل ألق  
أنتف سعتها بين شوقين  
النجوم تعد نخلتي ليلا ، أقول لها :  
مساؤك بلح ..

يسقط الرطب سلاما على كفي  
أشفق على النجوم وهي ترجع العدَّ إلى البداية كلما أخلطت جدول حسابها.  
يحسدني الفلاحون ، سألني أحدهم يوما:  
كيف يعزق النخل؟ <sup>5</sup>

<sup>1</sup> - عمر حمّش: ملتقى الصداقة.

<sup>2</sup> - سورة البقرة، الآية 31.

<sup>3</sup> - حميد لحداني : النقد الروائي كأيديولوجيا . من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص36.

<sup>4</sup> - م، ن، ص32.

<sup>5</sup> - عبد الواحد بن عمر، بلح ناقل الضوء، ق ق ج، أصوات الشمال.

نص ذو بنية مفتوحة؛ وهي قصة قصيرة جدا تنتهي نهاية مفتوحة على التأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة، تحيل على قصة "مريم" عليها السلام "يسقط الرطب سلاما على كفي" يستحضر القاص قوله تعالى: ﴿وَهَزِي إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا﴾<sup>1</sup> حيث عبد الواحد "يستجيب أحسن استجابة لأنامله الماهرة، فهو يشكّل منها أشكالا كما يشاء أو يشاء هواه"<sup>2</sup> بتحويل لقطة من قصة سيدتنا "مريم" العذراء ليصور براءة الكتابة من الزيف الفني والجمالي.

مع هذا النص يتضح أنّه لا تتفرد النصوص السردية الطويلة بظاهرة توظيف تقنيات الخطاب الشعري والسردى، أو الدرامى فى استغلال بنيتها المركبة بالجمع بين رؤى مختلفة وأصوات متعددة، وإمكانية الانتقال بين أزمنة غير محصورة لتجسيد درامية الموقف السردى فقد أثبتت هته النصوص القصيرة أيضاً قدرتها على امتلاك فاعليتها التأثيرية المتواشجة مع مظاهر الحس الدرامى فهي تستدعي من الكاتب "مهارة فنية وقدرية مدربة على التركيز أي اختزان أكبر قدر من العاطفة أو الانفعال، أو الفكرة، أو تجلية حالة، أو مشهد بالوصف .. فى أقل قدر ممكن من التعبيرات"<sup>3</sup> وهي ما تخلى على جسد النص.

هكذا استطاعت النصوص القصيرة، أن تجاري جاراتها من النصوص الشعرية والسردية الطويلة، فى استيعاب جماليات التداخل الفنى بين الأجناس الأدبية، لبناء الصورة المشهدية (الصورة اللقطة) من دون اللجوء إلى الإسهاب فى سرد الأحداث، أو الاستطراد فى التوصيفات المكانية والزمانية. لتأمل نص "معجزة" للكاتب عبد الواحد:

### معجزة

الأولاد يلعبون الكرة.

قبل أن يرتدّ إليّ طرفي ، رأيت الزقاق خاويا.

من تسلّق شجرة فهو آمن.. ومن دخل بيتا فهو آمن.

<sup>1</sup> - محمود محمد شاكر: المتنبي، ص109.

<sup>2</sup> - سورة مريم، الآية 25.

<sup>3</sup> - طراد الكبيسي: كتاب المنزلات (منزلة الحادثة)، ج1، ص243.

الكرة لفظت أنفاسها!

شيخ وسط الزقاق ألقى عصاه....<sup>1</sup>

تمثل المرجعية الثقافية الحدث الأكثر تصويراً في نطاق بنية هذا النص القصير، إذ يعتمد اللوحة الخاطفة للإيحاء بالفكرة. حيث تأتي على شكل ومضة خاطفة، تشتعل في وجدان القارئ ثم تنطفئ مع آخر كلمة يتلفظها النص، إلا أنها تبقى متقدة في الوجدان. وهكذا، عن طريق استخدام أسلوب المونتاج المكرر، لمشاهد تصويرية تتفق في إطارها الخارجي وفحواها المضمونية أمكننا تأويل قراءة تلك النوافذ بأنها تبدأ بوصفها (نافذة مطلة على الحياة) . وهذا ما تكشفه لنا البنية السطحية . ، ثم تتجه عميقاً صوب رصد (نوافذ مطلة على الموت) .

تدخل هته المحاورات في بناء الالتفات القصصي، فالقصة تلتفت إلى موعظة، أو حكمة، من الموقف التشخيصي لأطر القص، عند تجاوزها الكمّي والموضوعاتي، في "القصة القصيرة" تكون واحدة فيما تتعدد في "القصة القصيرة جداً" وهذا ما نقصده بـ"الالتفاتات في القصة القصيرة جداً" وهو مستويات كون الالتفات الدلالي مستهدف أول في "القصة القصيرة جداً" حيث في القصة يكون الاشتغال على اللغة مهيمناً على تشظي الدلالة الكلية المتوخاة من النص.

### ج- الالتفاتات البصري:

يقدم الباحث عبد الناصر هلال في كتابه "خطاب الجسد في شعر الحداثة"<sup>2</sup> ضمن مشاريعه، التي هي تحت الانجاز، بحث حول ما سماه "الالتفاتات النصي" ليعدل عن هذا المصطلح إلى "الالتفاتات البصري" حين صدور الكتاب اعتقاداً منه بشمولية واحتواء البصري للنصي كمجال أوسع.

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر، ما لا يوجد في الرمل، ص34.

<sup>2</sup> - عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركز الحضارة العربية، 2005، ص6.

إنّ فتح المبدع علاقات مع اللغة من خارج اللغة، حين حوّل عملية الكتابة، هته الممارسة التي استحالت عادة، وما مدخلات الحداثة إلا لتكسر رتابتها، فأصبح المبدع يبحث عن ذاته في صفحة الورقة، من لون وشكل الحرف. والتفنن في الحجم ليرسم تمثلات ذاته على صفحة الورقة أو الصفحة الإلكترونية. حيث استحالت مرآة عالمه العميق، تصور مشاعره من خلال رسمه رموز كتابته.

تبنت الدراسات المعاصرة مفهوم "الالتفات البصري"؛ حيث "يتحقق عبر حركة المرئي الذي تخلقه اللغة، وآليات تعبيرية أخرى، وكيفية تشكيلها وإخراجها على الصفحة شعرية المكان"<sup>1</sup> ينتقل المبدع من نمط كتابي، وتوزيع سوادي، ينفث على احتمالات قرائية متعددة؛ لما تتيحه حركية السواد من دلالة، تترجم على مستوى "الحركة البصرية، التي تتحقق عبر تجاوز نصوص بصرية متحولة، وامتزاجها، تخلق أبعاداً دلالية، فإن التفاتاً بصرياً يتحقق سواء على مستوى النص، أم على مستوى الخطاب، وهذا اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعى وسبق إصرار، وهو الذي يقدم بموجبه النص، ومكوناته اللغوية في فضاء صوري عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيموطيقية\* في الخطاب".<sup>2</sup> تواصل شعرية الموقف.

إنّ الالتفات في اتجاهيه: اللغوي والبصري يؤدي إلى التأمل، وهو ما يوفره من كسر النمطية والرتابة فيما يحاوله ولا يعنى الانصراف فقط من إلى، فالالتفات يحقق "الازدواج والتماهي في آن، بين المنصرف عنه والمنصرف إليه"<sup>3</sup> في علاقة استبدالية.

نلفت النظر النقدي إلى هذا اللون من الكتابة الجديدة، الذي يعكس درجة الاستجابة الجمالية الإبداعية؛ لحاجات روحية معرفية وحضارية أيضاً، مما غيّر من أشكال بنية الكتابة العربية المعاصرة، في لعب تشكيلي بصري، نفيذ من مفهوم النص الكتلي الكتابي المفتوح في طرح "إمبرتو إيكو"، حين أقرّ بالتباين النصّي، بين النص المغلق والنص المفتوح، كتمثل "رولان بارت" النصّي بخصوص "النص المكتوب"، و"النص المقروء" حيث يرى كلا الناقلين النص انفتاحاً جمالياً، عبر كل احتمال تفسيري واقتراح تأويلي ونظر تأملي، ليفتح الباب

<sup>1</sup> - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص12.

\* - بنية سيموطيقية: بمعنى بنية غير لغوية.

<sup>2</sup> - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص8.

<sup>3</sup> - م، ن، ص8.

بمصرعيه على القارئ، كمنتج إبداعي، يتأرجح مع كفة إبداعية النص ذاته تعبر عن توجهات فكرية وفلسفية ومفاهيمية جديدة، في رحاب جماليات مغايرة، خاصة بما راهنت عليه لمفهوم الزمن واللغة والواقع، فاللغة ليست تعيينا ماديا للأشياء بل هي فاعلية وجودية نشطة تعبر باستمرار من الثابت إلى المتغير ومن النسبي إلى الكلي ومن ثوابت العرف إلى إمكانات اللاعرف، بصورة يتقاطع فيه الذاتي والموضوعي واللاموضوعي، والتجريبي والاستشراقي في وقت واحد.

هكذا نشأت علاقة حميمية بين المبدع والورقة، فهي محور نشاطه في مواجهة ما يخطه إبداعه، وخاصة عند دخوله العالم الرقمي، واستخدام الكبتار في كتابة نصّه، فأصبح يتفنن في الدلالات الطوبوغرافية، من نوعية الخط، وتوزيع النص على جغرافيا الورقة.... وغيرها من تقنيات الكتابة، فكان في تعامل القارئ مع النص على المستوى البصري؛ ليجد نفسه أمام دلالات بصرية، يستعملها الكاتب بإيحاء شاعري. يقدم عبد الرزاق بوكبة نصه "كنا نرقص حول الكوخ"

#### كنا نرقص حول الكوخ.

"شيء من ألفتت فقط يا أمي"

تقايض دمعها بالأغنيات، وتحتسي ألق المدى فرحا صغيرا، ثم يورق في جدائلها مرايا.  
(لم تزد عن أمس إلا إصبعا) قالت، وسافرت الطفولة في دمي تفاحة كفرت بملح يدي، وقد نسيته لهيب العشق.

"ما عدت المشاكس" قال حرف نائم في الحلق

فازرع ما تبقى من أصابعك الرخام بترية الذكرى، وفتش عن ملامحك القديمة/ عن فتات الخبز في الجيب اليسار، وعن أضاميم الصبابة في مناديل الصبايا.  
كنت مغرورا، وكن يخفن طلعتك الجريئة/ لا يجدن يدا إلى عينيك أو كفيك أو شفتيك أو كاس من الشاي المنع في العشايا.

والوسيلة: بسمه أو وردة أو كعكة أو ذبحة في القلب مرسوما على ريح المناديل المسيحة فالتمسها. قال صاحبك المولء. ربما صارت عصافيرا تمنى ريشها بالعتيق.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبيويه في الرمل؟، ص78.

تظهر من بداية النص قصديّة الوقوع في فخ الاستعراض لسطح النص بما توحى إليه ثقافة التلقي. يؤخر السطر إلى اليسار من الورقة، كون أنّ ذلك يصتعي على شعرية اللغة أن تعبّر عنه، ويحول مجال كشف الدلالة على مستوى شعرية البصر، قصد استخدامات غير اللغوية ليس النص محتاجا إليها إطلاقا.

### 1-طبوغرافيا القصة القصيرة جدا:

تتخذ القصة القصيرة جدا في تموضعها على مساحة الورقة التي لا تتجاوزها إلى غيرها باستغلال البياض واستثمار المساحة المتاحة لتشكل من سوادها تنظيم هندسي وبتموضع إيقوني، وإشارات سيميائية وبصرية تسهم بالتزويد الدلالي كنص متمم للأصلي ليستقر كل نص بامتداد أفقي وعمودي في اشتغال آليات يمكن تحكمها في شكل النص يتماشى وقراراته الداخلية، يمس الدلالة العميقة لتنبثق أشكالا يقع النص تحت سحرها. لنلاحظ النص الآتي "خالد ساحلي":

#### "خطيئة الوردة"

امتدت

يده

لساق

الوردة

يقطفها

تركت الأشواك على الأصابع

أثر

الوخز

كان على العين

رائية

الجمال

أن تحفل بالمعنى

و تهمل

الشكل.

الصورة طبعت رأس خطيبة

حين أمتد

ألم

اللوم

إلى سهم محقق

لما

أهداها

لشخص

نفسه

الثاني

المستوطن لإمارة السوء.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> - خالد ساحلي: خطيبة الوردية، ق ق ج، النور مركز إعلامي فني وثقافي مستقل، انترنت، ص 7671 <http://www.alnoor.se/article.asp?id=>

يشير المشهد إلى خطيئة آدم والوردة رمز التفاحة أو الخدعة التي راح ضحيتها في بحثه عن الارتواء وإشباع الرغبات مهما كان الأمر حتى أن يدوس المحذور فالوردة لحماية جمالها تسيج غصنها بالشوك لتبعد أيادي البشر عنها فلا يمارسون عليها حياتهم فبمجرد قطفها مصيرها الموت، يعيد خطيئته الأولى ولم يتب إلى بارئه، وإن صرّح بذلك ليبقى يتحمّل سوء نفسه

اللافت للنظر في شكل جميع القصص القصيرة جدا أنها تكتب تارة على شكل مسترسل، و تارة على شكل مقطعي و أنّ منها ما يجمع بين الاسترسال والبناء المقطعي في هذا الصدد استوجب علينا أن نتوقف عند مختلف الخصائص الأبنية الفنية في تجربة القص الجديد، عند أشكال القص وهيكلته، في أعمال المبدعين الجزائريين، نسجل عدّة أشكال للقص التي استخدمها الكتاب منها:

#### أ - الشكل المسترسل:

في بحث الدلالة عن سكن، يوفر لها السرد من خام المعنى أرضية تتناسب وتداعيات الحالة الوجدانية والوجودية لفعل الحكيم، فيه يتم السرد بشكل متواصل على طول السطر لإدراك النهاية التي تعلن عن ذاتها ، نلاحظ مع نص القاص "بشير ونيسي" « الخنفساء »:

#### الخنفساء

في زمن الديناصورات والحزب الواحد ..مسخت إلى خنفساء كنت أمشي أكل أشرب ألبس أنتاسل على الرمل الأبله أخط أبجديات وأوشاما ورموزا والريح تمحو قافيتي..

بعد سنين اكتشف علماء الآثار شمسا ليست لي وقمرا وحجرا وشجرا وسماء<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

### ب - الشكل المقطعي:

إنّ اعتبار الكتابة كفاعلية إنتاجية، كتابة داخل النص وعلى حوافه وفي فجواته بحيث تصبح الكتابة ضمن هذا الإطار وسيلة للترحال ليس في النص فحسب، بل في الذات أيضاً، ما يجعلها مكاناً للخلوة والتعلم معاً، لكونها توفر للطالب وسائل التفكير والرغبة فيه فتستدرجه إلى حالة من الاستقصاء للأنا وللعالم، وفرصة للإصغاء إلى الأجزاء المبعثرة فينا ما لا يمكن لهذه الأجزاء المبعثرة القدرة على التجمع، ليستسلم الكاتب لتداعيات أن تترتب رأساً على فضاء الصفحة. يكتب عبد الواحد نص قصة صعلكته في أزقة الأدب قائلاً في قصة بعنوان « صعلكة »:

#### صعلكة

تمرّد إصبعٌ على جوربه نكايّة في الشّاء  
لبستِ القدمُ جوربا جديدا  
أقسمَ الإصبع أن يبقر الحذاء  
دخل الرّجل إلى الاسكافي حافيا لرتقِ إصبعه<sup>1</sup>

تبدي بنية النص في توزيعها السردى نمط مختلف في تشكّل فضاء الكتابة، لتتوزع على شكل مقطعي، يشغل كل مقطع سطر لوحده، ليواصل المقطع الثاني تمرّكه الخاص في السطر اللاحق، نتاج ما تعمدته القصة القصيرة جدا في آلية انتاجها الدلالي، حيث هكذا دائما نلجأ " إلى الفن بوصفه تعويضا عن فقدان معين واستكمال إيهامي لنقص حيوي"<sup>2</sup> نبحث له عن الغياب في حروف الربط باستثمار حركة التحول من هيئة إلى أخرى.

### ج - الشكل الاسترّمقطعي:

وفيه تتم المزوجة في توزيعه السردى لفعل الحكى، فيه يتم السرد بشكل متواصل الى جانب التوزيع المقطعي، ليشكل نمط ثالث مختلف في تشكّل فضاء الكتابة في القصة القصيرة جدا، سمته الالتفات عبر الشكل المسترسل والمقطعي في مزوجة تتوفر دلالية الموقف.

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص24.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص27.

### شذى الجنة

بين البحر وزرقة السماء لست أدري ان كانت نفسي تسير أو تسبح أو تطير ..تصير...

أنتظر لعله يتجلى ويمحو عني دنيا السراب-

أرني أنظر اليك-

لا لن تراني ..لاشيء

...فجأة ..ما كان فتقا صار رتقا ..كل شيء أنا

شذى الجنة عاد في لبن الوطن لا أجوع لا أظمأ لا أتعرى..

قال الشيطان

سأخرج منها

هي لي أولا وآخرا وظاهرا وباطنا

سأزرع في دمك وردة النار على ضوءها البيض تفرش

ظلمتك.<sup>1</sup>

يتعاقب الشكل المسترسل والمقطعي في وضع متصلح، يتماهى كل في الآخر لتشكيل فضاء النص، من تسوية بين الحرية الشكلية التي صنعت في الكتابة، والحرية الشكلية التي منحنتها الكتابة للنص. من خلال المزوجة بين الفضاء كمكان، والسرد كفن تعد تجربة متولدة من شطر مشروع فتح نافذة جديدة في مسار القص، من خلال توظيف خاص للسرد، واستثمار مميز فضاء الكتابة.

<sup>1</sup> - بشير ونيسي: مجلة معكم.

## 2- علامات الترقيم:

تتبنى القصة القصيرة جدا ككل شكل أدبي علامات الترقيم، تنمهي والدلالة في التصوير الإبداعي خادمة الغرض ونواياه التعبيرية والإيحائية، حيث تتوزع الكتابة بين متحكم في آليات الترقيم وبين متحرر منها، وكتابات أخرى بين الأمرين:

**أولاً:**

بهدف الإشباع الدلالي يوفر متطلبات النص الترقيمية وتطويعها سيميائياً خدمة لغرضه كتابة تحاول التركيز على الدور المحوري للترقيم، ولا تُقصر حصره في الطبقة الشكلية تشكل صالون تحدث الجمال البصري، بما تؤثر به النص على مساحة الورقة نتأمل الأنموذج الآتي وعلاماته، فالسياق النصي يلزم واستخدام هته الوقفات الإملائية وبوضع مكاني مناسب

### ثانياً:

كتابات فيها نزعة التمرد، ترفض كل قسر، أو إكراه يمارس على النص يسجل في ذاته إحياء برفض الواقع، كون الكتابة المعاصرة لا مجالاً فيها للعفوية والصدفة، حيث تعتبر العلامة واضحة، وليس من المهم رسمها، فهي حاصلة في ذهن المتلقي.

علامة الحذف بنقطها الثلاث. الخاصية الترقيمية تدل على إحياء الدفقة وتلمييحها وإخفائها، في مجال يسكت الاعتراف بلغة البوح، لتحرك هذه العلامة مخيلة القارئ، وتعمل كحافز على التفكير والتأمل والتخيل، ومحاولة الإجابة عن الرمزية المطروحة، "وذلك في سياقاتها المرجعية، وأبعادها الانتقادية"<sup>1</sup> توظيف علامة الاستفهام قصد دفع القارئ إلى التخيل، وتدبر الجواب، وملء الفراغات بأجوبته الافتراضية والممكنة ليدور الفكر في هيامه من النقطة المثيرة ليصل إلى ما يقابلها في عملية أخذ ورد مع القارئ ليعلن النص عن جمالياته حسب ما يحتمل في كل ذهن من فهم خاص للجواب المختلف بالضرورة

يكثّر من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على كل شيء، في كل نقطة قنبلة دلالية تختار لغة الصمت والسكون اللامح، حتّى تحتك بأسلاك مخيلة القارئ لتقدح شرارتها توضيح وتقصص ما كان معتم ومسكوت عنه؛ في ابتعاده عن الكائن يتصل بتصوير المحتمل، والبحث عن اللانهائي نقط الحذف ليخلق بلاغة الإضمار والصمت، بدلا من

<sup>1</sup> - جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية، الانترنت، مجلة ثقافية إلكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية.

بلاغة الاعتراف والبوح التي نجدها كثيرا في الكتابات الكلاسيكية شعرا ونثرا. يقول الكاتب متوكلنا على بلاغة الحذف ملمحا إلى الموت هذا، ويستلزم الفراغ النقطي قارئاً ذكياً لما يكتبه تحمل في طياتها أسئلة كثيرة وقضايا إنسانية شائكة.

الكاتب يمزق شرنقة الإملاء، والفواصل الجامحة للتدفق والسرعة السردية والإيقاعية في "الانسحاق وراء اللاشعور الوجداني الذاتي، مع ترك التخيلات السردية تتساب بدون تقييد أو وضع للحواجز التي تكبح اللغة وتسلسل المعاني"<sup>1</sup> لتحملنا الضرورة كشف العلاقة الغريبة للعلامة الترقيمية، وجمالياتها الدلالية؟.

### ثالثاً:

كتابة تنهض من عثرتها في اللحظات الحاسمة، تشتغل على الترقيم بما يحتم عليها العرف الكتابي، مكثفة بالضروري والهام، ربّما أدّى إسقاطه إلى تقصيب الدلالة وكسر جناحها.

يتصرف المؤلف في هذه العلامات الترقيمية، ويطوعها لأغراض فنية وجمالية ومقصدية معينة، حيث يكتفي ببعض العلامات تركيزاً وتبئيراً، مثل: علامات الحذف والفاصلة...، حيث تعتمد "القصة القصيرة جداً" للتوظيف البارز لعلامات الحذف الثلاث والفاصلة، بغية تحقيق نزعتها التكتيفية والإيجازية التي تخلفها الجمل القصيرة المتراكبة والمتتابعة سرعة وإيقاعاً.

إنّ ما عرضته الدراسة التي مسّت بموجبها اختلاف آليات الكتابة التجريبية، في جنس "القصة القصيرة جداً" تحتم البحث عن آليات قرائية جديدة، تستوعب هذا الخطاب المتوتر العميق، الذي يولي اهتماماً كبيراً بالتشكيل، ويدرك في الوقت نفسه جدل العلاقة النصية، التي تولي اهتماماً بهذه العلاقة ودلالاتها.

إنّ كل انحراف عن المثالي أو المعياري، في بنيته يحقق التفاتاً نصياً، هذا الالتفات يحدث لذة نصيّة، كونها "لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر ولا من النمط البطولي، ولا من

<sup>1</sup> - جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جداً ومكوناتها الداخلية.

النمط العضلي نموذجاً لها، فهي في غير حاجة أن تتقوس استعداداً للقتال فالتى تستطيع أن تجعل من الشكل انحرافاً<sup>1</sup> بالضرورة ينحرف معها مضمونها.

فالمفاهيم النقدية ينتابها التصحيف والتحريف والتغيير، إذ حدث تغيير في البنية سواء أكانت معرفية أم تعبيرية، خصوصاً في الإبداع الذي ينتهك المثالي والأنموذج ويبحث عن نفسه في التجاوز والاختلاف، مع بنى تعبيرية نموذجية مستقرة.

فالبنية النصية المعاصرة، تعتمد أساساً على الحركة، وتتأسس طبقاً للمغايرة التي تتحرك بين الثتلاف والاختلاف، فالكاتب يفارق النمط التوصيلي إلى نمط جمالي، يمارسه وهو في حالة خاصة، تقوم فيها اللغة بدور التطهير؛ الذي يتحقق مع ملمح فني كميز نوعي للقصة القصيرة جداً" يتمثل في "القفلة" أو "الخرجة".

### 3 الخرجة

إن نجاح القص مرهون بنجاح إيجاد توليفة بين استرسالية المتن، وتوقف السرد توقف مميز جداً، كملح فني، هو الذي يحدد جنس هذا النوع، من بين ما يقدمه الأدب من أنواع تتداخل وتتشابك، فالخرجة في القصة القصيرة جداً، هي البرزخ الفاصل بين كل التشكلات الأدبية، تحقق حالة كيان وجودي ما يتجهياً ليتطور حتى ينفجر.

والخرجة فيها إحياء بالدهشة، كتخرجة ذكية، تكسر أفق توقع القارئ، فهي مركزية ثقل شعرية السرد في "القصة القصيرة جداً"، وتوقف السرد ضمن عملية مباشرة دون لف ودوران إلى مركز النص، ليتوقف عندها، فلا حاجة له بالتعليق، بعد الإشباع المعنوي والدلالي.

يسوق قفل السرد الخطاب نحو التعجيز الكتابي، يمكن التنبؤ به بفكرة ذكية أو مفارقة لطيفة؛ وهي عبارة عن خرجة تفجر الدلالة؛ لتحيل عن لحظة التتوير في "أدب يقدم القول المحكم على البناء المحكم"<sup>2</sup> وإن خصّ لا يدفع القول بالضرورة لإتمامه، كون القول وصل إلى الهدف، لا يعنيه إتمام البناء، وإن تعطل واختل، فهي غاية أخرى في الكتابة، ليرتك القارئ يكمل هذا البناء ويقوم هذا الاعوجاج.

<sup>1</sup> - رولان بارت: لذة النص، ص ٤٤ - 45.

<sup>2</sup> - محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، ص 357.

نلاحظ تقنية القفل أو الخرجة في قول الكاتب :

أأهديك شيء... قالت بلى

"وردة"

عادتي: أقبل نصف الهدايا....

احتفظت بالغصن وردت الباقي<sup>1</sup>

هي النظرة السلبية والانهازامية للإنسان المعاصر لذاته وللوجود؛ تأتيه الدنيا بما رحبت، يرى فيها إلا شوكا يدق عظامه الرثة، فلم نعرف هذا النصيب من القسمة التي ارتضتها ليفاجئنا التشكيل بقبول الشوك (الغصن) ورد الهدية في الأصل (الوردة) ليتوقف هنا السرد

إنّ التلقي ما هو إلا عملية "التفاعل بين المتوقع واللامتوقع"<sup>2</sup> إنّ هذه السمة (التوقع - اللاتوقع) تتصل أيضا بأسلوبية البناء التركيبي بوصفها عناصر لسانية متغيرة إزاء المعيار القاعدي<sup>3</sup> تقلت من التأطير النظري لتعليم خرجة تحيل السرد بشكل يفتح على تشكلات متعددة، في تقديم مقترحات مناسبة لتطبيق ونشاطات العمل داخل النص ومساءلته كيفية الخروج، بأقل جهد لغوي تستنزف فيه أفق التلقي.

#### أ- الخرجة عبر النكة

من العناصر البنائية للدلالة تستجيب وطبيعة القصة القصيرة جدا لما تنيره من طرافة ومسحة ترفيهية فهي من التشكلات الصعبة في تحويل الواقع المتأزم، بخلق من طياته طرفة. يقدم عبد الرزاق بوكبة النص الآتي:

القصة جاهزة في تقديره، لقد قبض على بطلها في كله كما لو كانه:

قال

نال

هال

صال

شال

<sup>1</sup> - محمد يوسف غريب: انترنت، ص <http://www.adabfan.com>

<sup>2</sup> - موسى رابعه: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، ص 88 .

<sup>3</sup> - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص 8 .

مال  
طال  
خال  
حال  
جال  
كال  
آل  
بال..

وهو يفكر في النشر عضته ابنته: أبي.. هل دخلت معه المرحاض أيضا؟<sup>1</sup>

مع هذا التشكيل لا يمكن أن نحصل على دلالة إلاّ تتقضاها أخرى بما تحيل إليه رؤية الكاتب بما ضمنه "هل دخلت معه المرحاض أيضا؟" في خرجة صنعت شعرية المشهد في مسحة تنكيتية يبعث عن السخرية، حيث كانت توالدية الفعل عادية جدا، إلى أن تفاجئنا بقفل السرد بسؤال غير دلالة المشهد وحوّر قضيته.

يعتبر النص تصوير فوتوغرافي لمشهد مجرد وارد الحدوث إلى التكرار عبر مشاهد الحياة اليومية، انتقل بفعل الكتابة "لحظة سردية يقدمها قول حكاوي"<sup>2</sup> أدت به النهاية إلى تغيير الصورة الأدائية الإخبارية إلى صورة مشهدية شعرية ما لها من الإيحاء والتدليل والتعبير المختلف.

### ب-الخرجة عبر اللغز

قصد استحضار شعرية النص، تستجد القصة القصيرة جدا ببعض الآليات الدلالية تعوض الشح السردية، فتتقدم في أحداث ملغزة مغرقة في الرمزية، مما تتيح لتعدد الحلول الممكنة، وبالتالي تعدد لمعاني النص دون معنى نهائي نتفق على نجاعته؛ تقدم كل الاقتراحات نفس الحظ، توصيفا لحل يبدو معبرا عن حال ثقافة المتلقي وفهمه للمسألة مما يتّجه المعنى من التمرکز حول الاتفاق، إلى التشضي في الاختلاف، في لعبة يبقى النص

<sup>1</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سبويه في الرمل، ص108.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد، ص129.

الفائز الأول في امتحان قرائه، وهم يركضون وراء سراب الجواب، دون جدوى يتيح لذة في اكتشاف اللغز وفك شفرته. نتأمل النص الآتي:

### بلح ناقل الضوء

لي نخلة تبعد مترين عن ورقى ، أوي إليها عند كل ألق  
أنتف سعتها بين شوقين  
النجوم تعد نخلتي ليلا ، أقول لها :  
-مساؤك بلح ..

يسقط الرطب سلاما على كفي  
أشفق على النجوم وهي ترجع العدّ إلى البداية كلما أخلطت جدول حسابها.  
يحسدني الفلاحون ، سألني أحدهم يوما:  
-كيف يعزق النخل ؟

يستحيل المعنى أسطورة، والتقدم المطرد للدلالة التي تخطئ سبيلها، في انتصار ملكة  
الفهم على العقل، المتاح في الحساب، متخلياً عن وظيفته التوجيهية، وتطابقه مع سلطة  
الفهم، عندما طغت على فعاليات الحياة الأدبية بأنماطها، وأخذت شكل الوسائل القادرة على  
إضفاء الأهمية لكل فعل تشكيكي مروغ، وإليه يعود تقدير أهلية وجدوى كل نشاط، وإثبات  
المعقول واستبعاد اللامعقول، في مراقبة تسريبات دلالة تنتظر في اللامعقول معقولا.  
إنّ النص ينتظر ليكمل، ويتضح وتفسر شفرته، على ما يتيح من فراغات المهيأة  
للتأويل، باعتبارات السياقات المرجعية والاجتماعية وغيرها.

### ج- الخرجة عبر المفارقة:

يقدم عبد الواحد بن عمر في بداية مدونته إهداء على شكل "قصة قصيرة جد"، يقول فيه:

#### إهداء

أكملت الحروف نصابها فأصبح يبحث لمن يكتب الإهداء  
لن أهديها إلى قبر أفهم تربتك جدتي  
تذكر عزوبته التي ما انفقت

### فكتب زوجتي<sup>1</sup>

يجسد هذا الإهداء استثماراً مثيراً لإمكانات السرد وفن اللغة، تشير لتوترها في تأنيث المعنى " فالإشارة بوصفها إبعاد وتقريب تشتغل بآلية الخيال، أي الجمع بين التضاد، وفيها ينكشف التضاد ليس إلا حجاباً ينطوي على ائتلاف، لا تقوى العبارة على التقاطه<sup>2</sup> في لحظة هاربة، تسجل موقف لم يحسم حتى بعد قوله: "تذكر عزوبته التي ما انقضت... فكتب زوجتي " فزوجة الكاتب التي تسجل المفارقة ما هي إلا هواجسه، وأحلامه يرجو لها التحقق. وهي الأكثر حضوراً، فهي حاضرة بغيابها أكثر من حضورها بحضورها، وفاعليتها في الغياب أهم من فاعليتها في الحضور، ولا نقف في النص على صفات الأنثى الصارخة التي تبعث الشهوة في العاشق، وإنما هو تعلق رومي رومانسي، ويبدو أن هذا التعلق هو الآخر الأكثر فاعلية، لأنه يمثل شساعة البعد بين المحبين، فلا مجاسبة ولا ملامسة بين الطرفين ولذلك فإن العاشق يظل مثل نبتة ظمأى تنتظر السراب والمطر وهو في حالته تلك كحالة النبتة التي تموت شيئاً فشيئاً، ولو حدثت المجاسبة لكان الواقع أقل وطأة.

خلقت المفارقة في خرجة النص تعجيز الكتابة، نحو سلسلة الاقتراحت المقدمة ليتوقف السرد، حيث "عملت على قلب السياق المنطقي الذي اعتمدته جمل النص"<sup>3</sup> لتتحور الموقف العادي إلى "المستوى الشعري الأساس وسيلة للحفاظ على شعريّة النص"<sup>4</sup> وضعت عندها شعريّة القصة في أفق لا متوقع، كسّرت حتى المتخيل لما "تحتاج إلى إحكام بالغ الدقة للعلاقة بين الشكل والوظيفة أو بعبارة أخرى بين المقال والمقام"<sup>5</sup> في بحث الذات المبدعة عن لحظة الفرار فما وجدتتها إلا في بناء النص على هذه المفارقة.

إن هاته الذات المبدعة خلال عملها المرجئ وهي "تتحول إلى ذات لغوية، تكون مدركة بوضوح للتجربة ممسكة بزمام اللغة، حتى لا تتفلت منها بل يظل محتفظاً على الدوام على ذلك البصيص الذي يُمكن القارئ من أن يبقى أسير حركتها"<sup>6</sup> حتى بعد انتهاء السرد

<sup>1</sup> - عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، ص2.

<sup>2</sup> - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص212.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد، ص129.

<sup>4</sup> - م، ن، ص129.

<sup>5</sup> - محمد العبد : المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، 2006، ص 9.

<sup>6</sup> - نوال بن صالح: حياد السارد والرؤية المفارقة في رواية l'attentat لياسمين خضرة، ص21.

لتبدأ عملها في المتلقي، لتقدم المفارقة كونها ليست تقنية شعرية بل "أداة مراوغة ولعبة بين الكاتب (صانعها) والقارئ (مستقبلها) يتحقق من خلالها التواصل في أذكى أشكاله"<sup>1</sup> تتم عن طاقات اللغة في تأنيث معناها. لتتمثل من بين التشكلات الغير مألوفة لدى المتلقي تأثير إحساس عميق يؤدي إلى تغييب "المركز الإحالي للنص"<sup>2</sup> بما يمكن تعدد دلالها.

ليس هناك من يعتبر من خلال القصة الأنموذج أنها تحمل سرّ جمالياتها من تجارب أخرى، لكن نعتقد يجب أن يكون لها طاقاتها خاصة تبدع فيها كجنس مختلف معها يمكن أن "تعرف يقينا أن كاتبها أتى من تجربة سردية أصيلة وعميقة، ليست طارئة ولا مؤقتة"<sup>3</sup> والكتابة فيها لم تتوقف عند حدود التشكيل الجمالي، وفي حدود اللعب بالكلمات واعتماد مهارات وإجراءات تنغمس في "خطاب الثقافة ونسق ذهني ووجداني مما يجعلها علامة ثقافية ومدلولا نسقيا في تكوين الخطاب، عن الذات وعن الآخر والزمن الفني لتاريخ النص والذات"<sup>4</sup> الطريقة الأنسب لمواجهة هذا العالم العاثر هي السخرية، حتى لو كانت سخرية سوداء وقائلة. وفي رؤية أخرى يقول عبد الرزاق بوكبة في نص بعنوان "الوديعة":

#### الوديعة

كان جدك كائن صحراء لم يجد ورودا يهديها صنمه، فأهداه عنزة تنغو/ تركت الصنم فذبها عند قدميه، ثم سحبها ولدّه إلى الأضحى/ سحبتها أنا إلى سيدك أبي النقي (3) فانظر أين تسحب عنزة جدك.

. إلى الثلاجة.<sup>5</sup>

فالسخرية التي قامت عليها القصة " هي التي جعلت منها أداة قوية للنقد الشخصي والاجتماعي"<sup>6</sup> في مفارقة التحول الاجتماعي، والفكري والثقافي، من الروحانية إلى المادية، ليستثمر النص البناء المفارقاتي كاقترح أسلوبه يقدمه الخطاب من بين اقتراحاته

<sup>1</sup> - م، ن، ص 21.

<sup>2</sup> - سمر الديوب: مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والتنمية والفنون والآداب - الكويت، ع 41، 2012، ص 116.

<sup>3</sup> - ليلي إبراهيم: نصوص نقودنا إليها الفراشات... أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جدا)، ص 17.

<sup>4</sup> - ينظر: محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص 41.

<sup>5</sup> - عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبيويه في الرمل؟، ص 61.

<sup>6</sup> - فن بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، مجلة فصول، م 12، ع 3، خريف 1993، ص 166.

"تعرض طريقة من طرائق استخدام اللغة في السياق النصي والسياق الخارج عن النص"<sup>1</sup> أي في عقد المفارقة على "علاقة التضاد أو الإزدواجية بين المنطوق اللفظي وبين الدلالة المحوِّلة التي يرشحها السياق"<sup>2</sup> متمثلة في عادات وتقاليد المجتمع الإسلامي في وجهه المتخلف، في التقرب إلى الله زلفى.

بعد هذا التحليل لتقنيات الكتابة، عبر مباحث هذا الفصل، التي اشتمل عليها، في سبيل الكشف عن خصائص القص الكتابية، من تنوع في تقنيات البناء الفني للقصة القصيرة جداً، الذي تختلف كثيراً عن أشكال بناء القصة التقليدية المبنية على ثلاثة أثاف\* (عرض عقدة، حل)، لكن تتماهى وعدة أشكال أدبية، مما يؤكد أنَّ القيمة ليست في البناء ولا في القالب الذي تصبُّ فيه القصة؛ بقدر ما في طريقة التعامل معه، ومن خلال أسلوبية التعبير ومما تختبر من معطيات فنية، تؤكد وجودها، بوصفها نوعاً أدبياً حدثاً تكشف عن إنجازاتها من خلال أشكال البناء، في مميزات هذا البناء الجدّ مختصر. من خلال التركيز في تخيير العلاقات المقتضبة، والتفنن في التركيبات والتشكيلات اللغوية وغاياتها التعبيرية، التي تملي صياغات بيانية وتصويرية، في براعة فنية.

<sup>1</sup> - نوال بن صالح: حياء السارد والرؤية المفارقة في رواية l'attentat لياسمينه خضرة، ص4.

<sup>2</sup> - م، ن، ص4.

\* - أثاف: هي أرجل الطلولة

خاتمة

## خاتمة

مع القصة القصيرة جدا رفعت روح الليالي العربية إلى السماء، ومعها بُتِرَ "خيال شهرزاد وحورت فطنتها وذكاءها وما صاغته مؤلفة الليالي من صورة شعرية ونثرية جسدت الحياة اليومية وتفكير العصر وعقلية الناس بشكل نادر فريد، يعبر من خلالها عن أشياء وأمور لا توافق الشخصية الحديثة أن تعبر عنها؛ ليدخل هذا النوع المجال الإبداعي ضمن تجريب واع، ينم عن مقدرة وتواصل، لأنّ التجريب لا يمكن حصره في معين فهو ممتد إذا ما أحسن الكاتب أن يستوعب حجم ما يريد أن يقوله، وهؤلاء كاتبنا ثلّة من الذين ظهوروا في هذا الجيل؛ وواكبوا التجريب بما فيه من تغيرات ومواضيع.

لم تتأثر القصة القصيرة جدا بمختلف الفنون الحديثة ولا ينبغي لها، كالسينما والمسرح والشعر الحديث والسيناريو... بما يحتم اندماج بعض عناصر فنية كثيرة مما تتيحه هذه الفنون في عملية بناء إعادة ترميم الشكل القصصي، كون هته الفنون وجدت قبل القصة القصيرة جدا، غير أنّ ما نلتمسه في القصة القصيرة جدا من سمات هته الفنون إلّا بقايا حطام ما تعلّق في اللاوعي من آليات تشكيلية فنيّة، تحررت من خامها لتستجيب لإملاءات الذات، لتفسح حركة القص عن فضاء جمالي مفتوح على عدد من الأجناس الأدبية، فيها يمارس خواصه، ككتابة جديدة، في محاولة منها تأكيد الذات على أحقيتها في إنتاج نصّها الخاص، لو على حساب اقتحام تشكّلات جمالية عريقة، وكسر عرّفها،

إنّ القصة القصيرة جدا تجربة ومغامرة فريدة، بداية ظاهرة جديدة، ولا تهمنا الانتقادات والسهام التي وجّهت لها من طرف العديد من النقاد، فهو أمر طبيعي، فالمهم تمثّل موقف جديد ما تزال لم تجد صداها في التاريخ في خضم الحجب الكثيفة التي تكتنف تميّز حضورها في المشهد الأدبي والثقافي.

إنّ القصة القصيرة جدا إحدى ضربات السرد المعاصر، وهي القصّة القصيرة المركّزة الغنية بالإيماء والرمز والإنسياب والتدفّق. وهي عبارة عن دفقة شعورية سريعة تتناسب مع تسارع الأشياء المذهل في هذه الحقبة الزمنية التي تحاصرنا حالياً؛ إنّها إشبه ببرقية شعرية صار لها أنصار وأعلام، ومميّزات، فهي تتسم بالكثافة و التركيز حيث إنّ الشاعر يقول

بوساطتها أشياء كثيرة، بعبارات موجزة. عرف هذا النوع من القصص في السبعينات من القرن العشرين.

من عوامل نشأة القصة القصيرة جدا تلك التحولات الفنية و الفكرية، و الحاجة إلى التعبير عن روح العصر وهو عصر السرعة والاختصار. وبطبيعة الأدب باعتباره كيفية تقديم، وفي هذا التقديم تكون الذات لها من الحرية في نمط التعبير من الأنماط المتوافرة ليتألف الكلام على ما تحيل إليه نبضات النمط.

راج بين الباحثين أنّ القصة القصيرة جدا متأثرة بالمؤثرات الأوروبية والأمريكية والشعر الياباني بما عرف بالهايكو الذي يقوم على التركيز والتكثيف والاقتصاد اللغوي. هذه الدراسة لا تتكر هذا التأثير ولا تذهب إلى أنّ القصة القصيرة جدا محاكاة بحثة للآخر بل تعتقد أنّها وإن تأثرت بمؤثرات في الأدب الأوروبي ولكن ليست نسخة منه، بل هي إحياء أو إعادة صياغة لما اعتمل في نفس المبدع العربي من المقطعات وما امتزجت فيه الخصائص التراثية و العالمية.

إلا أن هذا الإيجاز غالبا ما يكون مرتبطا بأهداف النص الجمالية وسرعته الداخلية التي تختلف من سرد إلى آخر، وكذا بتناغم النص الداخلي الذي تحكمه علاقات نصية دقيقة، كما أنه ليس المقوم الوحيد الذي يقوم عليه صرح القصة القصيرة جدا، بل هناك خصائص أخرى تعمل لتنتج لنا تلك النصوص - اللوحات متمثلا لحبكة، والتي قدتك ونفي بعض الأحيان متضمنة وراء أسطر القصة - الشيء الذي يحتم على القارئ التفاعل مع النص - أو تجنب الحشو والتفسير، إضافة إلى البناء المحكم والمتراص والنهوض على حدث ضئيل، لكنهم وحو كبير، أو تيمة معينة أو فكرة فلسفية أو استلهام التراث والشخصيات والأعلام، وفي بعض الأحيان نجد القصة القصيرة جدا، باعتبارها جنسا أدبيا مشاكسا، تكسر أفق انتظار القارئ وتهدم تحسباته أو تدخله إلى عالم من العجائبية والغرائبية أو ترمي به إلى متاهات التناص وهذا كله يعكس رحابة القصة القصيرة جدا بالرغم من ضيق حيزها .

ارتبطت القصة القصيرة جدا بالكتابة الحرة، وبزمنها الحر، لتعبر عن إطار حضاري وتاريخي، أقرب إلى اللحظة النقدية على أحوال عصرها وظروفه الخاصة.

ظهرت القصة القصيرة جدا في ظل تغير الرؤى والإجراءات النقدية وما عرفت القراءة من تحولات، وانفتاح الخطاب على جماليات جديدة، سواء ما خلقه النوع وما أتاحتها الأنواع الأخرى بطرق التماهي والإعارة، واللعب الحر بين الحواجز والحدود في النوع وبين النوع بتوصيف كتابة على وجه الإطلاق، وعلى وجه التحديد ما عرفت القصة القصيرة جدا من خلخلة الأنموذج، دلالة تشكيلا وشكلا، في تغيرات التكوين البنائي، ما يجزنا ويدفعنا للبحث عن أدوات إجرائية تمكن من قراءة هذا النوع، في زئبقية تشكّله الدلالي والشكلي، معها استلهمنا فكرة التحول: من إلى. كخاصية مميزة في القصة القصيرة جدا هذه الخاصية تحتجب واقع التحول من وجهة إلى أخرى، هو ما مكننا من أن نُوقّع تحت مصطلح "الالتفات" كاقترح بديل في كنف هذا الضرب كآلية محكمة في اشتغال الخطاب، يمس عمق اقتصادية اللغة في تجلي جمالياتها وعرض طاقاتها، وفي تحديد علاقاتها تحديدا جيدا لما تحققي به من قيمة نقدية، تتناسب مع تغيرات التكوين البنائي لنمطية الخطاب في القص القصير جدا، مع توسيع حد مفهومه، ليستوعب معايير ومفاهيم نقدية جديدة تنضاف إلى ذاكرة المصطلح، وشحن إجراءاته في مقابل ما كان قائما عليه في إطار بنائية الجملة بما يتحقق تحت شرط حدودها، من التحولات والتبدلات والعدل عن صيغة إلى صيغة، أو عن سياق إلى سياق، هي نتاج زئبقية الشكل والدلالة، التي شهدتها التحولات الفنية والفكرية الحداثيّة.

إنّ حركيّة التشكيل المعاصر الذي فرضته الفلسفات الحداثيّة، وما طرحته من أفكار ورؤى وبخاصة ما تبنته الكتابة في جنس القصة القصيرة جدا، كبنيت شرعية لهته الفلسفات ولدت في سياقها ومن مخاض معاناتها، في تحسس رهاناتها أكسبتها الانفلات عن كل قيد والتكور في غطاء والتموقع تحت نظام والتبعية لمؤسسة بعينها، فراحت تنتقل بين التشكلات في تشضي بنيّاتها، لا تلبث أن تستقر على تشكيل حتّى تعدل عنه عدل يلزم كل طاقات اللغة وامكاناتها السياقية والنسقية، لتتلاعب عبر ما يتيح "الالتفات" من حرية على محاور تبدلية واستبدالية، في عزفها على أوتار الخطاب المحقق لحنا عبر التناص التكرار التريديد المشهدي، الفضاء البصري...

توصّل البحث إلى كشف أهم ميزات القصة القصيرة جدا، متمثلة في الخيال المتوقد الحساسية المرفهة، الابتعاد عن الحشو والزيادات، الاتصاف بانتقائية اللفظ و تميز الصورة

القدرة على التأثير في المتلقي، والسيطرة على توجيه انتباه المستمع، المفاجأة عن طريق الخرجة، التي تقفل السرد، والتركيز على الجمل القصيرة المكثفة جداً.

استطاع الأدب الجزائري أن يتواصل مع الآداب العربية والغربية مؤثراً ومتأثراً، وتأثره بالوافد العربي كان أكبر، كونه جاء متأخراً عن الاسهامات العربية الأولى التي تأثرت بمؤثرات في الأدب الأوروبي ساهمت اختلاف المرجعيات الفكرية والاجتماعية والسياسية ظهور طابع القصة القصيرة جداً نوع من التميز، من طرف العديد من الأدباء سجلوا حضور طيب على المستوى الابداعي.

القصة القصيرة جداً بهذا الشكل أصبح نوعاً من العبور في تجربة جديدة تمثل صيرورة استكشاف للأنا وتجاوز لها في الوقت نفسه، ما يمكن للذات من تبحر نتاج لسلسلة من انفصالات الأنا عن ذاتها في حقول اللغة والرؤية والفعل، ما يعني أن أي تغيرات تمس هذه الحقول استدعت وأدت في الوقت ذاته إلى تغيرات في حقل الأدب، عملت على توسيع خطوط الرؤياه، وما نتج عنها من انكشاف لمريئات كانت موجودة في دوائر صامتة انتظرت وقت انكشافها والإعلان عنها، لتتربع على فضاءات رحبة في دنيا الأدب.

إنّ القصة القصيرة جداً تجربة ومغامرة فريدة بداية ظاهرة جديدة، ولا تهمنا الانتقادات والسهام التي وجهت لها من طرف العديد من النقاد، فهو أمر طبيعي، فالمهم تمثل موقف جديد ما تزال لم تجد صداها في التاريخ في خضم الحجب الكثيفة التي تكتنف تميز حضورها في المشهد الأدبي والثقافي.

تظل إشكالية الأجناس السردية قائمة بين المصيرين على ثبات الأجناس استقرارها وبين الرافضين لهذا الثبات الذي يعدونه جموداً و حدا لإمكانات الإبداع. و في حقيقة الأمر ليس سبب ذلك إلا الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط و القواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة و شبه نهائية، تمكن النقد من التعامل الواضح مع هذه الأجناس بطريقة موضوعية تقبل تشكل أنواع جديدة وفق هذه الشروط. فلا يضطر إلى قبول نوع ورفض آخر لأسباب لا تعد في الغالب منبثقة من روح النقد الجاد الذي يسعى إلى مواكبة العملية الإنتاجية للنصوص السردية

هكذا تعد "القصة القصيرة جداً" أحد الأنواع السردية النائية التي تبحث عن هوية واضحة، تثبت شرعية وجودها كنوع أدبي مستقل له فضاؤه اللغوي الخاص وسماته الفنية المميزة.

إنّ مجموع هته التقنيات والأساليب التي تعمل علي اقتضائية اللغة واختزالية النص لا يمكن أن تتحقق إلّا في اطار عام تبحث عن هدف لرؤياها الخاصة في اطار بناء تشفيري يستهدف الدلالة بإعمال التقرين؛ إلا أن هذا الإيجاز غالبا ما يكون مرتبطا بأهداف النص الجمالية، وسرعته الداخلية، التي تختلف من سرد إلى آخر، وكذا بتناغم النص الداخلي الذي تحكمه علاقات نصية دقيقة.

كما أنه ليس المقوم الوحيد، الذي يقوم عليه صرح القصة القصيرة جدا، بل هناك خصائص أخرى تعمل لتنتج لنا تلك النصوص - اللمحات متمثلا لحبكة، والتي قدتك ونفي بعض الأحيان متضمنة وراء أسطر القصة - الشيء الذي يحتم على القارئ التفاعل مع النص - أو تجنب الحشو والتفسير، إضافة إلى البناء المحكم والمتراص والنهوض على حدث ضئيل، لكنهم وحو كبير، أو تيمة معينة أو فكرة فلسفية أو استلهم التراث والشخصيات والأعلام، وفي بعض الأحيان نجد القصة القصيرة جدا، باعتبارها جنسا أدبيا مشاكسا، تكسر أفق انتظار القارئ وتهدم تحسباته أو تدخله إلى عالم من العجائبية والغرائبية أو ترمي به إلى متاهات التناس وهذا كله يعكس رحابة القصة القصيرة جدا بالرغم من ضيق حيزها .

ارتبطت القصة القصيرة جدا بالكتابة الحرة، وبزمنها الحر، لتعبر عن إطار حضاري وتاريخي، أقرب إلى اللحظة النقدية على أحوال عصرها وظروفه الخاصة حيث ظهرت القصة القصيرة جدا في ظل تغير الرؤى والإجراءات النقدية وما عرفته القراءة من تحولات، وانفتاح الخطاب على جماليات جديدة، سواء ما خلقه النوع وما أتاحتها الأنواع الأخرى بطرق التماهي والإعارة، واللعب الحر بين الحواجز والحدود في النوع وبين النوع بتوصيف كتابة على وجه الإطلاق، وعلى وجه التحديد ما عرفته القصة القصيرة جدا من خلخلة النموذج، دلالة تشكيلا وشكلا، في تغيرات التكوين البنائي.

ذلك هو ما يجرنا ويدفعنا للبحث عن أدوات إجرائية تمكن من قراءة هذا النوع، في زبئية تشكّله الدلالي والشكلي، معها استلهمنا فكرة التحول: من إلى. كخاصية مميزة في القصة القصيرة جدا هذه الخاصية تحتجب واقع التحول من وجهة إلى أخرى، هو ما مكننا من أن نُوقّع تحت مصطلح "الالتفات" كافتراح بديل في كنف هذا الضرب كآلية متحكمة في اشتغال الخطاب، يمس عمق اقتصادية اللغة في تجلي جمالياتها وعرض طاقاتها، وفي تحديد علاقاتها تحديدا جيّدا، لما تحتفي به من قيمة نقديه، تتناسب مع تغيرات التكوين

البنائي لنمطية الخطاب في القص القصير جداً، مع توسيع حد مفهومه، ليستوعب معايير ومفاهيم نقدية جديدة تتضاف إلى ذاكرة المصطلح، وشحن إجراءاته في مقابل ما كان قائماً عليه في إطار بنائية الجملة بما يتحقق تحت شرط حدودها، من التحولات والتبدلات والعدل عن صيغة إلى صيغة، أو عن سياق إلى سياق، هي نتاج زئبقية الشكل والدلالة، التي شهدت التحولات الفنية والفكرية الحداثيّة.

إنّ حركيّة التشكيل المعاصر الذي فرضته الفلسفات الحداثيّة، وما طرحته من أفكار ورؤى وبخاصة ما تبنته الكتابة في جنس القصة القصيرة جداً، كبنت شرعية لهته الفلسفات ولدت في سياقها ومن مخاض معاناتها، في تحسس رهاناتها أكسبتها الانفلات عن كل قيد والتكور في غطاء والتموقع تحت نظام والتبعية لمؤسسة بعينها، فراحت تنتقل بين التشكلات في تشضي بنيّاتها، لا تلبث أن تستقر على تشكيل حتّى تعدل عنه عدل يلزم كل طاقات اللغة وامكاناتها السياقية والنسقية، لتتلاعب عبر ما يتيح "الالتفات" من حرية على محاور تبدلية واستبدالية، في عزفها على أوتار الخطاب المحقق لحنا عبر التناص التكرار التريديد المشهدي، الفضاء البصري...

ملحق

### بشير ونيسي

شاعر من شعراء الجزائر. من مواليد وادي سوف من الجنوب الجزائري. الكاتب من مواليد 1972 متحصل على ليسانس في الآداب واللغة العربية من جامعة الحاج الأخضر بباتنة؛ يشتغل الآن في التعليم الثانوي، ويحضر رسالة ماجستير تخصص الأسلوبية. بجامعة قاصدي مرباح - ورقلة. أصدر رفقة مجموعة من الشعراء ديوانين، الديوان الأول بعنوان "وسابعهم وجهها" والديوان الثاني "قبل أن تنفذ الكلمات". الشاعر والكاتب "بشير ونيسي" عضو مؤسس لبعض الجمعيات الناشطة ثقافيا؛ مثل "رابطة الفكر الإبداع" و"جمعية المرايا للمسرح"، نشر بعض أشعاره في الصحف الجزائرية مثل: المجاهد الأسبوعي، والشروق الأسبوعي. من أشهر دواوينه كتاب "التجلي"، وكتاب "الفناء والبقاء" تحت الطبع. وهو عضو الآن في اتحاد الكتاب الجزائريين.

### خالد ساحلي

يعتبر الكاتب "خالد ساحلي" من الكتاب الجزائريين الذين يمتلكون إبداعا ينثر أوراقه داخل فضاء اللغة السردية والشعرية، مشكلا عوالمه في سحرية القص وتشكيل النص الآخر، الذي يحاول أن يصل إلى نمط مختلف، يجعل من الرؤية الإبداعية تتعدد في علاقاتها وفي تداخلاتها ..

الكاتب خالد ساحلي من "فرجيوة" ولاية برج بوعرييج، وهي موطن الكاتب أين يتنفس عبق المكان ويشم رائحة الغد. هي ملهمة الكاتب والشاعر، كانت محط أبو عبد الله الشيعي وكانت مركز رجالات الثورة، أحبها فرحات عباس.

خالد ساحلي عضو جمعية العلماء المسلمين

ولد سنة 1971، تحصل على دبلوم تنشيط الشباب اختصاص فنون درامية معهد الخروبة، عمل مراسلا صحفيا لعدة جرائد كما كتب في عدة جرائد يومية، وأسبوعية منها "جريدة

القلاع" و "العقيدة" كما عمل متعاوناً صحفياً ومشرفاً على ركن صفحات "الطفل و الأسرة" بجريدة "شعاع الرؤية".

كتب في عدة نشرات ودوريات عربية منها "المسار"، مارس النشر الصحفي على الانترنت والإبداعي والأدبي، يعتبر من المؤسسين لرابطة الأدب الإسلامي الجزائرية المنحلة في التسعينيات، وعضو سابق في رابطة إبداع الثقافية الوطنية فرع ولاية سطيف، كما هو الرئيس الحالي للنادي الأدبي لجمعية صوت الأجيال للفنون والثقافة.

وقد صدر له "لوحات واشية" عن دار ميم للنشر الجزائرية لصاحبها الكاتبة آسيا علي موسى سنة 2008، و"الحكاية الزائدة عن الليلة الألف" عن دار ميم أيضاً، صدر للكاتب الروائي خالد ساحلي كتاباً بعنوان "الكتابة والوجود"، وله عدة مخطوطات تنتظر الطبع.

أجرت عدة جرائد حوارات معه منها "جريدة الخبر"، "العالم السياسي"، وغيرهما كما أجريت معه عدة حوارات إذاعية (إذاعة سيرا والهضاب).

شارك في مسابقات الشعر والقصة، نال من خلالها عدة جوائز، وقد ترأس لجنة تحكيم المسابقة الأدبية للملتقى الوطني "كتامة" سنة 2005.

### السعيد موفقي

قاص و ناقد وباحث أكاديمي جزائري، من مواليد 1963/03/07 بمدينة حاسي ببح ولاية الجلفة، تحصل على شهادة بكالوريا (لغة عربية و آدابها ) ثانوية حاسي ببح سنة 1984 - تحصل على شهادة الليسانس "لغة عربية و آدابها" من جامعة الجزائر 1988، وشهادة دراسات تطبيقية (قانون أعمال) جامعة الجلفة سنة 2005 - أستاذ تعليم ثانوي "أدب عربي" منذ سنة 1988 إلى يومنا هذا.

- متحصل على شهادة الماجستير "دراسات أدبية" سنة 2011،

- له مساهمات أدبية و نقدية عرفت النور منذ 1980 في جرائد وطنية على الترتيب : جريدة الشعب اليومية، جريدة أضواء، جريدة المساء،

- نشر مجموعته القصصية وقراءاته النقدية في جرائد وطنية : الجزائر نيوز (الأثر الأدبي)، اليوم الأدبي، صوت الأحرار، الشروق اليومي.
- حيث نشر في أهم المواقع و المنتديات الأدبية و الثقافية العربية و العالمية. - مؤسس مجلة (المتحرر) الإلكترونية، عضو مشرف في منتديات القصة العربية (منتدى الدراسات القصصية و الروائية)
- له كتاب إلكتروني (قراءات نقدية في القصة العربية ) مكتبة موقع القصة العربية صدر له : "لحظة خجل" مجموعة قصصية، منشورات أرتيستيك 2007- كتابي في الإعلام الآلي، طبع دار أسامة، 2006.
- قاموسي المبسط في الإعلام الآلي عربي-إنجليزي، طبع دار أسامة، 2006.
- تمارين محلولة في الإعلام الآلي، طبع دار أسامة، 2006.
- صدر له "و الفاعل ضمير مستتر وجوبا" مجموعة قصصية، دار أسامة، 2008
- حصد الجائزة الوطنية الثالثة في القصة لوزارة المجاهدين، دورة 2007 عن قصة "وجه آخر للعظمة".

شوقي بن حاج

أديب وقاص من الجزائر مدينة الجلفة عرف في بعض المنتديات الالكترونية يكتب القصة القصيرة جدا

عبد الرزاق بوكبة

ولد عبد الرزاق بوكبة في قرية أولاد جحيش شرق الجزائر في عام 1977 حصل على ليسانس لغة وأدب عربي خلال سنة 1996؛ و بعدها أصبح مستشارا للمكتبة الوطنية الجزائرية، فمُقَدِّما للعديد من البرامج الثقافية في الإذاعة والتلفزيون. حاز بوكبة على التقدير الرئاسي بالجزائر في مجالي الشعر والكتابة المسرحية نشر مجموعتين إبداعيتين هما: "مَنْ دَسَّ خَفَّ سيبويه في الرَّمْل" سنة 2004، ومجموعة "أجنحة لمزاج الذئب الأبيض" سنة 2008. الأديب عبد الرزاق فائز في مسابقة بيروت 39 برواية "جلدة الظل".

### عبد الواحد بن عمر

قاص وأديب جزائري، من مواليد 1984/07/31 بمدينة الرياح ولاية الوادي، تحصل على شهادة بكالوريا (لغة عربية و آدابها ) سنة 2005 - تحصل على شهادة الليسانس "لغة عربية و آدابها" من جامعة الحاج لخضر - باتنة- 2009، حيث يحضر لشهادة الماجستير "أدب جزائري" في جامعة وهران. له مساهمات أدبية و نقدية نشر مجموعات قصصية في أهم المواقع و المنتديات الأدبية و الثقافية العربية. صدر له : " ما لا يوجد في الرمل" مجموعة قصصية، مديرية الثقافة بالوادي، في 2012 كباكورة إنتاجه الأدبي تتكون من 52 قصة قصيرة جدا حيث يعدّ من أبرز الكتّاب الجزائريين والعرب في هذا الجنس الأدبي بما أبدع من نصوص راقية، عبّرت عن امتلاك موهبة متفردة في إبداعية القصة القصيرة جدا

### عمر حمّش

الاسم الكامل عمر مصطفى حمّش

اسم الشهرة / عمر حمّش

مكان الميلاد/ غزة / فلسطين

البلد الأصلي / فلسطين

الشهادة الجامعية /ليسانس اللغة العربية

التخصص الأدبي / روائي وقاص

-المؤلفات/

مجموعة قصصية

1- "أزهار إلى مقبرة المخيم" 109 صفحة

الناشر اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1990م

2- "الخروج من القمم" 75 صفحة

الناشر طبعة أولى اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1992م

والطبعة الثانية وزارة الثقافة 2001م

مجموعة قصصية "عودة كنعان" 78 صفحة

الناشر اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1996م

"في حزيان قديم" رواية من 97 صفحة.

الناشر وزارة الثقافة 2001م

قصص فلسطينية، مجموعة مشتركة

الناشر اتحاد الكتاب الفلسطينيين 2003م

له العديد من القصص القصيرة والمقالات في الصحف والمجلات.

حائز على جائزة الشهيد ماجد أبو شرار في القصة القصيرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين

فلسطين سنة 1989م.

الاتحادات الأدبية والفكرية التي شارك فيها :

-اتحاد الكتاب الفلسطينيين

-هيئة تحرير مجلة الكاتب المقدسية سابقا.

معلومات أخرى

1 أحد مؤسسي اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1984م وعضو الهيئة الإدارية فيه ، ومسؤول

فرع غزة حتى مجيء السلطة الفلسطينية بعد اتفاقيات أوسلو سنة 1994م.

2- انخرط في مقاومة الاحتلال الاسرائيلي بعد سنة 1967م وأدخل المعتقل عدة مرات

3- شارك في تأسيس حزب الشعب الفلسطيني ، وقضى فيه سنين طويلة إلى خروجه منه

سنة 1990م.

4- مشرف القصة القصيرة جدا في صحيفة ومندديات صوت العروبة.

**محمد يوسف غريب**

شاعر وقاص وناقد جزائري، من مواليد 1982/01/02 بمدينة الوادي، تحصل على شهادة بكالوريا (علوم طبيعة وحياة) سنة 2004 - تحصل على شهادة الليسانس "لغة عربية و آدابها" من جامعة الوادي سنة 2008، حيث يحضر لشهادة الماجستير "أدب مغربي" في جامعة مولود معمري بتيزي وزو. بعنوان مذكرة "شعرية القصة القصيرة جدا في الجزائر".

له مساهمات أدبية و نقدية في عدّة ملتقيات وطنية ودولية.

كما له منشورات قصصية وشعرية في منشورات ومواقع ومنتديات أدبية وثقافية.

## قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

### القرآن الكريم

#### المعاجم العربية:

- ابن منظور: لسان العرب،، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف.
- سمير عبد الرحيم الجلي: معجم المصطلحات، دار الشؤون الثقافية المأمون بغداد، ١٩٩٣.
- مجدي وهبة ومراد كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤.

#### الكتب بالعربية:

- إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة ١٩٩٧.
- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ط١، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ٢٠١٠
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ط١، دار الآفاق الجزائر، ١٩٩٩
- ابن جني: الخصائص، تح، محمد علي النجار، ط٣، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.
- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح، محمد التتجي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٥.
- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح، فوزي عطوي، دار صادر بيروت، ١٩٨٥.
- باقلاني: إعجاز الإعجاز، على حاشية الإتيان، ج٢، عالم الكتب بيروت، ص١٦٢.
- بشير توريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط١، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ٢٠١٠.

- تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراي: خزانة الأدب وغاية الأرب تح، عصام شعيتو، ط ١، ج ٢، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، ١٩٨٧.
- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ط ٢ النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٩٨٦.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء ، ٢٠٠٩ .
- خالد الأنشاصي: الالتفات البصري بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد، دار اكتب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط ١، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٤
- دزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني - بيروت، ط ١، ١٩٩٣.
- رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط ١ دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن.
- سعد البازعي والرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، المركز الثقافي العربي، ط ٢ بيروت، الدار البيضاء ٢٠٠٥.
- سعيد يقطين: قال الراوي . البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط ١، المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- سليمان الأزري: البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران، ط ١، أمانة عمان، الأردن، ٢٠٠٥.
- سليمان البكري: التجريب في القصة والرواية، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
- طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ط ١، المركز الثقافي العربي بيروت -الدار البيضاء ، ٢٠٠٩ .
- الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ط ١، الأنوار المغربية، وجدة- المغرب

- عبد الرحمن بدوي: خلاصة الفكر الغربي سلسلة الفلاسفة، نيتشه، ط ٥، وكالة المطبوعات الكويت، ١٩٧٥.
- عبد السلام المسدي:
  - ١- النقد والحداثة، ط ١، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.
  - ٢- المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس، ١٩٩٤.
- عبد العزيز بن حمودة:
  - ١ - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، وزارة الثقافة، الكويت، ١٩٩٨.
  - ٢- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، ع ٢٨٩، ٢٠٠٣.
- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة، ط ٢، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣ م
- عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية، ط ١، منشورات الاختلاف، الجزائر . ٢٠٠٩
- عبد الله إبراهيم:
  - ١- السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تغيير النشأة) ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣.
  - ٢- التفكيك الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، ط ١، الدار البيضاء ١٩٩٠.
- عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٠ م.
- عبد الله الغدامي:
  - ١- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية نظرية وتطبيق، ط ٦ المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠٦.
  - ٢- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ١ بيروت، والدار البيضاء، ٢٠٠٥.

- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية، لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، د.ت.
- عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
- عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط١، دار قرطبة، الدار البيضاء ١٩٩٠.
- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ط١، دار الفكر العربي
- عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
- علاء عبد الهادي: مقدمة إلى نموذج النوع النووي- نحو مدخل توحيدى إلى حقل الشعريات المقارنة، المسرح نموذجاً، مركز الحضارة العربية- القاهرة، ٢٠٠٨.
- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، مكتبة الآداب القاهرة ٢٠٠٢.
- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، ط١، الدار العربية لعلوم - ناشرون، دار الفارابي منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧.
- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ت.
- محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي تونس، ٢٠٠٤.
- محمد العبد : المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب القاهرة، مصر ٢٠٠٦.
- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط١٠، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ٢٠٠٩.
- محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين (بنية الرواية القصيرة)، ط ١ أزمنة النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.
- محمد مشرف خضر: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، مكتبة الإسكندرية ١٩٩٦.
- مختار الفجاري: الفكر العربي الإسلامي من تأويلية المعنى إلى تأويلية الفهم، ط ١ عالم الكتاب الحديث، إرد الأردن، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩.
- مدحت الجبار: السرد النوبي المعاصر، ط ١، دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة يناير، ١٩٩٤.
- محمد صابر عبيد:
- ١- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد، ط ١، عالم الكتب الحديث اريد - الاردن ٢٠١٠.
- ٢- العلامة الشعرية، قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة، ط ١، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ٢٠١٠.
- منير سلطان : الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢.
- نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، ط ٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠٠٠
- نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب
- وحيد بن بو عزيز: حدود التأويل قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي، ط ١ منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، بيروت والجزائر، ٢٠٠٧.
- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨.

#### المراجع المترجمة:

- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط ١٩٧٣.
- إمبرتو إيكو:
- ١- السيميائية وفلسفة اللغة، تر، أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة ط ١ بيروت، ٢٠٠٥.

- ٢- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠٠
- آن جفرسون ودفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر، سمير مسعود منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.
- تزفيتان تودروف:
- ١- الشعرية، تر، شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط١، دار توبقال المغرب، ١٩٨٧.
- ٢- نقد النقد (رواية تعلم)، تر، سامي سويدان، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٦.
- جان فيرييه ، تزفيتان تودروف: من الشكلائية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، تر غسان السيد ، ط١، (د. د. ن) (د. ب) ، ٢٠٠٢.
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- جيرار جنيت: جامع النص، ط١، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
- دريدا جاك:
- ١- أحادية الآخر اللغوية، تر، عمر مهيل، ط١، منشورات الاختلاف الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨.
- ٢- الكتابة والاختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٨.
- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر، سعيد الغانمي ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩
- رمان سلدت: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط١، ١٩٩١.
- رولان بارت:
- ١- النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبوزيد، ط١، منشورات عويدات بيروت، باريس، ١٩٨٨.
- ٢- درس السيميولوجيا، تر، عبد السلام بن عبد العالي، ط١، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ١٩٦١.

- ٣- درجة الصفر للكتابة، تر، محمد برادة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط المغرب، ١٩٨٠.
- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر، محمد الولي و مبارك حنون، ط١، دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٨.
- رونيه ويليك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، تر، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويت ع ١١، ١٩٨٧م.
- شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي، تر، لحسن أحمامة، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٥.
- فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، تر، محمود الربيعي، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣.
- الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، تر، سعيد غنيم، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، ١٩٨٢.
- مجموعة كتاب روس: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة، المنهج، الطبع المنفرد)، تر، جميل نصيف التكريتي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- هانس روبرت ياكوبس: نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر محمد مساعدي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله.

#### المدونات الإبداعية:

- خالد ساحلي: لوحات واثية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.
- السعيد موفقي: لحظة خجل، منشورات أرستيتيك، ٢٠٠٧.
- عبد الرزاق بوكبة: من دَسَّ خُفَّ سيبيويه في الرَّمْل؟، دار فيسيرا للنشر، ٢٠١١.
- عبد الواحد بن عمر: ما لا يوجد في الرمل، مديرية الثقافة بالوادي، ٢٠١٢.
- عز الدين جلاوي: رحلة البنات إلى النار، دار الأمير خالد، ٢٠٠٨.
- عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، فيسيرا للنشر، ٢٠١٠.
- موسى تومة: كيما أهبط الأرض مرتين، ط١، مطبعة صخري، ٢٠١٢.

المجلات والدوريات:

- أحمد خلف: على ضفاف المشهد القصصي في العراق، جريدة العرب، ع١٣، ١٩٩٩.
- أحمد يوسف: يتم النص والجينيولوجيا الضائعة، قراءات في الشعر الجزائري المختلف منشورات الاختلاف، ٢٠٠٠.
- الحبيب مونسي: النص والمنهج .. هل يحمل النص منهجه التفسيري؟ مجلة فكر ولغة دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ع٣، ماي ٢٠١١
- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات ج٧٠، مج١٨، شعبان ١٤٣٠هـ، أغسطس، ٢٠٠٩.
- جوليا كريستيفا: شعرية محطة، تر، وائل بركات، مجلة نوافذ، ع١٥، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة ١٤٢١ هـ.
- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر، سامية اسعد احمد، الأقلام، بغداد، ع٣ ١٩٧٨.
- روبرت شولز: السرد والساردية في الفلم والقصص، تر، سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع٢، ١٩٩٢
- سعيد بن كراد: التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مجلة علامات، ع٢٩.
- سمر الديوب: مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والتنمية والفنون والآداب ع٤١، الكويت، ٢٠١٢.
- سمير الخليل: بلاغة الانزياح بين اللغة الموحية واللغة العدمية، مجلة علامات، ج٧٠، مج١٨، شعبان ١٤٣٠هـ، أغسطس ٢٠٠٩.
- عبد الحسن علي مهلهل: الاتجاه الدرامي في القصيدة العراقية المعاصرة، مجلة جامعة ذي قار، مجلد٢، ع٤، آذار ٢٠٠٨.
- عبد السلام الحميد: القصة القصيرة جدا نتاج متغيرات إجتماعية واقتصادية يتلاءم وعصر السرعة، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع٢٧، ربيع ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- عبد الغني فوزي: تأملات في المشهد... النفس العميق في القصة القصيرة جدا، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع٢٧، ربيع ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- عبد الله محمد الغدامي: القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، م١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤.

- عبد الملك مرتاض: الأدبية والأدب، بحث في الماهية، مجلة علامات، مج ١٠ ج ٤٠ المملكة العربية السعودية.
- عمار الجنيدي: إضاءات لابدّ منها في أفق القصة القصيرة جدًا، مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع ٢٧، ربيع ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- ليلي ابراهيم: نصوص تقودنا إليها الفراشات... أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جدًا) مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع ٢٧، ربيع ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- محمد بن عياد: التلقي والتأويل، (مدخل نظري) مجلة الأقلام، عدد ٤، ١٩٩٨.
- محمد رضا مبارك: تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني، مجلة علامات ج ٧٠، مج ١٨، شعبان ١٤٣٠هـ، أغسطس ٢٠٠٩.
- محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين (بنية الرواية القصيرة) أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧.
- محمد قاسي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، ع ٢٢، الرباط المغرب، ١٩٩٩.
- نوال بن صالح: حياد السارد والرؤية المفارقة في رواية l'attentat لياسمينه خضرة مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع ٧، ٢٠١٠.
- هاشم نعمة فياض: نظرية التحول الديمغرافي المفهوم والتطبيق، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والتنمية والفنون والآداب ع ٤١ الكويت، ٢٠١٢.
- هويدا صالح: أدب تفاعلي أم أدب تشعبي؟! مجلة الجوبة، الجوف - المملكة العربية السعودية، ع ٢٧، ربيع ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.

#### الرسائل الجامعية:

- نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٤.

## المواقع الالكترونية:

- أيمن تعيلب: مصطلح الالتفات البصري والعقل النقدي المستعار، انترنت  
<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=٩٨&a=٢٨٦٧٢> ص
- بشير ونيسي: مجلة معكم، أنترنت، صفحة <http://maakom.com/site/article>  
جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية، انترنت، مجلة ثقافية  
الالكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية،  
<http://nwa.com/vb/archive/index.php/t-٩٦٢i.html> ص
- خالد ساحلي: خطيئة الورد، ق ق ج، النور مركز إعلامي فني وثقافي مستقل انترنت،  
<http://www.alnoor.se/article.asp?id=٧٦٧١> ص
- السعيد موفقي: انترنت، ص [www.alsdaq.com/vb/showthread](http://www.alsdaq.com/vb/showthread)
- صادق عطية سليم قنديل: الرموز-الصامتة- أبعاد- وخلفيات، انترنت، ص  
<http://site.iugaza.edu.ps/skandeel/extra>
- صلاح بوسريف: الكتابة في الشعر العربي، جهة الشعر، انترنت، ص  
<http://www.jehat.com/jehaat/ar/JanatAltaaweel/maqalatNaqad>
- عبد الرزاق بوكبة: ٥ أسئلة على عبد الرزاق بوكبة مؤلف كتاب "عطش الساقية".  
تأملات عابرة للقار"، انترنت، ص [www.alnoor.se/article.as](http://www.alnoor.se/article.as)
- عمر حمّش:  
١- ق ق ج ، العودة، انترنت، ص <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=٠&srech=&pa=١٩>
- ٢-ملتقى الصداقة، انترنت، ص [www.alsdaq.com/vb/showthread](http://www.alsdaq.com/vb/showthread)
- محمد يوسف غريب: انترنت، ص <http://www.adabfan.com>
- منى كريم: موفق السواد: بداية الحلم و نهاية الموت، انترنت  
[www.alnoor.se/article.as](http://www.alnoor.se/article.as) ص

**المراجع الأجنبية:**

- Barthes Roland. Le grain de Entretiens ١٩٦٢. Paris. ١٩٨١.١٩٨٠. Seuil la voix..
- Tzvetan Todorov Oswald Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langag. Ed Seuil – Paris – ١٩٧٢.

# فهرست المحتويات

فهرست المحتويات

مقدمة.....أ.

مدخل تمهيدي

الشعرية: المفهوم والتحول.....٧

الفصل الأول

القصة القصيرة جدا الماهية والرهان

المبحث الأول: القصة القصيرة جدا إضاءة في المفهوم والرؤية

- ١- القصة القصيرة جدا وجدل المصطلح.....٢٦
- ٢- ظرفيات النشأة ودوافع التأليف.....٢٦
- ٣- الجذور العربية ومبدأ المغايرة.....٢٩

المبحث الثاني: فلسفة القص والكتابة في القصة القصيرة جدا

- ١- إشكالية المصطلح.....٣١
- ٢- جدلية الكم والكيف.....٣٣
- ٣- إشكالية التصنيف.....٣٤

المبحث الثالث: القصة القصيرة جدا والتجريب في الأدب

- ١- تجريبية الكتابة وكتابة التجريب.....٣٨
- ٢- الكتابة بين الثبات والتحول.....٤٥

المبحث الرابع: امتحان أنموذج المرجعية الإبداعية " التجربة الجزائرية "

- ١- واقع الأنموذج المقترح " التجربة الجزائرية ".....٥٤
- ٢- امتحان القول الكتابي وأفق الإبداع.....٦١

الفصل الثاني

معمارية النص ودينامية الفضاء

المبحث الأول: العوالم الإطار السرد - الحدث - الفضاء

- ١ السرد الخاص.....٧٢

|         |                                           |
|---------|-------------------------------------------|
| ٧٩..... | ٢ الحدث وتشكل الدلالة.....                |
| ٨١..... | ٣ ضيق الفصاء.....                         |
|         | <b>المبحث الثاني: ديناميّة البناء</b>     |
| ٨٤..... | ١- الانبجاس الفعلي.....                   |
| ٨٦..... | ٢- جدل الكلمة والتركيب.....               |
|         | <b>المبحث الثالث: الشكل وتشضي الدلالة</b> |
| ٩٤..... | ١- فضاء العنوان وتجليات المتن.....        |
| ٩٩..... | ٢- البنية كسياق لإنتاج الدلالة.....       |

### الفصل الثالث

#### جدل التقنيات وأفق الكتابة

#### المبحث الأول: الاقتضاب اللغوي كموجه كتابي

|          |                                      |
|----------|--------------------------------------|
| ١٠٥..... | ١- من الاقتضاب اللغوي إلى اللغة..... |
| ١٠٩..... | ٢- التشفير ولعبة الدوال.....         |
| ١١٥..... | ٣- التقريرين وحجب المدلول.....       |

#### المبحث الثاني: الالتفاتات

|          |                                              |
|----------|----------------------------------------------|
| ١٢٠..... | ١- الالتفاتات حدود المفهوم وأفق التوسيع..... |
| ١٢٤..... | ٢- الالتفاتات عبر النوع الأدبي.....          |
| ١٢٧..... | ٣- الالتفاتات التناسي.....                   |
| ١٣٠..... | ٤- الالتفاتات البصري.....                    |

#### المبحث الثالث: التخريج كميّز نوعي

|          |                                    |
|----------|------------------------------------|
| ١٣٩..... | ١- الخرجة وقفل السرد.....          |
| ١٤١..... | ٢- المفارقة كملح فني.....          |
| ١٦٥..... | <b>خاتمة.....</b>                  |
| ١٧٤..... | <b>قائمة المصادر والمراجع.....</b> |
| ١٨٤..... | <b>فهرس المحتويات.....</b>         |