الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة –1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

بلاغة الصورة السردية في القصة النسوية الجزائرية القصيرة جدا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د (LMD) في الدراسات الأدبية

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:
حنان مرازقة

إشراف الأستاذ الدكتور:
عيسى مدور

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة–1	رئيســـــا
عيسى مدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة –1	مشرفا ومقررا
نجوى منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة–1	عضوا مناقشا
نواري بالة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة باتنة–1	عضوا مناقشا
حياة معاش	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
نصيرة شينة	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1444-1445هـ الموافق لـ 2023- 2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفّقني لإنجاز هذا البحث. والشكر له سبحانه وتعالى مصداقا لقوله :﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴿٧﴾﴾ سورة ابراهيم، الأية(7). فلا فضل إلاّ فضله، ولاتوفيق إلاّ توفيقه.

وأُثنّي بإسداء الشكر والتقدير لوالديّ الكريمين اللذين ربياني وسهرا على تعليمي إحسانا لهما وتقديرًا لفضلهما.

كما أعرب عن احترامي وتقديري لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور عيسى مدّور على ما لمسته منه من تشجيع وتوجيه سديدين كان لهما الأثر الفعال في دعم عزيمتي للوصول بالبحث إلى ما وصل إليه.

وأعرب عن شكري وتقديري وامتناني للدكتور ساعي بلقاسم الذي ساهم في تنقيح هذا البحث.

كما أوصل الشكر والعرفان إلى كل من علّمني وشارك في تكويني كلّ باسمه ومقامه.

وأخص بالذكر الأستاذة نجوى منصوري التي لم تبخل عليَّ بتعاونها وإرشادها.

مقدمة

أفرز التطور الذي شهده عصر السرعة العديد من الفنون الأدبية والسنيمائية وحتى التشكيلية، فالفن هو مرآة المجتمع تعكس ما يعيشه الفرد من هواجس وآمال، وكانت القصة القصيرة جدا من أهم وأبرز الفنون الأدبية السردية التي أتت لتعكس صورة هذا العصر بإيجازها المبالغ فيه الذي يتماشى مع القارئ المعاصر المشتت بين عالمين واقعي وآخر افتراضي يتميز برسائله القصيرة ولقطات وَمْضِيَة وأخبار متسارعة تلخص الوجود في بضع دقائق، جعلت القارئ ينساق نحو سرعاتها.

وتميزت القصة القصيرة جدا بالتكثيف والقصر الشديد جعلها تتقاطع وتتداخل مع العديد من الأجناس الأدبية الشعرية كقصيدة النثر، والفنون السردية القديمة كالطُّرْفَة، المثل، والأُحْجِيَة، وهذا جعلها تواجه العديد من الآراء بين مؤيد ومعارض، إلا أن القصة القصيرة جدا فرضت وجودها بجماليتها التقنية والتخييلية التي تمزج بين السردي والشعري، وموضوعاتها الناقدة لعالم الفوضى والتشتت الذي يَمسُّ كيان الذات المبدعة والقارئ معا.

والفنون السردية بطبيعتها صورية، والقصة القصيرة جدا أتت تصويرا لعصر السرعة بكل تناقضاته، وإن كانت دراسة الصورة في الفنون الأدبية ظهرت مع البلاغة القديمة في دراستها للشعر الذي كان يمثل ديوان العرب آنذاك وتعبيرا عن اهتمام النقاد باللغة العليا، وإن كانت الصورة الفنية هي المعيار الذي تقاس به أدبية الأجناس الأدبية ، فإن معايير جمالية النص وأدبياته تطورت مع تطور مناهج النقد الحديث التي أصبحت تنبع من خصوصية الجنس الأدبي وتشكيله، والقصة القصيرة جدا لها تشكيل خاص يميزها عن بقية الأجناس السّردية الأخرى ينبع من إيجازها وتداخلها مع أجناس أدبية أخرى.

وإذا كانت البلاغة الكلاسيكية ساهمت في دراسة جمالية النص، فإننا نجدها عاجزة أمام الأجناس الأدبية المستحدثة، فكانت البلاغة الموسعة البديل الأمثل في استقراء النصوص السردية متخذة خصوصية الجنس الأدبي المعيار الأبرز في استقراء النصوص وكشف أسرارها وجمالياتها. وبخاصة سرديات مابعد الحداثة لما تميزت به من تقنيات تجريبية تعجز البلاغة الكلاسيكية على فك شفرتها وكشف مضمراتها.

ويعود إهتمامي بالقصة القصيرة جدا في السرد النسوي الجزائري بشكل خاص، لما تحمله هذه النصوص من خصوصية تشكيلية تعبر بها عن واقع المرأة في مجتمع ذكوري، ومحاولتها تحدي هذه السلطة بدفاعها عن حقوقها ومُجَاراتها للرجل في خوض غمار التجربة الأدبية والتعبير عن واقعها السياسي، والاقتصادي، والديني، والاجتماعي، وبلاغة الصورة السردية هي الباب الذي يلج به الناقد لخوض غمار

التأويل والبحث عن مضمرات الذات وما تدس من مقاصد تحت سقف السرد الومضي الملغز الذي يخفي تحت لعبة التخييل وشعرية لغته وغموضها نقدا للذات والوجود.

ومن هذا المنطلق، كانت أسباب اختيار الموضوع حداثة القصة القصيرة جدا والنسوية بشكل خاص في الابداع الجزائري، وخوض غمار لعبة التأويل في كشف أسرار الذات النسوية ومضمرات واقعها. واعتماد البلاغة الموسعة في دراسة الصورة السردية ومعرفة ما تتميز به عن الصورة الشعرية والبلاغة الكلاسيكية، وما هي الإضافة التي قدمتها في كشف أسرار وجماليات سرد مابعد الحداثة؟.

وبطبيعة الحال ليس هناك بحث أو دراسة تأتي من فراغ بل هي تطور لما أتى من أبحاث سابقة، والصورة السردية في القصة القصيرة جدا أعقبتها دراسات تحدثت عن الصورة الفنية في السرد بصفة عامة أو عن الرواية بشكل خاص، إلا أن الدراسات الأكاديمية في هذا المجال قليلة وهذا يعود لجدة القضية النقدية وحداثة الجنس الأدبي، وتمثلت هذه الدراسات فيما يخص بلاغة السرد في أطروحتي دكتوراه، ورسالة ماجستير، تحت عنوان: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم لمحمد مشرف خضر سنة 2008م، والصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر لموسى بن حداد سنة 2019/2018م، بينما رسالة الماجستير أتت تحت عنوان الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد لوسيمة مزداوت سنة 2012/2011م.

وهذه الدراسات اهتمت بأجناس سردية أخرى تختلف في تشكيلها عن القصة القصيرة جدا، أو تدرس السرد بصفة عامة، كما أننا نجدها إما تتبع البلاغة الكلاسيكية، أو دراسة الجنس الأدبي وفق خصوصيته التشكيلية في بناء النص السردي، وبالرغم من انطلاقها من النص إلا أننا نجد دراستها أيديولوجية تبتعد عن اللغة وجماليتها وما تخفيه من طاقات تعبيرية، بالإضافة إلى إهمالها لجانبين مهمين، وهما الصورة البصرية باعتبارنا نعيش في عصر الصورة، وتلقي النص وتأثيره في المتلقي باعتباره جزءا لا يتجزّأ من العملية الإبداعية وخاصة ونحن نتعامل مع نص سردي تفاعلي.

ومما سبق يمكن طرح العديد من التساؤلات الشائكة، هل الصورة التي درستها البلاغة القديمة في مجال الشعر هي نفسها الصورة السردية؟ أم أن لكل جنس أدبي صوره الخاصة؟ هل الصورة الشعرية هي حكر على الشعر والصورة السردية حكر على السرد؟ هل الصورة تتأسس من خلال الجملة وعلاقة

المشابهة والمجاورة أم هي أوسع من ذلك تشمل حتى النص؟ إذا كان الشعر جنسا أدبيا تصويريا بالدرجة الأولى، فماهي الآليات التي يعتمدها السرد؟ هل نعتبره جنسا تصويريا إمتاعيا أم هو يعتمد بلاغة الإقناع؟.

من خلال هذه التساؤلات حاولت التحري عن خصوصية القصة القصيرة جدا واتباع نشأة الصورة وماهي الوظائف التي تؤديها، وذلك باتباع العديد من المناهج التي اهتمت بالصورة في طابعها الموسع علّنا نجد إجابة عن هذه الإشكالية، فكان المنهج البنيوي آداة لتفكيك النص السردي الومضي إلى مكوناته وخصائصة التي تميزه عن بقية الأجناس، أما المنهج السيميائي فأتى لدراسة الرموز والعلامات والصورة البصرية التي اهتمت بها القصة القصيرة جدا كونها تنتمي إلى عصر الصورة، فلا يمكن إهمال هذا الجانب من البلاغة البصرية، كما اعتمد البحث على آليات المنهجين الأسلوبي والتداولي، في كشف خبايا اللغة والخطاب في بعديهما الإمتاعي والإقناعي.

ولتحري بلاغة الصورة السردية قي القصة القصيرة جدا اعتمدنا في هذه الدراسة على خطة تمثلت في مدخل وثلاثة فصول، أتى المدخل تحت عنوان:القصة القصيرة جدا قضايا وإشكالات، تضمن المدخل ثلاثة عناصر بداية من نشأة القصة القصيرة جدا مرورا بإشكالية تجنيسها وآلياتها التجريبية، ليتم ختم المدخل بالتحديات التي تواجهها القصة النسوية القصيرة جدا في الجزائر، وهذا من أجل تقصي خصوصية هذا الجنس الومضي.

كان الفصل الأول تنظيرا لبلاغة الصورة السردية تحت عنوان: الصورة السردية قضايا ومفهومات، والذي تضمن أربعة عناصر بداية من التأصيل لمفهوم الصورة مرورا بحدود الصورة السردية نشأة ومفهوما، سياقاتها ووظائفها، ثم تطرقت لأهم القضايا المتصلة بالصورة السردية، لنختم الفصل بطبيعة الصورة السردية في القصة القصيرة جدا بما أننا أمام بلاغة تعتمد خصوصية الجنس الأدبي.

بينما أتى كل من الفصل الثاني والثالث تطبيقا بلاغيا لاستقراء جمالية التصوير في مكونات وسمات النصوص السردية الوامضة في السرد النسوي الجزائري، فالفصل الثاني تمثل في مكونات الصورة السردية والتي حددناها في أربعة عناصر، بداية من عتبات النص الأساسية في تشكيل الصورة السردية، مرورا بالبنية السردية للنص، ثم الرؤية السردية وختمنا الفصل بالتكثيف كآلية أساسية في إيجاز النص التي لايمكن أن تستغني عنها القصة القصيرة جدا.

أما الفصل الثالث والأخير فكان دراسة لأهم السمات التي تميزت بها القصة القصيرة جدا، في تشكيل نصوصها السردية التخييلية التي أضفت جمالية فنية على نصوصها، وبالرغم من أن السمات لا يمكن حصرها إلا أننا حاولنا اختيار أبرزها، بداية من أهم سمة التي اعتبرها بعض النقاد مكونا أساسيا، ألا وهي المفارقة، مرورا بالتناص، ثم الرمز، لنختم الدراسة بسمتي العجائبية وبلاغة الميتاسرد. مع خاتمة لأهم النتائج المتوصل إليها.

واعتمد البحث على العديد من المراجع العربية والأجنبية وكان من أبرزها، كتاب جميل حمداوي "من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، المقاربة الميكرو سردية"، حميد لحميداني، في مؤلفيه "نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا قضايا ونماذج تحليلية" و "أسلوبية الرواية"، محمد أنقار "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية"، شكري الطوانسي "شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط"، محمد مشبال، "أسرار النقد الادبي، مقالات في النقد والتواصل" و " البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ"،مسلك ميمون "الصورة السردية في قصص شريق عابدين"، مصطفى الورياغي "الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس".

أما المراجع الأجنبية فمن أهمها كتاب بيرسي لوبوك "صنعة الرواية"، جيرا جينيت "خطاب الحكاية"، ستيفن أولمان "الصورة في الرواية"، فرانسوا مورو "البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية"، ميخائيل باختين "الخطاب الروائي"، "الكلمة في الرواية"، هنريش بليث "البلاغة والأسلوبية"، وأين بوث "بلاغة الفن القصصي".

بينما الصعوبات التي واجهت البحث فهي جدة الموضوع من ناحية بلاغة السرد أو من خلال الجنس الأدبي الحداثي، فكلا الموضوعين مايزال قيد الدراسة والتنظير، كما اتسم الموضوع بالشمولية من خلال دراسة الصورة بشكلها الموسع لغوية وبصرية أيقونية، ومن خلال خصوصية الجنس الأدبي، وهذا ما أدى إلى اعتماد العديد من المناهج النقدية للإحاطة بجميع جوانب النص التشكيلية والجمالية، الموضوعاتية والتداولية.

وفي الأخير أتقدم بخالص شكري وتقديري وامتناني للمشرف الأستاذ الدكتور "عيسى مدور" الذي كان معي منذ بداية البحث إلى ختامه، موجها وناصحا ومرشدا.

مدخل: القصة القصيرة جدا قضايا وإشكالات

أولا: الكرنولوجيا والتشكيل

ثانيا:القصة القصيرة جدا إشكالية التجنيس وآفاق التجريب

ثالثا:آفاق القصة القصيرة جدا في الجزائر

أسهم التجريب الذي شهده الأدب في عصر الحداثة ومابعدها على ظهور أجناس أدبية جديدة، فكانت القصة القصيرة جدا أحد هذه الأجناس السردية المستحدثة التي أتت متماشية مع قارئ هذا العصر بقصرها الشديد وتكثيفها الذي يمس جميع عناصرها، فالقارئ لم يعد له الوقت لقراءة المدونات الطويلة والتلذذ بذاك الوصف التخييلي الواقعي الذي يدوم لصفحات، بل هو قارئ تستهويه اللقطات الخاطفة المفعمة بالإيحاء والدهشة. إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه ماهي القصة القصيرة جدا وهل استطاعت أن تشبع رغبات القارئ المعاصر؟ وأين يكمن الفرق بينها وبين القصة القصيرة؟ ماهي السمات التي تميز القصة القصيرة جدا عن باقي الأجناس السردية الأخرى؟ وهل كانت القصة القصيرة جدا جنس أدبي مستحدث أنتجته ظروف العصر أم أنه تطور لأجناس سردية كانت متواجدة في التراث الأدبي؟

أولا–الكرنولوجيا والتشكيل:

تعددت آراء الباحثين حول جذور القصة القصيرة جدا فالشكلانيون يرون أن "أصل القصة القصيرة جدا، نجده هو نفسه أصل القصة القصيرة القديم، الأصل الذي يرجعه "أنريكي أندرسون إيمبيرت" Enrique Anderson Imbert إلى حوالي أربعة آلاف سنة حين وجدت بوادر الحكاية عند السومريين والمصريين، ثم بعد ذلك انطلقت تتخذ بعض صفاتها الرئيسية في الأدب اليوناني، باعتبارها استطرادات تخييلية مستقلة، ضمن نصوص سردية أخرى"[1].

بينما تُرجع "لاورو سابالا" Lauro Zavala أصل "التخييل القصير جدا يوجد في كتابات الساردين الهنود، الذين حاولوا تقييد واقعهم على الورق، لأنه بالنسبة لهم واقع غير مفهوم، وضمن هذا الفعل أبدعوا أول جنس من مينيتخييل، مثل حكايات الحيوانات في أمريكا– اللاتينية، فجعلوا صفات الحيوانات المجهولة مجازا وركزوا، مقابل الحيوانات الأوروبية التي تصبح معها صفات الإنسان حيوانية"[2].

[1]- محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2016م، ص:156.
[2]- المرجع نفسه، ص:157.

بينما تعود الإرهاصات الأولى للقصة القصيرة جدا إلى "فرجينيا وولف" Virginia Woolf عند تنبئها بمصير القصة؛ إذ تقول: "إن مستقبل القصة لا محالة صائر إلى أن يصبح شعرا؛ وسيدخل في النثر الكثير من خصائص الشعر لأن الشعر قد فشل _في تصورها_ في خدمة غايات القرن العشرين؛ وترى أن حل المشكلة يكون على يدي القصة الشعرية أي أن تتبنى القصة شيئا من سمو الشعر وكثيرا من طبيعة النثر العادي"[1].

مع أن ظهور القصة القصيرة جدا كجنس أدبي مستحدث كان في "أمريكا اللاتينية منذ مطلع القرن العشرين لعوامل ذاتية وموضوعية، وذلك مع إرنست هيمينغواي سنة 1925م، وذلك حينما أطلق على إحدى قصصه مصطلح: القصة القصيرة جدا، وكانت تلك القصة تتكون من ثماني كلمات فحسب: "للبيع حذاء لطفل، لم يلبس قط". وكان هيمنغواي يفتخر بهذا النص الإبداعي القصير جدا، فكان يعتبره أعظم ما كتبه في حياته الإبداعية."[2]، فارنست هيمنغواي E.M. Hemingway اعتبر نصه إبداعا جديدا وأعظم ماكتب لشدة قصره وإيحائه، الذي اختصر قصة بجميع مكوناتها في مشهد ومضي تخييلي خاطف يضمر معاني ودلالات وجودية.

بينما في أوربا تعتبر محاولة الأديبة الفرنسية ناتالي ساروت Nathalie Sarraute أول محاولة جادة تمثلت في مجموعة كاملة بعنوان (Tropismes) التي ترجمت بعنوان (انفعالات) الصادرة عام 1938م. ويرجع اعتبار هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا المحاولة الجادة في كتابة هذا الجنس الجديد لما تحمله من تكثيف وشاعرية فهي "صورة وليدة لحظة ترجمتها الأدبية إلى كلمات مكثفة ومحددة لتعبير عن أحاسيس عفوية لصيقة بالأشياء؛ وتعمل على طرح الأسئلة دون محاولة الإجابة عنها"[3]، إلا أن الكاتبة عند كتابتها لهذه المجموعة لم تعتبرها من جنس القصة القصيرة جدا أو جنسا أدبيا مستحدثا، بل ترى أنها تطور طبيعي لجنس الرواية أتت بهذا الشكل لتكون تعبيرا عن واقع العصر، وهذا ما وضحته مقدمة الكتاب الذي يعرف بهذه المجموعة على

[1] - محمد يوب، القصة القصيرة جدا الخروج عن الإطار، 2015م، ص:53. على الموقع http://en.calameo.com 10/6/2020 10:16

[2]- جميل حمداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، المقاربة الميكرو سردية، الوراق للنشر والتوزيع، عماد الدين للنشر والتوزيع، ط:1، 2014م، ص:22.

[3] - محمد يوب، القصة القصيرة جدا الخروج عن الإطار، ص:53.

أنها رواية جديدة، إذ تعد "ناتالي ساروت" (Nathalie Sarraute) البداية الفعلية لها "فلقد بدأت ملامح الرواية الجديدة في الظهور منذ أكثر من ثلاثين عاما، واعتبرت نقطة انطلاقها (انفعالات) ساروت التي كتبتها سنة 1938"[1].

غير أننا نجد من الباحثين من يعتبر البداية الفعلية للقصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية تعود إلى سنة 1950م وكان هذا "بالضبط في الأرجنتين مع مجموعة من الكتاب مثل: بيوي كازاريس bio casares وجورج لويس بورخيس jorges louis borges اللذين أعدا أنطولوجيا القصة القصيرة جدا، وكانت هذه القصص القصيرة والعجيبة جدا تتكون من سطرين فقط"[2].

وأما بداية الأبحاث والدراسات الأولى التي إهتمت بهذا الجنس الأدبي تحليلا ودراسة، فكانت في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1981م وذلك من خلال دراستها للكتات المكسيكيين، كما عقدت ندوة دولية لأول مرة تهتم بهذا الحنس الأدبي الجديد بالمكسيك وذلك سنة 1998م، بينما نشرت في إسبانيا سنة 1990م أول أنطولوجيا خاصة بالقصة القصيرة جدا في إسبانيا وبعض المختارات من الأدب العالمي، وبعد عام 1997م توالت لمنشورات التي توثق أنطولوجيا هذا الجنس الأدبي، ودراسته تحليلا وتنظيرا على مستوى العالم مثل الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا، الأجنتين، وكولومبيا...[3]

أما الدراسات العربية التي قامت بدراسة القصة القصيرة جدا من حيث مكوناتها وسماتها، أو من حيث نشأتها وتطورها فنجد تعدد وجهات النظر، فلكل باحث نظرته ومبرراته حول ظهور هذا الجنس الأدبي المستحدث في العالم العربي، فحميد لحميداني يرى أن سبب ظهور القصة القصيرة جدا كان أمرا حتميا فرضته متطلبات عصر السرعة والرقمنة الذي يتميز بالرسائل القصيرة، والمشاهد الومضية، وهذا ما يوضحه في قوله: "يرجع نشوء القصة القصيرة جدا إلى ظهور الرقمنة والفنون المختلفة التي تتصل بوسائل التواصل الاجتماعي،

---

[1]- ناتالي ساروت، انفعالات قصص قصيرة جدا، تر:فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط:1، 1971م، ص:21.

[2] -جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق (المقاربة الميكروسردية)، ط:1، 2018م، ص:20. على الموقع: http://hamdaoui.ma

[3]-ينظر: سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مجلة قاف صاد، ع:1، 1 يناير 2004، ص:27- 28.

كان من الضروري أن تتكيف (القصة القصيرة) مع عصر النص الشبكي المشار إليه وتتحول إلى ق ق جدا لتنجح في الدخول إلى عصر الويب بامتياز. وقد حولت بنيتها القصيرة جدا إلى عالم من الروابط المتعددة من النصوص الشعرية والأخبار واللّقطات السينمائية والتصويرية والمسرحية فضلا عن علاقتها بالنكتة والنادرة، كما أن حجمها القصير جدا ولغتها التلغرافية الآلية أحيانا، جعلاها تحتل المرتبة القصوى في سرعة التداول بين القراء"[1].

كما يرى حميد لحميداني أن "الق الق جدا هي فن جديد متطور عن القصة القصيرة يتميز: بالتكثيف والترميز البعيد ووحدة الانطباع والتركيز على الفكرة والميل إلى إلغاء الفضاء والحدث، ثم اعتماد الرؤية المجهرية. لغتها تلغرافية وشخصياتها مجرد مواقف فكرية. تجمعها أواصر العلاقة مع اللوحات التشكيلية والمسرحية، وتنفتح على أساليب الشعرية والفلسفية والعلمية"[2]، فالقصة القصيرة جدا في نظر حميد لحميداني ماهي إلا تطور للقصة القصيرة نتيجة التجريب الذي طرأ عليها من خلال انفتاحها على الفنون الشعرية والتشكيلية والمسرحية.

أما يوسف حطيني فيرى أن للقصة القصيرة جدا جذورًا في تراثنا العربي يقول: "وعلى الرغم من أن هذا النوع الأدبي قديم جدا، فإنه بدأ بالتلامح، بوصفه نوعا أدبيا قادرا على الإمتاع والإقناع، ويتوافر على عناصر وتقنيات تجعله يختلف عل الشكل الحكائي القديم، ويعد تطويرا له"[3] ، فأصل القصة القصيرة جدا كما يرى يوسف حطيني يعود إلى الفنون السردية القصيرة التي كانت متواجدة في تراثنا العربي، والتي تعددت أشكالها كالخبر، والنكتة، والأحجة، والأمثال، والطرفة، والنادرة، والقصص التي جاءت على لسان الحيوان...، فالقصة القصيرة جدا ماهي إلا تطور لهذه الفنون السردية التراثية والتي جاءت بهذا الشكل القصير المكثف لتعبر عن روح العصر.

وهذا الرأي يأخذ به أيضا "جميل حمداوي" الذي يرى أن للقصة القصيرة جدا أصولا في تراثنا العربي يقول: "لهذا الفن الوليد في الحقيقة جذور عربية تتمثل في السور القرآنية القصيرة، والأحاديث النبوية، وأخبار

[1]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة آنفو برانت، فاس -المغرب، ط:1، 2012م، ص:9.
[2]- المرجع نفسه، ص:40.
[3]- يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2004م، ص:8.

البخلاء واللصوص والمغفلين والحمقى، وأحاديث السُّمَّار، علاوة على النكت والأحاجي والألغاز، دون نسيان نوادر جحا... ومن ثم يمكن اعتبار الفن الجديد امتدادا تراثيا للنادرة، والخبر، والنكتة، والقصة، والحكاية. ... ويمكن القول كذلك: أن القصة القصيرة جدا، بهذا الحجم القصير جدا، قد سبقت القصة والرواية معا، على أساس أن هذا النوع من الكتابة السردية والقصصية كان موجودا في التراث العربي بكم كبير، كما في كتاب (المستطرف) للأبشهي"[1]

كما نجد نور الدين الفيلالي يؤيد هذا الرأي في كون القصة القصيرة جدا ليست جنسا أدبيا مستحدثا أنتجه العصر، بل هي تطور للسرد القديم، حيث تعود "الجذور الأولى للقصة القصيرة جدا في العالم العربي قديمة وحديثة، ترجع إلى النماذج التي كتبها شهاب الدين الأبشهي في كتاب "المستطرف" ثم ما جاء مع جبران خليل جبران في شكل مقاطع قصصية قصيرة جدا في كتاب "السابق والتائه"، وأيضا ما كتبه مصطفى صادق الرافعي في كتاب "كلمة وكليمة".[2]

بينما يذهب فريق آخر من الباحثين إلى أن القصة القصيرة جدا جنس أدبي هجين على عالمنا العربي، انتقل إلينا من الآداب الغربية عن طريق الترجمة فقد "ظهرت القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية مع بدايات القرن العشرين، وفي بلاد الرافدين والشام وخاصة سورية وفلسطين وظهرت في المغرب وتونس بشكل متميز وناضج في بداية الألفية الثالثة"[3].

أما نشأة القصة القصيرة جدا في الوطن العربي فتعود إلى عاملين إثنين حددهما نبهان حسون السعدون، وهما:

"1- المنبع العربي بروافده الفنية والأدبية؛ إذ أن التجديد والتحديث الذي حققه القصاصون في تجاوز المفاهيم التقليدية إذ انبثق من مهارة التجريد الروائي لا سيما الفرنسي عند آلان روب جريبه وناتالي ساروت وكلود سيمون وميشال بوتور وغيرهم.

[1]- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق (المقاربة الميكروسردية)، ص:22.
[2] - ينظر: حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا قضايا ونماذج تحليلية، ص:63.
[3]- زمن عبد زيد، مدخل إلى تعريف القصة القصيرة جدا وتاريخ نشأتها وتطورها، 05-05-2009م. على الموقع http://www.alnoor.se

2- الموروث السردي العربي الذي عرف أنواعا قصصية مختلفة مثل (القصة/الخبر) و(القصة/النادرة) و(قصة الشعر) وأنواعا أخرى لها مساس بالقصة القصيرة جدا"[1].

كان ظهور القصة القصيرة جدا في العالم حسب رأي أغلب الباحثين مع "جبران خليل جبران" في كتابيه (المجنون) الذي نشر عام (1918م) و(التائه) الذي نشر عام (1933م)، إلا أننا لا يمكن اعتبار جبران خليل جبران رائد القصة القصيرة جدا في العالم العربي لأن كتاباته كانت باللغة الإنجليزية، لذلك نرى أن ريادة القصة القصيرة جدا تعود "لتجربة القاص العراقي نوئيل رسام الذي كتب عام 1930 ونشر في صحيفتي البلاد والزمان البغداديتين قصصا قصيرة جدا مثل (موت الفقير) و(اليتيم)، لكن النقد تجاوزه إلى جهود يوسف الشاروني عام 1959 عندما نشر قصة (ابنتي) وعبد الرحمن الربيعي في بعض قصص مجموعته (المواسم الأخرى) عام 1969 وقصة (الانزلاق) لخالد حبيب الراوي في مجموعته (الجسد والأبواب) الصادرة في عام 1969"[2]،بالإضافة إلى ماكتبه "القاص اللبناني توفيق يوسف عواد في مجموعته القصصية (العذارى) عام 1955م، واحتوت على قصص قصيرة جدا، لكنه سماها (حكايات)." [3]

وتوالت الأعمال التي كانت تكتب عن وعي بتقنيات هذا الجنس، فقد ظهرت أول مجموعات قصصية قصيرة جدا في العراق إذ أوردت بثينة الناصري في مجموعتها القصصية (حدوة حصان) الصادرة عام 1974م قصة سمتها (قصة قصيرة جدا)، ونشر القاص خالد حبيب لراوي خمس قصص قصيرة جدا في مجموعته (القطار الليلي) عام 1975م، ومن الكتاب الأوائل الذين استخدموا مصطلح القصة القصيرة جدا هو القاص محمود علي السعيد في مجموعته (الرصاصة) عام 1979م.[4]

من خلال ما سبق لا يمكن الجزم بأن جنس القصة القصيرة جدا، جنس هجين على الوطن العربي، فالسرد العربي القديم يزخر بمثل هذا النوع السردي القصير الذي تعددت مسمياته وأشكاله، إلا أننا لا نستطيع

[1]- نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989-2008) لهيثم بهنام بردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2012م، ص:23.
[2] -امتنان عثمان الصمادي، القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية، مجموعة "مشي" أنموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:34، ع:1، 2007م، ص:146.
[3] - جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق (المقاربة الميكروسردية)، ص:20.
[4]- ينظر: جميل حمداوي، دراسات في القصة القصيرة جدا، ط:1، 2013م، ص:8- 10. على الموقع: www.alukah.net

اعتبار القصة القصيرة جدا تطورا للسرد العربي التراثي، فلو كان كذلك لظهرت القصة القصيرة جدا قبل الرواية والقصة القصيرة، ولا يمكن إنكار استفادة القصة القصيرة جدا في الوطن العربي من التجربة الغربية التي انتقلت إلينا عن طريق الترجمة، كما تزامن ظهور القصة القصيرة جدا في الوطن العربي مع ظهورها في أمريكا اللاتينية غير أنها لم تُعرف بهذا المسمى، لذلك نرى أن القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث ساعد على ظهوره التطورات التي شهدها العصر والتجريب الذي مس مختلف الأجناس الأدبية، فمثلما كانت قصيدة النثر تطورا لشعر التفعيلة، كانت القصة القصيرة جدا تطورا للقصة القصيرة، غير أننا نجد القصة القصيرة جدا لم تلق تلك الحفاوة التي تساعدها على الانتشار في وقت مبكر، مثلما لقيته في أمريكا وبلدان أوروبا.

وتعددت مصطلحات القصة القصيرة جدا قبل أن تستقر على هذا المصطلح " الذي بدأ بعد الحرب العالمية؛ لكنه تطور في النصف الثاني من السبعينات بعد أزمة النفط العالمية سنة 1973م، وقد وظفه أولا المعماري (تشارلز جينيكس) ثم الفيلسوف الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار)"[1]_ وهذا التعدد في المصطلحات لم يكن في العالم العربي فقط فحتى الكتاب الغربيون تعددت لديهم المسميات التي تخص قصصهم القصيرة جدا والتي "وردت بالصيغ التالية باللغة الإنجليزية: very short fiction (قصص قصير جدا) و very short stories (حكايات قصيرة جدا) وshort short stories (حكايات بالغة القصر) ثم sudden fiction (قصص خاطفة)"[2].

بالإضافة إلى المصطلحات الواردة باللغة الفرنسية والإسبانية والتي تتمثل في: "مصطلح "microficcion" أو "minificcion" (أي التخييل المصغر أو المجهري)،ومصطلح "micronarrativa"؛ أي (السرد المصغر) أو (المجهري)" "cuentin" أو "cuenticulo"وتعني (أقصوصة) أو(حكاية صغيرة) و"cuento diminuto"، وتعني(قصة قصيرة جدا) أو (حكاية صغيرة جدا) و"cuento bonsai" وهذا مصطلح ذو صيغة استعارية يعتمد على معنى الصغر والقصر الذي يميز

[1]- محمد يوب، القصة القصيرة جدا الخروج عن الإطار، ص:53-54.
[2]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، ص: 109.

شجرة البوت اليابانية، ويمكن نرجمته حرفيا بـ (القصة البونصاي) و"microcuento" التي تعني (القصة المجهرية)." [1]

أما المصطلحات التي وردت باللغة الإسبانية فهي كالتالي: " "microrrrlato"وتعني (حكاية صغيرة جدا) أو (حكاية مجهرية)، و"relato breve"، " relato hiperbreve" بمعني (حكاية موجزة) و"relato ultracorto" والتي تمت ترجمته إلى (حكاية مبالغة في القصر)، وأيضا "texticulo"، الذي يمثل (نص صغير جدا)"[2].

وعلى الرغم من تعدد المصطلحات في الدراسات الغربية إلا أنها تدور في فلك واحد يجمع بين فن السرد والقصر الشديد، بينما المصطلحات التي استخدمت في الوطن العربي فقد تعددت واختلفت منها ما اقترن بالقصر الشديد في القصة، ومنها ما جمع مصطلح القصة مع فنون أدبية أخرى، وأهم هذه المصطلحات "القصة القصيرة جدا، ولوحات قصصية، وومضات قصصية، ومقطوعات قصيرة، وبورتريهات، وقصص، وقصص قصيرة، ومقاطع قصصية، ومشاهد قصصية، والأقصوصة، وفقرات قصصية، وملامح قصصية، وخواطر قصصية، وإيحاءات، والقصة اللقطة، والكبسولة، والقصة البرقية، وحكايات، ولقطات قصصية، والقصة الومضة، وقصص مينيمالية، والتخييل المينيمالي، والتخييل القصير جدا، والقصص المختصرة أو المختزلة..."[3]

ويعود سبب تعدد مصطلحات القصة القصيرة جدا إلى محاولة الدارسين والكتاب الإحاطة بجميع جوانبها، فهناك من كان يرى أن القصر الشديد هو ما يميزها، بينما كان البعض يرى في التداخل الأجناسي بينها وبين الفنون الأدبية الأخرى هو السمة التي تطغى على هذا الفن السردي الجديد ، وفي النهاية استقر النقاد على مصطلح القصة القصيرة جدا ليدل على الحجم شديد القصر لأن التداخل الاجناسي بين فن السرد والفنون الأدبية والدرامية وحتى التشكيلية ليس سمة خاصة بالقصة القصيرة جدا، بل هي ظاهرة شهدتها جميع الفنون الأدبية في مرحلة الحداثة وما بعدها.

[1]- ينظر: سعيد بن عبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ص:28- 29.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 30.
[3]- جميل حمداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، المقاربة الميكرو سردية، ص:16- 17.

وتعددت الآراء حول الحجم الذي تبلغه القصة لكي يتم تصنيفها ضمن هذا الجنس، فنجد أحمد جاسم الحسين يحدد ثلاثة أحجام للقصة القصيرة جدا، "الأول لا يتجاوز الثلاثين كلمة (نحو ثلاثة أسطر). الثاني لا يتجاوز المئتي كلمة (نحو صفحة واحدة). الثالث لا يتجاوز الثمانمئة كلمة (نحو أربع أو خمس صفحات)"[1]، إلا أننا نجد النقاد والكتاب يميلون إلى اعتبار القصة القصيرة جدا هي التي لا تتجاوز الصفحة أو النصف صفحة.

بينما القصر الشديد أو التكثيف لا يمكن حصره في الحجم، فالإيجاز الذي جعل النقاد يضيفون "كلمة (جدا) في مصطلح القصة القصيرة جدا لا تعني الحجم، أو الدلالة الكمية بقدر تخليص المشهد القصصي–كما في القصة القصيرة_ من كل الزوائد اللغوية، والتركيز على الحدث المخصص دون الانجرار إلى فرعيات قد تُوقع القاص في متاهة يعجز عن الخروج منها، ويضطر أن يبتر المشهد رغما عنه"[2].

والقصة القصيرة جدا مثلها مثل أي جنس أدبي أو قضية نقدية، تتعرض لتعدد المصطلحات والمفاهيم، وعلى الرغم من تعدد التعريفات وتباينها، إلا أننا نجدها تُجمِع في كون القصة القصيرة جدا جنس أدبي سردي يتميز بالقصر الشديد نتيجة للتكثيف الذي مس مختلف مكونات القصة، فنجد "أندريس سواريس" Andres Suarez يعتبرها "تركيبا نثريا، قريبة من الغنائية ينتظم التكثيف فيها حول محور متعدد المعاني، وتقوم الصور على ضبط شديد مؤثر. عادة تضمر فيها الحكاية وحينا تظهر، تكون النهاية بعيدة جدا عنها، ضمن تشكل عاطفي في الذروة، هي ناتجة عن تفكير حاد، سواء في تأثيرها أو في توزيع مكوناتها، ولكونها فنا مصغرا جدا، تكون جاذبيتها مشابهة لقطعة عاج منقوشة"[3]، فالقصة القصيرة جدا وفق هذا المفهوم هي فن نثري شاعري مكثف، يقوم بإلتقاط المشاهد بالغة الدقة والمؤثرة في المتلقي، وتتميز بالمفارقة والنهاية المفاجئة، أما الحكائية فقد تكون ظاهرة أو مضمرة، يقوم القارئ باكتشافها واستنتاجها من خلال عملية التأويل.

[1] -أحمد حاسم الحسين، القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، 2010م، ص:33.
[2]- ذكريات حرب، القصة القصيرة جدا في الأردن، الرؤية، البنية، وتقنيات السرد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2019م، ص:20.
[3]- محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، ص:154.

أما "لويس ماتيو دييس" Luis Mateo Diez فيرى "أن القصة القصيرة جدا هي الإنطلاق من نقطة جد صغيرة إلى أخرى جد كبيرة. كي تضع صورة، وكأنها تضع زجاجا يتكسر أمام عيني القارئ أو هي قطع مصفاة ونظرة مركبة معقدة"[1]، فلويس ماتيو دييس Luis Mateo Diez يركز في تعريفة على جانب التكثيف والقصر الشديد عن طريق غربلة القصة من كل الزوائد والشوائب لتجعل من القصة صورة بالغة التعقيد تفتح أمام المتلقي آفاقا واسعة من التأويل.

بينما تُعرِّف بيوليتا روخو Violeta Rojo القصة القصيرة جدا بأنها "نص، من النصوص الأدبية، قصير جدا، يتعالق، بشكل ساخر في العموم، مع سلسلة من أجناس أدبية فالنصوص القصيرة جدا تتعالق كثيرا مع أشكال بسيطة ومع الأجناس الحكمية كما مع القصص، الشعر، المقالات وأيضا ملفوظات التنجيم.. والأكثر أهمية أن في القصة القصيرة جدا دائما يوجد سرد، دائما توجد حكاية، حيث الشخصية/ الشخصيات تقوم بأفعال في فضاء وزمن. هذا السرد يشتغل على أقصر فضاء ممكن، يمكن أن يكون سردا ظاهرا أو مضمرا. حين لا يوجد السرد نكون أمام ما يمكن أن نسميه النص القصير جدا"[2]، في هذا التعريف نجد الباحثة تركز على قصر النص والتداخل الأجناسي الذي تتعالق فيه مجموعة من الفنون الأدبية كالشعر والحكمة والمقالة وحتى ملفوظات الشعوذة والتنجيم التي تتميز بالسجع، بالإضافة إلى تركيزها على المكونات السردية التي يجب أن تتوفر في النص من مكان وزمان وشخصيات، فإذا غابت هذه المكونات أصبحت القصة القصيرة جدا نصا قصيرا جدا منفتحا على جميع الأجناس.

أما في الدراسات العربية فنجد "أحمد جاسم الحسن" يعرفها بقوله: "القصة القصيرة جدا نص إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصه فقط بل يتحول ليصير نصا معرفيا دافعا لمزيد من القراءة والبحث فهو محرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة"[3]، لم يقم أحمد جاسم الحسين في تعريفه بذكر أهم أركان القصة القصيرة جدا المتمثلة في

[1] - المرجع السابق، ص ن.
[2] - محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، ص:155.
[3] - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،2010م/ 1430هـ، ص: 84. (نقلا عن: أحمد جاسم حسين، القصة القصيرة جدا مقاربة بكر، منشورات دار عكرمة، دمشق، 1997م، ص:18)

عنصر الحكي والقِصَر الشديد الذي ينتج من خلال التكثيف، إلا أننا لا نعتقد أن هذا الأمر قد غاب عن ذهن الباحث لأن مكونات السرد والحجم المقتضب أمر بديهي يفرضهما المصطلح في حد ذاته، فقد ركز هذا التعريف على سمات القصة القصيرة جدا التي ساهمت في تكثيف المحتوى ودفع المتلقي للبحث عن المعنى المضمر خلف التناصات والرموز.

أما "جميل حمداوي" و"سعاد مسكين" فيركزان في تعريفهما للقصة القصيرة جدا على مكوناتها وخصائصها ويهملان جانب التأثير في المتلقي، يقول جميل حمداوي: "القصة القصيرة جدا جنس أدبي 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، واستعمال النفس الجمالي القصير الموسوم بالحركية، والتوتر والاضطراب، 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"[1]

أما سعاد مسكين فالقصة القصيرة جداً عندها "ليست موضة Une mode أو موجة في الكتابة السردية الجديدة، بل هي صيغة (Un mode) جديدة في الكتابة لها أولياتها الجوهرية التي يجب أن تكرس كثوابت ومتعاليات، تتمثل أساساً في الكثافة اللغوية، مع عمق المعنى، وتوسع الرؤية"[2] فهي ترى أن القصة القصيرة جدا فن مستحدث له قوانينه وضوابطه، وليست موضة في الكتابة كما اعتبرها أغلب النقاد واستسهل كتابتها الهواة، فعلى الكاتب أن يكون متمرسا في كتابة السرد عالما بمكوناته وقوانينه لكي لا يخرج عن خصوصية هذا الجنس الأدبي الجديد فيجد نفسه يكتب نكتة أو قصيدة أو قصة قصيرة .

وتأتي الناقدة في موضع آخر لتبين طبيعة القصة القصيرة جدا تقول: "من وجهة نظرنا، نرى أن القصة القصيرة جداً نوع سردي على اعتبار أن النوع السردي هو كل ما يندرج تحت الجنس، ويحتفظ بخصائص

[1] - جميل حمداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، المقاربة الميكرو سردية، ص:16.
[2] - عبد الواحد أبجطيط، خصائق القصة القصية جدا عند ميمون حرش، ص:8. على الموقع: www.alukah.net (نقلا عن: سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً بالمغرب (تصورات ومقاربات)، دار التنوخي، الرباط، ط: 1، 2011م، ص: 141.)

مشتركة تربطه به. بذلك يتميز النوع بالخصائص والصفات، ومجموعها هو ما يحدد الجنس باعتباره مقولة عامة وثابتة، بهذا ترتبط القصة القصيرة جداً كنوع سردي بجنس "القصة" في خصائص مشتركة هي: الحكائية، المفارقة، الكثافة، وحدة الحدث"[1].

أما "حميد لحميداني" فيعطي تعريفا يمس جميع مكونات القصة وسماتها وتداوليتها، يجمع فيه أصل القصة القصيرة جدا، مع بيتها التشكيلية، والتداخل الأجناسي بين فن السرد والفنون الأخرى، بالإضافة إلى الأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي، يقول: "إنها فن قصصي حديث النشأة والذيوع، له أصول قديمة عربية وغربية. يتميز بخاصية رئيسية هي القصر الشديد، من سطرين إلى حوالي خمسة عشر سطرا في الغالب. كما أنه فن يعتمد كثيرا على تقنية المفارقة وخاصيات: التكثيف والتوتير والخصوبة الدلالية، والاقتصاد في اللغة والسخرية والمبالغة والإدهاش وتتحول فيه الكلمة إلى ركيزة أساسية. وغالبا ما ترسم القق القق جدا حالة محددة أو موقفا إنسانيا مأساويا عميق الدلالة أو نقدا لاذعا للواقع في إطار مختزل من الفضاء والحدث مع استخدام الرمز والميل إلى الطابع الغنائي أحيانا، وهي لذلك تعتمد في الغالب على صوت الذات المتكلمة صاحبة الموقف، كما أنها بمجموع تلك الخصائص تقترب من قصيدة النثر واللوحة التشكيلية والمشهد المسرحي أو السينمائي الخاطفين"[2].

من خلال المفاهيم السابقة التي عرفت القصة القصيرة جدا نجد منها ما اقتصر على عنصر الحكائية والقصر الشديد، ومنها ما لاحظ التداخل بين فن القصة والأجناس الأدبية والفنية الأخرى التي تستثمرها القصة القصيرة جدا من خلال تقنياتها ومكوناتها لتكثيف المحتوى وإعطاء جمالية للنص وإثراء الدلالة، ومنها ماكان تعريفه أكثر شمولا جمع بين المكونات والسمات والموضوعات وتلقي النص.

غير أننا نجد النقاد أهملوا جانبا مهما في تعريفهم للقصة القصيرة جدا وهو الجانب التفاعلي، فهي تستوعب "ضمن عناصرها القارئ ومخزونه الثقافي؛ لأنه يستطيع أن يدرك ما حذف واختصر واكتنز في القصة

[1]- المرجع السابق، ص:8-9.
[2]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، ص:119.

القصيرة جدا. لأنه شريك المبدع في إثراء العمل الإبداعي من خلال إكمال حلقات النص"[1]، لذا يمكننا القول: إن القصة القصيرة جدا فن سردي حديث، ظهرت على الساحة الأدبية نتيجة للتجريب الذي طرأ على فن القصة، كما كانت تعبيرا لمتطلبات عصر السرعة، تتميز بقصرها الشديد، تغلب على موضوعاته المأساوية، يحتفظ بمكوناته السردية الظاهرة والمضمرة، بالإضافة إلى المفارقة والتكثيف، تتميز بالشاعرية والإيحاء، يغلب على نصوصها التناص والرمز والسخرية واستخدام الجمل الفعلية لتسريع الأحداث، لها تأثير بالغ على المتلقي من خلال النهايات المفاجئة، تسمح للقارئ بمشاركة الكاتب في العملية الإبداعية من خلال الحذف والإضمار وتأويل دلالات النص.

ثانيا– القصة القصيرة جدا إشكالية التجنيس وآفاق التجريب:

إن ظهور أي جنس أدبي حديث لا يمكن أن يكون من فراغ، فالتراكم المعرفي والتطور الذي يشهده الأدب بمختلف فروعه يسهم في تطور الأجناس الأدبية سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وفي هذا الصدد يقول "تودوروف" من خلال طرح سؤال حول كيفية ظهور الأجناس الأدبية والإجابة عليه: "من أين تأتي الأجناس؟ ... من أجناس أخرى. فالجنس الجديد على الدوام تحول لجنس قديم، أو لعدة أجناس قديمة. تحول بعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق"[2]. وهذا ما نلحظه من خلال التطور الشعري الذي بدأ يتخلى عن النظام الموسيقي من الشعر العمودي إلى الشعر الحر، ثم قصيدة النثر، أما السرد فنجد تغيرا سواء في طبيعة الشخصيات أو التتابع الزمني، وتغير الموضوعات بحسب المجتمع وما يطرأ عليه من تطورات سياسية واقتصادية، واجتماعية.

أما في أدب الحداثة وما بعدها، ونتيجة للتجريب الذي لحق بجميع الأجناس الأدبية، والانفتاح الأجناسي الذي ألغى الحدود الصارمة بينها، من هنا "تنبثق إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدا التي تجاذبها النقاد والكتاب مطولا من تعدد المصطلحات والمفاهيم ... ولذا فهناك من يقتسمها مع أجناس أدبية أخرى:

[1] - مجدي عبد المعروف حسين احمد، القصة القصيرة جدا قراءة في التراث العربي، مجلة العلوم الإنسانية، مايو 2012م، ص:3.

[2]- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002م، ص:24.

(الشعر، المقالة، الخاطرة، النكتة، الخبر الصحفي..)، متكئين على تلاشي الأجناس الأدبية، ودعوى الكثيرين إلى كتابات مفتوحة ونصوص لا تخضع للمعايير الأدبية أو الفنية أو حتى تنسبها إلى جنس ما"[1]، فنجد القصة القصيرة جدا تتقاطع مع عدة أجناس أدبية أخرى منها ما كان تراثيا كالنكتة والنادرة والخرافة...، ومنها ما كان حديث النشأة كالقصة القصيرة وقصيدة النثر، ومنها ما ارتبط بالفنون الدرامية والتشكيلية.

ومن بين الفنون السردية التراثية التي تتقاطع معها القصة القصيرة جدا نجد الخرافة، بل نجد "لويس ماتيو دييس" Luis Mateo Diez يرى أن القصة القصيرة جدا ماهي إلا تطور للخرافة؛ إذ يقول في هذا الصدد: "تلتقي القصة القصيرة جدا مع الخرافة في قدرتها الدلالية والإيحائية"[2]، وهذا الرأي يأخذ به خوصي ماريل ميرينو José María Merino الذي يعتبر القصة القصيرة جدا ماهي إلا خرافة أعيد تشكيلها لتتوافق مع هذا العصر، حيث يقول: "الخرافة هي النوع الأدبي السابق للقصة القصيرة جدا"[3]. بينما هبولتو نافارو يستبعد هذا الرأي، ويرى أن الخرافة ماهي إلا سمة من سمات القصة القصيرة جدا يستحضرها القاص في تشكيل نصه بما يتوافق مع سياق النص ودلالته، حيث يقول: "علاقة القصة القصيرة جدا بالخرافة هي من صنع الكتاب وليست من طبيعة الجنس ذاته..."[4].

وتكمن نقاط تقاطع و"التقاء القصة القصيرة جدا بالخرافة ينبني على ثنائية التقليد/ التحديث التي تتمظهر في قدرة هذا الموروث السردي على التحول واستيعاب روح العصر أولا وعلى أسس جوهرية متماثلة في العينات الجمالية لكل منها ولا سيما الأركان القصصية (الشخصية/ الحدث/ الزمن/ المكان) وهنا تحديدا تهيمن القصة القصيرة جدا الدرامية على القصة القصيرة جدا الغنائية وتسوغ انتماءها إليها في مفهومها العام"[5]، فالقصة القصيرة جدا والخرافة جنسين سرديين يعبران عن روح العصر، فالخرافة كانت تعبيرا عن الحقبة التي ظهرت فيها وعلى الفكر الذي كان منتشرا في المجتمع، مثلها مثل القصة القصيرة جدا التي كانت نتاجا لمتطلبات العصر وتعبيرا عن همومه وأفكاره.

[1]- ذكريات حرب، القصة القصيرة جدا في الأردن، ص:23.
[2] - سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ص:36
[3] - المرجع نفسه، ص ن.
[4]- المرجع نفسه، ص ن.
[5] - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:64.

كما تتقاطع القصة القصيرة جدا مع الأسطورة "من ناحية كونها تقف بين التاريخ والخيال فلا أحد يظن أنها حقيقة رغم أن هناك من يؤمن بها إلا أنهم لا يجرؤون على البرهنة على صدقها"[1]، فالقصة القصيرة جدا تتمازج مع الأسطورة في في تشكيل نوع من الومضات التي تطغى عليها سمة العجائبية، فإذا كانت الأسطورة تفسيرا لمظاهر الطبيعة، فإن القصة القصيرة جدا تعتمد على الخيال والعجائبية لإخفاء الدلالة والمعنى المتضمن خلفها.

بينما تتداخل القصة القصيرة جدا مع النادرة والنكتة في عدة جوانب من أهمها المفارقة الساخرة، فجاسم خلف إلياس يرى "أننا يمكن أن نعد النادرة والنكتة قصص قصير جدا في كثير من الأحيان فهما يشتركان معها في عدة خصائص إذ تعد أقصر من الخبر الذي قد يطول أو يقصر حسب الحادثة التاريخية أو الاجتماعية، كما تشكل المفارقة عنصرا مشتركا يجمع بين النادرة والقصة القصيرة جدا، فكلا الجنسين الأدبيين تكون شخصياته واقعية إلا أن هذه الشخصيات تتميز بصفات تبعث على الإضحاك والإدهاش في نفس المتلقي نتيجة للسخرية، بالإضافة إلى الحدث المتكامل الذي له بداية ووسط ونهاية[2].

ودائما ما يقع اللّبس بين القصة القصيرة جدا والنكتة لاعتمادها على المفارقة الساخرة والنقد اللاذع للمجتمع، إلا أن "النص القصير جدا ليس نكتة، النكتة والقصة القصرة جدا يتشابهان، لأنهما من نفس العائلة، لكنهما يختلفان من حيث الأهداف الجمالية والاشتغال على اللغة، يمكن للنكتة أن تكون قاعدة أو مادة خاما لبناء القصة"[3]، فالنكتة هدفها الأساسي الإضحاك، أما القصة القصيرة جدا فهي تطرح قضايا وهموم المجتمع، فتعتمد على السخرية السوداء التي تُخفي خلف الإضحاك مآسي المجتمع، "فالق الق جدا إذا لم تكن ناجحة في التغلُّب على جانب الإضحاك بتذويبه في مواقف إنسانية قادرة على الجمع بين الملهاة والمأساة، كما يحدث في المسرح البريختي مثلا، فإنها تنتهي إلى الفشل الذريع، وتتحول إلى مجرد نكتة محكية في غير سياقها الصحيح"[4].

[1] - المرجع السابق، ص:62.
[2]- ينظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:61.
[3] - سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ص:34.
[4]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصرة جدا، ص:133-134.

أما العلاقة التي تجمع بين القصة القصيرة جدا والخبر، "فهي علاقة عامة في الغالب، لأن الخبر متصل بمعظم أنواع الحكي. وهو يدل على الواقعة أو على ما وراء الواقعة أحيانا، أي على ما قد يفهم من وراء الواقعة مما قد يوحي به المخبر نفسه. وهذا الجانب الخفي من الخبر يشكل إحدى الخصوصيات الأساسية أيضا للق الق جدا، لأن المخبر فيها لا يريد فقط أن يقدم خبرا بل أيضا تعليقا أو إيحاءا أو أبعادا إنسانية ودلالية محتملة. تأتي أهمية الأخبار من مضامينها: هل هي أخبار مدهشة أم صادمة، أم مفرحة، كما تتحدد الأهمية من مجالها، هل هي ذات طبيعة شخصية أم اجتماعية أو إنسانية"[1].

وقد يصبح الخبر قصة إذا توفر فيه شرطان يحددهما رشاد رشدي بقوله: " إن الخبر الذي ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها ببعض بحيث يكون لمجموعها أثر ومعنى كلي... وأن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أي أن يصور ما يسميه بالحدث"[2]، فرشاد رشدي يرى أن الخيال والتخييل ليس شرطا من شروط القصة فقد يكون الخبر قصة إذا توفرت فيه شروط الأثر الكلي فمجموعة الأخبار المسرودة تحيل إلى خبر واحد حيث تتنامى هذه الأخبار لتكون حدثا له بداية ووسط ونهاية.

ويعد المثل من أقصر الفنون السردية التي تتميز بالتكثيف، والذي يُخفي خلفه قصة لها مغزى، فهو "من أهم الأنواع السردية التي يمنحها شكلها فاعليتها حسب قوانينها الداخلية ويحركها في سياق ثقافي اجتماعي معين، ولا تتجدد العلاقة مع المثل والقصة القصيرة جدا في صيغة المثل ذاته بل في قصة المثل أي التمثيل الحكائي الذي ينبني عليه الإيجاز البالغ"[3]، فالمثل والقصة القصيرة جدا يتداخلان في عدة جوانب، من أهمها القصر الشديد، والتكثيف، بالإضافة إلى القصة التي تتوارى خلف هذا القِصَر.

إن هذا التداخل الذي لاحظناه بين القصة القصيرة جدا والفنون السردية التراثية هو الذي جعل النقاد يرون أن القصة القصيرة جدا ماهي إلا تطور لتلك الأجناس السردية القصيرة، غير أن هذا التداخل والتلاقح لا يشمل الأجناس السردية التراثية فقط، فنجدها أيضا تتداخل مع أجناس أدبية حداثية من أبرزها القصة القصيرة، وقصيدة النثر، حتى أننا نجد من يرى أنها تتداخل مع جنس الرواية لكونهما ينتميان لجنس

[1]- المرجع السابق، ص:127.
[2]- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط:02، يناير 1964م، ص:14.
[3]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:64.

السرد، وهذا ما ذكرناه من قبل عندما اعتبرت "ناتالي ساروت" مجموعتها القصصية القصيرة جدا "انفعالات" على أنها رواية جديدة.

قد تتداخل القصة القصيرة جدا مع الرواية في كونهما ينتميان إلى جنس السرد، إلا أن الفرق شاسع بينهما، ولا يكمن الفرق في الحجم فقط، بل يكمن كما يرى "الناقد الشكلي الروسي ايخينياوم ...عندما أعلن أن الأقصوصة والرواية ليسا شكلين مختلفين نوعيا فحسب ولكنهما متناقضان أيضا. فالرواية شكل توليفي ــسواء تطورت عبر مجموعة من القصص أو تراكبت بإدماج المادة الأخلاقية والسلوكية فيها. أما الأقصوصة فإنها شكل أساسي وأولي ــ وإن كان هذا لا يعني أنها شكل بدائي. وتستقي الرواية مادتها من التاريخ والترحال أما الأقصوصة فإنها تستمد عالمها من الحكايات والنوادر والأساطير. فالخلاف إذن خلاف في الجوهر، خلاف في المنهج والأساس، وهو خلاف مشروط بالتمايز النوعي الأساسي بين الشكلين الكبير والصغير"[1].

إن كان الفرق واضحا بين القصة القصيرة جدا والرواية، فإن الإشكال يكمن في معرفة الفرق بين القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة، فبعض النقاد يرون القصة القصيرة جدا ماهي إلا نوع من القصة القصيرة، بينما يرى البعض أنها تطور لجنس القصة القصيرة، فالإشكال الذي نحن بصدده، هل القصة القصيرة جدا جنس أدبي مستقل بذاته؟ أم هي نوع من أنواع القصة القصيرة؟

قد تشترك القصة القصيرة جدا مع القصة القصيرة في كثير من العناصر والمكونات، وهناك من يرى أن الفرق بينهما يكمن في الحجم البالغ في القصر، فالقصة القصيرة جدا "تخرج عن النمط المألوف الذي يشكل عناصر القصة القصيرة، المتمثلة في العناصر الكلاسيكية المعروفة، وهي: المقدمة والوسط والخاتمة، فالقصة القصيرة جدا تختزل الكثير من العناصر من خلال التكثيف في النص الذي يمكن أن يسمى ومضة، ومن ثم الاستغناء عن باقي العناصر، أما الحجم فيمكن تعويضه بهذا التكثيف لأنه يترك فرصة للمتلقي لكي يؤول الكلمات القليلة ويعطيها مدى أوسع"[2].

[1] - صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، مج: 2، ع:4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر 1982، ص: 23-24.
[2] - حكيمة بوقرومة، إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدا، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، ع:6، مارس 2018م، ص:47.

أما الفرق الجوهري بين القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة، يتمثل في كون القصة القصيرة جدا "لا تهتم كثيرا بتصوير المكان والزمان والملابس والديكورات والعلاقات العامة للشخصيات، أو الشخصية، ولا لباقي المؤثرات السمعية والبصرية التي تعتبر من معالم القصة القصيرة، أو الرواية، ولكن الأقصوصة تركز على الحدث، والموقف منه، أو الفعل ورد الفعل.. وهي تحتفظ لنفسها من مواصفات الرواية والقصة بأنها تقدم تنويرا على قضية ما، أو تحمل فكرة، أو تطلق سخرية من موقف ما وأنها تتسم بلغة بليغة، ومتينة مركزة، ذات شكل ومضمون متوازيين"[1].

بالإضافة إلى الفروق التي يتميز بها أدب ما بعد الحداثة "كالانفتاح على جميع العوارض في نطاق تأثير الزمان والمكان والخصوصية النفسية للكاتب/ صياغة مغامرة ذهنية وسردية تعبر عن لحظة وجودية وتعالج إشكالية الانسان الراهن/ الاشتغال على المفارقات/ تقديم الملاحظات الجزئية والابتعاد عن اليقين أو الحلول الجاهزة/ خلق الكثافة واللجوء إلى الاختزال.. / توليد شعرية خاصة تختلف عن الشعر/ ملاءمة الق الق جدا للتقنوقاص المجدد على الدوام لأدوات التعبير بسبب حالته المتميزة بالتشظي والضياع والصراع"[2]، فالقصة القصيرة جدا تخضع للتجديد في الموضوعات التي تعبر عن مشاكل العصر والتقنيات الحداثية في تشكيل نصها بالإضافة إلى مجموعة الخصائص التي تتميز بها كالتكثيف والمفارقة والشاعرية، وهذا ما يجعلنا نقر بأن القصة القصيرة جدا فن أدبي مستحدث مستقل بذاته من الناحية الشكلية والموضوعاتية، وليست نوعا من أنواع القصة القصيرة.

إذا كان الإشكال الذي يقع بين القصة القصيرة جدا وبقية الفنون السردية الأخرى سواء أكانت التراثية أم الحداثية، فهذا راجع لانتمائها جميعا إلى فن السرد، فإن خاصية التكثيف والشاعرية التي ارتبطت بالقصة القصيرة جدا، جعلت النقاد يقعون في حيرة حول تجنيسها أهي فن سردي أم شعري، وخاصة في

[1]- صبحي فحماوي، القصة القصيرة جدا (فن الأقصوصة) "أسباب- وجذور- وقيمة- ومواصفات"، المؤتمر النقدي الثامن عشر، القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة، جامعة جرش، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الوراق للنشر والتوزيع، ط:1، 8-9 نيسان 2015م، ص:514.
[2]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، ص:42.

مرحلتي الحداثة وما بعدها، حيث أصبحت الأجناس الأدبية تستعير تقنيات وأساليب بعضها البعض فالقصيدة تستعير من السرد تقنياته، والسرد يستعير من الشعر صوره وإيقاعه.

وهذا ما طرأ على القصة القصيرة جدا في تقاطعها مع قصيدة النثر؛ وهذا لالتقائها مع الشعر في عدد من الجوانب، إذ يرى القاص "لويس ماطيو دييث" Luis Mateo Diez أن الكثافة هي أساس هذا التداخل حيث "أن: كثافة القصة القصيرة جدا تجعلها أكثر قربا من الشعر"[1]، وهذا الرأي نجده أيضا عند "فليبي بنيتيث رييس"Felipe Benitez Reyes ، حيث يرى أن: "القصة القصيرة جدا تلتقي بالشعر من حيث الكثافة التعبيرية وقوة الكلمات المستعملة. ورغم هذا التقارب يحتفظ كل جنس بطبعه الخاص"[2]. أما "خوصي ماريا ميرينو" Merino José María فيرى أن كلا الجنسين ينبع من العاطفة والخيال، إلا أن القصة القصيرة جدا تحتفظ بحكائيتها، يقول: "علاقتها بالشعر تكمن في كونها إبداعا ناتجا عن إلهام مفاجئ من صنع الخيال، يأتي من داخل الحدس وليس من داخل التفكير. لكن القصة القصيرة جدا يجب أن لا تتقيد بعدم حركية القصيدة، فالحركية مكون لا بد منه في القصة القصيرة جدا"[3].

والتداخل بين القصة القصيرة جدا والشعر لا يكمن فقط في استخدام الصور والإيحاء، بل أيضا من خلال الغنائية والتعبير عن الذات، "فيدفع الحس الإنساني القصاصين الجدد الى تصيد المواقف والدلالات الشعرية في قصصهم القصيرة جدا. وهناك من يعتقد أن الفن القصصي الجديد يجسد بخصوصياته البنائية موقفا شعريا، وهذا ما يجعل مقارنته أيضا بقصيدة النثر مستحضرة على الدوام. ودلالة ذلك أن الشعرية لا تتجسد في هذا القص فقط من خلال الزخارف أو الصور الاستعارية والكنائية، بل هي حاضرة أيضا باعتبارها موقفا أصيلا تمتلكه الذات في مواجهة العالم"[4].

إن التكثيف والشاعرية في القصة القصيرة جدا، قد توقع القاص في "متاهة بسبب اقترابها من القصيدة إذ إن مجال الشاعر أقرب إلى الجمالية المحضة، لحظتها يجب الاحتراز من خطورة هذه الغنائية إذا طفت على

[1] - سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في اسبانيا وامريكا اللاتينية، ص:37.
[2] - المرجع نفسه، ص ن.
[3] - المرجع نفسه، ص ن.
[4]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، ص:150.

سطح الأحداث أو طغت على مشابهة الواقع... فمن السهل أن تتداخل مع قصيدة النثر رغم الفارق بينهما، فالقصة تدعونا لكي نبني ونتصور تمفصلات غير واردة فيها، تفصيلات تتعلق بالسببية والترابط بين الأحداث ودوافع الشخصيات. أما القصيدة فتعمل في مملكة الشاعر. إنها تكشف عن افتتان باللغة (عبر التوريات، والقوافي، الطباق، المجاز المفرط، الاهتمام الفائق بالأداء والأسلوب الشعري)"[1].

أما الفرق الجوهري بين القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر يتحدد من خلال "العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث، فالقصيدة تنحو إلى استثمار جميع المستويات اللغوية لتنفتح فيها روح التصوير والتكثيف والترميز ابتداء من الصوت المنغم إلى التكوين الكلي للنص، أما فنون السرد فهي تنتقل بمركز الثقل من تلك البؤرة الأيقونية إلى بؤرة الحركة الماثلة في الأحداث الداخلية والخارجية"[2]، فطبيعة القصة القصيرة جدا تجعلها تستعين بالإيحاء والصور الشعرية، وهذا لتتمكن من تركيز المحتوى، وحتى إن طغت الشاعرية على القصة فإنها تبقى حاملة للمكونات السردية من شخصيات وزمان ومكان وتسلسل الأحداث حتى وإن أضمر جانب من جوانب القصة.

ثالثا– آفاق القصة النسوية القصيرة جدا في الجزائر:

إن بداية ظهور القصة القصيرة جدا في الجزائر لا تختلف عن البدايات التي شهدتها القصة القصيرة جدا في الوطن العربي، حيث يرجع مخلوف عامر ظهور القصة القصيرة جدا إلى مظاهر التجريب التي مست القصة القصيرة "لعل بدايات ظهور القصة القصيرة جدا، في المشهد الأدبي الجزائري المعاصر، يعود إلى كُتَّاب القصة القصيرة الذين تخللت مجموعاتهم قصصا قصيرة جدا، ونذكر منهم القاص حسين فيلالي في مجموعته القصصية (السكاكين الصدئة) الصادرة عن رابطة إبداع الثقافة، والمنشورة سنة 1991م، والتي تضم قصصا لم تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة كقصة (السكاكين الصدئة)، وعدها بعض النقاد قصة قصيرة جدا بالنظر إلى حجمها وإلى سماتها الفنية وتقنياتها السردية المتميزة التي كتبت بها"[3].

[1]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:37.
[2]-المرجع نفسه، ص:38.
[3]- رابح بن خوجة، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي، الجزائر أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، مج: 16، ع:1، 2019م، ص:157.

وتعتبر المجموعة القصصية "ما يشبه الوحم" لحسين فيلالي، الصادرة سنة 2001م، مجموعة قصصية قصيرة جدا، لما تحمله من سمات التكثيف والإيحاء والمفارقة؛ إذ يقول الناقد بوشعيب الساوري: "راهن القاص الجزائري حسين فيلالي في مجموعته ما يشبه الوحم على كتابة قصصية منفتحة على واقعها ومنشغلة بمفارقاته وتوتراته برؤية تعميمية تتجاوز الزمان والمكان، مع الانطلاق من الأسس السردية التراثية، وخصوصا الحكاية الشعبية، على مستوى البناء وتأسيس وتأثيث عالمه القصصي. وكذلك من خلال لغة تمتح من معين تراثي. وذلك في سياقات لغوية ومواقع قصصية تشتد فيها قمة السخرية والمفارقة."[1]

واعتبر مخلوف عامر المجموعة القصصية (التحديق من خارج الرقعة) لمحمد الصالح حرز الله قصصا قصيرة جدا، وهذا في قوله: "تمثل الكتابة القصصية عند (محمد الصالح حرز الله) شكلا متميزا، لا لأنها قصص قصيرة جدا، بل لأنها –وهذا الأهم– تخضع في بنائها لتقنيات لم تعهدها في قصص أخرى من المجموعات التي تمكنا من الاطلاع عليها"[2].

بالإضافة إلى ما كتبه "القاص عبد الرزاق بوكبة في(من دس خف سيبوية) عام 2004م، والقاص السعيد موفقي في مجموعته القصصية (لحظة خجل) عام 2007م، وخالد ساحلي في نصوص مجموعته (لوحات واشية) عام 2008م، وبعض النصوص من المجموعة القصصية لعز الدين جلاوجي (رحلة البنات إلى النار) عام 2008م، وما كتبه القاص عبد الواحد بن عمر في مجموعته القصصية (لا يوجد في الرمل) عام 2012م، وأصدر موقفي مجموعته (كمثل ظله) سنة 2012م، وأصدرت رقية هجريس مجموعتها (مقابيس من وهج الذاكرة) سنة 2013م، وأصدر عبد القادر برغوث مجموعته (ديدان آخر الليل) سنة 2014م، ونشر حسين فيلالي مجموعته الثالثة (عطر النساء) سنة 2015م، ونشر محمد الكامل بن زيد مجموعته (لعنة التيه..) سنة 2017م، ونشر عبد الرزاق بادي مجموعته (سفر في سديم الروح) سنة 2017م، ونشرت مريم بغيبغ مجموعتها (كهنة) سنة 2017م"[3].

---

[1]- بوشعيب الساوري، قراءة في مجموعة (ما يشبه الوحم) لحسين فيلالي، 7سبتمبر 2008م، على الموقع: https://www.diwanalarab.com

[2] - مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص:101.

[3] - ينظر: رابح بن خوجة، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي، الجزائر أنموذجا، ص:158.

كما نشرت عدة قصص قصيرة جدا في المجالات، "فقد نشر علي لونيسي سنة 1995 خمس قصص قصيرة جدا في مجلة آمال، تحمل العناوين التالية: القصة الأولى (فاقدة الذاكرة)، والثانية (لم أعد شهيدا)، والثالثة (الصواب)، والرابعة (لمكبوت)، والخامسة (اللغز)... ونشر محمد الصالح حرز الله قصته (خراب) في مجلة الثقافة الجزائرية سنة 2004م"[1]

وقد كانت الكتابة النسوية مواكبة للتطور الذي يحصل في الساحة الأدبية الجزائرية، فنجد مجموعة من الأسماء أبدعت في مجال القصة القصيرة جدا والتي كانت في مقدمتهم رقية هجريس بثلاث مجموعات قصصية قصيرة جدا، الأولى (مقابيس من وهج الذاكرة) عام 2013م، والمجموعة الثانية (زخات حروف) صدرت عام 2014م، أما المجموعة الثالثة فكانت بعنوان (للوجع ظلال) صدرت عام 2017م، أما أمال شتيوي فأصدرت مجموعتين قصصيتين قصيرة جدا، (قاب جرحين) عام 2016م، (غيمة في يدي) عام 2019م، وأصدرت مريم بغيبغ (كهنة) عام 2017م، بالإضافة إلى النصوص التي تقوم بنشرها في الموقع الإلكتروني لمجلة معارج الفكر، أما سميرة منصور فقد أصدرت مجموعة قصصية قصيرة جدا مشتركة مع مجموعة من النصوص الشعرية بعنوان (أتون الغياب) عام 2017م، بالإضافة إلى الأسماء التي تنشر في المواقع الإلكترونية، وصفحات الفايسبوك مثل لندة مرابطين....

لم تحظ القصة القصيرة جدا في الجزائر بالاهتمام المبكر من قبل النقاد مقارنة بالدول العربية الأخرى كالعراق وسوريا والمغرب، "إذ كانت أول مشاركة من قبل الناقد الجزائري (علاوة حاجي) في الملتقى السادس للقصة القصيرة جدا الذي أقيم بحلب"[2]وهذا كان سنة2008م، ثم توالت المشاركات من قبل النقاد الجزائريين المهتمين بهذا الجنس الأدبي الجديد فقد "شارك في ملتقى القصة القصيرة جدا المنعقد بالشارقة يوم 11 سبتمبر 2013م الناقد عمر بوقرورة"[3].

أما الدراسات الأكاديمية الجادة التي درست القصة القصيرة جدا، فنجد كتابي "علاوة كوسة" الذي جمع فيهما كُتَّاب ونصوص القصة القصيرة جدا في الوطن العربي، جاء الكتاب الأول بعنوان (موسوعة القصة

[1]- المرجع السابق، ص ن.
[2]- ينظر: جميل حمداوي، دراسات في القصة القصيرة جدا، ص:51.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:53.

القصيرة جدا) سنة 2017م، والكتاب الثاني كان بعنوان (الموسوعة العربية في: القصة القصيرة جدا. سير ونصوص) سنة 2020م. بينما المقالات التي نشرت في المجلات العلمية فيتراوح عددها حوالي أربعة وعشرين مقالا تعددت موضوعاتهم بين الخصائص والتقنيات الفنية للقصة القصيرة جدا وإشكالية تجنيسه، كان أول مقال بعنوان (الأبعاد الفنية والجمالية في بناء القصة القصيرة جدا قراءة في مجموعة زرقاء اليمامة والتنفس حلما للقاص حسين المناصرة) سنة 2014م في مجلة معارف للباحثة هواشرية بختة، أما البحوث الأكاديمية فنجد أطروحة ماجستير تحت عنوان (شعرية القصة القصيرة جدا في الجزائر) للباحث محمد يوسف غريب سنة 2013م.

كما نظمت النشاطات العلمية داخل الجزائر من ملتقيات ومسابقات ، فكان أول ملتقى وطني حول القصة القصيرة جدا قامت بتنظيمه مجلة الإبداع العربي تحت عنوان (القصة القصيرة جدا في الجزائر الواقع والتحديات)، وهذا كان يومي 30 و31 جويلية 2016م. وأقامت جامعة البشير الإبراهيمي بولاية برج بوعريريج ملتقى وطنيا بعنوان (شعرية السرد في القصة القصيرة جدا)، وكان يومي 17-18 أفريل 2017م، ونظمت مديرية الثقافة لولاية أم البوقي وجمعية جسور الثقافة والإبداع الملتقى المغاربي الأول للقصة القصيرة جدا في الجزائر يومي 10و 11 أفريل 2018، تحت شعار (القصة القصيرة جدا بين التأصيل والتجنيس).

أما المسابقات التي أخذت الإبداع القصصي القصير جدا بالنقد والدراسة والتحليل لاختيار النصوص الإبداعية التي تتوفر فيها شروط القصة القصيرة جدا، فكانت أول مسابقة سنة 2019م تحت إشراف مريم بغيبغ، أما المسابقة الثانية فكانت في جوان 2020م، والتي كانت أيضا تحت إشراف كل من مريم بغيبغ ولندة مرابطين.

ومن خلال ما سبق يمكن القول: إن القصة القصيرة جدا فن نثري مستحدث أنتجته ظروف العصر والتجريب الذي طرأ على القصة القصيرة، ظهر في العقد الثاني من القرن العشرين في العالم العربي، ولم يحظ في الجزائر بالظهور المبكر مقارنة بباقي الدول سواء في العالم الغربي أو العربي، إلا أننا نجده رغم التأخر في الظهور لاقت الاهتمام من قبل النقاد والكتاب فنجد تنظيم النشاطات العلمية والدراسات الأكاديمية، بالإضافة إلى

الإبداع القصصي من قبل الكتاب، كما أقيمت المسابقات لاكتشاف مواهب الهواة في إتقانهم لكتابة هذا الفن الجديد الذي يتميز بصعوبته لتداخله مع أجناس أخرى، وخصائصه وتقنياته الحداثية.

الفصل الأول: الصورة السردية مفاهيمها وقضاياها

1- مفهوم الصورة

2- حدود الصورة السردية

3- قضايا الصورة السردية

4- طبيعة الصورة في القصة القصيرة جدا

تعد الصورة أحد المصطلحات الشائكة، نظرا لطبيعتها الزئبقية والشمولية؛ إذ إنها تسع صنوف الخطاب، والإنسان باعتباره كائنا ينجذب إلى الصورة ويعيش من خلالها الكثير من تفاصيل حياته، تحولت بموجب ذلك إلى ملاذه الأول في تفسيره للظواهر الطبيعية والقضايا الوجودية، وكذا خلجاته النفسية، سواء أكانت الصورة بصرية أيقونية قائمة على الحقيقة أم متخيلة أم لغوية تعبيرية، وما تعدد مجالات واتجاهات دراسة الصورة إلا بتعدد زوايا الاهتمام والنظر إليها وطرق التعبير عنها، وهذه الإشكالات من بين الأسباب التي تجعل الباحث في مجال الصورة يستصعب صياغة مفهوم دقيق وشامل لها، زيادة على أن المفهوم العام للصورة يتسع ويضيق تبعا لطبيعة الصورة من جهة ومجال دراستها من جهة أخرى، أما ضمن الخطاب الأدبي فكما تعددت السياقات التي ألحقت بها اختلفت التسمية فمابالنا بالمفهوم، إذ إن من الباحثين من يلصق بها صفة الأدبية أو الفنية أو الشعرية أو اللغوية...الخ. ليحدد نطاق اشتغاله.

وبالانتقال إلى دراسة الصورة في المجال السردي نجدها حديثة العهد مقارنة بنظيرتها الشعرية منذ البلاغة القديمة وصولا إلى الدراسات الحديثة خاصة ما تعلق بالجانب النقدي، وما نتساءل بخصوصه: هل ما ينطبق على الصورة الشعرية هو ذاته على الصورة السردية؟ أم هل أن لكل جنس أدبي صوره الخاصة؟ ولتقريب مفهوم الصورة السردية وجب التطرق لمفهوم الصورة بمفهوماتها الضيقة والواسعة مادمنا نتعامل مع جنس السرد، وسرد ما بعد الحداثة بصفة خاصة المنفتح على مختلف الأجناس الأدبية والفنية.

1-مفهوم الصورة:

1-1 المفهوم المعجمي للصورة:

اقترنت الدلالة اللغوية للصورة منذ القدم بالهيئة أو الشكل الخارجي للشيء المحسوس؛ وتم فهمها على أساس أنها محاكاة طبق الأصل، سواء أكانت هذه المحاكاة بالرسم أو النحت أو عبر اللغة، وأضحى مصطلح الصورة "يستعمل في جميع الميادين منذ عهد الإغريق دون تخصص، ثم انحصرت في الدراسات الحديثة في نطاق اللغة وفقهها وعلم المعاني، وأصبحت تعني نسخة طبق الأصل (copy) أو صورة (Picture)، أي تمثلا

مباشرا أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري في الأغلب حيا أو عديم الحياة، ومما لا شك فيه أن هذه الدلالة تصدق على بعض الأنماط المحددة التصويرية والرسوم الخطية للأشكال"[1].

ولا تختلف هذه الدلالة عن ماورد في لسان العرب لابن منظور؛ إذ الصورة من "صَوَّرَهُ اللهُ صورَةً حسنة فَتَصَوَّر...ومنه الحديث: كره أن تُعلم الصورةُ؛ أي يجعلَ في الوجه كَيٌّ أو سِمةٌ. وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي. والتَّصاويرُ التماثيل...قال "ابن الأثير": الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعلِ كذا وكذا أي هيئته، صورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[2]. وهذا يدل على أن الصورة عند العرب هي محاكاة الشيء على هيئته سواء أكان ذلك بالرسم أو باللغة، أو عبر التمثلات الذهنية.

وجاء في القرآن الكريم الصورة بمعنى هيئة الشيء، وهذا في قوله تعالى: ﴿**خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡۖ وَإِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ۝٣**﴾[3]. وقوله أيضا: ﴿**فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨**﴾[4]؛ أي أن الله عز وجل خلق الإنسان في أحسن هيئة وأكمل تقويم، وعليه، فدلالة الصورة في القرآن الكريم لا تختلف عن ما جاء في المعاجم اللغوية، إذ توافق الهيئة أو صفة الشيء المحسوس، ومنه ركز المحمول المعجمي على الشكل الخارجي للشيء دون سواه.

أما المعاجم المتخصصة فميزت بين مفهومين للصورة؛ الصورة بمعناها الواسع(image)، والصورة في المجال الأدبي (figure) ؛ والصورة بالمسمى الأول(image) هي "جعل فكرة أو حقيقة أكثر رقة وأكثر جمالا؛ إذن فهي تمثل شخصا أو شيئا من خلال الفنون التصويرية أو التشكيلية، أو موضوعا مطبوعا. وقد تأتي الصورة في موضوعات أخرى، فالاستعارة، والمقارنة، والتجسيد والتشخيص، والمرموز كلها صور، وإذا كنا

[1]-نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، ص:42.
[2] -ابن منظور، لسان العرب، المادة (ص و ر)، مج:4، دار صادر، بيروت، ط:1، 2010م، ص: 473.
[3] -سورة التغابن، الآية: 3.
[4] -سورة الانفطار، الآية: 8.

أكثر تحديدا للصورة، نقول إنها :(بالمعنى الواسع للكلمة بنيت على المحاكاة (التماثل أو التشابه) وبخاصة المجاز (المرموزة) allegorie"[1].

وورد في معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي الصورة الحسية (image) هي " تمثيل فيزيائي لشخص أو حيوان أو نحت أو يصور بحيث يكون مرئيا. الانطباع الذهني أو التشابه المتصور الذي تستدعيه كلمة أو عبارة أو جملة. ويستطيع الكاتب أن يستخدم لغة بلاغية (من التشبيهات والاستعارات) ليخلق صورا لها من الحيوية مثل ما للحضور الواقعي للأشياء والأفكار نفسها"[2].

وبناءً على هذا القول نفهم أن الصورة تكون إما تجسيدا واقعيا مماثلا للشيء، أو صورة تخييلية تقوم على أساس المشابهة أو المجاورة، كما تأتي ذهنية والمقصود منها تلك الصورة التي يتركها المبدع أو المصور في ذهن المتلقي، دون أن نغفل ما تتمتع به الصورة من قدرة على تصوير الأفكار في مقابل تجسيد المحسوسات.

في حين أن الصورة البلاغية (figure) في المعاجم الغربية ترد مقرونة بفن الخطابة عكس ما نجده في المعاجم والدراسات العربية التي طالما قرنتها بالشعر؛ فالصورة "مفهرسة من قبل علم البلاغة في باب فن الخطابة elocution، ويمكن أن نميز صورة التفكير البلاغية، المسماة هكذا، لأنها لا تعرف بموضعها في الكلمات أو في البناء، وإنما في التفاوت بين الفكرة والكلمات أو بين مرجع الدلالة والكلمات... أما الصورة البلاغية الأخرى فتسمى الصورة البلاغية التعبيرية أو صورة الكلمات البلاغية، ويمكن أن نتبع أثرها في المادة اللسانية"[3]. هذا المفهوم للصورة البلاغية ركز على المفارقة اللفظية؛ أي إن الدلالة المعجمية للكلمات تختلف عن معناها في السياق التلفظي لكي تؤدي أغراضا إقناعية عرفت بها بلاغة الخطابة في الفكر الإغريقي، وعليه فإن مفهوم الصورة هنا بدأ يضيق ليأخذ معنى الدلالة المجازية للكلمات.

بينما الصورة البلاغية (figure) في المعاجم النقدية العربية جاءت بمفهومات عدة، منها: "كل حلية لغوية يراد بها لمعنى البعيد –لا القريب– للألفاظ، أو يغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف

[1] -مؤلف مجهول، معجم النقد الأدبي، تر: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط:1، 2013م، ص:232- 233.
[2] -إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986م، ص:225.
[3] - مؤلف مجهول، معجم النقد الأدبي، ص:193-194.

الكلمة، أو يحل فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي، أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للفظ، أو ترتب فيها الألفاظ، أو يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام أو زيادة التأثير في نفس القارئ أو السامع. وتندرج هذه المعاني كلها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع"[1]. وهذا المفهوم نجده يجمع علوم البلاغة العربية التي اهتمت بمقاربة الجانب الفني للاستعمال اللغوي سواء في التركيب أو الدلالة أو من خلال الأثر الذي تتركه الصورة في ذهن المتلقى.

زيادة على ذلك ارتبطت بعض مفهوماتها بالانزياح في الدراسات الأسلوبية؛ إذ تعني الصورة الأسلوبية (figure de style) "فعل دلالة ينتجه بناء خاص، يبتعد عن الاستخدام المتداول، إذ يمكن للصوورة الأسلوبية أن تغير من معنى الكلمات، وتغير من كلمات الجملة"[2]. وعليه فهي خروج عن النظام اللغوي العادي، سواء من حيث تركيب عناصر الجملة أو عبر استعمال الكلمات بواسطة استبدال كلمة بأخرى لأغراض بلاغية ومقصدية ينتج عنها مايسمى بالتشبيه والاستعارة والكناية.

وبالانتقال إلى الجانب السيميائي كان الاهتمام بالصورة من خلال التركيز على بعدين: (البعد المعجمي للكلمات، والبعد السياقي) ويقصد بالثاني؛ المعنى الذي تعكسه المفردة وفق السياق الذي وضعت فيه، "فالصورة تحتوي عموما على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية، قد تبرز انطلاقا من نواة المضمون، أنواع أخرى من التحققات وذلك من خلال الاستعمالات المختلفة للصورة..... ينبغي أن نعتبر كتنظيم للمعنى الافتراضي المحقق بشكل متنوع حسب السياقات"[3]. وبناءً على هذا القول ركزت السيمياء على البعد التقريري والايحائي للصورة، خاصة أنها لم تهتم بالفنون اللغوية وحسب، بل ضمت إليها الفنون التشكيلية والبصرية وغيرها.

وفي المقابل نجد أن بعض معاجم السرديات المهتمة بالصورة- الخطاب (figure du discours) لم تحدد فهما دقيقا لها؛ ومنها أن "الصورة في نص ما غير معزولة بعضها عن بعض فإن شبكة الصور تكوّن

[1] -مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان- بيروت، ط:2، 1984م، ص:227.
[2]- مؤلف مجهول، معجم النقد الادبي، ص: 195.
[3] - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000م، ص:74.

صورة الخطاب. فصور الابتسام والإشارة والالتفات والكشف عن المفاتن يمكن أن يؤلف صورة خطاب مدارها على الإغراء أو الإغواء"[1]. وما يفهم من ذلك أن هناك صورا جزئية تساهم في بناء الصورة الكلية للخطاب.

ومما سبق نجد أن مفهوم الصورة في المعاجم اللغوية والأدبية يتراوح بين الضيق والاتساع، والاستعمال اللغوي للصورة (image) اقتصر على تجسيد هيئة الأشياء المحسوسة عبر التماثل أو المشابهة، أما المعاجم الأدبية المتخصصة في الأدب ومناهجه فلم تستقر في صياغة الصورة الأدبية أو الفنية (figure) على مفهوم واحد محدد ودقيق؛ إذ اختلفت المفهومات المقدمة حسب منهج الدراسة والجنس الأدبي المدروس، وإذا كانت الأسلوبية قد ركزت على الجانب الفني للغة، ولم تخرج عما أتت به البلاغة العربية في دراستها للصورة، فإن الدراسات السيميائية ميزت بين جانبين للصورة هما: المعنى التقريري المعجمي الذي ينشأ من خلال دلالة الألفاظ، والمعنى الإيحائي الذي يحدده السياق.

أما بالنسبة للصورة في معاجم السرديات، فهذه الأخيرة لم تقدم مفهوما واضحا للصورة، بل أشارت إلى أن هناك نوعان من الصور؛ صور جزئية تعمل على تكوين الصورة الكلية للخطاب أو النص السردي وهي النوع الثاني. ويبقى السؤال المطروح، هل الصور الجزئية التي تشكل الصورة الكلية للنص السردي تتمثل فقط في الصور البلاغية التي تقوم على أساس الجملة؟ أم أن الصورة الجزئية الخاصة بجنس السرد تضم في ثناياها أنواعا عدة من الأنماط الصورية؟.

1-2- المفهوم الاصطلاحي للصورة:

1-2-1- مفهوم الصورة في الدراسات البلاغية القديمة:

أحيط مفهوم الصورة بغموض كبير لتعدد مجالات ومناهج دراسة الصورة، إضافة إلى تعدد المصطلحات القريبة من الصورة أو المرادفة لها كالمحاكاة، والتخييل، والخيال، والتصوير، وقد ارتبط مفهوم الصورة بالمحاكاة قديما عند اليونانيين مع أفلاطون وأرسطو.

[1] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط:1، 2010م، ص:277.

وتعني المحاكاة عند أفلاطون " أن الشيء تقليد للمثال، وأن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة إليه، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود. والشيء يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير، لا ضرورة لوجوده في المدينة الفاضلة"[1]؛ ومعنى ذلك أن الشاعر عند أفلاطون "يحاكي المظاهر المادية لا الصور العقلية، فهو لا ينهل في شعره من عالم المثل ولكن من عالم المادة، وهو لا ينفذ أيضا إلى جوهر ما يحاكيه ولكن يقتصر على ملاحظة الظاهرة"[2].

نقف مع هذه الأقوال على انتقاص أفلاطون من قيمة الشعراء إذ وضعهم في مرتبة دنيا في مدينته الفاضلة، وعد الفن عامة والشعر خاصة "مجرد مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي بعيدا عن العالم العقلي، ففي مقدور أي إنسان أن يلهو بمرآة ما فيرى الشمس والأرض والكواكب، والناس وقد تجلت فيها وهذا ما يفعله الفنان حقا، ففي رأي أفلاطون أن الفن أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله....إن مايصنعه الفنان إذن ليس الحقيقة وإنما صورة الحقيقة ومظهرها على سبيل اللعب الذي لا يليق بطالب الحقيقة"[3].

وعلى هذا النحو فإن المحاكاة في الفن أو الأدب عند أفلاطون هي ماعرف بالمحاكاة البسيطة؛ أي: "الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها. وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقة ذلك الأنموذج الموجود خارج العمل الفني، والذي يحاكيه هذا العمل"[4]. وهذا الفهم للمحاكاة يجعل الفن عموما والأدب بشكل خاص تصويرا فوتوغرافيا، يخرج الأدب عن جوهره؛ إذ إن" كل ما يدخل في العمل الفني تكون له أهميته، في الإدراك الجمالي الأصيل. فليس الموضوع وحده هو الذي يستحوذ على انتباه المدرك. بل هناك جاذبية العمل للحواس. وبناؤه الشكلي، ودلالته الانفعالية والتخييلية"[5].

وبناءً على ما سبق نشبه المفهوم الذي وضعه أفلاطون للمحاكاة بالتصوير الوثائقي أو الوصفي لأحداث تاريخية، وإذا انتقلنا للفن عامة والأدب بشكل خاص، وجدناه عملا تخييليا وإن كان يستند إلى الواقع؛ فالشاعر أو الكاتب يعتمد في الكتابة على ملكة الخيال من أجل إيصال مشاعر معينة، والتي بدورها

[1] - سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط:8، 1424هـ/ 2003م، ص:121.
[2] - عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1411هـ/ 1991م، ص:41.
[3]- المرجع نفسه، ص:41-42.
[4] - جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط:1، 2007م، ص: 160.
[5] -المرجع نفسه، ص: 165- 166.

تحدث تأثيرا من نوع ما في المتلقي، وهذا التأثير هو ما يحدث الفرق بين التوثيق التاريخي للأحداث والتشكيل الفني الجمالي.

وفي الجانب الآخر عد "أرسطو" الواقع مادة للمحاكاة على منوالها يقوم الفنان بتشكيل نصه الأدبي أو لوحته الفنية التي يعمل عبرها على إبراز موضوعه بطريقة مفعمة بالدينامية والجمالية، وفي ذلك يقول: "إن الشعر الملحمي، والتراجيدى، وكذلك الكوميدى، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي، واللعب على القيثارة، وكل ذلك –بوجه عام– أشكال من المحاكاة، ولكن –مع هذا– فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء: إما اختلاف المادة، أو الموضوع، أو الطريقة[1]".

نفهم من ذلك أن محاكاة الطبيعة عند "أرسطو" تقوم على ثلاثة عناصر، وتختلف في الوقت نفسه من فن لآخر، أولها حسب المادة، فإذا كانت الموسيقى تحاكي أصوات الطبيعة عن طريق الآلات، والرسام يحاكي الطبيعة بالريشة والألوان فإن الأديب يحاكيها عن طريق اللغة، أما الثاني، وهو الموضوع فإما يحاكي موضوعا حزينا أو سعيدا، قبيحا مذموما أو بطوليا نبيلا.

والثالث طريقة المحاكاة والتي تميز بين الفنون الأدبية التي توظف المادة ذاتها ألا وهي اللغة، وقد حددها "أرسطو" في ثلا ث طرق، يقول: "يمكن أن يحقق الشاعر محاكاته:

1– إما باستخدام السرد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته، ثم يروي القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس.

2– وإما يتكلم بلسانه هو، دون إحداث مثل هذا التغيير.

3 –وإما يعرض الشخصيات، وهي تؤدي كل أفعالها أداء دراميا"[2].

يعد الشاعر عند "أرسطو" بمثابة السارد أو القاص، وتختلف الطريقة في كيفية سرد الأحداث، والتي تكون إما على لسان السارد، أو حوار بين الشخصيات، أو المزج بين الإثنين؛ والمحاكاة في الشعر اليوناني

[1] -أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص:55.
[2] - المرجع نفسه، ص: 72.

تختلف عن المحاكاة في الشعر العربي، والتصور الذي قدمه "أرسطو" أقرب للسرد منه إلى الشعر، حتى وإن كان يعتمد الوزن والإيقاع.

ومما سبق نجد أن نظرة "أفلاطون" للمحاكاة ركزت على المحسوسات، إذ رأى أن عمل الشاعر دنيء لا يقدم الحقيقة أو جوهر الأشياء كما ينبغي، في حين أن نظرة "أرسطو" للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذه؛ فالشعر أو الفن عموما، لا يحاكي المحسوسات بل يتعداها إلى محاكاة الجوهر؛ أي أنها لا تعبر عن مناظر طبيعية جامدة لا حياة فيها بقدر ماهي محاكاة للأفعال والمشاعر، فالموسيقى مثلا ليست عبارة عن محاكاة مماثلة لما هو موجود من أصوات في الطبيعة فقط، بل هي عبارة عن أصوات تحمل في طياتها مشاعر الحزن أو الفرح والسعادة حسب الأصوات التي تطلقها الآلات الموسيقية، كذلك الشعر أو السرد، فهو ليس مجرد سرد للأحداث التاريخية بقدر ما يحمل قضية معينة ينقل من خلالها الكاتب رؤيته ومشاعره وأحاسيسه عن طريق تشكيل الأحداث وفق فضاء معين وشخصيات.

والفن عموما والشعر على نحو خاص عند "أرسطو" لا بد أن ينشد حقيقة الشيء، بالتالي، تراه "يبيح للشاعر أن يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية وبحسب تصوره للممكن، والمحتمل، والمستحيل، مطالبا إياه فقط بالبقاء ضمن المألوف، لأنه إذا كانت الأفعال تتعلق بالأفعال الإنسانية، فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال عن طريق حكاية نتائجها الضرورية أو المحتملة يجعل من الشعر تعبيرا موضوعيا يبدو بعيدا عن ذات الشاعر"[1].

ومنه ركز "أرسطو" و"أفلاطون" على المحاكاة التي تهتم بالحقيقة المستندة إلى تصوير الأفعال أما تصوير المشاعر الذاتية ضمن الشعر الغنائي فقد وضعاها في مرتبة دنيا لا ترقي للشعر الملحمي؛ أي الفن الأدبي الذي يركز على القضايا القومية وعلى الجانب الأخلاقي، فالمحاكاة عندهما تعمل على تطهير المجتمع، لذلك كان للشعر الملحمي مكانة عليا في الأدب اليوناني وهذا لاعتماده على تصوير الأفعال، وسرد البطولات، وتمجيد القيم النبيلة.

[1] -عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص:57.

والشعر الملحمي يكون أقرب للسرد الحديث، لذلك يمكن القول: إن مفهوم الصورة السردية يقترب من المحاكاة الأرسطية التي ركزت على محاكاة الأفعال والتي تكون إما أفعال ممكنة أو محتملة، وقد تقترن بالسرد العجائبي لتكون محاكاة مستحيلة، يقول "أرسطو" في هذا الصدد عن المحاكاة في الفنون الدرامية: "ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفاضل، أو أردياء لأن اختلاف الأشخاص، يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده؛ وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة، أو الرداءة، فإن الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون: إما أناسا أسمى مما نعهدهم، أو أسوأ، أو كما هم في المستوى العام. وهكذا الحال بالنسبة للتصوير"[1].

والنص الأدبي عند "أرسطو" ليس عبارة عن أحداث تاريخية فحسب، وأن الأديب يعيد سرد وقائع تاريخية مثله مثل المؤرخ؛ فالعمل الأدبي "هو عالم موازي حيث يقتصر التقليد على تمثيل واقع غير لفظي بوساطة وسائل لفظية. ولهذا تطمح المحاكاة إلى إعادة بناء الواقع في متخيل العلامات. فليس هدف الفنان هو نسخ الواقع. بل إعادة تشكيله وتحويله، لكي يميط اللثام بشكل أفضل على بنيات الواقع وطريقة اشتغاله. وهذا ما يفسر مع عدم إغفال مبدأ المماثلة- أن الخلق الأدبي لعالم مواز متخيل يرتكز بالضرورة على انزياح عن عالم الواقع الموضوعي"[2].

أما ما يتعلق بمصطلح الصورة عند النقاد العرب فقد ورد عند "الجاحظ" (ت255 هـ) وهو من النقاد الأوائل الذين وظفوا هذا المصطلح في تعريفه للشعر، حيث يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيير اللفظ، وسهولة المخرج...وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3]. وعليه فالتصوير عند "الجاحظ" كما يبدو هو "صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله على نحو صوري أو تصويري"[4].

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 67.
[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ص:340.
[3] - أبي عثمان عمرو بن بحر الحاحظ، الحيوان، ج:3، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط:2، 1385هـ/ 1965م، ص: 131- 132.
[4] - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 1994م، ص:21.

بينما أبو "هلال العسكري" (ت395هـ) في كتابه "الصناعتين" تطرق لمصطلح الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه؛ إذ يقول: "والتشبيه بعد ذلك في جميع الكلام يجري على وجوه: ومنها تشبيه الشيء بالشيء صورة...ومنها تشبيه الشيء بالشيء لونا حسنا، ومنها تشبيهه به لونا وصورة"[1]. إذن، مصطلح الصورة عند "أبو هلال العسكري" اقترن بالجانب البصري والتصور الذهني للأشياء الملموسة والمحسوسة المادية. وتشبيه شيء بشيء آخر، فأبو هلال العسكري يعد من الأوائل الذين قيدوا مجال الصورة وقصروها على نوع من المحاكاة هو محاكاة شيء بشيء آخر، وهو ما عرف فيما بعد بعلم البيان.

أما "عبد القاهر الجرجاني" (ت:471هـ) فيقول عن الصورة: "وأعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء"[2].

وعليه فمفهوم الصورة عند "عبد القاهر الجرجاني" لا يختلف عن المفهوم المعجمي للصورة، إذ يقصد بها هيئة الشيء، وما أضافه الأخير في مفهومه، هو التصور الذهني الذي تجسده الصورة من خلال اللغة، وطريقة السبك وتخير الألفاظ، فالمعنى واحد كما قال "الجاحظ"، ولكن طريقة تصوير هذا المعنى تختلف من شخص إلى آخر، ومن شاعر إلى شاعر.

بينما "حازم القرطاجني" (ت 684هـ)، كانت نظرته للصورة أقرب ما تكون للمفهوم الحديث في شموليتها، والتي تربط بين أطراف الصورة من مرسل ومتلقي ورسالة، وهذا ما ورد في قوله: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: على محمد الباوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط:1، 1371هـ/ 1952م، ص: 245- 246.

[2]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، مصر، 2011م، ص:508

له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به بهيأة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة اللفظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها"[1].

في حين يرى "حازم القرطاجني" أن الصورة ماهي إلا مرآة عاكسة لما يراه الشاعر من أشياء محسوسة في الطبيعة، فهو لا يخرج عن المتعارف عليه في الفلسفة اليونانية، ولا عن ما جاء به "الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني"، إلا أنه لا يفصل بين اللفظ والمعنى، بل يجعلهما متحدين في تحقيق الرسالة التواصلية، فحازم القرطاجني عند حديثه عن الصورة لم يهمل المتلقي؛ بل جعله جزءا هاما منها؛ لأن غرض الشاعر هو إيصال الصورة الذهنية التي في مخيلته من خلال الرسالة والتي تمثل القصيدة الشعرية إلى ذهن المستمع.

والأمر الثاني الذي لم يغفله "حازم القرطاجني" في حديثه عن الصورة؛ هو الجانب البصري للصورة في سياق كلامه عن الخط، إذ كان الهدف والغاية من الرسم أو الخط هو إفهام المتلقي، وهذه النظرة للصورة البصرية لم تتحدث عنها البلاغة القديمة ولم تول اهتماما بها، وهذا يعود لثقافة المشافهة الغالبة قبل ظهور الكتابة.

غير أننا في العصر الحديث والمعاصر تغيرت معطيات وسبل إيصال الرسالة النصية؛ إذ أصبح الكاتب يعتمد على العديد من الأدوات في إنتاج نصه من كلمات ونوعية الخط، وطرق تشكيلها على الورقة، ومساحة البياض والسواد على الورقة، إضافة إلى الرسم، كل هذه التقنيات يستعين بها المؤلف لسرد قصته أو التعبير عن الوجدان والعواطف سواء أكانت حقيقة أم متخيلة، إلا أن معاني الكلمات والصياغة اللفظية تبقى لها الأولوية مادمنا نتعامل مع اللغة.

[1] -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:3، 1986م، ص:18-19.

كل هذه التقسيمات التي وضعها البلاغيون القدامى للصورة، تظهر تأثرهم بالمحاكاة الأرسطية إلا أنهم ركزوا على جانب واحد منها، وهي التي تندرج ضمنها الصور البيانية؛ فالمحاكاة "تنقسم إلى قسمين: محاكاة الشيء (نفسه)، ومحاكاة الشيء (في غيره)، وتندرج تحت هذا القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجي"[1].

والبلاغة العربية لم تأخذ إلا جزءًا بسيطًا من مفهوم الصورة لأرسطو والمتمثل في محاكاة شيء بشيء آخر؛ إذ عد "أرسطو" الاستعارة آية الموهبة التي تولد مع الإنسان ولا يمكن اكتسابها وذلك من خلال قوله: " أنها ليست مما نتلقاها عن الغير بل هي آية الموهبة الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشياء"[2].

هذا ويرجع أغلب النقاد القدماء أن "الصورة الفنية –بهذا الفهم– طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إل في طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها –بذاتها– لا يمكن أن تخلق معنى، بل أنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه"[3].

ويعود تركيز البلاغة العربية القديمة على علاقتي المشابهة والمجاورة في فهمهم لمحاكاة "أرسطو" إلى طبيعة الشعر العربي التي تختلف عن الشعر الملحمي والدرامي اليوناني، أما عن أجناس الشعر التي درسها "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) فهي تختلف في أسلوبها إذ" منها ما يحاكى عن طريق القصص كما في الملحمة، منها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والملهاة. وقد يقع في القصص أن يحاكي الأشخاص وهم يفعلون، في حوار مباشر، فيكتسب القصص طابعا دراميا محمودا كما كان يفعل هوميروس"[4].

[1] -جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:3، 1992م، ص: 301.
[2] -أرسطو طاليس، فن الشعر (الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر وتح: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة – مصر، د ط، 1953م، ص:64.
[3] -جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عن العرب، ص:323.
[4] -محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1928م، ص:49-50.

كما أن طبيعة الشعر اليوناني القديم كانت تقوم على سرد أحداث معينة، في حين أن الشعر العربي غلب عليه طابع الغنائية والتعبير عن أغوار النفس البشرية، ووحدة البيت؛ أي أن كل بيت من الشعر مستقل بمعناه، وحذفه لا يحدث خللا في القصيدة، بالإضافة إلى اهتمام العرب بالجوانب الفنية والشكلية والصنعة اللغوية، عكس الشعر اليوناني المهتم بمحاكاة الأفعال والأقوال. والتسلسل المنطقي للأحداث، وطريقة التأثير في المتلقي، ولهذا نجد البلاغة العربية القديمة قلصت من مجال الصورة وحصرتها في علاقتي المشابهة والمجاورة، وربما يعود هذا أيضا لطبيعة اللغة العربية والتي تباهى شعراؤها بفصاحة اللسان وأساليب الصياغة وتشكيل الألفاظ والوزن والإيقاع الموسيقي، ولهذا ركزوا على الجانب الفني والجمالي للصورة.

1-2-2 -مفهوم الصورة في الدراسات النقدية الحديثة:

سارت الصورة في الدراسات الغربية الحديثة على منوال النقد القديم الذي ركز على الجانب الفني من اللغة؛ إذ يعرف "ر. أ. فوكز" R.A Foakes الصورة بقوله: "هي تقديم المجرد عن طريق المحسوس، أو أنها تقوم على إدراك التماثل فيما هو متباين، أو أنها إدراك خلق لفكرة مركبة وأنها وحدة لموضوعين يظلان مستقلين، أو أنها صورة بالكلمات"[1]، إذن، لم تخرج الصورة عن إطار محاكاة شيء بشيء آخر، أما الأمر الجديد الذي قدمه "ر. أ. فوكز" R.A Foakes هو تمثيل المجرد بالمحسوس؛ أي إمكانية تمثيل العوطف والأحاسيس وكل ماهو معنوي بأشياء محسوسة ومادية، وهذا ما أغفلته البلاغة العربية القديمة.

في حين عرف الشاعر "بيير ريفردى (Pierre Reverdy) الصورة بقوله: " إبداع ذهني صرف، وهو لا يمكن أن ينبثق من المقارنة، وإنما ينبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأنها علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة.. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة التي غالبا ما تكون قاصرة بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن -على العكس- إحداث الصورة الرائعة، تلك التي تبدو جديدة أمام العقل، بالربط، دون المقارنة، بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل"[2].

[1] -محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص:36.
[2] -عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1966م ص:133-134.

لم تخرج نظرة "بيير ريفردي Pierre Reverdy" للصورة عن فلك البلاغة المقيدة التي اهتمت بالجانب الجمالي التزييني للجملة والتي تقوم على محاكاة شيء بشيء آخر، على أساس علاقتي المشابهة والمجاورة، لكن يكمن الفرق في نطرة "بيير ريفردي"، هو البعد بين طرفي التشبيه الذي لا يمكن إدراكهما إلا بإعمال العقل، وهذا مناقض لما دعت إليه البلاغة القديمة التي اشترطت القرب بين المتشابهين؛ أي يمكن معرفة وجه الشبه بين الطرفين (المشبه/ المشبه به)، من خلال استبدال كلمة بكلمة.

أما "فرونسوا مورو (Francois Moreau) " في تعريفه للصورة لا يشترط علاقتي المجاورة والمشابهة بين طرفي الصورة، بل هي عنده أوسع من ذلك إلا أنها لا تخرج عن حدود الجانب الإمتاعي للغة يقول: "الصورة هي، بمعناها الأسلوبي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين، إلا أن كون الصورة، بمعناها الأسلوبي، اسم جنس مستخدم، في الكثير، بغير تدقيق، هو مصدر ثان للخلط. فمن النقاد من يطلق تسمية الصورة على الطرفين المقربين؛ ومنهم من يخص بهذه التسمية الطرف (المصور) imageant؛ ومنهم من يشير باسم الصورة إلى محسن بعينه"[1].

إضافة إلى ذلك قسم "فرانسوا مورو(Francois Moreau)" مجالات الصورة الفنية إلى أربعة تتصل بالجانب الأسلوبي للغة، حيث يقول: "حينما أُخْتزِلت البلاغة إلى مجرد علم يعنى بالبحث في الأسلوب أو العبارة فقد أصبحت تتطابق مع نقد الشعر بل مع الشعرية أو الأسلوبية. وهذا هو المعنى الذي اكتسبته لفظة البلاغة مؤخرا. فما هي المجالات التي تخوض فيها البلاغة بالبحث إنها تعتني بدراسة المحسنات عامة؛ وهذه تتوزع إلى أربعة مستويات:

1- الصور اللفظية، وهي تتعلق بالمادة الصوتية للغة كالقافية والتجنيس والرمزية الصوتية...ألخ
2- الصور المعنوية أو المجازات المرسلة والاستعارات والكنايات والتشبيهات.
3- الصور التركيبية وأمثلتها هي التقديم والتأخير أو القلب أو الحذف والزيادة والاعتراض والتوازي.

[1]-فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003م، ص:17.

4- الصور الفكرية، وهي تتعلق بعلاقة القول بالباث كالسخرية مثلا وقد تتعلق بعلاقة القول بالمرجع أو الموضوع كالتمثيل أو الأليكورية[1]."[2].

ولم تقتصر الصورة عند "فرانسوا مورو"Francois Moreau، على الصور البيانية التي درستها البلاغة القديمة بل اتسعت لتشمل جميع صور الانزياح اللغوي، من صوتية وتركيبية ودلالية وفكرية؛ فالصورة عنده تقتصر على الجانب الفني الإمتاعي للغة؛ أي أنها لم تخرج عن إطار شعرية اللغة والصورة الشعرية بمفهومها الحداثي الذي أضاف عدة صور كالرمز، والصورة المشهدية، والمفارقة، كما أن هذا الفهم لم يخرج عن حدود الجملة، ولا يولي أي اهتمام للأثر الذي تتركه الصورة في المتلقي.

ولا يختلف تصور هنريش بليت Heinrich F. Plett للصورة عن مفهومها عند فرانسوا مورو فكلاهما يقومان على فهم أسلوبي للصورة فهي "الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا، وبذلك يكون فن العبارة (elocution) نسقا من الانزياحات اللسانية. وإذا ما تبنينا وجهة نظر سيميائية تستلهم نموذج موريس (W. Morris) فإننا نميز ثلاثة أصناف من الانزياحات:

1- الانزياح التركيبي (العلاقة بين الدلائل)
2- وفي التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)
3- وفي الدلالة (العلاقة بين الدليل الواقع)"[3].

إن التصور الذي قدمه هنريش بليث، بالرغم من توجهه الأسلوبي إلا أنه استفاد من الطروحات السيميائية التي قدمها موريس في فهمه لصوره، وهو اهتمامه بالصورة ضمن العملية التواصلية، فهو لم يهمل المتلقي في تصوره باعتباره متلقي الرسالة، ويساهم في تشكيل الصورة من خلال التصور الذهني للواقع الذي تتركه الصورة اللغوية. وأيضا من خلال الملفوظات وما تحيل عليه في الواقع.

[1] الأليكوريا أو الأليغوريا وهي "مصطلح يراد به تعبير بياني يعتمد على التشخيص بطريقة صورية، من خلال تجسيده، لفكرة مجردة. إنه يقوم إذن باستدعاء رمز او رموز... إنها يمكن ان تقوم باستدعاء ماهو تشخيضي". مؤلف مجهول، معجم النقد الادبي، ص:23

[2] - فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية ، ص:13.

[3] -هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م، ص:66.

بينما ميشيل لوكيرن Michelle Lokeren بالرغم من محاولته إعطاء مفهوم جديد للصورة إلا أنه لا يخرج عن جانبها الإمتاعي، يقول: "إن الصورة هي عنصر محسوس يقتضيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال ...نستطيع تحديد الصورة، ومن وجهة نظر الواقعة اللغوية، باستخدام وحدة معجمية غريبة عن (متشاكلة isotopie) السياق المباشر."[1]، والملاحظ على هذا التعريف افتقاره للدقة، فإذا كانت الصورة تعتمد على الخيال فهذا لا يعني إقحام كلمة غريبة لا تربطها أي صلة منطقية بسياق النص. فعلى الصورة أو الكلمة المعجمية التي يوظفها الكاتب بطريقة غير مألوفة في سياق النص أن تؤدي وظيفة رمزية إيحائية تعكس معنى في النص، يفهمه القارئ بالتأويل.

وفي سياق آخر يعكس "فريدمان نورمان" Friedman Norman في تعريفه للصورة نظرة شاملة وتصورًا عاما، إلا أنه لا يحدد مفهوما دقيقا لها، وهذا كما قلنا سابقا يعود للطبيعة الزئبقية للصورة، ومفهومه أقرب للتحديد المعجمي اللغوي، إذ تعني "الصورة image استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي، فإذا أدركت عين واحد منا لونا ما، فإنه يسجل صورة لذلك اللون في ذهنه، وهي صورة لأن الإحساس الذاتي الذي خبره المدرك سيكون نسخة ظاهرية، أو مجرد انعكاس للون الموضوعي نفسه، ويمكن للذهن أن ينتج صورا عندما لا يعكس المدركات الفيزيقية المباشرة، كما يحدث عندما يحاول المرء تذكر بعض الأشياء التي أدركها ذات مرة إلا أنها لم تعد موجودة في مجال الإدراك المباشر، أو عندما ينتقل الذهن بطريقة غير مباشرة إلى خارج حدود التجربة، كما يحدث في مجموعات الصور التي يشكلها الخيال من إدراك حسي، أو في هلوسة الأحلام، أو ماشابه"[2].

فالصورة عنده هي إدراك للأشياء المحسوسة في الواقع وإعادة تصورها وتشكيلها ذهنيا، وهذا التصور للصورة لا يختلف عن مفهوم المحاكاة في الفلسفة اليونانية؛ فالصورة ماهي إلا إنعكاس أو مرآة للواقع حتى وإن كان هذا التصور يخضع لملكة الخيال؛ فالصورة الذهنية ماهي إلا إعادة استحضار للواقع المحسوس. ويميز "فريدمان مورمان" Friedman Norman بين نوعين من الصورة، "الصورة image، والصورة الفنية

[1] -فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ص:18.
[2] -عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط:1، 1437هـ/ 2016م، ص:17- 18.

imagery، وهذه الأخيرة يتم توظيفها في "مجال الآداب على وجه التخصيص لتشير إلى الصورة التي تولد اللغة في الذهن بحيث تشير الكلمات أو العبارات: إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب"[1]، وهذا الفرق لا يقدم أي جديد؛ فالصورة تبقى مجرد إنعكاس للواقع عن طريق نقل المرسل صورة الواقع من خلال اللغة للمتلقي، هذا الأخير الذي يدرك الصورة التي تلقاها ذهنيا ولكن تصوره يخضع لتجاربه وخبراته للواقع والبيئة التي يعيش فيها وقد تختلف عن تصور المرسل.

هذا ويحاول "بيرس لوبوك" Percy Lubbock إعطاء مفهوم شامل للصورة الفنية في مختلف مجالات الفن، بقوله:" إن امتياز صانع الصورة، في تحويل الحياة إلى فن، الحقيقة الكبرى إلى واقع جوهري، كان موهبة في يده ولها من القيمة بحيث إنها وحدها من بين المواهب كانت مطلقة أكيدة"[2]. إن هذا الفهم للصورة يتميز بالاتساع، وعدم تحديد مجال الصورة، إلا أن "بيرس لوبوك" يشترط في الصورة الفنية وجود ملكة الخيال التي تجعل الصورة حلة فنية في يد صانعها، وهذا هو الفرق الجوهري الذي يجعل الصورة عند المبدع تختلف عن الصورة عند الإنسان العادي في خطابه التواصلي.

أما "جيرار جينيت"Gérard Genette فيفرق بين الصورة والتخييل عبر قوله: "أقصد بذلك في الأصل توسيع التحري بدءا من الصورة البيانية البسيطة، المؤلفة من عدة كلمات (الانتقال المجازي للصورة) إلى ما يجب أن نطلق عليه اسم التخييل (الانتقال المجازي التخييلي)، والذي أعده صيغة أوسع من الصورة، أوسع بكثير دون شك، ... قلت للتو إن التخييل: (صيغة موسعة للصورة)، لأنني أقترح أن أعبر من الأولى إلى الثانية بواسطة التعميم؛ لكننا سنرى أن التخييل صيغة أقوى وأخطر من الصورة. من الأسهل دون شك أن نتصور الأمر بتناوله من طرف الآخر: الصورة هي في الأصل تخييل صغير، أي أنها بالمعنى المزدوج، تحتوي بعامة على كلمات قليلة، أو حتى على كلمة واحدة، وأن طابعها التخييلي مخفف إلى حد ما بضيق وسيلتها، وغالبا بتواتر استخدامها؛ مما يمنع من إدراك جرأة باعثها الدلالي: الاستخدام والاصطلاح وحدهما يجعلاننا نعدها استعارة عادية أو سخيفة "[3].

---

[1] -المرجع السابق، ص:18.

[2]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية-تر: عبد الستار جواد، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأدرن، ط:2، 1420هـ/ 2000م، ص:11.

[3] -جيرار جنيت، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2010م، ص:13-14.

يرى "جيرار جينيت" من خلال قوله هذا أن الصورة تتمثل في الصور البلاغية التي لا تخرج عن حدود الجملة، أما التخييل فهو أوسع وأعم من الصورة إلا أنه لم يوضح المجال الذي يشمله التخييل هل هو يقع عند حدود النص أم هل هو مجموع الصورة التي تشكل النص التخييلي، أم من ناحية التصور والرؤية؟ أو أن التخييل أعمق من الصورة البسيطة من ناحية التداول والجدة وكذا الدلالة التي تؤديها في النص؟

وعلى ما يبدو فإن مفهوم الصورة الأدبية في الدراسات الغربية الحديثة تأرجح بين حدي الاتساع والتقييد، إذ إننا لا نعثر على تصور موحد وشامل لمصطلح الصورة، كما أننا لا نجد فهما دقيقا لها، فمنهم من يربطها بالصورة الفنية البلاغية التي لا تخرج عن حدود الجملة، وعلاقتي المشابهة والمجاورة، ومنهم من أعطاها مفهوما واسعا بعيدا عن الدقة في الطرح، إضافة إلى عدم خروجه عن حدود الهيئة المحسوسة والتصور الذهني وإدراك الواقع.

وبالانتقال إلى مفهوم الصورة في الدراسات العربية الحديثة، نجده سار على منوال القدماء، وركز على الجانب الفني من اللغة، حتى وإن كانت هناك بعض الفروقات في فهم النقاد للصورة حصرًا واتساعا، وبين دراستها ضمن حدود الجملة أو اتساعها لتشمل علاقة الصورة بسياقها النصي، أو من خلال تركيزها على الجانب الإمتاعي الذي تطبعه الصورة لدى القارئ في تلقيه للخطاب الأدبي، وهذا الناقد "عز الدين إسماعيل" يربط الصورة بالخيال أو التصور الذهني، ويبعدها عن الواقعية بقوله: "إن الصورة كالفكرة شيء غير واقعي"[1].

يخرج مفهوم الصورة عند "عز الدين إسماعيل"، من مفهوم المحاكاة الأرسطية، والتي ترى أن الصورة ماهي إلا مرآة عاكسة للواقع، إذ الطبيعة والأشياء المحسوسة ماهي إلا مادة تخدم الصورة التي هي عبارة عن فكرة وجدانية عاطفية تسهم الطبيعه والواقع في رسمها.

بينما يرى "جابر عصفور" " أن الصورة نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخة كما أسلفنا، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة

[1] -عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:128.

قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات، لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتبارها نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية،"[1].

يجعل "جابر عصفور" من خلال هذا القول من الصورة الفنية نتاجا للخيال الخلاق الذي يعيد بلورة الواقع كما يتصوره المبدع لا كما هو موجود حقيقة؛ ذلك أن الصورة ليست مرآة عاكسة للموجودات كما هي في الأصل، بل هي إعادة بناء بطريقة فنية تخضع لرؤية المبدع التي تجمع بين المادي والمعنوي، لتخرج بحلتها الفنية المبتغاة، وعليه فالصورة لا يمكن فهمها أو تعريفها بعيدا عن ملكة الخيال، العنصر الأساس الذي تقوم عليه عملية التصوير، ومنه فالناقد "جابر عصفور" نراه يولي اهتماما كبيرا للخيال الناتج عن المخيلة المتصلة بالذاكرة "لا تخزن الصورة فحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها لتشكل منها أنماطا جديدة، فريدة في نوعها. ولكن الذاكرة لا تحفظ، وبالتالي لا توحد أو تصهر، إلا الصور الهامة فحسب. أعني تلك الصور التي استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك"[2].

كما لم يهمل "جابر عصفور" عملية التلقي خلال مفهمته للصورة الفنية إذ هي عنده " لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته"[3].

وما يفهم من هذا القول؛ أن الصورة لا تنقل الواقع المتخيل من قبل الكاتب بواسطة اللغة للمتلقي فقط، بل تنقل المشاعر والأحاسيس التي قام الكاتب يتصويرها من خلال المحسوسات، والانزياحات اللغوية، وهذا التصور يتقاطع مع ما جاء به "عز الدين إسماعيل" الذي يرى أن الصورة تعبير عن فكرة وليس مرآة عاكسة للواقع.

أما مفهوم الصورة عند "بشرى موسى صالح" فهي "الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة

[1] -جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:309-310.
[2] -المرجع نفسه، ص:90.
[3] -المرجع نفسه، ص:310.

الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي. وما تثيره الصور في حقل الأدب، يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته. وهي تهدف إلى تحويل غير المعنى المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير ((الاختلاف)) ويستدعي ((التأويل)) بقرينة أو دليل. الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته، التي تتجدد، دائما، مع كل قراءة"[1].

وما يمكن قوله: إن "بشرى موسى" ركزت على خصوصية التشكيل اللغوي المتفرد والمبتكر الذي يميز مبدعا عن غيره، وهذا الجانب يتمثل في الانزياحات التركيبية والدلالية والفكرية التي تجعل للصورة بعدين، الأول سطحي تحيل عليه الدلالة المعجمية للصورة، والثاني عميق إيحائي يستشفه القارئ عبر آلية التأويل، إضافة إلى تركيزها على تصوير المعنوي بالمحسوس بطريقة مختلفة ينفرد بها المبدع عن غيره، ويكسب نصه هويته الخاصة، والناقدة هنا ركزت على كتابة الاختلاف والتفرد المنعكسة عبر التشكيل اللغوي الحاذق، وكذا الخروج عن نمطية الصور المألوفة إلى صيغ أكثر طراوة وجدة، وهذا الفهم لا يختلف عن ما جاء في البلاغة العربية التي تدعو لتمثيل شيء بشيء آخر عبر آليات الاستعارة، والكناية، والمجاز.

بينما تقترب "روز غريب" في محاولة تحديدها لمفهوم الصورة من الصورنة في السرد والمفهوم الأرسطي الذي يرى أن الصورة ما هي إلا نقل للأفعال والأقوال والأحداث، بقولها: "الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسومة. هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر؟ وقيمتها ترتكز على طاقتها الايحائية. فهي ذات جمال ذاتي تستمد من إجماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة"[2].

هذا ويحيل قول "روز غريب" على بلاغة الاختلاف؛ أي أن لكل جنس أدبي صوره الخاصة التي تقوم على خصوصية الجنس الأدبي، فهي لا تلغي فنية الصورة، بل تعد أساسا لها إلا أن سمة الجمالية تختلف من

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص:03

[2] -محمد حسين على الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981م، ص: 32- 33. نقلا عن: (روز غريب، تمهيد النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971م، ص:191.)

جنس أدبي لآخر، غير أن حديثها تركز على الشعر لا السرد في مفهمتها للصورة، كما اتسم مفهومها بالشمولية حيث لم تكتف فقط بتصوير الفكرة أو العاطفة باللغة، بل أوردت إلى جانبها المواد التشكيلية الأخرى مثل: الخطوط، والألوان، والرسومات وفق أسلوب إيحائي.

في حين أن "محمد حسين عبد الله" ينقل الصورة من محدودية الجملة إلى شساعة النص، حيث إن الصور البلاغية هي بدرجة أولى صور جزئية تأخذ دلالتها من السياق النصي، ويتجلى ذلك عبر قوله: "بأنها: علاقة –وليست علاقة تماثل بالضرورة– صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير –أو على مجموعة من التعبيرات– لونا من العاطفة، ويكثف معناها التخيلي –وليس معناها الحرفي دائما– ويتم توجيهه، ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى"[1].

وعلى هذا الأساس لا تأخذ الصورة الفنية معنىً مستقلا بذاته خارج إطار النص، بل كصورة جزئية من بين صور أخرى مكونة له وتستقي دلالتها من السياق النصي، وكذا صلة الترابط بينها وبين الصور الأخرى؛ "فدراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما، ذلك أن الصورة، وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص الذي يحدده المصطلح البلاغي، أو الذي يمكن توضيحه إذا ما رأينا أننا بحاجة إلى إضافة أو تعديل في مفهوم الصورة، فإنها تبقى صورة ضمن تكوين شامل، حجرا في بناء؛.. إذ لا يمكن الاكتفاء بدراسة حجر واحد ونقيس عليه سائر ما بقي ونتصور العلاقة بين حجر وآخر في ضوء التجربة الجزئية"[2].

وفي المقابل عد الصورة "كنتاج تفاعل عناصر منتمية إلى عوالم مختلفة متعارضة يستند إلى منطق الممكن والمحتمل، لا إلى منطق الواقعي؛ تجسيدا لتفاعل الذات والعالم. تلك العلاقة التي تشكل فضاء الصورة، وتمنحها أبعادها الوظيفية والدلالية والرمزية"[3]. ولئن كانت الصورة تقوم على بساطة التعبير المألوف الخالي من الصور البلاغية التي حددتها البلاغة القديمة، فإن تفاعل صور النص المتخيل والمعبرة عن عالم قد يبدو واقعيا محتملا

[1] -محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص: 37.
[2] -المرجع نفسه، ص:19.
[3]- شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2013م، ص: 368.

يعكس دلالات إيحائية ورمزية لفكرة أو عاطفة أو قضية وجودية معينة يستشفها القارئ عن طريق الحس التأويلي من خلال تلقيه للنص الأدبي.

أما "علي البطل" فيرى أن الصورة الأدبية ما هي إلا تشكيل لغوي يقوم على ملكة الخيال، حيث يقدم لنا المبدع العالم كما يراه هو برؤيته الفنية والوجودية للواقع، ويتجلى ذلك عبر قوله: إن " الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية"[1]. وإذا كانت البلاغة القديمة قد قصرت" الصورة على التشبيه والإستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصور –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب"[2].

ولا يبتعد هذا المفهوم عن التصور المحاكاتي الأرسطي، الذي يقسم المحاكاة إلى نوعين؛ محاكاة الشيء ذاته، ومحاكاة الشيء بشيء آخر، في حين أن الصورة لا تقتصر على علاقتي المشابهة والمجاورة في التعبير عن فكرة أو عاطفة، بل قد يصور لنا المبدع أحداثا بتفاصيل دقيقة، ولغة تقريرية واصفة خالية من الصور الفنية بالمفهوم البلاغي الكلاسيكي،" فالتشغيل المنسجم للغة من قبل المبدع في سياق جنس أدبي ما، هو في العمق توظيف للغة تمثيلية تناط بها مهام تجسيد الأفكار والعواطف والمواقف. بواسطة كتل من الصور المتفاعلة فيما بينها تفاعلا فنيا مشروطا. وينتج عن هذا الافتراض إمكانية تخصيص كل جنس أدبي بصيغ تصويرية مندرجة في تشكلات لها من سمات لفن ما يجعلها في وضعية تمايز بالنسبة إلى تشكلات أخرى واردة في سياق جنس مغاير"[3].

إلى أن "جميل حمداوي" يسعى في مفهومه للصورة إلى الإحاطة بجوانبها، وتحديد مكوناتها، وطبيعتها وأغراضها، وفي ذلك يقول: "تعتبر الصورة في مفهومها العام، تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا

[1] -علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 2، 1401هـ/ 1981م، ص:30.
[2] -المرجع نفسه، ص: 25.
[3] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان-المغرب، ط:1 ، 1994م، ص: 7.

مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية. ويتسم هذا التمثيل بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل من جهة، ويتميز بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة من جهة أخرى، ومن ثم، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة. وتكون الصورة صورة لغوية تارة، وصورة بصرية تارة أخرى... وللصورة أهمية كبيرة في نقل العالم الموضوعي، بشكل كلي، اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية"[1].

ومعنى ذلك؛ أن الصورة تجسيد للعالم الموضوعي عن طريق اللغة اللسانية أو البصرية وتمثيل ذهني لها؛ أي أنها ليس مرآة عاكسة للمحسوسات بل هي محاكاة لرؤية العالم والأفكار والأحاسيس التي يجسدها المبدع بواسطة المحسوسات، وفق أسلوب مكثف يختزل فيه المبدع سنوات من التجارب والخبرات، ومجسدا ذلك في نص قصير تخييلي يهدف إلى التأثير في المتلقي والمبالغة باستعمال آليات عدة من قبيل: التحقير، أو التهويل، أو المدح، أو التجميل، أو الإيحاء أو الرمز أو المفارقة.

ومن جهة أخرى تنظر "نهلة عيسى" للصورة من زاوية شمولية تضم جميع الصور بصرية كانت أم لغوية؛ فالصورة عندها" هي وحدة تركيبية مؤلفة من جملة من الأدوات الممتزجة والمتفاعلة مع بعضها البعض على المستويين الحسي والبصري في حال كانت صورة فوتوغرافية، أو رسوم لوحات، خطوط، وعلى المستويين السمعي البصري في حال كانت متحركة، إلا أن تحديد دلالاتها ليس سهلا نتيجة طبيعتها التركيبية ذاتها، والتي تمثل اندماج خطين: أولهما خط الخصوصية الحسية، وثانيهما خط المجاز المقارن، الذي يربطها بميادين المعرفة كافة.كما أن هناك دلالات لغوية وذهنية ونفسية وبلاغية ورمزية للصورة، تجعل منها حاملة المعنى أكثر مما هي مفسرة له، ولغة أيقونية مرتبطة إلى حد كبير بإحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا، وأيضا بعالم الخيال، خاصة وأن الكلمة نفسها (صورة) مشتقة من المصدر (تَصَوَّر) والتخيل واحد من مرادفاته اللغوية"[2].

وبذلك تتجه الصورة بالمفهوم الحديث نحو الرحابة التي أصبحت كسمة تطبعها في عمومها، إذ الصورة لها أبعاد نفسية وحسية وذهنية وإدراكية، ورمزية إيحائية، يعبر بها المبدع عن كل ما يريد، ولا يشترط في الصورة أن تكون بلغة فنية انزياحية عالية، حيث إن منبع التشكيل الصوري الأول هو التخييل، إلا أن "نهلة عيسى"

[1]- جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ط: 1، 2014م، ص:14- 15. على الموقع: http://hamdaoui.ma

[2]- نهلة عيسى، أساليب تحليل الصورة، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020م، ص:5- 6.

أهملت جانبا مهما في تعريفها، وهو الجانب التداولي، وتلقي الصورة من لدن القارئ، وهو ما يكسبها خصوصيتها.

وعليه نقول: إنه مهما تعددت تعريفات الصورة، وتراوحت بين التقاطع أو الاختلاف أو التكامل، فهي "حتما شكل من أشكال المحاكاة تتطابق أحيانا مع ما تمثله، وتتجاوزه أحيانا أخرى، فتعطيه شكلا ومعنى جديدًا، وقد تصنف في سياق تبدو فيه خادعة، أو وسيلة معرفة وتثقيف، وفي حدها الأعلى وسيلة تعبير. وهذا ما يربطها بعدد كبير من المفاهيم الوجودية، كالديمومة والمقدس، والحقيقة والأسطورة، والواقعي والمتخيل، مما يجعلها من هذه أو تلك من الفنون، أو هذا أو ذاك من العلوم، وبالتالي فإن مادتها الخام وطريقتها في التكوين، هي اجتماع تلك الفنون والعلوم معا، للخروج بتجربة خاصة، تختلف عنها في أي وسيط تعبيري آخر"[1].

وبناءً على ما سبق نجد أن مصطلح الصورة في الدراسات العربية اقتصرت كبداية على الصور البلاغية التي تعتمد على علاقتي المشابهة والمجاورة، وركز الدارسون في تحليلها على عزلها عن سياقها النصي، ثم تجاوز النقاد ذلك إلى المقاربة النصية، لتضم عبر انفتاحها جميع الصيغ اللغوية التقريرية منها والانزياحية، بل إن ثقافة الصورة الفنية تجاوزت البعد اللساني إلى البصري الأيقوني والتشكيلي.

بالإضافة إلى علاقة الصورة بأطراف العملية التواصلية، فالمبدع عند إنتاجه للصور المختلفة الناتجة عن إدراكه للواقع الوجودي وخياله الإبداعي الذي تمتزج فيه الأفكار والعواطف، يبدع نصا يتميز بالخصوصية والاختلاف والدلالة والإيحاء، مما يحدث تأثيرا في المتلقي على هيئة تصورات ذهنية يعمل خلالها على تأويل النص وفهم أسراره من جهة.

2- حدود الصورة السردية:

2-1- مراحل تطور بلاغة الصورة السردية:

قبل الحديث عن الصورة السردية كمصطلح يعكس خصوصية التصوير السردي تكوينا وسمة وإنتماءً، نشير إلى أنه تم ربط التصوير بمرادفات قريبة من حقله الدلالي كالرسم والانعكاس المرآوي والنحت والفن

[1] - المرجع السابق، ص:9-10.

التشكيلي، دون أن نغفل تلك الخيوط الخفية التي يتقاطع خلالها مع الوصف الذي يعد أحد آلياته، مع وجوب الإشارة إلى أن تلك البحوث تمت تحت تأثير البعد الإيديولوجي الذي عمل على مقاربة الصورة وتحليلها على وفق المبدأ التقابلي؛ أي من المنظور الانعكاسي باعتبار أن سرد الأحداث ما هو إلا مرآة عاكسة للواقع. وفي هذا الصدد يقول "مصطفى الورياغلي": "ترتبط المرآة بمفهوم الانعكاس الذي يقع في أساس النظرية الشعرية الكلاسيكية عند أفلاطون وأرسطو، وامتداداتها في نظرية الرواية خاصة في النقد الاجتماعي أو الإيديولوجي. بمقتضى هذه النظرية يصبح الواقع أو الحياة أصلا والصورة القصصية أو الروائية انعكاسا أو ظلا لهذا الأصل. وتترتب عن ذلك نتائج نقدية خطرة خاصة في مجال التقويم، إذ يربط نجاح العمل وفشله بمدى وفاء الصورة للأصل أو انزياحها عنه وتشويهه"[1].

ومن وجهة نظرنا فإن التصور الإيديولوجي للسرد يخرجه من دائرته الجمالية الفنية كونه جنسا أدبيا، "فتصوير الواقع لا يعني سوى نقل صورة الواقع الخارجي، والصورة المنقولة مضمون اجتماعي: أحداث وعلاقات ونماذج اجتماعية متحققة في الواقع. ومهمة الناقد لا تكمن في تحليل الصورة باعتبارها تشكيلا جماليا، بل هي تأويل مضمونها (شخصيات وأحداثا وسردا ووصفا) قصد كشف وإظهار بنيتها العميقة، التي لا يصرح بها العمل الروائي، ولا يظهره بشكل واضح ومباشر. فالناقد، وإن كان يولي أهمية لدراسة وتحليل البنية السطحية/ الصورة، فخلافا للنقد الجدلي والإيديولوجي الذي كان يهمل الظاهر لصالح الباطن، فإنه لا يرى في هذه الصورة/ المضمون الاجتماعي سوى بنية سطحية، يحرص على تحليل عناصرها وعلاقاتها، للوصول إلى تحديد البنية العميقة"[2].

هذا التصور الذي قدمه النقاد حول التصوير السردي جعلهم يربطون الصورة السردية بما يعكس الواقع بشكل مرآوي بصري، وكأن السارد أو القاص ماهو إلا مصور فوتوغرافي يلتقط الصور أو يوثق فيلما، وهذا التوجه نلمس حيثياته في كثير من دراسات الصورة في المجال السردي، إذ" يلجأ النقد الروائي والقصصي، حين يعالج موضوع الصورة والتصوير في القصة والرواية، إلى مفاهيم ومصطلحات الفنون التصويرية المجاورة لما يجد بينها وبين التصوير الروائي والقصصي من وجوه التماثل والتقارب، خاصة حين يتعلق الأمر بالمشهد/

[1]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط- المغرب، ط:1، 2012م، ص:16.
[2]- المرجع نفسه، ص:66- 67.

اللوحة أو الشخصية/ النموذج. بيد أن استيحاء معجم تلك الفنون ومفاهيمها يوقع النقد الروائي والقصصي في منزلقين نقديين تترتب عنهما نتائج خطيرة تعوق الناقد عن تلمس خصائص الصورة والتصور في القصة والرواية، فمن جهة تختصر الصورة في البعد البصري ويتم إغفال طبيعتها الذهنية، الأمر الذي يفقر الصورة ويحد من قدرتها على الإيحاء والتشكيل"[1].

غير أن ربط الصورة السردية بالفنون التصويرية البصرية والتشكيلية له "إيجابية وتتمثل في تخصيب العلاقات المتبادلة بين الفنون من حيث المفاهيم النقدية وطرائق التصوير. فالنقد الروائي والقصصي يستعير مفاهيم من قبيل وجهة النظر، والتبئير، والمشهد والتقطيع المشهدي، لإغناء تصوراته وتطوير وسائل التحليل والمقاربات، كما أن الكتابة الروائية والقصصية قد تستوحي بعض طرائق التشكيل الواقعية أو التعبيرية أو الإنطباعية، وقد تستعين ببعض خصائص الكتابة السينمائية من حيث تقطيع المشاهد وتنظيمها"[2].

والناقد الذي يتوجه في تحليله للسرد وفق منظور اجتماعي حسب رأينا لا يركز كثيرًا على طريقة تصوير الشخصية من منظور لغوي فني، ومدى نجاحها في أداء وظيفتها في نظر المتلقي أو من خلال تواصلها مع غيرها من الشخصيات ضمن النص السردي؛ بل ينطر إليها باعتبارها أنموذجا اجتماعيا، " ومن ثم تتحول وظيفة الكاتب إلى الوصف الذي قد يبنى على صفات إما خارجية (فيزيقية) أو داخلية. وفي كلا الحالتين يجب أن تحيل تلك الصفات على أنموذج من الواقع، بل إن تعبير (صفات فيزيقية) يفيد أن الناقد يقارب الشخصية القصصية وكأنها كيان واقعي وليس مجرد صورة لغوية أدبية؛" فالصورة، وفق تصور الباحث، تستمد وجودها على مدى دقتها في رصد (النموذج الواقعي) ووصفه بحيث تكون (كافية للتعرف) إليه. وبذلك تنحصر وظيفة الشخصية القصصية في الوساطة بين المتلقي/ الناقد وبين النموذج الواقعي"[3].

وعلى هذا الأساس لا تنظر الدراسة الإيديولوجية للسرد كفن أدبي له مكوناته وسماته الخاصة التي ينفرد بها عن غيره، وفي المقابل لا يمكن التعامل مع السرد كوثيقة تاريخية تقريرية يقوم فيها المؤرخ بتحليل نتائج الأحداث، وبالرغم من سلبيات الدراسة الإيديولوجية للسرد إلا أنه لا يمكننا التعامل مع العمل الأدبي بمعزل

[1]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص:32.
[2] - المرجع نفسه، ص:52.
[3]- المرجع نفسه، ص:75.

عن المجتمع؛ ذلك أن الكاتب فرد من المجتمع يتأثر بمختلف قضاياه ويتعاطف معها، ومهما اتسمت القصة بالواقعية فإنها في النهاية عمل إبداعي له خصوصيته الجمالية في بعديها التخييلي والتداولي.

ونظرًا لمحدودية التصور الإيدولوجي الاجتماعي للسرد، واستبعاده لجمالية الأدب من جهة، ودور المبدع من جهة أخرى، وتفطن النقاد لهذه المنزلقات، وهو مايحصر الصورة ضمن زاوية رؤية ضيقة وهي المنفتحة على مختلف فنون التصوير البصري والتشكيلي وغيرها، وعليه ركز النقاد اهتمامهم على بلاغة سردية تهتم بخصوصية السرد وجماليته الفنية، ولا شك أن هذا التحول قد مر بمراحل، وعرف مستجدات حتى يستوي على شكله الذي هو عليه.

2-1-1 مرحلة البلاغة الشعرية:

ركزت الجهود البلاغية منذ القدم على دراسة الصورة ضمن الشعر بعدِّه الأنموذج الأول، وجعلت من الاستعارة أهم الصور وأرقاها، فإن الانتقال من الاهتمام بالصورة في المجال الشعري إلى مجال النثر الأدبي وبالضبط ضمن الأدب المقارن والسرد الروائي مثل قفزة نوعية في مظان الدراسات النقدية؛ ويعتبر "ستيفن أولمان (Stephen Ullmann)" من أوائل النقاد الذين اهتموا بدراسة الصورة في الرواية ويعدها منجزًا لغويًا تستقي وجودها من خصوصية مكوناتها وسماتها وفق سياق نصي.

وعلى الرغم أن "ستيفن أولمان Stephen Ullmann" نقل دراسته للصورة من الشعر إلى النثر إلا أنه لم يستطع التخلص من سلطة الصورة الشعرية ضمن حدود التصور البلاغي الكلاسيكي "ومن أجل ذلك تعامل مع الصورة الروائية من حيث هي مجازات شعرية أو شاعرية، واستشرف حدودها البلاغية مثلما تستشرف حدود التشبيهات والاستعارات والكنايات الشعرية، على الرغم من كون الاستعارة والتشبيه يفقد حتميا الكينونة الشعرية عندما يرد في سياق جنس أدبي مغاير كالرواية"[1].

ومما يلاحظ أن الدراسة التي قدمها "ستيفن أولمان" للصورة ضمن الرواية لا تختلف عن بلاغة الصورة في الشعر، حيث تعامل في تحليله للصور في الرواية من منظور أسلوبي مفعم بتحديدات الشعرية، بالتالي، هو

[1]- ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط:1، ص2016م، ص:9.

لم يقدم شيئا ذا بال عدا عن نقله الاهتمام من الشعر إلى النثر، "لهذا يظل المشروع الذي اجترحه أولمان في كتابه (الصورة في الرواية) أبتر، وفي حاجة إلى تطوير واستكمال"[1].

ولانغفل ماقدمته "جماعة مو groupe mu" في كتاب (rhetorique generale) بخصوص الصورة في عموميتها خاصة منها البصرية، حيث مثلت دراستهم قفزة نوعية في مجال غير شعري عندما ربطوا الصور البلاغية بالمكونات السردية، ومثلت تقسيماتهم للصورة اختلافا عن ما عرفته البلاغة القديمة، إذ توافق بعضها مع خصوصية السرد؛ وهي كالآتي" صورة المدة الزمنية، صورة التركيب الزمني، صور الحتمية والسببية، وصورة المنظور...وتطبق عمليات التحويل أو الانزياح الأربع: الحذف، الإضافة، الاستبدال، التبادل على هذه الدرجات"[2].

ويؤكد هذا الكلام إدراك جماعة "مو" للخصوصية النوعية المميزة للخطاب السردي الذي تختلف مكوناته وهندسته التشكيلية عن أي خطاب لغوي آخر،"غير أن الإشكال الحقيقي لا يتمثل في مجرد تغيير المكونات واستبدالها؛ إن البلاغة النوعية ليست هيكلا أو نموذجا فارغا يعبأ بمكونات الخطابات. كما أن السياق النوعي للرواية لا يتحدد بتلك المكونات السردية فقط؛ فهناك مكونات أخرى لم تكن لتؤخذ في الحسبان بالنظر إلى الطابع التجريدي الذي اكتسبه مفهوم الخطاب السردي في نموذجهم النظري، والذي جعله بعيدا عن مفهوم الجنس الروائي بمعناه النصي أو التداولي. إن المهم عندهم هو النموذج وليس النص؛ القواعد وليس السمات، التجريد وليس التحليل. تعميم البلاغة العامة قواعدها على عموم الخطابات، بصرف النظر عن ماهية هذه القواعد ووظائفها"[3].

إلا أن ما قدمه "ستيفن أولمان" وجماعة "مو" حتى وإن حول النظر إلى مجال غير الشعر إلا أنه لم يبتعد عن التنظير الشعري وطبق الكثير من خصوصياته السردية المستقاة من البلاغة الكلاسيكية، ورغم ما بذل من جهود لنقل الاهتمام بالصورة إلى الجانب السردي، تبقى تنظيراتهم بعيدة عن ملامسة الصورة السردية في

[1] -عبد المالك أشهبون، الروائي والبلاغي في النقد العربي المعاصر، مجلة تسليم، مج: 8، ع: 25- 26، ربيع الثاني 1332هـ/ كانون الأول 2020م، ص:365.
[2] -أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 2000م، ص:68-69.
[3]- محمد مشبال، أسرار النقد الادبي، مقالات في النقد والتواصل، مطبعة الخليج العربي، تطوان- المغرب، ط:1، 2002م/ 1423هـ، ص:43-44.

خصوصيتها النوعية أو التأصيلية، ذلك أنها "صاغت نظرتها إلى المكونات السردية على أساس مفهوم الانزياح. إذ بلاغة السرد بالنسبة إليها هي الشعرية"[1].

هذا ويوافق "دافيد لودج David Lodge " ما أتى به "ستيفن أولمان" وجماعة "مو" في تنظيراتهم النقدية حول الرواية، من خلال قوله: "إن العالم التخييلي للرواية هو عالم لفظي، تتحدد في كل نقطة بالكلمات التي يتم من خلال تمثيلها. لذلك ، لا يمكن أن يكون هناك فرق جوهري بين نقد الشعر ونقد النثر الروائي"[2].

ليرد الناقد "محمد مشبال" على ما جاء به "دفيد لودج" قائلا: "إن النقد الشكلي الذي تحمس له لودج على الصعيد النظري، لم يخرج عن التقنيات التي حددها النقد الجديد الذي استمد تصوراته ومقاييسه من الجنس الشعري؛ إلا أن مفهوم الشكل كان يتطابق عند لودج مع المستوى اللغوي بمفهومه الأسلوبي وليس الشكلي أو البنيوي. وعلى هذا النحو ظل تصور لودج النظري يتحرك في دائرة بلاغية حددت معاييرها القصيدة الغنائية، ولم يستطع تجاوز تلك المعايير الشعرية إلى المكونات السردية الخالصة التي لم يعن بها النقد الجديد الذي اشتغل بالتجريب الأسلوبي في نماذج الرواية الحداثية"[3].

ولا يختلف رأي "برنارد فاليت Bernard Valett" عن رأي سابقيه ممن درسوا بلاغة السرد الروائي في كتابه: "Esthétique du roman modern " إذ تفطن إلى الملامح الأسلوبية واللغوية للرواية، وهي جوانب أهملتها الدراسات الأيديولوجية في تحليلاتها. هذا ولم يكن "برنارد فاليت" استثناءً كما أشرنا آنفا اللهم ما كان من تفاعل الصور مع مكونات السرد والعالم التخييلي، "فدراسة الاستعارة مثلا كمكون أسلوبي في الرواية لذاتها وفي ذاتها، أو الاكتفاء بمقابلتها في الواقع، كل ذلك في نظر برنار فاليت (Bernard Valette) يؤدي إما إلى دراسة جمالية صرف محصورة قيمتها في الاستعارة نفسها وإما إلى تناول اعتباطي لا يراعي علاقة هذه الصور البلاغية بالسياق العام. إن الاستعارة في نظره غالبا ما تكون لها وظيفة تحفيزية في

[1]- أحمد صبرة، معجب العدواني، التشكيل والمعنى في الخطاب السردي، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، السرديات، الرياض- السعودية، ط:1، 2013م، ص:88.

[2] - David Lodge, Language of Fiction, Routledoge, London and New York, 1984, P:49

[3] -محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص: 60- 61.

الرواية ولا يمكن فهمها أبدا بمقارنتها مع الواقع بل بمقارنتها مع وسائل التحفيز الأخرى الموجودة ضمن النسق السردي"[1].

ويصف النقاد كتابات جماعة "مو" و"ستيفن أولمان" ومن أتى بعدهم بالبلاغة العامة، إذ اهتموا بالخطاب دون حصره ضمن جنس بعينه؛ ورأوا في النظرة السيميولوجية" خطوة جديدة نحو بناء بلاغة معاصرة. فالوجوه البلاغية التي تترتب على الإجراءات الأساس في الانزياح، لا تقتصر على صيغة التواصل اللغوي؛ فمنذ فترة تحدث نقاد الفن عن الاستعارة التشكيلية، وبناء عليه يمكن الحديث عن الوجوه البلاغية في الخطاب السردي، ويصدر أصحاب البلاغة العامة في نظرهم لبلاغة السرد عن مفهوم الانزياح الذي يحدد بلاغة الرواية بالقياس إلى معيار نظري يرى الخطاب الشفاف إلى درجة ينساب فيها الحكي على نحو طبيعي؛ وعليه فإن الخطاب الروائي المتسم بالانزياح لا يكف عن تذكيرنا بوجوده الخاص"[2].

إلا أن ما أتى به جماعة "مو" ليس جديدا ولا منفصلا عن البلاغة القديمة الأرسطية التي اهتمت بأجناس أدبية من الخطابة والمسرح والشعر، إلا أن تراكم البحوث أدى إلى تقييد الدراسة واقتصارها على مقاربة الشعر والتركيز على الصور الفنية خاصة منها الاستعارة التي وصفها "آرسطو" بآية الموهبة، لذلك نقل مجال الصورة البلاغية من الدراسات الشعرية إلى السرد لا يمكن وصفه بالبلاغة العامة؛ حيث البلاغة ظلت مقيدة بالشعرية بالضبط ضمن الصور البيانية والأمر لا يتعدى كونه مجرد تعميم.

وهذا التصور لا يختلف عما أتى به "رومان جاكبسون" R.Jakobson في دراسته لوظائف الخطاب، حيث عند حديثه عن الوظيفة الشعرية أشار إلى الصورة في مجال السرد أو النثر الفني ولم يخرج عن إطار البلاغة الكلاسيكية، اللهم تفريقه بين الشعر الذي يقوم في نظره على الاستعارة والتشبيه والنثر الفني أو السرد الذي يقوم على علاقة المجاورة (الكناية والمجاز)؛ "فالنثر في رأي جاكبسون، يعتمد في معظمه على الصور التقريرية، القريبة التناول، والتي تسهل على الفهم، وبالتالي فهو لا يعتمد على الصور الاستعارية التي من شأنها أن تزرع الغموض في النص. فالمجاز المرسل يسيطر في النثر، لا لشيء؛ بل لأنه قريب من الأذهان وسهل الفهم، ويتيح

[1] -حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء -المغرب، ط:1، 1989م، ص:13.
[2] -محمد مشبال، أسرار النقد الادبي، ص: 42.

للرسالة أن تعبر عما في داخلها وتكشف عن معناها، إلا أن ذلك لا يعني خلو النثر من الاستعارة، فالرومنطيقية والرمزية مذهبان استعاريان في حين المذهب الواقعي باتجاهه نحو التفاصيل وإسهابه في وصف الموقف المصاحب هو مذهب مجازي"[1].

وبالعودة إلى الدراسات العربية نجد "أمين الخولي" في كتابه "فن القول" من أوائل الدعاة إلى توسيع مجال البلاغة المحصورة في التصوير البياني عبر عزل الجملة عن سياقها النصي ودراستها بمنأى عنه، وتوسيع مجال الدراسة لتضم مختلف الأجناس الأدبية وليس الشعر فقط. وفي رأيه أنَّ "التحلية فبأشياء منها توسعة دائرة البحث وبسط أفقه، فلا يقتصر على الجملة كما كان في القديم... فإننا اليوم نمد البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر"[2].

لتتوالى بعد ذلك الدراسات العربية المهتمة بالصورة في الرواية وفق البلاغة الكلاسيكية، حيث نجد عبد الحميد الإدريسي" في كتابه "استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية"، يحاول مقاربة الصورة الفنية في الرواية ضمن سياقها النصي والجنسي، وفي هذا الشأن يقول: "إذا كان المجاز يتسع باتساع قدرات التعبير النوعي، فإنه لا يفتأ يدعم خصائص السياق النصي الحاضن ومحدداته السردية الشاملة وشروط جنسه الأدبي. لذلك فإن مجازية صورة شاعرية ما قد تكون استعارية أو كنائية أو رمزية... غير أنها لا تنحصر بين هذه الحدود المشاعة بين مختلف الأجناس التعبيرية، وإنما تجتني لتكوينها الأسلوبي إمكانات جمالية مستمدة من خارج قواعد البلاغية وتكفل هذه الإمكانيات الجمالية قدرة الجنس الروائي على إبداع أساليب فنية وتنحتها حيوية السياق النصي في تكوين سمات التشكيل والامتداد، كما تحققها –على صعيد القراءة– كفاءة الذهن في تخييل إيحاءات الصورة الحسية والتجريد ونسج التنويعات المتحولة بأصولها السياقية الثابتة"[3].

ويعد "عبد اللطيف الزكري" من النقاد الذين تفطنوا إلى طبيعة الصورة الروائية الناتجة عن خصوصية المكونات السردية، إلا أن تصوره يفتقر للدقة والوضوح ولم يقدم شيئا ذا بال عدا تكرار ماجاء به رواد حلقة (تيطوان)، وتعداد بعض أنماط الصورة الروائية ووظائفها ولكن ليس بمعزل عن التنظير الشعري ولا أدل على

[1] -فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط:1، 1413هـ /1993م، ص:55.
[2] -أمين الخولي، فن القول، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، 1996م، ص:239.
[3]- عبد الحميد الإدريسي، استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2013م، ص:33- 34.

ذلك مما ورد في كتابه "وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة"، حتى وإن كانت أقواله تركز على جوانب أخرى مثل: الأسلوب والتشديد على ضرورة النظر إليها من هذه الزاوية وهو في ذلك ينحو منحى "ستيفن أولمان لكن ضمن حدودو الرؤية الأنقارية، إذ نجده يقول: "إن الصورة تساهم إلى حد كبير في تحقيق النمذجة الجمالية للرواية، باعتبارها عنصرا تكوينيا (بنائيا) وأسلوبيا، بما تضفيه على العمل الروائي من أبعاد، لم تكن لتتحقق لولاها"[1].

وكإضافة إلى الأسباب التي بموجبها لم يستطع "عبد اللطيف الزكري"، التخلص من مخلفات البلاغة الكلاسيكية، نجد الحضور الطاغي للصور البلاغية في تشكيل النص السردي؛ إذ "توجد هذه الصور البلاغية في العمل الروائي مثلما توجد في أي عمل إبداعي أدبي آخر، إلا أن شكل اندفاعها وانسكابها في المتن الروائي يتخذ لبوسات متميزة"[2]. ولا تحقق الصور البلاغية تميزها إلا من خلال طبيعة العمل السردي ذلك أن الأنماط الصورية والمكونات ذاتها والخصوصية تكمن في الانتماء، والبنية الهيكلية، والمساحة التعبيرية، وأسلوب الكاتب.

وتعد الصور البلاغية من استعارة وكناية ومجاز وتشبيه صورا جزئية تدخل في تكوين الصورة السردية الكلية العاكسة للموضوع، فهي "تؤسس الصورة الروائية وتبلورها، سواء من حيث البنية المورفولوجية للكتابة الروائية أو من حيث البنية السيميائية الدلالية."[3]، ومن جهة أخرى يركز على صور مكونات السرد من خلال تماهيها في التكوين الكلي للعمل السردي، وفي هذا الصدد يرى أن الصورة الروائية " تتماهى مع مكونات العالم الروائي، إذ تلقي بظلالها على تلك المكونات وتلفها تحت جوانحها، إلا أن هذا التماهي لا يمنع عزل الصورة بتفردها إذا اقتضت المقامات والسياقات ذلك. فكما يجوز لنا أن نتكلم على صورة السارد، صورة الشخصية، صورة الحدث الروائي، صورة الزمان، صورة المكان... يجوز كذلك أن نتحدث عن الصورة باعتبارها مكونا أسلوبيا وسيميائيا يساهم في بلورة الكتابة الروائية"[4].

هذا وينتقد "محمد مشبال" التوجه الذي اختاره أصحاب هذه المرحلة في دراستهم للصورة السردية وفق البلاغة الكلاسيكية أو كما اصطلح عليها بعضهم البلاغة العامة، فهو يرى " أن الأدب ليس غاية

[1] -عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص:43.
[2] -المرجع نفسه، ص: 63.
[3] -المرجع نفسه، ص:117.
[4] -المرجع نفسه، ص:50 .

أصحاب البلاغة العامة؛ إن غايتهم هي البلاغة ذاتها؛ أي وضع نموذج نظري للوجوه البلاغية، نموذج يشاكل روح العصر. إن البلاغة علم ولا يهمها الأدب من حيث إنه إبداع إنساني. على هذا النحو انحصر تحليل هذه الجماعة للسرد الروائي في مراقبة وضبط الوجوه البلاغية المنزاحة فيها يشبه حركة الذهاب والإياب من المعايير أو درجة الصفر إلى الانزياح أو الوجه البلاغي، أو العكس"[1].

وعلى الرغم من أن أصحاب البلاغة العامة حاولوا تعميم هذه النظرة لمقاربة الصور الفنية ضمن بقية الأجناس الأدبية، إلا أن هذا التعميم لا يعد بالشيء الحديث كما يعتقد أصحابه، وإن كانت البلاغة العربية درست الصورة في الشعر، فهذا يعود إلى المكانة التي احتلها الشعر منذ القدم، ولا يعني تجاوزها دراسة الصورة في الفنون الأدبية السائدة آنذاك كقصص الحيوان، والخطابة، والأمثال، والسير الشعبية... أنها غير مؤهلة أو أن لغتها ليست بالمستوى ذاته الذي بلغه الشعر بل إننا نجد نماذج بلغت من الرقي اللغوي مبلغا كبيرا ينافس أو يتخطى الشعر في حد ذاته.

2-1-2 مرحلة البلاغة الجديدة (بلاغة الحِجَاج):

يرى أصحاب البلاغة الجديدة أن القواعد المقننة التي تهتم بالجانب الإمتاعي الجمالي أصبحت قاصرة على فهم جوهر الأدب، وخاصة بعد الاهتمام الذي حظيت به الخطابات الأدبية الأخرى من قبل النقاد بما فيها الرواية والسرد عامة، في إطار إيجاد ميكانيزما لتؤسس لأفق بلاغي جديد يصلح لدراسة الخطاب بغض النظر عن انتمائه، ولا يخفى على أحد تلك المحاولات التي قام بها بعضهم لقراءة التراث سواء عند الغرب أو العرب حيث النصوص مفعمة بفيوض الحجاج والجدل وصنوف من وسائل الإقناع، إذ إن البلاغة لم تختزل في البعد الجمالي الذي شهدناه في الدرسات السابقة وحسب، بل إن الآراء الأرسطية شكلت أرضية خصبة لبلاغة حجاجية.

هذا ويؤكد " مؤرخو البلاغة ومنظروها أن تحول البلاغة من المنظور الحجاجي إلى المنظور الجمالي كان تضييقا للبلاغة القديمة واختزالا لمفهومها وتقويضها لأساسها النظري باعتبارها نظرية للخطاب الحجاجي من حيث المقاصد والبناء والأسلوب. ويستند تصور هؤلاء إلى فصل أرسطو بين البلاغة والشعرية؛ حيث

[1]- محمد مشبال، أسرار النقد الادبي، ص:44.

تختص الأولى بدراسة النص التداولي، بينما تختص الثانية بدراسة النص التخييلي، إن البلاغة في نظرهم لا يمكن أن تكون سوى دراسة للنص من وجهة وظيفته الحجاجية، وحتى دراسة الوجوه الأسلوبية في النص ينبغي أن تخضع لمبدإ التلازم بين الأسلوب والحجاج، وأصبحت البلاغة تعي اليوم دراسة البعد الحجاجي في النصوص والخطابات"[1]. وعليه يمكن القول: إن مصطلح البلاغة نشأ عند "أرسطو" مع الخطابة والحجاج، بينما الشعرية ركزت على دراسة الجوانب الجمالية في الكتابات الأدبية.

وتتمة لما سبق تكمن البلاغة في السياق والموقف الذي يربط المتلقي بالمتكلم، بينما تعد الشعرية بلاغة مختزلة بحسب تعبير "جيرار جنيت Gerrard Genette"، حيث إن من جاء بعد "أرسطو" ركز على أسلوبية النص أو الشعرية التي اختزلت بلاغة النص في وجوهه الأسلوبية بمعزل عن البعد الحجاجي؛ لذلك فالشعرية هي صناعة الخطاب الأدبي بينما البلاغة؛ بمعنى (الحجاج) هو النواة المولدة للبلاغة، كما أن الشعرية تتصل بالجانب التخييلي للأدب من خلال محاكاة الواقع، أو محاكاة الأفعال والأقوال، في حين البلاغة تتصل بالجانب التأثيري في المتلقي. وقد فصل "أرسطو" بين الشعرية والبلاغة، إذ لا صلة بين الحبكة والإقناع بحسب "أرسطو" كما يقول "ميشار بوجور"[2].

ومن أهم النقاد الذين قاموا بإعادة إحياء البلاغة وفق الفهم الأرسطي، نجد "شايم بيرمان" Chaïm Perelman وصديقه "أولبريخت تيتيكا"Lucie Olbrechts-Tyteca في كتابهما المشترك (Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique)، والذي من خلاله نقلا البلاغة من البحث في مواطن الجمال أو الحليات التزيينية للأدب، إلى حجاجية الأدب وطريقة الإقناع والتأثير العقلي والمنطقي في المتلقي.

فشايم بيرلمان Chaïm Perelman سعى إلى تطوير نظرية الحجاج الأرسطية من خلال اهتمامه بالمتلقي، وركز على المخاطَب ضمن رؤية استهوائية إقناعية تأثيرية؛ بمعنى أنه ربط الحجاج بالمخاطَب أكثر من ربطه بالمتكلم... وعليه فقد نجح "بيرلمان" في تكوين بلاغة حجاجية تهدف إلى الحكم على الحجج والأفكار والقيم في ضوء فلسفة عقلانية. بعيدا كل البعد عن قواعد المنطق الجافة. ويعني هذا أن الفكر الإنساني ليس

[1] -جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص: 63- 64.
[2] -ينظر: أحمد صبرة، معجب العدواني، التشكيل والمعنى في النص السردي، ص:88- 89- 90.

دائما برهانيا واستدلاليا. فقد نجد أفكارا غير منطقية، ولكنها تحمل، في طياتها، ماهو حجاجي، كما هو حال الجمالي أو الفني الذي يقوم على وظائف حجاجية بامتياز[1].

ويعزز هذا الرأي "روث أموسي" R.Amossy؛ إذ ترى أن كل الخطابات سواء السياسية أو الاجتماعية أو الأدبية تضم نسبا مختلفة من الحجاج؛ فهو"يخترق كل الخطابات بدرجات متفاوتة مختلفة؛ ومن ثم فلا وجود لخطابات خالية من الحجاج، إلا إذا افترضنا وجود خطابات تمثل إجابات على ماهو بديهي، لا يثير أي اختلافات؛ ففي هذه الحال ينتفي الحجاج"[2].

وبدل الذهاب إلى الادعاء القائل بوجود خطاب حجاجي وآخر لا حجاجي، تقترح "روث أموسي" نوعين من الحجاج يتمثلان في الخطاب ذي الهدف الحجاجي، والخطاب ذي البعد الحجاجي؛ فالحجاج "يتشكل من قطبين متطرفين؛ تمثل أحدهما الخطابات التي تقوم على اصطدام الدعاوي المتعارضة في حالاتها القصوى، وتمثل القطب المعاكس الخطابات الإخبارية والسردية التي تبدو مجردة في الظاهر من أي قصد إقناعي، وإنما يحصل تأثيرها في الآخر على نحو خفي، بين هذين القطبين تقوم خطابات حجاجية مختلفة، من قبيل الخطابات التي يروم فيها الخطيب حمل المتلقي على الإذعان لدعوى ما، والخطابات التي تقوم على الحوار والتفاوض"[3].

وعليه فالباحثة من خلال هذا الطرح تميز بين قسمين من الحجاج هما الغرض الحجاجي الذي تقوم عليه الخطابات الإقناعية الرامية إلى إقناع الطرف الآخر من خلال الجدل، والحجاج، والبرهان، والاستدلال كالمناظرات، والخطب السياسية وغيرها على نحو مباشر وصريح. أما القسم الثاني فيتمثل في البعد الحجاجي الذي نجده في الخطابات الأدبية الفنية كالشعر، والسرد والمسرح، وحتى الخطاب الإشهاري الذي يكون الحجاج فيه ضمنيا لا يصرح فيه المخاطب بالغاية أو الحجج التي يسعى عبرها إلى إقناع المتلقي.

[1] -ينظر: جميل حمداوي، الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، الناظور- تطوان- المغرب، ط:1، 2019م، ص:35.
[2] -المرجع نفسه، ص: 40- 41.
[3]- المرجع نفسه، ص: 41.

كما أن "تحليل الخطابات ذات البعد الحجاجي من قبيل الشعر والرواية والرحلة وغيرها من الخطابات البعيدة عن دائرة الخطابات الإقناعية المعروفة. سمح باكتشاف وسائل خاصة بهذه الأنواع تبعا لخصوصيتها الجنسية والنصية؛ وعلى هذا النحو، أصبح كل عنصر خطابي مزود بوظيفة إقناعية قابلا لأن يأخذ في الاعتبار التحليل البلاغي الحجاجي من قبيل. الإيقاع والتعدد الصوتي والأصوات السردية ووجهات النظر، وغيرها من الوسائل التي درستها الشعرية، والأشكال الخطابية التي تدرسها علوم اللغة"[1].

ويمكن القول: إن الدراسات التي قدمها "شايم بيرلمان" ومن نحى نحوه من النقاد، قد طورت بلاغة الحجاج التي كانت حكرا على فن الخطابة والجدل السياسي –تماما مثلما كانت الصورة مع الشعر–، لتتسع وتضم جميع الخطابات السياسية والاجتماعية وحتى الخطابات الأدبية ذات البعد التخييلي؛ فالحجاج أو الإقناع لم يعد غاية للبلاغة الجديدة، بل أصبحت الأخيرة تبحث عن البعد الحجاجي في الخطابات سواء أكانت إقناعية أو تخييلية، الإضافة إلى الآليات الجديدة في الإقناع التي تنبع من خصوصية الجنس الأدبي، إذ أصبحت الصورة البلاغية ذات البعد الإمتاعي والتي يقاس على أساسها أدبية النص، تلعب دورًا إقناعيا حجاجيا، وإن صح القول: بدأ البحث في حجاجية الصورة والبعد الإقناعي لها بعد أن ركزت الدراسات على التأثير الإمتاعي فقط. فشايم بيرلمان Chaïm Perelman يرى أن البلاغة تقوم على الحجاج وأن "الصور البلاغية والمحسنات البديعية ذات وظيفة حجاجية بامتياز"[2].

ومن جهة أخرى يرى "محمد العمري" أن للصورة دوران خارجي وآخر داخلي، حيث" يتمثل دورها الخارجي في تسهيل عملية الحجاج، فهي تشد الانتباه من خلال خرق المعتاد، فتطبع الذكرى في الذهن، كما أنها تلائم بين الأفكار والمستمع، أي تسهل المعاقلة، أما دورها الداخلي فيتجلى في دخولها، هي نفسها في صلب الحجاج"[3]؛ فالصور البلاغية، لا يكمن دورها في الجانب التزييني الجمالي وحسب؛ بل يتعداه إلى الوظيفة التداولية التي تشد ذهن المتلقي أثناء التواصل مع النص، كما يبرز دورها الحجاجي في النص من خلال تكثيف المحتوى والتمثيل.

[1] - جميل حمداوي، الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة ، ص:42.
[2] - المرجع نفسه، ص:33.
[3] - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط:2، 2012م، ص:24.

أما إذا انتقلنا إلى السرد وهو مجال البحث فإننا نجد علاقة الحجاج بالسرد قديمة العهد، إذ بدأت مع البلاغة الكلاسيكية منذ عهد "أرسطو"، إلا أن هذا العنصر سخر لخدمة الحجاج؛ حيث عدَّ كآلية من آلياته لتحقيق هدف تعليمي أخلاقي،" ومثالها هو الأمثال والحكايات الخرافية، وفي تراثنا العربي يمكننا الإشارة إلى الأخبار والنوادر وقصص الحيوانات. صحيح أن هذه النصوص السردية القديمة تعد سردا استنادا إلى بنيتها السطحية، ولكنها في مضمونها تخدم بعدا أخلاقيا تعليميا، حتى إننا نستطيع أن نختزل النص بأكمله بحجة، وكأن تلك النصوص تقول دعني أوضح لك أمرا ما، في حين يبدو جوهر السرد الحديث القائم على التخييل السردي مستندا إلى الإيديولوجيا أكثر مما تحتج لها، أي أن الحجاج صار خادما للسرد فيها"[1]

ومن النقاد الذين درسوا العلاقة الجدلية التي تجمع بين السرد والحجاج نجد "سيمور شتمان (Seymour chatiman)"، حيث إن السرد في الحقيقة ليس مجرد أداة للتسلية والإمتاع وحسب. ولكنه حكي "يرمي إلى التواصل من أجل إقناع المسرود له"[2]، والتأثير فيه وهذا ما تطرقت إليه التداولية الاجتماعية؛ إذ "السردية بوصفها إحدى الصيغ المتاحة للتواصل optional-mode of communication أي أنها صيغة رئيسة وبالغة الأهمية عند دراسة الطريقة التي تنظم بها حياتنا ولكنها، في النهاية، تظل محض صيغة واحدة من صيغ متعددة "نختار" من بينها (كأن نفاضل، مثلا بين السردية والحجاج argumentation). وتعتمد تلك المقاربات التي تنطلق من اعتبار السردية صيغة اختيارية إلى التركيز على عناصر البنية الداخلية للسرديات المروية شفاهة (مثل أطوارها phases وحلقاتها المتصلة episodes وحبكتها plot) وتؤكد مزايا استخدام السردية بالذات؛ أي دون غيرها من صيغ التواصل، عند الرغبة في ضمان انتباه الجمهور وتوريطهم شعوريا في الحدث"[3].

ويتجلى البعد الحجاجي المضمر عبر عنصري التشويق والإمتاع في السرد حيث يحدثان أثرا في نفس المتلقي على نحو أكثر عمقا وإقناعا بوجهة نظر السارد سواء بطريقة ضمنية أو صريحة؛ فالنص السردي"يصبح

[1]- عبد الكريم خضير عليوي السعيدي، عادل راضي جابر الزركاني، البعد الحجاجي في السرد الصوفي مقاربة سردية تداولية في أنموذج من قصص المعراج الصوفية، مجلة العلوم الإنسانية، مج:22، ع: 4، كانون الأول 2015م، ص:1538.

[2]- معاذ مراد مقري، الخطاب الحجاجي في السرد الجزائري المعاصر قراءة في رواية مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي، مجلة التحبير، مج:2، ع:3، سبتمبر 2020م، ص:51.

[3]- منى بيكر، ترجمة السرديات/ سرديات الترجمة: هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات، تر: حازم غرمي، فصول، مجلة النقد الأدبي، ع:66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2005م، ص:22.

مقبولا ومسموعا وناجعا وقابلا للتصديق؛ أي عندما يعمل باعتباره فعلا تواصليا يروم إقناع المتلقي بصدق ما يقال أو تثبيته في نفسه لأجل العمل به. يرتكز هذا المنظور إذن على تحليل الأثر البلاغي، وينظر إلى بناء النص نظرة تواصلية يشغل فيها المتلقي المقام الأول، من حيث هو ذات منفعلة وقابلة للتغيير أو التوافق مع مقاصد النص، ولا شك أن هذا المنظور الوظيفي القائم على اختزال بلاغة النص في المقاصد والحجج والآثار، يجعل من البلاغة قائمة على مفاهيم النجاعة والتوافق مع المقام الخارجي الملموس الذي يتحكم في إنتاج المعنى وتأويله"[1].

ويرتبط تصور حجاجية السرد بمناسبة المقام للمقال، والتركيز على الأثر الذي يتركه في المتلقي، وفي المقابل يهمل التركيز على البلاغة اللغوية للنص؛ أي يشترط في السرد المروي أن يتوافق مع مستجدات الواقع، ومع ثقافة وتفكير المجتمع الذي هو بصدد تلقي النص، وهذا التصور يبقي السرد في خدمة الحجاج، ويلغي النصوص السردية التي كتبت في زمان غير زمانها، أو تنتمي إلى ثقافة تختلف عن ثقافة متلقيها.

ولا يكمن الحجاج فقط في التأثير الإقناعي الذي يتركه السارد في المتلقي، وإنما يتجلى في الآليات اللغوية والدلالية والبلاغية التي يسخرها السارد في حبك أحداث قصته، "فحضور الحجاج في السرد يمكن أن نجده حتى في السرد القائم على الإيديولوجيا. فيسخر الحجاج لحبكته السردية، ويصبح تابعا لها، حتى في نصوص سرد ما بعد الحداثة والطليعي التي لا تذعن بسهولة للتحديد لأن الوظيفة الإيديولوجية تتمثل في تلك الأفكار والمواقف التي تسعى الرواية أو الراوي من خلالها إقناع المتلقي بتناوله لقضايا فكرية، أو ثقافية، أو أخلاقية في المجتمع، وهذه الرغبة في الإقناع تفتح مجالا واسعا أمام الحجاج في السرد تلك رغبة الكاتب في توصيل وجهة نظره، وأحكامه التقييمية"[2].

ولا يخفى على أحد أن السرد يقوم على فكرة يحاول الكاتب إيصالها للمتلقي حتى وإن كان النص يبدو في ظاهره حياديا؛ فالكاتب "لا يمكن أن ينجح في إخفاء وجهة النظر التي سيتم الدفاع عنها، وتأكيدها، إذا لزم الأمر، إن اللغة لا يمكن أن تكون محايدة وموضوعية. لذا، نعم، السرد موجه إلى الجدل. لكن بمظهر

[1]- محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان- المغرب، 2020م، ص: 13.
[2]- معاذ مراد مقري، الخطاب الحجاجي في السرد الجزائري المعاصر قراءة في رواية مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي، ص: 53.

يميل إلى الحياد. يقدم السرد الحقائق كما لو كانت صحيحة و"كأن" روايتها محايدة وموضوعية"[1]، فالقاص، أو الكاتب مهما تظاهر بنقله الموضوعي للأحداث، إلا أننا نجد النص السردي يخفي في طياته أفكار الكاتب ومواقفه، من خلال الصراع الجدلي بين شخصيات النص، وحتى إن كان النص على لسان الراوي فهو يضمر هذا الصراع الجدلي.

ومن الدراسات العربية التي كان لها السبق في دراسة السرد وفق بلاغة الحجاج، نجد الناقد "محمد مشبال" في كتابه (البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ)، والذي يرى أن " المقولات البلاغية أوسع من أن تحضر في مبادئ بعينها أو في بنود ساكنة أو تنزع نحو السكون، في الوقت الذي تتجلى فيه الظاهرة البلاغية تواصلية سياقية أي متحركة متكيفة في الزمان والمكان؛ مما يجعل من المقولة البلاغية نفسها متغيرة بتغير جنس الخطاب ومقاماته. وتلك دعوة صريحة إلى استثمار التداولية في الخطاب باعتبارها الفضاء الذي تشتغل في إطاره البلاغة"[2].

وما يميز تصور "محمد مشبال" للبلاغة الجديدة هو عدم إعلانه للقطيعة مع البلاغة الشعرية كما فعلت الدراسات الغربية، ففي كتابه (البلاغة والأدب، من صورة اللغة إلى صورة الخطاب) عمد إلى " إثبات أن البلاغة ممارسة معرفية ونقدية ينبغي ألا تحصر في دراسة الأسلوب أو دراسة البنيات الحجاجية، بل يلزم أن يتداخل فيها ما هو جمالي أو نصي داخلي، بما هو إيديولوجي وتداولي، لأن البلاغة نظرية شاملة لأي خطاب مؤثر ومنه الخطاب الأدبي... إن ما يميز المقاربة البلاغية عن غيرها من المقاربات النصية، هو أنها تنظر من زاوية تأثيره في المتلقي؛ فالبلاغة تهتم بالنص والمتلقي وتركز على العلاقة الموجودة بينهما، وتتساءل عن سبيل التأثير فيه جماليا وتداوليا"[3].

[1]- Emmanuelle Danblon, Emmanuel De Jonge, Ekaterina Kissina, Loïc Nicolas, Argumentation et narration, Editions de l'Université de Bruxelles, 2008, p:38- 39.

[2]- رشيد شعلال، في تجليات البلاغة الرحبة ، ضمن: من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، قراءات في أعمال الدكتور محمد مشبال، تنسيق: عبد الواحد المرابط وآخرون، سلسلة الترجمة والمعرفة، ع:6، عالم الكتب الحدث، أربد_ الأردن، 2017، ص:58.

[3]- سليمان طالي، بلاغة النادرة بين المنجز والآفاق من خلال المشروع العلمي لمحمد مشبال، ضمن: من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، تنسيق: عبد الواحد مرابط، ص:139- 140.

هذا ويدمج "محمد مشبال" في تصوره للبلاغة بين بلاغتي الإمتاع والإقناع، وبين جمالية النص والتأثير في المتلقي؛ فهو يرى" أن المحسنات اللفظية والصور البيانية وألوان الخرق الدلالي التي قننتها البلاغة القديمة والجديدة، لا تمثل سوى وظيفة من الوظائف المتعددة التي يفرزها الأدب ويكشف عنها التحليل البلاغي. إن حدود البلاغة أوسع مما يمكن تقنينه في أبواب أو نماذج؛ إنها تتسع لكل الإمكانيات التعبيرية وتنفتح على مطلق الصنعات الأدبية وشتى صيغ التصوير، وليس لها ضابط سوى وظيفتها الجمالية والإنسانية المتمثلة في تشكيل النص وتعميق الرؤية والاستحواذ على المتلقي واستجلاء القيم الإنسانية"[1].

ولئن بدت مجهودات "محمد مشبال" في ظاهرها حديثة إلا أن هذا تصوره الذي دمج فيه بين بلاغة التخييل والتداول، أو بين الإمتاع والإقناع، وسعيه إلى تطبيق ذلك على نصوص تراثية سواء منها الإبداعية أو النقدية البلاغية، حيث نجد" ابن جني وعبد القاهر الجرجاني والسكاكي وحازم القرطاجني وغيرهم ممن رأوا في المقومات الأسلوبية أغراضا ومعاني وفوائد يجنيها المتلقي، على هذا النحو ما تجده في الإبداعات الأدبية الشعرية والنثرية... وهكذا تتلازم الوظيفة الحجاجية مع الوظيفة الجمالية التخييلية في دراسة الصورة السردية الموسعة، أو دراسة البلاغة الأدبية. ومن ثمة فإن البلاغة يحددها الإقناع كما يحددها التخييل، والاختلاف القائم بين هذين المفهومين ينبغي ألا يحجب ما بينهما من اشتراك؛ فكلاهما يقوم على مبدأ الاحتمال كما يقول بول ريكور. وبين الصورة والحجة – على نحو ما يرى أوليفي ريبول- من عناصر الاشتراك ما يبدد أي شك في التلازم بين جمالية التعبير والحجاج، وبين الإمتاع والإقناع"[2].

وتعد البلاغة الجديدة أو بلاغة الحجاج بالمفهوم الذي قدمه بها "محمد مشبال" بلاغة ناجعة لدراسة جميع النصوص الأدبية؛ فالناقد لم يهمل الوظيفة الجمالية هذا من جهة، ومن جهة ثانية درس الحجاج كآلية تعمل على التأثير في المتلقي، وعليه يمكن اعتبارها بلاغة عامة تختص بالنثر والشعر، إلا أن هناك فريقا ثالثا رأى أن هذه البلاغة بالرغم من شموليتها تبقى قاصرة عن تحديد الخصوصية الجمالية لكل جنس أدبي بمعزل عن غيره، وحسبهم من غير الصواب أن تدرس الأجناس الأدبية وفق بلاغة موحدة.

2-1-3-مرحلة البلاغة الرحبة أو الموسعة:

[1]-محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص:46.
[2]-جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص: 65- 66.

يعد "جيرار جونيت Gerrard Genette" من أوائل النقاد الذين طرحوا فكرة البلاغة الرحبة أو دراسة النص السردي وفق بلاغة خاصة تركز على التجنيس وذلك في كتابه"Figurelll"، حيث لم "يبحث في الصورة (figures) عن صورتها (image) الشعرية فقط، ولكن- على سبيل المثال- كيفية تشكل الحكي فيها، وهو من بين أهم مواضيع السرديات الآن"[1]؛ ومعناه أن "جيرار جونيت" لم ينظر للصور البلاغية ضمن الشعرية كما فعل غيره، بل من خلال مكونات السرد وطرق الحكي.

ليشير "بيرس لبوك Percy Lubbock" إلى طريقة التصوير في السرد عموما والمختلفة عن نظيرتها في الشعر وذلك من خلال قوله: "إن الكتابة بمثابة تجربة الانسان معين بحيث يمكن روايتها، أو التأثير العام الذي خلفته أشياء عديدة على ذهن معين، إنه تلاحم عناصر لا حصر لها وترسبات فترة من الزمن. إن الطريقة المباشرة لتقديم هذه التجربة ستكون بالنسبة للرواية سواء كان المؤلف أو شخصيته المختارة، هي أن ينظر إلى الماضي يتأمل أحداثه ثم يعالجها، يستذكر الأحداث ويمعن الفكر فيها ثم يلخصها. تلك هي عملية تكوين الصورة شكلها الطبيعي وباستخدام أسلوبها الخاص بها"[2].

وما يفهم من كلام "بيرس لبوك" أن لكل نص خصوصيته التي تميزه عن غيره، ممثلة في التجربة، والانتماء الجنسي. وهو إذ يركز على الرواية يخبرنا أن عملية التصوير فيها تتجلى عبر التسلسل في الأحداث، والترسبات الزمنية والفكرية التي يعيشها الكاتب ومحاولته ترجمتها من خلال البنية الهيكلية للنص الروائي وفق أسلوب خاص يتلاءم وطبيعة الجنس الأدبي.

كما يرى "واين بوث Wayne C. Booth" أن اللغة ماهي إلا آداة يتجسد العمل القصصي عبرها، يقول:" ولكنني مازلت أختلف كثيرا عن هؤلاء المحللين الذين يرون بأن العمل القصصي مكون من اللغة. إن الفن القصصي... مؤلف من شخوص تقدمها اللغة، وهذه اللغة هي عن أناس خياليين. إن اللغة هي الوسيط بيننا وبين التجربة، يستثنى من ذلك بعض أشكال الفن القصصي الحديث حيث تكون الشخوص

[1] -عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 1429هـ/ 2008م، ص:25.
[2] -بيرس لوبوك، صنعة الرواية، ص:228- 229.

من صنع الخيال"[1]؛ أي أن السرد لا يسعى إلى اللغة العليا،"ولا ينحصر ذلك في التعبير اللغوي، بل يشمل البنية ككل والشخصيات والمواقف وحتى الحبكة والأحداث"[2].

وبناءً على قول " واين بوث" نفهم أن مركزية اللغة في السرد حل محلها البنية السردية؛ فالسرد "ينطوي على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوي عن تشكيل الشعر. تمتلك صيغا تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر، نحو أفق سردي بشخصياته وفضائه وامتداده، ولعل هذا يقتضي أن تصبح الوظيفة الجمالية في الرواية ذات أبعاد مغايرة. إن البحث عن الوظيفة الجمالية في النثر بالشكل الذي تقرر لها الأنواع الشعرية، يعد خطأ في اعتبار الشعر منبعا للجمالية والنموذج الماثل للأدب"[3].

غير أن الاطلاع على النقد الغربي، جعل النقاد يقومون "بإزاحة البلاغة العربية من مركزها، تاركة المجال لبلاغة جديدة قيد التشكل وهو ما يمكن أن نعتبره تحولا من بلاغة الشكل إلى بلاغة المعنى، وبعد ذلك بأطوار، إلى بلاغة الجنس الروائي"[4]. ومن هذا المنطلق سعى النقاد إلى تأسيس بلاغة رحبة، وكان "محمد أنقار" وتلاميذه من النقاد العرب الأوائل الذين سعوا إلى التنظير والتطبيق من خلال دراساتهم لتأسيس بلاغة موسعة في الوطن العربي.

ولا يخفى على أحد سعي "محمد أنقار" نحو تأصيل بلاغة سردية موسعة، تختلف عن البلاغة الشعرية المحصورة في مفهوم الانزياح، "فقد أفصح منذ البدء عن أن الحقل الذي تحقق فيه الصورة الروائية خصائصها الحقيقية هو البلاغة بمفهومها الواسع. ولهذا أبان عن أن نظرته للصورة لا تقتصر على رؤيتها على أنها محسن بلاغي أو معطى جمالي دال على انزياح فني مؤكدا أن (الصورة ليست دائما مجازية بالمفهوم الضيق) فهذا

[1]-وأين بوث، بلاغة الفن القصصي، تر: أحمد خليل عردات، علي بن محمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض- السعودية، 1413هـ/ 1994م، ص:472.
[2] -رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع:110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987م، ص:366.
[3] -محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط- المغرب، ط:1، 1993م، ص:17.
[4] -أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، ص:30.

المفهوم الضيق لا يتحقق إلا في نماذج روائية معينة، أو في فقرات محددة). ليصل من ذلك إلى أن ضرورة الوعي بأهمية ضوابط الجنس الروائي في بيان كيفية اندراج كثير من التعبيرات في إطار المفهوم الرحب للبلاغة"[1].

والمقصود بالبلاغة الرحبة؛ تلك البلاغة التي تستمد مفهومها "من طبيعة تصورها للخطاب الأدبي؛ فهي إذ تتعامل مع الأسلوب لا تختزله في مكونات محدودة، كما أنها لا تختزل الأدب في الشعر، بل تتعاطى جميع الأنواع الأدبية، ولا تنحصر في التصنيف الشكلي للصور البلاغية المتعالية، بل يهمها استشراف ما ينطوي عليه العمل الأدبي من سمات تعبيرية منفتحة وكشف ما ينظم عليه من دلالات وقيم إنسانية"[2].

وحسب "محمد أنقار" عند دراسة أي جنس أدبي علينا بدايةً" وصف لأشكال التكوين (الغنائية، الدرامية، السردية) أو أشكال التعبير (المفردات اللغوية، الكليشيهات، الصور. والنبرات). ثم تأتي بعد ذلك الخصائص الفردية للنقل الأدبي، أي كيف يمكن أن نترجم الطبيعة (الواقع)، خصوصا الزمان والفضاء والحياة العميقة للذات وحياة الآخرين، ليس بواسطة الخطوط أو الأحجام، بل بواسطة الكلمات، وننتهي بالبنيات الجماعية، بالروابط بين الأدب والمجتمع"[3]؛ بمعنى أن تحديد مجال الانتماء الأدبي، من خلال الوقوف على مكونات النص وقالبه الهيكلي وسماته الفنية والدلالية ذات الصلة بمقاصد المبدع، وكذا سبل التأثير على القارئ.

ولا تقوم البلاغة الرحبة" بالضرورة على مرتكزات مقننة كتلك التي صنفها علماء البلاغة قديما وحديثا في أبواب معروفة، بل يمكن إضافة مرتكزات مستمدة من سياقات لم يتم تسخيرها في بلورة مفهوم البلاغة كسياق الجنس الأدبي أو النوع الأدبي وسياق القراءة والسياق النصي"[4]. إذ تعد آليات وسمات تستمد منها البلاغة الرحبة أساسيات وجودها وعملها على نطاق أكثر انفتاحا وشمولية؛ وهو ما يضع بين يدي الباحث حلولا أكثر مرونة وسلاسة ومراعاة لطبيعة النص.

وتنفتح البلاغة الرحبة عند "محمد مشبال"" على مختلف أشكال الخطاب وأنواعه وتتسع لدراسة أساليب وسمات التعبير الأدبي، واتساعها لمقاربة وظائفه وسياقات تداوليه، إنها بلاغة كلية قادرة على مقاربة

[1]- سامي سليمان أحمد، مفهوم الصورة الروائية والبحث عن بلاغة الرواية عند محمد أنقار، ضمن كتاب: بلاغة الصورة محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد، إعداد وتنسيق: محمد مشبال، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019م، ص 42-43.

[2] - محمد مشبال، أسرار النقد الادبي، ص:38- 39.

[3]-محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:69.

[4] محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص:36.

كافة أنواع الخطابات والخوض فيها، سواء منها الخطاب التخييلي الجمالي، أو الخطاب الإقناعي التداولي، وبلاغة خاصة نوعية لأنها لا تسقط في التعميم بل تستحضر خصائص الأجناس والأنواع الأدبية، وهي بلاغة نصية سماتية ترفض التقعيد والتقنين والوجوه المحددة سلفا، لأنها تنطلق من التحليل النصي الذي ينصت لنبض النصوص وينفتح على كل الإمكانيات التعبيرية، لكنها في الآن نفسه بلاغة منضبطة، يقودها الذوق الأدبي المدرب والحس النقدي، كي لا تسقط في الانطباعية المفرطة"[1].

هذا وتسعى البلاغة الرحبة إلى دراسة جميع الخطابات سواء التخييلية منها أو الاقناعية، كما أن أغلب الدراسات ركزت على مقاربة السرد وفق هذا النحو، ويمكن التنويه بدور البلاغة الرحبة في التعامل مع السرد الذي ظل لزمن طويل يدرس من خلال بلاغة شعرية أو من خلال الدراسات الإيديولوجية التي تبتعد عن ماهية التشكيلية للأجناس الأدبية هذا من جهة، وتميز سرد الحداثة ومابعدها بالانفتاح على مختلف الخطابات الأخرى.

وزيادة على ما تم الحديث عنه تدرس البلاغة الرحبة النص السردي وفق "مكوناته وسماته الفنية والجمالية. ومن هنا فالمكونات هي عناصر ثابتة في الأدب مثل: مكون الحدث، ومكون الشخصية، ومكون الفضاء، ومكون الوصف، ومكون الرؤية السردية، ومكون اللغة والأسلوب. في حين تتميز السمات بكونها خصائص قد تحضر أو تغيب في نص إبداعي ما. وتشكل المكونات والسمات معا ما يسمى بالصورة السردية الموسعة، أو بلاغة الصورة الرحبة"[2].

ويشير الناقد "شرف الدين مجدولين" إلى بلاغة خاصة لدراسة الصورة السردية تختلف عن البلاغة الشعرية عبر قوله: "لا يسع الناظر إلى عوالم الصورة السردية إلا أن ينتهج سلوكا تصنيفيا غداة الحديث عن تشكيلات الصور في فنون النثر المرتكز على قاعدة السرد، ولن يكون في هذه الحال لمقولة (الصورة السردية) إلا مغزى التمييز عن ما سواها من أصناف الصور؛ في الشعر، والنثر الفني، والمسرح.... وغيرها من أصناف التأليف اللفظي؛ إذ إن الصورة لا تكتسي دلالتها الجمالية والبنائية، ووظيفتها التعبيرية والتأثيرية إلا في استنادها

[1] -عبد الواحد مرابط، من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، ص: 205-206.
[2] -جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص:47.

إلى مرجعية جنسية ظاهرة، واتصالها بمعين بلاغي نوعي، هو العماد في تبيين أوجه الأداء والتنامي الصوريين في نص روائي أو قصصي أو مقامي أو سير-ذاتي أو سينمائي..."[1].

لا يكاد يختلف اثنان أن الأجناس الأدبية التخييلية تقوم على تصوير العالم أو عكس رؤية الكاتب عبر اللغة، وإذا كانت الصورة الشعرية تقوم على علاقتي المشابهة والمجاورة؛ فإن السرد يخالفه" في طبيعة التصوير وطريقته، وينشأ هذا الإختلاف أساسا عن تميز كل جنس أدبي واختصاصه بمكونات وسمات نوعية تتحكم وتؤثر في عملية التصوير وتجعل منها تصويرا لغويا مخصوصا"[2]، يقوم على الوصف الذي يشمل مكونات البنية النصية.

أما فيما يخص مجازية النص في السرد فإنها لاتكمن في العبارة وحدها أو الإنزياح اللغوي كما هو معروف في الصور البلاغية الشعرية؛ بل إن مجازية النص السردي"مستمدة من طابعه الحكائي –التخييلي، أي يتم النظر إلى مجاز النص السردي في ضوء العلاقة بين آليات المجاز والمكونات الحكائية، وطرق تشكيل هذه العلاقة للنص سرديا ولغويا ودلاليا، الأمر الذي يجعل من الوعي بمجاز النص السردي وعيا بأنماط بنيته وعمل مكوناته الحكائية- التخييلية، أي وعيا بالخصائص النوعية للسرد/ الحكاية دون الخضوع لتقاليد جنس أدبي آخر –كالشعر- تصبح بمثابة معيار يتحكم في مقاربة السرد مجازيا"[3].

ويضيف "تودوروف" حول مجازية السرد قوله إن: "صور السرد هي السرد الذي ندركه بما هو كذلك، ولكنا غير ملزمين بمتابعة بلاغي القرن الثامن عشر إلى النهاية، لنعتقد بوجود تعبير طبيعي مقابل التعبير المجازي، كل أنواع السرد مجازية وليس السرد بديهيا أبدا. وأي فقرة مهما كانت محايدة تحتوي على صورة ما، وإن كانت من أفقر الصور"[4].

[1] -شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط:1، 1431هـ/ 2010م، ص:10.
[2]- مصطفى الورياغي، الصورة الروائية، ص:67.
[3] -شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط، ص: 369.
[4]-تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط:1، 1996م، ص:68.

إن إهمال النقد السردي الحديث والمعاصر للجوانب اللغوية في دراسة الصورة السردية يبدو واضحا، إذ تكمن في نظرهم جمالية السرد، والرواية على نحو خاص في "مكوناتها الكبرى التي يمكن نعتها بالبلاغة الهيكلية، وممثلو هذا الرأي لا يعيرون أي اهتمام للمكونات الصغرى المرتبطة بالعبارة اللغوية، إذ يرون أن نقد الرواية والسرد عموما يمكن أن يدرس من دون مراعاة مشكلات اللغة والأسلوب. ولعل هذا الارتياب في درس المكون اللغوي في الرواية أن يسوغه إيمان معظم النقاد بالخصوصية البلاغية لهذا الجنس الأدبي الذي ينهض على مكونات جمالية نابعة من طبيعته السردية التي تتراجع فيها شاعرية اللغة إلى موقع خلفي"[1].

ولم يبق مفهوم الجمالية على ما هو عليه مع البلاغة الرحبة، بعدما كان يقتصر على شاعرية اللغة، والحليات التزيينية، والصور البلاغية، بل أصبح مع البلاغة الرحبة نابعا من خصوصية الجنس الأدبي والمكونات الثابته والسمات المتغيرة، "وبذلك يصبح الجنس الأدبي معيارا يوجه الإبداع والنقد معا، ولأجل هذا فإن ما نسميه بجماليات اللغة ينطوي على ضرب من الإطلاق يتسع به مدلول الجمالية ليشمل أي استخدام فني للغة بصرف النظر عن طبيعة جنس الخطاب الذي ينتمي إليه. وغرضنا هنا إثبات أن ما ندعوه جماليات اللغة، وإن كان يحمل قدرا من السمات الفنية المطلقة غير المقيدة بشروط الجنس الأدبي ومقتضياته، فإنه لا يمكن أن يظل مفهومها مطلقا، إذ يؤكد واقع الإبداع اللغوي، أن الممارسة الجمالية اللغوية لا تنفصل عن إطارها الفني الذي يرسم لها حدودها ويخط لها سمتها"[2].

ومن منظور آخر تتجلى جمالية الرواية والسرد بصفة عامة عبر التصوير المنطقي للمشاهد، ووجهات نظر الشخصيات في مكان وزمان معينين، وكذا سعي الكاتب إلى نقل وتقمص أدوار الشخصيات على نحو منطقي يتوافق مع الواقع من خلال الأفعال والأقوال، بمعزل عن توظيف لغة عليا تبتعد عن صميم اللغة اليومية وحتى العامية الركيكة، إلا أن هذا لا يعني استغناء الكاتب عن الصور الشعرية في سرد الأحداث، وخاصة عند نقل المشاعر الداخلية التي لا تستطيع اللغة التقريرية نقلها.

إضافة إلى مراعاة الفروقات النوعية بين الأجناس السردية خاصة ونحن نتعامل مع القصة القصيرة جدا المبنية على التكثيف والاختزال، حيث يسعى الكاتب عبرها إلى نقل التجربه الإنسانية في أقل عدد ممكن من

[1] -محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص: 52.
[2] -محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، عالم الفكر، مج:30، ع:1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2001، ص: 52.

الكلمات المفعمة بالإيحاء والتلميح والرمز...، ولعل ذلك يصعب على الكثير من القراء التمييز بين القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر.

وعلاوة على ذلك نقول: إن اللغة الفنية المتشحة بمسوح الشاعرية ليست حكرا على الشعر وحده، إذ بما أننا نتعامل مع الأجناس الأدبية، فهذا يعني أننا نعبر بلغة أدبية تختلف عن اللغة اليومية، وإن كان هناك تفاوت في استعمال هذه اللغة التي تصل إلى ذروتها مع الشعر، وتقل في الأجناس الأدبية الأخرى، والعبرة في خصوصية الانتماء وأسلوب الكاتب.

إن بلاغة السرد تسعى إلى استثمار جميع الطاقات التعبيرية التي تسهم في تشكيل وديناميةالنص السردي، "فالصور الروائية تتمثل في مجموعة من الأوصاف والنعوت والكلمات والتفاصيل والمحسنات ومطلق الإمكانات التعبيرية التي ينبغي معاينتها في ترابطها بسياقيها النصي والجنسي؛ فهذه الصور تندغم في مكونات التعبيرية التي ينبغي معاينتها في ترابطها بسياقيها النصي والجنسي؛ وتسهم في تكوين العمل الروائي. إنها لا تنفصل عن البناء الممتد والمتوتر للرواية"[1].

لذلك يمكن القول عن البلاغة الرحبة أنها سعت إلى دراسة الأجناس الأدبية وفق مكوناتها وسماتها وسياقاتها النصية والتجنيسية والبلاغية والتداولية. حيث لا يمكن عزل المكونات عن سياقها النصي كما فعلت البلاغة القديمة في مقاربتها للصورة بمعزل عن السياق العام للنص، خاصة ونحن نتعامل مع السرد الذي يقوم على خصوصية البناء الهيكلي.

كما لا يمكن أن نهمل الجانب التداولي للنص الأدبي؛ فالكاتب يسعى إلى نقل وجهة نظره للحياة، والتأثير على المتلقي وإقناعه بواقعية الأحداث، من خلال استثمار تقنيات حجاجية تعضد موضوعه، وكذا إشراك المتلقي في السرد. ولا نغفل الإشارة إلى أنه لا يمكن دراسة النص السردي وفق البلاغة الرحبة بمعزل عن البلاغة القديمة بأبعادها التخييلية والتداولية، والإمتاعية والإقناعية.

ويؤكد "محمد أنقار" علاقة التكامل بين البلاغتين عبر قوله: " إن هذا التاريخ الطويل الحافل يقتضي منطقيا أن يكون هناك تجديد على مستويات التصور والفهم والتناول. لذلك يمكننا أن نتحدث اليوم عن صيغ

[1]-محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص: 90.

جمالية جديدة نتعامل بها مع مختلف أنماط الصور بما فيها الصور الأدبية. بيد أن هذه الجدة لا تعني على الإطلاق. أية قطيعة مع طرائق التناول السالفة ومع الحساسيات الجمالية لمختلف العصور. إذن من المحتمل أن تكون هناك حساسية جمالية جديدة في مجال معالجة الصور، إلا أن هذه الحساسية ليست جديدة بالمفهوم القطعي أو أنها مؤسسة على فراغ"[1].

2-2 مفهوم الصورة السردية:

لا يخفى على أحد أن مصطلح الصورة عصي على المفهمة، وذلك يعود إلى طبيعتها الهيولية وكذا مجالات استعمالها، وبما أننا نتعامل مع الخطاب الأدبي، واقتران الاهتمام بها وفق ذلك خاصة مع الكتابة الشعرية، وعلى الرغم من التحديد الدقيق لمجال الاشتغال إلا أننا نصادف كما هائلا من المفهومات التي تضيق وتتسع من دراسة إلى أخرى. وإذا كان هذا شأن الصورة الشعرية، فكيف هو الحال مع الصورة السردية وهي حديثة النشأة في الدراسات النقدية؟

وفي خضم السعي نحو التنظير لهذا الحقل النقدي الجديد ربط الناقد "محمد أنقار" مؤسس حلقة (تيطوان) المهتمة ببلاغة الصورة السردية الموسعة "تحديده لمفهوم الصورة الروائية، بسؤال الماهية لأنه سؤال يقود إلى متاهات تنظيرية، يصعب الفكاك من تفريعاتها وتعدد أبعادها، حيث إن الصورة ذات طبيعة زئبقية تتمرد على كل تعريف، وتسخر من كل الحدود، ويتداخل في تحديدها اللغوي والذهني والبلاغي والفلسفي والأجناسي والتداولي... الخ"[2].

وبدل البحث عن إجابة لماهية الصورة السردية، وجب "تعويض سؤال الماهية المطلقة للصورة الفنية أو الأدبية بسؤال كيفية تشكل الصورة داخل جنس أدبي محدد (وهو هنا الرواية)، يشرع أمام الدارس إمكانية

[1]- حوار مع محمد أنقار، جريدة بيان اليوم، الغرب، 23 أكتوبر 2011م، على الموقع: http://bayanealyaoume.press.ma

[2]-مصطفى الورياغي، صورة الآخر، صورة روائية، ضمن كتاب: بلاغة الصورة محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد، إعداد وتنسيق: محمد مشبال، دار كموز العرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 1440هـ/ 2019م، ص:356.

صياغة تعريف وظيفي للصورة يمتلك الملائمة والكفاية في الوصف، والقدرة على التفسير"[1]، ومن هذا المنطلق حاول النقاد صياغة معالم الصورة السردية تنظيرا وتطبيقا.

إلا أن وضع الصورة الروائية في فلك البلاغة بعد الكشف عن وظائفها " قد قرر أن الصورة الروائية ينطبق عليها ما ينطبق على الصورة في عمومها حيث تتحقق فيها ثوابت الحسية والطابع الخيالي والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي، ليصل إلى توصيف الحدود العامة للصورة الروائية"[2]؛ أي أن هذه الأخيرة عبارة عن محاكاة، ولا تخرج عن الإطار العام للصورة بشقيها اللغوي والبصري، وكذا التأثير الذي تتركه في ذهن المتلقي باعتبارها خطابا موجها له، وعلى هذا الأساس الوظيفي نظر النقاد إلى تعريف الصورة السردية.

ويعرفها الناقد "محمد أنقار" على أنها "نقل لغوي لمعطيات الواقع. وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة. وهي هيئة وشكل ونوع وصفة. وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي. موغلة في امتدادها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية، والأثينية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك هي إفراز خيالي"[3].

إذن، يرى هذا الناقد أن الصورة السردية ما هي إلا خطاب مكون من وحدات لغوية تنتظم في وحدة لتشكيل نص أدبي تخييلي عاكس للواقع أو لرؤية المبدع بطريقة جمالية تصويرية تتجلى عبرها الأبعاد النفسية والإيديولوجية للمجتمع، حيث "تدل على ما ينطبع في الذهن أو النفس، وقد تكون الصورة الروائية بمثابة انطباع غير أصيل يكونه فرد أو شعب عن فرد أو شعب آخر Cromo/ Chromo، أو صورة جاهزة Clise /Cliché، أو صورة سالبة Negative/Negatives، أو صورة خادعة Espe jismo/ Mirage"[4]. ومما يبدو جليا أن هذا التصور يولي أهمية بالغة للإنطباع الذي تتركه الصورة الروائية، والتأثير البالغ في المتلقي وكذا تشكيله لصور ذهنية تعكس ذلك، مع مراعاة أبعاد الرسالة المعرفية والإقناعية التي يحاول الكاتب إيصالها.

[1]-المرجع السابق، ص:156.
[2] -سامي سليمان أحمد، مفهوم الصورة الروائية والبحث عن بلاغة الرواية عند محمد أنقار، ص :44.
[3]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:15.
[4] -المرجع نفسه، ص:13.

ويعترف"محمد أنقار" بصعوبة تحديد مفهوم دقيق وثابت للصورة الروائية السردية والتي تختلف وظائفها وتتعدد حسب نوعية النص السردي من رواية أو قصة أو قصة قصيرة أو قصة قصيرة جدا، خاصة بعد اعتماد مبدأ التجريب مع الأدب المعاصر شعرا ونثرا، مشيرا إلى أن ما قدمه لا يشكل "حدودا مطلقة للصورة، بل تومئ فقط إلى بعض خصائصها البعيدة، لأنه من الصعوبة بمكان تعريف الصورة الروائية مثلما هو صعب أيضا تعريف الصورة الشعرية، إلا أن ذلك لن يصدنا عن استقصاء المقومات التي قد تجعل اثنين يتفقان على إمكانية وسم عبارة ما أو مجموعة من العبارات (بالروائية) تمييزا لها عن الصورة الشعرية أو المسرحية أو القصصية"[1].

أما "مصطفى الورياغلي" فيعرف الصورة السردية على أنها "أداة من أدوات القص الفنية يعتمدها المبدع في رسم الجو وتقديم الشخصية ورصد الحدث، وتأطير المشاعر والأفكار المتداولة ضمن التجربة القصصية"[2]، وعلى هذا النحو تتحول الصورة السردية إلى مرادف للوصف الذي يصور الشخصيات وينقل مشاعرها وأفكارها، إلا أن ذلك لا يعني أنه يمثل الصورة السردية بل هو في نظرنا إحدى التقنيات التي تساهم في تشكيل الصورة السردية.

هذا ويعد "بشير البقالي" الصورة السردية" مركز التفاوض ومعترك الاختيارات الفكرية والفنية التي صدر عنها الروائي، على اعتبار أن الصورة إجراء لغوي ووسيلة فنية وغاية، والمسافة الفاصلة بين الصورة بوصفها إجراء، مرورا بكونها وسيلة، ووصولا إلى أنها غاية، بقدر ما تستدعي ذوق وحدس وأفق انتظار، فإنها تنم عن الكفاح الفني للكاتب في بناء عالمه الروائي وفق شروط اختيارية"[3]. فالصورة السردية بناء لغوي فني ودلالي، فهي مختلف التقنيات الشكلية والدلالية التي يسعى الكاتب من خلالها بناء عالمه النصي لتشكيل الصورة الكلية لبنائه السردي، فالصورة السردية عند بشير البقالي هي مختلف التقنيات التي تشكل النص لتصبح هذه التقنيات المتضافرة في تشكيل النص صورة كلية له؛ أي أن الصورة السردية كما يقول تبدأ وسيلة لتصل إلى الغاية وهي صورة النص السردي الفنية والجمالية والفكرية.

[1] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:21.
[2]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط- المغرب، ط:1، 2012م. ص:31.
[3]- مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريق عابدين، دار الهدى للمطبوعات، الإسكندرية –مصر، ط:1، 2015م، ص: 16. نقلا عن: بشير البقالي، صورة الانسان في رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:1، 2011م، ص:104.

بينما يرى محمد مشبال "أن الصورة الروائية قد تكون استعارة أو تشبيها أو أي نوع من أنواع المجاز السردي التي نستطيع بسهولة ضبطها وفق القوانين المحددة سلفا، وقد تكون مقطعا سرديا، أو جملة أو فقرة تقريرية عارية عن المحسنات أو تتخللها بعض المجازات الميتة؛ فالوظائف الجمالية للصورة الروائية لا تعاين بالنظر إلى علاقات المشابهة والمجاورة، من هنا فإن الجدة وقوة التعبير لا تفيدان كثيرا في تقييم الصورة في الرواية، مادام تذوقها يقتضي من المتلقي تحليلها ضمن سياقات كلية؛ أي إنه في تقييمه لصورة روائية معينة، لن يكتفي برصد العلاقة الجزئية بين طرفي الصورة واستنطاق دلالاتها على نحو ما يصنع عندما يواجه الصور الشعرية، بل إنه سيعمد إلى ربط تلك الصورة بتفاصيل النص ومكوناته النوعية. وبناء على هذا، فإن القوة التعبيرية للصورة الروائية لا تستمدها من علاقاتها الذاتية، ولكن من وظائفها الجمالية ضمن المجرى التخييلي للنص الروائي باعتباره سياقا مخصوصا من الشخصيات والأحداث والفضاءات"[1].

ولا يحكم الصورة السردية علاقتي المشابهة والمجاورة، أو الانزياح الدلالي والتركيبي الذي تقوم عليه الصورة الشعرية؛ فالصورة السردية هي مختلف الصيغ اللغوية سواء أكانت شعرية أم تقريرية أم مجازات ميتة، تكسب جماليتها من التركيب الكلي للنص السردي والتشكيل الهندسي والدينامي لمختلف مكوناته، فهي مطلق "الإمكانيات التعبيرية التي ينبغي معاينتها في ترابطها بسياقها النصي والجنسي"[2]، وتتجسد عبر التصور الذهني الذي تطبعه في مخيلة المتلقي.

ويعرف "جميل حمداوي" الصورة السردية "بأنها نقيض لكل من الصورة الشعرية، والصورة التشكيلية، والصورة الفنية الدرامية، والصورة السينمائية. ومن ثم، فالصورة الروائية هي صورة لغوية تخييلية إبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية. ومن ثم يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور السردية التي تستنبط من داخل النص السردي"[3].

ومن يقف على تعريف "جميل حمداوي" يلاحظ تركيزه على مكونات السرد التي تشكل الصورة السردية وفق السياق التجنيسي، حيث تتفاعل كل العناصر والصور الجزئية المكونة لمعالم الصورة الكلية، غير أنه

[1] -جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص: 69.
[2] -المرجع نفسه، ص: 70.
[3]- المرجع نفسه، ص:37.

لا يمكننا عد الصورة السردية نقيضا للصورة الشعرية وغيرها؛ على الرغم من أن الصورة السردية صعبة التحديد وهذا يعود لطبيعة السرد المنفتحة على جميع الأجناس الأدبية.

وبعد الوقوف على أغلب الأقوال التي حاول النقاد خلالها تعريف الصورة السردية، لاحظنا تركيزهم على مكونات السرد –واعتبارها في ذاتها صورا جزئية تشكل الصورة الكلية (صورة الموضوع)–، من صورة الشخصية وصورة المكان وصورة الزمان، وصورة الحدث، العاكسة لخصوصية النص السردي وهويته الانتمائية. إلا أن الصورة السردية لا تقف عند هذا الحد بل تذهب إلى أبعد من ذلك، فهي كما يقول "هنري جيمس":" الوجه الآخر للحياة. وطالما احتفظت الحياة بالقدرة على إلقاء انعكاس لصورتها على مخيلة الإنسان، فإن الرواية ستظل خير مصور لانعكاس هذه الحياة على مخيلته"[1].

وبناءً عى ذلك تتسم الصورة السردية " بتعميم كبير لا يمكن تفاديه إلا بتخصص الكلام من الصورة في نسقها النوعي (رواية –قصة –قصة قصيرة –خرافة– مقامة...) بحيث تغدو النتائج آنئذ ملزمة لنوع سردي بعينه. ...التي تستقي بعض حدودها العامة من اللغة والفن والفلسفة والبلاغة، وبعضها الآخر من مجالات الحسية والتخييل والتلقي، وهكذا تشترك الصورة الروائية مع لفظة الصورة العربية في دلالتها العامة على هيئة الشكل وعلى النوع والصفة، وتواكب الجذور العامة العميقة للفظتي، imagen /image و figura/ figure، الأجنبيتين. فحسب الاشتقاق القديم كانت image تلحق بالجذر im itari بمعنى التقليد، ويشير دومارسية Du Marsais، إلى جذور لفظة fugire هو finger بمعنى التشكيل والتركيب والتجهيز والتنظيم"[2].

هذا الإطار الواسع والمطلق للصورة السردية الذي يجمع بين التجسيد والتمثيل، والفن والحياة، والواقعية والتخييل، والصورة المرئية والذهنية، جعل "محمد أنقار" يصوغ لها حدودا تنطلق من العام، وتتدرج نحو الخصوصية التشكيلة التي تخضع لسلطتي السرد، والجنس الأدبي، "ويمكن تشخيص حدود الصورة الروائية عند محمد أنقار عن طريق المقابلة من جهة بين ما تشترك فيه بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي، ومن جهة أخرى

[1] -محمد أنقار، الصورة الروائية بين الإبداع والنقد، مجلة فصول، مج:11، ع:4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء 1993م، ص:36.
[2] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:13.

بين ما تتميز به الصورة الروائية، باعتبار انتمائها إلى جنس أدبي محدد (الرواية)، من قبيل إذعان العبارة اللغوية لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، وإذعان العبارة اللغوية في وشيج مندغم مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز"[1].

ومن هذا المنطلق حدد"محمد أنقار" أربعة مخاطر تقف عائقا أمام تحديد أطر التصوير السردي بعدِّه مجموعة من الصيغ اللغوية التي تتواشج وتتفاعل لتكوين نص أدبي فني ذي أبعاد جمالية تداولية معرفية، تحتكم لسلطة الجنس الأدبي، ومنهاالقصة القصيرة جدا التي تذعن فيها "العبارة اللغوية أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والتكثيف، ثم للمكونات النصية ثانيا، بما فيها من توتر وإيقاع والمفارقة وديناميةٍ، على أساس أن تدخل في وشيج مندغم- في مرحلة ثالثة- مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع ومضية وفضاء. والحقيقة أن الكشف عن هذا التآصر لا يكفي وحده لتحديد ماهية التصوير اللغوي في القصة القصيرة جدا. بل يستلزم في مرتبة رابعة استحضار جميع الوظائف التي تقوم بها اللغة من حيث هي لغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل، قبل استدعاء الطاقات البلاغية والتداولية، أو ما يعرف بالصورة البلاغية"[2].

وبالرغم من صعوبة تحديد مفهوم قار للصورة السردية إلا أنها" ليست اعتباطية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات، وبذلك تتشكل، مثلما تتشكل أية صورة فنية، في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها، ويغدو أي نقل أو تحوير أو فحص للصورة بعيدا عن نسق التشكل، هدرا لكنهها"[3]، فهي تخضع للترابط المنطقي لأحداث القصة وطبيعة الشخصيات، وفضاء القصة، وأي تغيير أو حذف أو تقديم وتأخير في العبارات والجمل والأحداث، يخل بتوازن القصة ويؤثر في معناها وحركيتها وترابط مكوناتها.

[1] -مصطفى الورياغي، صورة الآخر، صورة روائية، ضمن كتاب: بلاغة الصورة محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد، ص: 157.

[2]- ينظر: محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:16. (إن محمد أنقار قدم هذا التحديد ومراحل تشكيل الصورة الروائية التي تشترك مع القصة القصيرة جدا في كونهما ينتميان إلى جنس السرد، إلا أنها تختلف من حيث الخصوصة النوعية لكل جنس وهذا الاختلاف يجعل مراحل التصوير تختلف؛ فالرواية تتميز بالامتداد بينما القصة القصيرة جدا بالتكثيف).

[3] -المرجع نفسه، ص:22.

فالصورة السردية "ظاهرة نصية ترتهن –في بنائها- ومن ثم في دلالتها ووظيفتها –ب البنية النصية وما يحكمها من آليات التماسك والتلاحم والتفاعل والتناقض والتحول"[1].

وإذا كانت الصورة السردية تكتسب مشروعيتها من خلال تفاعل مكوناتها البنيوية، إلا أن الهيكل التشكيلي والدينامي المكون للنص السردي" لا يلغي قيام جدل وتعارض بين الصورة وما هو خارجي عنها، عندما تنخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخبر والواقع والتاريخ"[2]. إذ للصورة السردية دلالات عميقة تخرج عن إطار العالم التخييلي للكاتب لتحقق مشروعيتها من فهم وإدراك الكاتب لحياته الواقعية بمختلف تجلياتها التاريخية والاجتماعية والدينية والثقافية.

وإن كان مشروع الصورة الروائية يدرس الصورة في سياقها الأدبي، إلا أن ذلك "لا يعني الانسلاخ من شروط الظاهرة الاجتماعية، أو إدراكنا الوقائع إدراكا شكليا محضا، إننا نعي جيدا أن الواقع الروائي لا يحيل في العمق إلا على ذاته، وأن طبيعة هذه الإحالة هي التي تستدعي شروطها الاجتماعية والسياسية الخاصة بها. ولا داعي للتذكير بفشل المجهود النقدي الضخم الذي بذل لقراءة الروايات انطلاقا من واقع آخر غير واقعها الورقي"[3].

ومن منظور آخر لا تخرج الصورة السردية عن كونها منجزا لغويا قائما على مكونات وسمات الجنس الأدبي، وفي الوقت ذاته صورة للمتخيل؛ أي أنها تخفي في طياتها البنية العميقة التي تشكل الخلفية المعرفية والنفسية والأيديولوجية للكاتب، وفي ذلك يقول "عبد اللطيف الزكري": "إن الصورة الروائية هي من بين العناصر الحاسمة في تشكيل وإبراز التركيبة النفسية والخلفية المعرفية للروائي والرواية في آن واحد، إذن فهي عامل من عوامل إغناء الشبكة الإشارية المشكلة للحمة النص الروائي، ومن ثم تشرئب إلى تكثيف المستوى الدلالي، بالشحنات التي تتدفق في أفق انتظار القارئ، لا باختراق المتن التصويري للدلالة المعيارية للغة فقط، بل بحمولة النص المتوهجة. إن الصورة خادمة لمعنى السرد الذي تؤسسه وتستقطره وتحكم انتشاره الدلالي، كما أنها جزء من ذلك المعنى"[4].

[1]- شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط، ص:370.
[2] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الإستعمارية، ص:21.
[3] -المرجع نفسه، ص:8.
[4]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص:59- 60.

وعلى هذا الأساس يفرق "مصطفى الورياغلي" بين الصورة وخلفية الصورة، قائلا: "هناك الصورة أي مانقوله أو تعبر عنه الرواية بأحداثها وشخصياتها، وهناك (خلفية الصورة) أي الأساس أو الانتماء الإيديولوجي الذي ينطلق منه الكاتب في عملية التصوير أو التعبير. و(خلفية الصورة) هذه هي التي يجب أن تستأثر باهتمام النقاد، وتنصب جهودهم على إبرازها وتحليلها، وإلا فإن نقدهم لن يختلف في شيء عن نظريات الأدب البورجوازي وخاصة الفن للفن، وهكذا فإن مهمة الناقد الروائي والقصصي هي الكشف عن الوجه الآخر الخفي للصورة"[1].

ولا تنبني الصورة السردية بمعزل عن التخييل، إذ لا يمكن تصور نص سردي دون متخيل؛ حيث الكاتب لا ينطلق من فراغ في إبداع نصه، بل يعود إلى خبراته وتجاربه النفسية ومعارفه الثقافية والإيديولوجية في سرد نصه التخييلي، كما لا تنفصل بلاغة الصورة السردية عن بلاغة متخيل" الصورة عبر سيرورة الخلق بإبدالات وتشابهات في بنيات لغوية ترميزية تستطيع تحقيق تعبيرات استتيقية منفتحة على آفاق تأويلات إحالية، ضمن المساحات البارزة لمتخيل الصورة ببلاغاته، باعتباره أثرا يرسم للدلالة مساراتها المتحولة"[2]؛ أي أن كل عبارة أو رمز أو مكون من مكونات السرد يسعى الكاتب من خلاله إلى مظهرة متخيل الصورة.

والمبدع عبر نصه التخييلي يحاول انتقاء العبارات التي تجسد التفاعل بين المكونات البنيوية والدلالية واللغوية، في محاولة منه لإضمار الشبكة الدلالية التي يفك عقدها القارئ من خلال تأويله لطبقات النص السردي الظاهرة والخفية؛ فالصورة السردية وإن كانت تكتسب جماليتها من خلال تفاعل مكونات السرد وسماته، إلا أن أهميتها لا تقف عند حدود الدلالة السطحية أو الخفية للنص وحسب بل تكمن "في كونها عتبة لمعنى ما، وبابا يقود الناظر إلى ما وراء: الغيب أو المجرد سواء في الذات أو في الطبيعة. ليست أهمية الصورة. بتعبير آخر، في عينها أو فيما تشكّله للنظر، وإنما هي في ما تشير أو ترمز إليه، كأن الصورة ستار علينا أن نخترقه لنرى حقا ما وراءها —مما يجدر بالرؤية أو يستدعيها"[3].

[1] - مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، ص:49.
[2] - شعيب خليفي، مرايا التأويل، تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة، دار الثقافة لنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2009م، ص:46.
[3] - أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط:3، 2010م، ص: 203- 204.

وبما أن الصورة السردية تشكيل لغوي وذهني وحتى بصري معقد تجمع بين عوالم مختلفة وثنائيات متآلفة وضدية، الواقع/ والتخييل، الذات/العالم الموضوعي، العالم الخارجي/ عالم النص، السارد/ المتلقي؛ فهي "علاقة جدلية قوامها التوتر والتجاذب والتنافر والتصادم، والانشطار والتفاعل بين عالمين أو تصورين، وهو ما يستدعي بالضرورة صيغة لغوية خاصة ومتفردة تخضع في تشكلها لمنطق الجدل والتفاعل بين مكوناتها؛ ومن ثم يمكن أن تختزل الصورة إلى مجرد علاقة لغوية، وليدة مماثلة أو استبدال أو انزياح يحدث بين طرفين (كلمتين/ شيئين/ عالمين/ تصورين...)"[1].

ومن خلال ماسبق نلاحظ أن الصورة السردية تبدأ جزئية تقوم على مكونات وسمات السرد لتنفتح مع القراءة على ذات الكاتب وعالمه الخارجي ما يشكل صورة كلية تتجلى في البداية عبر المعنى السطحي لصورة الموضوع لتصل مع آلية التأويل إلى مضمرات النص الخفية؛ وعليه تتجاوز الصورة السردية التجلي النمطي لتصبح" معيار أصيل للقراءة، متعددة الإيحاءات، وذو مرجعيات ذهنية وحسية، تمتد في مجالات الواقعي والتخييلي والحسي والمجرد، المرئي واللامرئي، قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي، وتتشكل بطاقة الجدل الوظيفي بين الآليات الضابطة لنظام القول العام، والمكونات والسمات النوعية الخاصة"[2].

ومن هذا المنطلق تنقسم الصورة السردية إلى نمطين من الصور؛ الأولى جزئية تتشكل عبر مكونات وسمات معينة، والثانية كلية تقوم في وجودها على مجموعة من الصور الجزئية، حيث إن النص السردي يتميز" بطابع تكويني من جراء اندغامه مع مجموع المكونات النصية والدلالية، متجليا تارة في صيغة جزئية متناسقة، لكنها غير كاملة ولا منقطعة، وتارة أخرى في صيغة كلية مكثفة متبلورة أثناء وظيفة القراءة وبعدها"[3].

أ-الصورة الجزئية:

[1]- شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في اعمال إدوارد خراط، ص:370.
[2]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط:1، 1431هـ/ 2010م.ص:11.
[3] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الإستعمارية، ص:45.

يعرف "محمد أنقار" الصورة الجزئية بقوله: "الصورة الجزئية تفصيل لغوي من التجربة الحياتية وطرف منها ولقطة متكاملة الخطوط والألوان والأحجام والحوافز، ولكنها قد تظل هامشية على المستوى الروائي، إن لم تفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى، والتكامل هنا وهم خادع. مثلما هو مستحيل أيضا ضبط قالب أبدي وحيد للصورة الجزئية، لذلك فمن الأجدى الحديث عن تكون جزئي مطلق متعدد الأنماط، تبعا لتعدد الصور الجزئية الممكنة"[1].

وحسب الناقد " محمد أنقار" فالصور الجزئية في السرد تركيب لغوي تتعدد مكوناتها وسماتها حسب أنماطها، وهي بدورها في إتحادها تشكل التصوير الكلي، الذي يعكس خصوصية النص السردي، حيث "كل كلمة وكل جملة في الصورة تغدو... بمنزلة الدليل التطبيقي على أصالة الفكرة التي يصبو إليها التصوير"[2]، ومن جهة أخرى لا يمكن صياغة قالب صارم ومحدد للتصوير السردي مثلما عهدنا في البلاغة الشعرية القديمة.

وإذا كنا نتعامل مع سرد ما بعد الحداثة الذي يقوم على التجريب والانزياح الشكلي والدلالي والمشهدة والتشكيل الطبوغرافي والعتبات من عناوين وأغلفة وصور وألوان وغيرها، حيث كل منها يحمل مضامين معينة تخدم تمفصلات جزئية وكلية ضمن النص السردي الواردة فيه، ولا يخفى على أحد ما تتمتع به القصة القصيرة جدا من خصوصية على مستويات عدة.

هذا ويفرق "محمد أنقار" بين وحدتين هما: المقطوعة، والصورة الجزئية، إذ يعرف الأولى بقوله: "أما المقطوعة sequence فتتجلى أهميتها من خلال وظيفتها الفنية التي يرسمها لها المحلل الأدبي. وهي وحدة هيكلية، ذات طرفين منطقيين أو سببين لكنهما مقطوعان. وتمتد المقطوعات في النص أفقيا مثبتة بذلك استقلالها المؤقت، وقدرتها على امتلاك آنية اللحظة الجمالية، عكس الصورة التي تخضع لقانون التقاطع الأفقي والعمودي، فتفقد بذلك أي استقلال أو حضور مجاني"[3].

[1]- المرجع السابق ص:28-29.
[2]- محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية (نقطة النور) لبهاء طاهر، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م، ص:16.
[3] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص: 29.

كما تتجلى المقطوعة عبر عملية القراءة لكونها "وسيلة تحليلية، بينما الصورة الجزئية وسيلة جمالية وغاية، إضافة إلى قدرتها الذاتية على تكييف بنيتها بسمات الامتداد والتوقيع والدرامية، مما يؤكد ترابطها البنيوي الذي يمنعها من التحول إلى مجرد موضوع أو نتوء زائد. ترتبط المقطوعة بما قبلها وما يليها، بينما تتجاوز الصورة الجزئية القبل والبعد لكي تمتد متغلغلة في كل التكوين النصي"[1].

في حين تكتسب الصورة الجزئية معناها من الوجود الفعلي عبر تفاعلها مع مثيلاتها داخل النص، حيث " تتسم بحضورها الفعلي داخل النص"[2] السردي، ولا تستغني أية صورة سردية عن" مبدأ التماثل والاتساق الذاتي، لذلك كانت الصورة الجزئية في حركة دائمة نحو الانعتاق والتساند اللذين ينتجان توترا"[3]. وإذا كانت هذه الصور تستقي دلالتها عبر تفاعلها مع سياق النص الأدبي،" فإن الصورة الكلية توجد دائما في حالة غياب، يستحضرها المتلقي بعد اطلاعه الكلي على المتن، اعتمادا على مجموعة من مرتكزات القراءة وقوانينها"[4].

ب– الصورة الكلية:

تقوم الصورة الكلية على مجموع الصور الجزئية التي تعكس النص السردي في شموليته،، ولا تنفصل الصور الجزئية الإطار العام للصورة الكلية، إذ تؤدي وظائفها ومقاصدها في الإطار ذاته، حيث تساهم كل منها في بناء المعنى العام للنص، وبالتالي، الصورة الكلية[5].

والصورة الجزئية تستمد كيانها ووجودها "في إطار الصورة الكلية. وكل صورة روائية لا تنكشف ماهيتها إلا في ذلك التوجه نحو الكلية. أما وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد للتوجه، أو حلقة من حلقات الامتداد والكلية. والكلية هي بمعنى من المعاني رديف السياق. وتقتضي الطبيعة النوعية التي تندرج ضمنها الصورة الكلية أن تدرك هذه ضمن السياق الذي يساهم في الكشف عن ثرائها وتمايزها."[6]

---

[1] -المرجع السابق، ص: 29.
[2] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية ، ص: 29.
[3] -المرجع نفسه، ص:44.
[4] -المرجع نفسه، ص:29.
[5] -ينظر: أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد) ، دار غيداء لنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1 2013م-1434هـ، ص: 147.
[6]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:30.

ومن هذا القول نلاحظ أن الصورة الجزئية تقوم على الإطار العام للنص ومن خلاله تمارس مهامها وتؤدي مدلولاتها، وفي المقابل لا تقوم الصورة الكلية إلا عبر تلاحم وتفاعل الصور الجزئية فيما بينها، ذلك أن الصورة الكلية تتسم "بالتجريد والضمنية، وهي مكون وتكوين في آن واحد، من حيث اشتراكها، من ناحية في البناء، واحتياجها من ناحية ثانية. للدخول في ترابط مع سائر المكونات التي تحقق بدورها، كيانها الذاتي، بمعزل ظاهري عن الصورة الكلية، إلا أن علاقة الصورة الكلية بالجزئية تتجاوز نطاق الاحتياج والتساند إلى مستوى التجانس والتكامل، بحيث لا توجد صورة كلية بدون صور جزئية، كما أن هذه تعطي صورة كلية"[1].

وحسب "محمد أنقار" فإن الصورة الكلية تمثل الموضوع الذي يسعى الكاتب إلى نقله للمتلقي، إذ يصبح " الموضوع أو الصورة وجهين لعملة واحدة في بعض الأبحاث النقدية، بحيث ينوب أحدهما على الآخر، وتستشف الصورة من الموضوع أو الموضوع من الصورة، هكذا تنتقي بعض الدراسات موضوعاتها من شبكة الصور الجزئية والكلية في نص سردي، وتحدد موضوعها النقدي اعتمادا على مرتكزات أدبية وبلاغية"[2].

وكما نظيرتها الجزئية فإن الصورة الكلية تستمد دلالتها عبر عملية القراءة، ولا تكتسب وجودها إلا من خلال المتلقي، إلا أن هذا لا يعني غيابها في النص أو كونها خفية، أما "اعتماد صورة الموضوع الواحد، فيقتضي منهجية تراعي الخصوصيات الجمالية لكل صورة، وزوايا النظر، وصيغ التقديم، وضبط المسافة القائمة بين الكاتب والموضوع من ناحية، وبين الراوي، والموضوع من ناحية ثانية، إضافة إلى أساليب السرد، ثم سلطة السياق التكويني للنص"[3].

ومما لاشك فيه أن الصورة اللغوية تمثل وسيلة ناجعة لنقل الإبداع الأدبي إلى القارئ، حيث النص السردي يمثل التجربة الجمالية الكلية، أو بمعنى آخر صورة جمالية ودلالية كلية "ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة. وإذن فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا واقعيا"[4].

[1]-المرجع السابق، ص:29.
[2] -المرجع محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:24.
[3] - المرجع نفسه، ص ن.
[4] -محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:417.

2-3- سياقات الصورة السردية:

تقوم البلاغة الرحبة على دراسة الصورة وفق سياقاتها المختلفة؛ فالصورة تعكس مدلولاتها وجماليتها وتأثيرها على المتلقي عبرها، وقد عدد أصحاب حلقة(تيطوان) هذه السياقات وعلى رأسهم "محمد أنقار" في ستة سياقات وأضاف إليها تلامذته أنواعا أخرى، ويشير إليها "جميل حمداوي" على النحو الآتي: السياق اللغوي، السياق البلاغي، السياق الذهني، السياق الجنسي، السياق النصي، السياق الإبداعي[1].

وتأكيدا لما سبق يضيف "جميل حمداوي"هذا التساؤل: "لماذا لا نضيف أيضا سياقات أخرى مثل: السياق المرجعي، والسياق الحجاجي، والسياق السيميائي...؟"[2]، بينما يرد "مسلك ميمون" عن هذا التعدد السياقي الذي تحدث عنه "جميل جمداوي"، عبر جعله تصنيفا مكونا من ثلاثة سياقات، هي السياق اللغوي، والسياق الذهني، والسياق البلاغي، معتقدا "أن ما يوضح الصورة من كل هذه السياقات، ثلاثة فقط: السياق اللغوي: وهو بمثابة إطار للصورة، والسياق البلاغي: وهو بمثابة تأثيث للصورة، والسياق الذهني: وهو النتيجة والصورة التي ينتهي إليها المتلقي.. أما باقي السياقات، على أهميتها في الدراسة الموسعة للصورة لا تملك قوة السياقات الفاعلة الثلاثة، بل تعتبر بالنسبة لها ثانوية[3]. إلا أن هذا الأخير في دراساته نراه يعتمد التصنيف السداسي السابق، بالتالي، نجده يناقض نفسه فيما ذهب إليه.

وحسب السياقات التي أضافها "جميل حمداوي"نجد أنه يقيم تصنيفه بالاعتماد على زاوية النظر ومجال الاستخدام، ومن السياقات التي أضافها أيضًا "السياق البصري"[4]، والقصة القصيرة جدا عمد مؤلفوها إلى ابتكار طرق للتعبير وإيصال المعنى، عبر توظيف الجانب البصري للورقة بدءًا من غلاف الكتاب بما يحويه من رسومات وألوان وخطوط، مرورا بالطابع الطوبوغرافي للنص المكتوب شاملا مساحة البياض والسواد وتقطيع الكلمات والحروف، والحذف، والمبالغة في علامات الوقف وغيرها من التقنيات البصرية.

---

[1] - ينظر: جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، ع:41، منشورات الزمن، المغرب، 2014م، ص:25-26.

[2] -المرجع نفسه، ص:26.

[3]- مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريف عابدين، دار الهدى للمطبوعات، الإسكندرية- مصر، ط:1، 2015م، ص:33 .

[4] - ينظر: جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص:55

ويمكن القول: إننا نتفق مع "جميل حمداوي" في مجموعة من السياقات ونختلف معه في بعضها، والتي من خلالها تتحدد دراسة الصورة السردية، حيث نلاحظ أن السياقين النوعي والنصي يمكن دمجهما في سياق النوع الأدبي، و"جميل حمدوي" عند تعريفه للسياق النصي يقول: "يقصد به التكوين النصي أو البناء الفني للصورة السردية أي: دراسة الصورة ضمن مكوناتها الفنية البنائية كأن ندرس الصورة ضمن مكونات النوع السردي: الحدث ، والشخصية، والفضاء، والمنظور واللغة، والأسلوب... ويعني هذا مقاربة الصورة في نطاق بنائها الفني والجمالي، في علاقتها بالمكونات النصية الأخرى التي ساهمت في خلق هذه الصورة المعطاة"[1]، وهذا يتفق مع السياق الأجناسي الذي يدرس الصورة وفق مكونات الجنس الأدبي.

ويمكن تحديد سياقات الصورة السردية في القصة القصيرة جدا في ستة سياقات هي: السياق اللغوي، السياق الأجناسي (النوعي)، السياق البلاغي، السياق الذهني، السياق البصري، ويمكن إضافة السياق الإبداعي[2] الذي تحدث عنه "بشير البقالي" في كتابه "صورة الانسان في رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا"، إلا أنه يمكننا أن نصطلح عليه بالسياق الفكري أو سياق المتخيل.

2-3-1 السياق اللغوي:

تتجلى القيمة الفنية للصورة عبر اللغة وسبل " توظيف الإمكانات اللغوية في توصيف القيم الاجتماعية والثقافية والنفسية داخل المتن الحكائي... وتشكيل مضمون الخطاب باستدعاء الدلالات ومنح أبعاد جمالية للشيء الموصوف، فاللغة أساس العمل السردي ومادة بنائه"[3]، ولا يستقيم دونها، كما أن لكل جنس أدبي خصوصية لغوية تميزه عن غيره حيث سمة الشعر الانزياح، بينما يغلب على السرد التقرير الذي يراعي صيغ التعبير التي تعكس على نحو تماثلي خصائص الفئات الاجتماعية المعبر عنها.

ويقوم السياق اللغوي "بتشخيص اللغة الأدبية الموظفة في الصورة المدروسة، وتبيان خصائص هذه اللغة من حيث طبيعتها، وسجلها التداولي، وبنية أصواتها ومقاطعها وكلماتها ومفرداتها وجملها وتراكيبها. ودراسة

[1]-المرجع السابق، ص:26.
[2]- ينظر: جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة ، ص: 26.
[3]- فاطمة عويس السيد علي الشيخ، سياقات الصورة السردية في رسائل الصيد، رسالة القاضي تاج الدين البازي في صيد الملك الناصر بن قلاوون نموذجا، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية،ع:36، يونيو 2021م، ص: 1214.

جمالية هذه اللغة ووظائفها التعبيرية والإنسانية، ضمن سياقها النصي الجزئي أو الكلي"[1]. ويعمل هذا السياق على نحو أكثر فاعلية في القصة القصيرة جدا نظرًا لطبيعتها المكثفة وتنن لغتها التلميحية، وسمة الفعلية لتسريع السرد، وضغط الوصف والتصوير لكل مكونات النص الومضي.

كما أن خصوصية القصة القصيرة جدا تجعل القارئ يبذل جهدا مضاعفا لفهم النص الإبداعي وتفكيك شفراته، إذ كل مكون فيها يرد مكثفا مفعما بالتلميح والإيحاء، حيث إن سماته وتكوينه يدفعان القارئ إلى ضرورة التقيد بشروط وضوابط الجنس الأدبي أثناء عملية التلقي والقراءة.

نجد في قصة "انتصار".

"هاجموه بأفواههم كقطعة حلوى...

أفسدوا صورته في عيون

الآخرين، حيرهم هدوءه، قابلهم

بالصمت قتلهم بعقله"[2]

نلمس في هذا النص القصصي الومضي طغيان الفعلية على كامل القصة (هاجموه بأفواههم، أفسدو صورته، حيرهم هدوءه، قابلهم بالصمت، قتلهم بعقله)، وقد لجأت الكاتبة إلى ذلك لغرض تسريع الأحداث، وضمان تدفقها على نحول متوال، علاوة على ورود الأفعال بصيغة الماضي (هاجم، أفسد، حير، قابل، قتل) للدلالة على تحققها جميعا. وفيما يخص تصوير مكونات السرد عبر السياق اللغوي، فيبدو من النص أن المكان غير محدد، إذ لم تزودنا القاصة بأي ملمح يبينه، إلا أننا نستشفه عبر الأحداث ويمكن أن نسميه بالمكان المضمر الذي قد يكون مفتوحا أو مغلقا ومسألة تحديده تقع على عاتق القارئ، في حين أن مكون الزمن الذي يلازم المكان حضوريا فلم يأت محددًا هو الآخر، وهو بهذا يشترك مع نظيره في سمة عدم التحديد إلا أن زمن وقوع الأحداث يشير إلى الماضي.

[1] -جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص:25.
[2]- آمال شتيوي، غيمة في يدي، الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف- الجزائر، ط: 1، 2019م، ص: 25.

ولا يختلف حال شخصيات القصة عن باقي المكونات، حيث لم تحدد الكاتبة أسماءً لها، بل اكتفت بضمير الغائب، سواء للجماعة أو للفرد، كما لم تعط أوصافا خارجية لشخصياتها على عكس الجانب السيكولوجي الذي يستنتجه القارئ من خلال مجريات الأحداث، إذ تتميز الجماعة بالقوة والتفوق في قولها (هاجموه) الدالة على العنف والاستقواء والظلم، تؤازرها عبارة: (أفسدوا صورته في عيون الآخرين)، والتي تحيل إلى تعرض الشخصية المظلومة للافتراء والتشويه لدى المحيطين بها بفعل الكذب والنميمة على نحو أكثر قوة ورغبة في الأذية، وهذا ما تشير إليه جملة: (هاجموه بأفواههم كقطعة حلوى)، ورغم هذا الهجوم العنيف إلا أن الضحية لزمت الصمت وطبقت المثل القائل (السكوت عن الأحمق جوابه).

في الأخير نشير إلى أن السياق اللغوي "يحيلنا على التصوير اللغوي، واستجلاء المكون اللغوي، ودراسة الأساليب وخصائص الكتابة التصويرية على مستوى التعبير والتشكيل اللغوي، بالتوقف –مثلا– عند الأصوات والمقاطع والكلمات والجمل والتعابير"[1]، حيث اللغة تفيض بطاقاتها التعبيرية عبر الأصوات والجمل والتراكيب، وبها تتفاعل المكونات السردية في لحمة متراصة في هئية النص الومضي.

2-3-2 السياق النوعي: (الأجناسي)

يعد السياق النوعي أو الأجناسي معيارًا للتمييز بين الأجناس الأدبية شعرها ونثرها؛ أي احترام خصائص الجنس الأدبي، واستحضار قواعده الفنية والجمالية أثناء تحليل الصورة السردية الموسعة ومقاربتها. يعني ضرورة التقيد بمكونات الجنس الأدبي أو الفني، عندما تحلل الصورة السردية أو الروائية. ويساعدنا هذا السياق على تقويم الصورة في ضوء مقياس التوازن والاختلال"[2].

ولا يحتكم هذا السياق لمقاييس وقوانين ثابتة، كما هو الحال مع الشعرية القديمة، حيث" ينبغي ألا يفهم من تشغيل هذا المعيار دعوة إلى قيد لا يجوز الإفلات منه؛ فمفهوم النوع يستوعب التحولات التي يخضع لها على مستوى النصوص المبدعة، وليس مجموعة من القواعد المقررة والثابتة؛ أي ليس مفهوما متعاليا ولكنه جملة من الخصائص التي تطرأ على الجنس الأدبي مما يجعله ضربا من القيد المنفتح والمرن"[3] ، ذلك أن كل جنس

[1]-جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص: 44.
[2] -مرجع نفسه، ص: 25- 26.
[3]-محمد مشبال، بلاغة قصة الطفل: قراءة في قصص الأطفال بالمغرب لمحمد أنقار، على الموقع: https://www.fikrwanakd.aljabriabed.net

يخضع لسنة التطور والتغير، حيث قد تستمر سمات ومكونات معينة، وتسقط أخرى، بل وتحل محلها عناصر أخرى جديدة ولنا في الشعر مثال.

وتتجلى جمالية أي جنس أدبي في مكوناته الثابتة وسماته المتغايرة، " لتفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت أصالته في الخلق الفني، كما أنها تفرض على القارئ في ممارسته النقدية والتأويلية. وبذلك يصبح الجنس الأدبي معيارا يوجه الإبداع والنقد معا"[1].

كما أن اللغة تكتسب جزءًا من طاقاتها الجمالية والإيحائية من خلال سياقها النوعي، حيث" الإمكانيات التصويرية التي تزخر بها اللغة تؤول إلى ما يضطلع به الجنس الأدبي من أدوار في إغنائها وتزويدها بما يمكنها من خلق آفاق تعبيرية جديدة، وهكذا تتعدد طاقاتها الفنية وتتنوع أساليبها الجمالية وفق تنوع الأجناس وتعددها... وهكذا يصير لكل جنس أدبي معاييره الأسلوبية التي ينبغي للكاتب والناقد معا الوعي بها، فالكاتب لا ينشئ نصا من النصوص خارج الأعراف المعروفة في عصره. فهو يلجأ عادة إلى اختيار الكتابة في جنس أدبي معين، وهذا الاختيار يشكل جزءا من مقاصده التي ينبغي للناقد الأدبي الصدور عنها في وصفه لعمله أو تقويمه"[2].

وإذا كان جنس الشعر يتسم بلغته الانزياحية المفعمة بالحليات التزيينية، وتخير الألفاظ والعبارات وجودة تلاحمها مما يحدث في أذن السامع نغما موسيقيا محددًا؛ فإن السرد يتميز بلغته التصويرية التقريرية المنبنية على التشخيص والتمثيل والوصف والحوار...والقصة القصيرة جدا كجنس سردي تقوم لغتها على الإيحاء والتكثيف...الخ.

ويمكن أن نحدد السياق النوعي للقصة القصيرة جدا عبر قالبها الفني وخصوصية مكوناتها وسماتها ونمثل له بومضة "نفاق":

"أعدّ وليمة دسمة لأعيان المدينة..

[1] محمد عبد البشير مسالتي، القراءة الإجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم، نظر حثي في مسارات الدرس المغاربي، على الموقع: https://www.univ-biskra.dz ، 31/ 05/ 2022

[2] -محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، ص:60 .

وتحدث في كل أمور الساعة.

كما تحدثوا عن فوزه الساحق في الانتخابات..

لما سمعوا الأذان هبوا إلى الصلاة.

فانتحى جانبا يتابع صلاتهم." [1]

تتميز القصة القصيرة جدا كجنس سردي بكونها تشكيلا مكثفا يعتمد على الإيحاء الذي تعكسه مكوناته الأساسية والثابتة في بنيته السردية، حيث وظفت شخصية رئيسة غير مسماة، تشغل منصبا معينا لم تحدده الكاتبة، وإنما يمكن أن نستشف أهميتها من خلال الأحداث وهذا في قولها: (كما تحدثوا عن فوزه الساحق في الانتخابات)، في حين تتمثل الشخصيات الثانوية في أعيان المدينة وسادتها، ويتجلى ذلك في العبارة الآتية: (أعدّ وليمة دسمة لأعيان المدينة).

أما من حيث الأمكنة الموظفة في متن النص الومضي، فنجد المكان المفتوح، وهو (البلدة) وذلك في (أعد وليمة دسمة لأعيان بلدته)، وهي كلمة تحيل إلى منطقة عمرانية واسعة وقد وردت هنا خالية من أي تحديد، والأمر ذاته ينطبق على المكان المغلق، والذي قد يكون منزل الشخصية، حتى أن هذا العرض اقتصر فقط على الشخصيات الهامة كتعبير عن المكانة والجاه والصيت الذي ناله هذا المسؤول بعد فوزه في الانتخابات. على أن كل الأحداث قد وقعت في الماضي، إذ وردت كلها بالصيغة الزمنية ذاتها، (تحدثوا، أعدّ، تحدث، تحدثوا سمعوا، هبوا، انتحى). وفيما يخص بقية العناصر الثانوية المساهمة في تحديد الجنس الأدبي، نجد التكثيف الذي يمثل تقنية هامة جدا في القصة القصيرة جدا، ولنا في نص (نفاق) لأمال شتيوي مثال، والذي اعتمدت فيه على التلميح في سرد البنية الهيكلية للومضة.

2-3-3 السياق البلاغي:

يهتم السياق البلاغي بمقاربة أنماط صورية معينة، أما فيما يخص الصورة السردية الكبرى فيكون بدراستها" وتأويلها وتبيان الخصائص الفنية والجمالية بعيدا كل البعد عن بلاغة الشعر. بمعنى أن الصورة الروائية من حيث هي مظهر أسلوبي، وتعبير نسقي عن التماثل البلاغي المتجذر في السياق الكلي للمتن. من هنا

[1] -آمال شتيوي، قاب جرحين، المثقف للتوزيع والنشر، باتنة- الجزائر، ط:1، 2016م، ص:68.

افتراقها عن الصور البلاغية التزيينية التي قد تنتج في إطار السرد. إلا أنها تظل فيه في وضعية افتقار إلى سمات التكوين الروائي"[1].

يحاول هذا التصور معالجة التكوين الصوري السردي بمعزل عن البلاغة الشعرية والتصوير البياني المعهود في إطار السياق النصي النوعي القائم على التشكيل اللغوي، وإذا نظرنا إلى حضور الأنماط البلاغية في القصة القصيرة جدا، فإننا نجدها بارزة عى نحو طاغ إلى جانب بقية الصور القائمة على مبدأ التجريب الخاضع لقيم الإيحاء والتكثيف. دون إقصاء للسمات الجمالية التي تساهم في تكوين ملامح" بلاغة سردية جديدة اعتمادا على صورة النص والأثر البلاغي"[2]. ففي قصة "ملحمة" للقاصة "مريم بغيبغ"؛ تتجلى الصور البلاغية بدءًا من العنوان الذي يتناص مع القصص الهامة في التراث الأدبي العربي والعالمي"كملحمة قلقامش"، و"الإلياذة" و"الأوديسا" وحين نسمع بكلمة ملحمة، يتبادر إلى أذهاننا وقوع أحداث فريدة جعلت منها ظاهرة تتناقلها الألسن على مر التاريخ، ويقول نص الومضة:

" بدأ العرض...على الخشبة غنّت الحرب العمياء

راقصت الدّماء والأشلاء! عندما أكلت الغربان الحمائم البيض..

انفعلت... خلعت معطفة غوغول وحررت أفكاري البدائية." [3].

تتناص هذه الومضة مع فنون منها: المسرح، والموسيقى، والرقص، وقد وردت مكثفة على نحو جد مضغوط لمجريات الأحداث وكذا هكيلية النص القصصي عبر استخدام مجموعة من التقنيات البلاغية كالانزياح الدلالي والتركيبي، والرموز الطبيعية، والتناص الأدبي، والمفارقة اللفظية، والتضمين. وتتحدث القاصة في نصها عن عرض مسرحي، وهذا مع قولها (بدأ العرض...)؛ وهو إشارة إلى استعداد القارئ أو المتفرج للعرض حيث يحل الصمت ويظهر على الجمهور الحماس والتشويق لمشاهدة أحداث المسرحية.

ويتفاجأ الجمهور والقارئ بالشخصيات الرمزية المشخصنة للعرض المسرحي وهي: (الحرب العمياء، الدماء، الأشلاء، الغربان، الحمائم)، حيث تعكس كل شخصية أبعادًا دلالية مضمرة تتستر وراءها لإبلاغ

[1]- جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، ص:44.
[2] -المرجع نفسه، ص:25.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، المثقف للنشر والتوزيع، باتنة- الجزائر، ط:1، 2018م- 1439هـ، ص:39.

القارئ بمقصدية ما، وقد اختارت القاصة بداية العرض بغناء الحرب العمياء، عن طرق توظيف الانزياح الدلالي المتمثل في الاستعارة المكنية؛ إذ شبهت الحرب بالمطربة في إشارة إلى الصراعات العربية والحروب الطائفية الباطلة التي يحس فيها الطرف المنتصر بالنشوة حد الغناء.

أما الشخصية الثانية التي تتراقص على غناء الحرب العمياء وهي الدماء والأشلاء، وهنا تكمن المفارقة التي تجمع بين المنظر الدموي المأساوي، وبين رموز الفرح الممثلة في الغناء والرقص، لتستمر الحفلة المأساوية مع قول الكاتبة (أكلت الغربان الحمائم البيض..)، فالغربان وردت هنا لترمز إلى الظلام والسوداوية والظلم الذي أتى على كل معاني الجمال والأمن والسلام.

لتأتي بعد هذا العرض المأساوي، ردة فعل السارد كمماثلة لردة فعل الجمهور القارئ وذلك في قولها (انفعلت...)، وهذا الإحساس أدى إلى تغيير الأفكار والمبادئ من خلال (خلعت معطف غوغول، وحررت أفكاري البدائية)، وهنا تتناص الكاتبة مع قصة "المعطف" لغوغول، ولا يحيل ذلك إلى خلع معطف "غوغول" بمعناه السطحي، وإنما خلع لمبادئ للإنسانية، والقناعة، والضعف، وإرتداء معطف منطق الغاب المتشح بأردية الوحشية والبقاء للأقوى.

2-3-4 السياق البصري:

نقصد بالسياق البصري الجانب المرئي من النص السردي الذي يساهم في تحديد معنى الصورة السردية، ويتجلى ذلك من العتبات البصرية الممثلة في الغلاف بما يشمله من خطوط وألوان ورسوم، مرورا بالطابع الطوبوغرافي للنص وحجم البياض والسواد في الورقة. وإذا كان للغة اللسانية دورها البارز في تشكيل النص؛ فإن للغة البصرية الأيقونية دورا هاما في تحديد الصورة السردية، والتي بدورها تتفاعل مع مكونات ولغة النص السردي.

ونجد على سبيل المثال في قصة "خداع" تقطيع الكلمات وعلامات الحذف، والاستفهام، والتعجب.

"بعد انفصالهما بمدّة..

شاهدته يتأبط ذراع امرأة..

اقتربت أكثر..تسمّرت في مكانها.. تلعثمت...

مُ نْ ي ة.. صَ دِ ي قَ تِ ي ؟!" [1]

نلاحظ وجود ظواهر طبوغرافية بصرية في هذه الومضة، بداية من طريقة ترتيب الأسطر وكيفية رسمها على نحو يشبه قصيدة التفعيلة، وقد عكست القاصة هذا التشكيل البصري الذي يتوسط الصفحة على كامل قصص المجموعة الومضية، وتروي الومضة حدثًا رئيسًا وأحداثا ثانوية سابقة وأخرى لاحقة يستشفها القارئ بخبرته، فقول الكاتبة (بعد انفصالها بمدة)؛ يعني أن هناك أحداثًا سابقة أدت للانفصال، حيث وبعد اكتشاف البطلة لخيانة صديقتها يتوقف سرد الأحداث تاركا المجال أمام االقارئ ليتخيل بقية الأحداث.

أما الجانب الآخر من الطابع البصري فيتمثل في تقطيع حروف كلمتي (مُنْية صديقتي)، وهذا ليصور تلعثم الشخصية بصريا كتعبير عن مدى دهشتها لهذا الفعل الصادر عن صديقتها، كما أن تهجية القارئ لهما لتجعله يعيش اللحظة وكأنه هو المعني بهذه الحادثة.

2-3-5 سياق القراءة والتلقي (السياق الذهني):

يتجلى السياق الذهني عبر" عملية التفاعل التي تتم بين المتلقي والصورة بملء فراغاتها وفجواتها عبر فعل التأويل والتقييم"[2]؛ أي أن عملية التفاعل هي عملية تأويلية ذهنية تتم من خلال المؤشرات اللغوية المتواجدة بالنص، ومن خلال الكفاءة المعرفية والتأويلية التي تتفاوت درجاتها من قارئ إلى آخر، بين القارئ البسيط، والقارئ النموذجي.

وتتجلى قيمة الصورة السردية عبر "القراءة التفاعلية التي يمارسها المتلقي، حينما يمارس فعل التأويل، وإعادة البناء، وخلق صورة جمالية ذهنية احتمالية وافتراضية، بملء فراغات النص وتكملة بياضاته"[3]، ويكون ذلك في القصة القصيرة جدا على نحو أكثر كثافة بفعل الحضور الكبير لهذه التقنيات التي تشكل إلى جانب المكونات والسمات الأخرى ملامح الصور السردية الجزئية والكلية، حيث في كل الومضات نجد أن مساحة

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:66.
[2]- جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص:43.
[3] -المرجع نفسه، ص:25.

البياض أضعاف مساحة الخط، وكمثال ومضة "أحلام جياع"، التي أفسحت الكاتبة فيها مجالا للمتلقي ليشارك في سرد أحداثها، يقول نصها:

"صاحت: مَتَى أَتَذَوَّقُ جُوزَ الهِنْدِ؟

الأُمُّ: حينَ يَخْطِفُكِ الفَارِسُ الأَبْيَضُ.

ظَلَّتْ أَمَامَ بَابِهَا تَنْتَظِرُ..

بَعْدَ أَعْوَامٍ سَأَلُوهَا... :

أَجَابَتْ: تَذَوَّقْتُ طَعْمَ الحَنْظَلِ.."[1]

تدفع الومضة بفعل طبيعتها المكثفة القارئ إلى التفاعل مع النص على نحو أكثر خصوصية، حيث ينتج فعلا قرائيا يتواءم وفهمه وثقافته وخبراته، وبذلك يتحول إلى منتج لمعنى الومضة، ومظهرا لمعناها، ومجليا الخفي، ومكملا المضمر والناقص وليس مشاركا لما أبدع الكاتب ذلك أن النص الذي بين يديه هو كيان له وجوده وسماته الخاصة، ناتج عن ذات مبدعة غيره. وفي قول القاصة (بعد أعوام سألوها...:)، هنا، تطبع علامة حذف تليها علامة القول، لتفسح المجال للقارئ لتخمين السؤال، والمشاركة الفاعلة في عملية التأويل، أما في نهاية القصة فتترك القاصة المجال مفتوحا لتخيل أحداث القصة، فعند قولها: (أجابت: تذوقت طعم الحنظل..)، تجعل القارئ يتصور العديد من الأحداث الأليمة التي تدفع الشخصية إلى إعطاء هذه الإجابة، حيث قد تكون عانسا، أو أنها تزوجت برجل فقير لا يستطيع تحقيق أحلامها.

2-3-6- السياق الفكري الثقافي (سياق المتخيل):

يقصد بالسياق الثقافي "شبكة الأعراف الاجتماعية والاقتصادية كلها وجميع المؤسسات والأطر والصلات المعتادة والتي تشكل الثقافة عامة، وبخاصة ما تخلفه من أثر في سياقات نطق محددة وما تؤثره في بنية

[1] -رقية هجريس، للوجع ظلال، دار الأوطان- الجزائر، 2017م، ص:35.

الإنشاء الحادث ضمنها. ومعنى هذا أن لكل إنشاء (سياق ثقافة) محدد يمكن بل يجب دراسته بوصفه مؤثرا في البنية اللغوية للنصوص الأدبية وبوصفه دليلا لتفسيرها"[1].

ولا تكتمل ملامح الصورة السردية الكلية إلا من خلال هذا السياق؛ فهو "مجموع المؤثرات الفنية والفكرية التي انتجت النص، وخططت لسيرورته الدينامية. على أن الصورة الكلية لا تكتمل ماهيتها إلا بهذا السياق، لأنها لا تكتسب حدودها إلا بما رسمه الكاتب لها فكريا وأيديولوجيا وجماليا"[2].

ولهذا السياق حضورا قويا في متون المجموعات القصصية الومضة النسائية قيد الدراسة، ففي قصة "فصام"، نلاحظ طغيان الثقافة الدينية، إذ تتناص فيها الكاتبة مع القرآن الكريم، لتضمر خلفها أبعادًا سياسية وسيكولوجية، يقول نصها:

"حكم عليهم بالرّق. صلّوا له دهرا.

سجلت القراطيس والأقلام... لما بعث في اليوم المشهود ترجاهم أن يلقوا به في البئر... قهقهت الرّعية: لن تجد فيها قميص النبوّة."[3]

تنطلق القاصة في سرد نصها من خلفية دينية عبر قولها: (صلوا له دهرا، اليوم المشهود، يلقوا به في البئر، قميص النبوة)؛ حيث تتناص مع قصة سيدنا "يوسف عليه السلام" الذي رمي غدرًا في البئر، ليصبح بعد زمن ليس بالقصير عزيز مصر، ولكنها هنا توظفها بشكل عكسي إذ الطاغية أو الحاكم الظالم الذي يترجى رعيته أن يلقوا به في البئر، لتكون ردة فعلهم الضحك سخريةً من طلبه الذي لا يطابق تصرفاته، إذ إنه ليس كل من رمي في البئر سيصبح عزيز مصر أو نبيا.

والساردة أوردت هذه القصة لتبين جور الحكام على شعبهم، والذي يعد في هؤلاء المتجبرين حبا واهتماما بالرعية، وهي هنا انطلقت من زاوية سيكولوجية لوصف حالة الحكام العرب من خلال العنوان (فصام)، الذي يعبر عن مرض نفسي "يمزق العقل ويصيب الشخصية بالتصدع فتفقد بذلك التكامل والتناسق

[1]- سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقتفية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، 1971م، ص: 199.
[2]- جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص: 26.
[3] -مريم بغيبغ، كهنة، دار أجنجة، ط:1، 2017م، ص:32.

الذي كان يوائم بين جوانبها الفكرية والانفعالية والحركية والإدراكية...إن جوانب الشخصية المختلفة تصبح مفصومة بعضها عن بعض وتفقد بهذا وحدتها وتماسكها وتكاملها"[1].

في الأخير وعبر هذا النص الومضي "فصام" مزجت القاصة المعرفة السيكولوجية مع الرمز الديني لتسرد قصة إلماحية تضمر أبعادا سياسية واجتماعية تعاني فيها الشعوب من ظلم حكامها.

2-4 وظائف الصورة السردية:

لكل خطاب وظائف معينة يعكسها تشكيله اللغوي مدعما بقصدية المرسل، حيث يتلقاه المرسل إليه ويسعى إلى تفكيك شفراته، ولا يخلو أي نص سردي من الجانب التصويري ببعديه الكلي والجزئي، حيث إن الصورة السردية تكون كلية وجزئية وهذه الأخيرة أنماط لكل منها" وظائف هامة وعديدة تخضع في اختلافها لمجموعة من الشروط والظروف التي تفرض نفسها عليها، كما تخضع أيضا لسلطة الجنس السردي الذي تنتمي له، ولإملاءات مبدعة النص ورؤيتها"[2].

هذا وتتحدد وظائف الصورة السردية الومضية من السياق العام للنص، بحيث يرى "محمد أنقار" فيما يأتي: "أن وظائف الصور الروائية لا تتحدد من خلال أبعادها الدلالية أو التداولية فحسب، بل بالنظر أيضًا إلى صيغتها التكوينية"[3]، ذلك أن وظائف التصوير السردي غير محدودة، وهي نابعة من مكونات وسمات الجنس الأدبي ضمن سياق نصي ما.

لذلك "يسعى التحليل الوظيفي للصورة إلى تحديد الدور الذي تلعبه في بنية عمل الأدب. وبالطبع لا يمكن لهذا الدور أن يتضح إلا إذا درسنا الصورة في وظيفتها ضمن خطاطة المجموع، يعني في سياق العمل في كليته"[4]، فدراسة وظائف الصور في النص السردي تخضع لكلية النص وسياقه الكلي. فالصورة تكتسب

[1]- فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار المهضة العربية، بيروت، ط:1، ص:348.
[2]- موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، تخصص: النقد الأدبي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة -1، الجزائر، 1440/1439هـ، 2019/2018م، ص:50.
[3]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص: 38.
[4]- ستيفن أولمان، الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، تر: محمد أنقار، محمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع:4، 1 ديسمبر 1990م، ص:109.

"قيمتها البلاغية من وظائفها داخل النص الروائي أكثر مما تستمدها من حيث طَلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافية دلالتها الرمزية."[1]

ويحدد "ستيفن أولمان"من خلال دراسته للصورة الروائية في بعض النماذج من الرواية الفرنسية عدة وظائف لها ممثلة في الآتي:

- الوظيفة الرمزية، وهي تتمثل في استعارة تظهر على كلية النص السردي، وغالبا ما نجدها في العناوين التي تعتبر رمزا يعبر عن النص في كليته.
- تكمن وظيفة الصورة السردية في اللحظات الحاسمة التي تحدد مصير الشخصيات؛ أي أنها وظيفة تتعلق بسير أحداث القصة أو دينامية السرد وحركيته.
- وظيفة التقبيح والتحقير، والتي تتمثل في تكرار التشبيهات التي ترسخ هذه الصفات لبعض الشخصيات.
- تعبر الصورة الكلية للنص السردي على الموقف الفلسفي للكاتب أو عن تطلعات الشخصية.
- تسمح الصورة للمؤلف التعبير عن التجارب التي يستعصي أو يتعذر صياغتها باللغة التقريرية فيستعين المبدع بالتشبيهات.
- ويمكن أن تكون للصورة وظيفة غير مباشرة عندما تشكل جزءا من الرسم أو الكاريكاتور اللغوي لشخصية ما، أي التصوير الوصفي لشخصيات بحيث يتلاءم الوصف الخارجي للشخصية مع حالتها النفسية وأفعالها وأقوالها[2].

ويبدو تركيز "ستيفن أولمان" من خلال الوظائف المذكورة على الصور المجازية التي تتصل بالسياق العام للنص السردي، وأهمل الأثر الذي تحدثه الصورة في المتلقي، وليس ذلك فحسب حيث يرى "محمد أنقار" أن هذا المشروع تعتريه نواقص من نواحٍ عدة يحددها في النقاط الآتية:

- وقوفه في الغالب على الصور المجازية، وإهماله للإمكانيات التعبيرية الأخرى مثل التناظر والتقابل.

[1] -محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، ص: 49.
[2]- ينظر: محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص ص: 35-37.

- استثماره للعلاقات القائمة بين الصورة والسياق الكلي دون مراعاة للأواصر الدقيقة القائمة بين الصورة وسائر المكونات من قبيل الشخصية وأنماطها والفضاء القصصي ومستويات الحكي ...
- عدم الدقة في التمييز النوعي بين الوظائف، فقد تتكامل الوظيفة الرمزية مع بقية الوظائف التي ذكرها "ستيفن أولمان" من التكرار والتحقير وهذا ضمن سياق النص السردي، كما يرى أيضًا أن وظيفة الصورة لا تقتصر على بعديها الدلالي والتداولي بل تتعداها إلى صيغتها التكوينية
- تجاوزه للإمكانيات التي تتيحها الصورة الذهنية في مجال الإدراك العميق، فقد أبطل "ستيفن أولمان" دور المتلقي في تمثيل الصورة ذهنيا[1].

وتحتكم وظائف الصورة السردية إلى تمايز السرد عامة وخصوصية النوع الأدبي (القصة القصيرة جدا) خاصة، وكذا مختلف المكونات والسمات والأنماط ضمن سياق النص الومضي وفوضى التفاعل بين جل هذه العناصر، على نحو يخدم مقصدية المبدع ويؤثر في المتلقي.

وكما أشرنا آنفا أن وظائف الصورة السردية كثيرة تبعا لتنوع أنماطها وسماتها وإملاءات مبدعها، وليس من السهل حصرها في تعداد وتشكيل معين إلا أنه يمكن جمعها في ثلاث وظائف رئيسة تحضر في أي نص إبداعي على أن هذا العدد ليس حاسما ولا خاضعا لضوابط صارمة لا يمكن تجاوزها، دون أن نغفل الإشارة إلى بقية الوظائف التي تنطوي تحت إطاره، وتتمثل هذه الوظائف في الآتي:

2-4-1 الوظيفة الفنية الجمالية:

لا شك أن لكل نص إبداعي خصوصية دلالية وجمالية تخضع للجنس الأدبي والسمات والمكونات، وإذا كانت جمالية الشعر تكمن في لغته المتعالية وهندسة قالبه الصياغي، فإن فن السرد هو الآخر له جمالية تنبع من النقاط السالفة الذكر، حيث لكل نص أسلوب تعبيري وتشكيل يخضع له على أساسه يصنف، ولا يخفى على أحد ما يتميز به السرد بفضل طبيعته وبنيته الفنية.

وإذا كانت الوظيفة الجمالية تتجلى من خلال العناصر التي تمت الإشارة إليها مع إخضاعها لسلطة الخيال التي تتحكم في قولبتها وإخراجها في هيئة ولبوس معينين كل ذلك لترجمة ما يحدث في الواقع أو يعشش

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص:37- 38.

في خلجات المبدع والكامنة عميقا في تهويمات ذاته، و"الفن يعمل في المادة الأولية للتجربة معطيا لها تكوينا وشكلا جديدين. ولكي يعمل ذلك ينبغي له أن يحطم المادة قبل أن يعيد خلقها... إن الخيال الفني يخلق دنيا جديدة، فقد يألف المرء عالم الإدراك الحسي الذي يعيشه يوميا، ولكنه ينزع دائما إلى مستوى أرفع من الشمولية"[1].

وتتجلى جمالية القصة القصيرة جدا في ريتم سير الأحداث التي تتجه نحو النهاية المفاجئة لتدهش القارئ وتربك أفقه القرائي عبر أداة المفارقة، وتبرز هذه السمة في قصة "اندلاع" "أمال شتيوي" كمثال، ونصها في الآتي:

"غاص خنجره المسموم في أعماقي..

صرخت بملء صمتي:

-أيها الشيطان الغادر.. شكوت لهم حالي، التفوا حولي وفي قلوبهم

خناجر الحقد"[2].

تجلت جمالية القصة القصيرة جدا عبر التكثيف الذي استغنت به القاصة عن الوصف المسترسل للأماكن والشخصيات، وهو عكس ما هو معهود في بقية الأجناس السردية حيث الاستغراق في الإطناب في الوصف والشرح وهذا الأمر يخل بجمالية القصة القصيرة جدا دون نسيان الإيقاع المتسارع للأحداث؛ إذ تشرع القاصة مباشرة بالسرد المتتال للأحداث دون فاصل أو قطيعة (غاص خنجره المسموم في أعماقي)، ثم تقول: (صرخت بماء صمتي)، لتظهر فعل الشكوى من الظلم، لتأتي بعدها نهاية القصة (التفوا حولي وفي قلوبهم خناجر الحقد)، وقد وردت جمل النص فعلية لتسرع من وتيرة الجريان الحدثي مما ينتج دينامية تغطي على هذا الانتقال في ترابط وثيق، وتسلسل محكم.

[1] -علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص:23.
[2]- أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:12.

وعلاوة على ذلك لم تذكر بداية القصة، ولا طبيعة الشخصيات الفاعلة، بل اكتفت بذكر الحدث لتترك للقارئ حرية سرد البداية، وتحديد ملامح الشخصيات، وفضاء القصة. ليبدو أن الوظيفة الجمالية متماهية مع القصدية، وهندسة التشكيل، وكذا الجانب التفاعلي للقارئ مع الومضة عبر عملية القراءة والتأويل.

لتعمق المفارقة التضادية من جمالية الومضة في قول القاصة (صرخت بملء صمتي)، إذ سعت لإدهاش القارئ، وخرق أفقه خاصة وأن الصراخ يكون دائما بصوت عال، إنها هنا اختارت الصراخ الداخلي الصامت، ولم تكتف بذلك وأعقبتها بمفارقة أخرى كنهاية مفاجئة وغير متوقعة عبر قولها: (شكوت لهم حالي، التفوا حولي وفي قلوبهم خناجر الحقد)، حيث يتوقع القارئ للوهلة الأولى أنها ستلقى دعما ومساندة لأنها اشتكت مما أصابها منهم لكنها تلقت ردًا مغايرا تماما.

ويعزز آلية المفارقة توظيف الرمز والإيحاء والصور البلاغية كالتشبيه في قول الكاتبة: (أيها الشيطان الغادر)، إذ شبهت الشخصية بالشيطان رمز كل الشرور والمساوئ، إضافة إلى أداة الوصف الذي مَشْهد الأحداث وأثث لمكونات النص الومضي بدقة، علاوة على أدائه وظيفة تحقيرية جعلت القارئ يمقت الشخصيات الحاقدة وفي المقابل يبدي فعل التعاطف مع الشخصية المظلومة.

2-4-2 الوظيفة الإقناعية:

يؤدي كل خطاب أدبي رسالة تواصلية من نوع ما من المبدع إلى المتلقي، وإذا كانت الوظيفة الأولى للنص الإبداعي عامة والسرد خاصة جمالية إمتاعية، فهو أيضا" أداة للتواصل؛ أي إنه يقوم على حكاية وشخصيات، على نحو ما يقوم أيضا على موضوع ذي طابع اجتماعي؛ غايته توجيه الاعتقاد لأجل توجيه الفعل... فهدفه النهائي هو إحداث تحول في موقف المتلقي. يحمل المحكي إذن في داخله بذور ما يتجاوزه، أي أنه معنى خلقيا وفلسفيا. إنه يتوق إلى توصيل الرسالة "[1].

ولا يعني أن الحدث السردي يتحلى فقط بالواقعية والحيادية، بل إن المبدع أحيانا يضمر خلف الكلمات والأسطر أكثر مما يبوح به سواء كان ذلك موقفا أو فكرا إيديولوجيا يريد عبره توجيه فهم المتلقي وإقناعه بموقف ما، يقول "واين بوث" في هذا الصدد:" إن جميع القصص، حتى تلك الأكثر حيادية، تعتمد،

[1]- أحمد صبرة، معجب العدواني، التشكيل والمعنى في الخطاب السردي، ص:96.

بما نقوله وما نصمت عنه، على مناشدة الأحكام الأخلاقية والسياسية والدينية"[1]، والقصة رغم أنها قد تبدو للقارئ سطحية في معانيها، إلا أنها "تأتي لخدمة مغزى ما، وهذا يعني من وجهة نظر وظيفية أن النص في كليته يختزل إلى حجة" [2].

وكمثال على الوظيفة الإقناعية نورد قصة "وطنية"[3] المنبنية على التحاجج والشرح والتفسير كأدوات إقناعية تعزز قيم التضحية وحب الوطن في ذات المتلقي، تقول فيها القاصة:

"تخطت السلالم وهنا على وهن.. جذبتها أضواء ولافتات.. تسرب إلى وجدانها نشيد، زلزل كيانها.. تراءت لها صور القتل الهمجي.. على دوي المدافع، أطلقت زغرودة مدوية .. هتفت بما تبقى لها من صوت".

جسد التصوير الومضي معنى الوطنية، واستند إلى الوصف لإقناع" المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وفي هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساسي الذي يجسد الفكرة، بل تصبح الفكرة في جانب والصورة في جانب آخر. والإقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد مع التحسين والتقبيح وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة لإثبات تشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال والمنطق"[4].

وفي هذه الومضة تشبه القاصة دلالة "الوطنية" بالمرأة الحامل وهي في أشد حالات عجزها وضعفها لدرجة صعودها السلالم بصعوبة بالغة، تقول: (تخطت السلالم وهنا على وهن)، لتتناص مع الآية الكريمة: ﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِى وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَىَّ ٱلْمَصِيرُ ﴿١٤﴾﴾[5]، في محاولة منها للتأثير في القارئ، وتذكيره بحب وطنه مثلما أوصى الله عز وجل الإنسان بالوالدين، والأم بخاصة.

لتستمر في إيراد الحجج المثيرة لذهن القارئ لإذكاء الروح الوطنية فيه عبر ذكر رموزها كالنشيد الوطني في قولها: (تسرب إلى وجدانها نشيد، زلزل كيانها..)، حيث شبهته بالزلزال الذي يهز أعماقها، وهو شعور لا

[1]- واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ص:483.
[2]- عبد الواحد المرابط وآخرون، من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، ص:100.
[3]-رقية هجريس، زخات حروف، منشورات دار الريف، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط:1، 2014، ص:64.
[4]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:332.
[5] -سورة لقمان، الآية:14.

يحس به إلا من تشبع بالحب والإخلاص للوطن، ومضيفة إليها لقطات إلماحية من عمق التاريخ الثوري وعنف الأحداث المصاحبة له في قولها: (تراءت لها صور القتل الهمجي...). ثم تبين ردة فعل البطلة التي أطلقت زغردة مدوية كتعبير عن التفاعل والتأثر متى صادفها ذلك، وفي الوقت ذاته تضع هذا المشهد الفريد أمام عيني القارئ لتجعل منه نسخة تنبض بالتضحية والإخلاص وتحيي فيه تلك المشاعر التي بها استطاع الشعب أن يدحر المستمدر إلى غير رجعة، وهذا في قولها:(أطلقت زغرودة مدوية.. هتفت بما تبقى لها من صوت.)، ومن خلال هذه التمثيلات الحجاجة المتوالية المقدمة من لدن القاص تبين المقصدية النهائية للقصة، حيث "يترتب على مفهوم الشرح والتوضيح، باعتباره الأصل في الصورة نتيجة هامة مؤداها أن الصورة البليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد. إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة، والإبانة تتم عندما نقارن المعنى الذي نريد شرحه وتوضيحه بمعاني أخرى أكثر وضوحا منه" [1].

2-4-3 الوظيفة المعرفية:

غالبا ما يتم النظر إلى العمل الإبداعي على أنه فن إمتاعي، يسعى الكاتب عبره إلى تجسيد تجربة شعورية خاصة أو عامة، إلا أن هذا الفن يخضع لضوابط وشروط توجهه وتؤطره على نحو معين سواء كان ذلك عكسا لشيء تخييلي أو واقعي فإنه يحدد التزامات المبدع النابعة من عميق فهمه للأمور وكذا خبراته الحياتية وثقافته ومعارفه. يقول "جادامير H.G.Gadamer" في هذا الصدد:" التجربة الجمالية هي أيضا وسيلة للفهم والإدراك والحال أن كل فهم للأنا يتحقق إنجازه من شيء آخر يكون مفهوما، ويشكل كذلك وحدة هذا الشيء الآخر وهويته. فإذا كنا نصادف العمل الفني في العالم، وإذا كنا نصادف عالما في العمل الفني الفريد، فهذا العمل الفني لا يبقى كونا غريبا سيدفعنا إلى ولوجه في لحظة آنية ومحدودة. في المقابل فنحن نتعلم أن نجد أنفسنا داخل هذا العالم الفني. الفن معرفة و ...تجربة العمل الفني تسهم في هذه المعرفة"[2].

يقوم هذا التصور على العالم الخارجي والمكتسبات المعرفية لتشكيل نص يجسد نظرة المبدع المختلفة للكون والوجود عامة، حيث" قد تؤشر الحركة العامة للصور على مجموعة من الأفكار الفلسفية والتأملات

[1] -جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:337.
[2] -إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، ليلى أحمياني، مراجعة وتقديم، سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2018م، ص: 83- 84.

الذاتية لكاتب معين"[1]، التي ينقلها النص للقارئ، فالأدب هو عبارة عن تجربة معرفية وشعورية "يخرج منها القارئ متغيرا. ينقلنا الأدب بعيدا عن عبث العالم، وعن عطالتنا المثيرة للهزل من أجل معانقة القلق الحقيقي للعالم وللأنا ضمن حرية الحلو والتفكير. وبوجه آخر، ينتزعنا الأدب من العالم لكي يقربنا منه بشكل أفضل، ولكي يغني رؤيتنا ويمنح فكرنا سعة وصدي جديدين. الأدب هو هذا الفضاء الفريد حيث تتحد أحلامنا الخاصة بالانعتاق. وبالفضول الذي نشعر به تجاه عالم آخر وقدر آخر، ومن جهة، ورغبتنا في المعرفة ومعرفة أنفسنا من جهة ثانية"[2].

ويمكننا أن نستشف المعرفة التي تقدمها الكاتبة عبر قصة "فتنة المحيا"، التي تمزج فيها بين الفلسفي والديني، والسياسي والأيديولوجي، على نحو عجائبي إيحائي، تقول:

"تزوج الممكن المستحيل، أنجبا نطرية فن التعايش...

خرجت من هناءة بيت الطفولة.. سقطت على كومة من

المتناقضات، انفرط عقد مقدسها واختلطت حباته...

ظلّت طريق العودة"[3].

تتجلى المعرفة الدينية بداية من العنوان (فتنة المحيا) الذي تتناص فيه الكاتبة مع الحديث النبوي الشريف "حدثنا مسدد قال: حدثنا المعتمر قال: سمعت أبي قال: سمعت أنس بن مالك يقول: كان نبي الله ﷺ يقول: اللهم إني أعوذ بك من العجز والكسل، والجبن والهرم، وأعوذ بك من عذاب القبر، وأعوذ بك من فتنة المحيا والممات"[4]. ففتنة المحيا تشمل مختلف الشهوات والملذات الدنيوية التي تبعد العبد عن طاعة الله.

وتبدأ الكاتبة ومضتها بمفارقة أو طباق يجمع بين متناقضين (تزوج الممكن المستحيل)، وإذا ربطنا هذه المفارقة بالعنوان نجدها تجمع بين الزهد في الدنيا وحب الشهوات، وبين الفلسفة الصوفية والركض خلف ملذات

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص:84.
[2]- إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، ص:83.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حدائي، ص:29.
[4] -أبي عبد الله البخاري، الجعفي، صحيح البخاري، مج:4، البشرى، كراتشي- باكستان، 1437هـ/ 2016م، ص: 2821.

الحياة، وهذا الجمع بين المستحيل والممكن، (أنجب نظرية فن التعايش)، يحيل إلى نظرية فلسفية تقر بالاختلاف الثقافي السائد في المجتمع كقيم التسامح وتقبل الآخر؛ أي الجمع بين الثقافة العربية والغربية، وبين تعاليم الدين الإسلامي والفكر التحرري تحت مسمى التعايش ممّا أوقع المجتمع العربي في تناقضات جعلها تبتعد عن الدين، وتنغمس في مستنقعات الشهوة وحب تقليد ثقافة الآخر.

وفي هذه الومضة تقدم القاصة ملخصا لما يعيشه المجتمع العربي من سطوة للثقافة الغربية التي حولت الكثير من أفراده إلى مجرد دمى لا تخرج عن تشريعاتها لغرض ضرب الدين وقيم الأخلاق الإسلامية في الصميم، وقد خضع هذا التصوير لحقيقة مرّة انتشرت في الأوساط العربية بسرعة رهيبة لرؤية الكاتبة وثقافتها الدينية والفكرية والفلسفية وفق أسلوب يمزج بين الواقعي والعجائبي للتأثير في المتلقي ودفعه إلى توظيف آليات التأويل لفهم معنى النص الغامض.

في الأخير نشير إلى أن الوظائف الثلاثة الرئيسة الجامعة لبقية الوظائف الثانوية والتي تجمع عناصر الخطاب التواصلي من نص ومرسل ومرسل إليه، حيث إن الكتابة لا تعكس القيم الجمالية والدلالية فقط بل تتعداها إلى الجانب المعرفي للتأثير على المتلقي وإمتاع حواسه على نحو أكثر فاعلية.

3- قضايا الصورة السردية

3-1 الفرق بين الصورة السردية والصورة الشعرية:

يكمن الفرق بين الصورتين السردية والشعرية حسب رأينا في ثلاثة مستويات:

3-1-1 المستوى الإيقاعي:

عند الحديث عن قضية الفرق بين الشعر والنثر، والسرد باعتباره فنا نثريا، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن، هو الوزن والإيقاع الموسيقي، والأمر الذي يعد من المسلمات النقدية منذ أرسطو إلى يومنا هذا، إلا أن الدراسات الحديثة غيرت نظرتها إلى المعايير التي تدرس الإيقاع؛ إذ أصبح لكل جنس أدبي إيقاعه الخاص الذي تحدده خصوصيته التكوينية والبنيوية و" إذا كان الإيقاع مصطلحا نقديا ترى آثاره على صعيد الصوت والتركيب والأعاريض والقافية في الشعر، فإن الإيقاع في فن القصة له شأن آخر. يتجسد في تقنية حكائية

مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها، تخلق إيحاء عند المروي له (القارئ)"[1].

ومع انفتاح الدراسات النقدية على الكثير من المجالات لم يعد الإيقاع مقتصرا على النظام الصوتي الموسيقي القائم على الوزن وحسب، بل "هو في جوهره عملية تأليف منتظمة لعناصر الظاهرة ومكوناتها، ومن ثم فهو ملمح عام لمختلف الظواهر (الفسيولوجية، الكونية الفنية...) غير أنه سمة أساسية ومميزة لكل الفنون (سمعية وبصرية)، إنه في الفن يتجاوز التتابع الفيزيقي الآلي، والتدفق أو الانسياب التلقائي، والتكرار المنتظم (الرتيب غالبا)، ليغدو تنسيقا خاصا لمكونات العمل يصدر عن وعي وقصد جماليين، وتحكمه قوانين التشكيل الفني، وبذلك لا ينحصر الإيقاع في مفهوم صوتي يرتكز على التكرار، التناظر، التوازي.."[2].

وإذا كان الإيقاع في الشعر يعتمد على العديد من المكونات والتكرار واحد منها، وسواء أكان تكرارا للتفعيلة أو القافية لإحداث نغم موسيقي ما، فإن في النثر يحدث التكرار" حالة من الرتابة والسأم، ويضفي على العمل لونا من الشكلية الزائفة والمفتعلة، في حين يأتي التنوع ليكسر نظامية هذه العناصر وتماثلها، ويثير حساسية المتلقي عندما يفاجئه بما لا يتوقعه، ويدفع به إلى انتظار ما يأتي في ظل استمرار النسق وتواصله... فالإيقاع –في نهاية الأمر– إنما يخضع لجدلية التكرار والتنويع"[3].

ويرى "تيرينس رايت Terence Wright" أن إيقاع السرد ليس له علاقة بتكرار الوحدات الصوتية؛ فالإيقاع السردي يتشكل عبر "الفعل والحوار والحركة، يمتد على طول الرواية، يتوسل بالتكرار غير المنتظم في أغلبه للتيمات الأكثر شيوعا، ويجسد تدفق الوعي والإحساس بالفكر والزمن، وتراكبهم جميعا"[4]. وهذا ما يذهب إليه "ميشال بوتور Michel Butor"، الذي ربط الإيقاع بسرعة السرد وانقطاعة، حيث "كل كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة، وذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث

[1]-غيلوس، تقنية الإيقاع الحكائي : في الرواية، 09 ماي 2011م، على الموقع: https://ghilous.hooxs.com
[2] -شكري الطوانسي، شعرية الإختلاف، ص: 65.
[3]- المرجع نفسه، ص: 66.
[4]- المرجع نفسه، ص: 70.

في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضا تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين. فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات"[1].

ومعنى ذلك أن الإيقاع السردي ينتظم عبر تسلسل الأحداث الزمني وإنقطاعها أثناء عملية السرد، مع زمن الحكي وزمن القصة وزمن القراءة. حيث يحس القارئ باستمرار الأحداث وتسلسلها الزمني رغم القفزات والحذف الذي يحدثه الكاتب في سرده للأحداث، وهذا التواصل والانقطاع هو ما "يخلق الإيقاع – المتحقق بتنظيم الآنات المنفصلة وتوزيعها المغاير بشكل منسجم- إحساسا بالتواصل والاستمرار عبر التتابع والتغير، تواصل أبعد عن أن يكون تعاقبا خطيا مطردا وتواليا متصلا، بل إنه يغدو تنوعا جدليا يأخذ بمنطق التداخل الانقطاع بديلا عن نسق التعاقب المتصل والتسلسل الطبيعي ... إن الإيقاع –بذلك يستند إلى تواصل النسق وانقطاعه في الآن ذاته، تواصله الذي يشمل فواصل وثغرات وانقطاعاته التي تشكل في مجملها استمرارًا للنسق"[2].

وإذا انتقلنا إلى سرد الحداثة وما بعدها، نجد هذا التراسل بين الأجناس الأدبية خاصة بين الشعر والسرد، حيث أدى فعل التجريب سواء كان مدروسا أو غير مخطط له إلى ظهور أجناس جديدة يصعب تصنيفها إلى نمط معين لخصوصية تشكيلها، والتشابه بينها وبين قصيدة النثر والهايكو وعكسها للعديد من سمات الشعرية، وعليه لا يمكننا إلغاء الإيقاع الصوتي الناتج عن تكرار مقاطع صوتية سواء كانت أصواتا أو كلمات أو جملا، وإذا كان السرد "يحقق للنثر إيقاعيته من خلال انسجام وحداته وتنظيمها وعلاقاتها الجدلية فيما بينها دون أن ينفي هذا أن لإيقاع النثر مستوى صوتيا على جانب واضح من الأهمية لا يمكن إغفاله، كما يظهر في: تكرار بعض الوحدات اللغوية (أصوات، كلمات، جمل وعبارات)، توازيات، تعارضات، انتظام الفواصل الزمنية بين النبرات الإيقاعية، انتظام طول أو قصر بعض الوحدات الطباعية... وغيرها من الملامح التي يتحدد إظهارها أو تغييبها بالشكل الطباعي لصفحة النثر"[3].

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط:3، 1986م، ص: 100.
[2]- شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف، ص: 78.
[3] -المرجع نفسه، ص: 68.

ولا يتحدد الإيقاع السردي عبر التواصل والانقطاع الزمني فقط وبل يتجلى أيضًا من خلال تكرار الأصوات والمقاطع وحتى الجانب البصري في تشكيل السطور، وعلامات الوقف، وهذا ما نجده في القصة القصيرة جدا التي توظف وتدمج بين جميع العناصر لنمذجة إيقاعها الخاص بها ونمثل له بقصة "هجر"[1]:

"حين انفصلا، لم تحزن كثيرا

لما انتهي إليها

خبر زواجه، مزقت كل الذكريات الجميلة"

نجد الإيقاع الزمني العاكس لخط سير الأحداث عبر بنية الومضة المجسدة من خلال البداية والوسط والنهاية، حيث تبدأ الكاتبة بحادثة الانفصال، مع حذف الأحداث السابقة المؤدية إلى انفصال الطرفين، ليأتي الحدث الثاني (لم تحزن كثيرا)، المبرز لانقطاع آخر وصولا إلى خبر زواج طليقها (لما انتهي إليها خبر زواجه)، وردة فعلها بتمزيق الذكريات الجميلة، غير أن أسلوبها في السرد يوهم القارئ بعدم وجود انقطاعات زمنية ضمن خط جريان الأحداث.

ومن حيث الصياغة التعبيرية نجد الكاتبة تبدأ بجملتين قصيرتين متتابعتين (حين انفصلا، لم تحزن كثيرا)، تليهما جملتين طويلتين نوعا ما (لما انتهي إليها خبر زواجه، مزقت كل الذكريات الجميلة)، مع التنويه بتوظيف تقنية التدوير التي نجدها في شعر التفعيلة في تقطيعها لجملة (لما انتهى إليها خبر زواجه)، إضافة إلى الجانب البصري لأسطر القصة الذي يوحي بإيقاع شعري من خلال كتابة المبدعة نصها مثل شعر التفعيلة.

3-1-2 المستوى الدلالي:

عندما تطرح قضية الشعر والنثر غاليا ما ينظر للشعر على أنه الفن الأدبي المتعالي المتميز بلغته الإنزياحية، بينما النثر فهو أقل منه درجة يتميز بلغة "تقريرية (Dennotative) تتسم بالوضوح والتحديد والمباشرة. ولغة الشعر لغة إيحائية (Connotative) تتميز بالغموض والإيهام والبعد عن الوضوح والمباشرة"[2]. ويرى "جون كوهن Jean Cohen" أن الفرق بين الشعر والنثر يكمن في اللغة، وهذا عبر قوله:

[1]-أمال شتيوي، قاب جرحين، ص: 54.
[2] -مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، ص106.

"طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية. أي شكلية. إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى"[1]. يعني هذا أن الخط الفاصل بينهما يكمن في الانزياح التركيبي والدلالي، في حين أن الألفاظ المستعملة في كليهما هي نفسها.

وإذا كانت الصورة البلاغية من الأنماط الرئيسة في الشعر، فهذا لا يعني أنها حكر على الشعر دون النثر، بل إننا نجد الاستعارة والمجاز والتشبيه كذلك في اللغة اليومية، إلا أن ذلك لا يمثل "ندا حقيقيا للاستعارة في الشعر... إنما هي من قبيل الاستعارات التي لم يعد المتلقي ينتبه إلى ما فيها من مجاز، على اعتبار أنها غدت عبارات جاهزة أو قوالب مسكوكة"[2]، بالرغم من استعمالنا للصور البلاغية في حياتنا اليومية إلا أن هناك فرقا بين الاستعارة الحية والميتة[3].

وللاستعارة حضور في مختلف الأجناس الأدبية شعرية أو نثرية، إلا أن هناك إختلافا في طبيعة الصورة التي تخضع للانتماء الجنسي ونوعية المكونات، وإذا أردنا" التماس خلاف يبين ورودها في الشعر وورودها في النثر فلربما ألفينا خلافا في الكم وفي الكيف"[4].

هذا وتحدث"حازم القرطاجني" (ت 684هـ) عن ورود الاستعارة في كل من الشعر والخطابة بقوله:" إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية. واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متؤاخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه"[5]. أي أن الصورة الفنية هي قوام العمل

[1] -جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1986م، ص:191.
[2] -أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 1438هـ/ 2017م، ص: 115.
[3]- ينظر: آ. أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوة، افريقيا الشرق، بيروت- لبنان، 2002م، ص: 101- 102.
[4]- أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، ص:122.
[5]-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص:361.

الشعري، إلا أن هذا لا يعني أن الفنون الأدبية الأخرى لا تستفيد من الصور البلاغية لإثرائها، غير أن ورودها لا يكون بالكثافة نفسها كما في الشعر.

ويضيف "محمد أنقار" في هذا الشأن قوله:" ليس التعبير بالصورة حكرا على الشعر وحده، بل هي وسيلة تتقاسمها سائر الأجناس الأدبية بتفاوت نوعي. وارتباط الصورة بسمة الكثافة الشعرية جعل الكثيرين يظن أن الشفافية والأصالة لا وجود لها خارج نطاق اللفظة الشعرية، وقد ساهمت الإنشائية المعاصرة في الكشف عن وهم التفاضل بين القيم التعبيرية، وكذا زيف تخصيص الشعر بالكثافة دون سواه، لما اعتبرت التقدم في سبيل استشراف إنسانية الإنسان من خلال الأدب مطمحا ساميا يلغي سائر أنماط التفاضل والتراتب والتقديس التي يمكن إضفاؤها على صيغة أدبية دون الأخرى. فليست الاستعارة أسمى مقاما من الكناية، ولا الكلمة الشفافة أكثر إيحاء من الكلمة المباشرة في سياق يستدعي المباشرة، وليست الصورة (شعرية) فقط، كما أن التوتر ليس سمة خاصة بالتعبير الدرامي"[1].

كما أن دور الصورة يختلف باختلاف الجنس الأدبي؛ فهي" تقوم على عملية وحيدة هي نقل معنى الكلمات؛ وباعتبار وظيفتها، فإنها تتبع مسارين مختلفين... هناك إذا بنية واحدة للاستعارة، إلا أن هناك وظيفتان، وظيفة خطابية ووظيفة شعرية"[2]، بينما في الخطابة تؤدي وظيفة إقناعية، أما في السرد فتنحصر في رواية الأحداث، وتصوير المكونات السردية.

ويقسم "هربرت ريد Herbert Read" الاستعارة إلى قسمين حسب طبيعة النص الأدبي والوظائف التي تؤديها، وهذا في قوله:" يمكن أن نقسم كافة الاستعارات إلى نوعين: التوضيحية التنويرية، والتزيينية، وبهذا نحدد أكثر الأهمية المحدودة للإستعارة في كتابة النثر، ففي حين أن نوعي الاستعارة كليهما ملائم للشعر، فإن الاستعارة التوضيحية هي وحدها التي تكون مناسبة للأسلوب النثري الخالص"[3]، وكمثال لذلك فن الخطابة، إذ يتم توظيفها لغايات إقناعية، ومع انفتاح الكتابة على التجريب في سرد الحداثة ومابعدها،

[1] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:18.
[2] -بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط:1، 2016م، ص:53
[3] -هربرت ريد، الاستعارة وطرق التصوير الفني، تر: محمد حسن عبد الله، مجلة البيان الكويتية، ع:156، 1مارس 1979م، ص:39-40.

وتداخل الأجناس الأدبية، حيث يتماهى فيها السردي مع الشعري، ولم تعد الاستعارة في النثر السردي تعبر عن الأغراض التوضيحية بل تعدتها إلى الجوانب الجمالية.

وبالانتقال إلى القصة القصيرة جدًا القائمة على التكثيف والتلغيز والإلماح، التي ترد فيها الصور الفنية مطعمة بخصوصيات التشكيل الوامض على نحو يدفع القارئ إلى إعمال العديد من الآليات لفك شفراتها وتأويل مدلولياتها؛ ومعنى ذلك أنها لم تعد توظف فقط لغرض التوضيح والشرح في سرد ما بعد الحداثة، وتتمظهر اللغة الشعرية في ومضة "رحلة"[1] لرقية هجريس، تقول:

"أطبقت جفنيها تحضن اخضرارا.

سبحت في انسياب. غمرتها خمائله.

سلبتها بهجة ودبلجة. زال سقم لازمها.

غفت على أصوات الطريق..

عندما صحت،

انهمرت دموع تذكرها بنفاق مرير."

تحضر سمة الشاعرية في بعض الأجناس والنصوص السردية بدرجات متفاوتة وعلى نحو نسبي، كما قد تغيب في نصوص أخرى، مع مراعاة الاختلاف الموجود بين الصورة السردية ونظيرتها الصورة الشعرية من حيث التكوين والسمة والانتماء، وإذا كانت الصورة الشعرية تنبني على التصوير البلاغي كقاعدة لإنتاج باقي الأنماط، فإن التصوير القصصي هو" الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والمرئية؛ إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزماني نهائيا. غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركا (أو المكان متزمنا)، أي الذي يستمتع بقدرة كمقدرة اللغة التصويرية، لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه (التصوير السردي)، وهو التصوير الذي نطالعه في الأدب القصصي. وفرق كبير بين الصورة الشعرية والتصوير القصصي

[1]-رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:17.

في الصورة الشعرية نوع من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء"[1].

ويتميز التصوير السردي بالمشهدية والدينامية الناتجة عن تفاعل مكونات البنية السردية من شخصيات وأحداث وزمكان؛ فالزمان عنصر أساس في تشكيل الصورة السردية القائمة على الترابط المنطقي في سير الأحداث، بينما الصورة الشعرية تتميز بالإيجاز في التعبير عن الحالات الشعورية للشاعر، دون إغفال أن لكل جنس أدبي "مكوناته المخصوصة وماهيته الجمالية والبلاغية وبلاغته النوعية، وسلطته في تكييف الصور. وقد لا تختلف حول أن السمات من قبيل الجدة والطراوة والطرافة والتألق والإشعاع والغرابة والهزة والتأثير والتكثيف ...، وهي سمات ذات ماهية جمالية شعرية أصلا؛ فالقارئ عادة ما يقولب الصيغ التصويرية في الشعر وفق مكونات هذا الجنس وطبيعة لغته المركزة وإيحاءات ألفاظه، في حين يقتضي تحديد وتقييم الصور في النثر الروائي على سبيل المثال مراعاة مكونات هذا الجنس الأدبي وماهيته الجمالية؛ من قبيل السرد الممتد والدرامية والدينامية والتوتر"[2].

هذا وتميل بعض القصص القصيرة جدا إلى الوضوح واستخدام لغة بسيطة، نذكر على سبيل المثال ومضة "فزع"[3] للقاصة "أمال شتيوي"، تقول:

"الطفل الذي يحلم بطائرة يلعب بها.

يلوذ إخوته الصغار إلى أمهم، خوفا من صوتها المرعب ليلا".

تميل لغة السرد إلى الوضوح، بينما لغة الشعر تتميز بالتكثيف والغموض، وهذا "يعارض وصف الأحداث وسردها التي تميل إلى إعطاء الوهم بالواقع، أي الرواية والحكاية عندما يكون هدفهم إعطاء قوة الحقيقة للقصص والصور والمشاهد، وغيرها من تمثيلات الحياة الواقعية"[4]. ولا يعني تميز لغة السرد بالتقريرية والوضوح أن الكاتب عاجز عن سرد الأحداث بلغة طافحة بالرمزية والنفس الشاعري؛ وإنما هذا يعود إلى الخصوصية التي تطبع الجنسين معًا، يقول "ميخائيل باختين":" بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية، تكون وحدة

[1] -عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 138.
[2] -محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص:88.
[3]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:55.
[4]- David Lodge, Language of Fiction, p: 11.

نسق اللغة، وحدة (وجدانية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعري، والرواية، على العكس، ليس فقط أنها لا تتطلب تلك الشروط، بل إن مسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصادى داخلها"[1].

ولا يخفى على أحد ما تتميز به الأجناس عن بعضها البعض، ومعها يحاول المبدع التقيد بضوابط الجنس الذي يؤلف ضمنه، فحتى مع التجريب والتداخل الأجناسي تبقى تلك الخصوصية المنعكسة عبر القالب الفني والأسلوب واللغة والتشكيل والسمات الخيط الفارق بينها جميعًا؛ فالشاعر يوظف لغة تعبيرية خاصة ليخرج هواجسه وتأملاته ومشاعره إلى حيز الوجود، أما" الخاصية الجوهرية في النوع الروائي –مونولوجيا كان أم حواريا– فتعرض بمستويات مختلفة، مع أي توجه أسلوبي أحادي وفردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية. هكذا يحدث التقاء في الشعر الغنائي بين خصائص النوع، وبين النزوع الفردي للتعبير عن النفس بأسلوب يطابق الذات بينما يحدث صدام حاد في الرواية بين هذا النزوع الفردي وبين تعددية الأصوات التي تفرضها طبيعة النوع"[2].

ولا تستبعد الصورة السردية نظيرتها الشعرية عن فلكها وهي عماد البلاغة الكلاسيكية وأسلوبها التصويري الأوحد الذي تأسست حوله البحوث البلاغية والنقدية القديمة والحديثة، ولكنها رغم كونها نمطا محددًا ومبحثا مستقلا ارتبطت به كل الدراسات التي تتحول إلى مجرد نمط صوري ضمن التشكيل التصويري السردي.

3-1-3 المستوى التركيبي:

تشكل اللغة المادة الأولى للتعبير سواءً كان النص شعريا أم نثريا، كما أن لكل مبدع أسلوبه وطريقته في الصياغة تختلف عن غيره حتى وإن كان يوظف القاموس اللغوي ذاته أو يكتب في جنس أدبي كغيره، والشاعر وهو يصوغ نصه لا شك يركز على لغته كما يحرص على انتقاء الأوزان والكلمات الموحية ذات الإيقاع

[1] -ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1987م ص:40.
[2] -حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص: 16.

الموسيقي القوي، ولئن كانت اللغة مشتركة بين الجميع إلا أن استعمالها يختلف من فرد لآخر تماما مثلما تختلف بصمات الأيدي. ولا تنحصر جمالية اللغة الشعرية في الكلمة خارج سياقها النصي، وإنما جمالها ينبع من " جمال التركيب إلى موقع الكلمة داخل التركيب، فالموقع هو ما يمنح الكلمة تأثيرها. والتصرف في نظم الكلمات نظما جديدا هو ما من شأنه أن ينتشل بعض الكلمات مما أصابها من جمود وصدأ"[1].

والمتتبع للدراسات العربية البلاغية القديمة يلاحظ اهتمامها بظاهرة التركيب، وترتيب عناصر الجملة في ما يعرف بعلم المعاني ونظرية النظم خاصة مع "عبد القاهر الجرجاني"، حيث يرى البلاغيون أن " جمال الشعر خاصة والكلام الأدبي عامة يرتد إلى ما في تركيبه وترتيبه من تميز وطرافة بحيث يصح أن يقال إن النظم في الشعر –قياسا إلى النثر– أقوى وأكثر اتضاحا"[2]، فدرس النقاد القدامى الانزياحات التركيبية من حذف وزيادة وتقديم وتأخير، وحاولوا التمييز بين التركيب الشعري والنثري إلا أن الفصل والتمييز لا يلبث أن يتلاشى وهذا يعود إلى "أن بعض التعبيرات الشعرية انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر في ذلك"[3].

وإذا كان الشعر يعتمد الانزياح التركيبي معيارًا جماليا للمعاني، فإن الأمر يختلف مع اللغة النثرية التي تعتمد التركيب المنطقي الذي درسه النحو العربي، وربما يعود سبب ذلك إلى أن الشعر لا يعطي قيمة للمعاني بقدر ما يعطيها للتشكيل اللغوي والدلالي، إذ غايته اللغة في حد ذاتها، قائمة على الانزياح اللغوي التركيبي والدلالي، في حين أن اللغة في السرد تعد مكونا ثانويا، حيث السرد يقوم على مشاهد متسلسلة زمنيا، بينما" الشعر يدرك الواقع ويشكله بواسطة تفاعل عناصر اللغة (المقطع والكلمة والجملة) وتداخلها. بيد أن اللغة، أو صورة اللغة في الرواية، لا تشكل سوى مكون واحد من بين مكونات أخرى كالأحداث والشخصيات والحبكة والزمان والمكان. ودراسة أي مكون أسلوبي يجب أن تتم في إطار علاقته بالمكونات الأخرى وتفاعلها معها وما ينشأ عن ذلك التفاعل من وحدة أسلوبية"[4].

[1]- أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، ص: 136.
[2] -المرجع نفسه، ص: 292.
[3]- المرجع نفسه، ص: 299.
[4]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، ص:131.

ويتجلى الانزياح التركيبي في السرد عبر خلخلة التسلسل المنطقي للأحداث، والتقنيات الزمنية كالاستباق والاسترجاع، وكذا التسريع الزمني بحذف بعض المشاهد، وتبطيء الحكي، والمشاهد والوقفات، وتجدر الإشارة إلى أن السارد غير المؤرخ التاريخي الذي يسرد الوقائع كما حدثت بتسلسلها المنطقي، بل من خلال التجاوز والخلخلة الزمنية.

3-2 – الصورة السردية والتداخل الأجناسي:

ليست قضية التداخل بين الأجناس الأدبية بالأمر المستجد بل هي مسألة قديمة، إذ انفتحت الفنون والحقول الأدبية على بعضها، ولم تنل حظها من الدراسة لا سيما حديثا مع مباحث النقد ونظرية الأدب حيث اهتم النقاد بها وأفردوا لها مباحث ودراسات كثيرة وماتزال تثير النقاش والجدل إلى حد الساعة خاصة مع الانفتاح التشكيلي ضمن ما يسمى بالتجريب وقد" تعددت المصطلحات التي تشير إلى التمازج والتداخل الذي حصل بين الأنواع الأدبية في الواقع الثقافي، ومن هذه المصطلحات: تعدد الخواص، تداخل الأنواع، الكتابة عبر النوعية، ووحدة الفنون، وتفاعل الأنواع، وغيرها من المصطلحات التي أدرجت فيما بعد في نطاق النص المفتوح"[1].

كما سعت الدراسات النقدية القديمة لوضع قوالب جاهزة للأجناس الأدبية أو قوانين ضابطة لنقائها الجنسي، وهذا أمر مخالف لطبيعة الإبداع الأدبي؛ إذ" لا توجد قوالب نهائية يصب يها الإبداع، ويتمظهر وفق ما تقتضيه تلك القوالب من قيود وحدود. وإنما يتكون الإبداع في دينامية، لا تراهن على التجديد داخل الجنس الأدبي وتوسيع دائرته فقط، وإنما تسعى إلى تبديل الجنس الأدبي، وتحطيم قوالبه الصورية... وتبدع أنماطا جديدة تتناقض مع ما هو سائد من طرق التفكير وآليات التصوير والتعبير؛ مما يجعل العناصر المكونة للجنس الأدبي المفتوح تتميز بالدينامية والتغير، وليس الثبات والاستقرار"[2].

[1] -كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016م-2017م، ص: 88.

[2] -محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر- بسكرة، 1435-1436 هـ/ 2014-2015م، ص: 29.

ولا شك أن التجريب الذي تحول إلى موضة وأسلوب لا يحيد عنه الكتاب الحداثيون ومن جاء بعدهم، جعل من الأجناس الأدبية مختبرا للتجارب الإبداعية سعيا وراء تحقيق الفرادة والجدة، إلا أن الغلو في تطبيق ذلك أدى إلى إنتاج نصوص متداخلة ومبهمة أوقعت القارئ في حيرة من أمره" فكثرة الأنواع وتداخلها وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضعات الأنواع، الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملا معقدا ومتعسفا في بعض الأحيان"[1].

لذلك فالقوانين التي سنتها البلاغة القديمة، تحولت إلى حدود تقف كحاجز أمام نقاء الجنس الأدبي وأصبحت مع التجريب أكثر استغلاقا وصعوبة على المقاربة والتحديد، بمعزل عن الانتماء والتكوين، فالنصوص المعاصرة وجمالياتها التي أسستها الحساسية الجديدة للإبداع الأدبي؛ إذ" لا يمكن تطبيقها على كافة النصوص والخطابات بغض النظر عن اختلافها الأجناسي والنوعي، لأن النص يمتلك سياقا كليا داخليا، كما يمتلك سياقا يربطه بنصوص وأنواع خطابية تسهم في صناعة بلاغته، وخلق تأثيره في المتلقي من خلال مرتكزات أخرى لم تنشغل بها النظرية البلاغية بشكل صريح، من قبيل الحوارية وتداخل النصوص والأجناس الأدبية أو أنواع الخطاب. وبناء على ذلك يصبح التحليل البلاغي وصفا للنص في كليته وليس لجزئية من جزئياته"[2].

ولاخلاف أن التعالق النصي قد يكون مقصودا من لدن المبدع أو يأتي عن غير وعي منه، وهو يغني النص المنتج برؤى وجماليات جديدة غير معهودة من قبل، إذ إنه يشي النص بالدينامية والحوارية والفاعلية، أما:" ترسيم الحدود بين الأنواع من شأنه تعطيل جمالية النوع الأدبي، وعدم فسح المجال له لتقديم رؤية فنية جديدة"[3]، وفق قوالب جاهزة للأجناس الأدبية تقيد الإبداع الأدبي، والكاتب عبر الحوارية بين الأجناس الأدبية يهدف إلى تشكيل جمالية ورؤى تخدم مقاصده الإبداعية.

ويعد السرد من أكثر الأجناس الأدبية عرضة للتجريب، وهذا عائد لبنيته ومرونته لطبيعته التي تسهل عمليات الاندماج والاحتواء لمختلف العناصر والمكونات، فالقدرات التصويرية للسرد تتيح للمبدع "إدماج

[1]- فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مج: 14، ع: 55، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية محرم، 1426ه، مارس 2005م، ، ص: 355.

[2]-عبد الواحد مرابط، من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، ص:141.

[3] - ذياب قديد، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج:1، ص 393.

وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى، فهي تستخدم جميع الإمكانيات المتاحة لدى الشاعر (الاستعارة، الكناية، الرمز، الأسطورة) ولدى المسرحي (الحوار، الصراع الدرامي، تصوير المشاهد) ولدى الرسام: (هندسة المواقع) وما يتبعها من تشكيل للحيز المكاني، كما أنها إلى جانب ذلك تعتمد على العلاقات المنطقية والرياضية إلى جانب استفادتها المباشرة من التاريخ، والفولكلور، السينما والخطب، الحديث اليومي العادي"[1].

والمبدع عبر التمازج الفني يصبح نصه متعدد الأصوات؛ إذ "يلتقي الروائي بالشاعر والخطيب والموسيقي والممثل والرسام والنحات في أنهم يتوخون جميعا الاستحواذ على المتلقي وإقناعه. صحيح أننا لا نواجه بلاغة واحدة، لكن جوهر البلاغة البعيد واحد في جميع الأنشطة الرمزية والإنسانية"[2]، كل ذلك سعيا منه لتحقيق مقاصد جمالية وإقناعية.

وهذا التداخل بين مختلف الخطابات الأدبية والثقافية، والتمازج الدينامي لا يفقد من خلاله النص السردي خصوصيته التشكيلية، أو يخل بتوازنه التشكيلي أو الدلالي؛" هو في حد ذاته سمة بوليفونية (حوارية)، وهي أمر طبيعي ونتيجة حتمية في خضم هذا الحوار الكوني بين مختلف الأطياف والأجناس، وما استعارة تقنية من جنس أدبي آخر إلا لضرورة يراها المبدع لتحقيق هدف ما، ولا يعني عدم حضور جميع العناصر في النص بشكل متساوي قلة أهمية المكونات المهملة أو تلك الحاضرة بنسب قليلة؛ بل إن هذا التوظيف النصي إنما يتم عن قصد ووعي"[3].

هذا ويتم التصوير السردي بتعالق الأجناس الأدبية مع مختلف مكونات السرد، وهو ما يضفي على الصورة السردية نوعا من الغموض؛" لأن الباحث لا يجد نفسه أمام كائن محدد، بل كائن حربائي تتغير ألوانه بقدر احتكاكه بالنقد وتياراته المتعددة.. إن الصورة التي كانت تجد لها ظلالا في بعض المصطلحات الرائجة: (الانعكاس) و(التمثيل) و(التعبير) و(التشخيص).. فإن الكتابة الحداثية، وما بعدها بخاصة، أصبحت تطرح بجد طروحات وتستوجب مصطلحات، وتفرض أدوات، وتقترح رؤى قد تكون جد مختلفة عن المألوف والمعتاد"[4].

[1] -حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص: 82.
[2] -محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص: 48- 49.
[3]- موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، ص:57.
[4] -مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريف عابدبن، ص:21.

كما أن انفتاح سرد الحداثة وما بعدها، وخضوعه لضوابط وقوانين جديدة استوجب آليات مغايرة لقراءة النصوص وتأويلها، إذ من" الخطأ حصر المسألة في قضية الشكل وحده، لأن الرؤية جزء لا يتجزأ من الشكل، فالإلهام يأتي إلى المبدع عبر دربين: درب الرؤية التي تحمل فكرا وطرحا، ودرب الشكل الذي سيحتوي هذه الرؤية، فالمبدع يفكر من خلال الوعاء الذي يمكن أن يصوغ فيه رؤاه ومشاعره وطروحاته، مثلما أن الرؤية تحتاج لشكل يشملها. وينطلق هذا المفهوم من القناعة المستقرة لدى النقاد على مرّ العصور إلى أن الأنواع الأدبية ليست راسخة الأركان، ولا ثابتة الوجود؛ بل هي كيانات متحركة ومتحولة، بما يجعل من إمكانية انقراض نوع أدبي ما، وتوالد أنواع أخرى جديدة أو تحولها؛ أمرا طبيعيا، فالفن بطبيعته هو التجاوز الدائم بصفته إبداعا متجددا"[1].

ولا يظهر جنس أدبي جديد إلى حيز الوجود دون ممهدات تسبقه، بل يتم ذلك عبر مراحل ينتج عنها تغييرات طفيفة أو كلية؛ إذ" إن تغير الجنس الأدبي سواء كان شاملا لجميع مكوناته أم كان مقتصرا على بعضها لا يقع دفعة واحدة، ذلك أن التغيير الشامل والمفاجئ يدل على الانقطاع الكلي أو الانشطار النوعي عن هذه المكونات، أما التغير الجزئي المباغت أو ما يصطلح عليه بـ (تداخل الأجناس) أو (الكتابة عبر النوعية)، فهو مشوب بمزالق إبداعية واضحة"[2].

وكذا الحال مع القصة القصيرة جدا باعتبارها جنسا أدبيا مستحدثا، جاء ظهورها بعد مراحل من التجريب الخاضع لشروط معينة، وقد تم التطرق سابقا إلى إشكالية التجنيس والتفاعلات النصية بين القصة القصيرة جدا ومختلف الأجناس الأدبية الشعرية منها والنثرية، حيث نلمس،" غياب الحواجز الفاصلة بينه وبين النص الشعري الذي يمتزج بين وصف الخارج والاستسلام لتدفق الداخلي الجياش. وبالتالي يصبح الجنس الأدبي هنا عكس ما كان عليه. فالقصة والشعر معا يتآلفان فيما بينهما ليصبحا (نصا) أدبيا تنتفي فيه الفواصل بين ما هو خارج الذات، وما هو داخل الذات، فينساب النص تيارا متدفقا يتحدث الخارج فيه بلسان الداخل. وتتحدث فيه الذات كونها المركز والأساس في خلق جمالية النص"[3].

[1]- مصطفى عطية جمعة، آفاق الكتابة عبر النوعية إشكالات التجنيس والنوع والرؤى، مجلة الكلمة، ع:165، يناير 2021م، على الموقع: http://www.alkalimah.net

[2] -عبد الرحميد الإدريسي، استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، ص:55.

[3]- محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 1، 2004م، ص 65-66.

ورغم أن الكاتب يحاول أحيانا التحلي بالحيادية والموضوعية في كتاباته نظرًا لخصوصية كل جنس، إلا أن القصة القصيرة جدا منحت للمبدع المجال للتعبير عن ذاته، باستخدام تقنيات متعددة على نحو لا يلغي عنها صفة السردية، أو تعدد الأصوات والمواقف، حتى وإن كانت القصة بصوت السارد.

3-3 صورة اللغة:

تعد صورة اللغة في السرد من القضايا الشائكة التي بدأ النقد الاهتمام بها حديثا، وإن كان سابقا ينظر للسرد على أنه تركيب لمشاهد، بواسطة اللغة كمادة للتعبير، دون أن يعتد بها كأساس لكل عملية إبداعية، ومن الحجج التي قدمها "دفيد لودج David Lodge":" قابلية الرواية للكتابة الرديئة وللترجمة إلى لغة أخرى من دون أن يفقد الكاتب تقديره عند القراء يقول مارفين مودريك: في النثر الروائي لا تمثل الكلمة وحدة على نحو ما هو الأمر في الشعر؛ فوحدته تتمثل في الحدث، وهو ما يساعد على تفسير لماذا يقاوم النثر الروائي التحول اللغوي حتى في الترجمات السيئة. وفوق ذلك يمكن الرواية العظيمة ألا تقاوم الترجمة فقط، ولكن أيضا كمية من الكتابة الرديئة أو الباهتة في أصلها"[1].

إلا أن هناك من النقاد من عاب عليه هذه الحجج، وعلى نحو خاص ركاكة التعبير اللغوي في السرد، والذي:" يتعارض مع مفهوم الأدب باعتباره تعبيرا جميلا. ولكن إذا كان المقصود بالرداءة ما يتخلل لغة الرواية من تعددالأساليب واللغات واللهجات وفق تعدد الشخصيات وتباين انتماءاتها الاجتماعية والثقافية، فإن ذلك مالا ينبغي نعته بالرداءة لأنه يتعارض مع جوهر اللغة الروائية التي تتبنى على مفهوم التعدد اللغوي؛ حيث يتجاوز الفصيح والعامي والرفيع والسوقي والسامي والوضيع من دون أن تفقد الرواية جودتها، بل إن ذلك هو مصدر قيمتها باعتبارها جنسا تصبح فيه اللغة نفسها موضوع تصوير"[2].

وعلاوة على ذلك فإن ترجمة أي نص أدبي مهما كانت صفته شعرا أو سردا يفقده جزءا من جماليته اللغوية التي كتب بها، إذ"النص المترجم ينتحر لحظة انفتاحه على الآخر وتخليه عن ثوبه اللغوي الأصيل المتعالي مرتديا ثوبا آخر صفري التشكيل والتأثير لا يحيل إلى حضوره الأول ولا يرتد إليه بل لا ينئ يقيم علاقة تشظ

[1]- محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص: 57.
[2]- المرجع نفسه، ص: 58.

وانفصال تغدو معها حقيقته المفصلية الصميمة ضائعة ومتوارية خلف ما يطرحه اختلاف الألسن والبيئات من شروخ وتصدعات عميقة الأغوار"[1].

ومن جهة أخرى يجعل "ميخائيل باختين" من السرد خطابا إيديويولجيا تتعدد فيه المستويات اللغوية، من خلال قوله: "لن نستند، هنا، إلى الحد الأدنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأولية (من الرموز اللسانية)، التي تضمن حدا أدنى من الفهم في التواصل المألوف. ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقا للمقولات النحوية المجردة، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنها رأي ملموس، أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية. لهذا، فإن اللغة الوحيدة تشخص قوى التوحيد والمركزة الملموسة، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطا وثيقا بسيرورة المركزة الاجتماعية السياسية والثقافية"[2].

إذن، يرى "ميخائيل باختين" أنه من الخطأ دراسة لغة السرد من حيث المستويات البنيوية المعروفة، إذ اللغة في السرد تتعدد أساليبها، بتعدد الشخصيات الممثلة للنص السردي، والتي بدورها تختلف إيديولوجيا، ذلك أن" أسلوب الرواية ليس له في الواقع طبيعة أسلبية بل هو على الأصح ذو طبيعة مفهومية، لأنه ماذا نعني في النهاية بانتظام مجموعة من الأساليب؟ إننا نعني به انتظام مجموعة من التصورات، والمفاهيم والرؤى للعالم التي لا تقصد هي نفسها لذاتها، ولكن ينظر بالأساس إلى الدلالات التي تنشأ عن العلاقات القائمة بينها. كما أن الأساليب المؤداة بها – وهي غالبا ما تكون مناسبة لها – لا تعبر بالضرورة عن أسلوب الكاتب. فقد يكون الكاتب فقط واحدا من تلك الأساليب المتشابكة، ولن تكون له مع ذلك قيمة دالة كبيرة بقدر القيمة التي تكون للقوة المؤسلبة في مجموع العمل"[3].

وحسب "ميخائيل باختين" فإن كل الأشكال التي تدخل ضمن الرواية أو المؤلف المفترض تدل بقدر أو بآخر على تحرر الكاتب من اللغة الواحدة، تحررًا يكسب النظم اللغوية الأدبية صفة النسبية، على نحو يدلل عدم قدرة المؤلف على الاستقرار (عدم تحديد مصيره) لغويا، أو "على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر،

[1] -بهاء بن نوار، الترجمة وأزمة الانشطار النصي، فصول، مجلة النقد الأدبي، ع:66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2005م، ص: 17.
[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة،، ص:44.
[3] -حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص:54- 55.

ومزج اللغة الحقيقية بلغة الحياة اليومية، وقول ما يريده هو بلغة الآخر، وقول ما يريده الآخر بلغته هو (المؤلف)"[1]. حيث تتجلى الموهبة في القدرة على الكتابة بمستويات لغوية لا حصر لها، والتي من خلالها يتقمص أساليب الشخصيات المختلفة الإيديولوجيات.

ولا خلاف أن التوظيف اللغوي في النص السردي يختلف عنه في النص الشعري، الذي يقوم على اللغة العليا منبنية على المهارة التعبيرية واللعب التشكيلي للغة والمفعم بالانزياحات التركيبية والدلالية، يقول "ميخائيل باختين" في هذا الصدد إن:" المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة، مشكلة صورة اللغة"[2]؛ وعليه فاللغة في الرواية لا يتم دراستها باعتبارها جملا متراصة، وإنما يعدها تصويرا للغة؛ أي طريقة الكاتب في تصويره لمختلف اللغات التي تجسدها شخصيات النص السردي بما هو" نظام لغات تثير إحداها الأخرى حواريا. ولا يجوز وصفها وتحليلها[باعتبارها] لغة واحدة ووحيدة"[3]، لذلك "فالمحلل الأسلوبي مطالب في المقام الأول بتناول المكون اللغوي في العمل الروائي باعتباره ينتمي إلى جنس أدبي مخصوص، لا أن يتناوله في سياق مقولة " الأسلوب الفردي"ومقولة أسلوبية اللغة"[4].

وفي ذلك يقول "محمد مشبال":" يرى باختين أن المقولات العامة للأسلوبية التقليدية، لا تستطيع أن تستوعب المكون اللغوي في النثر؛ هذا النثر الذي اقتضى من المحلل الأسلوبي إنشاء مقولات جديدة من قبيل "التعدد اللغوي" و"التنوع الكلامي" و"الكلمة ثنائية الصوت" و"الحوارية" و"التهجين" و"الأسلبة" و"الأسلبة بواسطة المحاكاة الساخرة" وغيرها من المقولات التي تكون ما أسماه باختين بـ "صورة اللغة"[5].

وتختلف اللغة السردية عن اللغة الشعرية أيضًا في كون الأخيرة تتشكل من خلال المستوى التركيبي والدلالي والصوتي للجملة وهو ما يعكس أسلوب الشاعر، وفي المقابل تشكل جزءًا بسيطًا من لغة السرد المنبنية على أنماط ومستويات متداخلة، يخلق بعضها مستويات صوتية وتركيبية" ويسعى بعضها الآخر لإنتاج نفسه

[1] -ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1988م، ص:84.
[2]- المرجع نفسه ، ص:114.
[3]- المرجع نفسه، ص 239.
[4]- محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، ص78.
[5]-المرجع نفسه، ص 78-79.

إيديولوجيا ويذهب آخر إلى مستويات التأثير البصري والنفسي، وهكذا تعيد اللغة السردية أو تبني كيانها"[1]؛ إذ إن اللغة السردية يتفاعل فيها مختلف أنماط اللغة الشعرية، واللغة اليومية المؤدلجة، واللغة البصرية الفوتوغرافية والإشارية، دون أن يخل ذلك بمستوى أو بآخر، أو يعطي انطباعا بتفكك النص.

ويرى "عبد المالك مرتاض"، أن لغة السرد تقوم على عدة مستويات يفرضها النص السردي، وطبيعة الشخصيات التي يشكلها النص التخييلي؛ فالسارد حين يكتب "عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية...فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات"[2].

هذا المزج بين المستويات اللغوية بطريقة جمالية لا يتأتى إلا لمبدع حذق" يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المتستوياتي في نسج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد"[3].

وإن كان التصور الأسلوبي الذي قدمه "ميخائيل باختين" يهمل الجانب التركيبي للجمل والمعاني الذي درسته البلاغة القديمة، وفي المقابل يركز على دراستها وفق المنظور الإيديولوجي، وما السرد عنده عامة والرواية خاصة، إلا ذلك " التركيب الهجين الروائي ليس ثنائي الصوت وثنائي النبرة فقط (كما في البلاغة)، بل إنه ثنائي اللغة أيضا، إذ ليس فيه وعيان فرديان، صوتان، نبرتان فقط وإنما فيه أيضا وعيان لغويان اجتماعيان، عصران لم يمتزجا هنا امتزاجا لا واعيا في حقيقة الأمر.. بل التقيا عن وعي على أرض القول والتحما في صراع بل يمكننا القول إن التركيب الهجين لا ينطوي على وعيين فرديين، صوتين، نبرتين بقدر ما ينطوي على وعيين اجتماعيين، على عصرين"[4].

في حين ينظر "مصطفى الورياغلي" إلى التعدد اللغوي كونه مجرد مكون بسيط من مكونات النص، ويمكن حصر تصور "مصطفى الورياغي" لصورة اللغة في النقاط الآتية:

---

[1]- ماجد عبد الله القيسي، مستويت اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2014م، ص:12.

[2]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، ع: 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ديسمبر 1998م، ص:104.

[3]- المرجع نفسه، ص:111.

[4] -ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص:146

1- "صورة اللغة مكون روائي.

2- صورة اللغة ليست سوى مكون واحد من بين مكونات روائية أخرى.

3- تسهم صورة اللغة في تصوير "الثيمات" والشخصيات والأزمنة والفضاءات، أي تسهم في تصوير مكونات روائية أخرى وبذلك تشكل مكونا وتكوينا في نفس الآن.

4- تعمل صورة اللغة على تجميع مجموع مكونات النص الروائي واستحضارها مما يعني أن مقاربة صورة اللغة سيستوجب حتما تحليل باقي المكونات.

5- يرتبط مكون صورة اللغة بباقي مكونات العمل الروائي بعلاقات متبادلة وتأثير متبادل.

6- تسهم صورة اللغة في تحقق النص الشكلي والخطابي والإيديولوجي. ومن ثم فإن مقاربة البعد الإيديولوجي والاجتماعي للعمل الروائي تتم من خلال دراسة التعدد اللغوي داخل النص وتحليله"[1].

ولا شك أن للتصور الأيديولوجي للغة جوانب نقص، منها أنه يهمل جانبا مهما من الأسلوبية اللغوية، وكذا تلقي النص الأدبي، وبالأخص السرد الشاعري، والسرد المكثف، الذي لن يكتفي بإظهار التعدد اللغوي وإنما يدخل في تركيبتها الكثير من التقنيات التي تعد مسؤولة عن إفراز هذا التنوع والثراء اللغوي الذي يخضع لاختيارات المبدع ورؤيته الفنية، إذ رغم" اقتراب لغة القصة الدائم من الشعر فإن هناك فوارق كثيرة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية القصصية.. فاللغة الشعرية ليست غاية كاتب الأقصوصة ولكنها غاية الشاعر والوسيط الذي يعمل به. أما القاص فإن اللغة عنده لابد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل، لأنه ينبغي على الكلمات في النثر أن تعبر عن المعنى المطلوب لا أكثر"[2].

على أن اللغة القصصية تنعكس عبر طبيعتها الجمالية المنفتحة، فهي" ليست مجرد لغة نثرية ولكنها لغة نثرية فنية تحاول أن تمزج بين الجوانب الإدراكية في اللغة والجوانب التعبيرية وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية، وبين ما هو إنساني وما هو مثالي أو جمالي.. وهي لهذا كله لغة كائنة في المسافة الفاصلة بين الشعر

[1]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص 80-81.
[2] -صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، مج: 2، ع:4، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، سبتمبر 1982، ص:31

والنثر.. لغة لا تعترف بهذا التقسيم الباتر بين الشعري والنثري وتحاول أن تمزج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما في طاقة هذه الكلمة من قدرة على الإيحاء والخروج على قيود المعنى الإدراكي المحدود. إنها تمزج الجانب المنطقي العقلي النثري في اللغة بالجانب الخيالي الفنتازي الشعري فيها.. الجانب الانفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدلالي"[1].

ورغم النقائص التي شابت تصور "ميخائيل باختين" إلا أننا لا ننكر الجهود التي بذلها ، على أن اقتصار دراسة صورة اللغة على الجانب الإيديولوجي والتعدد اللغوي في النص السردي، يلغي جميع الجهود التي قدمتها البلاغة والدراسات اللسانية حول اللغة، فالنص الأدبي له جماليته اللغوية والتواصلية التي تتلاحم فيه مختلف الوظائف الفنية والتداولية والإيديولوجية، واللغة قبل أن تكون في النص السردي تجسدًا لتعدد لمستويات اللغة، هي آداة للتواصل تربط النص بالمتلقي، محدثة فيه أثرا ذهنيا وعاطفيا وإقناعيا.

3-4 الصورة السردية وجمالية القراءة والتلقي:

يرافق كل فعل إبداعي فعل آخر مواز له يؤطره ويوجهه وهذا الفعل يتم هو الآخر وفق صورتين: الأولى على مستوى النص فقط؛ أي الاكتفاء بالقراءة أيا ما كان غرضها، بينما الثانية هي قراءة فاعلة تساهم في استقراء النص وتبيانه والإحاطة بجوانبه ذلك أن النص الأدبي حسب "هامز روبرت ياوس" Hans Robert Jauss هو "سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره"[2].

لذلك فإن مقاربة الصورة السردية، لا يمكن أن تتم على مستوى السياق النصي واللغوي فقط، وذلك يعود إلى أن"كل تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللغة. والأديب إذ يعبر بالكتابة فإنه يخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضيها الفن الأدبي...، ولا يمكن لهذه الخطوة أن تتحقق إلا بفعل القراءة، أو بوجود متلق قادر على الارتقاء بالصورة من خطها اللغوي إلى الحقل الذهني، بحيث يغدو من غير المنطق بتاتا قبول ادعاء (أولمان) القائل بضرورة تجاوز الصورة الذهنية في مقام بلاغة التصوير"[3]. إذ لا يجب النظر للنص

[1] -المرجع السابق، ص ن.
[2] -هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، قاهرة، ط:1، 2004م، ص:43.
[3] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:16 .

الأدبي على أنه مجرد كتل من الجمل المتعاقبة والتي تخضع لقوانين نحوية ونصية وحسب، بل وجب النظر إليه باعتباره خطابا أدبيا أو رسالة فنية موجهة للقارئ، يحقق المبدع من خلالها مقاصده الفنية والتواصلية والتأثيرية.

وكما أشرنا سابقا إلى أن الصورة الروائية كما تخضع لخصوصية النوع الأدبي من خلال مكونات النص وسماته، غير أن الصورة السردية لا تقتصر على الجانب النصاني فقط، بل من خلال التأثير والانطباع الذي تتركه لدى المتلقي، يقول "محمد أنقار": "لا تحدد الصورة الروائية بموضوعها فقط، أو بدائرة دلالاتها، بل من خلال الشروط المتحكمة في موضوع توجهها السردي، ويعد التواتر أحد تلك الشروط، بما له قدرة الاستحواذ على المتلقي والإيحاء له بالخطاب المزمع إيصاله من خلال لعبة السرد"[1].

ويذهب "شرف الدين مجدولين" مذهب "محمد أنقار" في اعتبار التأثير في المتلقي جزءا هاما في تشكيل الصورة السردية، قائلا: "إن الصورة السردية في الرواية والقصة القصيرة والسينما ليست دون غيرها من الصور التي تتشكل في سياق التقاليد الشعرية أو التشكيلية، فجمالية الصورة السردية في شافيتها التمثيلية، وشفوفها التخييلي، وفي قدرتها على نفح التكوين اللغوي وراء الخيال، وصوغه ببلاغة الجنس المخصوص، وإكسابه خبرة الإحالة الصورية على أجزائه في حدود السياق النصي المفرد، وضمان تأثيره في متلقيه وإثارة إعجابه"[2]. بما يوحي أن الصورة السردية تحقق وجودها من خلال تأثيرها في المتلقي.

وتأكيدا لما سبق نقول إن الصورة السردية الكلية المشكلة من تفاعل الصور الجزئية في تشكيل النص،" ويرتبط أساسا بعملية القراءة أو التلقي، وتلقي العمل الروائي لا يتم بصورة خطية متواصلة دون التواء أو تعارض أو حذف أو وقف او ارتجاع أو استباق... أن تلقي النص الروائي عملية دينامية تتحقق بواسطة تفاعل القارئ مع العلامات النصية. وينتج التوتر من طبيعة ذلك التفاعل، حيث يضطلع القارئ، بتوجيه من العلامات النصية ببناء الصورة وتركيبها وإعادة بنائها وتركيبها، وفق عدد من الاستراتيجيات وآليات التحقيق الممثلة في الاسترجاع والاستباق والنفي والإثبات وملء الثغرات لخلق حوار جدلي بين ما يسميه محمد أنقار بالصورة الجزئية قصد تشكيل الصورة الكلية"[3]. وبذلك يصبح للنص السردي، وجود فعلي من خلال القراءة؛ أي إن

[1]- مرجع السابق، ص:24-25.
[2] -شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص:129.
[3] -مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، ص:150.

قراءة جزء من النص السردي وبالأخص النص الروائي، لا يعطي التصور الذهني المكتمل للقارئ، والذي لا يكتمل إلا من خلال إنهائه عملية القراءة.

إن تلقي النصوص السردية، أو الصورة السردية يستوجب قارئا ذو كفاءة معرفية يمتلك آليات التأويل عارفا بتقنيات السرد؛ حيث" إن متلقي النصوص السردية ذات الوظيفة التداولية يكتفي بالتقبل والاستجابة العملية. غير أن الاكتفاء بهذه الصيغة في المتلقي، يعد طمسا لوظيفتها الأدبية؛ فهي تنطوي على علامات أخرى محددة بشكل كاف، تقتضي أن يعيد القارئ تأويلها وإدماجها في سياق خطابات وأنساق ثقافية لعلها انبثقت عنها أو تؤول إليها"[1].

هذا التصور حول الصورة السردية يلغي تلقي القارئ السلبي، الذي يعتبر اللغة في النص مجرد آداة تواصلية تنقل حدثا؛" فالصورة الروائية قبل كل ذلك تمثل ذهني وتجربة عقلية يتلذذ بها المتلقي المساهم في فعل القراءة الحاسم وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض. وحقيقة هذه الصورة من منظور التلقي لا تكمن في تشكيل التوافقات بين العناصر، بل في طريقة التشكيل نفسها. ومن هنا نرى أن كل تحديد صارم للصورة الروائية لا يمكن تحققه إلا بالكشف عن مجموع الطرائق التي يمارسها الوعي لنقل الصور من خلال العناصر الجمالية المقترحة من لدن المبدع في كل متن روائي"[2].

والمتلقي للصورة السردية، هو متلق ناقد ممتلك لآليات التأويل، وعلى دراية بمختلف التقنيات والسمات المشكلة للنص السردي، عالما بخبايا وخصوصية الكتابة، ويجب التفريق بين تلقي النص السردي وتلقي الصورة السردية، فالأول قد يكون فيه المتلقي سلبيا، أما متلقي الصورة السردية فكما ذكرنا سابقا هو متلقي ناقد ملم بخفايا وأسرار وتقنيات الجنس الأدبي؛ إذ" إن نوع المعرفة ودرجتها اللتين يستثيرهما النص في القارئ يؤثران بقوة صياغة مرحلة ما بعد التصور. لأن الجهل بالمادة المعرفية المقدمة لن يحدث خللا على مستوى الوظيفة التصويرية بقدر ما يفضي إلى تأويلات مباينة للحقيقة المعرفية المرصودة"[3].

[1] -محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص: 27.
[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:45.
[3] -المرجع نفسه، ص:44.

وتجدر الإشارة إلى أن تلقي الصورة يختلف من جنس أدبي لآخر، فإذا كان تلقي الصورة الشعرية ذو طبيعة ذوقية إمتاعية يمكن أن تتم عبر تلقي الجملة الانزياحية منفصلة عن متنها النصي كما فعلت البلاغة القديمة، وأيضا من خلال سياقها النصي، فإن تلقي الصورة السردية وفهمها من قبل المتلقي لا يتم إلا حين تتم عملية القراءة الخاضعة لطبيعة الجنس الأدبي والمعرفة القبلية لخصوصيته لدى القارئ.

وكمثال فإن طبيعة تلقي الرواية يختلف عن تلقي القصة القصيرة جدا من حيث المدة الزمنية وكذا طبيعة تذوق القارئ لها؛ فالرواية" تحتاج إلى ساعات طوال، قد لا يكون تركيزه أثناء القراءة على الدرجة نفسها من الانتباه والتيقظ من بداية النص إلى منتهاه. لكن قصر القصة القصيرة جدا يجعل القارئ يطالعه في دقيقة واحدة –أو بضع دقائق– إذا أعاد تأملها أو قراءتها يتيح له ذلك التعايش من النص وتذوقه تذوقا أقرب إلى الاكتمال"[1].

ومن زاوية أخرى تستمد القصة القصيرة جدا وجودها عبر المتلقي والأثر النفسي، وحتى على مستوى المبدع ذاته، إذ يمثل أول المتلقين" ثم بعد ذلك تأتي قراءات متلقين آخرين؛ كل واحد يقرأ النص القصصي القصير جدا؛ حسب ما تمليه عليه شبكة التواصل من تأويلات وقراءات؛ وبحسب وقع النص كذلك في نفس المتلقي"[2].

كما أن خصائص القصة القصيرة جدا تسعى إلى إدهاش القارئ ومفاجئته عبر التقنيات النصية التي يعتمدها المبدع في تشكيل نصه كالمفارقة، والتلغيز والإيحاء؛ إذ " تعمل كثير من القصص القصيرة جدا على مفاجأة المتلقي، وإثارته فنيا وجماليا ودلاليا، واستفزازه بالانزياح والصورة الومضة، وإيقاعه في شرك الحيرة والتعجب اندهاشا وإرباكا وسحرا. وتكون هذه المفاجأة عند حدوث الوقع الجمالي، وانتهاك المسافة الجمالية، وتخييب أفق انتظار القارئ، وخلخلة مفاهيمه وتصوراته المسبقة عن العمل"[3].

وخصوصية التشكيل الومضي تنقل القارئ من مجرد مستهلك للنص إلى منتج فاعل، فهو" لا يحتويه النص القصصي القصير جدا بل هو من يحتوي هذا النص، يدخل إليه ثم ينسحب ليعيد إنتاجه من جديد،

[1] -مجدي عبد المعروف حسين أحمد، القصة القصيرة جدا قراءة في التراث العربي، ص:1.
[2] -محمد يوب، القصة القصيرة جدا، الخروج عن الإطار، ص:99.
[3]- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا: المكونات والسمات مقاربة ميكرو سردية، ص:39.

يتحول من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج، من قارئ يعيش القصة ويتفاعل معها إلى قارئ ينتج القصة انطلاقا من رؤيته للعالم"[1].

والصورة السردية في القصة القصيرد جدا تتميز بطابعها التفاعلي و" حضور المتلقي ضروري في تأويل الصورة والتفاعل معها؛ لإن الصورة تحتاج إلى من يملأ فراغاتها وبياضاتها. فضلا عن ربط الصورة بالجنس أو النوع الذي ينتمي إليه، واستجلاء طاقتها اللغوية والبلاغية"[2]. وبذلك يصبح منتجا للنص، يستند في تشكيله للصور الذهنية إلى مكونات النص المقتضب الذي يعمل كإطار عام لصوره الذهنية، إضافة إلى إدراكه للعالم الخارجي.

4- طبيعة الصورة السردية في القصة القصيرة جدا:

تمت الإشارة إلى نقاط التمايز بين الصورتين الشعرية والسردية، والخصوصية التي يتمتع بها كل جنس عن الآخر، إلا أننا نعثر على العديد من نقاط التداخل بينهما، وإذا" كانت في مختلف الأجناس السردية آليات خاصة لبناء الصورة، فإن آليات الصورة القصصية في النص القصير جدا تختلف، لأنها تعتمد لغة هي الأقرب إلى لغة الشعر الحديث أو قصيدة النثر، وهذا يعني التكثيف اللغوي، بكل ما يتطلبه من حذف، وإضمار، ورمز.. وتركيز واختزال.."[3].

وإذا كانت الصورة السردية تقوم على خصوصية الانتماء والتكوين والسمة فإن المنظرين اختلفوا حول هذه المكونات والسمات وفيما يأتي جدول يوضح مختلف الفروقات والتشابهات بين وجهات النظر حولها عند منظري القصة القصيرة جدا:

الكتاب (اسم المؤلف)	مكونات القصة القصيرة جدا	سمات القصة القصيرة جدا
القصة القصيرة جدا، مقاربة تحليلية (أحمد جاسم الحسين)	- القصصية - الجرأة - وحدة الفكرة	- خصوصية اللغة والاقتصاد - الانزياح

[1]- محمد يوب، مضمرات القصة القصيرة جدا، ص:61.
[2]- جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص: 35.
[3] -مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريف عابدين، ص: 37.

	– التكثيف	– المفارقة – التناص – الترميز – الأنسنة – الحيوان – السخرية – البداية والقفلة – العجائبية
القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق (يوسف حطيني)	– الحكائية – الوحدة – التكثيف – المفارقة – فعلية الجملة	– التناص – التشخيص – الإيقاع النحوي والتركيبي والموضوعي – العنوان
شعرية القصة القصيرة جدا (جاسم خلف إلياس)	– الحكائية – التكثيف – اللغة	– المفارقة – التناص – الاستهلال والخاتمة
القصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق (المقاربة الميكرو سردية) (جميل حمداوي)	– المعيار الطبوغرافي (القصر، الترقيم، التنوع الفضائي) – المعيار السردي (القصصية، التركيز، التنكير، التنكيت والتلغيز، التكثيف، الاقتضاب، الإضمار والحذف)	– المعيار المناصي (العنونة، النفتاخ التجنيسي، – المعيار التفاعلي (التناص) – المعيار البلاغي (الأنسنة الترميز، الانزياج، الفانتاستيك، الإيحاء، التجريد) – معيار التخطيب (الأسلبة، التبئير السردي، الالتفات)

	- معيار القراءة والتقبل (الاشتباك، المفاجأة، الإدهاش) - المعيار التركيبي (الجمل البسيطة، الفعلية، التراكب، التتابع، التسريع، الاتساق والانسجام) - المعيار المعماري (البداية والجسد والنهاية، التركيب الحداثي) - المعيار البلاغي (الصورة الومضية، المفارقة، السخرية)	- المعيار الدلالي (المقياس الموضوعاتي، الجرأة أو التجاسر

من خلال ما سبق نلاحظ عدم الاستقرار على تصور مشترك لمكونات وسمات القصة القصيرة جدا، وذلك يعود إلى حداثة هذا الجنس الأدبي، دون إغفال الإشارة إلى إتفاقهم حول مكوني القصصية والتكثيف.

كما نرى اشتراط "أحمد جاسم الحسين" و"يوسف حطيني" وحدة الفكرة في القصة القصيرة جدا، إلا أن ذلك لا يعد مكونا أساسيا في تقديرنا، فقد تحتوي الومضة على فكرتين، حتى وإن كانت الثانية مضمرة، علاوة على انبناء السرد على تعدد الأساليب مما يجعلها مناخا يشع دينامية؛ " لأن كتابتها مؤهلة في الغالب لقراءات متعددة.. بل كلما تعمقت ثقافة المتلقي كلما ازداد النص القصير جدا عطاء وثراء.. من حيث القراءة والتأويل، والفهم والتحليل.."[1].

[1]- مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريف عابدين، ص: 37.

في حين أن تصور "جميل حمداوي" يتسم بالشمولية والتركيز والتدقيق، ولكن يعاب عليه تكرار بعض العناصر مثل (التكثيف، الاقتضاب ، الاضمار والحذف)، إذ يمكن إجمالها في عنصر واحد ألا وهو التكثيف، وما الإضمار والحذف إلا آليات لتكثيف المحتوى، وأيضا في المعيار التركيبي نجد (التراكب، التسريع، التتابع) ووحدات تعمل كلها على تسريع السرد، إضافة إلى اعتبار التبئير السردي سمة من سمات السرد القصصي القصير جدا، إلا إننا على العكس من ذلك نعده مكونا أساسيا من مكونات السرد بصفة عامة، إذ لا يمكن تصور السرد دون رؤية سردية.

ومن خلال ما سبق يمكن حذف مكونات وإضافة أخرى حسب التصورات التي وضعها المنظرون والفهم الخاص لطبيعة القصة القصيرة جدا، وقبل الحديث عن المكونات والسمات المشكلة للنص القصصي القصير جدا، يجب التنويه إلى بعض النقاط:

- من المسلمات النقدية والتي ترتبط بالجانب التواصلي سواء للنص السردي أو الخطاب التواصلي، أنه لا يمكن التواصل دون الاستعانة بلغة معينة سواء أكانت لسانية أو بصرية أو إشارية.
- إن اعتبار الجملة الفعلية والتراكيب مكونا أساسيا، فهذا أمر بديهي لأنه لا يمكن كتابة نص أدبي دون اللجوء إلى الجمل المتسلسلة والمترابط.
- إن صفة الفعلية الخاصة بالجمل المكونة للنص القصصي القصير جدا، هي صفة أحدثها التكثيف وتسارع الأحداث، إذ الطبيعة الومضية جعلت المبدع يلجأ إلى فعلية الجمل.
- اعتبار الموضوع مكون أو سمة من مكونات السرد هو أمر بديهي مسلم به، فلا يمكن للأديب أو الإنسان في حياته اليومية أن يتكلم جزافا، بل استنادًا إلى خلفية معرفية، وموضوع يفرضه السياق والمقام.
- أما اعتبار جسد النص السردي (البداية والجسد والنهاية) سمة كما فعل "جميل حمداوي"، فهذه تعتبر مكونا أساسيا، ضمن عنصر القصصية، ولا يمكن أن نجد نصًا سرديًا فقيرا من هذه العناصر.

لذلك يمكن القول: إن التصور الذي سيتم تقديمه حول مكونات وسمات الصورة السردية لم يتطرق لعنصر اللغة والمتخيل (الموضوع)، لأن كل مكون وسمة مشكل للنص السردي، يتجسد من خلال اللغة بتراكيبها وأسلبتها، وعبر الموضوع أو المتخيل والسياق العام للنص.

مما سبق يمكن القول: إن المكونات المشكلة للنص القصصي القصير جدا تتمثل في:

1-العتبات (الغلاف والعنونة) فالعنوان في النص القصصي القصير جدا يعتبر مكونا أساسيا؛ إذ التكثيف الذي تتميز به القصة القصيرة جدا تجعلها تستغل العنونة في إنتاج دلالة النص؛ أي إن العنوان هو مكمل لأحداث القصة وبعض القصص لا يفهم معناها إلا عبر العنوان، أما الغلاف في المجموعات القصصية، فهو يعتبر الواجهة الأولى أو النص الأول الذي يقوم بالتعريف بالقصة، والبوابة التي تربط النص بالمتلقي.

2- البنية السردية، فلا وجود لنص سردي دون بينة سردية، فهي أساس السرد.

3-التبئير.

4-التكثيف

أما السمات فتتعدد دلاليا وشكليا، ولا يمكن حصرها، تتعدد بتعدد التقنيات الموظفة في تشكيل نصها؛ أي قد نجد سمات تحضر في نص وتغيب في آخر، ويمكن ذكر بعض السمات فيما يأتي: (الشاعرية، الترميز، التناص، العجائبية، الميتاسردية، الصورة السينمائية...).

الفصل الثاني:مكونات الصورة السردية

1- العتبات

2- البنية السردية

3- الرؤية السردية

4- التكثيف

حدد البنيويون مكونات السرد في الشخصية والزمان والمكان ووجهة النظر، وهناك من النقاد من عد الأحداث أيضا مكونا أساسيا، مستقلا بذاته، إلا أن الأحداث تحضر في جميع المكونات، بل إن هذه المكونات جميعها تتضافر وتتفاعل فيما بينها لتكون الصورة الكلية للنص السردي.

أما العتبات والعنوان بشكل خاص، فإنه اعتبر مكونا هامشيا، لم يتم الاهتمام به ضمن مكونات السرد، غير أننا مع سرد ما بعد الحداثة، وبالأخص القصة القصيرة جدا يصبح العنوان مكونا أساسيا في بناء معنى الومضة؛ "إذ يشكل العنوان فيها ركنا أساسيا وإضافة رئيسية للقصة القصيرة جدا، فحجمها الصغير يحتم على القاص الإيجاز والاختزال قدر الإمكان"[1]، ليصبح بذلك العنوان إضاءة وجزءا من الومضة يكمل معناها ويدلل عليه.

في حين الغلاف، هو الواجهة الإعلانية التي تربط بين قطبي النص: (الكاتب والمتلقي)، والعمل الأدبي لا يخرج للوجود كرسالة تواصلية لولاها، خاصة ونحن نحيا في عصر الصورة؛ لذلك يمكن اعتبار العتبات أيضا مكونا أساسيا في تلقي النص، وإنشاء الدلالة التي تكمل الصورة السردية.

1- صور العتبات:

لم تحظ قضية العتبات باهتمام النقاد في الدراسات القديمة، بسبب أن لكل عصر قضاياه واهتماماته، إلا أننا نجد مؤلفاتهم لا تخلو منها؛ فالعناوين، واسم الكاتب دائما تحضر على الصفحة الأولى للكتاب للتعريف بالمؤلَف وصاحبه، أما الدراسات الحديثة فاهتمت بالنص وأهملت موضوع العتبات حتى جاء "جيرار جونييت" (Gerrard Genette) الذي أولاها اهتماما نقديا، وعدها جزءًا لا يتجزأ من النص،" فالمناص هو كل مايجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، هو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك االعتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[2].

وتكمن أهمية دراسة العتبات أو النص الموازي باعتبارها "خطابا واصفا متميزا يقوم بوظيفة البعد التداولي للعمل الأدبي من جهة، ووظيفة التأثير على المتلقي من جهة ثانية، بحيث تثير فيه أسئلة تتناول الشكل والحد والموقع والزمان والمرسل والمستقبل، وإشكالية أنماطه ووظائفه وغاياته ومكوناته الجمالية

[1]- ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة التمري، استبصار موضوعي وفني، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2015م، ص: 127.
[2] -عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص:44.

والتخيلية"[1]. فالعتبات هي أول ما تستقبله عين القارئ بصريا، بالتالي، تقوم بغوايته ودفعه بقوة إلى أختراق حدود النص والولوج في عالمه.

وعليه تعمل العتبات كإشهار ترويجي للنص الأدبي من جهة، والاستهلاك إن صح التعبير من جهة أخرى، فهي ما يجعل النص" قابلا للتداول، إن لم يكن وفق مقصدية المؤلف، فعلى الأقل ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثيرا عن دائرتها، فالنص الموازي، بهذا المعنى، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة"[2]. فالنص الموازي يحدد للقارئ جنس النص الأدبي وموضوعه؛ وعليه فالعتبات تحدد دلالات مكثفة وإلماحية لما قد يتضمنه بشك إستباقي.

لذلك يمكن اعتبار العتبات النصية "كينونة مصاحبة وشرطية لكينونة النص وتتحقق عمليا في أي عنصر بصري أو صوتي أو ذهني أو سياقي.. مصاحب تداوليا للمكون اللغوي للنص (المتن) بشكل وظيفي يؤثر في تشكيل بنية النص، وفي عملية تلقيه وتحليله وتأويله"[3]، ولا شك أن للعتبات كيانها الوجودي الخاص المنفصل عن متن النص وفي الوقت ذاته مرتبطة به، والكاتب لا يشكلن عتبات نصه بطريقة اعتباطية بل على نحو وثيق بمتن النص، ومراعاة لمتطلبات التجريب المعاصر الذي يعمل كخارق لأفق التوقع لدى المتلقي، وإرباك عملية تلقيه عن قصد.

وتعد العتبات من العناصر المساهمة في تأثيث النص وتعميق مدلوليته؛ إذ" تبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها، بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها. وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[4].

وقد حدد "جيرار جينيت Gerrard Genette في كتابه عتبات (Sruils) أنواع العتبات أو العناصر التي تدخل في فلك هذا المصطلح وهي:" العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيبة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة(تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات

[1] -إبراهيم بن عبد الرحمن براهمي، عتبات النص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي دراسة تداولية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع:1، يونيو 2013م، ص:31.

[2]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 2007م، ص:21.

[3] - صادق القاضي، عتبات النص الشعري، في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، 2014م، ص:17.

[4] -عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1996م، ص:16.

الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي بحيث إن القارئ الحصيف، والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، لايستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها"[1].

كما هو موضح سابقا تنقسم العتبات حسب ما ورد في كتاب "جيرار جنيت (Gerrard Genette)" إلى عتبات مصاحبة للنص، وأخرى محيطة بالنص، لكننا في هذه الدراسة سنركز على العتبات السردية التي تساهم في إنتاج وتوجيه دلالة النص السردي سواء أكانت هذه العتبات لغوية مثل العناوين أو أيقونية تشكيلية مثلما ما نجده في الغلاف، وهي في مجملها تعد صورا جزئية تشارك غيرها في تشكيل ونمذجة الصورة السردية الكلية للنص.

1-1 العنونة:

لم تشهد العرب العنونة كظاهرة أدبية إلا مع ظهور الكتابة؛ فالقصائد في العصر الجاهلي لم ترد معنونة، وإنما اكتفى صاحبها بالقصيدة والروي الذي اعتمده، وكمثال نأخذ (ميمية المتنبي، ورائية عمر ابن أبي ربيعة، بائية أبي تمام...)، ولم تظهر العنونة في الشعر إلا في العصر الحديث، بينما ظهرت العنونة منذ بداية عصر التأليف مع الكتب النثرية، وربما يعود ذلك كما يرى "جون كوهن (John Cohen)" إلى " أن النثر –علميا كان أم أدبيا. يتوفر دائما على عنوان، أي إن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى اللا انسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر، وبالتالي، قد يكون مطلع القصيدة عنوانا، وهكذا، فالعنوان، حسب كوهن يرتبط بالنثر، والانسجام والوصل والربط المنطقي، بينما الشعر يمكنه الاستغناء عن العنونة والتسمية ما دام ينبني على اللااتساق واللاانسجام"[2].

والعنوان كما عرفة "بسام قطوس" هو:" نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية...، وهو كالنص، أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلق ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته، مستثمرا ما تيسر من منجزات التأويل"[3]. وهو ما يؤكد قطعيا على أن العنوان لا يوضع اعتباطيا، بل يوليه الكاتب عناية بالغة ليحيل على معنى النص إيحاء ومباشرة، ويغري عبره القارئ للولوج وتقصي معاني نصه.

[1] -نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص:22.
[2] -جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع:3، 1يناير 1997م، ص:97- 98.
[3] - بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1، 2001م، ص:6.

وبذاك يتحول إلى عنصر هام في بناء النص، إذ هو" ليس عنصرا زائدا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل.. ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي، ومتجاوب، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف"[1].

وبما أن العنوان هو العتبة الأولى، والجسر الرابط بين المتلقي والنص؛ أي أنه همزة الوصل التي تلعب دورا خطيرًا في إغواء المتلقي بصريا ولغويا وتفعيل حواسه، بالتالي، هو ليس مجرد زخرفة هامشية ولا حلية بصرية، ولا كلمة أو جملة اعتباطية تتصدر الكتاب أو النص، كما يراه البعض بل هو عبارة عن نص مقتضب يوجز فيه الكاتب نصه.

وتكمن أهمية العنوان أيضًا في كونه "مؤشرا تعريفيا وتحديديا ينقذ النص من الغفلة، لكونه –أي العنوان– الحد الفاصل بين العدم والوجود، والفناء والامتلاء، فأن يمتلك النص اسما (عنوانا)، هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان)، في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة"[2]؛ أي أن العنوان كالاسم للشخص يعرف به، أو العلامة الفارقة التي تميزه عن غيره من الكتب، وسواء أكان رئيسا أم ثانويا أم تجنيسيا.

ومع أدب الحداثة ومابعد الحداثة حظي العنوان باهتمام كبير سواء من لدن الأدباء أو النقاد؛ حيث أصبحت" مقاربة العنوان أمرا حيويا للإمساك بمكائد السرد ومراوغاته، فالكشف من أسرار عنونته يعني كشفا لطرائقه في البنية والأسلوب وكيفيات التدليل لعلاماته"[3]. والمبدع لا يدخر جهدًا في صياغة العنوان الذي يجب أن يتلون بطابع النص وموضوعه، مشبعا بالايحاء والشاعرية والرمزية أغلب الأحيان وبالمباشرة والتقريرية في أحيان أخرى، بحث يفتح ذهن القارئ على كل الاحتمالات االدلالية.

غير أن الإغراق في التجريب والإيغال في الإيحائية وهو حال العديد من العناوين المعاصرة ألقى بأفق توقع المتلقي في غياهب الحيرة حول الجنس الأدبي الذي هو بصدد تلقيه، فهي" تؤسس لأفق غير سردي، غير أن العلامة التجنيسية للعمل تعيد التوازن بين التفجيرات الشعرية التي يحدثها العنوان والسيولة الكنائية للنص كمحفل للسرد"[4].

[1] -مرجع سابق، ص:53- 54.
[2] --خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، دار التكوين، دمشق، 2007م، ص:5.
[3] المرجع نفسه، ص:303.
[4] -المرجع نفسه، ص:305.

وبالمقابل فإن العنوان في النص السردي" لا يحكي النص، بل على العكس إنه يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة، ولذلك كان وضع العنوان يعني (من بين ما يعنيه) فرض النص كقيمة وكمعنى آت، لن يتم تمثل قضاياه وظواهره إلا في تعالقها وحواريتها مع الخصوصية النصية"[1]. وإذا كان العنوان في الأجناس السردية مثلا يعلن مقصدية الكاتب، والمعنى الذي يحتضنه النص؛ فإن العنوان في القصة القصيرة جدا يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ هو جزء من النص المكثف على نحو يموه مقصدية الكاتب التي لا تحل عقدها إلا عبره، ولنا في قصة "غربة" للقاصة "رقية هجريس" مثال، والتي تقول فيها:

"يجوبون الشوارع.. نهارهم استجداء، ليلهم عويل.. على قارعة الطريق، نصبت واحدة منهم فخا.. مرّ شاب تعوّذ، ونفر، لكن شيخا جلس بقربها واستقرّ"[2]. يمكن القول: إنه لولا العنوان الذي وضعته القاصة لنصها السردي المكثف المتشح بسرابيل الغموض والإيحاء لما فهم المتلقي مقصديته.

1-1-1 العناوين الرئيسية:

تغلب سمات الشاعرية والتخييلية والرمزية الإيحائية على عناوين المجموعات الومضية، حيث يبدو تأثير التجريب جليا على البنيات العنوانية والهيكيلة للقصص القصيرة جدا، وكما أشرنا سابقا تمزج المبدعات بين الشعري والسردي بل يلجأن إلى الدمج المكوناتي والسماتي والجنسي، على نحو أكثر ضغطا وتكثيفا وإيحائية.

هذا ويطبع العنونة في القصة القصيرة جدا، الجملة الاسمية، لتدل على الاستمرار والثبوت ودوام معنى العنوان على أغلب قصص المجموعة، ولعل عدد الومضات جعل الكاتب يقع في مشكلة اختيار عنوان شامل لجميع موضوعاته.

ولتقريب صورة العنوان -كتشكيل صوري جزئي من الصورة السردية الكلية العاكسة لمدلولات النص السردي الومضي- وعليه اخترنا ثلاث مجموعات قصصية على سبيل التمثيل، وهي كالآتي: "قاب جرحين" لأمال شتيوي، "كهنة" لمريم بغيبغ، و"للوجع ظلال" لرقية هجريس.

[1]-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص:18
[2] -رقية هجريس، زخات حروف، ص: 63.

أ ــ قاب جرحين"[1]: ورد العنوان في صيغة جملة اسمية حذف أحد طرفيها وهو المسند إليه ليكون تقدير العنوان: (هي قاب جرحين)، وعنوان المجموعة تشكيل اسمي معرف بالإضافة، وهذا لتفصيل متعذر، فلو قلنا هي قاب لكان المعنى ناقصا يحتاج لتفسير، أما الكلمة المضافة فأتت مثنى لبيان عدد الجروح.

والقاب هو "مابين المقبض والشِّية، ولكل قوس قابان"[2]، ويتناص العنوان مع الآية الكريمة ﴿**فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ۝**﴾[3]. ويعني ذلك القرب الشديد كما جاء في كتب المفسرين؛ " أي: فاقترب جبريل إلى محمد لما هبط عليه إلى الأرض، فحتى كان بينه وبين محمد ﷺ قاب قوسين، أي بمقدارهما إذا مدا...وقد قيل: إن المراد بذلك بُعْد مابين وتر القوس إلى كبدها... ويقولون: القاب نصف الإصبع. وقال بعضهم: ذراعين كان بينهما"[4].

أما الجرح فمن "جَرح جَرْحًا: أحدث شقا في الجلد أو البدن...جرح الشاهد: طعن في صدقه، جاء بما يسقط عدالته ويرد شهادته —جرح شعوره/ جرح كبرياءه: آذاه، أساء إليه، أهانه —جرح شهادته: أسقطها، ردها، طعن في صحتها- جرح عواطفه: أساء إليه قولا أو فعلا —جرح قلبه: سبب له حزنا وألما —جرحه بلسانه: سبه وشتمه"[5]. من هنا، نستشف أن الجرح هو ترك أثر مؤلم سواء أكان في اليد أو في النفس والقلب.

وإن كانت عبارة قاب قوسين كناية على القرب الشديد؛ فإن الكاتبة استعارت هذا القرب وقرنته بالجرح، لتدل إما على ما تعانيه الشخصيات بين جرحين قريبين لا يمكن الهرب منهما، حيث كلما عادت للماضي تجد نفسها قابعة في مآسيه، وإن تطلعت للمستقبل تجد نفسها أمام العادات والتقاليد والسلطة الذكورية والآلام التي هي في انتظارها، وإما دلالة على تموضع الكاتبة بين جرحين يتقاذفانها.

وعلاوة على ذلك فأغلب قصص المجموعة تتحدث عن معاناة المرأة مع عادات وتقاليد المجتمع والتي تكون فيها السلطة والأفضلية للرجل سواء كانت المرأة زوجة أو أختا أو بنتا، إضافة إلى الخيانة والعنف الذي تتعرض لهما، ونظرة المجتمع للعانس والمطلقة والأرملة.

---

[1] -آمال شتيوي، قاب جرحين.
[2]- الفيروآبادي، القاموس المحيط،، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر محمد، دار الحديث، القاهرة – مصر، 1429هـ/ 2008م، ص: 1378.
[3] -سورة النجم، الأية: 9.
[4]- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط:1، 1420هـ/ 2000م، ص: 1777.
[5] -أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج:1، عالم الكتب، القاهرة، ط:1، 1429هـ/ 2008م، ص:358- 359.

وفي المقابل نجد بعض قصص المجموعة تتحدث عن قضايا متنوعة ليس لها علاقة بآلم المرأة بل بالمجتمع كافة مثل قصص (انتصار، وصول، وداع، تبعية، باطن، مشهد، دثر، انعكاس، اختناق، فزع، جنون، يتيم، عجز، اندثار، نفاق، ميل)، وإن كانت هذه الومضات تتنوع مواضيعها اجتماعيا وسياسيا، إلا أن ذلك لا يعني أنها لا تمس المرأة كفرد من هذا المجتمع، إذ إن ما يجري من أحداث سياسية يؤثر في وجدانها، فهي كمواطنة تخاف على بلادها، وكأم تخاف على أبنائها، وكزوجة تهتم لأمر زوجها.

ب ــ "للوجع ظلال"[1]:

جاء العنوان جملة اسمية مكون من مسند إليه (ظلال) نكرة مؤخر، ومسند (للوجع)شبه جملة جار ومجرور مقدم، حيث قدمت المبدعة الوجع على الظلال لأهميته وتأثيره على نفس المتلقي من جهة، وتشويقه لمعرفة المسند إليه؛ أي ماذا يملك الوجع. كما جاء الخبر معرفة ومقدم وهذا لتعظيم وقعه على النفس، إضافة إلى اقترانه بلام الجر التي تفيد الملكية؛ أي إن هذا الوجع يملك ظلالا، والقاصة لم تحدد نوع الوجع أو مسبباته، أما (ظلال) فأتت جمعا نكرة للدلالة على كثرة الظلال للوجع أو مسببات الوجع.

وعلاوة على ذلك عكس هذا العنوان فيوضا من شاعرية تدغدغ حواس المتلقي وتدفعه بإلحاح إلى تقصي دلالة العنوان عبر ربط مضامينه مع مدلولات الومضات الواردة في المجموعة، والكاتبة شبهت الوجع وهو شعور معنوي بالأشياء المادية المحسوسة التي تملك ظلالا، على نحو يتراءى للقارئ عبر الظلال المنعكسة عنه.

ومفردة الوجع في معجم اللغة العربية المعاصر، تعني: " وجِعَ: يوجَع، فهو وجَع، والمفعول موجوع ... وجِعَ الشخص: مرض وتألم وجِعَ من حادث سيارة أحس بوَجَع في شقه الأيمن.....وجَع [مفرد] ج: أوجاع (لغير المصدر) ووِجاع (لغير المصدر): مصدر وجِعَ ... اسم جامع لكل مرض وألم.."[2].

أما كلمة الظل فهي "نقيض الضِّحِّ، أو هو الفيء، أو هو الغداة، والفيء بالعَشِيِّ، ج: ظِلالٌ وظلول واظلال، والجَنَّة...والخيال من الجن وغيره يرى، وفرس مسلمة بن عبد الملك، والعِزُّ، والمَنَعةُ، والزئير، والليل او جنحه، و– من كل شيء: شخصه، أو كِنّه، ومن الشباب أوله، ومن القيظ: شدته، ومن السحاب: ما وارى الشمس منه، أو سواده، ومن النهار: لونه إذا غلبته الشمس. وهو في ظله: في كنفه"[3].

[1] -رقية هجريس، للوجع ظلال.
[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج:3، ص:2404- 2405.
[3] -الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص:1034.

ووفق هذا المفهوم نلمس أن للظل عدة معانٍ، منها ما يدل على الظل في الطبيعة، وهو السواد الذي ينعكس على الأشياء في النهار، حيث إذا لامست أشعة الشمس سطحا فإنة يغطيها لتكون الجهة الأخرى مظلمة مما يشكل خيالا لهذه الأشياء، والله عز وجل تحدث عن هذه الظاهرة في القرآن الكريم في قوله: ﴿أَوَ لَمْ يَرَوْاْ إِلَىٰ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ مِن شَيْءٍ يَتَفَيَّؤُاْ ظِلَٰلُهُۥ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَٱلشَّمَآئِلِ سُجَّدًا لِّلَّهِ وَهُمْ دَٰخِرُونَ ﴿٤٨﴾﴾[1] وقد يدل الظل على النعيم كما في قوله تعالى: ﴿هُمْ وَأَزْوَٰجُهُمْ فِي ظِلَٰلٍ عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ مُتَّكِـُٔونَ ﴿٥٦﴾﴾[2]، ومنها مايدل على العذاب عندما يتحدث الله عز وجل على جهنم وذلك في قوله تعالى:﴿ وَظِلٍّ مِّن يَحْمُومٍ ﴿٤٣﴾ لَّا بَارِدٍ وَلَا كَرِيمٍ ﴿٤٤﴾﴾[3] .

وعليه؛ فالظل هو الانعكاس المظلم والممتد للشيء، والوجع هو كل ما يؤلم الإنسان" فظلال الوجع ممتدة في المكان وعبر الزمان، تلقي الثقافة بظلها ووجعها، فتتجلى وقعا بئيسا، تتحكم فيه الزبونية والعلاقات الخاصة، ويطل التعليم بظله، فيكشف عن سياسة تعليمية يسودها الارتجال، أما ظل المجتمع فمظلم، يكرم فيه الظالم، ويدان فيه المظلوم، ويتحكم فيه القوي برقاب الضعفاء"[4].

ونلاحظ أن أغلب عناوين المجموعة وردت على نحو يدلل على هذا الألم، إذ تدور في حقل دلالي واحد هو:(الوجع)، وكأمثلة على ذلك: (أحلام جياع، مكامن ملغمة، تنافر، خيفانة، اللقيط، ليلة رعب، نبض المواجع، نهاية، غريق، خيبة، تقشف، إجرام، معذبون، تظلم، نزاع، صدمات، أزمة، هشاشة، غطرسة، تحايل صداقة، غيظ، كيد دفين)، كما نجد عناوين أخرى توضح أسباب الوجع وظلاله (أزمة، تقشف، غطرسة، كيد دفين، تحايل صداقة، إجرام، تشريد، غربة...).

ج ــ "كهنة"[5]:

ورد هذا العنوان في صورة كلمة واحدة بصيغة الجمع، مفردها (كاهن)، والتي تحتمل تقديرين، إما مسند ومسند إليه محذوف تقديره قصص كهنة، أو هؤلاء كهنة، وأما إذا اعتبرنا العنوان مسندا إليه يكون تقديره كهنة قصص قصيرة جدا.

[1]- سورة النحل، الآية: 48.
[2] -سورة يس، الآية:56.
[3] -سورة الواقعة، الآيتين: 43- 44.
[4]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:9.
[5] -مريم بغيبغ، كهنة.

ومن ناحية أخرى؛ فالعنوان جاء اسم جمع نكرة ليدل على التكثير؛ أي أن دلالة العنونة لا تمس شخصا معينا بل جماعة، وللنكرة أغراض يحددها السياق وحده، والدلالة هنا، إما على الخوف من التصريح بالأشخاص الذين يحملون صفة الكهانة أو تحقيرا لهم خاصة في الثقافة الإسلامية، وقد يكون لتعظيم ما يعكسه هذا المصطلح في الديانات الأخرى.

هذا العنوان في ذاته يحمل تناقضا مع بيئة أو ثقافة المتلقي العربي المسلم، حيث كلمة الكاهن أو كهنة تحمل دلالات منها: العراف أو المشعوذ والمنجم والساحر والدجال، أو خادم المعبد بالنسبة للديانات القديمة، وكذا دلالات القس والراهب في الديانة المسيحية، وهو ما يدفع القارى كما أشرنا آنفا إلى تقصي معانيها ضمن الومضات والغاية من جعلها كلمة السر والمفتاح الذي يفك شيفرات بقية العناوين والنصوص الومضية للمجموعة ككل، وقد ورد في كتاب الله عز وجل لفظ الكاهن مقرونا بلفظ المجنون، وهذا في قوله تعالى: ﴿**فَذَكِّرْ فَمَآ أَنتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ ﴿٢٩﴾**﴾[1]، وهذا لأن الكلام الذي يقوله المجنون والكاهن في المرتبة ذاتها، فإن كان المجنون فاقد العقل يقول كلاما كيفما اتفق؛ فالكاهن أيضا حديثه دجل وآكاذيب لخداع الناس.

وتتطابق هذه الدلالة مع ما ورد في المعاجم العربية" فكهن: الكاهنُ: معروف. كَهَنَ له يَكْهَنُ ويكهُنُ وكَهُنَ كَهانةً وتَكَهَّنَ تكَهُّنًا وتَكْهِينًا، الأخير نادر: قضى له بالغيب. الكاهن الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان ويدَّعي معرفة الأسرار... وفي حديث الجنَين: إنما هذا من إخوان الكهان؛ إنما قال له ذلك من أجل سجعه الذي سجع، ولم يعبه بمجرد السجع دون ما ضمن سجعه من الباطل... وإنما ضرب المثل بالكهان لأنهم كانوا يروجون أقاويلهم الباطلة بأسجاع تروق السامعين، ويستميلون بها القلوب، ويستصغون إليها الأسماع"[2].

وكلمة كاهن في الديانات الأخرى له مكانة خاصة، فهي تعني رجل الدين والوسيط بين العبد وربه، فهو في نظرهم الشفيع أو الوسيط الذي يطلب منه المغفرة، وهذا ما نجده في الديانات السماوية الأخرى، والحضارت القديمة خاصة الفرعونية، وقد استغل الكهنة هذه السلطة الدينية لتثبيت سلطانهم ونهب أموال الشعب بحيل مختلفة.

[1]- الطور، الآية: 29.
[2] -ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ك، ه، ن)، ج:13، ص:363-364.

والقاصة كررت العنوان الأساس ليكون عنوانا لإحدى ومضاتها القائلة:" أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتّعبِير، سرقو السنبلات الخضر... سقطت سنبلتي السابعة، أينعت ورَبت، أحرقوا الحقل... أدركت جهلهم... كنت كالمجنون أنتظر (يوسف)"[1].

وكلمة كهنة ارتبطت دلالتها برجال الدين في عهد سيدنا "يوسف عليه السلام"، الذين عرفوا بالدجل والكذب ونهب أموال الناس وهذا ماتعبر عنه هذه القصة، لذلك يمكن القول: إن مقصدية الكاتبة من العنوان الذي جاء مخالفا لثقافة المجتمع الدينية، يعبر عن الجشع والطمع والكذب واستمالة عقول الناس بالحجج الدينية للبقاء في هرم السلطة، ونهب المزيد من الثروات وتملك الرقاب، وهذا ماتعبر عنه أغلب قصص المجموعة، حتى إننا نجد بعض عناوين المجموعة تحمل هذه الدلالات مثل:(غفلة، فريسة، فاجعة، صدمة، مؤامرة، طقوس، قيود، خراب، سوء، نذالة، خداع، خسران، لص، وجع، ضالون، همج،كهنة، أحقاد، خذلان، تمرد، أوجاع، خيبات، اضطراب، بلاء، استيلاء، جاهلية، سطوة).

1-1-2 العناوين الداخلية:

وتعني تلك العناوين الواردة في متن المؤلَف، وتتمثل في عناوين لقصائد الديوان الشعري أو لفصول الرواية، أو القصص بالنسبة للمجموعات القصصية، وهي" كالعنوان الرئيسي غير أنه يوجد للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل مقروئية، تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص/ الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص، والمنخرطون فعلا في قراءته"[2].

ويكمن الفرق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية في الأولوية والضرورة؛ فالعناوين الداخلية حسب رأي "عبد الحق بلعابد":" ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلا ماكانت تحتاج إلى تبيين أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف"[3].

وتختلف عنونة الومضات في المجموعات القصصية عن العنونة الداخلية للرواية؛ فالأخيرة قد يلجأ الروائي إلى وضع عنوان للفصول أو ترقيمها أو تسميتها للتفرقة بينها، بينما في القصة القصيرة جدا لا نستطيع الاستغناء عن عناوين القصص؛ لأن كل قصة مستقلة في التشكيل والدلالة عن الأخرى، لذلك

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:46.
[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات ، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص:125.
[3]- المرجع نفسه، ص ن.

فالعنوان الداخلي للقصص هو بمثابة عنوان رئيس لها، ثم تجمع كلها تحت عنوان واحد يمثل المغزى المشترك بين جميع قصص المجموعة.

وتتميز العناوين الداخلية في القصة القصيرة جدا بكثرتها، وهذا يعود لعدد القصص المكثفة، التي قد تتجاوز المئة ومضة. وعندما نتحدث عن العنوان فنحن نتحدث عن بنية لغوية تركيبية، إلا أنها "غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل (العنوان)دون أية محظورات، فيكون كلمة ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا كما جملة فعلية أواسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة، وتتكافأ كل صور التنوع التركيبي من (الكلمة) المفردة إلى المتتالية Sequence من الجمل وهذا التكافؤ يعني أن إفادة العنونة تتكئ إلى وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه"[1]. والتكثيف الذي تتميز به القصص يشمل العنونة أيضا، لذلك نجد أغلب العناوين عبارة عن كلمة واحدة، ونادرا ما تأتي مكونة من كلمتين.

أ ــ قاب جرحين:

البنية الصرفية	العنوان	البنية التركيبية	العنوان
فعل	أصمت	فعل + فاعل	أصمت
اسم الفاعل	تيار معاكس(معاكس)، حلم ضائع (ضائع)، باطن،	مبتدأ+ صفة+ خبر محذوف	تيار معاكس، حلم ضائع، عادة سيئة
اسم المفعول	مصير	مبتدأ+ مضاف إليه+ خبر محذوف	رحلة البحث
الصفة المشبهة	عادة سيئة (سيئة)، رحلة البحث (رحلة)، يتيم	مبتدأ+ مضاف+ خبر محذوف	غصّة قلب، سوء حظ
المصدر	معادلة، اختراق، انتصار، غفلة، وصول، شرْخ، التبعية، ذعر، مظهر، شَكٌّ، ذكرى، وجع، حلم ضائع (حلم)، حسد، رحلة البحث (البحث)، مشهد، وصية،	مبتدأ محذوف+ خبر	وداع، باطن، واجب، مصير، يتيم، معادلة، اختراق، انتصار، غفلة، وصول، شرْخ، التبعية، ذعر، مظهر، شَكٌّ، ذكرى، وجع، حسد، مشهد، وصية، دثر،

[1]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص:39.

	دثر، انعكاس، تعويض، نكران، اعتقاد، تطير، اختناق، حلم، إحساس، غصّة قلب (غصّة)، خلاف، احباط، انتقام، تراجع، عادة سيئة (عادة)، امتحان، خبر، هجر، فزع، جنون، سوء حظ، عجز، اندثار، حنين، فرصة، عمر، خداع، تغيير، نفاق، ورطة، علاقة، ميل، حالة، شرّ، وداع، تصور، واجب.		انعكاس، تعويض، نكران، اعتقاد، تطير، اختناق، حلم، إحساس، خلاف، إحباط، انتقام، تراجع، امتحان، خبر، هجر، فزع، جنون، عجز، اندثار، حنين، فرصة، عمر، خداع، تغيير، نفاق، ورطة، علاقة، ميل، حالة، شرّ، تصور.

يغلب على العناوين الفرعية للمجموعات القصصية القصيرة جدا طابع التكثيف، وعدم التعيين، كما هو مبين في الجدول الخاص بعناوين مجموعة "قاب جرحين"، والتي وردت في غالبيتها كلمة واحدة نكرة؛ إذ بلغ عدد العناوين الواردة نكرة تسعة وخمسون عنوانا؛ أي ما يعادل 97% من مجمل عناوين المجموعة، بينما جاء عنوان واحد معرف بالإضافة؛ أي ما يعادل 1% من نسبة عناوين المجموعة، والنكرة كما نعلم تدلل على مسمى عام غير محدد، وهذا ما يسم طبيعة القصة القصيرة جدا والتي سنتعرف عليها فيما بعد مع مختلف مكونات البنية السردية، حيث نلمس عدم تحديد الأمكنة والأشخاص والاكتفاء فقط بما يشير إليها مما يعمق غموضها وصعوبة القراءاة والتأويل.

أما ما ارتبط بالصيغة الاشتقاقية للعناوين، فنجد أن للمصدر الحظ الأوفر؛ إذ ورد خمسا وخمسين مرة؛ أي مايعادل 90% من نسبة عناوين المجموعة، في حين أن اسم الفاعل ورد ثلاث مرات؛ أي مايعادل 5% من نسبة عناوين المجموعة، بينما الصفة المشبهة وردت ثلاث مرات؛ أي مايعادل 5% في المجموعة، في حين أن اسم المفعول والفعل حضر كل منهما مرة واحدة؛ أي ما نسبته 1% من العناوين الفرعية.

وبما أن المصدر هو الأعلى حضورًا في القصص، فإن ذلك دلالة على أن توظيفه على هذا النحو أمر مقصود للإحاطة بمجريات الأحداث، خاصة وأن القصة القصيرة جدا تقوم على الاختزال الحدثي والتشكيلي عموما.

بينما يدل اسم الفاعل "على الحدث والحدوث وفاعله، ويقصد بالحدث معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثبوت ف (قائم)-مثلا- اسم فاعل يدل على القيام وهو الحدث، وعلى الحدوث أي التغير، فالقيام ليس ملازما لصاحبه ويدل على ذات الفاعل أي صاحب القيام"[1]. في حين يدل اسم المفعول "على الحدث والحدوث ...لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف" [2]. أما الفعل كما هو معلوم فيدل على السيرورة والتجدد الحدثي.

وفي المقابل نجد أن الصفة المشبهة " تدل على الثبوت، ومعنى الثبوت الاستمرار واللزوم، أي أنها تدل على أن الصفة ثبتت في صاحبها على وجه الدوام"[3]، ومن خلال ما سبق نجد أن معاني الأبنية الصرفية لعناوين المجموعة يغلب عليها الحدث والإنجاز؛ أي ما يعادل 98% من عناوين الكلية؛ والكاتبة في القصة القصيرة جدا تركز على الحدث أكثر، وتعتبره الجزء الأهم في الومضة، حتى إن العناوين الواردة صفة مشبهة اقترنت بحدث مثل: (عادة سيئة، رحلة البحث)، في حين أن عنوان: (يتيم) وإن دل على صفة مشبهة ثابتة على الشخص، فهي تدل من جهة أخرى على حدث اليُتم، الذي يحيل إلى الأحداث والمآسي التي تعرض لها اليتيم إثر فقدان أحد أبويه.

أما الصيغ التركيبية للعناوين الفرعية، فالقاصة اختارت التشكيل الجملي، حيث "يتعطل فيها النحو. عن الأداء المباشر للمعنى، تتسم أنها جمل بنائية بامتياز، فهي مؤجلة المعنى إلى حين امتلاك السياق فاعليته بانتهاء النص، هذا التأجيل يمثل أحد أهم التباينات بين الاستعمال العادي للغة اتصاليا. وبين شعرية التنفيذ اللغوي أو جماليته"[4].

ومما تجدر الإشارة إليه أن العنوان غالبا ما يأتي غير مكتمل في المعنى والمبنى،ولا يتضح إلا عبر ربطه بمدلولية المتن، كما أن الصيغة التركيبية للعنونة الفرعية هي الأخرى وردت مختزلة يشوب بعضها الغموض، فأغلب العناوين في صيغة مفردة واحدة؛ إي أنها عبارة عن جملة اسمية حذف أحد طرفيها إذ بلغت نسبة العناوين الواردة جملة اسمية نسبة 98%، في حين أن ورودها في صورة الجملة الفعلية مرة واحدة، على النقيض من الجملة الاسمية التي شكل حضورها اللافت والطاغي سمة بارزة، لما تحمله من معنى الاستمرارية والثبات، لتؤكد أن المعنى الذي يحمله العنوان هو الآخر يستند إلى السكون.

---

[1]- فاضل صلح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط:2، 1428هـ/ 2007م، ص:41.
[2]- المرجع نفسه، ص: 52.
[3]- المرجع نفسه، ص: 65.
[4]- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية، ع:43، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، سبتمبر 1995م، ص: 151.

وتأكيدًا للصيغة الاسمية التي وردت عليها أغلب هذه العناوين، يمكن القول: إن الجملة الاسمية التي حذف مبتدؤها بنسبة يعود 87%، بينما الجمل الاسمية محذوفة الخبر بلغت نسبتها 10%، ويعود هذا الفرق الواضح إلى نسبة العنونة المفرداتية؛ أي إن الجملة الاسمية التي حذف خبرها لمقاصد محددة، لها علاقة بالطبيعة التركيبية للجملة من جهة، وطبيعة العنوان من جهة أخرى، حيث نجد أن أغلب العناوين جاءت كمصدر تعبر عن فعلها، وتكتفي الجملة به، وعليه حذف المبتدأ وجوبا، أما الطبيعة التركيبية فقد تميزت بالإيجاز والتركيز، ولفت نظر القارئ إلى النقاط المركزية في القصة، لذلك ركزت الكاتبة في عنونتها على الأحداث، وحذفت المسند إلية أو الشخصية المحورية القائمة عليها أحداث القصة.

أما من الناحية الدلالية فنجد أغلب عناوين المجموعة تحمل معنى الألم والحزن والخيبة وهذا ما قام عليه العنوان الرئيس لمجموعة "قاب جرحين"، حيث نسبة العناوين التي تحمل هذا المعنى تبلغ 68%، وهي كالآتي: (تيار معاكس، غفلة، سراب، وداع، شرخ، تبعية، ذعر، شك، ذكرى، وجع، حلم ضائع، باطن، حسد، وصية، دثر، انعكاس، نكران، اعتقاد، اختناق، حلم، إحساس، غصة قلب، خلاف، إحباط، انتقام، تاجع، عادة سيئة، هجر، فزع، اصمت، جنون، عجز، اندثار، حنين، خداع، نفاق، ورطة، مصير، شر، سوء حظ، يتيم).

بينما العناوين الباقية تنوعت مدلولاتها التي تبدو في ظاهرها بعيدة عن المعنى العام للمجموعة القصصية والتي بلغت نسبتها 32%، وهي فيما يأتي: (معادلة، اختراق، انتصار، وصول، مظهر، رحلة البحث، مشهد، تعويض، امتحان، خبر، واجب، فرصة، عمر، تغير، علاقة، ميل، حالة، تصور، تطير)، وبالرغم من أن دلالة العنوان لا تعبر على الألم والحزن والخيبة، إلا أن المتن يعبر على ذلك، وعلى سبيل المثال: نجد في قصة "مشهد" تقول الكاتبة:

"بين الأنقاض، كانت عينا طفل دامعة..

تبحث عن بقايا أكل..

تجمع صورا محترقة..

كان الكبار يواصلون لعبتهم

بجنون.."[1]

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:35.

ورد العنوان كلمة مفردة "مشهد"، وهو يعكس لقطات صورية لمأساوية الحروب وما ينجر عنها من دمار وفقر وحرمان، وهذه الومضة عبرت عن أشد حالات الحزن التي تمس الأوطان وشعوبها، وهو ما جسدته القاصة في مشهد واحد، لطفل يتيم يلملم شتات صور محترقة عساه يجد صورة لأحد أقاربه تظل ذكرى مؤلمة، أو رغيف خبز يسد به جوعه، أما اللقطة الأكثر حساسية وعمقا دراميا فهي مشاهدة الكبار له دون أن يحرك ذلك في قلوبهم.

ب ــ للوجع ظلال:

البنية الصرفية	العنوان	البنية التركيبية	العنوان
اسم فاعل	مخادع، معلّم، أحلام جياع (جياع)، بائع تفاح (بائع)، تبّع (ج: تابع)، خارج المجال (خارج)، ناشر،	مبتدأ + مضاف+ خبر محذوف(أو الخبر متن القصة)	أحلام جياع، بائع تفاح، مزمة صيف، خمس نجوم،
اسم مفعول	مجتمع، مدلولات، مكامن ملغمة (ملّغم)، الملهوفون، معذبون، كيد دفين (دفين)،	مبتدا+ مضاف إليه+ خبر محذوف (الخبر هو نص القصة)	خارج المجال، ردّ الجميل، نبض المواجع، عاصمة الكلام، وعد الله، صوت الحق، أجراس الوجع، خارج المجال،
المصدر	إنسانية، عفوية، تحالف، دعاء، صلة، مهازل، أحلام جياع (أحلام)، تنافر، أرزاق، تسكع، قدرة، كفاءة، إدماج، تقويم، فراسة، خلفٌ، ردّ الجميل (ردّ)، ليلة رعب (رعب)، مناورة، عدالة، وعد، تحزُّب، نبض المواجع (نبض)، غربة، عاصمة الكلام (كلام)، تشريد، تعويذة، عسر، غرور، سخافة، جنون، خيبة، تقشف، إجرام، وعد الله	مبتدأ + صفة + خبر محذوف (أو الخبر متن القصة).	مكامن ملغمة، كيد دفين، مسامير صدئة، طامة كبرى

	(وعد)، شفاء، تجاهل، انصهار، تأشيرة، تسعيرة، تظلم، نبض، فراغ، نزاع، صدمات، ولادة، أزمة، تمثيل، هشاشة، تحايل صداقة، غيظ، تلون، طرائف (ج:طرفة)، كيد دفين (كيد)، صوت الحق، القسط، أجراس الوجع (وجع)، استهتار.		
صفة مشبهة	رحلة، قهقري، حسود، مسامير صدئة (صدئة)، لصوص، خيفانة، حفيد، ردّ الجميل (جميل)، شهيد، اللقيط، نبض المواجع (ج: موجع)، عمالقة، غريق، نفَّاثة، زلوع،	مبتدأ+ خبر محذوف	الملهوفون، اللقيط، القسط، النهاية، الصدى، العلامة، الناظور، مارسيميني،
اسم تفضيل	طامة كبرى (كبرى)	مبتدأ محذوف+ خبر	مخادع، معلّم، تبّع، ناشر، مجتمع، مدلولات، معذبون، إنسانية، عفوية، تحالف، دعاء، صلة، مهازل، إنسانية، عفوية، تحالف، دعاء، صلة، مهازل، تنافر، إدماج، تقويم، فراسة، خلفٌ، مناورة، عدالة، وعد، تحزُّب، تشريد، تعويذة، عسر، غرور، سخافة، جنون، خيبة، تقشف، إجرام، شفاء، نزاع، تجاهل، انصهار، تأشيرة، تسعيرة، تظلم، نبض، فراغ،
اسم مكان	مكامن ملغمة (مكامن)، مواقف، عاصمة الكلام (عاصمة)، خارج المجال (مجال)		
اسم زمان	مزمة صيف (صيف)، ليلة رعب (ليلة)، النهاية،		
اسم الآلة	مسامير صدئة (مسمار)، ولاعة،		

اسم	زهايمر، رماد، أنثى، غول، نسوة، بائع تفاح (تفاح)، مزنة صيف (مزنة)، خمس نجوم، مارسيميني، الصدى، نساء، العلامة، الناظور، حرباء، عِبَر، ظلال، طامة كبرى، أيقونة، شمعة، بَشَرٌ.		صدمات، ولادة، أزمة، تمثيل، هشاشة، تحايل، صداقة، غيظ، تلون، طرائف، استهتار. رحلة، قهقري، حسود، لصوص، خيفانة، حفيد، شهيد، عمالقة، غريق، نفَّاثة، زلوع، مواقف، ولاعة، زهايمر، رماد، أنثى، غول، نسوة، نساء، حرباء، عِبَر، ظلال، أيقونة، شمعة، بَشَرٌ.

تعددت الصيغ الصرفية في مجموعة "رقية هجريس" "للوجع ظلال" بين المصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول، واسمي الزمان والمكان، واسم الجنس، واسم الآلة، واسم التفضيل، والصفة المشبهة. وما لفت انتباهنا هو الحضور القوي للمصدر تماما مثلما هو في مجموعة "قاب جرحين"؛ إذ بلغت نسبة ورود العنونة مصدرا نحو 53%، يليه اسم الجنس بنسبة 18%، فالصفة المشبهة بنسبة 13%، أما اسم الفاعل بنسبة 6%، واسم المفعول بنسبة 5%، في حين ورد كل من اسم المكان بنسبة 3%، واسم الزمان بنسبة 2%، ليكون لاسم الآلة واسم التفضيل أدنى نسبة وهي 1% من عناوين المجموعة لكل صيغة صرفية.

وكما أشرنا إليه آنفا أن كل من المصدر واسم الفاعل واسم المفعول صيغ تحيل على الحدث، حيت "اسم المكان هو مكان وقوع الفعل، واسم الزمان هو زمان وقوعه"[1]، أما الصفة المشبهة فـ" تدل على الثبوت، ومعنى الثبوت والاستمرار واللزوم؛ أي أنها تدل على أن الصفة ثبتت في صاحبها على وجه الدوام"[2]. وهذا المعنى ينطبق على اسم التفضيل، في حين أن اسم الجنس يدل على الاستمرار والدوام، واسم العلم الذي يعكس ذاتا ثابتة، وهي في الغالب شخصية الومضة.

لذلك نجد أن نسبة الصيغ الصرفية التي تدل على حدث ثابت كان أو متجددا بلغت نسبتها 65%؛ في حين أن الاسم سواء مع الجنس أو العلم فنسبته حوالي 19%.

[1]-فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص:36.
[2]-المرجع نفسه، ص:65.

أما بالنسبة للبنية التركيبية، فنلاحظ أن جميع العناوين وردت جملا اسمية حذف أحد طرفيها؛ إذ بلغت نسبة العناوين محذوفة الخبر 22%، أما العناوين التي حذف مبتدؤها نسبة 78%.

ويعود حذف المبتدأ لعدة أسباب،" إما لمجرد الاختصار والاحتراز عن العبث بناء على الظاهر. وإما لذلك مع ضيق المقام، وإما لتخييل أن في تركه تعويلا على شهادة العقل وفي ذكره تعويلا على شهادة اللفظ من حيث الظاهر، وكم بين الشهادتين؟، وإما لاختيار تنبيه السامع له عند قرينة أو مقدار تنبهه، وإما لإيهام أن في تركه تطهيرا له على لسانك، أو تطهيرا للسانك عنه، وإما ليكون لك سبيل إلى الإنكار إن مست إليه حاجة، وإما لأن الخبر لا يصلح له إلا حقيقة أو ادعاء، وإما لاعتبار آخر منسي لا يهدي إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم"[1]. وكما قلنا سابقا، فإن حذف المبتدأ، كان بسبب الإيجاز الذي يعد أحد أهم صفات العنونة في القصة القصيرة جدا، أما حذف الخبر فيعود لسببين إما لطبيعة العنونة التي لا تحتمل الإطناب، أو أن الخبر مذكور في متن القصة.

توزعت دلالة العنونة بين التعبير عن الأحداث أو الشخصيات أو الأمكنة، كما عكست أغلب العناوين دلالة العنوان الرئيس لمجموعة "للوجع ظلال" التي تحمل معانيها ودلالاتها سواء المعجمية أو الدلالة الإيحالية المضمرة جزءا من الوجع الذي تتعدد أسبابه، حيث بلغ عددها الذي ينطبق مع العنوان القاعدي للمجموعة ما نسبته 56% وهي كالآتي: (قهقري، زهايمر، تحالف، رماد، حسود، مسامير صدئة، مخادع، غول، لصوص، مهازل، أحلام جياع، مكامن ملغمة، تنافر، خيفانة، تبّع، شهيد، اللقيط، ليلة رعب، مناورة، تحزب، ولاعة، نبض المواجع، غربة، نهاية، الملهوفون، تشريد، تعويذة، عسر، خارج المجال، حرباء، غرور، نفاثة، سخافة، جنون، طامة كبرى، خيبة، تقشف، إجرام، وعد الله، زلوع، تجاهل، معذبون، انصهار، تظلم، فراغ، نزاع، صدمات، أزمة، ولادة، ، عبر، هشاشة، تسعيرة، غطرسة، تحايل صداقة، غيظ، كيد دفين، أجراس الوجع، استهتار).

أما بقية العناوين المختلفة في إيحاءات مدلوليتها عن دلالة العنوان الرئيس للمجموعة فقد بلغت نسبتها 44%، وهي كما يأتي: (رحلة، إنسانية، عفوية، أنثى، دعاء، صلة، مجتمع، معلم، نسوة، مدلولات، بائع تفاح، مزمة صيف، مواقف، أرزاق، حفيد، تسكع، قدرة، كفاءة، إدماج، تقويم، فراسة، خلف، خمس نجوم، رد الجميل، عدالة، وعد، مارسميني، عاصمة الكلام، الصدى، عمالقة، نساء، الناظور، ظلال، شفاء، أيقونة، تأشيرة، نبض، شمعة، تمثيل، ناشر، طرائف، تلون، صوت الحق، بشر، القسط)،

[1] -الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ج:2، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة- مصر، ط:2، 1373هـ/ 1953م، ص ص 4-6.

وبالرغم من مغايرة دلالة العناوين للمعنى العام للمجموعة، فإن هذا لا يعني أن معنى الومضة الذي يعكسها يبتعد عن ذلك، وعلى سبيل المثال قصة: "رد الجميل"، تقول القاصة فيها:

"عندما اشتدّ عوزهم، شرع أمامهم الأبواب.. لما كلّ ووهن، أداروا ظهورهم متجاهلين"[1]

نلاحظ أن العنوان يشكل مفارقة لفظية تعكس الوجع الذي تعرض له؛ فشخصية القصة كانت تتوقع أن يكون الإحسان الذي قدمته تجده حين تكون في وضع يستدعي ذلك، لكن ما حدث كان العكس تماما.

كما تبتعد القاصة في بعض الأحيان عن المغزى العام للجموعة، ويعود هذا لكثرة القصص التي تحويها المجموعة والتي تفوق المئة قصة، حيث نجد كمثال: قصة "الناظور"[2]، التي تمتدح فيها هذه المدينة قائلة:

"على ضوء القمر، تهادى الليل.. على صفير القطار، تهدلت أجساد.. لما بان الصبح، تألقت عاصمة النور على أطياف الإبداع".

وهنا، الكاتبة تمدح المدينة المغربية "الناظور" التي تشتهر بمبدعيها ونقادها، وهذا لا علاقة له بالمعنى العام للمجموعة ولا بالومضات الأخرى.

ج ــ كهنة:

البنية الصرفية	العنوان	البنية التركيبية	العنوان
فعل	فلا تنهر	حرف جزم+ فعل+ فاعل مستتر	فلا تنهر.
اسم فعل	هيت لك	فعل محذوف+ اسم فعل + جار وجرور	هيت لك
اسم فاعل	غابرون، هاربة، ضالون، التائب، حاجز، متبرئ، عائد،	مبتدأ+ صفة+ خبر محذوف (أو الخبر متن القصة).	حلقة مفرغة، عروس شرقية، الزمن الجميل، الراية السوداء، المئذنة الحادباء، قهوة مرة، حلقة مفرغة

[1]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:55
[2] -المصدر نفسه، ص:74.

اسم مفعول	ذميم، حلقة مفرغة (مفرغ)، موؤودة.	مبتدأ+ مضاف إليه+ خبر محذوف (الخبر ضمن متن القصة).	مياه الفرح، زغاريد الخطيئة، جسور الأولياء، قنطرة لحبال، قنطرة سيدي راشد، زمن الكوليرا، زمن الرجال، أجراس الميلاد، فوضى الكلام، فرانكشتاين العصر، واد الذئاب، مصاص الدماء.
المصدر	غفلة، صدمة، عرش، كرامة، إخفاق، فصول (ج:فصل)، مؤامرة، خراب، سوء، شماتة، ثورة، نذالة، غرور، عروس شرقية (شرقية)، وفاء، خداع، انتظار، صدأ، فصام، ندم، وجع، حرية، ثورة، جفاف، تفاؤل، حضارة، تحول، صمود، خصوبة، حيرة، انعكاس، إخلاص، مياه الفرح (الفرح)، انتهاء، عودة، همج، عِشرة، ظُلم، وراثة، نقطة نظام (نظام)، حرية، وداع، نكران، مسابقة، أحقاد، عَطَش، خذلان، رفعة، تَمَرّد، أوجاع، زغاريد الخطيئة (خطيئة)، بقعة ضوء (ضوء)، خيبات، اضطراب، مردة، رحمة، إنصاف، بلاء، أحقاد، مخاض، عاقبة، استيلاء، إفلاس، صراع، جاهلية، إسعاف، سقوط،	مبتدأ + حرف عرف +اسم معطوف+ خبر محذوف.	هي وهو

	رفعة، ترقب، رجاء، ارتطام، لا جدوى، شقاوة، خواء، رُهاب، تمرد، رَجع، تحليف، عزاء، شتات، كلالة، خواء، تفان، مسخ، اقتناص، سطوة، استموات.		
صفة مشبهة	الزمن الجميل (الجميل)، خسران، الراية السوداء (السوداء)، المئذنة الحادباء (حدباء).	مبتدأ+ مضاف+ خبر محذوف (الخبر متن القصة).	نقطة نظام، بقعة ضوء.
اسم تفضيل	أفّاك،	مبتدأ+ خبر محذوف.	الجعسوس، سيدي مسيد، التائب، سيزيف.
اسم مكان	معرض، نهاية، مقابر، جسور الأولياء (جسور)، قنطرة لحبال، قنطرة سيدي راشد، مأتم.	مبتدأ محذوف+ خبر.	غابرون، هاربة، ضالون، حاجز، متبرئ، عائد، ذميم، موؤودة، غفلة، صدمة، عرش، كرامة، اخفاق، فصول، مؤامرة، خراب، سوء، شماتة، ثورة، نذالة، غرور، وفاء، خداع، انتظار، صدأ، فصام، ندم، وجع، حرية، ثورة، جفاف، تفاؤل، حضارة، تحول، صمود، خصوبة، حيرة، انعكاس، إخلاص، نظام، حرية، وداع، نكران، مسابقة، أحقاد، عَطَش، خذلان، رفعة، تَمَرّد، أوجاع، خيبات، اضطراب، مردة، رحمة، إنصاف، بلاء،
اسم زمان	زمن، الزمن الجميل (الزمن)، زمن الكوليرا (زمن)، زمن الرجال (زمن).		
اسم الآلة	المئذنة الحدباء.		
اسم جنس	قابيل، فريسة، فاجعة، قوانين، كانيبال، أغوال، طقوس، قيود، هي وهو، أصل، زمن الكوليرا (الكوليرا)، سيزيف، لص، جنائز، بقايا، أعراف، عجائب، برزخ، مياه الفرح (مياه)، الحياة، زمن الرجال (الرجال)، كهنة، نقطة، أجراس الميلاد، ألوان، قهوة مرة،		

	سحب، ناصية، الراية السوداء (الراية)، فوضى الكلام، زغاريد الخطيئة (زغاريد) جسور الأولياء (الأولياء)، سيدي مسيد، حلقة مفرغة (حلقة)، بقعة ضوء(بقعة)، قيامة، جنّة، غثاء، ألوان، ظلمات، لعبة، سلاح، طاعون، نهايات، ستار، فرانكشتاين العصر، واد الذئاب، مصاص الدماء، الجعسوس.		أحقاد، مخاض، عاقبة، استيلاء، إفلاس، صراع، جاهلية، إسعاف، سقوط، رفعة، ترقب، رجاء، ارتطام، لا جدوى، شقاوة، خواء، رُهاب، تمرد، رَجع، تحليف، عزاء، شتات، كلالة، خواء، تفان، مسخ، اقتناص، سطوة، استموات، خسران، أفّاك، معرض، نهاية، مقابر، مأتم، قابيل فريسة، فاجعة، قوانين، كانيبال، أغوال، طقوس، قيود، أصل، لص، جنائز، بقايا، أعراف، عجائب، برزخ، ألوان، سحب، ناصية، قيامة، جنّة، غثاء، ألوان، ظلمات، لعبة، سلاح، طاعون، نهايات، ستار.

تنوعت الصيغ الصرفية في مجموعة مريم بغيبغ "كهنة" بين اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر واسم الجنس، الصفة المشبهة، اسمي الزمان والمكان، واسم الآلة واسم التفضيل، إلا أن ورود العنونة على صيغة المصدر كان بارزا، يتبعة اسم الجنس، والمجموعة القصصية "كهنة" أيضا يغلب على عناوينها صيغة المصدر التي بلغت نسبته 58% من نسبة عناوين المجموعة ليليها اسم الجنس بنسبة 35%، أما نسبة اسم الفاعل واسم المكان فبلغت 4%، بينما نسبة اسم المفعول واسم الزمان، والصفة المشبهة 2%، والنسبة الأدنى كانت من نصيب اسم التفضيل واسم الآلة واسم الفعل والفعل بنسبة تقدر ب1% لكل صيغة صرفية.

وكما قلنا سابقا يغلب على العنونة الفرعية للمجموعات القصصية محل الدراسة، التعبير عن الحدث من خلال البنية الصرفية التي تتمثل في المصدر، ثم اسم الفاعل، واسم المفعول، بينما الصفة المشبهة واسم الجنس، والعلم والتي تعبر عن شخصيات القصص وردت في المرتبة الثانية، ليكون لاسم الزمان والمكان

المرتبة الثالثة والأخيرة، وإن كان هذا التقدير لا ينطبق كثيرا مع المعنى وخاصة مع اسمي المكان والزمان؛ لأننا نلاحظ أن اسم الجنس قد يعبر عن شخصيات القصة، كما قد يأتي تعبيرا عن مكان، أو شيء، لذلك يبقى هذا التقدير نسبيا.

أما بالنسبة للصيغة التركيبية للعنونة فتتراوح بين الجملة الفعلية والاسمية، إلا أن الأخيرة هي صاحبة الحضور الطاغي مقارنة بنظيرتها التي وردت في قصتين فقط، كما ذكرنا سابقا أن الجملة الاسمية تؤكد معاني الثبات والاستقرار ودوام الحال وهو ما ينطبق على العنونة بصفة عامة.

بينما تتفرع الجملة الاسمية إلى قسمين، جمل حذف خبرها، وأخرى حذف مبتدؤها، وذلك بسبب طبيعة العنونة في القصة القصيرة جدا والتي تتميز بالإيجاز والتكثيف. حيث بلغت العناوين التي حذف خبرها، أو إن صح التعبير أُجِّل الخبر فيها ليكون معلوما في متن القصة ما نسبته 28%، أما تلك الواردة جملة اسمية حذف مبتدؤها فبلغت نسبتها 78%.

وبما أن المجموعة الومضية تركز على الأحداث فقد عكست أغلب عناوينها تلك الدلالة؛ ففي مجموعة "كهنة" وإن كان العنون الرئيس يعبر عن الشخصية، التي تحيل كدلالة رمزية إلى الظلم الذي يتعرض له المجتمع من طرف السلطة، ولا تبتعد عناوين الومضات عن هذه الدلالة، حيث بلغت نسبتها 64% وهي كما يأتي: (غفلة، قابيل، فريسة، فاجعة، صدمة، غابرون، عرش، قوانين، إخفاق، كانيبال، مؤامرة، ذميم، أغوال، قيود، خراب، سوء، شماتة، ثورة، نذالة، غرور، خداع، بلاء، إخفاق، استيلاء، متبرئ، إفلاس، صراع، جاهلية، سقوط، ارتطام، طاعون، لا جدوى، شقاوة، خواء، رهاب، تمرد، عزاء، رجع، شتات، واد الذئاب، وحش، مصاص الدماء، كلالة، فرانكشتاين العصر، مسخ، الجعسوس، زمن الكوليرا، سيزيف، خسران، لص، مقابر، جنائز، ندم، وجع، هاربة، فلا تنهر، ثورة، ضالون، جفاف، أعراف، صمود، حيرة، انعكاس، انتهاء، همج، كهنة، ظلم، وراثة، أفاك، ظلمات، سلاح، قهوة مرة، وداع، نكران، التائب، أحقاد، عطش، خذلان، تمرد، أوجاع، ناصية، الراية السوداء، المئذنة الحدباء، فوضى الكلام، زغاريد الخطيئة، حلقة مفرغة، موؤودة، مأتم، حاجز، قيامة، خيبات، اضطراب، مردة، مخاض، عاقبة، سطوة، استموات).

أما بقية العناوين فجاءت متعددة الدلالة والبالغ نسبتها 36% وهي: (معرض، زمن الكرامة، فصول، طقوس، الزمن الجميل، هي وهو، عروس شرقية، أصل، نهاية، وفاء، انتظار، صدأ، بقايا، حرية، تفاؤل، حضارة، تحول، عجائب، خصوبة، برزخ، إخلاص، مياه الفرح، لعبة، ألوان، إسعاف، رفعة، ترقب،

رجاء، نهايات، تحليق، ستار، عائد، تفان، اقتناص، عودة، حياة، زمن الرجال، عشرة، نقطة نظام، أجراس الميلاد، ألوان، حرية، سحب، مسابقة، رفعة، هيت لك، جسور الأولياء، قنطرة سيدي راشد، سيدي مسيد، قنطرة لحبال، بقعة ضوء، رحمة، جنة، إنصاف، غُثاء).

وعلى الرغم من بعدها عن المعنى العام للمجموعة، إلا أن ذلك لا يعنى أن القصص لا تعبر عنها فعلى سبيل التمثيل قصة "جنة"[1]:

تأمل الكتاب... راقبته خطاياه منتحبة... في عرض رحمته ناجاه

يالله

همس في أذنه الأجدع: "بعملك

بينما رتل هو بعض الآيات ورفع كفيه للسماء"

:برحمتك

تراقص الكتاب أمامه... تلهفت لحمله يده اليمنى".

طغى الطابع الديني على القصة بداية من العنونة "جنة"، حيث تحمل في معناها يوم الحساب؛ إذ كل شخص يحاسب على أفعاله، والمواقف التي يمر بها تجعله يتمنى أن تمسك يده اليمنى الكتاب عله يكون من أهل الجنة، وكيف يكون كذلك وكتاب أعماله يفيض بالخطايا.

أما عناوين الومضات فهي الأخرى عكست مدلولات العنونة الرئيسة للمجموعات الثلاثة كلٌّ حسب انتمائها، وهذا الأمر ينطبق أيضا على أغلفة المجموعات،؛ إذ الغلاف لا يوضع عشوائيا، وإن كان العنوان تعبير لغوي عن دلالة النص، فإن الغلاف محاكاة لها بصريا سواء أكانت الصورة فوتوغرافية أم تشكيلية.

1-2 الغلاف:

لا يخفى على أحد منا أنه قبل وجود الكتابة الخطية، بل وقبل ظهور الحروف الأبجدية كان الإنسان يوثق تاريخه عن طريق الرسم والنحت على الحجر والألواح الطينية والخشبية وغيرها من القطع، ولنا في الآثار التي عثر عليها في الكهوف مثال حي؛ وعليه فالغلاف وما يحويه من ألوان ورسومات

[1] -مريم بغيبغ، كهنة، ص: 61,

وأيقونات، ماهو إلا تعبير عن حكاية ما، وإن كان التعبير في السرد يتم عبر اللغة؛ حيث أضحت الكتابة السبيل الأوحد للتوثيق بعد أن مضى عصر المشافهة، ومع عصر الصورة أصبح للمبدع وسائل عدة تعينه على السرد خاصة مع التجريب الذي أدى إلى ظهور نصوص مزيجة بين الأدب والتقنية في إطار ما يسمى بالأدب الرقمي.

والغلاف في العمل الأدبي ليس مجرد إطار جمالي تزييني، أو أنه تم النظر إليه على هذا النحو بل إنه لقي اهتماما وعناية بالغة من قبل الكتاب والنقاد على حد سواء؛ إذ "أصبح إطارا لمنظومة عتباتية كثيفة العناصر، ومتعددة الفئات، تضم عتبات لغوية كالعنوان، واسم المؤلف (الشعر)، والإشارة التجنيسية..، وعتبات مادية كالتصميم واللون، ونوع الخط.. وعتبات أيقونية كالتصوير والتشكيل.. فتتداخل هذه الفئات والعناصر العتباتية، وتتكامل على ورقة الغلاف، جاعلة منه الموقع النموذجي لتنوع العتبات والحقل الأخصب لتداخل الفنون وتخارجها، وفق استراتيجية تداولية خاصة بالشعرية المعاصرة"[1].

هذا وتختلف مقاربة لوحة الغلاف عن غيرها من اللوحات الأخرى، إذ لابد من "الالتفات إلى تلك المصاهرة بين نظامين تواصليين مختلفين، أحدهما: لساني والآخر؛ صوري أيقوني، ومن هنا كان لابد من الاستعانة بالصورة المرسومة في قراءة الصورة المكتوبة، كالاستعانة بالمكتوبة في قراءة المرسومة، على حد سواء. فثمة عملية تضايف متبادلة بين الطرفين، عبر شفرة خاصة تأخذ لها موقعا هاما على مفترق الطرق بين اللساني والأيقوني ليكونا معا، كلا نصيا واحدا، يضطلع بالمهام التعريفية للنصوص"[2].

إذ تستقي اللوحة المرسومة على الغلاف معناها ليس من ذاتيتها وحسب بل من انتمائها إلى كيان كلي هو العمل الأدبي أيًا كان جنسه، وهي أكثر صلة بعنوان النص، وأيضا فهم هذا الأخير يكون عبر ربطه بها، حيث إن جميع عتبات الغلاف متلاحمة فيما بينها لتجسيد الكلمات الدلالية المفتاحية للنص إلى جانب العنوان.

ومن زاوية أخرى يعد الغلاف وجها إعلانيا للترويج للنص عبر عكسه" دلالات إيحائية تعمل على تحفيز المتخيل الذهني وهذا بالكشف عن حيز ما من مضمون النص السردي بصفة قصدية، فالغلاف

[1] -صادق القاضي، عتبات النص الشعري، في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، ص: 53- 54.
[2]- عشتار داود، لوحة الغلاف بين الصوري واللساني قراءة في سيرة بئر، مجلة سيميائيات، جامعة وهران -1، الجزائر، مج: 4، ع: 1، 2008/11/8م، ص:103.

الخارجي ماهو إلا إمتداد للمتن بل وجزء لا يتجزأ منه، إنه الواجهة الأمامية والخلفية التي لايمكن لأي كتاب أن يستغني عنه"[1].

تسعى القاصة من خلال الغلاف إلى" تقريب القارئ من نصوصهم الإبداعية، وتوريطه في العملية التأويلية، بدفعه إلى اقتراح سيناريوهات دلالية تنطلق بداية من الصورة المرئية للكتاب قبل شروعه في قراءة النص...، وينتهي بالتملّي من تفاصيل الحكاية السردية المندرجة نحو الشمول والاكتمال، والوقوف على صورتها الكلية المتشكلة من تشابك عموم المكونات... بما فيها العنوان والنصوص المجاورة الخارجية، فالقارئ في كل الأحوال لا يقترب من النص فارغ الذهن، وإنما مُزودٌ بخلفيات وأنساق تصورية، تزرعها في ثناياه الصورة الخارجية المستندة إلى مرجعيات سياقية، منها مقاصد المؤلف المعلنة وغير المعلنة التي يمكن أن يتضمنها الغلاف الخارجي"[2].

كما أن جميع العتبات الأيقونية والتشكيلية واللغوية على غلاف المجموعة القصصية، تستند إلى مرجعيات ثقافية واجتماعية مشتركة بين القارئ والكاتب، تعمل على تفعيل العملية التواصلية بين النص والمتلقي، ثاوية في طياتها أبعادا ضمنية وصريحة لمقصديات الكاتب، لتحفيز الفعل التأويلي لدى المتلقي من جهة، وإثراء بلاغة الصورة في النص السردي من جهة أخرى، إذ تركز" على المظهر في استراتيجية التواصل في النص، بوصفه خطابا صنع على نحو معين ليؤدي وظيفة تداولية، توصيلية للرسالة إلى متلق مستعد لتلقيها والاستجابة العملية لمقصدية صاحبها"[3].

ولا تتم العملية التواصلية بين النص والمتلقي إلا من خلال" الأشكال المرئية بطبيعتها السيميائية، والأشكال البلاغية في صيغتها الخطابية، حين تشترك صورة الغلاف الخارجية بأنساقها البصرية الثابتة، مع الصورة الكلية للنص... بأبعاده الحجاجية في تشكيل بلاغة النص القصصي، منذ لحظة عرضها في أجنحة المعارض أو على رفوف المكتبات، إلى حين الانتهاء من قراءتها واكتمال صورتها البلاغية المتشكلة بالتدرج والتفاعل بين مختلف المكونات البنائية والسمات الأسلوبية في ذهن القارئ بصفته صاحب اليد الطولى في بعث بلاغتها وتحقق مقاصدها الخطابية"[4].

---

[1] -وفنارة مفيدة، عتبة الغلاف الروائي، صورة الجسد الانثوي في رواية (شهقة الفرس) للروائية (سارة حيدر)، مجلة الباحث، ع:17، ص: 105.

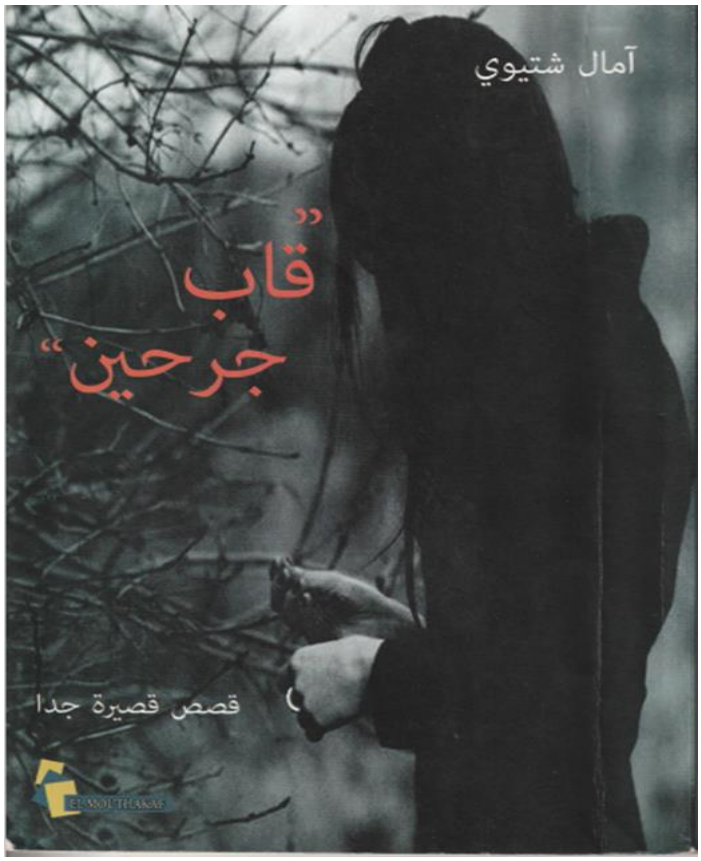
[2]- شرشاب خالد، بلاغة الرواية المعاصرة بين سيميائية صورة الغلاف وحجاجية الصورة الروائية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، مج: 6، ع:1، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، 2018/02/15م، ص:92.

[3] -المرجع نفسه، ص: 99.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص:100.

فالقصد التواصلي للعمل الأدبي لا يتم إلا عبر فعل القراءة العميقة؛ إذ عتبات الغلاف ما هي إلا جزء بسيط مما أشرنا إليه، تعين على تقريب مقاصد القاصة، ولا يستوي المفهوم الكامل للنص في ذهن القارئ، أو الصورة الكلية للنص السردي إلا من خلال التأليف بين الصور الجزئية العاكسة لمضامين ومضات المجموعة القصصية، بناءً على ذلك سنحاول مقاربة صور الغلاف لبعض المجموعات محل الدراسة لتقصي مقاصد المبدعات من ورائها.

قاب جرحين:



أول ما يلفت انتباه القارئ هو عنوان المجموعة الذي كتب باللون الأحمر؛ إذ" تؤدي الألوان دورا أساسيا في التواصل بين الأفراد. ويبدو أن دلالة الألوان لصيقة بالثقافة والحضارة. فلا توجد ثوابت عالمية في هذا المجال، إذ غالبا ما تتحدد شفرات الألوان بالانتماءات الثقافية والمرجعيات الحضارية والسياقات التاريخية. وما يهمنا هنا هو حقيقة الألوان الموظفة في الغلاف في علاقتها بالمنظومة الثقافية العربية واستراتيجية الكتابة"[1].

[1]- فطيمة الزهراء بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية) ، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة، الجزائر، ع:1، مج:2، 2014/10/15م، ص:146.

واللون الأحمر في الثقافة العربية يوحي" بالمشقة والشدة من ناحية، أخذا من لون الدم "[1]. وعند ربطنا بين دلالة العنوان واللون الأحمر نستنتج مقصدية الكاتبة من اختيارها لهذا اللون؛ حيث العنوان يتطابق مع اللون الرامز للجراح والألم والقسوة التي تعيشها المرأة. إضافة إلى كونه واحدا من الألوان المنبهة للعين لغرض توجيه تركيز المتلقي نحوه مباشرة.

أما تمركز العنوان في الجانب الأيسر من الغلاف، فليبين موضع الجرحين في إشارة إلى القلب، إذ هي جراح معنوية، أما عن شكله فقد جاء مكتوبا في سطرين بين قوسين للدلالة على جرح الماضي الذي يتموضع في الأسفل كقاعدة تراكمية، وجرح الحاضر والمستقبل في الأعلى على نحو يوحي بالتجدد والاستمرار، مع حصر الفئة المقصودة بين قوسين كإشارة إلى عدم قدرتها على تغيير مصيرها أو الهروب من الوضع الذي آلت إليه؛ لأن مسببات الجراح حاضرة في مستقبلها وماضيها، فإن خفت جراح الماضي أوجعتها جراح الحاضر والمستقبل.

أما غلاف المجموعة القصصية فيلفه السواد، ولذلك عدة معان ذات ارتباط بثقافة المجتمع، حيث يمثل الحزن والموت والكآبة "ولم يأت ارتباط التشاؤم باللون الأسود عبثا، وإنما نتيجة استخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة أو غير البهيجة. فقد اعتاد الناس لبس السواد عند الحزن، فربطو السواد بالموت، وشاع بينهم الخوف من الظلام وما يحمله من مجهول فربطو الخوف من المجهول بالسواد، كما أن اللون الأسود لم يرتبط في الطبيعة بأي شيء ذي بهجة"[2]. علاوة على كونه في معظم الومضات رمزا للخيانة الزوجية والشر والإجرام والحظ السيء والشؤم والموت والفناء والحزن[3].

ليعكس مقاصد الكاتبة وماتحمله مجموعتها "قاب جرحين" من معاني الحزن المنبثق من الصدمات والخيانة وكذا تقاليد المجتمع الذكوري الذي يقيد أحلام المرأة، وغيرها من القيم السلبية؛ فعندما يرى القارئ غلاف المجموعة يمكنه توقع دلالات معينة لها علاقة بمضامين المجموعة.

ونلاحظ على الجانب الأيمن من الغلاف صورة لامرأة "وقد بين ميشال فوكو في حفريات المعرفة أن المرأة دائما كانت ترتبط في المجتمعات القديمة بعالم الخفاء والعمى واللامعقول والخوف وبكل مايحيل المتخيل الليلي. عن عالم المرأة هو عالم الليل والخفاء والانغلاق والباطن. كما يسهم اللون الأسود في تشكيل

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط:2، 1997م، ص:75.
[2] -المرجع نفسه، ص:201.
[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 202- 203.

هوية المرأة في ضوء الاستقطاب والمواجهة مع الآخر (الرجل)، أو المكان الذي يشكل عتمة الأنثى. فهي لاترى راحة فيه، ولا تتواصل معه، فيشكل لديها إحساسا بالقهر في وسط ظلمة المكان وظلم الرجل"[1].

ولا شك أن موقع صورة المرأة المقابل للعنوان ليكون كمرآة عاكسة لما خفي من وجهها، ويظهر معها لنا حجبته عن المتلقي؛ فالمرأة تخفي ملامحها وراء شعرها الأسود والعتمة الطاغية على الغلاف، ليأتي عنوان المجموعة كمترجم يفصح ما تخبئه من مشاعر الحزن والأسى نابعة عن جراح قلبها.

أما صورة الغلاف؛ فهي صورة لامرأة تم التقاطها في وقت تغلب عليه العتمة على نحو يشبه تفاصيل ما قبل شروق الشمس، حيث يطغى السواد على فضاء اللوحة؛ في إشارة إلى أن الفتاة التي في اللوحة لم تشاهد شروق الشمس، مما يفيد أنها لم تحقق سعادتها بعد؛ حيث لم تتخلص من آثار جروحها، يؤيد ذلك ظهورها مرتدية معطفا شتويا والأشجار في مقابلها دون أوراق، وغالبا ما ارتبط فصل الشتاء في الأدب بالحزن والأسى، وها هو "نزار قباني" في قصيدة "حقائب البكاء" يقول:

"إذا أتى الشتاء

وحركت رياحه ستائري

أحس ياصديقي بحاجة للبكاء

على ذراعيك..

على دفاتري..

إذا أتى الشتاء

وانقطعت عندلة العنادل

وأصبحت كل العصافير بلا منازل

يبتدئ النزيف في قلبي... وفي أناملي.

كأنها الأمطار في السماء"[2].

[1] -فطيمة الزنرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية) ، ص: 147- 148.
[2]- نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج:1، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ص:371- 372.

التقطت الصورة من زاوية تظهر الجانب الأيسر للفتاة دون وجهها، حيث تبدو مطأطأة الرأس، وهو علامة على خجلها، وأيضًا عدم قدرتها على المواجهة، ومن جهة أخرى نلاحظ غياب جميع الحواس في الصورة عدا حاسة اللمس، ممثلة في تلمسها لأغصان الشجرة للتأكد من كونها ماتزال حية، إذ ظاهريا تشبه حالها بسبب ما تمر به من ظروف.

كما تظهر الصورة الأصبع الوسطى لليد اليسرى وهي ترتدي خاتما، والحلي من الأشياء الهامة عند المرأة، وتختلف دلالته حسب اليد والأصبع الذي وضعت فيه، وهيي هنا تدل على أن المرأة عزباء، وكأنها تريد تسليط الضوء عليها علها تجد زوجا، ولعل نظرة المجتمع للعانس هو مايبرهن طأطأة الرأس خجلا مما هي فيه.

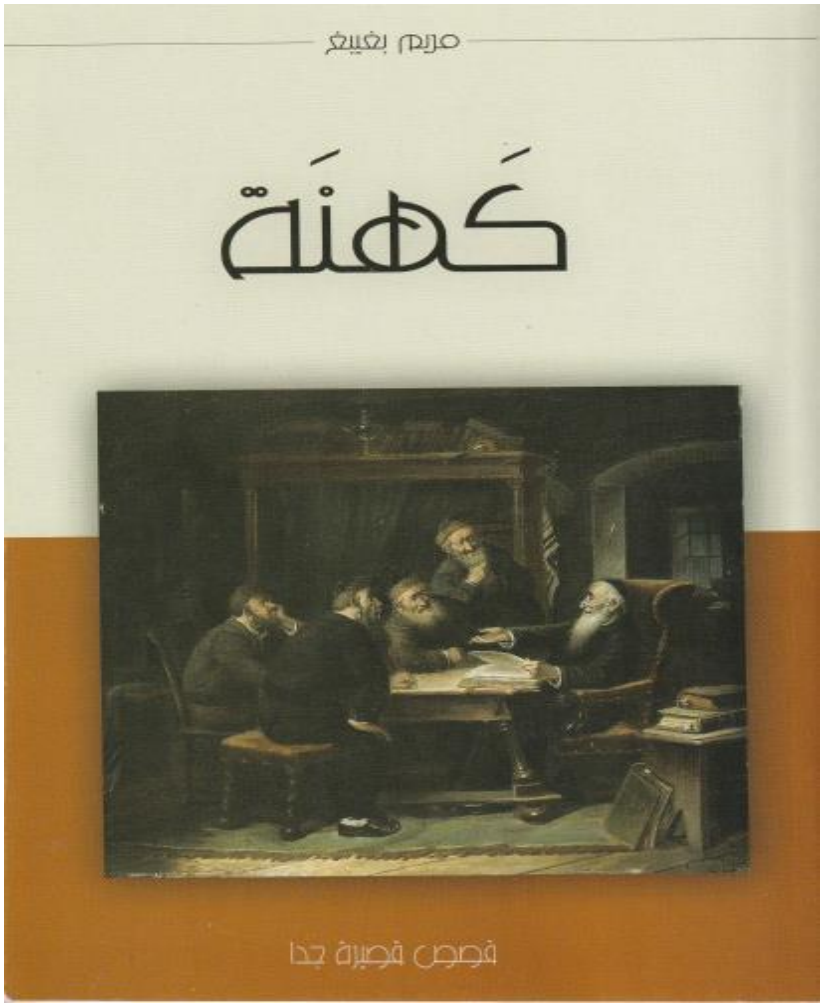
ولا شك أن صورة الغلاف تحمل مضامين المجموعة وأهم مقاصد الكاتبة، حيث يحس القارئ بالكآبة التي تعكسها معاني الومضات، وهي ذاتها مادلت عليه سوداوية الصورة، ومنظر الشتاء الذي يوحي بموت الطبيعة، كما أن العنوان الرئيس المكتوب بالأحمر والذي يشير إلى جراح القلب، وما خلفته من الأسى بفعل المصائب التي حلت بشخصيات الومضات، والذات النسوية بشكل خاص.

وفي المقابل نرى اسم الكاتبة وتجنيس المجموعة قد كتبا باللون الأبيض، وهو ما يوحي إلى حد ما بخيط الأمل؛ حيث هذا اللون "حمل في التراث الشعبي دلالات عكس ما يحمله اللون الأسود، لذا استخدم رمزا للطهر والبراءة وللتفاؤل والرضا ولجمال الألوان وإشراقه، وأخير رمزا للمهادنة والمسالمة"[1].

أما اسم الكاتبة فقد تموضع في الأعلى جهة اليمين للدلالة على الاعتداد بالذات الكاتبة، إذ قارئ الكتاب باللغة العربية دائما ما يبدأ من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل، وعليه يكون أول ما يرى اسم الكاتبة، ثم عنوان المجموعة، فانتماء النصوص...الخ.

[1] -أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص:205.

كهنة:



أول ما يلفت انتباه القارئ هو العنوان المكتوب بلون أسود على الجزء العلوي للغلاف بالخط الكوفي المغربي، وهذا اللون يحمل دلالات كثيرة في الثقافة العربية والشعبية، منها: التشاؤم، والحزن، والألم والموت، والخيانة الإجرام، وهو ما من شأنه زيادة درجة التأثر لدى المتلقي خاصة أن عنوان "كهنة" يعكس هو الآخر العديد من المعاني المرتبطة بالقيم السلبية في المجتمع كالنفاق، والكذب، والتطرف، والتحريف والسحر، والشعوذة، والتحكم بالعقول الضعيفة بحجة الوازع الديني.

والخط الكوفي المغربي استعمل قديما في كتابة النصوص الدينية وبالأخص المصحف الكريم، وفي زخرفة المعمار الإسلامي، والتشكيل الهندسي للغلاف يعد حجة للمتخيل الديني الذي انطلقت منه الكاتبة، ولكن ما هي طبيعة هذا المتخيل الديني؟

وبما أن تعاليم الدين الإسلامي منافية للكهانة، نجد الكاتبة تبين نوع الوازع الديني الذي انطلقت منه في نصوصها القصصية-أو بصفة أدق الأشخاص الذين مثلوا الجانب الديني؛ حيث جميع الديانات السماوية دعت للسلام والابتعاد عن الكراهية والنفاق والخداع-؛ ولكننا نلاحظ أن حرف الهاء في كلمة

(كهنة) يحوي صليبا، لتشير الكاتبة إلى أن المقصود من ورائه هم الصهاينة واستغلالهم رهبان الكنيسة لنهب أموال الناس.

أما النقاط المرسومة على حرفي النون والتاء فجاءت على هيئة حلقة مفرغة، وكأنها تبين إحاطة شخصيات المجموعة والذات الكاتبة وحتى المتلقي بهالة سوداء لا يمكنهم الخروج منها، إذ هم وسط عتمة مريبة تغطي الحقيقة الكامنة خلف السواد. كما أن موضع كلمة (كهنة) في الجزء العلوي من الورقة يبين مكانة ونفوذ هذه الفئة الممثلة للسلطة المتحكمة بالطبقة المستضعفة.

والأمر الثاني الذي يلفت انتباه المتلقي؛ هي الصورة المتموضعة وسط صفحة الغلاف؛ حيث السواد لا يشمل العنوان وحده بل استحوذ على الصورة المجسدة لجماعة من رجال الدين في غرفة مظلمة حيث إن المصباح الوحيد بالغرفة لم يشغل، وهذا ما يعكس في نفس القارئ الريبة اتجاهها.

وأما الغرفة التي بالصورة فتبدو قديمة بها خزانة تضم كتبا تراثية، وجماعة من رجال الدين بلحى بيضاء تظهر تدينهم، وقد اختاروا مكانا مغلقا ومظلما لضمان سرية ممارساتهم التي يستمدونها من الكتب المخفية في دهاليز معابدهم.

كما نلاحظ في الصورة وجود كتابين على الطاولة يسار الكاهن، ثالث ساقط على الأرض، في إشارة إلى عدم أهميته، أو هو إشارة إلى الكتب السماوية التي تم تحريفها من قبلهم عدا (القرآن)، كل ذلك خدمة لمصالحهم وأهوائهم.

نلاحظ الكاهن رئيس الجماعة يجلس على كرسي به مساند للظهر والذراعين، وهذا يشير إلى الخلفية التراثية والدينية التي يتكئ عليها، وكذا تمثيله لسلطة الكنيسة، وتميزه عن غيره من الحاضرين معه كونه المعلم. إضافة إلى القبعة التي يرتديها؛ كإشارة إلى نوع العلوم وطبيعتها؛ إذ نجده يرتدي قبعة سوداء صغيرة اشتهر اليهود بها في ممارستهم لطقوسهم الدينية، وعند ذكر اليهود ومشاهدة صورهم ينتاب المتلقي نوعا من الغضب حول هذه الطائفة، بسبب الإجرام والظلم الذي يتعرض له أهل فلسطين.

إن كل الحجج التي بالصورة تبين طبيعة الديانة التي تريد أن توضحها القاصة عبر الأيقونة البصرية؛ أما بقية الكهنة الأربعة فنلاحظ أنهم يرتدون عمامات؛ والعمامة من لباس المسلمين، إذ اشتهر بارتدائها الخلفاء والعلماء وأصحاب المكانة المرموقة؛ والكاتبة لم تعنون كتابها بالمفرد، بل فضلت توظيف صيغة الجمع، حيث ضمت جماعة المسلمين الذين يتصفون بنفس صفات الكاهن المعلم، الذي يظهر الأخلاق الحميدة ويضمر الخبث والكذب والانحراف، للتحكم بالشعب الضعيف عبر الخلفية الدينية.

ومما يدعم هذا التوجه هو مشهد التفاف الكهنة الأربعة حول طاولة الكاهن المعلم، واصغائهم وتركيزهم واندهاشهم لما يقدمه من معلومات، إضافة إلى أن أحدهم يجلس على كرسي دون دعائم، مما يشير إلى عدم اتباع الجماعة لدينهم الذي يدعو للتسامح، والتراحم، ومساعدة المستضعفين، ونبذ الكذب والنفاق.

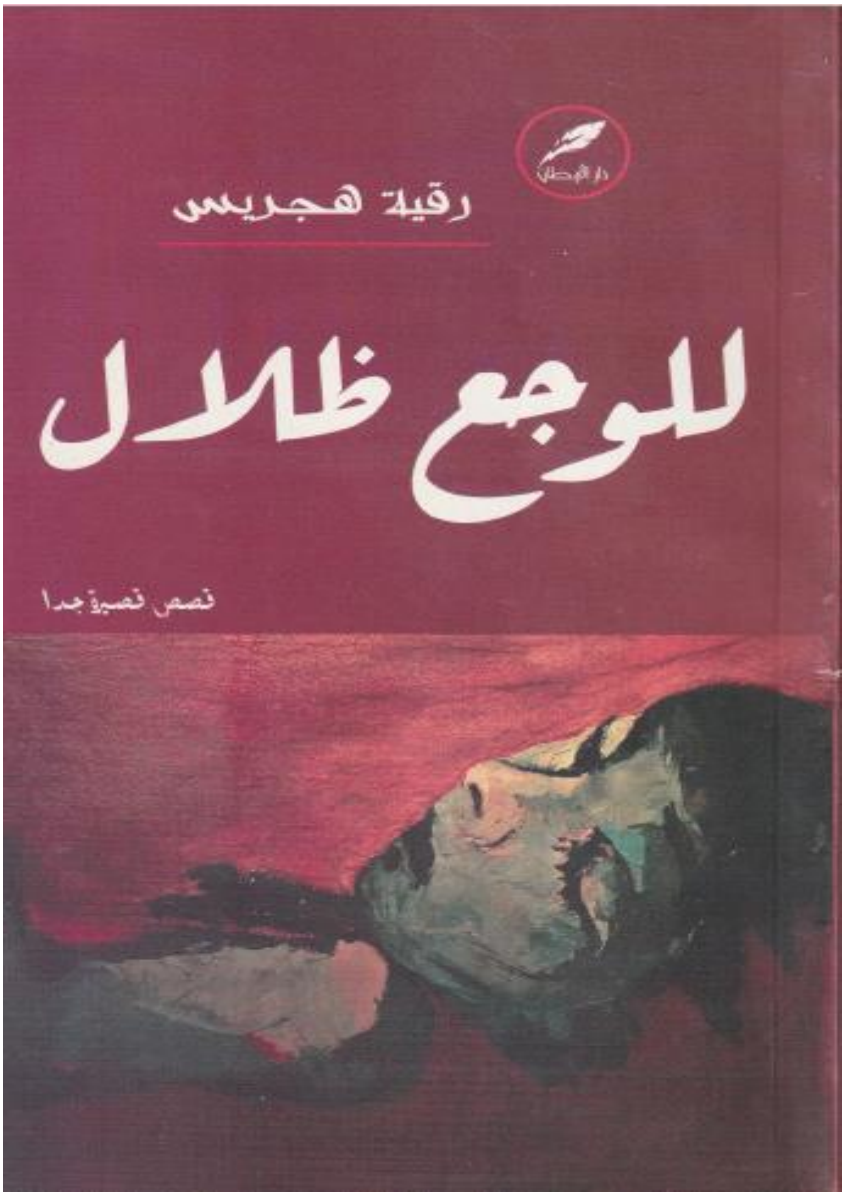
ومما سبق نجد أن الصورة تلخص مواضيع الومضات في المجموعة القصصية، وتحمل ما يمثل صفات الكهنة كالخداع والنفاق، والأسرار، والتخفي وراء الدين، وهذا ما تعكسه خلفية الغلاف التي قسمت إلى جزئين؛ العلوي الذي صبغ باللون الأبيض، وهو ما يمثل الجانب المرئي للناس أو لشخصيات المجموعة، كرمز للطهارة والنقاء، ليتفاجأ المتلقي بالمقصدية الخفية وراء هذه الفضيلة الظاهرة.

في حين أن الجزء السفلي من الورقة صبغ باللون البني الداكن؛ الذي يعكس لون التراب والأرض والجذور، وهي الخلفية التاريخية والدينية التي انطلقت منها الكاتبة في بناء مجوعتها القصصية، ومنه استثمرت القاصة قصص الكهنة خاصة في عهد سيدنا (يوسف عليه السلام) ومعه والقيم والأخلاق التي قامت عليها الكهانة من نهب لأموال الشعب بالغش والخداع، وهذا مايدل عليه اللون البني ورغم أن للون دلالات أخرى إيجابية ممثلة في الاستقرار والأمن والثقة والنظام.

وفي المجمل يمثل كل ما ورد في الغلاف حججا لدعم المقصدية وإقناع القارئ بخصوصية اللون الأسود الطاغي، إذ نرى اسم الكاتبة على الصفحة في الوسط مكتوبا بلون أسود بالخط الكوفي المغربي ومحصورا بخط مستقيم من الجهتين اليسرى واليمنى، في إشارة إلى الحزن والأسى الذي يحيط بالكاتبة ويحاصرها على نحو لا يمكنها الإفلات منه، تماما مثلما هو الحال مع هذه الفئة المتحكمة في مصائر منذ العصور القديمة وماتزال كذلك في العصر الحديث.

بينما كتب تجنيس المجموعة (قصص قصيرة جدا) باللون الأبيض الدال كما ذكرنا سابقا على الطهارة والنقاء، في إشارة ضمنية إلى أن هذه المجموعة جاءت خصيصا لتطهير المجتمع من هذه الفئة، وتسليط الضوء عليها.

للوجع ظلال:



أول ما يلفت انتباه القارئ هو اللون الأحمر القرمزي للغلاف وهو مزيج بين الأحمر والأزق والوردي، هذا التعدد اللوني الذي يعكسه يبين تعدد الظلال المتداخلة في تشكيل واحد على نحو يظهر للرائي لونا واحدا؛ وفي الوقت ذاته طغى على بقية الألوان، وهذا الاختيار له دلالات ومقاصد محددة تود المبدعة تبليغها للقارئ، وقد ارتبط الأحمر في التراث" دائما بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر. وربما ارتبطت كذلك بالافتتان والضغينة. وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة....ويشير عادة إلى الانبساط والنشاط والطموح، أما اللون الفاتح منه (الزهري) فيدل عادة على التهور وعدم النضج. كما يدل على حيوية الشباب وصحته"[1].

[1] -أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص:184- 185.

أما الأزرق "القاتم منه لارتباطه بالظلام والليل ويدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة، وهو في التراث مرتبط بالطاعة والولاء، وبالتضرع والابتهال، وبالتأمل والتفكير. والأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ، والمزاج المعتدل. أما الأزرق العتيق فيدل على التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها"[1].

وإذا ربطنا اللونين بالعنوان تتوضح لنا مقاصد القاصة؛ فاللون الأحمر هو لون الجراح والوجع والصراعات النفسية التي تعيشها الذات الكاتبة وشخصيات الومضات، وفي الوقت نفسه يعكس هذا الصراع المتخفي وراء هدوء الأزرق وصفاء التفكير والتأمل؛ لذلك ورد الغلاف بهذا التقسيم العلوي منه جاء بلون موحد دون أية صورة، ليكون كواجهة للوجع.

أما السفلي فيضم صورة شخص نائم لا تظهر ملامحه بشكل جلي، وما يلفت الإنتباه هو حجم الرأس الذي يستحوذ على أغلب الصورة مقارنة بالجسم الذي يبدو مضمرا لا تتضح ملامحه؛ وكأن الصورة تبدو لجثة شخص ميت مدفون تحت التراب يغلب عليها اللون الأسود للشعر واللون الأخضر إذ يبدو الجزء العلوي مثل سطح الأرض والجزء السلفي كالقبر.

إن حجم الرأس الذي يفوق حجم الجسم، يوحي بالهموم التي تحملها الذات الكاتبة وهي تمثل ظلال الوجع؛ فالهم ليس واحدا بل هموم متراكمة تعددت أسبابها، إضافة إلى أنها ليست هموما ذاتية بل تتعلق بالمجتمع ثقافيا وسياسيا واجتماعيا واقتصاديا، وكما قلنا سابقا إن جسم الشخص لا يظهر جنسه، وهذا يدل على تمثيل الكاتبة لجميع أفراد المجتمع إناثا و ذكورا، على اختلاف أعمارهم، إذ عكست همومهم كافة.

وكما تطرقنا سابقا إلى دلالات اللون الأسود وما يحمله من معاني الحزن والأسى والموت، أما اللون الأخضر الذي يظهر على وجه الشخص مع البعض من اللون الأصفر، ارتبط بالخصوبة والنبات وفصل الربيع، كما أنه ارتبط في المتخيل الديني بالجنة والفردوس الأعلى وثياب أهل الجنة، وأيضا هو" لون الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء"[2]؛ وعليه فالغلاف يحيلنا

[1] - المرجع السابق، ص:183.
[2] -كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) ، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:1، 1434هـ/2013م، ص: 93.

إلى أسطورة العنقاء التي تحترق في النار لتولد من جديد. ممثلة رمزا للأمل والحرية التي لا تأتي إلا بالموت بالرغم من كل شيء.

أما اللون الأصفر فهو ذو دلالات متعددة هو الآخر منها ما ارتبط بلمعان الذهب، وضياء الشمس، وتم توظيفه بمعنى الذبول والمرض والخوف، وأيضًا الحقد والكراهية والخيانة[1]. ولتحديد مقصدياته على نحو دقيق وجب ربطه بالسياق الذي ورد فيه، إذ لو قارنا اللون الأصفر بالألوان الواردة في الغلاف مع المعنى الذي يكمن وراء العنوان نجد أن الأصفر هو عبارة عن ظل من ظلال الوجع الممثلة في الخيانة والحقد والمرض والذبول.

وتمثل الصورة بالقسم السفلي من الغلاف بداية الظلال أو النص الأول الذي يشرح ظلال الوجع؛ إذ يوضح الهموم التي تحملها الذات الكاتبة سواء من خلال حجم الرأس الذي يفوق حجم الجسم أو عبر الصفرة التي صبغ بها وجه الشخص أو من حيث الألوان التي تعبر عن الحزن والأسى، إلا أنه بالرغم من الهموم نلمس الأمل والتفاؤل بتغير الأوضاع، وهذا ما يوضحه اللون الأبيض الذي كتب به العنوان بخط غليظ، كما كتب به اسم القاصة وتجنيس النصوص.

ولا يمكن للقارئ تحديد الدلالة الكامنة وراء كتابة العنوان باللون الأبيض، إذ قد يمكن اعتباره اللون الموحد الظاهر الذي يحوي ألوان الطيف السبعة، وبمعنى آخر يصبح بمثابة استعارة للعنوان، حيث الوجع واحد وظلاله متعددة، كما أن اللون الأبيض استخدم كرمز للطهر" والبراءة والتفاؤل والرضا، ولجمال اللون وإشراقه، وأخيرا رمزا للمهادنة والمسالمة"[2]، والقلب الأبيض الذي يتحمل هموم الآخرين وهو هنا قلب الكاتبة التي تتعاطف وتتأثر بكل أوجاع الأمة، كما يمكن أن نعتبره لون الكفن الذي يمثل الطمأنينة، التي لا تكون إلا بالموت.

ومن ناحية أخرى كتب اسم الكاتبة بخط مغاير وبلون أبيض تحته خط أحمر، وكأنها تخبرنا أنها هي المعنية بالوجع؛ أي أنها هي من تكتب معاناتها، وهي من تحمل هموم المجتمع، ذلك أن الكاتب هو أكثر الأشخاص حساسية بأوجاع الوطن، ولكي تثبت وتقنع القارئ بأنها تسرد أوجاعها في هذه المجموعة القصصية، وضعت خطا أحمر تحت اسمها، وهو لون الوجع الذي تعاني منه وقد وضع أسفل الاسم وليس أعلاه لتبين أنها أوجاع الماضي التي تستحوذ على تفكيرها وذاكرتها.

[1]-ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص:214- 217.
[2] - المرجع نفسه، ص:205.

أما تجنيس المجموعة القصصية فأتى متوسطا الغلاف على اليمين، وكما قلنا سابقا إن الكاتبة قسمت الغلاف إلى جزئين، الأول هو واجهة الكتاب الذي يجسد الوجع، إلا أن ظلالها ونصوصها متعددة، أما السفلي فيمثل ظل الغلاف الذي يعبر عن أوجاعها عبر الصورة.

ومما سبق يمكن القول: إن العناوين وغلاف واجهة المجموعات، مكونات أساسية تعبر عن كينونة النص، وهي القناة التي تجمع بين عناصر التواصل (القاصة، الرسالة، المتلقي)، وقد جاءت العناوين الرئيسة وأغلفة المجموعات متناسقة تجمع بين جمالية اللغة الشعرية، وبلاغة الصورة البصرية وحجاجيتها، زيادة على توضيح العنوان لماهية الصورة البصرية، وتحول الغلاف إلى حجة لما هو لغوي، بحيث يعطي للمتلقي تصورا حول المعاني والمقاصد التي تحملها نصوص المجموعات محل الدراسة.

1- صور البنية السردية:

1-2 الشخصيات:

تعد الشخصية أحد أهم مكونات السرد، فهي "في القصة عمودها المتين، وأساسها القويم، بها يبنى الحدث ويعرف، ومنها يفهم الزمان ويكشف، يرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والأيديولوجيات"[1]، وإن كنا لا ننكر دور المكونات الأخرى وما يلعبه التكامل بينها عل مستوى تشكيل الرسالة النصية وتبليغ المقاصد، إلا أن للشخصية خصوصية إذ هي الفلك الذي حوله تدور الأحداث في زمان ومكان معينين.

كما تعود أهمية الشخصية من جهة أخرى إلى مقدرتها على بث الحياة في العمل السردي؛ إذ "اللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال والحدث وحده في غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها: لأن هذه الشخصية هي التي توجد وتنهض به نهوضا عجيبا. والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات"[2]. وفي الوقت نفسه نجد أن "الصورة الإنسانية للشخصية الروائية لا تتحقق بذاتها، بل بواسطة الكائنات والفضاء اللذين يحيطان بها"[3].

[1]- نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2016م، ص:19.
[2] -عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص:91.
[3] -محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص:28.

أما التحليل السيميائي للشخصية، فذهب للبحث عن الفرق بين الشخص ككائن اجتماعي والشخصية كمكون سردي؛ إذ يرى أن "مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات ولأنه أيضا كائن ورقي وسيكون من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص: تمثل الشخصيات أشخاصا، تبعا لظروف خاصة بالتخييل"[1].

والشخصية في العمل السردي وإن كانت تتقاطع مع مفهوم الشخص في علم الاجتماع وعلم النفس، في كونها كائنا مجتمعيا له كيانه وسلوكياته وأفكاره، إلا أن الشخصية في السرد هي شخصية ورقية لها وجود لساني عن طريق اللغة، أي إن فهمها لا يعود إلى الوسط الاجتماعي الواقعي وإنما يقتضي "استحضار عوالم من طبيعة غير واقعية"[2]؛ أي إن مقاربة الشخصية يتم ضمن عالمها التخييلي.

ولا يخفى على أحد أن مفهوم الشخصية في الأدب بصفة عامة والسرد بصفة خاصة، يعبر عن جانبها التخييلي الإبداعي؛ إذ تتجسد من خلال اللغة" فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا أو انزياحيا ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكه شفرة العلامات الدالة، كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها. هنا، ويمكن أن تكون العلامة حرفا أو كلمة أو عبارة أو جملة، ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها العلامات، هي ماتحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص"[3].

وعليه فإن فهم الشخصية في النص السردي لم يعد فهما إيدلوجيا، إذ أصبح تحليل الشخصية ينبع من طبيعتها اللسانية إذ هي بمثابة "دليل (signe) بوجهان أحدهما دال (signifiant)، والآخر مدلول (signifie)، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث إنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص... وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما كونها مدلولا، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"[4].

---

[1]- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2005م، ص:71.

[2] -فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعسد بن كراد، تقديم: عبد التاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2013م، ص:1.

[3] -نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجا، ص:19- 20 نقلا عن: (محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية في النقد العربي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط:1، 1991م، ص:7)

[4] -حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:51.

لذلك فصورة الشخصية لا تكتمل إلا بالانتهاء من قراءة العمل، يقول "رولان بارت Roland Barthes " في هذه القضية:" إن ملامح الشخصية لا تكتمل (لا تتلقى دلالاتها النهائية) إلا مع عمليات التلقي (القراءة)، ونهاية مختلف التحولات التي كانت سندا لها وفاعلا فيها. ومع ذلك، فإن مدلول الشخصية لا يتشكل من خلال التكرار فقط، بل يتحدد من خلال كل أشكال التقابل أيضا، أي استنادا إلى مجموع العلاقات التي تنسجها الشخصيات فيما بينها بعبارة أخرى، إن النسق سابق على الشخصية وهو المحدد لها"[1].

وبما أن صورة الشخصية تركيب لغوي تتشكل ملامحها في النص السردي عبر تفاعلها مع المكونات السردية الأخرى، وكذا علاقات الشخصيات مع بعضها، وهذا التحديد يتم من خلال عملية القراءة، والتصور الذهني الذي تتشكل ملامحه وتكتمل لدى المتلقي.

وفي المقابل نشير إلى أن تصوير الشخصية يختلف من فن سردي إلى آخر، فإذا كانت الرواية تعتمد الوصف المسهب للشخصية، فإن القصة القصيرة جدا لا يتسع مجالها لذكر هذه الصفات وتقريبها بشكل جلي للمتلقي،إذ" ليست معنية بتقديم أوصاف مفصلة عن الشخوص إلا بقدر ما يخدم الإيحاء، وكثيرا ما تقبض على لحظة مصيرية في رؤيتهم وفكرهم وسلوكهم، وهذا قد يؤمن لها المحافظة على شيء من التوهج الذي يقودها لأثر وحياة أطول في ظل قصر كلماتها، إذا أن حكائيتها لا تحمل أي دليل على أنها معنية برصد أحوال الشخوص كافة، بل تختار نقاطا معينة."[2]

زيادة على كون طبيعة القصة القصيرة جدا لا تحتمل سوى التكثيف والإيجاز، على نحو يجعل مبدعها يهمل الوصف الخارجي والسيكولوجي للشخصية، إذ" لا يعبأ بذكر الأسماء؛ والعمر؛ وملامح الوجوه؛ والهيئة الخارجية الظاهرة. وكثيرا ما نجد القاص يستعمل الضمائر التي تعوض الشخصيات؛ لأنها تقوم بدور القناع الذي يغطي وجوه الشخصيات المؤثثة لفضاء القصة القصيرة جدا"[3]، ومنه فالمبدع يلجأ للإيحاء بدل التصريح والوصف المطول الذي لا يتلاءم وطبيعة هذا الفن. بل يصبح الإسهاب من التناقضات التي تعيب أسلوب كاتب هذا النوع من السرد.

إن هذا التكثيف لم يقتصر على وصف الشخصيات فقط بل على دورها في سير الأحداث أيضا، إذ" تقوم بدور العامل في الجملة القصصية× تؤدي مجموعة من الوظائف اللحظية (الموتيفات) التي حددها

[1] -فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص:15.
[2] -أحمد جاسم حسين، القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية، ص:45.
[3] -محمد يوب، القصة القصيرة جدا، الخروج عن الإطار، ص:80

القاص، وتتحدد صفاتها من خلال علاقاتها بباقي العلامات الأخرى؛ انفلاتية؛ زئبقية؛ غير معدة سلفا وإنما يتم بناؤها مع بناء المشهد القصصي القصير جدا"[1]. بالاعتماد على قدرة القارئ التخييلية؛ حيث القاص يقحم الشخصية في بناء مشهد لحظي مع تسارع الأحداث، تاركا القارئ ليتخيلها من خلال علاقتها وتفاعلها مع بقية عناصر الومضة.

كما أن صورة الشخصية في السرد الومضي" تتخلص من هذه الأسماء الشخوصية العلمية المعرفة، فتصبح ذواتا مجهولة نكرة وبالتالي، تتحول في عصر العولمة إلى كائنات معلبة ومستلبة ومشيأة ومرقمة بدون هوية، ولا كينونة وجودية. وتبقى أيضا بدون حمولات إنسانية"[2].

وليس تنكير عنصر الشخصية في القصة القصيرة جدا عيبا فيها بل يعود ذلك لعدة عوامل، منها: (التكثيف والاختزال) المميز لهذا النوع من السرد، كما يرجع "جميل حمداوي" تنكير الشخصية "إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع التي أصبحت بدورها ذاتا مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع الذي تقزمت فيه الكثير من الذوات، وتضاءلت قيميا وحضاريا وماديا ووجوديا وثقافيا"[3].

والمتلقي لا ينطلق من العدم في تشكيل صورة الشخصية في القصة بل إن المبدع ينثر ملامحها ضمنا تارة وتصريحا أخرى عبر" الأفعال المرتبطة بالشخصيات وهي أفعال حدثية وحركية وديناميكية، تنبني على الأشياء، وتصف أغوارها، وهو ماعوض الشخصية تنكيرها، وأتاها بكم هائل من التفاصيل التي تجعلها تساهم في نسج الحكاية/ المشهد، وتثبيت أحداثها في المكان بكل تفاصيله"[4].

كما أن حجم الومضة جعل من الشخصية "حاملة لوظيفة فعلية، فلا يحتمل قصر النص تنوع وظيفتها وتغير شكلها، ومن هنا فإن على الكاتب أن يعي جيدا وظيفة شخصيته، مستثمرا العنصر الأنسب فيها لبناء الحكاية، فقد يكون هذا العنصر مظهرا أو سلوكا"[5]، يساهم في تطور الشخصية وتناميها على نحو يخدم مقصدية الومضة.

وفي المقابل نشير إلى تعدد تقسيمات الشخصية حسب دورها وفاعليتها في السرد، زيادة على على تعدد مناهج دراستها، في محاولة لفهم بناء الشخصية في النص السردي، فهذا "جورج لوكاتش

[1]- المرجع السابق، ص:79.
[2] -جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا: المكونات والسمات مقاربة ميكروسردية، ط:1، 2017م، ص:29. على الموقع: http://hamdaoui.ma
[3] -المرجع نفسه، ص:30.
[4] -جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق المقاربة الميكرو سردية، ص:117-118.
[5] -ذكريات حرب،القصة القصيرة جدا في الأردن، الرؤية، البنية، وتقنيات السرد، ص:95.

György Lukács " في كتابه نظرية الأدب يقسمها " إلى الشخصية المثالية، والشخصية الرومانسية، والشخصية المتصالحة."[1]وقد اعتمد على التحليل الدلالي والمنظور الإيديولوجي في هذا التصنيف، الذي ينظر لصورة الشخصية من ناحية نفسية وإيديولجية بعيدة عن علاقة الشخصية كمكون للنص السردي تستمد وجودها من تفاعلها ببقية المكونات.

بينما يذهب "فلاديمير بروب Vladimir Propp" من خلال دراسته للحكاية العجائبية إلى تقسيمها وفق وظيفتها في النص السردي حيث يرى" أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات: 1-المتعدي أو الشرير (agresseur ou mechant)، 2- الواهب (domateus)، 3- المساعد (auxiliaire)، 4- الأميرة (princesse)، 5- الباعث (mandateur)، 6-البطل (heros)، 7- البطل الزائف (faux heroes)"[2].

أما "غريماس A-J-Greimas" فقد استفاد من الطروحات السيميائية في تطويره لنموذج "فلاديمير بروب Vladimir Propp"، والذي يقوم على ستة أطراف" خاضعة للمزاوجة فكل زوج يحكمه محور دلالي معين:

الذات _ الموضوع ⟵ محور الرغبة

المساعد_ المعيق ⟵ محور الصراع

المرسل _المرسل إليه ⟵ محور الإبلاغ"[3]

في حين يصنف "فليب هامون" الشخصيات بالاعتماد على تحليل السيميولوجيا الثقافية؛ إذ يرى أن الشخصيات في النص السردي تأتي على ثلاثة أنواع أو فئات" فئة الشخصيات المرجعية referentiels personage وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية...، والشخصيات الأسطورية... والشخصيات المجازية.. والشخصيات الاجتماعية... وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة. وعندما

[1] - جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط:1، 2011م، على الموقع: www.alukah.net
[2] - حميد لحميداني، بينة النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط:1، 1991م، ص:25.
[3] - فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات، ص:19.

تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإديولوجيا والمستنسخات والثقافة"[1].

إلا أننا نجد أغلب الدراسات التي تناولت الشخصيات في القصة تعتمد تصنيف الشخصيات حسب الدور الذي تلعبه في الرواية، وهي الشخصيات الرئيسة والمساعدة والمعارضة، وقد نجد من يجمع المساعدة والمعارضة تحت مسمى الشخصيات الثانوية، أو الشخصيات النامية والشخصيات البسيطة[2].

وبما أن القصة القصيرة جدا تتميز بالتكثيف فإن صورة الشخصية" تأتي خاطفة ومكثفة تكتفي بملمح واحد أو اثنين في الغالب الأعم، كما تركز كثيرا على الشخصية الرئيسية، زيادة على تركيز القاصة على شخصيتين أو ثلاثة على الأكثر وأحيانا شخصية واحدة، وهي تأتي في عمومها خالية من التحديد الاسمي وكثيرا ما ترد منكرة، كما يلعب التعويض بالضمير دورا هاما ورئيسيا في التحديد الشخصي"[3].

هذا وتتنوع الشخصيات من حيث طبيعتها التصويرية بين شخصيات بصيغة جماعية أو شخصيات فردية بضمير المذكر أو المؤنث، في حين أن طبيعة بعض القصص العجائبية تأتي شخصياتها وهمية تخييلية، إضافة إلى الشخصيات المضمرة التي لا وجود لها في القصة إلا أن لها دورا فاعلا وتأثيرا على بقية الشخصيات، وهذا النوع يستنتجه القارئ من خلال الأحداث.

2-1-1 الشخصية الرئيسة:

ونقصد بها" الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس. وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي... وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر"[4].

وتتنوع الشخصية الرئيسة في القصة القصيرة جدا بتعدد أدوارها ومظاهرها وصيغها النحوية، إذ تتجسد عبر ضمير المفرد سواء أكان ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، كما في ومضة "تيار معاكس" تتمظهر الشخصية من خلال ضمير الغائب (هي)، تقول القاصة:

---

[1]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:216- 217.
[2] -ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947- 1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، القاهرة- مصر، 1998م، ص:32-33.
[3]-المرجع نفسه، ص:305- 306.
[4] -المرجع نفسه، ص:32.

"منذ وقت طويل لم يلتقيا..

فجأة جمعهما القدر على قارعة الطريق

سلمت.. تراقصت عيناه فرحا..

تلعثمت: شكرا لك.. لأنّك منحتني الطلاق"[1]

يمكن القول: إننا أمام شخصيتان رئيستان تؤديان مشهدا ومضيا يلخص الجانب النفسي في تصوير الشخصيتين، وهما زوجان فرقتهما المشاكل، وما يبين ذلك لفظة الطلاق التي نجدها في آخر القصة، ويعكس المشهد لقاءهما بعد فراق دام زمنا طويلا، وفيه بادرت المرأة بالسلام لتبرهن للطرف الآخر أنها لا تبالي بالطلاق أو الفراق وأنه لم يعد يعني لها شيئا، في حين يعجب الطرف الآخر بهذا التصرف، من خلال عبارة: (تراقصت عيناه فرحا)، حيث شبهت عينيه بشخصين يرقصان، وهذا إشارة تلميحية لمشاعر المحبة التي مازال يكنها لطليقته، هذا المشهد جاء ليبين أن الفراق بين الزوجين لم يكن اختياريا.

تصور القاصة شخصية المرأة بكبريائها، لتقنع القارئ بعدم اكتراثها بالطلاق عبر الجملة التي ختمت بها القصة، (شكر لأنك منحتني الطلاق)، حيث الطرف الآخر لم يكن ينتظر هذه الإجابة، إذ الشكر يكون امتنانا عن تقديم معروف أو هدية إلا أن الشخصية شكرته على الطلاق، إلا أن هذا لا يعني أنها لا تكن له الحب، والدليل تلعثمها وهي تنطق العبارة.

كما أننا قد نجد القصة تتجسد من خلال شخصية واحدة رئيسة لا يشاركها فيها طرف مساعد أو معيق، وإنما الصراع يكون مع الذات كما في قصة "باطن"تقول الكاتبة:

"تحسس دماغه

تشنجت يداه، سمع عواء الضمير..

كتم صوته عبثا..

ضجت أعصابه، فساحت أفكاره نزيفا..." [2]

أولى ملامح تصوير الشخصية التي يمكن أن نستشفها هو جنسها، إذ أتت لتدل على رجل ويدلل عليه الضمير (هو) عبر الفعل (تحسس)، وحرف الهاء في الشطر الأول من القصة (تحسس دماغه)، ثم

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص: 16.
[2]- المصدر نفسه، ص: 32.

يأتي سرد الجانب السيكولوجي للشخصية من خلال استخدامها للغة الجسد، مصورة تحسسها لدماغها، وهنا اختارت القاصة المجاز اللفظي لتعبر فيه عن جزء من الكل وهو الرأس، ذلك أن الدماغ لا يمكن تحسسه لأنه داخل الرأس، في إشارة إلى موضع الأفكار.

وتستمر الكاتبة في وصف حركات الشخصية التي تعبر عن صفاتها السيكولوجية من خلال قولها (تشنجدت يداه)، وهذه الحالة إما لمرض لدى الشخصية أو بسبب التوتر، أو اضطراب عصبي في الدماغ، لتأتي الإجابة عن هذا السؤال في عبارة: (سمع عواء الضمير)، وهنا شبهت الضمير وهو شيء معنوي بشيء مادي (الذئب) من خلال صوته، "والعواء أيضا صياح أهل جهنم"[1]، هذه العبارة أتت لتعبر عن مقاصد الكاتبة وتعطي إشارة للقارئ لفهم سبب تشنج يدي الشخصية، وهو التوتر نتيجة هول ما لمسته، لتعكسه في تشكيل استعاري مركب يدل على كثرة الخطايا التي ارتكبتها شخصية القصة لترتد مثل صيحات العذاب بفعل اللوم وتأنيب الضمير نتيجة الخطايا التي ارتكبها.

تتوالى ملامح سرد المشهد القصصي المونولوجي الصامت الذي تعبر فيه لغة الجسد من حركات الشخصية في صراعها مع الضمير، وتصويرا لجانبها النفسي؛ حيث حاولت الشخصية كتم صوت الضمير، لكن محاولتها باءت بالفشل، ليستمر تأنيب الضمير لدى الشخصية إلى أن وصل بها الحال إلى حالة هستيرية عبرت عنها القاصة بقولها: (ضجت أعصابه)، وهو تشبيه جزء بالكل؛ أي الأعصاب كجزء من جسم الإنسان بالإنسان، الذي يثور ويملأ الدنيا بالصراخ بفعل توتره.

يتجلى صراع شخصية القصة مع ذاتها عبر جزء منها وهو الأساس؛ فالدماغ مسؤول عن اتخاذ القرارات، بداية من حاسة السمع التي حاول كتمها لكنها ظلّت تسمع صوت الضمير، ثم الأعصاب االثائرة، لتختم القاصة ومضتها بقولها: (فساحت أفكاره نزيفا)، وهذا التعبير اللغوي يعكس براعة القاصة في اختيار عباراتها الاستعارية، حيث شبهت الأفكار كشيء معنوي بالجرح لكنه عميق على نحو يجعل الدم ينزف دون توقف مما قد يؤدي للموت.

وهنا، نقول: جسدت القاصة الحالة النفسية للشخصية عبر جملة من الصور التخييلية المتوالية لتقرب للمتلقي حالة النفس في صراعها مع ذاتها، وأيضا كحجة تبرهن من خلالها القاصة الجزاء والعذاب النفسي الذي يفوق العذاب الجسدي جراء التصرفات التي قامت بها الشخصية سلفا.

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج: 15، ص: 108.

هذا وتأتي الشخصية في القصة القصيرة جدا في الغالب دون اسم إلا أن القاصة خرقت أفق التوقع كما في قصة "ورطة" تقول:

"تباهت ليلى بفستانها الجميل، الذي استعارته من جارتها

لحضور حفل زفاف أهل زوجها.

الكل أعجب به،سألوها عن ثمنه..

عندما تقدمت لمائدة الشاي، اسقطت ابنتها الصغيرة فنجان الشاي

على فستانها...

ظلت تبكي لساعات...!" [1]

تتجه القاصة في هذه الومضة إلى تسمية الشخصية، و" تخضع أسماء الأعلام اسما وكنية ولقبا، لخاصية التضمين والإيحاء والترميز والانزياح...؛ أي: أن أسماء العلم تتخطى المرجعية الواقعية، وتتلبس أدوارا بلاغية وفنية وجمالية قائمة على التشبيه والكناية والمجاز والاستعارة والترميز والأسطرة. ومن ثم، فاسم العلم خاضع كذلك لمنطق التشخيص البلاغي والتصوير المجازي والصفات الوصفية"[2].

إن الشخصية في القصة تحمل إسم "ليلى" من "ليلة وليلاء وليلى: طويلة شديدة صعبة، وقيل أشد ليالي الشهر ظلمة... وليلى هي النشوة، وهو ابتداء السكر"[3]، وقد تطابقت معاني القصة مع معنى اسم ليلى؛ إذ نجد الكاتبة تبدأ بوصف أول ملمح من سلوكات الشخصية وهي الغرور والتكبر بما ليس لها أو فيها أمام قريباتها، وهذا من خلال فعل (تباهت)، ثم تصور لنا الحالة المادية للشخصية التي تتضح من خلال فعل استعارتها لفستان جارتها لحضور حفل زفاف أهل زوجها، وهذا يدل على كون الشخصية من الطبقة المتوسطة أو الفقيرة التي لا تملك ثمن فستان، ولكنها تتظاهر أمام أهل الزوج بالغنى.

وتتضح أول صفة من صفات الاسم في بداية القصة، وهي نشوة الغرور والتكبر، لتنصدم الشخصية في نهاية القصة بسكب ابنتها الشاي على الفستان، لتكون ردة فعلها البكاء لساعات، ويعود سبب البكاء

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:69.
[2]- جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، ص:63- 64. على الموقع: www.alukah.net
[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج:11، ص: 608- 609.

لعدم إيجاد تبرير لجارتها، وأيضا لعدم قدرتها على تحمل تكاليف الفستان الباهظة، فتنهي القاصة ومضتها بمثل ما تنتهي به مضار الخمر، إذ نتيجة الغرور والتباهي كانت البكاء والنحيب.

كما تأتي الشخصية تحمل ضمير الجماعة؛ أي أن الحدث والقضية جماعية لا تخص شخصا واحدا فقط، وعادة ما تأتي هذه القصص لتعبر عن قضايا قومية كما في قصة "معذبون"، تقول القاصة:

"طال أمد الحصار, تعاضمت مصائب..

في الأفق رجاء مبشر، يلهم الهمم، تشرئب الجثث تترجى،

يفاجئها النبأ بالخيانة والعمالة."[1]

انعكاس الشخصية كتمثيل جماعي (الجثث)، والجثة هي "شخص الإنسان، قاعدا أو نائما؛ وقيل جثة الإنسان شخصه، متكئا أو مضطجعا"[2]، حيث وصفت هذه الفئة من المجتمع بالجثث؛ لأنها لا تحرك ساكنا لتغيير مصيرها الذي وصفته في بداية الومضة عبر قولها: "طال أمد الحصار"، لتأتي العبارة كإيحاء يستشف منه القارئ الفئة المعرضة للتضييق، وهم الفلسطينيون نتيجة الغزو الإسرائيلي وبخاصة في قطاع غزة.

تستمر الكاتبة في تصوير الحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للشخصية؛ إذ وصفت نتائج هذا الحصار في قولها (تعاضمت مصائب...)؛ ثم نقاط حذف لتترك مسافة تعبيرية خالية أمام القارئ ليملأها بما شاء من كلمات وعبارات، أما السبب الثاني فلكون الومضة لا تحتمل الاستفاضة والشرح، والاكتفاء بالتلميحات التي تصور فظاعة الضغط الاقتصادي والاجتماعي والسياسي.

كما يمكن أن تأتي الشخصيات في القصة القصيرة جدا عاكسة لضمير الأنا لتمثل السرد السير ذاتي وتعبر عن الذات الكاتبة أو تحدث الشخصية عن نفسها كما في قصة "تأشيرة".

"راودني حلم الرحيل... كلفة التأهب باهظة، نظرات الحنين كبلتني، حين غفوت على أوجاعي، استيقظت على دوي أربكني، فاحتميت بعمادي، ورميت إلى الريح أوراقي..." [3].

[1]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:96.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج:2، ص:127.
[3] -رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:97.

تبدأ القاصة ومضتها بأحلام الشخصية التي تمثل مبتغاها، لكن يقع القارئ في مفاجأة هذا الحلم، ألا وهو الرحيل، وهنا السؤال: كيف يكون الرحيل مبتغى؟ ولماذا تريده الشخصية؟

وتستمر القاصة في وصف هاجس الشخصية في تحقيق هذا الحلم، تقول (كلفته باهظة)، وتقصد هنا تأشيرة الرحلة التي عنونت بها الومضة، إلا أن هذا الحلم كلفته باهظة، فهي كلفة معنوية؛ إذ تقدم القاصة الحجج والأسباب التي تجعل من حلم الشخصية صعب التحقيق وذلك في قولها: (نظرات الحنين كبلتني)، حيث شبهت فيها القاصة نظرات الأقارب بالقيود التي تمنع الشخصية من تحقيق حلمها؛ فالحنين للأهل والخوف من فراقهم أحد أهم الأسباب والحجج التي تعيق حلم الشخصية في السفر وتحقيق أمانيها. لتستيقظ الشخصية من حلمها على دوي يربكها، تقول: (فاحتميت بعمادي، ورميت للريح أوراقي)، وتختتم القاصة قصتها بقولها: (رميت للريح أوراقي)، وهنا تأشيرة السفر للبلدان الأوروبية تكلف ثمنا باهظا ألا وهو الغربة والحنين.

وتزخر القصة القصيرة جدا بالشخصيات الرمزية والعجائبية كما نجدها في قصة "غراب" تقول القاصة:

"سعى يشارك في إيقاد شموع، خيل إليه أنه ملك، انتزع الكلم واعتلى العرش.. كلما برز برعم،نعق وأحبط مسعاه.. لما تفطنوا.. قابلوه بصمت ونفور.."[1]

الشخصية في هذه القصة عجائبية أو بتعبير أدق أنسنة الشخصية التي تتمثل في الغراب الذي عنونت به الكاتبة ومضتها القصصية، وللغراب عدة دلالات في الثقافة، إذ نجده يحمل دلالة الشؤم والشر، إلا أن افتتاحية القصة لا تصور الغراب كذلك تقول الكاتبة: (سعى يشارك في إيقاد الشموع)، فمن دلالة السوء تحول إلى رمز للخير والسلام والرزق والأمان، من خلال الأعمال الخيرية التي يشارك فيها.

تستمر القاصة في وصف الغراب، الذي بدأت تتضح نواياه الحقيقية فإيقاده لشموع الخير ماهي إلا حجة من الحجج التي تجعله يصل إلى هدفه، وهو اعتلاء العرش لكي يصبح هو صاحب الكلمة العليا؛ تقول القاصة في وصفه من خلال انتزاعه للكلم، فهي تشبه السلطة التي حظي بها الغراب بالكلام حيث شبهت الكلام بالشيء المادي الذي يسرق أو يؤخذ بالقوة، كذلك المنصب، وتواصل القاصة سرد صفات الشخصية من خلال أفعالها وسير الأحداث، لتؤكد على المعاني السلبية التي تحملها شخصية الغراب، من خلال قولها: (كلما برز برعم، نعق وأحبط مسعاه)، فهو الذي يسعى للقمة لن يسمح أن تسلب منه.

[1] -رقية هجريس، زخات حروف، ص:15.

لتختم القاصة الومضة بكشف سر الغراب من خلال تفطن أعوانه، الذين قابلوه بالنفور عنه، لتأتي دلالة الغراب مطابقة لصفاته الداخلية وتصرفاته، فهو مبعث الشر والنفاق، ومقاصد القاصة في هذه الومضة تعود على الناس الذين هم مثل الغراب.

نلاحظ أن ملامح الشخصيات وتصويرها يتجسد من خلال أفعالها وأقوالها وتوالي الأحداث، بالإضافة إلى الرمز والإيحاء، فالقصة القصيرة جدا لا تمد القارئ بملامح الشخصية بطريقة مباشرة، بل يستشفها من خلال قراءة وتحليل وتأويل معاني القصة، وهذا التصوير للشخصية التي تتعدد بحسب نوعية القصة نجده ينطبق على الشخصيات الثانوية.

2-1-2- الشخصيات الثانوية:

تأتي الشخصيات الثانوية على خلاف الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث؛ فالشخصية الثانوية تأتي مكملة للقصة، معارضة أو مساعدة، وغالبا ما تأتي معيقة للشخصية الرئيسة و" تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، وتقتفي طريق الشخصية الرئيسة أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها. وتعد أيضا شخصية قوية، ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية، والقوى المعارضة"[1]. وقصة "غفلة" تجسد صراعا بين شخصيتين إحداها رئيسة والأخرى معارضة تقول القاصة فيها:

"تنكفئ الذاكرة إلى عهد الشباب..

راوده الحنين إلى أحلام..

يراسلها عبر الفيسبوك:

لقد اشتقت إلى أيامنا..

يأتيه الرّد:

لقد ضيعت بهجة الربيع"[2]

تنتمي الشخصية الثانوية إلى العالم الافتراضي (الفايسبوك)، حيث أعطت القاصة إشارة حول عمرها، وهي فترة الكهولة، وهذا يتضح من قولها: (تنكفئ الذاكرة إلى عهد الشباب..)، ثم تستمر

[1] -شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947/ 1985م، ص: 33.
[2]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص: 20.

الأحداث التي تبين من خلالها القاصة الجانب السيكولوجي للشخصية الرئيسة (الحنين) والاشتياق للشخصية الثانوية التي أعطتها القاصة اسم (أحلام)، وهذا الاسم يحمل عدة دلالات كالتوهم، والأماني والمبتغى الذي يريد الانسان الوصول إليه. وهذا ما ينطبق على دلالة القصة وأحداثها (راودني الحنين لأحلام)؛ حيث يعبر عن الفراق بين الشخصيتين واستحالة التقائهما.

تستمر الكاتبة في سرد الأحداث لنجد أن دلالة اسم (أحلام) ينطبق على خاتمة القصة؛ إذ تبقى هذه الشخصية حلم الشخصية الرئيسية الذي يتمناه ويحاول الوصول إليه، وتعطي القاصة عدة حجج لتبين استحالة وصول الشخصية لمبتغاها، وتبقى (أحلام) مجرد حلم يصعب الوصول إليه في الواقع، إبتداء من طريقة التواصل التي تمت بينهما من خلال العالم الافتراضي (الفايسيوك).

ليعبر الحوار الذي دار بينهما في العالم الافتراضي عن استحالة التواصل والرجوع لزمن قد ولَّى، والرد الذي قدمته (أحلام) يقطع كل سبل التواصل، (لقد ضيعت بهجة الربيع)، وهو تشكيل استعاري شبهت الشباب بالربيع الذي ذهب ولن يعود، مثلما تذهب بهجة الربيع.

ولا نجد الشخصية الثانوية دائما معارضة، بل قد تكون مساعدة، " تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث. ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسة، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية"[1]. ونلاحظ أن الشخصية الثانوية في ومضة "غفلة" أتت ثانوية مساعدة، بينما الشخصية المعارضة تجسدت في ذات الشخصية الرئيسة؛ أي أن طرفي الصراع يتمثل في شخصية واحدة؛ بمعنى الشخصية والذات الأمَّارة بالسوء، تقول الومضة:

"خرج من رحمها، أنكرها... في نشوة الوجود تسلق عمره.

غمزته مجمة.. صفق له القمر... لا يفقه ما يحدث له...

كان يصعد نحو الأسفل... تذكر بعد حين من الزمن أنه كان يرقص بدون سيقان."[2]

إن الشخصية الثانوية التي نعنيها هنا هي الأم التي قوبلت بنكران الجميل، (خرج من رحمها، أنكرها)، إلا أن الشخصيات المساعدة لا تقتصر على الأم فقط التي أنجبت وربت ثم تقابلها الشخصية الرئيسة بالعقوق، ولكن هذا النكران لا يأتي من فراغ بل له أسباب وأولها (نشوة الوجود)؛ أي مرحلة

[1] شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947/ 1985م، ص:32- 33.
[2] مريم بغيبغ، كهنة، ص:13.

الشباب والطيش، والشعور بعظمة الوجود، والتي كان سببها الشخصيات المساعدة التي ساعدت في تعظيم حب الشهوات.

هذه الشخصيات تساعد الشخصية الرئيسة في لهوها ومجونها، فنلاحظ الشخصية المجازية التي عبرت عنها القاصة بنجمة (غمزته نجمة)، فقد شبهت االقاصة شهوات الدنيا بالنجمة التي تظهر من بعيد لامعة مضيئة في وسط العتمة لكنها في حقيقتها صخرة، وهي تعبر عن النشوة التي تتركها ملذات الحياة في النفس في تلك اللحظة لتتحول إلى عتمة أبدية.

أما السبب الثاني لنكران الأم فهو رفقاء السوء التي عبرت عنها القاصة بقولها: (صفق القمر)، فقد رمزت القاصة لصحبة السوء بالقمر الذي أسبغت عليه صفة الإنسان الذي يشجع صديقه بالتصفيق. والملاحظ أن كلا من النجمة والقمر يظهران بالليل، وهذا يدل على الظلام الذي تعيش فيه الشخصية، وما نور النجمة والقمر المزيفان إلا خدعة بصرية جعلته يتوه في ظلمات الشهوة والرذيلة.

كما تأتي الشخصيات الثانوية طيفية أو وهمية،" ويقصد بها تلك الشخصية التي يقتصر دورها على الحضور الطيفي، في شكل أحلام أو تخيل أو ذكريات عابرة، تسهم في تفعيل الأحداث وصناعة الحكاية"[1]، والتي تأتي كشخصية لها دلالة معنوية كالذاكرة والنفس، أو شبحية ولها علاقة وطيدة بالشخصية الرمزية والعجائبية أو الهواجس التي تعيشها الشخصية الرئيسية كما في قصة "سراب"، التي تقول:

"تأتيها صورته من وراء المرآة

كشبح يغرقها في حزنها..

تحطمها..لتتخلص من نظرات الخوف..

تنتشر عيناه في كل ركن من البيت." [2]

أتى التعبير عن الشخصية الطيفية بداية من العنوان (سراب)؛ والوهم شيء لا وجود في الواقع، بل هو ما تتوهم الشخصية رؤيته، وأول ملامح الشخصية الشبحية عدم ظهورها في الواقع، بل تتخيل طيفها على المرآة، وتبدو الشخصية الشبحية شخصية ظالمة، تبعث الرعب في النفوس، ووجودها يبعث على الحزن (كشبح يغرقها في حزنها).

[1] -لزهر ساكر، أنماط الشخصية في القصة القصيرة جدا مجموعة "مسافات" لسمير أحمد الشريف أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع: 02، 2021/09/15م، ص: 193.
[2]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:22.

وهنا، تحاول الشخصية التخلص من انعكاس طيف المرآة، عن طريق تحطيم المرآة، (لتتخلص من نظرات الخوف)، وهذا يوضح الهاجس الذي تركته الشخصية الشبحية في ذات الشخصية الرئيسة، إلا أن نتيجة التحطيم لم تكن كما توقعتها، بل ضاعفت نظرات الخوف، فإن كان الشبح يتوارى خلف المرآة الواحدة، فإن تحطيم المرآة جعلها تراها بعدد الشظايا والقطع المحطمة.

كما نجد نوعا آخر من الشخصيات، وهي المضمرة التي يستنتجها القارئ عبر قراءته للنص السردي، والتي يكون لها تأثير في الشخصية الرئيسة دون أن يتم ذكرها في النص القصصي وإنما هناك ما يدل عليها، مثلما نجده في ومضة "احباط" تقول القاصة:

"جالت في فضاءات القلب.. انتشت بفيض دافق.. فتحت صفحات السخاء.. أربكتها آثار محوٍ؟؟."[1]

تبدو الومضة للوهلة الأولى قائمة على شخصية واحدة ألا وهي المرأة –التي دلت عليها تاء التأنيث في (جالت)–؛ تتفسح في زاوية ما من القلب، ليأتي السؤال هنا، قلب من الذي أصبح فضاء مجازيا للشخصية؟ فنجد القاصة أضمرت شخصية معينة دل عليها فضاء القلب.

وتبدو هذه الشخصية المضمرة شخصية لعوبة تغرق الفتاة بكل أنواع المغازلة وتدعي المحبة، وحجة القاصة في ذلك الشعور الذي تتركه في نفس الفتاة في قولها: (انتشت بفيض دافق)، حيث قابلت هذا الشعور بالكرم، (فتحت صفحات السخاء)، ومشبهة إياه بالكتاب المفتوح الذي لايبخل في تقديم العلم والمعرفة، لتنكشف خفايا الشخصية المضمرة ونواياها، من خلال (آثار المحو)، التي تراها الفتاة في قلب الشخص الذي تظن أنه يكن لها مشاعر المحبة كما تعتقد، هي دلالة على نكران المعروف، ومحو كل أثر طيب تركته في قلب هذا الشخص.

إن الشخصية في القصة القصيرة جدا تتنوع مظاهرها، فيغلب عليها ضمير الغائب (هو)، ونادرا ما تحمل ضمير المتكلم (أنا) أو تحمل اسما، كما قد تأتي عجائبية رمزية وطيفية، أو مضمرة، تدل عليها الأحداث والمواقف. فتصوير الشخصية لا يعتمد على الوصف المباشر بل تتحدد ملامح الشخصية من خلال المواقف والأفعال والأقوال وتوالي الأحداث.

تصوير الشخصية اعتمد على عدة مظاهر أسلوبية، كالصور الفنية في وصف الجانب السيكولوجي خاصة عند حديث الشخصية عن أغوار النفس، إضافة إلى اعتمادها اللغة التقريرية في وصف

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص:85.

وتتبع حركات الشخصية والتي يستشف من خلالها المتلقي طبيعة الشخصية المضمرة خلف لغة الجسد، والمواقف الإقناعية التي توهم المتلقي بواقعية السرد، وصدق الشخصية.

2-2 -الفضاء:

تعددت الترجمات العربية للفظة (espace) أو (spase)، حيث نجد من ترجمها إلى المكان أو الفضاء أو الحيز أو البيئة...، بينما يرى "عبد المالك مرتاض" أن مصطلح الحيز يعبر عن رؤية شاملة لهذا المصطلح التي لا تقتصر على الجانب الجغرافي فقط، يقول: "مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1].

وإلا أن الفضاء ليس بالضرورة ذلك الخواء أو الفراغ كما ورد في المعاجم العربية، خاصة ونحن نتعامل مع الفضاء السردي، الذي يعتمد على اللغة والتخييل لا على الواقع الحقيقي، لذلك تم اختيار مصطلح الفضاء بدل المكان لعدة أسباب أهمها: أن " المكان في القصة يصور السارد من زاوية نظر واحدة، بينما الفضاء هو مختلف زوايا النظر التي تجسد من قبل السارد والشخصيات وحتى القارئ، كما قد تتوفر القصة أو الرواية على عدة أمكنة التي تشكل فضاء النص السردي، وبهذا يصبح الفضاء أشمل من المكان"[2].

ويعود تعدد ترجمات مصطلح (espace)، إلى عدة عوامل لخصها "محمد الدغمومي" في أربع نقاط أساسية هي:

- اللغة الأدبية الإبداعية التي تستحضر المكان بطريقة فنية تخييلة استعارية تختلف عن التصوير الفوتوغرافي الواقعي.
- طبيعة الأجناس الأدبية الذي يفرض توظيفا خاصا للمكان، كالأسطورة والملحمة والرواية والقصة والمسرح دون أن ننسى الرسم التشكيلي الذي أصبح له دور في الكتابات الأدبية.
- اختلاف المرجعيات المعرفية والفلسفية والعلمية والنفسية والأنثروبولوجية لمفهوم الفضاء، والتي تصل حد التعارض والتناقض.

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص:121.
[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 62- 63.

- النظريات التي تعاقبت حول الشعرية ومفهومها للأدب والأجناس الأدبية ومكوناتها، ومعاييرها الجمالية.[1]

وإن كان مصطلح الفضاء ارتبط حديثا في الدراسات النقدية بالرواية بشكل خاص، إلا أن لهذا المصطلح جذورا في الفلسفة اليونانية مع (أفلاطون وأرسطو)، ولكن تصورهم للفضاء لا يخرج عن الإطار الجغرافي المحدود، وقد قام "أرسطو" بتحديد نوعين أو قسمين من الفضاء، عام وخاص" فالعام هو الذي فيه الأجسام كلها، والخاص هو أول ما فيه الشيء وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك، ويشمل المكان العام مجموعة الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يحوي أكثر من جسم في زمان واحد فالمكان عند أرسطو هو السطح الباطن الملامس للجسم المحوري وهو على نوعين: خاص، فلكل مكان يشغله، ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر"[2].

ويعكس الفضاء أهمية بالغة في السرد بصفة عامة، إذ لا يمكن تصور حدث أو شخصيات دون مكان تجري ضمنه هذه الأحداث،" فهو المسرح الذي تجري عليه، وإليه تنتمي الشخصيات وعليه تتحرك وتتفاعل إيجابا وسلبا. وهو عنصر بارز في البناء السردي إذ يعد بمثابة حلقة الوصل بين مختلف المكونات البنائية والأرضية التي تجمعها"[3].

وقد تعددت وجهات النظر في فهم الفضاء اعتمادا على طبيعة السرد والخلفية المعرفية، إذ هناك من ينظر للفضاء مرادفا للمكان وفق تصور هندسي موقعي، حيث الفضاء هو "مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكون من مواد، ولا تتحدد المادة بخصائصها الفيزيقيّة فحسب... وإنما هي بالإضافة إلى ذلك نظام لعلاقات هندسية مجردة، والمكان لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية وحجوما، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد"[4].

والفضاء وفق هذا الفهم لا يخرج عن كونه الإطار الذي يحوي الأحداث والزمان والشخصيات سواء كان هذا المكان واقعيا حقيقيا، أم مجرد تصور ذهني له، إلا أن هذا الفهم تغير مع "غاستون باشلار" Gaston Bachelard الذي قدم تصورا مغايرا لما سبقه، إذ يمكن اعتباره من الأوائل الذين أَولُوا عناية

[1]- ينظر: محمد الدغمومي، المكان القصصي تمثل وتمثيل، آفاق، ع:81-82، 1 فبراير 2012، ص:23
[2]- تميمة كتانة، المكان في روايات إميل حبيبي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2017م، ص:28.
[3]- موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، ص: 309.
[4]- اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأقلام، ع:2، 1فبراير 1986م، ص:76.

بهذا المكون في السرد من خلال كتابه "جماليات المكان"، حيث أعطى للمكان قيمة جمالية نابعة من الجنس الأدبي وفنيته، وعلاقته بالخيال والتخييل والذاكرة.

يقول في هذا الصدد: " هذه الدراسة تستحق أن تسمى topophilia هوس المسح الشامل. أنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية؛ أي المكان الذي نحب. هو مكان ممتدح لأسباب متعددة مع الأخذ بالاعتبار الفروق المتضمنة في الفروق الشعرية. ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخيلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة. إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط. بل بكل ما للخيال من تحيز"[1].

أما "يوري لوتمان Yori Lotman" فينظر للفضاء وفق تصور سوسيولوجي؛ إذ الفضاء "_بالمعنى الفيزيقي_ أكثر التصاقا بحياة البشر، من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان؛ فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الانسان لجسده"[2]؛ فهو يربط الفضاء بالشخصية وطبيعتها في المجتمع،كما أن للفضاء تأثيره على الشخصية' إذ يعد "حقيقة معيشة تؤثر في البشر بالقدر الذي يؤثرون فيه فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان قيما تنتج من التنظيم المعماري كما تنتج من التنظيم الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة"[3].

ونجد "ياسين النصير" يسير على نهج "يوري لوتمان" في تقديمه مفهوما للفضاء؛ حيث لا يربط الفضاء بجغرافيته أو التصوير الفوتوغرافي المرئي له، وإنما يربط المكان بالبعد الإيديولوجي الذي تتفاعل فيه الشخصيات مع مجتمعها وأفكاره، يقول:" للمكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط:3، 1303هـ/ 1983م، ص:31.
[2] -يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، عيون المقالات، ع:8، 1 أفريل 1987م، ص: 59.
[3]- عجوج فاطمة الزهراء، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص: الرواية المغاربية والنقد الجديد، قسم اللغة العربية وأدابها، كلية: الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، 2017- 2018م، ص:6-7.

الذي يحوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه، ولذا شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[1].

بل يذهب إلى أبعد من ذلك ليجعل الفضاء شخصية لها دورها التفاعلي في العمل السردي الذي يؤثر في مكونات السرد ويتأثر بها،" فالمكان في العمل السردي شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، لذلك لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الفني تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني"[2]؛ أي أن للمكان دورا فاعلا في أحداث القصة والتأثير في ذات الشخصية فهو ذو مرجعيات نفسية واجتماعية وثقافية.

لذلك يمكن القول: إن مفهوم الفضاء لم يعد ذلك الإطار الذي تجري فيه أحداث القصة، بل مع السرد الحداثي أصبح للفضاء دور بارز في السرد فهو نظام من العلاقات المتفاعلة والمتكاملة التي تجعل الشخصية تتأثر به ويتأثر بها، اجتماعيا وثقافيا، فهو مايحدد أفكارها ومشاعرها، كما تطبع الشخصية أحاسيسها على المكان لتحقيق صورة فنية جمالية تؤثر في المتلقي.

أما من منظور النقد البنيوي فلا يخرج عن إطار تشكله داخل العمل السردي ودوره في تفاعله ما بقية المكونات، إذ هو" مكون من مكونات القصة، له بنيته المؤثرة في العناصر الأخرى داخل القصة والمتأثرة بها، وجعلوه تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات من الأصوت وروائع الألوان، وعنصرا ديناميا في تماسك شخصيات القصة وأحداثها"[3]. والمكان وفق هذا التصور، لا يخرج عن كونه التشكيل الهندسي في تصوير المكان من مختلف جوانبه المحسوسة، والإطار الذي تجري فيه الأحداث.

إن هذا التعدد في وجهات النظر، أدى أيضا إلى عدم اتفاق النقاد حول تصنيف موحد لأنواع الفضاء، فنجد "بروب (proop)" ينطلق في فهمه له من ثنائية المكان/ الكاتب، إذ يعتبر المؤلف البؤرة التي تحدد نوعية الفضاء لذلك جاء تقسميه كالتالي:

"أ- المكان الأصل: ويمثل عادة مسقط رأس المؤلف أو محل إقامته وعائلته.

ب- المكان الواقي أو العرضي: وهو المكان الذي يتبلور فيه الاختيار الترشيحي، المؤهل للمكان المركزي.

---

[1] -ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، ع:195، دار الشؤون الثقافية العامية، بغداد، ص: 16-17.

[2]- المرجع نفسه، ص:17.

[3]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي، ص:14. على الموقع: http://labs.ummto.dz

ج- المكان المركزي: أو هو المكان الذي يحصل فيه الاختيار الرئيسي أو الإنجاز"[1].

بينما تصنيف"سعدون أحمد يونس" يشوبه الغموض؛ إذ لم يحدد المرجعية الفكرية والمعرفية التي انطلق منها في تحديده لأقسام الفضاء، وعلى أي أساس اعتمد هذا التقسيم؟ هل وفق طبيعة المكان طبيعي أم اصطناعي؟ أم على أساس وظيفي من خلال إدراجه لمكان العبور؟ أم على أساس تخييلي وتاريخي؟ أم وفق منظور إيديولوجي ثقافي؟ فقد أتى تقسيمه على النحو التالي:

"أ- المكان الواقعي: وتناول فيه الأمكنة الطبيعية والأمكنة الاصطناعية والاتجاهات والمسافات.

ب- أماكن العبور: وتناول فيه الشواطئ والسواحل والمحطات وحواجز العبور الاصطناعية والطبيعية ووسائلها.

ج_ المكان التاريخي: وتناول فيه المكان الأسطوري والمكان الديني والمكان الحضري"[2]

أما "غالب هالسا" فإن تقسيمه يعد الأقرب لطبيعة الفضاء داخل العمل الأدبي التخييلي والذي اعتمد على ثلاثة أقسام:

"أ- المكان المجازي: وأراد به أنه مكان غير مؤكد إنما هو أقرب إلى الافتراض.

ب: المكان الهندسي: وهو المكان الذي يعرضه الأديب الراوي أو الشاعر من خلال وضع أبعاده الخارجية بدقة بصرية.

ج- المكان بوصفه تجربة معاشة: وهو مكان عاشه المؤلف وبعد الابتعاد عنه أخذ يعيش في الخيال فأثر في أدبه."[3]

ويختلف تصوير الفضاء من جنس أدبي إلى آخر، حيث نجد تصوير الأمكنة في الرواية يختلف عن القصة، فإذا كانت الأولى تعتمد على الامتداد في الوصف محاولة تقريب صورة المكان للقارئ وإيهامه بواقعيته وكأنه أمام عدسة الكاميرا بحيث يستطيع تصور المكان ذهنيا، فإن تصوير المكان يختلف في القصة

[1] -أميتة بلهاشمي، المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي، دراسة نموذجية في الشعر العربي والجزائري الحديث، دار المعتز للنشر والتوزيع- الأدرن، ط:1، 1441هـ/ 2020م، ص:84.
[2]- المرجع نفسه، ص ن.
[3]- المرجع نفسه، ص:85.

القصيرة جدا الذي يتخلى فيها القاص عن "عرض الأشياء بالطريقة الفوتوغرافية ويتوسل بالصورة المجازية والإيحائية لاكتساب المكان بعدا جماليا يفوق بعده الواقعي"[1].

إن كان المكان عنصرا مهما في الرواية والقصة، فإنه في القصة القصيرة جدا قد يغيب في بعض القصص؛ وهذا يعود لطبيعة السرد الوامض؛ إذ تقتضي الضرورة في بعض القصص التي تركز على الحدث، لذلك" لابد من أن يتهمش في القصة القصيرة جدا؛ لأنها بنية سردية تقتصد كثيرا في عناصرها الفنية؛ لذلك لا غرابة في أن تغدو إشكالية جمالية المكان في القصة القصيرة جدا ذات مستوى شعري بطريقة أو بأخرى مع بقاء القصص القصيرة جدا التي تعنى بالمكان أو بطولته"[2].

ويعتمد تصوير الفضاء في القصة القصيرة جدا على مخيلة القارئ في تصويره؛ فالمبدع في تشكيله للمكان يركز الإيحاء وغالبا ما يعطي اسم المكان أو جزءا منه كالباب أو النافذة أو الجدار ليترك للقارئ تصور بقية تفاصيل المكان التي تختلف باختلاف طبيعة القارئ الثقافية والاجتماعية والاقتصادية وحتى النفسية.

كما أن تقنية تغييب المكان أو إضماره تفسح المجال" لظهور الحدث صافيا في ذهن القارئ، وما ذاك الصفاء سوى نوع من الشعرية التي تسم الفضاء في القصة القصيرة جدا، وترقى به من مجاله المادي إلى مجال تخييلي، فإلى مجال تأويلي، ما يمنح أمكنة الواقع المعيش صفة الشعرية"[3]، وتأويل الفضاء، وتصويره الذهني لدى المتلقي يلعب الدور البارز، بل إن القارئ يصبح هو المبدع الثاني للنص وليس مجرد متلق، وهنا، تكمن جمالية القصة القصيرة جدا.

تختلف طبيعة تشكيل الفضاء وتصويره في القصة القصيرة جدا عن بقية الفنون السردية، وهذا نابع من طبيعتها المكثفة والموحية الرامزة لذلك تنوعت الأفضية في القصص الومضية لدى المبدعة الجزائرية التي واكبت فيها حداثة السرد، فأتت أفضية ومضاتها متنوعة بين الواقعية والخيالية، المضمرة والمصرح بها، المجازية الشعرية و العجائبية، الفضاءات الميتاسردية والافتراضية، دون أن ننسى اهتمامها بفضاء الورقة الذي يلعب الدور البارز في تشكيل المعنى ورؤيا القاصة.

---

[1]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص: 113.

[2]- حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط:1، 2015م، ص:69.

[3]- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، المقاربة الميكرو سردية، ص:118، نقلا عن: عبد الدائم السلامي، شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا، منشورات مجلة أجراس، دار القرويين، الدار البيضاء، ط:1، 2007م، ص:51.

2-2-1 الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي هو المكان الواقعي الذي تجري فيه الأحداث والحيز الذي تتحرك به الشخصيات، يرى "عبد المالك مرتاض" أن المكان في النص الأدبي أوسع من أن يوصف بالجغرافية " فهو الامتداد، وهو الارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق؛ وهو النجوم والأرض. وهو غوص في البحار. وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لاحدود لها؛ بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحصة لوصف المكان الموجود، لا للمكان المفقود، ولا المكان المنشود، والذي يحلم الانسان برؤيته خارج إطار الأرض، لا تستطيع اكتشافه، ولا الوصول إليه"[1].

والفضاء الجغرافي في جل الدراسات لم يخرج عن إطار نوعين هما: المكان المغلق الذي له حدود تطوقه كالجدران والأبواب والنوافذ والتي تجعل حركة الشخصية مقيدة في مكان ضيق، بل حتى علاقتها مع الشخصيات تكون محدودة ومقيده تحكمها قوانين ذلك المكان، بينما المكان المفتوح، هو أكثر حرية لا حدود له وقد يتسع ليشمل الفضاء الخارجي والمجرات.

وتعدد الأمكنة في الومضات القصصية للمبدعة الجزائرية يعكس تكرار خيباتها والقيود التي تكبل حريتها، ومن جهة أخرى تطلعاتها وآمالها في تغيير مصيرها، لذلك أتت أفضية ومضاتها معبرة عن ذاتها الأنثوية بكل جوانبها السيكولوجية والأنثروبولجية والأيديولوجية. فأتت الأماكن المغلقة متنوعة كالغرفة، والبيت، المسرح، والمتحف... إلخ.

وهذه القاصة "رقية هجريس" في ومضتها "مصير"، تصور فضاء البيت وفق أبعاد سيكولوجية وأنثربولوجية تعيشها شخصية القصة، التي ترى في البيت الذي يعتبر موطن الأمن والسكينة، مكانا معاديا تعيش فيه ظلم العادات التي تقيد حريتها ومصيرها تقول:

"نشأت بعبء يطاردها، تراءى لها أن الشمس اخترقت غرفتها، وأن الأطيار تغرد على شباك نافذتها، يشنف أنفها عطر مسك، يغمرها شذا ربيع... استيقظت على فاجعة زواجها من شيخ القبيلة"[2].

تبدأ القاصة في تشكيل فضاء القصة من خلال الأحداث ومعاناة الشخصية، حيث تقول: (نشأت بعبء يطاردها)، فعادة ما يكون المنشأ هو الموطن الذي عاشت فيه الشخصية، إلا أن القاصة

[1] -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:123- 124.
[2]- رقية هجريس، زخات حروف، ص:29.

كانت مقصديتها من المنشأ تلك العادات والتقاليد الموروثة التي تربت عليها الأسرة والمجتمع الذي تعيش فيه، والتي أرهقت ذات الشخصية؛ لأن المجتمع الذي تعيش فيه مجتمع ذكوري متسلط.

إلا أن الشخصية لايزال أملها قائما في تحقيق آمالها وأحلامها من الخروج من سطوة المجتمع والتقاليد وهذا من خلال أشعة الشمس التي تخترق غرفتها، والطيور تغرد أمام نافذتها، وتشتم عطرا زكيا يعبق في كل مكان، ليتحول هذا المكان المعادي الذي أرهقها بعبئه إلى مكان أليف رومانسي يعبق بالأنوثة بجميع حواسها، والتي تعطيها بصيصا من الأمل، لكن الكاتبة استخدمت لفظة (تراءى)؛ أي أنها وحدها من تبصر هذا الشعاع، وتتوهم تغيير مصيرها، لتأتي الكاتبة بحجتها في خاتمة القصة بلفظة (استيقظت)؛ أي استيقظت على واقعها المرير عبر فاجعة تزويجها برجل مسن، وهو شيخ القبيلة؛ ومن خلال هذا التشكيل يتحسس المتلقي مشاعر الظلم والغدر التي تعيشها المرأة خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوع الزواج الذي دائما ما يفرض على المرأة لا باختيارها.

إلا أن مقاصد القاصة تذهب إلى أبعد من ذلك، فشيخ القبيلة يعني السلطة العليا في المجتمع، فإن كانت تعيش في منزل والدها مكان السكينة والأمان تحت عبء العادات والتقاليد والمجتمع الذكوري، فإنها بزواجها أصبحت رهينة هذا العبء الذي طالما كان هاجسا يرهقها. إن القاصة في هذه الومضة أبدعت في تشكيل الفضاء الذي يمتزج ويتفاعل مع الجانب السيكولوجي للشخصية، التي تعيش تناقضات أحلامها وواقعها المعيش، فهي تجعل القارئ يعيش في مخيلته هذا الفضاء الذي يتراوح بين ثنائية النور/ الظلام، الواقع/ الحلم.

وقد يضيق الفضاء المغلق ليصبح مكانا لا يتحمل سوى جسد واحد وشخصية واحدة مثلما نجد في قصة "حلم ضائع" للقاصة "أمال شتيوي" تقول:

"خرجت من شرنقتها،

غريرة لا تعلم.

غازلت حلما طويلا...

داعبت الأماني كثيرا..

حين علمت بواقع الحال، انتابها حنين

إلى شرنقتها."[1]

لف فضاء القصة الشخصية، إذ هو احتضاني حوى جسدا واحدا (الشرنقة) وهي عبارة عن غشاء بمثابة درع لبعض الحشرات كدودة القز في طور تكوينها ونموها، وعندما يكتمل النمو تتمزق هذه الشرنقة لتخرج فراشة بهية تواجه العالم الخارجي.

ففضاء الومضة هنا يتراوح بين مكانين، مغلق أليف نمت وتربت فيه الشخصية ومكان مفتوح معادٍ تواجه فيه الشخصية مصيرها ومستقبلها بكل ما يحمله من أحلام وآمال وأحزان. أتت لغة الومضة شعرية موحية، تضمر مقاصد القاصة، فالشرنقة ماهي إلا بيت الطفولة الذي تربت وترعرت فيه وبنت فيه أحلامها وطموحاتها (غازلت حلما طويلا...داعبت الأماني كثيرا)، إن الشرنقة هي تلك البوتقة التي تحجب عن شخصية القصة الواقع المرير.

بدأت القاصة ومضتها بخروج الشخصية من مسكن أمنها وهي تجهل ما ينتظرها في مكان يختلف عن شرنقتها، (غريزة لا تعلم)؛ أي "عرضتها للهلكة من غير أن تعرف"[2]، فهي كانت تطمح لتحقيق أحلامها وطموحاتها عند خروجها من بوتقتها، لتوظف القاصة ذلك كحجة على جهل الشخصية لواقعها، والمصاعب التي حالت بينها وبين طموحها، من خلال ندمها وحنينها لشرنقتها الآمنة.

أما الأماكن المفتوحة فنجدها ضيقة مثل: الأزقة والشوارع لتتسع شاملة المقابر والجامعة.. المدينة والقرية، الصحراء والبحر، إلى أن تمتد لحيز لا متناه وهو الفضاء بمجراته وكواكبه، ومن بين الومضات التي لفتت انتباهي ومضة "مقابر"، التي تجعل القاصة من هذا الفضاء بؤرة قصتها، ليصبح الفضاء هو الشخصية المحورية لهذه الومضة تقول:

"تلاصقت بهدوء. سكنتها أحزان الحروب... تجول في شوارعها... قهقه بقوة، وحده الصدى يرد بعدما سكت الفرح عن تلك الحارات"[3].

يتضح فضاء الومضة بداية من العنوان (مقابر) الذي يعطي للمتلقي شعورا وإحساسا بالحزن والحسرة؛ فالمقابر ماهي إلا مكان يسكنه الموت، يحمل الأوجاع في نفس كل قارئ فقد عزيزا عليه، وقد

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:31.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج:05، ص: 13.
[3]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:31.

أتى العنوان بصيغة الجمع، وهذا يدل على كثرة الموتى التي تعم جميع المدن والمداشر، وعادة ما يكون هذا الموت الجماعي لسببين إما نتيجة الحرب، أو وباء أصاب المنطقة.

تبدأ الكاتبة في تصوير وتشكيل ملامح هذا الفضاء الذي يمتزج في تشكيله مستويين، مستوى هندسي وآخر سيكولوجي، تقول: (تلاصقت بهدوء)، فهنا الكاتبة توحي بتراص قبور الموتى وتلاصقها، فأضافت القاصة صفة الهدوء لتلاصق القبور، فعادة ما ينتح تلاصق البشر فوضى ونزاعات، إلا أن الموت يصبح فيه الإنسان جثة هامدة ليس لها فم يتكلم ولا جسد يتحرك.

وتتمحور مقصدية القاصة حول الهدوء الذي يعم المقابر الخالية من الزوار حيث لا لغو فيها ولا حركة، وكأن الموت هنا جماعي، ليأتي تبرير هذا الموت من خلال قولها: (سكنتها أحزان الحروب)؛ فالموت هنا كان نتيجة الحروب.

أما قصدية العنوان (مقابر)، فهي لا تعني ما ألفناه، بل تلك المقابر الجماعية التي تخلفها الحروب، من عمارات ومنازل هدمت على رؤوس أهلها، وتأتي الكاتبة لتوضيح هذا من خلال قولها: (تجول في شوارعها)، وأيضا من خلال (سكت الفرح عن تلك الحارات).

أبدعت القاصة "مريم بغيبغ" في تشكيل ملامح الفضاء بكل مفارقاته الحسية التي تجمع بين الفوضى/الهدوء، الفرح/ الحزن، الهزيمة/ النصر مما يجعل القارئ يشعر بالحزن والأسى الذي يملأ المكان، بالوحدة والسكينة والخواء الذي يملأ هذا الفضاء بعد انتهاء الحروب، بعدما كان يعج بالفوضي والفرح.

ويتسع الفضاء في القصة القصيرة جدا ليصبح مكانا لا متناه، فسرد الحداثة ومابعدها لم يعد يسعه المكان المألوف، لذا نجد القاصة الجزائرية "مريم بغيبغ " من كاتبات التجديد والتجريب، ففي قصة "تهجير"، أبدعت في جعل فضاء قصتها يمزج بين الكوني اللامتناهي والثقافة الدينية، تقول:

"أطروني...تفسخ عقد مقدسي.. حلقت بعيدا عنهم

حين جاورت نجمة في السماء

طاردتني زخات الشهب تتحين مواقيت الرجم!"[1].

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:51.

تبدأ القاصة ومضتها بتناص ديني، من خلال لفظة (أطروني) التي تحيلنا للحديث النبوي عن "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه قال: سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول:" لا تُطْروني كما أَطْرت النصارى ابنَ مريم؛ إنما أنا عبده، فقولوا: عبد الله ورسوله"[1]؛ ويذهب علماء الحديث في تفسيرهم لهذا الحديث أن "الإطراء: مبالغة المدح بالباطل. قوله: كما أطرت النصارى وذلك أنهم اتخذوه إلها"[2]؛ أي إن شخصية القصة ذات مكانة عالية في المجتمع، بالغوا في مدحها إلى حد الشرك بالله، لتضع نفسها في مصاف النبوة والألوهية.

ودليل الشرك، أو تغيير العقيدة والمبادئ التي نشأ عليها قول الكاتبة (تفسخ عقد مقدسي)؛ أي الانفصال عن الاتفاق الذي كان يجمعه بعقيدته، هذا الفسخ جعل الشخصية تضع نفسها موضع الألوهية مما حذا بها إلى الإنتقال للعيش في مكان يليق بمكانتها التي تتوافق مع عقيدتها الجديدة، بالتالي، انتقالها من فضائها الطبيعي (الأرض) إلى آخر يناسب وضعها، وبالضبط (السماء). في قولها: (حلقت بعيدا عنهم حين جاورت نجمة في السماء)، وهذا المكان قرب النجمة التي ترمز لديانة اليهودية، كما لها عدة دلالات في الديانات القديمة والتي ترمز للشرك بالله.

ويتشكل فضاء الومضة من مكانين الأرض/ السماء، الانخفاض/ الارتفاع، والتي تعبر عن قصد القاصةٌ إقناع المتلقي أن الغرور الزائد، والمدح بالباطل يجعل الشخص يظن نفسه ارتقى إلى أعلى المراتب، وإذا به يتدنى إلى أسفلها.

2-2-2 الفضاء الرؤيوي.

إن تصوير الفضاء لا يعتمد دائما اللغة التقريرية التي تحاول تقريب المكان للمتلقي وكأننا أمام عدسة الكاميرا وبخاصة في القصة القصيرة جدا التي تعتمد اللغة الشعرية الإيحائية، سواء لتكثيف المحتوى أو لخلق عوالم جديدة، ونجد القاصة الجزائرية تستعمل اللغة الاستعارية التي تخفي الحقائق أكثر من التصريح بها " فالصورة في الأساس الشكل الذي يتخذه فضاء اللغة، وهو رمز مكاني للغة الأدبية في علاقته بالمعنى"[3]. وقد اتخذ هذا الفضاء صفة الشعرية؛ " لأنه افتراض وليس حقيقة، فهو بمثابة مكان تجري فيه

[1]- صحيح البخاري، ص:1588.
[2]- المرجع نفسه، ص ن.
[3] -Gerard Genette, Figures 2, seuil, paris, 1969, p:47.

الأحداث ومكمل لها...ولهذا تكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنيا ولكننا لا نعيشه لأن الأحداث في مثل هذه الروايات كالمكان لا تخاطب عينا ولا تساعدنا على إعادة بناء تجربتنا"[1].

إن طبيعة القصة القصيرة جدا التي تتجه نحو الإيحاء لا التصريح، نجدها تستثمر في هذا النوع من الفضاءات الشعرية الرؤيوية " فهذا النوع من الفضاءات المكانية متعلق بوعي القارئ، فهو فضاء واقع بين المحتمل والمتخيل ويحتاج إلى تأويل وتحويل يفتح مجازيته على آفاق المقاربات البنائية، إذ لا يكتفي الفضاء الدلالي بإنتاج المعنى المباشر كمعادل للمكان، بل يتجاوزه إلى مستوى تأويلي"[2].

تتجه القاصة الجزائرية في تنويع فضاءاتها الرؤيوية، واستعراض قدراتها الفكرية في تشكيل عوالم تخييلية جديدة يتماهى فيها الواقع بالمتخيل، ليجسد فضاء ومضاتها جانبا من أفكارها، وثقافتها سواء ثقافة دينية سياسية أو اجتماعية، فمثلا في ومضة "ارتداع"، تمزج القاصة الفضاء الواقعي بالرؤيا الاستشرافية التي تجسد أفكارها السياسية، تقول:

"سكن ظلمة الانصياع. سلك طريق الانبعاث...

ترصد النور ثم طلب المشورة: هل يجوز أن أخرج؟!

تجهم وجهه... حاصره ظله الأحمر."[3]

تبدأ الومضة بتحديد فضاء القصة (سكن ظلمة الانصياع)، فالسكن بالعادة يكون المنزل الذي يقطن به الانسان، بالإضافة إلى كونه مكانا للسكينة والطمأنينة ومبعثا للأمن، إلا أن الكاتبة تقرن المسكن بظلمة الانصياع، حيث جمعت في هذا الانزياح الدلالي عدة متناقضات، بين شيء مادي يدرك بحاسة اللمس وآخر يدرك بالعين حيث قالت سكن الظلام، ولم يقل مسكن مظلم، أي أن الظلام هنا مفعول به وليس صفة، حيث شبه الظلام بالسكن الذي يقطن به الانسان، ولكن ماهو سبب هذا الظلام لتاتي الإجابة من خلال المضاف إلية (الانصياع)؛ أي أنه مسكن معنوي جدران من الخضوع تعيش الشخصة تحت سلطته مقيدة ليس لها الحق في الخروج لنور الحرية.

[1]- تميمة كتانة، المكان في روايات إميل حبيبي، ص: 33.
[2] -نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايت الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الأداب والعلوم الأنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر- باتنة 1، الجزائر، 1431/ 1432هـ، 2012/2011م، ص:224.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:44.

وتتعدد مقصدية القاصة في عبارة (سكن ظلمة الانصياع)، إذ قد تعود على الوطن الذي يعد محل الأمن والسلام، لكن المجتمع يعيش مضطهدا فيه تحت نظام حكم دكتاتوري سلبه حرية التعبير وكل الحقوق، كما يمكن أن تكون (ظلمة الانصياع) إلى السلطة الأبوية التي تكبل حرية المرأة، وتحكمها قوانين العادات والتقاليد.

إلا أن شخصية القصة كانت شخصية معارضة لهذا الحكم فهي تبحث عن مخرج لترى النور فكان الطريق المؤدي للحرية هو (طريق الانبعاث)؛ والانبعاث يكون بعد الموت، وهو رمز للثورة والنهضة، فالحل للخروج من هذا الحكم الظالم هو درب الثورة والمعارضة والنهوض ضد هذه القوانين، والشخصية متأكدة من صحة قرارها فهي (تترصد النور ثم طلبت المشورة)، تراقب هذا النور أو الحرية كمن يراقب عدوه لينقض عليه، فهو أملها في الخروج من هذا الظلام.

تربط القاصة (تترصد النوم، تطلب المشورة) من خلال حرف (ثم) الذي يفيد التراخي والمهلة في الربط بين المعطوفين؛ فالنور معطوف على المشورة، وفكرة التحرر من ظلم السلطة، لا بد لها أن تتحقق من خلال مساعدة من هو أكثر حكمة، والمشورة وردت في صيغة سؤال: (هل يجوز أن أخرج؟!)، وكان الغرض منه تمني الشخصية الخروج من ظلم هذه السلطة، وأيضا كانت تتمنى من صاحب المشورة أن يوافقها الرأي في الثورة، وكسر قيود الظلم، لتأتى المفاجأة (تجهم وجهه... حاصره ظله الأحمر)؛ حيث تتضح نتيجة الإجابة عن السؤال، وإن لم تصرح الكاتبة إلا أن ذلك يبدو من خلال تعابير وجه الشخصية الرئيسة للقصة (تجهم وجهه)؛ أي العبوس، وعدم الرضا بالإجابة التي كانت ضد قرارات الشخصية في محاولتها ردعها لئلا تسعى وراء الثورة على السلطة الأبوية، لتختم القاصة ومضتها بنهاية ملغزة (حاصره ظله الأحمر)، هل الذي حاصر الشخصية هو السلطة الأبوية التي تحاول إخماد أي فكرة تبعث على الحرية والتحرر، أم أن الظل الأحمر هو إصرار الشخصية على الثورة.

هذه الومضة تحتمل قراءات كثيرة حيث يجمع فضاءها الرؤيوي بين الواقعي والمجازي، وبين السياسي (الحكم الدكتاتوري) والاجتماعي (السلطة الذكورية)، وبين السكن/ الطريق الظلام/ النور، الانصياع/ الانبعاث، الخضوع/ الثورة.

كما تتجه القاصة الجزائرية في تشكيل فضاءاتها القصصية إلى عوالم تخييلية إيحائية تقع بين الواقع المعيش والمكان المتخيل الذي تطمح إليه الذات المبدعة وشخصية القصة، فقد عبرت القاصة "رقية

هجريس" عن هذا المكان الواقعي بين الحلم / والواقع الذي تتداخل فيه الأحلام وما تطمح إليه الذات الشاعرة بواقعها المرير إذ يتحول هذا الحلم إلى هاجس من خلال ومضة "سراب":

"حين تغفو، تنسى متاعبها، وينشرح لها فضاء السعادة، تتلألأ النجوم والكواكب بألوان قوس قزح، تراه من بعيد بقامته الممشوقة، ممتطيا جواده العربي الأصيل، يُلوّح لها بيد بيضاء، يركض قُصَّادها، تبتسم بحنان فياض، تهرول نحوه على تموجات شعرها الكستنائي الجميل، حين تدنو منه، تتعثر في أذيال ثوبها، فتستيقظ على آلام مصابها الجلل"[1].

يتشكل أول ملامح الفضاء الدلالي من خلال العنوان (سراب) والسراب ما هو إلا وَهْمٌ، أي مكان يقع بين الواقع والخيال، مكان يعتقد الشخص أنه يراه ويبصره لدرجة أنه يتماهى فيه الخيال والوهم بالواقع، حيث تعيشه الشخصية بكل حواسها لكنها تُصدم كلما اقتربت من هذا الوهم لتكتشف أنه مجرد تهيئات.

يبدأ فضاء القصة في اللحظة التي تغفو فيها الشخصية، حيث تصف فضاء الحلم بأنه فضاء السعادة، من هنا، تبدأ المفارقة بين الواقع/ الحلم وبين الحزن/ السعادة، وتستمر الكاتبة في سرد تفاصيل الفضاء الحسي الذي تدركه من خلال حاسة البصر (تتلألأ النجوم والكواكب بألوان قوس قزح)؛ أي أن ثنائية النجوم والكواكب ماهي إلا ثنائية الذكر والأنثى، الذي تجمعهما علاقة السلم والتسامح ذا اللون الأبيض الذي يؤدي انعكاسه إلى بروز ألوان قوس قزح؛ أي أنه إذا كان الوجع واحدا وظلاله متعددة، كذلك السعادة شعور واحد وأسبابها متعددة، ويمكن القول أيضا إن اختلاف ألوان قوس قزح ما هو إلا هذا الاختلاف بين الذكر والأنثى، فإذا اجتمعا معا كونا لونا واحدا لون السلام والحياة، والعلاقة بينهما ليست علاقة نزاع وصراع بل هي علاقة تكامل.

وتتوالى تفاصيل سرد الحلم الذي يتماهى مع الواقع (تراه من بعيد بقامته الممشوقة، ممتطيا جواده العربي الأصيل)؛ فالرؤية هنا، بعيدة ولم يتحقق قربها من حلمها بعد؛ أي هذا الرجل الشهم بأخلاقه النبيلة وعطائه السخي الأصيل الذي تربي على مكارم الأخلاق، ومن زاوية أخرى هذا الحلم تراه يقترب منها، (يُلَوّح لها بيد بيضاء، يركض قصادها، تبتسم بحنان فياض)، إن شخصيات الحلم تجمعها قرابة، فهذا الرجل الذي يلوح لها ما هو إلا الرجل في واقع القصة، أو واقع الذات الكاتبة التي تتمنى أن يكون على هذه

[1]- رقية هجريس، مقابيس من وهج الذاكرة، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، 2013م، ص: 12.

الصورة، واليد البيضاء رمزا لكرمه، بينما يركض حلمها باتجاهها، لتقابل هذا الأمل وهذا الحلم بحنان فياض؛ فالمرأة بطبيعتها عاطفية، وحيثما وجدت الأمان ترد بالمثل لتكون أكثر عطفا وعطاءً.

هذه الشخصية أو الذات الكاتبة في حلمها أو السراب الذي تتوهم رؤيته، تريد الاقتراب منه لتتأكد أنها تعيشه وتعي هذا المشهد بحواسها (تهرول نحوه على تموجات شعرها الكستنائي الجميل)؛ وما الشعر الكستنائي إلا رمز للمرأة العربية الأصيلة، وهو درجة من درجات اللون البني المحمر، الذي يحيل إلى لون الشعر المخضب بالحِنّاء التي تضعها المرأة العربية على شعرها في مناسبات مختلفة.

وتتوضح مقصدية القاصة أكثر من خلال ثنائية الواقع/ الحلم، تغفو/ تستيقظ، السعادة/ الحزن، فدائما ما يكون الحلم هو ذلك الطموح والأمل الذي يتمنى الإنسان تحقيقه في واقعه إلا أن هناك عائقا أمامه، فحلم القاصة العودة إلى الأصول العربية، ومكارم الأخلاق التي ضاعت مع تبنينا لمبادئ غريبة لا تتوافق مع ثقافتنا وعروبتنا، وهذه الومضة لها تأثير جليٌّ في المتلقي بفعل المقارنة بين الحلم والواقع، وبين أسباب السعادة والحزن.

وبما أنّ الفضاء الرؤيوي، هو ذلك الذي يتماهى فيه الواقع بالخيال، نجد القاصة "أمال شتيوي" في قصة "غصَّة قلب" توظف هذا الفضاء في تماهيه مع الخفايا النفسية التي تعيشها الشخصية، ليتحول من واقعيته إلى فضاء نفسي يضمر خفايا وجدانية، تقول القاصة في ومضتها:

"ما لهذا قد أطال

المكوث في قلبي..

كلما نهرته ودعوته للرحيل، تمنع بحجة أن جواز سفره

قد ضاع منه

في متاهات قلبي!!"[1].

تتضح أول الجوانب النفسية للفضاء من خلال العنوان "غضة قلب"، الذي يحيل على الحزن والألم، اللذين أصابا قلب الشخصية الساردة للقصة، حيث تبدأ القاصة ومضتها بسؤال يرهق قلبها (ما لهذا قد أطال المكوث في قلبي)، علها تجد عند القارئ حلا لمشكلتها الممثلة في طول المدة الزمنية الساكن قلبها المتمرد، وهو زائر غير مرغوب فيه (كلما نهرته ودعوته للرحيل)؛ ومع محاولتها طرده بكل الطرق إلا

[1] -أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:46.

أنها لم تنجح، وهذا ما يزيد من ألمها، (تمنع بحجة أن جواز سفره قد ضاع منه في متاهات قلبي)؛ حيث وظفت حجاجا منطقيا مبررا، فمن ضاع في متاهة ما لا يمكنه الخروج منها بسهولة.

2-2-3 الفضاء الميتاسردي:

يتجلى الفضاء الميتاسردي، عبر جعل القاصة العمل السردي فضاءً لومضتها، فإذا كان المكان الواقعي المتخيل بالعادة هو مكان جريان الأحداث، فإنه يتحول في هذه القصص إلى فضاء ورقي، نابع من تقنيات الكتابة ذاتها.

والقاصة "مريم بغيبغ" من القاصات الجزائريات اللائي التزمن بهذا الجانب الإبداعي عبر استحداث فضاءات تتماشى مع تطور السرد، حيث نجدها في ومضة "انفعالات" تمزج بين السياسي الواقعي والميتاسردي لإنتاج عوالم تخييلية إيحائية مجازية. تقول:

"نظم قصائد الثورة. تكأكؤوا عليها، نثروها ثم صادروا حرية

التعبير...

في معتقل الإيجاز كثف معانيها، نمقها بالأساطير، أخمد أحداثها...

بهتوا حين ثبت نهايتها بحزام ناسف!"[1].

تتضح أولى ملامح الجانب الفكري الأدبي لفضاء القصة عبر العنوان "انفعالات"، والذي يعكس مختلف المشاعر الوجدانية للشخصية، إضافة إلى أنه يتناص مع عنوان المجموعة القصصية "انفعالات" للكاتبة الفرنسية "ناتالي ساروت Nathalie Sarraute" المؤسسة الأولى للقصة القصيرة جدا، واختيار هذا العنوان لم يكن اعتباطيا، إذ القصص الومضية هي وليدة هذا العصر بتناقضاته، لتعبر عن معاناة الذات الكاتبة.

إن فضاء القصة يمزج بين الميتا لغة والفكر السياسي، النظم/ النثر، والثورة/ مصادرة الحرية، (في معتقل الإيجاز كثف معانيها، نمقها بالأساطير، أخمد أحداثها...)، فالأديب لا يستطيع أن يكتم مشاعره، وفي الوقت نفسه يخاف أن يصرح بأفكاره وانفعالاته، فكان عليه اللجوء إلى سجن التكثيف والإيجاز حيث يستطيع التنفيس على نفسه، والتعبير عن خلجاتها، ومن بين آليات التكثيف والإيجاز التي يلجا إليها الشاعر أو القاص في أدب الحداثة هي الأساطير التي يستطيع من خلالها أن يوحي دون أن يصرح، يخمد

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 78.

هذه المشاعر وهذه الأحداث التي يريد التعبير عنها وتؤرق نفسه وعادة ما تكون قضايا سياسية لا يتجرأ على البوح بها خوفا من أن يصبح المعتقل الذي تصادر فيه حرية التعبير إلى معتقل تصادر فيه حقوقه في العيش بحرية.

وتعود مقصدية القاصة في (بهتوا حين ثبت نهايتها بحزام ناسف!)، فالحزام الناسف ما هو إلا استعارة للسخرية أو المفارقة التي تضعها القاصة في نهاية ومضتها لتبعث فيها حس المفاجأة والدهشة لدى القارئ من جهة، فالإيجاز والأساطير ماهي إلا تلك السترة التي كانت تضمر قنبلة المفارقة التي لها تأثير بالغ في المتلقي من خلال الإقناع. والدهشة والسخرية السوداء الباعثة على انفعالات متناقضة تجمع بين الضحك التهكمي، ومشاعر الألم نتيجة ما يعيشة في واقعه المرير.

وتتضح أيضا ملامح الفضاء الميتاسردي بشكل جلي في ومضة "فوضى" التي تجعل فيها القاصة "مريم بغيبغ" من الكتاب والرواية فضاءً لها، تقول:

"أفل النجم الملحمي حين ظهر ذلك المنبوذ... تغيرت تفاصيل

الحكاية...

فتح كوة من الكتاب... خرج منها إلى الشارع

يتوسل المؤلف أن يجعله فارسا لرواية جديدة"[1].

يتضح من خلال عنوان الومضة (فوضى) أول علامات تشكيل الفضاء، فالفوضى هي الخروج عن النظام؛ أي الأساس الذي بني عليه سرد الحداثة وما بعدها الذي ثار على نقاء النوع، وحاول الخروج عن القالب الكلاسيكي في سرد القصة باستحداث تقنيات جديدة نابعة من خلخلة هذا النظام.

وضحت الكاتبة في نص الومضة ملامح هذه الفوضى، بداية من الشخصيات، تقول القاصة (أفل النجم الملحمي حين ظهر ذلك المنبوذ)؛ والنجم الملحمي هو تلك الشخصية المثالية التي تتسم بالشجاعة في المجتمع وتؤدي بطولات تمجدها.

بينما سرد الحداثة ومابعدها تخلى عن هذا النوع من الشخصيات البطولية ليحل محلها شخصيات هامشية (منبوذة) في المجتمع، تتمثل في الطبقة الكادحة، ويجسد البطل بكل تناقضاته المتواجد عليها في

[1]-المصدر السابق، ص:16.

الواقع، فهي تحاول إيهام القارئ بواقعيتها، هذا التغيير أدى إلى (تغيرت تفاصيل الحكاية)، والحكاية عند "جيرار جينيت" تتمثل في" الدال أو المنطوق أو النص السردي نفسه"[1].

هذا البطل الملحمي الذي مجدته الملاحم لم يستطع أن يبقى في سير الكتب القديمة، لذلك قرر فتح نافذة في الكتاب الذي كان يجسد بطولاته (فتح كوة من الكتاب... خرج منها إلى الشارع)، ليلقى نفسه إلى الشارع، لكي يتجسد على هيئة ذلك المنبوذ الذي حل محله، (يتوسل المؤلف أن يجعله فارسا لرواية جديدة).

جمع فضاء هذه الومضة بين مفارقات الكتابة الكلاسيكية والكتابة الحداثية، حيث نجد الكاتبة تربط بين عدة ثنائيات تبين من خلالها ملامح فضائها الميتاسردي، الملحمة/ الرواية الجديدة، البطل الملحمي/ المنبوذ، المركز/ الهامش. والقاصة تتجه مقصديتها من خلال هذه الومضة إلى تبيين ملامح بطل الرواية الجديدة، هذا البطل المنبوذ الهامشي الذي يمثل الطبقة الوسطى أو المتدنية في المجتمع، وكأنها تريد أن توصل لقارئها، أو للقارئة المرأة بخاصة أن ذلك الفارس ذو الحصان الأبيض البطل الشجاع ذو الشخصية المثالية هو بطل وهمي أنتجته الكتب القديمة، بينما زمنها قد أوجد بطلا آخر يمثل الواقع بكل تناقضاته وفوضويته.

2-2-4 الفضاء الافتراضي:

الفضاء الافتراضي هو حيز تخييلي لا وجود له في الواقع وله ارتباط وثيق بالرقمية يجمع بين شخصيتيه صلات حوارية وأدوار على الرغم من البعد المكاني بينهما، وبما أن القصة القصيرة جدا جاءت زمن العصر الرقمي التفاعلي، لم يغب عنها جعله فضاءً لسير أحداثها؛ ومن الومضات التي وظفت هذا النوع من الأفضية قصة "محاكاة"، التي تروي لنا فيها الكاتبة عن تلك المفارقة بين العالمين الواقعي والافتراضي، تقول:

"تفاخرت بنور حريتها الفكرية. غمزها ضياء شهامته العسجدية..

انقطع النت.انقلبت إلى ضلعها الأعوج...

انقض عليهن مثنى وثلاث و..."[2].

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط:2، 1997م، ص: 38-39.
[2]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:71.

إن هذه الومضة توضح ملامح الفضاء الافتراضي بامتياز، بداية من العنوان "محاكاة"، وهي كلمة "تشكل أو تلون كائنا حيا بشكل أو لون شيء ما في بيئته للهروب من أعدائه، تقليد فرد أو جماعة لأخرى في تفكيرها وسلوكها عن قصد أو عن غير قصد. إعادة لحركات وأعمال تحت تأثير موقف معين"[1]؛ وهذا يعني أن المحاكاة، تقليد لشيء حقيقي أو تخييلي؛ أي أن الإنسان لا يظهر على طبيعته التي هو عليها في الواقع، وإنما يظهر وكأنه يرتدي قناعا يجسد شخصا آخر له تأثير عليه سواء بالسلب أو الإيجاب.

ولا يتجسد عنوان الومضة إلا من خلال متنها الذي يعبر عن هذا التقمص الذي تتخذه الشخصية في العالم الافتراضي ولا يعبر عن حقيقتها في الواقع، وهنا تبدأ القاصة متنها بتلك الشخصية التي تعبر عن ذاتها في مواقع التواصل الاجتماعي (تفاخرت بنور حريتها الفكرية)؛ إذ أنها تباهت بعظمتها الفكرية، وأظهرت المزايا التي تمتلكها في التعبير عن أفكارها الحقيقية التي تعجز عن التصريح بها في الواقع، والتي كانت حبيسة المجتمع الذكوري، ليأتيها الرد على هذه الحرية الفكرية (غمزها ضياء شهامته العسجدية)، والغمز يكون له جانب بصري مرئي يراه الطرف الآخر، إلا أنه في العالم الافتراضي عادة ما يكون التواصل كتابيا لا يظهر تعابير الوجه، والغمزة في اللغة "إشارة بالعين أو الجفن أو الحاجب، غمزة العين أقوى من طعنة الخنجر أحيانا- غزا قلبها بغمزة عين. انتقاد من طرف خفي"[2]، وتحمل الغمزة عدة دلالات يحددها السياق، وفي كثير من الأحيان تستخدم لغرض السخرية، والقاصة وظفت الغمزة بهدف التأثير في الطرف الآخر ولفت انتباهه، ولكن الغمز تم بشعاع الشهامة وعزة النفس وليس بالعين.

وتأتي المفاجأة (انقطع النت)، لتبين للمتلقي أن التفاخر بحرية الفكر، وإدعاء الشهامة وعزة النفس ماهي إلا تقمص لأدوار أتاحها هذا الفضاء الافتراضي فسحة للمرأة التي تجد من خلال هذا الفضاء متنفسا لنشر أفكارها التحررية التي تخفيها في واقعها، بينما يستغل الرجل هذا الفضاء من أجل أن يظهر الشهامة التي يدعيها في سبيل التأثير على الأنثى التي تطمح لأن تجد هذا الشهم في حياتها الواقعية لتأتي المفاجأة التي توضح القاصة من خلالها حجتها أن الفضاء الافتراضي ماهو إلا محاكاة؛ فهو وسط تستطيع فيه الشخصية أن ترتدي القناع الذي تريد أن تكون عليه في واقعها.

غير أن الواقع مناقض لما هو موجود في مواقع التواصل، حيث (انقلبت إلى ضلعها الأعوج)، والضلع الأعوج هو كناية عن الرجل، وفي الوقت عينه تشير إلى نظرة المجتمع الذكوري للمرأة، وفهمهم الخاطئ لمعاني الحديث النبوي الشريف، لتتضح هذه النظرة من خلال قول القاصة: (انقض عليهن مثنى

[1] -أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، ج:1، ص:542.
[2]- المرجع نفسه، ج:2، ض:1641.

وثلاث و...)، ليتم عقابها من خلال تعدد الزوجات، مقصدية القاصة تتجه نحو توضيح الفروقات بين الواقع والافتراض، وتقنع القارئة بعدم تصديق ما يقال في هذا العالم؛ لأنه مجرد قناع يخفي الحقيقة التي تتضح بشكل جلي في الواقع المعيش.

2-2-5 الفضاء المضمر أو المحذوف:

ذكرنا سابقا أن القصة القصيرة جدا بحكم حجمها تلجأ إلى حذف المكان الجغرافي الذي تجري فيه الأحداث، وهذا لمنحها أهمية بالغة للحدث على حساب بقية المكونات، وهذا يعود لأهمية الحدث الذي تريد تركيز لغة السرد عليه لذلك تركت للقارئ تأويل تفاصيل المكان، حيث نجد نوعين من الأمكنة المحذوفة؛ مكان يسهل تأويله عن طريق تطور أحداث السرد والإشارات التي يتركها القاص، بينما نجد قصصا أخرى يصعب على القارئ تحديد فضاءاتها، حيث تترك المبدعة الحرية التامة للقارئ في اختيار فضاء القصة وتشكيل تفاصيله.

ونجد القاصة "أمال شتيوي" في ومضتها "فزع" تضمر مكان القصة، إلا أنها تمد إشارت للقارئ يستطيع من خلالها تحديد فضاء أحداثها، تقول:

"الطفل الذي يحلم بطائرة يلعب بها.

يلوذ إخوته الصغار إلى أمهم. خوفا من صوتها المرعب ليلا"[1].

تتضح بعض ملامح المكان عبر الفعل (يلعب)، وفضاء اللعب عند الأطفال تتعدد أماكنه، فبالنسبة للطفل كل مكان مخصص للعب، سواء المنزل أو الشارع، أو الحديقة، والملمح الثاني للفضاء ذو طبيعة اجتماعية من خلال فعل (يحلم)؛ أي أن الحصول على طائرة يلعب بها يستحيل تحقيقه، وهذا يوحي بالبيئة الاجتماعية التي ينتمي لها الطفل وهي الطبقة الكادحة، التي تعيش تحت خط الفقر ولا تستطيع شراء مثل هذه الألعاب التي تعتبرها من الكماليات.

كما تتضح البيئة السياسية للومضة من خلال (يلوذ، خوفا، المرعب)؛ فالطائرة التي يحلم الطفل باللعب بها يلوذ إخوته ليلا إلى أمهم خوفا من صوتها، إذ وقت الليل للسكينة ، إلا أنها في هذه الومضة مبعث رعب وخوف، والسبب أن الطائرات الحربية تقصف بالقنابل والصواريخ وتعيث في الأرض فسادا.

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:55.

ففضاء الومضة من خلال الايحاءات التي قدمتها القاصة هو فضاء متعدد قد يكون مفتوحا متمثلا في الشارع، أو مغلقا يتمثل بالبيت، بينما طبيعة المكان السياسية والاجتماعية فهي بيئة فقيرة تعيش في أحياء بيوتها بسيطة وهناك بيوت حل بها الدمار نتيجة الحروب.

بينما يصعب تحديد فضاء القصة في ومضة "حساب"، التي نجد فيها الفضاء محذوفا، فالقاصة لا تعطي أي إيحاءات يستطيع القارئ من خلالها استنتاج تفاصيل المكان، تقول القاصة فيها:

"فتش في عيوب الناس؛ عاقبة

عيبه."[1].

نلمس في هذه الومضة ملامحا للفضاء النفسي؛ فالشخصية تعيش سجن عُقَدِها النفسية النرجسية التي تدعي الكمال والمثالية، ما يجعلها تتكبر على الناس بل وتتبع عيوبهم، والسخرية منهم، لتجد نفسها محل استهزاء، والقاصة ركزت في هذه الومضة على الجانب النفسي لإقناع القارئ بهدفها وهو الكف عن السخرية من الآخرين حتى لا يقع في المثل.

2-2-6 الفضاء النصي:

يعد فضاءً بصريا طباعيا، يتوزع فيه البياض والسواد عبر كامل الورقة، فهو ذلك" الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها"[2]. وإن كانت الأفضية السابقة مكانا تسري فيه الأحداث وتعيش ضمنه شخصيات السرد، فإن الفضاء الطباعي هو فضاء قرائي، يتجول فيه المتلقي بصريا بين صفحات الكتاب بداية من الغلاف إلى المتن الذي تتوزع فيه الكتابة وفق أشكال مختلفة تعبر عن مقاصد الكاتب.

تولي القصة القصيرة جدا أهمية كبيرة لهذا الجانب البصري من الكتابة، حيث قِصَر حجمها وتكثيفها يجعل الكاتبة تستغل هذا الجانب لإيضاح معاني المتن، لذلك نجدها تركز على "توزيع المشاهد والمقاطع القصصية داخل الصفحة الواحدة، إضافة إلى توزيع السواد على البياض وعلامات الترقيم وتناثر

[1]- أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:55.
[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:55.

الحروف من أعلى إلى أسفل أو العكس ذلك وفق نظام جميل يزيد من جماليات القصة القصيرة جدا ويساعد على فك مغاليقها وإضاءة عتماتها"[1].

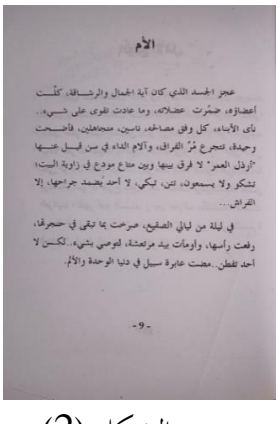
ويمكن أن نميز بين نوعين من الأفضية النصية التي يستخدمها القاص في تشكيل نصه الومضي فضاء الألوان والرسوم، وفضاء الكتابة؛ فالأول يمثل نسبة البياض والسواد في الورقة، كما يمكن أن ندرجه ضمن هذا النوع الغلاف وما يحتويه من ألوان ورسومات لها علاقة بمتن النص ومقاصد الكاتب، بينما الفضاء الثاني؛ فضاء الكتابة وهو فضاء يقوم من خلاله القاص بتشكيل أسطر وكلمات وأحرف المتن القصصي.

أ- **البياض والسواد:**

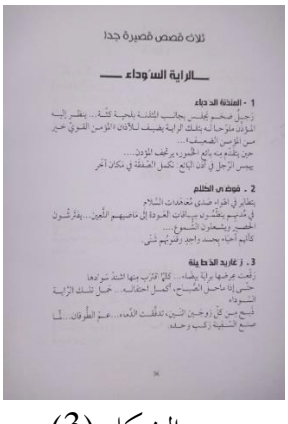
يؤثر حجم القصة القصيرة جدا وطابعها التفاعلي على مساحة البياض والسواد في الورقة؛ إذ "البياض في النص لا يعد بريئا أو محايدا، أو فضاء مفروضا عليه من الخارج، بل هو أداء واع بدوره الإبداعي، وكذلك السواد أو أماكن الجمل وتشكلاتها على الصفحة، وفي القصة القصيرة جدا نجد أن الاشتغال على مساحة التشكيل الكتابي على الورق يؤثر في إيصال الرسالة المقصودة إلى المتلقي"[2].

ويمكن أن نميز بين ثلاثة أشكال لتوزيع البياض والسواد في الورقة بحسب نسبة حضور أحد هذين اللونين على الورقة؛ إذ قد يفوق البياض السواد وهذا هو الشائع في القصة القصيرة جدا، كما قد يكون توزيعهما بنسب متساوية، ونادرا ما نجد السواد يفوق البياض وهذا في القصص الثلاثية التي تجمعها الكاتبة تحت عنوان واحد.

الشكل(1)



الشكل (2)



الشكل (3)

[1]- محمد يوب، القصة القصيرة جدا، الخروج عن الإطار، ص:84.
[2]- سعيد بن يحي بن هادي العواجي، الفضاء النصي في القصة القصيرة جدا، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، مج: 40، ع:1، يونيو 2022م، ص:701.

نلاحظ أن مساحة البياض في الشكل (1) أكبر من مساحة السواد، والبياض مساحة صمت للكاتب، بينما يبدأ مع هذه المساحة تأويل المتلقي، وكما قلنا سابقا إن القصة القصيرة جدا، قصة تفاعلية يتم إنتاج معناها عبر التعاون بين الكاتب والمتلقي، ففي الشكل (1) تركت القاصة مساحة شاسعة للقارئ لتأويل دلالات النص وسبر أغواره، حيث أتى نص القصة مكثفا باستعمال لغة شعرية انزياحية مكثفة.

وفي الشكل (1) نجد مسافة بياض بين العنوان والنص، وكأن الكاتبة توحي للقارئ أن أحداثا سبقت هذا الحدث الذي يمثل متن القصة، تقول القاصة في بداية ومضتها (حملت في يدها قرار الهدم)[1]، لتأتي استفهامات القارئ، من هي الشخصية التي حملت قرار الهدم، ماذا تريد أن تهدم؟، ومن أعطاها هذا القرار؟ وماهي أسبابه؟ فمساحة البياض ماهي إلا أسئلة يريد القارئ الإجابة عنها، هي أحداث أخفتها القاصة ولم تصرح بها، بينما بعد نهاية المتن نجد المساحة أوسع، وهنا تبدأ أحداث جديدة حيث تترك القاصة النهاية مفتوحة على المجهول، تقول: (تعثرت بصرختها واختلط نظام حياتها..)[2]، هذه النهاية المفتوحة التي ختمت بها القاصة ماهي إلا بداية لأحداث يبدأ المتلقي في سردها وفق ملكة الخيال التي تتعدد بتعدد القراء وقدراتهم الإبداعية.

أما الشكل (2)، فنسبة البياض والسواد شبه متساوية، حيث نلاحظ أن المساحة بين العنوان والمتن مسافة عادية كما تعودنا عليها في السرد بصفة عامة؛ إذ أتت البداية تصف ماضي الشخصية (عجز الجسد الذي كان آية في الجمال والرشاقة، كلت أعضاؤه، وضمرت عضلاته...)[3]، بينما تركت القاصة البياض بعد نهاية متنها مساحته واسعة نوعا ما، وهذا من أجل ترك مجال لتفاعل المتلقي وتكملته الوصية التي عجزت الشخصية عن التصريح بها تقول: (صرخت بما تبقى في حنجرتها، رفعت رأسها، وأومأت بيد مرتعشة، لتوصي بشيء.. لكن لا أحد تفطن..)[4].

بينما الشكل (3)، نجد نسبة السواد تفوق نسبة البياض، وهي عبارة عن ثلاث قصص يجمعها عنوان واحد (الراية السوداء)[5]، حيث القاصة في هذه الومضات لا تترك مساحة لتأويل الومضات، وكأنها تريد القول للقارئ أن كل ومضة تفسر الأخرى، وكما العنوان الرئيس.

[1] -أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:49.
[2]- المصدر نفسة، ص ن.
[3]- رقية هجريس، مقابيس من وهج الذاكرة، ص:9.
[4]- المصدر نفسه، ص ن.
[5]- مريم بغيبغ، كهنة، ص: 56.

ب- **فضاء الكتابة:**

تتشكل الكتابة الطباعية على الورقة، من خلال طريقة ترتيب جمل وكلمات وحروف الومضة، وهذا الترتيب لا يكون اعتباطيا، وإنما تستغل القاصة هذا النظام البصري لإنتاج معنى يساهم في فهم مغاليق النص، وقد حدد "جميل حمداوي" مجموع التشكيلات الكتابية التي يمكن تواجدها في القصة القصيرة جدا وهي:" فضاء الجملة الواحدة، الفضاء المسردن، فضاء الكتابة الدرامية، فضاء الكتابة الشعرية، الفضاء الشذري أو المتقطع"[1].

ـــ فضاء الجملة الواحدة: كما نجده في قصة "عجز" للقاصة "أمال شتيوي" والتي تقول فيها:

"قصرت أيديهم؛ طالت ألسنتهم"[2].

إن هذا النوع من الكتابة تحاكي فيه القصة القصيرة جدا المثل والحكمة، وهي مقولات مأثورة نستحضرها في مواقف معينة تعيد إلينا الحادثة التي قيل فيها، وهذا ما نجده في هذه الومضة التي لم تكتف بمحاكاة المثل في شكله المقتضب، بل تذهب إلى أبعد من ذلك؛ إذ تتناص القاصة في هذه الومضة مع "لسان طويل، وذراع عويل".

ـــ الفضاء المسردن: وهو فضاء تتم فيه الكتابة بشكل عادي من اليمين إلى اليسار، مثل ما نجده في ومضة "صمود" التي تقول فيها القاصة "مريم بغيبغ":

"أشهر سلاح السلم في وجوههم، خابت عزائمه، شحذ قلمه ورماهم بسهم الضاد، قطعوا ذراعه اليمنى... حملتها وضربت ما تبقى لي من أعداء"[3].

بالرغم من قصر الومضة وطبيعتها المكثفة تلجأ القاصة إلى الرمز والصور الشعرية، لتكثيف محتواها، إلا أن مثل هذه الومضات ذات الفضاء المسردن تتجه إلى استخدام لغة تقريرية مباشرة مثل ما تعودنا عليه في أغلب لغة السرد الروائي.

ـــ فضاء الكتابة الدرامية: وهي الكتابة الحوارية التي يكتب بها النص المسرحي، ونجد مثل هذا النوع من الكتابة يقل استخدامة مقارنة بالكتابة المسردنة والكتابة الشعرية، ومن بين الومضات التي استحضرت هذا

[1] -جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، المكونات والسمات، مقاربة ميكروسردية، ص: من 22 إلى 25.
[2]- أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص: 56.
[3]- مريم بغيغ، كهنة، ص:40.

النوع نجد القاصة "رقية هجريس" في قصتها "إخوة" التي جاء متنها عبارة عن حوار قصير جدا، جاء كالآتي:

"قالت وهي تعتصر:

ما أكثرهم على الورق، وحين تضيق الدروب، لا نجدهم!!..

قلت: لعلك تحلمين..

مزقت أوراقها ومضت"[1].

عند قراءتنا هذه الومضة نحس كأننا أمام مشهد درامي بفعل هذا الحوار الومضي الذي دار بين الأخوين، ولم تكتف القاصة بذلك بل ختمت ومضتها بمشهد يلخصه "مزقت أوراقها ومضت"، وهنا تحيل إلى نهاية هذا المشهد المسرحي.

ــ الكتابة الشعرية: وهي ذلك النظام الشعري الذي تكتب به الأسطر في شعر التفعيلة، وتستعمل القاصة الجزائرية بكثرة هذا الفضاء في كتاباتها، ويعود مبرر استخدام هذا النظام من الكتابة في القصة القصيرة جدا" لوجود علاقة حميمة بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جدا؛ إذ نجد تلك الشعرية العالية في هذه القصة"[2]، ونجد القاصة "أمال شتيوي" توظف هذا الفضاء الكتابي بكثرة، فمثلا في ومضة "دثر" أتى تشكيل أسطر الومضة على النحو الآتي:

" افتقد وجهه..

أحس أنه أضاعه في الزحام.

اندفع يبحث عنه، كانت الأقنعة

تخفي كل الوجوه"[3].

هذا التقاطع بين القصة القصيرة جدا والكتابة الشعرية لم يكن اعتباطيا، حيث نجد لغة الومضة لغة شعرية رمزية إيحائية، إذ استعارت القاصة هذه الخصائص الشعرية لتشكيل نصها، عندما يتعلق موضوع القصة بما هو معنوي مثلما نجده في قصة "دثر" التي تعبر عن النفاق، وهو يعبر عن شيء معنوي شعوري أتجاه الآخرين.

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص:41.
[2] -حسين المناصر، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص:20-21.
[3] -أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:37.

ـــ الكتابة الشذرية: نعني بهذا النوع من الكتابة هو ذلك" التقطيع البصري، عملية التجزيء التشذير والتقسيم؛ أي: تقطيع القصة القصيرة جدا، إما بتقسيمها إلى مقاطع نووية متكاملة فيم بينها دلالة ومقصدية، وإما تقطيع الكلمات إلى حروف وأصوات ومورفيمات لسانية"[1]. والقاصة الجزائرية لم يغب عنها هذا النوع من الكتابة، وإن كانت تستخدمه بتحفظ بالرغم من المعاني المكثفة التي تتخفى وراء هذا التشكيل، ومن الومضات التي ورد فيها مثل هذا النوع من التشكيل قصة "اضطراب" للقاصة "مريم بغيبغ" والتي أتى نصها كالآتي:

"تجهم وجهها... تنظر إلينا بعين واحدة، كتب على جبينها ثلاث حروف" ح...ر...ب... تبتلعنا ثم تستفرغنا مشوهين العرق والعقائد.

مازال الفارّ منها يذكره بقسوتها، والبدوي الأصم يحلم بها."[2].

تقطع القاصة كلمة (حرب) وتضع بين كل حرفين النقاط الثلاث الدالة على الحذف، وربما تعود مقاصد القاصة من هذا التقطيع إلى طول المدة الزمنية التي قضاها العدو في الأرض التي استوطنها، إذ أعطت دليلا على ذلك في قولها: (تبتلعنا ثم تستفرغنا مشوهين العرق والعقائد)، فتشوه العرق يتم من خلال تزاوج العرقين وتوالي الزمن، أما تشوه العقيدة فإن هذا التزاوج بطبيعة الحال ينتج عنه جيل مشوه العقيدة.

إن القاصة الجزائرية استطاعت بسردها الومضي أن تكون مجددة ليس من خلال تجربتها في هذا السرد الحداثي، وإنما في التقنيات التي استحدثها المبدعون مع التجريب في سرد ما بعد الحداثة، حيث نوعت في جغرافية الفضاء التي تتراوح بين المتناهي في الصغر الذي لا يسع إلا لجسد الشخصية، والمتناهي في الكبر الذي يشمل الفضاء الخارجي بكواكبه، أما أهم الأفضية التي يتميز بها هذا السرد هو الفضاء الرؤيوي المجازي، الذي تمزج فيه القاصة بين الواقع/ الحلم، الواقع/ الفكر، الوقع/ العاطفة.

ولا ننسى استحداث هذا الكتاب لأفضية لم يشهدها السرد الكلاسيكي إن صح التعبير كالفضاء الرقمي الاقتراضي الذي يعد فضاء عصر العولمة والتكنولوجيا. إضافة إلى الفضاء الميتاسردي الذي يعد أهم الآليات التي تميز أدب ما بعد الحداثة، إذ القاصة الجزائرية لم تغفل عن هذه التقنية.

[1] -جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا: المكونات والسمات، مقاربة ميكروسردية، ص:24.
[2]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:60.

ولا ننسى الجانب البصري للفضاء النصي؛ فالكتابة الحداثية أولت أهمية بالغة للجانب البصري الذي تتحرك فيه عين القارئ، لإدراكها أهمية البلاغة البصرية، ومدى إسهامها في إنتاج الدلالة وتكثيف المعنى.

2-3 صورة الزمن:

يعد الزمن أحد أهم الآليات الهامة الملتصقة بفعل السرد، ليس فقط بالسرد بل بالحياة والواقع بصفة عامة، إذ لا وجود لحياة واقعية دون زمن وإن كان وجوده وهميا لا ندركه حسيا، إلا أن السيرورة الزمنية لها دورها الفعال في سير الأحداث سواء أكانت واقعية أو تخييلية وحتى ذهنية، فالزمن هو "نسج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية"[1].

وللزمن علاقة وثيقة بالحدث السردي، وتطور الشخصية والفضاء، أو إن صح التعبير لا وجود للشخصية والحدث والفضاء دون الزمن، إذ تطور الأحداث، وتغير الشخصيات وتحركها في حيزها لا يتم إلا من خلال الزمن، فلو توقف الوقت، وأصبحت الحركة ساكنة لما تطورت الأحداث ولم يكن هناك حكي، فالزمن هو تلك" الحقيقة المجردة السائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها في العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع"[2].

وإذا كان الزمن شيئا وهميا لا يمكن تجسيده وتصويره ماديا، فإنه مع ذلك له دوره الهام في سير الأحداث وتطور الشخصيات وتصويرها وتشكل الفضاء، وفق هذه السيرورة الزمنية فهو "لا يفارق هذه الحكاية المحكية، ولا يجوز أن يحدث ذلك لحظة واحدة بحكم تسلطية الزمن، وبحكم سلطانية القبضة الحديدية التي يمسك بها على الأشياء والأحياء. فالزمن وارد قبل حكْي الحكاية، من حيث هو وهم متسلط على النفوس والأخيلة وعلى كل شيء؛ فالحركة زمن، والسكون أيضا زمن، واللاحركة واللاسكون أيضا زمن"[3].

يمكن عد الزمن كمفتاح لولوج النص السردي، إذ" إن صورة الزمن هي إذن، في ماهيتها ووظيفتها تجسيم فني لمعطيات الحياة، تقاس درجة بلاغتها بالنظر إلى طاقتها الجمالية المرتبطة أسلوبيا بالحبكة العامة

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:178.
[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004م، ص: 37
[3] -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 201.

للرواية، حيث يصعب القول بتحقق ملموس –على مستوى الكلمات والجمل والصياغة اللفظية– يسمح بالحديث عن معيارية أسلوبية"[1].

وقد حدد النقاد ثلاثة أنماط للزمن متصلة بالعملية التخييلية لإنتاج وتشكيل النص السردي، وهي كالآتي[2]:

1–زمن القصة، وهو زمن سير الأحداث بصفة واقعية خارج فعل السرد.

2–زمن الكتابة وهو مقترن بزمن السرد وهو إفراغ النص السردي في عملية الكتابة أو المشافهة، ويرى "تودوروف" أن هذا الزمن مرتبط بفعل التلفظ داخل النص.

3–زمن القراءة: وهو فعل القراءة الذي يربط المتلقي بالنص السردي.

يرى"عبد المالك مرتاض" أن زمن القصة، وزمن الكتابة يعد زمنا واحدا، إذ من "السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذ جنح للماضي، ظاهرا، يعالجه. فليس ذلك السلوك إلا خضوعا لمتطلبات السرد التي تقتضي سرد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني"[3]؛ إذ لو كان الزمن حقيقيا تاريخيا فإنه يخضع لمخيلة الكاتب ويستحضره عند كتابته لنصه السردي، ولو كان واقعيا كما يدعي الواقعيون لكان السرد عبارة عن تاريخ وتوثيق للأحداث، ولم يكن نصا أدبيا تخييليا يخضع للخيال الذي يوهم متلقيه بصدق الأحداث وواقعيتها.

ويوضح "تدوروفTzvetan Todorov " في حديثه عن هذه المفارقة بين واقعية الزمن في القصة، والزمن في الخطاب السردي في قوله:" تنشأ مشكلة عرض الزمن في القصة بسبب الاختلاف بين زمانية القصة وزمانية الخطاب. حيث زمن الخطاب، بمعنى ما، وقت خطي، بينما وقت القصة متعدد الأبعاد. في القصة، يمكن أن تحدث عدة أحداث في نفس الوقت؛ لكن الخطاب يجب أن يضعها إجباريًا واحدًا تلو الآخر"[4]، فتدوروف "Todorov" يرى أنه يستحيل تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، وحجته في ذلك أن الخطاب لا يستطيع أن يروي أحداثا متعددة وقعت في وقت واحد إلا من خلال تقديم حدث وتأخير آخر.

[1] -محمد أنقار، الصورة الروئية بين الابداع والنقد، ص:40.
[2] -ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 179- 180.
[3]- المرجع نفسه، ص:184- 185.
[4] -Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in: Communications, 8, 1966, p:139.

وتتضح جمالية التصوير الزمني من خلال المفارقة التي تتم بين زمن القصة وزمن الخطاب والتي تعبر عن سرد الحداثة الذي تخلي عن الخطية التسلسلية للسرد الكلاسيكي التي تتبع التوالي الزمني في سير الأحداث من الماضي ثم الحاضر فالمستقبل، بينما المفارقة الزمنية تحدث عند خلخلة هذا النظام التسلسلي حيث يحدث تقديم وتأخير بين الأزمنة،" فكل مفارقة سردية يكون لها مدى (portee) واتساع (amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة."[1].

ورغم تخلي الخطاب الحداثي عن الترتيب المنطقي للأحداث،" فإن ذلك يؤدي إلى إلغاء الصورة التتابعية للزمن داخل الخطاب، ففي كل قصة لا بد من وجود (بداية، وسط، نهاية) للأحداث، ولا يمكن حذف هذا الترتيب، وما يحصل في الخطاب هو أنه يتلاعب في موقعة هذه الأطراف، إذ قد تلغى الفواصل بين مراتب الحركة الزمنية إلى حد يجعل الزمن منتشرا ومتداخلا في الخطاب السردي"[2]، وهذا النوع من الترتيب الذي يتخذه السرد في تشكيل خطية الأحداث، يتم معرفة بداية ووسط ونهاية القصة عند انتهاء القارئ من قراءة الخطاب السردي للقصة.

بينما المفارقة الزمنية لدى "جيرار جنيت Gérard Genette" تتم في اللحظة التي يتسع فيها مدى الزمن أو يضيق مقارنة بزمن القصة، يقول:" تحدث المفارقة الزمنية، في الماضي أو في المستقبل، بعيدًا إلى حد ما عن اللحظة "الحالية"؛ أي منذ اللحظة الزمنية التي يتم فيها مقاطعة السرد لإفساح المجال لها: سنسمي مدى مفارقة، تلك المسافة الزمنية. التي يمكنها أن تغطي فترة زمنية طويلة إلى حد ما: هذا ما سنسميه اتساعها."[3]، وقد اقترح "جيرار جنيت Gérard Genette" لدراسة الإيقاع الزمني عدة تقنيات: الخلاصة (Sommaire)، الاستراحة (Pouse)، القطع (L`ellipse)، المشهد (Scene).

إذا كان السرد الروائي يعتمد في زمنيته على الامتداد وتعدد الأحداث، التي قد تحكي قصة دامت أحداثها سنوات عديدة، فإن السرد القصير جدا" غالبا ما يحدد زمن حَدَثِها بساعة واحدة أو يوم واحد، ونادرا ما تبلغ أسبوعا واحدا... ويترتب أن يخص الحدث مسألة واحدة متكاملة لا احتمال فيها إلى تشعبات جانبية لحوادث ثانوية."[4].

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:74.

[2] -جاسم حميد جودة، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان، عمان، ط:1، 1435هـ/ 2014م، ص:66.

[3]- Gérard Genette, Figures 3, aux Éditions du Seuil, Paris, 1972, p:89.

[4] -مجموعة مؤلفين، تر: كاظم سعد الدين، فن كتابة الأقصوصة، موسوعة الصغير، ع:16، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978م، ص:7.

إذا كان السرد الكلاسيكي يعتمد التسلسل المنطقي للأحداث، والسير الزمني الطبيعي للحكاية من الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل، فإن السرد الحداثي وبخاصة الرواية أصبحت تعتمد المفارقة الزمنية التي يتم فيها التقديم والتأخير في أزمنة القصة وفق مهارة القاص في خلخلة هذا النظام بحيث يزيد من جمالية السرد. وإن كان هذا ينطبق على السرد الطويل فإن القصة القصيرة جدا وبحكم طبيعتها المكثفة تفتقر لهذه الخلخلة الزمنية، وهذا راجع إلى أن الومضة تصور مشهدا أو لقطة حدثية، فهي لا تعتمد التطور الزمني للشخصيات أو للأحداث طويلة المدى. أما تلك الخلخلة الزمنية فإن حضورهافي الومضة سيكون بسيطا مقارنة بالرواية.

2-3-1 الترتيب:

يقوم الترتيب على مقارنه زمن القصة مع الترتيب في زمن الخطاب فهذه المفارقة في الترتيب الزمني بين الزمنين تتمثل في الاستذكار والاستشراف والتي تعطي جمالية للنص، كما أن ترتيب زمن القصة لا يتضح إلا من خلال الانتهاء من عملية قراءة الخطاب القصصي ليستطيع المتلقي من خلاله ربط الزمن وفق تسلسل منطقي.

أ-الاسترجاع:

يعرف الاستذكار بأنه كل" عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[1]. وإذا كان الاستذكار في القصة يعود إلى أعوام أو شهور" فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد."[2].

يرى "جميل حمداوي" أن الاسترجاع يضر بالقصة القصيرة جدا، في قوله:" في رأيي، يضر الاسترجاع كثيرا القصة القصيرة جدا، مادامت هذه القصة مبنية على التكثيف، والحذف، والإضمار، والاقتصاد، والانتخاب اللغوي، بينما، يعمد الاسترجاع إلى التفصيل، والاستذكار، واستعادة التفاصيل

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 1990م، ص: 121.
[2] -المرجع نفسه، ص:125.

والجزئيات التي ينبغي للقصة القصيرة جدا أن تكون عنها بمنأى بحال من الأحوال. في حين يمكن للمبدع أن يوظف الاستباق، ولا سيما الاستباق الحلمي، لكن بشرط واحد أن يوظف باختصار وتركيز وتبئير"[1].

إلا أن" الاسترجاع لا يعني الإطالة بأحداث جرت في السابق وذكر تفاصيلها وإنما تقنية يستخدمها القاص لإعانة القارئ على استقبال المزيد من المعلومات بإشارات أو رموز تلمح إلى ذلك بأقل ما يمكن من الكلمات"[2]؛ فالاستذكار في الومضة يكون كلمة أو جملة أو مضمرا توحي به القاصة من خلال كلمة (تذكر)، أو عبر سير الأحداث، وفي العادة تستخدم القاصة في القصة القصيرة جدا الاسترجاع الخارجي الذي يحيل على أحداث سابقة لم تذكرها في النص السردي، وهذا بطبيعة الحال يعود لطبيعة السرد المكثف التفاعلي، فمن جهة حجم القصة الومضي لا يسمح بالتكرار، ومن جهة أخرى يسمح للقارئ بتصور الأحداث الاستذكارية وتأويلها، والقاصة مريم بغيبغ وظفت الاسترجاع الخارجي في قصة "مداهمة" الذي يحيل إلى أحداث سابقة، تقول:

"في غابة الفناء

التفت حوله الذئاب المتوحشة...

توسلهم وجاءهم على قميصه بدم كذب... وحتى لا يموت مرة

أخرى، أعاد سرد الحكاية!"[3].

تبدأ القاصة ومضتها بشبه جملة (في غابة الفناء)، فجاء حرف الجر (في) للدلالة على الظرفية المكانية؛ أي أن مكان الأحداث هو الغابة التي جاءت مضافة بدلالة زمنية (الفناء)، أي غابة الزوال وانقضاء الأجل، وكأن الكاتبة تحيل من خلال هذه العبارة على أحداث سابقة جعلت الغابة توصف بهذه الصفة.

ومن الأحداث التي جعلت القاصة تصف المكان بغابة الفناء، وجود ذئاب متوحشة تفتك بكل من يدخلها (التفت حولهم الذئاب المتوحشة)، وبطبيعة الحال شخصية القصة ستحاول أن تبحث عن حل لهذه المشكلة التي تواجهها، وكان هذا الحل هو الاستعطاف عله يجد فيهم القليل من الضمير يجعلهم

[1] -جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، المقاربة الميكرو سردية، ص:94.
[2] -جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:110.
[3]- مريم بغيغ، صعلوك حداثي، ص:18.

يتركونه ولم يكتف بالتوسل بل (جاءهم على قميصه بدم كذب)، فالشخصية تعلم ما سيواجهها في هذه الغابة لذا قدمت جملة من الحجج العاطفية المغالطة علها تتخلص من هذه المعضلة.

تعيدنا الكاتبة للتفاصيل قبل القصة التي تقول: (وحتى لا يموت مرة أخرى)؛ أي أن هناك أحداثا جرت في غابة الفناء أدت إلى الموت، أو بالأحرى أن ماكانت القاصة تسرده هو قصة كي لا تموت ليس في غابة الفناء بل على يد (شهريار)، والقاصة تتناص مع قصص ألف ليلة وليلة، وكما فعلت شهرزاد فعل السارد إعادة سرد الحكاية، فإن كانت شهرزاد تأتي لشهريار في كل ليلة بحكاية جديدة، فإن سارد هذه الومضة يعيد تكرار الحكاية نفسها عساه يتجنب الموت.

وتستخدم القاصة الجزائرية في استرجاعها _لزمن ولى من زمن القصة دائما حدثا لم يذكر في الومضة لكن القارئ يستطيع تأويل الحدث واستنتاجه من خلال التلميح _ لفظة (تذكر) للدلالة على أن الحدث وقع في زمن قبل زمن القصة،كما في قصة "لصوص" لرقية هجريس التي تقول فيها:

"استيقظ مذعورا..

بسملت زوجته، قهقه الصغار،.

مدّ يده إلى جيوبه،. تذكر راتبه الشهري،

أجهش."[1].

يحيل العنوان (لصوص) على الحادثة التي ستذكرها الشخصية، وتبدأ الومضة باستيقاظ الشخضية من نومها وكأنها رأت كابوسا (استيقظ مذعورا)، وهذا يدل على الهاجس الذي يؤرقها حتى في منامها.

وتستمر القاصة سرد القصة التي من خلالها يستشف القارئ الحدث الاسترجاعي الذي جعل الشخصية تعيش هذا الهاجس وهو سرقة الراتب الشهري (مد يده إلى جيوبه، تذكر راتبه الشهري، أجهش)، وقد أبدعت القاصة في تصوير المشهد الاستذكاري الذي يصور البطل بين الحلم/ الوقع، حيث تلعب فيه لغة الجسد دورا هاما؛ إذ استيقظ من نومه متفحصا جيوبه وهذا يدل نمط الكابوس الذي رآه، وهو فقدان المال، لتأتي لحظة التذكر بعدها.

ب- الاستشراف:

[1] -رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:31.

يعد الاستشراف إعلانا عن أحداث قد تجري أو لا قبل آوانها في زمن القصة، ووظيفة الاستشراف هي" التمهيد أو التوطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[1]، والاستشراف نوعان: تمهيدي، وإعلاني.

- **الاستشراف كتمهيد: amorce.**

وهذا النمط من الاستشراف هو مجرد" استباق زمني الغرض منه التطلع لما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي... وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سائحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه"[2]، والقصة القصيرة جدا تستخدم هذا النوع من الاستشراف أكثر من الاستشراف الإعلاني، وهذا يعود لطبيعتها الإيحائية التفاعلية التي تجعل القارئ يتوقع الأحداث أكثر من اعتمادها على التصريح بالأحداث، ومن القصص التي توظف الاستشراف التمهيدي قصة "مجازاة" التي جاء نصها كالآتي:

"ترصد المضغة.. حتى إذ قذفوها في المهد... عزفوا لها ألحان

الموت.

طال صمتها فراحوا يلقنونها المدائح...

بينما كانوا يرقصون أطلقت عليهم القذائف"[3].

عنونت القاصة الومضة بـ: (مجازاة)، ومعناها المكافأة أو العقاب، وهذا يكون نتيجة لفعل معين، والمجازاة دائما هي استشراف ونتيجة لما يسبقها من أفعال حسنة أو سيئة، وتبدأ القاصة بسرد الأحداث التي تحيل على العاقبة، تقول: (ترصد المضغة... حتى إذا قذفوها في المهد... عزفوا لها ألحان الموت)، ليتضح من هذه البداية المنشأ للجنين الذي كبر وهو يسمع ألحان الموت، فبطبيعة الحال ستكون النتيجة ظلاما وظلما.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:132.
[2]- المرجع نفسه، ص: 133.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 33.

ولما طال صمت الشخصية غيروا من نوع الألحان وهي المدائح التي تحث على التسامح والسلام والعقيدة المحمدية، لتأتي الصدمة (بينما كانوا يرقصون أطلقت عليهم القذائف)؛ أي أن التربية الأولى هي التي ترسخ في ذهن الإنسان وتكون مبادئه التي يصعب تغييرها، ونتيجة ذلك الفتك بهم.

- **الاستشراف كإعلان: annonce.**

ويتمثل الاستشراف الإعلاني في استباق الأحداث قبل أوانها؛" والفرق بين الإعلان والتمهيد يكمن في أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا بينما يشكل الثاني بذرة غير دالة geme insignificant لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق بطريقة إرجاعية"[1].

وكثيرا ما توظف القاصة الجزائرية الاستشراف التمهيدي ونادرا ما تعتمد الاستشراف الإعلاني، وهذا لتركيزها على الإيحاء لا التصريح، والمثال الذي وظفت فيه القاصة الاستشراف الإعلاني، تركت النهاية مفتوحة دون تحقيق تاركة للقارئ ليتخيل النهاية الاستشرافية، تقول القاصة في ومضة "بائع التفاح":

"عند المنعطف، يوقف عربة يدوية،

ينادي: بوحمامة.. بوحمامة...

يتأمله المارون، ثم ينصرفون. يغير اللهجة:

تفاح.. تفاح... تقبل نساء يبتعن منه.. في

البيوت، يتوعدنه بالعقاب"[2].

أتت خاتمة الومضة بالوعيد الذي ينتظر بائع التفاح، وهذا يدل على أنه قام بغشهن، إلا أن القاصة تركت نهاية القصة مفتوحة، لتجعل القارئ يشارك في سرد نوعية العقاب الذي سيتلقاه هذا البائع، ومن زاوية أخرى لا تعطي القصة القصيرة جدا استشرافا واضحا مثلما في الرواية والذي يكون كإعلان لحدث سيصل إليه القارئ بعد مدة من قراءة الرواية، بينما الومضة ليس لديها تلك المساحة الكافية لتجعل القارئ يصل إلى الحدث الاستشرافي.

2-3-2 الديمومة:

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 137.
[2]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:38.

أ – تسريع السرد:

– الخلاصة (Sommaire):

تعتبر الخلاصة من التقنيات الهامة في القصة القصيرة جدا، والتي تعتبر من أبرز آليات الزمن التي لا تخلو منها أي ومضة إلا نادرا في الومضات التي تأتي كمشهد حواري، والخلاصة " هي الغياب شبه الكامل والموجز لسرد زمن القصة أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات من عدة أيام أو شهور أو سنوات موجودة في القصة، دون تفاصيل عن الأفعال أو الأقوال"[1].

وتتمثل وظيفة الخلاصة في تسريع السرد واختصار الزمن في القصة في بضعة سطور من زمن الخطاب، وهذا الجانب يخدم القصة القصيرة جدا، وهي تسهم في تكثيف القصة على نحو موجز؛ إذ تتخلى الومضة على كثير من التفاصيل الوصفية لتتجه مباشرة إلى سرد أحداث الخاطفة للوصول إلى النهاية، ومثال ذلك ومضة "رماد" التي تلخص فيها الكاتبة عمرا كاملا في ثلاثة أسطر تقول:

" في صغرهم، التفوا وتعلقوا بها.. وهبت

لهم دنياها.. عندما عصف الزمان، وكلت

القوى، عادوا إلى جلادهم غانمين"[2].

ربما الخلاصة لا تكمن في متن الومضة فقط، بل تتجلى أيضا في العنوان (رماد) الذي يعبر عن حياة الشجرة التي نبتت وكبرت لتصبح حطبا يتدفأ ثم تتحول إلى رماد، وهذا ما أتى متن القصة ليعبر عنه، وإن كان الاثنان يجمعهما مغزى واحد؛ فالشجرة التي يتم الاعتناء بها لتصبح شجرة مثمرة يأتي من يقطعها، كذلك الأبناء الذين اهتمت بهم الأم ووهبت لهم حياتها وصحتها وحنانها، لكي يأخذهم من لم يتعب عليهم.

– القطع (L`ellipse):

يتمثل القطع في تلك المدة الزمنية التي يختزلها السارد في جملة أو كلمة أو إشارة ضمنية " والقطع من وجهة نظر زمنية، يجري تحليل القطع الزمني ضمن مقارنته بالوقت المنقضي في القصة ويتم اختزال هذه المدة وفق آليتين (علامات حذف محددة) أو (علامات حذف غير محددة)"[3]، إن كانت الرواية تعبر عن

[1]-Gérard Genette, Figures 3, p:130.

[2]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:23.

[3] -Gérard Genette, Figures 3, p:139.

الحذف لغويا كقولها (بعد مرور شهر) أو بعد (مرور مدة من الزمن) على سبيل المثال، فإن القصة القصيرة جدا تعتمد على الحذف اللغوي والأيقوني البصري، سواء باستخدام علامة الحذف(...) أو من خلال البياض الطاغي على الورقة والذي يحيل على أحداث محذوفة يستنتجها القارئ كما ذكرنا في الفضاء النصي.

ونجد القصة القصيرة جدا في أغلبها _من خلال ما لاحظناه في النماذج المدروسة_ لا تعطي هذا التحديد في حذف الأزمنة ولكن سرعة سير الأحداث توحي بهذا القطع للفترات الزمنية وهذا النوع من الحذف نجده يطغى على السرد الوامض، بل من أبرز التقنيات الزمنية التي تسهم في تكثيف واختزال القصة.

كما تستخدم الومضة تقنية الحذف لتسريع السرد وخاصة الومضات التي تسم أحداثها بالمفارقات الزمنية والتحولات التي تحدث بين أزمنة بعيدة، كما في قصة "حكاية" التي توظف فيها القاصة الحذف غير المحدد تقول:

"ظفرنا في غزوة... فرقنا بين الحق والباطل.

بعد تاريخ انتشرنا، غيرت لهجتي..هجر مذهبي.

وقت رسمت حدودي.. رجع صديقا للغراب"[1].

تستخدم القاصة كلمة (بعد تاريخ) للدلالة على قضاء زمن طويل، وهذا الانقضاء الزمني ليس بمدته التي مرت، ولكن عندما نقول: تاريخ، فنحن بصدد جملة من الأحداث التي تعبر عن حياة أمة، وكما يقول "ابن خلدون"" فن التاريخ فن عزيز المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلافهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم، حتى يتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا"[2].

وتوثق المدة الزمنية التي حذفتها القاصة تاريخ أمة ماضية كان لها شأن عظيم من ناحيتين ذكرهما "ابن خلدون" في تعريفه، وكذا في بداية الومضة، هما: الانتصارات السياسية، والجانب الأخلاقي للأمم (ظفرنا في غزوة... فرقنا بين الحق والباطل)، لتأتي المفارقة (بعد تاريخ) لتعبر عن تغير أحوال الأمة. (غيرت لهجتي..هجر مذهبي. وقت رسمت حدودي.. رجع صديقا للغراب)؛ فالهوية العربية تغيرت، وأهم ما يميز

[1]- مريم بغييغ، صعلوك حداثي، ص:28.
[2]- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج:1، دار يعرب، دمشق- سوريا، ط:1، 1425هـ/ 2004م، ص:92.

الشعوب العربية عن الغربية هي اللغة التي جُبلوا عليها، وقد نهى الله عز وجل عن التفرقة بين المسلمين في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَٰحِدَةً وَأَنَا۠ رَبُّكُمْ فَٱتَّقُونِ ﴿٥٢﴾ فَتَقَطَّعُوٓا۟ أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ زُبُرًا ۖ كُلُّ حِزْبٍۭ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ ﴿٥٣﴾﴾[1] ، بل تعدى الأمر في التفرقة إلى جعل العدو صديقا والأخ عدوا.

عبرت القاصة من خلال هذا الحذف الزمني (بعد تاريخ) عن الفرق والمفارقة بين الماضي والحاضر، ولتجعل القارئ يعاين ما عايشه الأجداد ممن تمسك بالعقيدة الإسلامية، والعودة للتاريخ هي أفضل حجة منطقية مقارنية وكما في قول "ابن خلدون" فضل التاريخ وفائدته هو الاقتداء بالأجداد لتغيير المستقبل.

واستغنت القصة القصيرة جدا عن توظيف الحذف المحدد –حسب النماذج التي تمت دراستها– واعتماد علامة الإضمار، وربما هذا يعود إلى أن علامة الحذف تمثل اقتصادا في عدد الكلمات والصمت يكون في مواقف أبلغ من الكلام وخاصة ونحن في صدد نص وامض يعتمد الإيجاز والتكثيف، وربما يعود ذلك أيضا لسمة التفاعلية التي تتميز بها الومضة التي تترك المجال للمتلقي ليشارك في تحديد أزمنة الحذف وتأويلها بما يتناسب مع موضوع الومضة وخلفيته المعرفية، ونجد أغلب الومضات تستخدم علامة الحذف للدلالة على الأحداث المحذوفة أو التفاصيل التي استغنت القاصة عن ذكرها لمتطلبات هذا الفن، تقول "مريم بغيبغ" في ومضة "إفلاس":

"أعلنوا بداية القحط... نادى فينا المعبر الأكبر: لا تذروه في سنبله

تبعته... نظر يمنة ويسرة... وأسره بضاعة في هيئة الأمم... كلما سألتهم قليلا منه... صفقوا لأمعائي التي أتقنت الرقص"[2].

تأتي علامة الحذف لتعبر عن مرور مدة زمنية، وأحداث تم حذفها مراعاة لطبيعة القصة القصيرة جدا، وفتحا لمجال التأويل أمام القارئ، كما في بداية الومضة (أعلنوا بداية القحط... نادى فينا المعبر الأكبر: لا تذروه في سنبله)، حيث الومضة تتناص مع قصة سيدنا (يوسف)، ورؤيا ملك مصر، إذ هاك مؤشرات تحيل على الأحداث المحذوفة والمدة الزمنية التي يستطيع القارئ ربطها من خلال هذا التناص، إذ بعد الرؤية التي تعلن على سبع سنوات عجاف بدأت زراعة القمح التي دامت حسب قصة سيدنا (يوسف) سبع سنوات، تبعها عدة أحداث كبناء المخازن التي يوضع فيها القمح، إلا أن التناص هنا جاء عكسيا، حيث المنادي دعاهم لعدم ترك القمح في سنابله.

[1] -سورة المؤمنون، الأيتين: 53/52.
[2]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:66.

وتستمر القاصة في سرد تفاصيل الأحداث (تبعته... نظر يمنة ويسرة... وأسره بضاعة في هيئة الأمم)، حيث العمال أخذوا بنصيحة المعبر الذي جعلهم يحصدون القمح، ثم يدرسونه، وبعدها تعبئته في الأكياس لكي لا يأخذ مساحة واسعة في التخزين، وتستخدم القاصة لغة الجسد لتجنب الوقفات الوصفية التي تبطئ السرد وتخل بطبيعة السرد الوامض، وعليه حذفت القاصة المدة الزمنية والأحداث التي تم فيها تخزين القمح، وخطط السرقة، والعمال الذين ساهموا في هذه الصفقة، وكيفية تعبئة القمح في البواخر ليتم تصديره للأمم المتحدة.

وبعد المدة التي تم فيها زرع القمح أتت السنوات العجاف لتطالب الرعية بالقمح لسد جوعها (... كلما سألتهم قليلا منه... صفقوا لأمعائي التي أتقنت الرقص.) كما حذفت القاصة الأحداث التي تعبر عن الطاوابير التي ذهب لطلب القمح يوميا دون جدوى.

أ- تبطئ السرد:

- **الاستراحة (Pouse)**

الاستراحة هي وقفات وصفية نجدها في القصص والروايات، ويلجأ إليها القاص لإيهام القارئ بواقعية السرد حين يتجه لوصف الأمكنة والشخصيات كأننا أمام عدسة الكاميرا، وهذه الوقفات الوصفية تؤدي إلى انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[1].

والاستراحة نوعان؛ استراحة وصفية، وأخرى تأملية. وإن كانت هذه التقنية تخدم السرد الطويل، وهذا ينافي طبيعة الومضة المكثفة التي تعتمد على تسريع السرد لا تبطيئه، ونادرا ما تستخدم الومضة الاستراحة بطريقة فنية جمالية، بحيث لا تأخذ تلك المساحة التي نجدها في الرواية التي تمتد لصفحات، بل قد لا تتعدى فسحة الاستراحة بضع كلمات أو جمل كما نجدها في ومضة "خلف" التي جعلت من الومضة عبارة عن فسحة تأملية تقول:

"كلما تأمل صورة جده، رأى أسدا،

ترتعش فرائصه، يفزع.. نظر إلى صورته،

قفز أمامه أرنب تبّع،. تصبب عرقا، أقلع

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:76.

عن تأمل المرايا"[1].

قامت الشخصية بمقارنة نوعين من الصور، الأولى للجد (رأى أسدا ترتعش فرائصه)، فقد شبهت الشخصية جدها بالأسد الشجاع الثائر الذي يفزع العدو، لتأتي الصورة الثانية وهي صورة الشخصية نفسها، (قفز أمامه أرنب تبع)، والتي شبهت نفسها بالأرنب للدلالة على الجبن والخوف، الذي يتبع الآخر ويقتدي به خوفا منه.

وهذه الاستراحة التأملية جاءت عبارة عن حجة مقارنة جمعت بين المتضادات، في صيغة ثنائيات كالآتي:، الماضي(الجد)/ الحاضر(الحفيد)، الشجاعة/ الجبن، الأنا/الآخر، حيث تلمح القاصة إلى رغبتها في تأملنا لتاريخنا العريق والمخالف لوضعنا الحالي الذي يجعل منا إمَّعَا نتبع الغرب في كل شاردة وواردة.

أما الاستراحة الوصفية فنجدها نادرة في السرد الوامض، إذ تخل بصفات هذا النوع من السرد الذي يتخلى عن أي امتداد وصفي سواء للشخصيات أو المكان، بل من مميزات القصة القصيرة جدا الإيحاء والتلميح والإيجاز، ودون ذلك يعيب على القاص، ومن بين الومضات التي وظفت هذا النوع من الاستراحة المعيبة نجد "رقية هجريس" في قصة "الأم"، حيث تقول:

"عجز الجسد الذي كان آية في الجمال والرشاقة، كلت أعضاؤه، ضمرت عضلاته، وماعادت تقوى على شيء.. نأى الأبناء، كل وفق مصالحه،ناسين، متجاهلين، فأضحت وحيدة، تتجرع مر الفراق، وآلام الداء في سن قيل عنه "أرذل العمر" لا فرق بينها وبين متاع مودع في زاوية البيت؛ تشكو ولا يسمعون، تئن، تبكي، لا أحد يضمد جراحها، إلا الفراش...

في ليلة من ليالي الصقيع، صرخت، بما تبقى في حنجرتها، رفعت رأسها، وأومات بيد مرتعشة، لتوصي بشيء.. لكن لا أحد تفطن.. مضت عابرة سبيل في دنيا الوحدة والألم"[2].

نجد القاصة تسترسل في وصف جسد الشخصية وهو في ريعان الشباب (عجز الجسد الذي كان آية في الجمال والرشاقة، كلت أعضاؤه، ضمرت عضلاته، وماعادت تقوى على شيء)، فهذا الوصف يخل بجمالية القصة القصيرة جدا وبلاغة التكثيف، فكان الأجدر أن تكتفي القاصة بعبارة (عجز الجسد)، وترك بقية التفاصيل للمتلقي وخياله الإبداعي في تصوير الشخصيات.

[1]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:53.
[2]- رقية هجريس، ص:9.

ولم تكتف القاصة بهذه الاستراحة الوصفية لجسد الشخصية، بل راحت تصف الجانب السيكولوجي منها (نأى الأبناء، كل وفق مصالحه،ناسين، متجاهلين، فأضحت وحيدة، تتجرع مر الفراق، وآلام الداء في سن قيل عنه "أرذل العمر" لا فرق بينها وبين متاع مودع في زاوية البيت؛ تشكو ولا يسمعون، تئن، تبكي، لا أحد يضمد جراحها، إلا الفراش)، فكان بإمكان القاصة الاكتفاء بصفتي الوحدة والفراق، فالاسترسال في وصف الوحدة والفراق أعاب على القاصة وأخل بجمالية الومضة وبلاغة الإيجاز.

- **المشهد (Scene)**

نص حواري يمثل" بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[1]، إلا أن الومضة تعتمد على خطاب السارد أو الشخصية في أغلب الأحيان، غير أننا نجد بعض الومضات تتجسد في هيئة مشهد حواري بين شخصيتين مثلما نجده في قصة "بقايا" للقاصة "مريم بغيبغ" تقول فيه:

"لمحت عصافيري في السماء، أحسست بجسدي يرفرف معهم، نظر إلي أحدهم هامسا لي: ارفع رأسك قليلا، شهيق زفير، حرك بجناحيك إلى الأعلى ثم إلى الأسفل...

همس السجان: بتروا لك ذراعيك وما زلت تحلق.!!"[2].

بدأ المشهد الحواري بالهمس في أذن الشخصية التي بقيت صامتة، في مقابل الشخصيات الأخرى التي يهمس في أذنها، وكأنها تريد أن يبقى الموضوع سرا بينهما، وجاء هذا الحديث بصيغة الأمر (ارفع رأسك قليلا، شهيق زفير، حرك بجناحيك إلى الأعلى ثم إلى الأسفل...)، حيث الأفعال الكلامية (ارفع، حرك) إنجازية، استجابية للفعل. والحوار جاء ترميزيا لحث الشخصية _التي استسلمت لمصيرها في السجن _ على الوقوف شامخا والتنفس، إذ الباقي من جسمها مازال بإمكانه التحليق والمواجهة من أجل الحرية.

بينما الشخصية الثانية تمثلت في السجان، الذي كان حواره مع الشخصية ساخرا (همس السجان: بتروا لك ذراعيك وما زلت تحلق.!!)، حيث اعتمد الهمس كمحاكاة للشخصية الأولى في السخرية من الحوار الدائر بينهما. وإذا كان الحوار الأول جاء لطلب الإبقاء على الفكر التحرري، فإن الثاني يمثل حجة ساخرة منه، ومن منظور يعكس هذا المشهد الحواري عدة مقاصد عبر ثنائية القمع/ الحرية.

[1]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:78.
[2]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:34.

2-3-3 تواتر (La frequence):

ويقصد بالتواتر، تكرار الحدث سواء ذكر مرة واحدة أو تم تكراره عدة مرات، فهو كما ورد في كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية. بصفة موجزة ونظرية"[1]. والتواتر أو تكرار الأحداث كما حدده الباحثون يأتي على ثلاثة أنماط:

أ- تواتر المفرد (Singulatif):

ونعني به" أن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أن نسرد عدة مرات ماحدث عدة مرات"[2]، وهذا النوع من التواتر تقوم عليه أغلب الومضات، إذ التكرار وإعادة سرد الأحداث يخل بمكون التكثيف الذي انبنت عليه القصة القصرة جدا، حيث تعتمد" على التبسيط في عرض الأحداث، وتتحاشى التكرار والإسهاب والتطويل والتمطيط. ويعني هذا أنه لابد من التركيز والانتقاء والتبئير تفاديا للملل والروتين الناتجين عن التوسع في الأحداث والأوصاف وذكر الجزئيات[3]، هذا وتأتي أغلب الومضات لتعبر عن حدث واحد، أو مشهد يختصر مجموع الأحداث كما في ومضة "ألوان" التي تعبر فيها الكاتبة عن الحروب والألم الذي تعانيه الشعوب المستعمرة من خلال مشهد يجمع الأم بولدها، يقول نصها:

" دلفت البيت لاهثة تتبعها القنابل، لفت ابنها الصغير بعناق طويل وهمست له: لقد أحضرت لك الألوان وأوراق الرسم. تأملها بحب فيما راحت أنامله الصغيرة تبدع، باغت شرودها: أمي ما لون الحرب؟ جف ريقها فما استطاعت الكلام فاجأها: ولون الجرح؟ ابتسمت وقد دمعت عيناها، دنا منها الوجع قبلها وقال: يكفيني اللون الأحمر يا أمي... يمكنك بيع باقي الألوان"[4].

تلخص القصة مشاعر الخوف والرعب التي تعاني منها الأم من خلال عدة مواقف في مشهد واحد (دلفت البيت لاهثة) وكأنها كانت تركض خوفا أن يراها أحد أو تصيبها رصاصة أو قصف قنابل، وهي تقوم بأبسط مهامها الذي يبدو من خلال هذه الومضة وكأنها تقوم بمهمة مستحيلة. (لفت ابنها الصغير بعناق طويل وهمست له)، لتبين القاصة مدى الرعب ومشاعر الخوف الذي يجتاح الأم، والعناق الطويل الذي يعبر عن مشاعر الحب التي تجمع الأم بفلذة كبدها وكأن المدة التي استغرقتها خارج البيت

---

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس، ط:1، ص:86.

[2] -إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للإتصال النشر والاشهار، الجزائر، 2002م، ص:105.

[3]-جميل حمداوي، عوائق القصة القصيرة جدا ومشاكلها وهمومها، ط:1، 2017م، ص:11. على الموقع: http://hamdaoui.ma

[4]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:48.

مدة طويلة وهي تحضر أوراق وألوان الرسم، فكل دقيقة مع الرعب الذي عاشته خارج المنزل ولا تزال تعيشه داخله يعبر عن أعوام، فدائما ما تنعكس الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية مع إحساسها بالوقت، فإن كان الزمن فيزيائيا يحسب بعدد الدقائق والثواني، ففي الحالة النفسية يتغير التوقيت إذ مشاعر الخوف والرعب والتوتر تجعل الشخصية تشعر بأن الوقت لا ينقضي وأن الزمن توقف، لذلك فالوقت الذي قضته الأم خارج المنزل وهي في حالة رعب وخوف جعلها تحس وكأنها مرت أعوام لم تشاهد فيها ولدها.

وتستمر القاصة في وصف المشهد الذي يلخص مشاعر الذعر، المتجسدة من خلال حركات الشخصية وأقوالها؛ حيث حدَّثت ابنها بلغة هامسة مخافة أن يتم سماعها، وكأن الورق والألوان هو جرم يعاقب عليه القانون، إلا أنه يمكن القول: إن الأوراق وأقلام التلوين ماهي إلا كناية عن التعليم التحرري الذي تسعى الحروب إلى وأده، لتنتقل القاصة للمشهد المفعم باستفهامات متوالية من الطفل الذي يرجو من الأم الإجابة عليها (أمي ما لون الحرب؟... وما لون الجرح؟)، لتقابله بلغة الصمت (ابتسمت وقد دمعت عيناها)، ثم ابتسامة تشبه بسمة الموناليزا التي تختلط فيها مشاعر الحب مع الحزن، وربما الفرح.

وتبين القاصة وعي الابن للواقعة من خلال إيجاده الإجابة عن الأسئلة التي طرحها على الأم ولم يلق إجابته عليها (يكفيني اللون الأحمر يا أمي... يمكنك بيع باقي الألوان)، إن الطفل يعي جيدا ما يدور حوله سواء الواقع السياسي أو الواقع الاجتماعي عبر طلبه من الأم بيع بقية الألوان، إلا اللون الأحمر الذي يعبر عن الحرب كما عن الثورة.

كما تلتقط القاصة مشهدا من أحد المنازل التي تعاني من الحرب، مقدمة حججا واقعية تلخص المشاعر والعواطف التي تعتري الشخصيات من خلال لغة الجسد وبلاغة الصمت، وهذا لبث روح الإنسانية ومشاعر الحزن لدى المتلقي. هذا المشهد ضمن القصة حدث مرة واحدة إلا أنه متكرر وإن كان بصيغة مغايرة وأشخاص آخرين في كل دولة تعاني من الحرب.

بينما كرر سرد ما حدث عدة مرات مثلما ما ورد في قصة "سادية" التي تعبر فيها القاصة عن العقاب الذي يتلقاه الإنسان من طرف السلطات، ليتم عقابه مرة أخرى ولكن في المرة الثانية دون جرم، حيث تلخص في هذه الومضة نظرة المجتمع لكل من دخل السجن، تقول:

"ضاع عمره وراء القضبان.. بحث

في عيونهم عن الرحمة.. مزقوه بالحرمان..

صرخ فيهم:

- هل يحق للمرء أن يعاقب على
ذات الجرم مرتين؟"[1].

تحكي القاصة عن عقاب الشخصية مرتين بطريقتين مختلفتين، في مشهد ومضي خاطف من خلال الحوار المكثف الذي وجهته الشخصية لمن حولها أو للمجتمع الذي تعيش فيه، فقد بدأت بسرد الجزاء الذي تلقته الشخصية (ضاع عمره وراء القضبان)، حيث العقاب الأول مرئي، يتجسد عبر نفي الشخصية وعزلها عن الأهل بسجنها

بينما العقاب الثاني نفسي (بحث في عيونهم عن الرحمة.. مزقوه بالحرمان..)؛ أي أن المنفى الثاني شعوري، لتأتي ردة الفعل بالصراخ، وطرح السؤال الذي لا جواب له (هل يحق للمرء أن يعاقب على ذات الجرم مرتين؟) إلا التعجب والحسرة من مجتمع أصبح منفيا، لتحول من خلال هذا المشهد الومضي تغيير نظرة المتلقي إلى من دخل السجن سواء أكان الجرم عمديا أم خطأ، إذ المدى النفسي يكفيه.

ب- السرد التكراري (Repetitif):

السرد التكراري؛ معناه: " أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة"[2]، وهذا النوع من التواتر يكثر وروده في الرواية أو السرد الطويل، بينما حضوره في القصة القصيرة جدا يخل بطبيعتها وإن ورد هذا التكرار للأحداث فإنه يأتي بإشارت تلميحية، نجده في ومضة "طامة كبرى":

"عاش في ريع ثراء سما به إلى برج.. ظل السوط بين يديه، اعتاد لسانه الغلظة والفظاظة. بعد جفاف النبع المدر، أمسى أنيسا للوحدة، لاحت في الأفق سنون عجاف.. جمع جياعا، أعاد خطاب ماض تعيس، انتفضوا، وأشهروا في وجهه سياطا كانت تجلد ظهورهم"[3].

تحكي الكاتبة الظلم الذي تلقاه الرعية من المسؤول (ظل السوط بين يديه)، لتعيد ذكر الحادثة مرة أخرى ولكن هذه المرة من قبل الرعية تجاه الحاكم الظالم (أشهروا في وجهه سياطا كانت تجلد ظهورهم، إذ أتى حجة لإقناع المتلقي بأن تصرف الرعية مبرر.

[1]- أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:25.
[2] -سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص:87.
[3]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:87.

وتتعدد مقاصد القاصة عبر هذه الومضة، إذ تحكي عن ظلم وقمع السلطة للرعية، سواء أكانت ممثلة في الحاكم ضد شعبه، أو ربُّ العمل ضد عماله أو سلطة المجتمع الذكوري،كل ذلك لتبين للقارئ أن دوام الحال من المحال.

ج- التواتر المتشابه (Steratif):

يعني نمطا من التواتر " يحصل عند سرد مرة واحدة ما حدث عدة مرات"[1]، ونجد القاصة الجزائرية توظف هذا النوع بكثرة لتكثيف المحتوى، وذلك باستخدام الأفعال التي تدل على تكرار الأحداث مثل: (أعاد، تعود، كرر،...)، أو باستخدام الأسماء (كل، كلما، أحيانا،...)، ومن الومضات التي ورد فيها التواتر المتشابه نجد قصة "مخادع" لرقية هجريس":

"كلما دنت من شهرها التاسع رماها إلى ذويها.. عند فطام الصغار، يتذرع بالداء والعوز، فتعود مسلوبة الحقوق.. حين اشتد عودهم ورزقوا، جمهرهم، طلب إرثها وهي واجمة تتلظى."[2].

جاء هذا التكرار ضمن القصة للدلالة على المعاناة المتكررة التي تصيب الزوجة من قبل زوجها الذي أوجد حجة كاذبة يستعطف بها مشاعر الزوجة وليبرر بها فعلته، وهذا التكرار أتى لتوكيد الفعل المشين للزوج من جهة، ويظهر إصراره على عدم القيام بواجباته من جهة أخرى، وتأتي خاتمة الومضة كحجة إقناعية فيها للمتلقي.

ويمكن القول: إن القصة القصيرة جدا تعتمد على تقنية الخلاصة والحذف التي تساهم في تسريع الأحداث، وكذا الحوار القصير الذي كاستفهام أو تعجب لتكثيف المحتوى، ونادرا ما يأتي التواتر المتكرر بصيغة إيحائية غير مباشرة.

1- الرؤية السردية (التبئير): vision

يعد مصطلح الرؤية السردية حديثا والذي وُجِد مع ظهور السرد القصصي التصويري، إلا أن له جذورا في الثقافة اليونانية مع (أفلاطون وأرسطو) عند حديثهم عن طرق تقديم العرض المسرحي والشعر

[1]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، ض:105.
[2]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 26.

الغنائي والملحمي، الذي يقوم على الأسلوب السردي أو الأسلوب الدرامي (المحاكاة) أو مزج الأسلوبين معا في نص واحد كما هو موجود في الملحمة[1].

بدأ الاهتمام بالرؤية السردية في السرد عموما والرواية بشكل خاص مع "هنري جيمس Henry James" و"بيتش Beach" و"بيرس لوبوك Pierce Lubbo" ، الذي أعطى تسمية جديدة لأساليب تقديم الحكي وهو" الأسلوب المباشر الذي يتم عن طريق ألسنة الشخصيات (المحاكاة)؛ أي أسلوب العرض الدرامي، والأسلوب غير المباشر الذي يتم على لسان الراوي العليم والمسيطر على سرد الأحداث"[2].

ويرى " بيرس لبوك Pierce Lubbock"، في كتابه "صنعة الرواية"، أن الرؤية السردية من الموضوعات الشائكة التي تواجه الناقد لهذا النوع من الفن الأدبي حيث يقول:" إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن وجهة النظر_ السؤال علاقة راوية القصة بها"[3]، وهذا السؤال الذي تتفرع عنه مجموعة من الإشكاليات، هل الراوي هو نفسه الكاتب أم هو أحد شخصيات القصة؟ ماهي المسافة التي تفصل بين الراوي والكاتب من جهة والراوي وشخصيات القصة من جهة أخرى؟ ماهو الموقع والجهة التي يتكلم منها الراوي؟

إن وجهة النظر أو الرؤية السردية هي" تلك النقطة الخيالية التي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصة"[4]، حيث كل من "بيرس لوبوك" و"هنري جيمس" عندهما أن الرؤية السردية ترتبط بموقع الراوي، ومدى المسافة التي تربطه بالشخصيات وزاوية التقاطه للأحداث.

وتوالى الاهتمام بالراوي في النص القصصي مع الشكلانيين الروس والبنيويين؛ إذ لم يهتم "فلاديمير بروب Vladimir Propp" بالأسلوب الذي يتم به عرض الحكي إن كان سردا تاريخيا أو واقعيا بسيطا أم عرضا دراميا، بل بالبناء الداخلي لسير الأحداث وتواليها، والذي يقوم على مبدأ الوظيفة، وقد حددها في واحد وثلاتين وظيفة ولم يشترط أن تجتمع في قصة واحدة؛ حيث إن" اختيار الوظيفة يحفزه

[1]-ينظر: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط:2، 1417هـ/ 1996م، ص:25-26.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:33.
[3] -بيرس لوبوك، صنعة الرواية، ص:225.
[4] -عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص:19.

معنيان مختلفان لهذا المصطلح. من ناحية، فالوظيفة هي النشاط الخاص بشيء، نمط الفعل الذي عن طريقه يحقق الغرض، في هذه الحالة مساهمة في الحبكة"[1].

بينما "تزفيتان تدوروف Tzvetan Todorov" فتوجهه أسلوبي؛ حيث ربط الرؤية السردية بالجانب اللغوي للخطاب السردي، يرى أن الأبحاث السابقة بقيت ناقصة؛ إذ تمت دراسة الرؤية السردية وفق تصور شكلي من خلال ربطها بالجانب السينمائي والعالم .

لذلك يرى "تدوروف Todorov" أنه من الواجب ربط الرؤية السردية ببنيتها اللغوية؛ إذ يقول في هذا الصدد:" يقدم لنا التمييز بين الخطاب والسرد، فهما أفضل لقضية أخرى في النظرية الأدبية، تلك هي قضية الرؤيا أو وجهة النظر. نحن معنيون هنا بالتحولات التي تمر بها فكرة الشخص في السرد الأدبي، هذه القضية التي طرحها هنري جيمس،... ولم تنجح هذه الدراسات في تفسير هذه الظاهرة تفسيرا كاملا لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار رغم أنها وصفت أهم مظاهرها"[2].

وتتجلى الرؤية السردية عند "تودوروف" وفق الجانب اللغوي اللساني أو بعبارة أخرى نستطيع تحديد نوعية الرؤية من خلال الملفوظ اللغوي؛ حيث الراوي هو الوسيط الذي من خلاله يلجأ الكاتب لتقديم رسالته النصية أو المتن الحكائي؛ إذ" يرتبط على مستوى اللسانيات، نوع الرؤيا بنوع الشخصية، فهي بهذا المعنى تخاطر بالعلاقات المبنية بين ممثلي الفعل السردي (أنا je، وأنت tu) والملفوظ نفسه (هو أو هي، il ou elle)، هكذا تكون مفاهيم الملفوظ والتلفظ مقحمة من قبل صنف الرؤيا"[3].

ويمكن القول: إن الرؤية السردية هي مجموع " الوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في ذاتها، بل من منظور معين وانطلاقا من وجهة نظر معينة، وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية؛ فالرؤية تحل محل الإدراك برمته. لكنها استعارة ملائمة لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيل"[4].

---

[1] -شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1995م، ص:39.

[2]- تزفيتان تودوروف، اللغة والأدب، ضمن: اللغة والخطاب الادبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 1993م. ص: 50.

[3] -تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ص:130.

[4] -تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:2، 1990م، ص:50.

لذلك يمكن عد اختيار القاص لرؤية سردية معينة أو لزاوية نظر ينطلق الراوي من خلالها لسرد الأحداث هو استعارة للفكر الإيديولوجي أو القضية التي يسعى القاص إيصالها للمتلقي؛ أي أن الرؤية السردية هي تلك" التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لماهو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير في المروي له أو على القراء عامة"[1].

وتتحدد الرؤية السردية من خلال الموقع والمسافة والجهة التي يتخذها الراوي، فهو" آداة للإدارك والوعي، وأداة للعرض، إضافة إلى ذلك، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر _إيجابا أوسلبا_ على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التي تفصل بين العالم المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن القارئ هذا النص"[2].

ويمكن القول: إنه كلما كان الراوي عليما بجميع أحداث الشخصية وحتى ما يجول في خاطرها كانت المسافة بينه وبين الكاتب قريبة، ومن جهة أخرى تقترن المسافة بموقع الراوي والصورة التي يقدمها للمتلقي، في حين إذا كان الراوي مشاركا في السرد أو مجرد كاميرا تلتقط تحركات الشخصيات من زاوية معينة؛ أي أن الراوي معرفته لا تتعدى معرفة الشخصية أو أقل مما تعرفه الشخصية، ففي هذه الحالة لا تتضح الصورة في ذهن القارئ من الناحية النفسية والاجتماعية للشخصيات، أو إن صح التعبير يكمل القارئ الصور التي لم تكتمل في ذهنه من خلال ما يستنتجه ويتخيله وفقا لسيروة الأحداث وأفعال الشخصيات.

ولهذا يمكن القول: إنه لا توجد وجهة نظر أو رؤية دون سارد،" فهما متداخلان ومترابطان، وكل منها ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوي، ولا راوي بدون رؤية، وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبيرة نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، ولسبب أساسي هو أنها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر. إن الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة، لأن كل فكرة تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها، والأفق الذي تستهدفه"[3].

---

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:46.
[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص:18.
[3]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:1، 1990م، ض:61- 62.

وتتمثل أهمية الراوي في الوظائف التي يقوم بها سواء أكان الراوي شاهدا أو مشاركا في السرد، عليما أو ذو معرفة محدودة، فهو يقوم" بعدة أدوار ووظائف، كالسرد، والرصد، والإخبار، والوصف، والتعريف بالشخصيات، وتقديم الحبكة السردية، والتنسيق بين الفواعل السردية، وتبليغ المتلقي وتنبيهه تأثيرا وإقناعا، وتوصيل الرسالة الإيديولوجية"[1]، إذ يعد الوسيط بين الكاتب والمتلقي، أو المتحدث الرسمي باسم القاص، إضافة إلى الهيمنة التي يعطيها الكاتب للراوي في وصف الشخصيات وتحديد سير الأحداث.

وقد تعددت مصطلحات الرؤية بين الرؤية ووجهة النظر أو ما اصطلح عليها "جيرار جينت Gérard Genette" "بالتبئير"، الذي يرى أنه المصطلح الأكثر التصاقا بالجانب اللغوي للسرد، بينما الرؤية السردية ذات جانب بصري ارتبطت بفن المسرح والسينما؛ إذ يقول في هذا الصدد:" وتحاشيا لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا بعض الكثرة، والذي يتجاوب مع جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين"بؤرة السرد"[2].

ويمكن أن نجمل التقسيمات التي وضعت للرؤية السردية والموقع الذي يحتله الراوي في السرد _ بين سارد عليم وسارد معرفته تقتصر على معرفة الشخصية، وسارد خارجي لا يعلم إلا الظاهر من المواقف أي معرفته محدودة_ وفق تعدد المصطلحات ووجهات النظر لكل من جون بويون Jean Pouillon، وتودورف Todorov، وجيرار جينيت Gérard Genette، وفق الجدول الآتي[3]:

جون بويون Jean Pouillon	تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov	جيرار جنيت Gérard Genette
الرؤية من الخلف	السارد > الشخصية	التبئير الصفر
الرؤية مع	السارد = الشخصية	التبئير الداخلي
الرؤية من الخارج	السارد < الشخصية	التبئير الخارجي

إن القصة القصيرة جدا مثلها مثل الرواية لا يمكن أن نتحدث عن السرد دون التطرق إلى السارد، ووجهة النظر، إلا أن" الراوي في القصة القصيرة جدا يتخذ موقفا مغايرا، إذ يقف في مواجهة جمهوره مخاطبا

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، المقاربة الميكرو سردية، ص:121.
[2] -جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص:201.
[3]-- ينظر: المرجع نفسه، ص: 201- 202.

ومعلما، سواء اعتمد الكشف الدرامي أو العبرة المضمرة في لقطته او اعتمد المناجاة المباشرة في صورة قصيدة غنائية"[1].

وتختلف القصة القصيرة جدا عن الرواية والقصة القصيرة في جانبها التفاعلي؛ فحتى إن كان الراوي عليما بما يجول في ذهن الشخصية، إلا أن تسارع الأحداث يجعل من المتلقي مشاركا في النص؛ فالصورة غير واضحة المعالم، حيث الراوي يلتقط مشهدا خاطفا لا يعبر عن حياة الشخصية بتفاصيلها وتقلباتها وأفكارها...، ليأتي القارئ كمنتج ثان للنص القصصي القصير جدا.

3-1 الرؤية من الخلف: (Vision par derriere)

يقصد بالرؤية من الخلف تلك الرؤية التي سادت في السرد التقليدي، حيث يكون الراوي عالما بكل مجريات الأحداث حتى ما يجول بخواطر الشخصيات وما تعتريهم من مشاعر داخلية، إذ الراوي في هذه الرؤية يصبح" عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور في خلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية. تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم، ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية"[2].

وتأتي الرؤية من الخلف" بصيغة الغائب، يقال لنا ما حدث، وما يجري، ولا يذكرون لنا كيف توصلوا إلى معرفته، ولا كيف يمكننا أن نتعرف إلى ذلك في الواقع، في حال وقوع حوادث من هذا النوع"[3]. والراوي في هذه الحالة غير مشارك في الأحداث، لذلك فالشخصيات بالنسبة له ليست حاضرة معه وهو يسرد الأحداث بل هي غائبة يستحضرها عندما يروي الحدث، إذ" يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه"[4]، والهدف من ذلك محاولة إقناع القارئ بصدق المعلومات المحكية.

ومن الومضات التي تأتي فيها الرؤية من الخلف ومضة "ثمن"، التي تعبر فيها القاصة عن المصير الذي تتلقاه الشعوب من الأوضاع السياسية والحروب، والتي يلجأ فيها المواطنون ليتخلوا عن أوطانهم وأهاليهم والبحث عن أماكن آمنة كلاجئين في بلدان أخرى، تقول:

---

[1] إبراهيم أبو طالب، تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب، القصة اليمنية نموذجا، دار غيداء لنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1، 1438هـ/ 2017م، ص:267.
[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:47.
[3] -ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص: 68.
[4] - بيرس لوبوك، صنعة الرواية، ص:225.

"حملوا قلوبهم الباردة ووضعوها

في أمتعتهم.

اتجهوا صوب الطائرة، وعلى

مقربة من الوصول... احتضنتهم

سحابة حزينة..

أمطرت على الوطن رعبا أحمر"[1].

إن الراوي في هذه الومضة بدأ بسرد الجانبين: النفسي والاجتماعي للشخصية بصيغة الجمع (حملوا قلوبهم الباردة ووضعوها في أمتعهم)، حيث وصف السارد الجانب السيكولوجي للشخصية من خلال الصورة الشعرية المركبة (القلوب بالباردة)، وهي كناية عن الشخص عديم المشاعر، وتستمر بوصف هذا القلب الذي شبهته بالملابس أو أي غرض جامد يتم وضعه في الحقيبة.

ليسرد الراوي بقية الأحداث في مشهد ومضي يوضح المصير الذي ينتظر الشخصية من هذا السفر الذي كانت ترجو معه تحسن أحوالها، إلا أن ذلك لم يتم بسبب موتها (احتضنتهم سحابة حزينة)، ليشبه السارد الحالة الجوية بإنسان حزين يستقل هذه الطائرة، وهذه الاستعارة أتت لتعبر عن سقوط الطائرة، ليكون وقع السحابة الحزينة عظيما على الوطن (أمطرت على الوطن رعبا أحمر).

بينما نجد في ومضة"مردة" المسافة بين الراوي وشخصيات القصة قريبة، حيث كاميرا السارد على مقربة من شخصياتها تترصد تحركاتها، وأقوالها، وما يجول في خواطرها، تقول فيها:

"في معبدهم... جلس ذلك الفتى على حصيرهم ينتظرهم... بلع ريقه لا يدري كيف يخبرهم بأنه عرف حقيقتهم... أمسك تلك المخطوطات بقوة.

رآهم من بعيد يهيئون البخور، ويرتبون لطقوسهم وعيد وليهم الأكبر... اعتكف في زاوية جهلهم يراقص تاريخهم العاهر وينتشي بالظلمة."[2] .

[1]- أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص: 7.
[2]- مريم بغيبغ، كهنة، ص: 60- 61.

يبدأ السارد وصف المكان وحركات الشخصية وما يجول في خاطرها بلغة تقريرية، كما أن الحركات والهدوء وبلاغة الصمت التي تتحلى بها الشخصية توحي بالحيطة والحذر، والهلع من المعلومات المذكورة بالمخطوطات، والبحث عن الطريقة المناسبة للكشف عن السر.

وتتغير زاوية رؤية السارد لتتجه نحو رواد المعبد، ليصف فيها التحضير للاحتفالات... ثم تتحول كاميرا السارد مرة أخرى الشخصية الرئيسة، وتتغير لهجة الراوي معها، لتصبح لغة شعرية عكس ما كانت عليه، للتعبير عن ثقافة الشخصية المتعلمة التي تختلف عن ثقافة رواد المعبد (اعتكف في زاوية جهلهم يراقص تاريخهم العاهر وينتشي بالظلمة)، حيث شبه ركن المعبد الذي تجلس به الشخصية بشيء معنوي وهو الجهل، ثم يشبه أيضا شيئا معنويا وهو التاريخ الفاسد بشيء مادي وهو فتاة الهوى التي يراقصها محتسيا من خمور الظلمة؛ أي إن الراوي من خلال هذه التشبيهات المتوالية يصف زاوية المعبد كما يحدد معها نوع المعرفة الموجودة في المخطوطات.

2-3 الرؤية مع: (Vision avec)

الرؤية مع؛ كما حددها "تودوروف" السارد = الشخصية؛ أي إن" معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الحفاظ دائما على مظهر الرؤية مع... والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة"[1].

ويقدم القارئ ما ظهر من شخصيات القصة فقط، إذ سلطته مساوية لسلطة الشخصية؛ أي أن الراوي لا يعلم إلا ما تظهره له الشخصية من أفعال ومشاعر داخلية، وفي هذه الحالة" يكون فيها الراوي/ الكاتب محايدا، بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنها تعبر بتلقائية عن نفسها كما هو الشأن في المسرحية...إن الكاتب في نظره يتجه نحو الدراما فيأخذ له موضعا وراء المحدث فيبرز في ذهن المحدث على حقيقته نوعا من أنواع الفعل"[2].

وعادة ما تستخدم القصة القصيرة جدا في الرؤية مع الراوي المشارك في أحداث السرد" ومعنى ذلك أن معرفة الفارق بين الراوي المشارك والراوي غير المشارك تعتمد على قياس المسافة التي تفصل بين

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 46.
[2]- المرجع نفسه، ص:15.

الراوي والشخصيات، فإذا تضاءلت هذه المسافة أو تلاشت كان الراوي مشاركا، وإذا اتسعت كان الراوي غير مشارك، وإذا تحققت هذا المشاركة وتقاربت المواقع أو تزامنت أصبح الراوي واحدا من الشخصيات."[1].

وفي أغلب القصص القصيرة جدا التي ترد فيها الرؤية مع، يأتي الراوي مشاركا متكلما بضمير (أنا)، إذ يعد الشاهد والمشارك في وقائع الأحداث، حيث" يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الحادث، واعتمادا على أن خير من يروي الحدث هو من يشارك في صنعه أو يشهد وقوعه"[2].

ويأتي سارد الرؤية مع في القصة القصيرة جدا على صيغتين، إما مشاركا في صناعة الحدث، أو شخصية رئيسة في القصة كما نجدها في السير الذاتي، ومن الأمثلة التي ورد فيها الراوي مشاركا في صناعة الحدث نجد قصة "إخوة" التي جاءت على شكل حوار والراوي أحد طرفيه، تقول:

"قالت وهي تعتصر:

ما أكثرهم على الورق، وحين تضيق الدروب، لا تجدهم!!..

قلت: لعلك تحلمين..

مزقت أوراقها ومضت."[3]

السرد في هذه الومضة عبارة عن عرض درامي ومضي، والسارد لا يبالي بمشاكل الطرف الآخر (المرأة)، وكأنه يستحضر هذا الحوار لكي يلقنه للمتلقي، عبر فعلي: (قالت)، و(قلت)، وكأنه يستغرب من هذا التصرف الذي قامت به الشخصية، ولا يجد مبررا لتصرفاتها وانزعاجها، كما يبين صلته مع الشخصية (الأخت) من خلال لفظة (الأوراق) التي تبين أن القرابة بينهما تجليها الأوراق دون رابط الدم.

كما جاء السارد في الرؤية مع في القصة القصيرة جدا، كمحور العملية السردية، إذ القاصة تعمد" إلى إبراز الذات الساردة للراوي، بل يضخمها، وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يحكيه، فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، وكل شيء صغير أو كبير، مبهج أو غير مبهج بالنسبة لها أيضا، فهي المعيار في كل شيء، وهذا الإجراء يجعل العالم المروي عالما نسبيا ذاتيا منظورا من جانب واحد فردي،

[1] -عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص: 120.
[2]- المرجع نفسه، ص:124.
[3]- رقية هجريس، زخات حروف، ص:41.

بل يعمل على جعله ذي طابع رومانسي؛ لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية"[1].

وعادة ما تستخدم القاصة هذا النوع من السرد في المونولوج والسرد السير الذاتي، لذلك يغلب ضمير المتكلم (أنا) على هذه الرؤية،" فالراوي يقص ما يعرفه عنه فقط. إما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات"[2]، ومن الومضات الواردة كحوار داخلي تشكو فيه ذات السارد حالها، قصة "دعاء"، تقول:

"بت باكية أشكو.. حين غفوت، انساب بين صخور شلال.. وعلى الأكمات فاح زهر أبيض، سرمد أفقها اخضرار نضر، فاح الشذا، وعاد الربيع،. استيقظت على تباشير نجاحي."[3].

تتماهى الساردة في هذه الومضة مع ذات القاصة، وكأن الكاتبة تعبر عن نفسها؛ وكأن الومضة لقطة من حياة القاصة وما عاشته من قهر، وما تطمح الوصول إليه، بالتالي، عكست الحالة النفسية للساردة، منطلقة بالشكوى لله تعالى، ليأتي الحلم أو رؤية الساردة التي تعبر عن التفاؤل والدليل مؤشرات الحلم تدل على الخصوبة والفرح والسلام.

وأغلب الومضات التي وردت فيها الرؤية مع، يأتي فيها السارد شخصية رئيسة ليمثل بؤرة السرد، مثلما نجده في ومضة "لاجئ"، وهي مشهد يعكس فيه السارد اندهاشه بالحضارة الغربية:

"تدهشني ألوانها... أقوم بعدها، فتزيد!

أتطفل بحذر..

أمد يدي لألتقط حزمة الضوء، فتتبعثر

تلوذ بالأرجواني.. تحاصرني القتمة."[4].

يخاطب السارد في هذه الومضة المتلقي ليعبر عن الدهشة والإعجاب من الجهة، والأسى والظلام الذي يعانيه من جهة أخرى؛ لتأتي العبارة الدالة عن الفرح والسعادة والإثارة وروح الابتكار التي تعيشها الدول الغربية، عكس السارد المقيم كلاجئ، مثلما هو موضح في العنوان.

[1]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص: 133- 134.
[2]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص:68.
[3]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 28.
[4] -مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:34.

3-3 الرؤية من الخارج: (Vision dehors)

الرؤية من الخارج مصطلح ظهر مع سرد الحداثة؛ أي التخلي عن الراوي المسيطر في السرد العليم بكل تفاصيل القصة، حيث أصبح السارد مع هذه الرؤية قليل المعرفة،" يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور في خلد الشخصية"[1]، والقارئ يجد نفسه مع هذا النوع من الرؤية" أمام كثير من المبهمات عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة"[2].

وقد يأتي السارد في هذه الرؤية إما شاهدا بضمير الغائب (هو)، أو مشاركا في الحدث بضمير المتكلم (أنا)، وهذا الأخير نجده يتجسد في ومضة "مهين" التي يتخذ السارد فيها لنفسه زاوية رؤية ضيقة لترصد حركات الشخصية من بعيد، تقول:

"أراقبه من كوة... يختال بقوته

يمشي في الأرض مرحا... كأنه سيبلغ الجبال طولا

... بينما أحدث نفسي: لقد كان وليد لحظة!"[3].

إن زاوية الرؤية التي يراقب فيها السارد شخصية القصة ضيقة (أراقبه من كوة)؛ و(يختال بقوته، يمشي في الأرض مرحا، كأنه سيبلغ الجبال طولا)، حيث يحاول إقناع المتلقي بوجهة نظره حول الشخصية المغرورة عبر توظيفه لقول الله تعالى: ﴿وَلَا تَمۡشِ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَرَحًاۖ إِنَّكَ لَن تَخۡرِقَ ٱلۡأَرۡضَ وَلَن تَبۡلُغَ ٱلۡجِبَالَ طُولٗا ٣٧﴾[4].

ويشير السارد في هذه الآية الكريمة إلى جبروت الشخصية من جهة، كما يوظفها كحجة على كلامه من جهة أخرى، إضافة إلى محاولته الإشارة إلى طبيعة الشخصية، فهو لا يريد التصريح خوفا من عواقب ذلك. ثم ينتقل السارد من وصف الشخصية إلى الحديث مع نفسه (لقد كان وليد لحظة)، وهذه العبارة كناية عن ضعف الإنسان، إذ رغم الغرور والجبروت الذي هو عليه، نسي أنه كان وليد لحظة.

وقد يأتي الراوي غير موثوق فيه من خلال الأحداث التي لا تخضع لمنطق السببية،" فالأسلوب المعتمد على الراوي غير الثقة له أثر كبير في بناء القصة التي يرد فيها، فهو يعمل في أحيان كثيرة على

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 48
[2]- المرجع نفسه، ص: 48
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:20.
[4] -سورة الإسراء، الآية: 37.

تفكيك البناء القصصي، فلا يبدو معه البناء محكما كما هو الحال مع الراوي الثقة، لأن الراوي الثقة هو الذي يصنع العالم، بينما العالم هو الذي يصنع الراوي غير الثقة، ومن ثم فإن هذا الراوي يصنع بناء ذا إطار ممزق"[1]، ونادرا ما يرد السارد غير الموثوق في القصة القصيرة جدا مثلما نجدها في قصة "معلم"، حيث الغرض من توظيف هذا النوع من السارد هو عدم تشويه صورة المعلم في ذهن المتلقي:

"كان شعاره:

من أجاب عن سؤال، أو أنجز عملا صحيحا، يحظى بجائزة ... عندما تقاعد، تفاجأ التلاميذ بعصا ولافتة كتب عليها: "بلا نقاش".. حاولوا الفهم، انخفضت معدلات التقييم."[2].

يتحدث الراوي في هذه الومضة عن مفارقة تجمع بين زمنين؛ زمن الماضي، والزمن الحاضر، وهذه المفارقة تمثلت في موقف المعلم التي تغير مع مرور الزمن، إذ الماضي مثل الحافز عبر جملة الشرط وجوابها، (من أجاب على السؤال...يحظى بجائزة)، بينما الحاضر يمثل العقاب، (حاولوا الفهم، انخفضت المعدلات)، وهذا لتجاوزهم تعليمات المعلم التي أتت واضحة من خلال اللافتة التي كتب عليها (بلا نقاش).

ذكرنا سابقا أن الراوي غير موثوق؛ وهذا لأن الومضة لا تخضع لمنطق الحياة من خلال عدة دلالات وردت في النص، أولها أن المعلم دوره في الحياة الإجابة عن تساؤلات التلاميذ، وتقديم المعرفة، وثاني هذه الأسباب الواردة في النص أن المعلم بعد التقاعد يبتعد عن التعليم والمدرسة، فكيف استمر في عقاب التلاميذ بخفض المعدلات؟ لتجمع هذه المفارقة بين الماضي/ الحاضر، الجزاء/ العقاب، لتشكيل مقصدية القاصة ورغبتها في رصد طبيعة التعليم بين الماضي والحاضر، وتغيير أسلوب المعلم في التعليم.

من خلال هذه الدراسة للرؤية، يتضح أن القاصة الجزائرية وظفت الرؤية من الخلف في أغلب الومضات للتعبير عن الطبقة الضعيفة من المجتمع، بينما الرؤية مع (السارد= الشخصية)، لتوضيح موقف الشخصيات تجاه القلق الفكري والاجتماعي والسياسي الذي تعيشه، بينما في الرؤية من الخارج فالعبير عن شخصيات ذات سلطة في المجتمع.

4-التكثيف:

يعد التكثيف تقنية بارزة تقوم عليها القصة القصيرة جدا، بل يعد ضرورة حتمية فرضتها خصوصية هذا الجنس الأدبي المستحدث، وقد درست البلاغة القديمة التكثيف تحت مسميات أخرى كالإيجاز

[1]- عبد الرحيم الكردي، الراوي في النص القصصي، ص: 97-98.
[2] -رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:33.

والاختصار، ويقصد به" جمع المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل الوافي بالغرض مع الإبانة والإفصاح، يعني أن الإيجاز هو تأدية المعنى بأقل من متعارف الأوساط، مع وفائها بالغرض"[1]، ولكن ليس دائما الغرض من التكثيف الإفصاح والإبانة، خاصة ونحن نتحدث عن سرد مابعد الحداثة الذي يضمر أكثر مما يصرح لذلك فإن اللفظة تنزاح عن دلالتها المعجمية نحو دلالات أكثر إيحاءً وخصوصية، إلا أن هذا التكثيف" يشترط فيه ألا يكون مخلا بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدد مهارة القاص، وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي، بسبب عدم قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه"[2].

ويرى الكاتب "أندريس نيومان Andrés Neumann " " أن القصة القصيرة جدا تعتمد على الحذف والتشذيب الواضحين، والتركيب المقتصد/ والبنية الموجزة الدقيقة والمغلقة. كل هذا يترك لدى القارئ إحساسا بالحيرة الدورانية الداعية إلى إعادة القراءة"[3]؛ حيث الإضمار والغموض يجعلان القارئ يعيد القراءة مرات لفهم النص،" فالتكثيف في القصة يعد عنصرا حيويا بما تنطوي عليه من مجازات وثنائيات تستحضر عند تحليلها وقراءتها من فضاءات المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو في لغتها ودلالاتها المباشرة"[4]، إضافة إلى أن الإيجاز في القصة القصيرة جدا لا يقتصر على الكلمات والعبارات، بل هو إيجاز في مكونات البنية السردية، والنص ككل؛ إذ" لا يمكن أن نحذف منها كلمة واحدة إلا تغير المعنى بشكل جذري هي أشبه ما يكون بالنص الكامل"[5].

إن القصة القصيرة جدا لا تتسع لتعدد المشاهد، وكثرة الشخصيات، إذ تقنية التكثيف تختزل الأحداث من مشهد ومضي، وذلك عن طريق " تلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسية وأحداث نووية مركزة بسيطة، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء"[6]، حيث يؤدي الإطناب في وصف مكونات السرد، والحشو في سرد الأحداث الثانوية التي تسبق الحدث الرئيس إلى الإخلال بطبيعة القصة القصيرة جدا القائمة على المشهد الرئيس الذي يمثل مرحلة تأزم الأحداث لتعبر عنه بطريقة موجزة بأقل،" فالتكثيف والإيجاز والإضمار خصائص تمكن القاص

[1]- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 1999م، ص:197.
[2] -يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، ص:33
[3] -سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في اسبانيا وامريكا اللاتينية، ص:32
[4] -جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:117
[5]- سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في اسبانيا وامريكا اللاتينية، ص:32
[6] -جميل حمداوي، خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا، مقربة ميكرو سردية، ص:240

من القبض على لحظة حياتية عابرة، لا يسمح بتسرب الجزئيات والتفاصيل؛ ويستغني عن الألفاظ الزائدة وكل ما يمكنه أن يثقل السرد القصصي القصير جدا"[1].

وهذا التكثيف الذي تتميز به القصة القصرة جدا، لا يجب أن يخل بعناصرها القصصية، " فالمغالاة الشديدة في القصر يقود القصة نحو الاتجاه السلبي، لأن المسافة بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدا ضيقة جدا وتمتلك من المزالق ما يكفي لكي يوهم المؤلف فينجر إلى هذا بدل تلك وبالعكس"[2]، وهنا تكمن صعوبة كتابة القصة القصيرة جدا وخاصة مع سرد مابعد الحداثة الذي تتداخل فيه النصوص، حيث يستعير السرد من الشعر، والعكس.

وقد ذهب "صبري مسلم" إلى تحديد التقنيات التي يستعين بها القاص للحصول على التكثيف الشديد والاقتصاد اللغوي في النص القصصي دون الإخلال بخصوصية الجنس الأدبي وتتمثل في العناصر الآتية[3]:

1- الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحي والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيحاء والتعبير والإشعاع بأكثر من دلالة.

2- الاقتصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات.

3- تركيز الحوار أو الاستغناء عنه إذا أمكن ذلك.

4- شحن الجملة القصصية بالصور الفنية التي تؤدي دور الوصف وتشي بالمعنى وتنم عليه.

5- اختزال الحدث القصصي وينطلق على التركيز المكاني والسقف الزماني للقصة القصيرة جدا.

6- العناية الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ.

7- الاهتمام بنهاية القصة التي تعطي انطباعا مؤكدا لنجاح القصة أو إخفاقها.

ومما سبق، يعتمد التكثيف في النص السردي على عدة تقنيات منها ما هو متعلق ببنيتها السردية، أو من الناحية التشكيلية للنص السردي، ومنها ما يتعلق بالجانب اللغوي كما درسته البلاغة القديمة والجديدة ضمن مبحث الإيجاز.

[1] -محمد يوب، القصة القصيرة جدا، الخروج عن الإطار، ص:58.
[2] -جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:118
[3] -المرجع نفسه، ص:125

4-1 تكثيف البنية السردية:

إن التكثيف الذي تتميز به القصة القصيرة جدا هو اختزال يمس البنية السريد ككل في تكوينها وموضوعها، و" المقصود من القصر هو حجم الحدث الذي تعتمده؛ وهو حدث لحظي قصير جدا؛ يعالج موضوعا واحدا، أو فكرة أو موقفا محددا أو جزئية من جزئيات الحياة لشخصية من الشخصيات؛ لأنه حدث كبير في ما يحمله من دلالات مضمرة في ثنايا الكلمات القليلة الضرورية؛ يتلقاه القارئ ككل وفي الحال وبسرعة شديدة؛ ويتسع معنى القصة القصيرة جدا كلما تعددت أوجه القراءات والتأويلات؛ ويصبح للحدث الواحد عددا لا متناهيا من المعاني والدلالات"[1]؛ أي أنه بالرغم من أن الحدث يحمل فكرة واحدة ضمن مشهد ومضي، إلا أن تلقيه يتسع ويمتد بتعدد القراءات وتنوع الدلالات التي يستشفها المتلقي من تأويله للنص.

كما أن ما يميز القصة القصيرة جدا هو تخليها عن الوصف المطول الذي يسعى القاص عبره إلى إيهام القارئ بواقعية الحدث، فهو بتتبعه للحدث" اللحظي الواحد، وهو ينقل للمتلقي حالة معينة، يمكن لهذا الأخير أن يتصور ويبني عددا كبيرا من الأحداث المنتشرة والمتشظية؛ التي تتداعى حرة من خلال ما تضمره الكلمات من أفعال متضمنة دالة على الحدث؛ وهو الانتشار والتشظي يفيضان إلى أن يصبح النص أكثر تعددية في إيحاءاته وأكثر رحابة في تأويله"[2].

لذلك لم تهتم القصة القصيرة جدا بالمقدمات الوصفية التي تسبق الحدث، والتي تخل بخصوصيتها، لهذا سعى كتاب القصة القصيرة جدا إلى" حذف كل المقدمات غير الضرورية التي تعبر عن صدق الأقصوصة وواقعيتها قد أصبح من أوليات العمل الأقصوصي فإن الاختزال والأخبار عن طريق الإيحاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل الأقصوصي، لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القص هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإحالات، وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل في بضع صفحات"[3].

وإذا كانت أحداث القصة في الفنون السردية الأخرى تتكون من مقدمة وعرض وخاتمة، فإن القصة القصيرة جدا" كالقنبلة التي تلقى من الطائرة يكون هدفها الأساسي هو المسارعة بإصابة الهدف بكل

[1] -محمد يوب، القصة القصيرة جدا، الخروج عن الإطار، ص:59.
[2]- المرجع نفسه، ص:72
[3] -صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، ص:26

طاقتها الانفجارية. وينبع ذلك التركيز على لحظة النهاية...كما يجعل الحركة داخل العمل الأقصوصي حركة متوجهة نحو النهاية التي تكتسب في الأقصوصة أهمية بالغة، لأنها النقطة التي تتجمع فيها كل العناصر البنائية، والتي تكتسب بها مبررات وجودها ومعناها ووظيفتها. فإذا كانت للأقصوصة محور فهو نهايتها، حتى ولو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدفون في ثنايا العمل الأقصوصي كله"[1].لذلك فالأحداث تتسارع لتتجه نحو الخاتمة التي تتميز بالمفارقة لإضفاء طابع الإدهاش والمفاجأة عند تلقيها.

أما ما تعلق بمكونات البنية السردية للقصة القصيرة جدا، فقد تم التطرق لأشكال التكثيف عند الحديث عن تصوير كل من الشخصيات والفضاء والزمان، فالشخصيات تأتي محدودة في شخصية رئيسة واحدة أو شخصيتين، والتي يتم تحديدها من خلال الضمير المستتر أو المتصل، ونادرا ما يتم ذكر اسم الشخصية،" فالتكثيف يتحقق باختزال عدد الشخصيات لأنه يفضي إلى اختزال المسافة النصية واختزال الأحداث التي كانت ستنهض بها شخصيات أخرى ثانوية، لولا عملية الاكتفاء بشخصية أو شخصيتين في الإطار الغالب"[2]، إضافة إلى أن القصة القصيرة جدا تستغني على الوصف الخارجي والنفسي والحالة الاجتماعية للشخصية، بل يستشفها القارئ من خلال مجريات الأحداث، وعلاقة الشخصية ببقية المكونات السردية.

أما المكان، فنجده في القصة القصيرة جدا كما تم ذكره سابقا إذ قد يتخلى النص على وصف المكان أو حتى ذكره ويكتفي بذكر اسمه أو جزء منه، كالشارع أو البيت أو الحائط...، أما الزمان فهو يعتمد على تقنيتي الحذف والخلاصة كتقنيات أساسية لا يستغني عنها أي نص قصصي قصير جدا، فهو زمن ومضي يلتقط" اللحظات والدقائق والساعات، فلم يعد ذلك الزمن الطويل الذي تحتاجه الأجناس السردية الطويلة. وهذا القصر شكل من أشكال التكثيف الذي اتسمت به القصة القصيرة جدًا."[3].

وقد وقع الاختيار على ومضة"صلة" كمثال توضيحي لتكثيف البنية السردية، وتسارع الأحداث نحو النهاية، والتي نصها أتى كالآتي:

"مضى أسبوع وما رن هاتفي.. شحنته.

زودت أرصدة حساباتهم...

[1]- المرجع السابق، ص:24

[2]- فادي نهار المواج، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة "بين بكاءين" لحنان بيروتي نموذجا، دراسة نحوية بلاغية، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات التربوية والنفسية، مج:28،ع: 3، 2020م، ص:106.

[3]- المرجع نفسه، ص:108.

لما طال ليلي واستوحش، حملت امتعتي، وعبرت البحر يائسا."[1]

ضمت الومضة شخصية رئيسة هي بؤرة الحدث، والتي لم تعطها القاصة اسما كما لم تقم بتصويرها خارجيا وداخليا، بل اكتفت بالضمير المستتر للمتكلم (أنا)، أما الشخصية الثانوية فأتت بضمير جمع الغائب (هم) الذي ورد متصلا ضمن الاسم (حساباتهم).

قد ذكرت القاصة مكانا واحدا فقط هو: (البحر)، إلا أن دلالة القصة تبين أن هناك أماكن مضمرة لم تصرح بها من خلال الحدث (حملت أمتعتي)، فلا بد أن الأمتعة هي عبارة عن حقيبة الثياب الموجودة في منزل الشخصية إلا أن مثل هذه التفاصيل لا تهم كتاب القصة، إذ الهدف هو الإسراع في سير الحدث ليصل إلى النهاية.

بينما الزمان في هذه الومضة تبينه القاصة من خلال عبارة (مضى أسبوع)، إلا أنها لم تسرد الوقائع التي حدثت ضمن هذا الأسبوع واكتفت بحدث وحيد وهو المركزي الذي تقوم عليه القصة القصيرة جدا (ما رن هاتفي)، لتأتي الأحداث متوالية عبر تقنية الخلاصة التي تسرد الأحداث باختصار دون التطرق للتفاصيل، فعندما لم يرن الهاتف الذي كان حافزا للشخصية بأن (تشحنه) ثم (زودت أرصدة حساباتهم)، لكن لا يوجد متصل (لما طال ليلي واستوحش)، وهذا كان سببا لتأتي النهاية المفاجأة للمتلقي وهي حمل الأمتعة والسفر.

أما ومضة "حكمة"، فهي عبارة عن مشهد لا يتجاوز بضع دقائق، إلا أنها تحمل دلالات عميقة مضمرة تلخص فيه الحال التي أصبح عليها بعض الشباب في وقتنا الحاضر، حيث فكرهم ومعرفتهم محدودة، تقول القاصة "رقية هجريس" في نصها:

"مر شاب مستعرض، لم يبال بمن حوله.. قال شيخ طاعن، وهو يضغط على يديه: إنكم تشبهون حبات الحلوى، تذوب على ألسنة الصغار.. طأطأ رأسه ومضى"[2].

يتشكل هذا المشهد الومضي من خلال شخصيتين، شخصية رئيسية تمثلت في (الشيخ)، الذي يتجسد دوره في الحوار القصير وتوجيه الكلام، كما أعطتها القاصة صفة الكبر والغضب من خلال حركة الضغط على اليدين أثناء توجيه الكلام، بينما الشخصية الثانوية (الشاب) خصته بصفة (المستعرض)؛ أي فتى في مقتبل العمر معجب بنفسه. أما التصوير الفكري فقد أتى على لسان الشيخ (إنكم تشبهون حبات

[1]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:29.
[2]- رقية هجريس، زخات حروف، ص:52.

الحلوى، تذوب على ألسنة الصغار)، حيث جاء هذا التصوير في صيغة تشبيه ساخر يحط من قيمة الشاب، إذ شبه فيه الشباب بالحلوى ذات الشكل والمذاق الحلو، إلا أنها بمجرد وضعها في الفم تذوب ولا يبقى لها أثر، وهذا الوصف ماهو إلا تعبير عن الشكل الخاجي للشاب المغرور، إلا أنه عند أبسط نقاش فكري ومعرفي يذهب كل هذا الاستعراض، بينما يلاقي هذا الشاب كلام الرجل (بطأطأة الرأس) خجلا من ذاته. ومن الموقف الذي استصغره، ومن جهة احتراما وتقديرا للشيخ.

4-2 التكثيف البلاغي (اللغوي):

يتمثل التكثيف اللغوي كما حدده البلاغيون في نوعين أساسيين هما: (الإيجاز بالحذف والإيجاز بالقصر)، "وبالنسبة للإيجاز بالقصر يتم تضمين العبارات القصيرة معاني كثيرة من غير حذف، وقد سمي كذلك لعدم وجود الحذف في سياق الكلام، أما الإيجاز بالحذف فيكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع جود قرينة تعين المحذوف"[1]. لذلك يمكن القول: إن الإيجاز بالحذف هو إيجاز تركيبي يمس الكلمة ثم الجملة، بينما الإيجاز بالقصر، فيمكن أن يكون تركيبيا كما يأتي دلاليا يتعلق بالمعنى؛ أي عبارة قصيرة تتضمن معاني ودلالات كثيرة.

4-2-1 التكثيف التركيبي

أ- الحذف:

يعد الإيجاز بالحذف كما عرفه "الجاحظ":" ما يكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف، أو هو كما قال ابن الأثير ما يحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه. ثم قال أما الإيجاز بالحذف فإنه عجيب الأمر أشبه بالسحر. وذلك أنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجده أنطق ما يكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون مبينا إذا لم تبين، وهذه الجملة تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر"[2].

غير أن الحذف في القصة القصيرة جدا لا يطال الكلمة والجملة فقط بل حتى الحروف؛ حيث يعد حذف الروابط بين الجمل من أبرز المظاهر التي تطغى على هذا النوع من السرد؛ إذ يأتي حذف هذه

[1] -محمد محضار، خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص عبد الحميد الغرباوي، مجموعة "قال لي ومضي" نموذجا، مطبعة وراقة بلال، فاس- لمغرب، ط:1، 2021م، ص:56-57.
[2]- إنعام نوال عكاري، المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:3، 1427هـ/ 2006م، ص:245.

الروابط" لتصعيد وتيرة الحدث السردي، والتخفف من الحمولة اللغوية في الحالات التي تؤدي فيها هذه الروابط معانيها ضمنيا دون حاجة ماسة إلى وجودها"[1]. ومن الأمثلة التوضيحية التي حذفت فيها الروابط، وقع الاختبار على ومضة "ليلة رعب" التي جاء نصها كالآتي:

"على ركح المدينة، اختلط حشد أضرمت نيران، تدخل حراس..

سقط بريء، فر جناة."[2].

تغيب جميع الروابط بين الجمل والأحداث في هذه الومضة لتسريع الوصول للنهاية، تاركة القاصة للمتلقي حرية اختيارها واستنتاجها عبر سير الأحداث، وأول رابط هو (إذ) الفجائية التي تقع مضمرة قبل الحدث الأول (على ركح المدينة، إذ اختلط حشد)، أما الرابط الثاني فيتمثل في (واو) العطف للجمع بين الأحداث (اختلط حشد وأضرمت النيران).

فيما يمكن اختيار الرابط (ثم) الذي يستعمل في الربط بين الأحداث مع التفاوت في الزمن، فبعد أن أضرمت النيران كان لا بد من زمن طويل نوعا ما لكي يتدخل الحراس (ثم تدخل حراس)، ليأتي الرابط (عندما)، الذي يدل على اقتران تدخل الحراس بسقوط بريء (تدخل حراس... عندما سقط بريء)، وآخر رابط هو (الفاء)، الذي يدل على تعاقب الأحداث والفترة الزمنية القصيرة، بين سقوط البريء، وزمن فرار المجرم (سقط بريء، ففر جناة).

كما شمل الحذف الحروف المفردة، حيث تسعى القاصة من خلال هذا الحذف مشاركة المتلقي في صياغة المفردات، ومساهمته في استخلاص عنونة الومضات؛ إذ "يرى المنظرون في الصمت تقنية جمالية تهدف، من خلال اللجوء إلى الكتابة البيضاء والتمثيل غير الدقيق، إلى دعوة المتلقي للمشاركة"[3]، مثل مانجده في قصة "ـــــلالٌ" التي حذفت القاصة الحرف الأول من مفردة العنوان، والذي تبتغي القاصة من ورائه إخفاء الدلالة وعدم التصريح لغرض تبتغيه، حيث تقول:

[1]- فادي نهار المواج، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة "بين بكاءين" لحنان بيروتي نموذجا، ص: 102.

[2]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 58.

[3]- Pierre Van Den Heuvel, Parole Mot Silence, pour une poe'tique de l'e'nonciation, PROEFSCHRIFTter verkrijging van de graad van doctor in de Letterende, Katholieke Universiteit te Nijmegen, Jos é CORTI, Paris, 1984, p:77.

"أفنت العمر تدر الرخاء، باعت ما يسعدها دهرا.. لما استقروا، وسطع النجم، أصابتهم التخمة، رموها، أوصدوا الأبواب افترشت الأرض، ودعت لهم بالستر."[1].

يحاكي العنوان لغة الطفل الذي يقوم بحذف حروف من الكلمات وعادة ما تكون الحروف الأولى والأخيرة منها، وقد أتى العنوان ليعبر عن هذه اللغة المشفرة، التي لا يفهمها إلا الأشخاص المقربون إليه الذين تعودوا التواصل معه، وهي الأم بصفة خاصة، لذلك أتت الومضة لتعبر عن معاناة الأم في تربيتها لأولادها، وفهم احتياجاتهم وحتى في تواصلها معهم.

يعبر العنوان بحروفه كاملة (ظلال)، الحماية التي تعطيها الأم لأولادها (أفنت العمر تدر الرخاء، باعت ما يسعدها دهرا)، فحذف (الظاء) هنا أتى ليعبر عن الكبر والوهن الذي حل بها إلا أنها في عز محنتها وفي الوقت الذي لم تجد أولادها معها في الكبر لا يزال ظلها يحميهم (دعت لهم بالستر).

أما حذف المفردة في النص، فقد أتى على حالتين، حذف درسه علم النحو والبلاغة القديمة، وحذف له دلالة بصرية يشارك المتلقي الكاتب في كتابة النص، إذ هذا الصمت الذي تركته القاصة " فعل مقصود غيابي، محفور في الخطاب من خلال سببية سياقية. على عكس أفعال القول والكتابة التي تتجسد من خلال الكلام والكلمة، فإن فعل عدم الكلام لا ينتج عنه نطق لغوي، بل فراغ نصي، بياض، ونقص هو جزء لا يتجزأ من التكوين الذي يعني أنه أكثر من الكلام الفعلي."[2]، كما ورد في ومضة "تيتانوس[3]":

"وقعت المعاهدات... استحوذ على البيت الـ ...

أقام حفلا صاخبا ... استل الفرح من قلبه ذلك المسمار الصدئ

الذي ثبت على جدرانه بإحكام"[4].

يتجسد حذف المفردة في هذه الومضة عبر حذف الفاعل في عدة مواضع من النص، بل في جمل النص جميعها، (استحوذ على البيت)، (أقام حفلا صاخبا)، (استل الفرح)، حيث جاء الفاعل ضميرا مستترا تقديره (هو)، في الأفعال الآتية (استحوذ، أقام، استل) والغرض من الحذف هو التكثيف، إضافة

[1] -رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 85.

[2]- Pierre Van Den Heuvel, Parole Mot Silence, p:79.

[3] -تيتانوس: الكُزاز مرض خطير يصيب الجهاز العصبي تسببه بكتيريا منتجة للسموم. ويسبب هذا المرض تقلصات في العضلات، وبخاصة عضلات الفك والرقبة. ينظر: على الموقع: 11/02/2023, 13:42 https://www.mayoclinic.org

[4]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:90.

إلى الإبهام الذي تبتغيه القاصة من هذا الحذف خوفا من التصريح بالفاعل، وعادة ما يكون الفاعل المستتر في أحداث القصة ذا مكانة وسلطة في المجتمع.

أما حذف الصفة في (البيت الـ) فهو حذف عمدي، تركت القاصة تكملة الصفة التي تحدد نوعية البيت للمتلقي من جهة، وكأنها تعطيه إشارة ليفهم من خلالها طبيعة الفاعل المحذوف. حيث تركت (أل) التعريف لتبيين أن البيت الذي تقصده معلوم (بيت المقدس).

ومن بين هذه الإيحالات (وقعت المعاهدات) والتي تدل على مفاوضات السلام بين منظمات التحرير الفلسطينية والاستعمار الإسرائيلي التي تتابعت عبر مرور الزمن، أما (المسمار الصدئ الذي ثبت على الجدران) فهو فقدان الأمل في التحرر من خلال تفشي المرض والمتمثل في استيطان اليهودي. إذ شبهت القاصة اليهود بمرض (التيتانوس)، الذي يكون سببه انتقال العدوى الجرثومية نتيجة المسامير الصدئة.

بينما حذف الجملة أو مجموعة من الجمل فنجد ما يتجسد منه بصريا من خلال نقاط الحذف _أو ما يسمى نقط الاختصار وتتجسد في "ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة"[1]_ أو حذف لغوي يستنتجه المتلقي عبر سياق النص، ويتجسد الحذف البصري في عدة مواضع من ومضة "رسوخ":

"على مسرح المعجزات، سقط قناعه... هرع يبحث عنه... التفت إليه

الدرويش: لن تخسر الدنيا! تلاشى المسخ... ارتاحت الملامح..

شمخ"[2].

تستخدم القصة القصيرة جدا نقط الحذف، لاختصار الأحداث، كما تحذف الجمل الوصفية والاسترسالية التي تصور الشخصيات والمكان وتحديد الزمن، فنجد الحذف بين (سقط قناعه... هرع يبحث عنه)، ويتمثل هذا الاختصار في الإبهام الذي يتجسد من خلال عدة أسئلة تنتاب المتلقي، من الذي سقط قناعه؟ لماذا ترتدي الشخصية هذا القناع؟، وما هي الأسباب التي أجبرته على ذلك؟ وكيف سقط منه؟ ولماذا يبحث عنه؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي لا يجد لها المتلقي إجابة.

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م، ص: 205.
[2]-مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:35.

أما الحذف الثاني (هرع يبحث عنه... التفت إليه الدرويش: لن تخسر الدنيا!)، عند ذهاب الشخصية للبحث عن القناع، إلتقت بالدرويش، وهنا حذفت العديد من الأحداث والجمل الوصفية، والتي تتمثل في، مكان وزمان البحث عن القناع، كيف ومتى التقت الشخصية بالدرويش؟ وما الحوار الذي دار بين الشخصية والدرويش؟

أما الاختصار الثالث (تلاشى المسخ... ارتاحت الملامح)، متى ظهر هذا المسخ، أم أن هذا المسخ هو الشخصية ذاتها وما هي الأسباب التي أدت لزواله؟ كل هذه الأسئلة بحاجة إلى إجابة من لدن القارئ.

بينما تجسد الحذف اللغوي للجملة في الغالب من خلال الصمت الذي تخلل الحوار كما في ومضة "قهقري" عندما تساءلت الشخصية عن مصدر الجلبة لتلقى سؤالها بالصمت، أو أن القاصة حذفت الإجابة عمدا لتترك القارئ في حيرة من أمره، يعتريه الفضول فيبدأ في اقتراح وتخمين الأسباب:

"انتفض القصب. تعالى نباح من مداشر خلاء.صعقت غربان، تساءلت: ما الخطب؟ بعد لأي، تهافتت حشود لاقتناء بطاطس."[1].

من خلال السياق الدلالي للومضة يتضح أن الشخصية لم تجد من يجيبها عن سؤالها، وهذا يبعث على احتمالين، إما لانعدام الإجابة عن السؤال لدى من وجه إليهم، وإما لأن الطرف الآخر من الحوار لا يريد من الشخصية معرفة السبب.

ب- قصر العبارات

يتجسد التكثيف أيضا عبر " تضمين العبارات القصيرة معاني كثيرة من غير حذف"[2]، وذلك من خلال ترك الحشو في الكلام، والقصد منه "تكرار غير ضروري، وفيه يحدث تكرار الشيء نفسه مرتين دون قيمة دلالية أو بلاغية أو مقتضى نحوي، فيحدث التكرار في الأفعال وفي الصفات وفي غيرها، وهذا من شأنه أن يسهم في ترهل النص. ولما كانت القصة القصيرة جنسًا يميل إلى الإيجاز والتكثيف فإن التخلص من الحشو واللغة المجانية يغدو أمرا لازمًا فيها. ومن البلاغة الابتعاد عن الحشو والتقعر، ومن البلاغة خلق الألفاظ على أقدار المعاني."[3].

---

[1]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:18.
[2]- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ص:198.
[3]- فادي نهار المواج، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة "بين بكاءين" لحنان بيروتي نموذجا، دراسة نحوية بلاغية، ص:104.

وتعتمد القصة القصيرة جدا على عدة تقنيات لغوية للتكثيف، فهي تتناول حدثا محددا" في لحظة توتر بأقل عدد من الكلمات وهي بذلك لا بد أن تكون نصا مكثفا سريع الإيقاع، فعليَّ الجملة، مكثفة الهوية، ينأى بنفسه عن أي حشو أو تطويل وليست مولعة بالأحداث المتعددة ومن هنا يحدث الفرق بينها وبين القصة القصيرة"[1]، لذلك تستعمل الجمل البسيطة بدل المركبة، وتأتي أغلب الأفعال لازمة لفاعلها أو متعدية لمفعول واحد، واستعمال الضمير المتصل الدال على الفاعل أو المفعول به بدل التصريح بالاسم، وأهم تقنية تقوم عليها القصة القصيرة جدا هي فعلية الجملة، أو الجملة الاسمية ذات الطاقة الفعلية، وهذا لما تمتلكه من طاقة دينامية في تسريع السرد.

جميع الومضات تعتمد قصر العبارة، إلا أننا قد نجد بعض الومضات عند "رقية هجريس"، تطول عباراتها، ويكثر فيها العطف كما نجده في ومضة "وحشية"، والتي تسترسل فيها الكاتبة بالتفصيل والشرح في وصف الزمان والمكان:

"ثماني سنوات من عمرها؛ بأيامها، وشهورها،وفصولها، انقضت وأدراج الرياح، وهي فراشة، في غدو ورواح، حل وترحال، يعلم الله ماعانت، من برد وجوع وحر وظمأ، في وسط كله قهر وحصار وحرمان، إلى حد العفونة.. حين جاء الفرج، غادرت، تأسفوا لأنهم خسروا خدماتها، عندها أيقنت، أنهم متوحشون.."[2].

كان بمقدور القاصة في بداية الومضة أن تكتفي عند ذكر الزمن بقول (ثماني سنوات من عمرها، انقضت وأدراج الرياح)، دون الاسترسال في وصف معاناة الشخصية، والاكتفاء بقول: (يعلم الله ما عانت)، لتترك القارئ يتفاعل مع هذه العبارة.

ومن أبرز مظاهر التكثيف الاستعانة بالضمائر، في تحديد الشخصيات كما ذكرنا سابقا؛ حيث "يؤدي الضمير وظيفة الاسم من حيث الدلالة، فهو يأتي ليستعاض به للدلالة على اسم آخر، للاختصار وتجميل الكلام، ذلك أنه ينطوي على بنية مختزلة ثنائية أو ثلاثية، ويمنع تكرار الأسماء؛ ولهذا فإن الضمير في وظيفته هذه يمارس سلطة فاعلة في تحقيق التكثيف، واختصار ظهور كثير من الأسماء التي يكفي وجود الضمير بديلًا عنها."[3]، كما في ومضة "إخفاق" على سبيل المثال، استغنت الكاتبة عن ذكر أسماء الشخصيات وعوضتها بالضمائر المتصلة:

[1] -جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:125

[2]- رقية هجريس، مقابيس من وهج الذاكرة، ص:11.

[3]- فادي نهار المواج، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة "بين بكاءين" لحنان بيروتي نموذجا، ص:101.

"أزعجهم نحيبي... أفرغوا رصاصات في قلبي، لم أمت!

أحسست بالراحة والقوة... تساقطت المشاعر التي سكنته جثثا أمامي... دفنتها في قبر عميق وأعلنت العصيان... تفاجأ الوطن!"[1] .

استخدمت القاصة في هذه الومضة مجموعة من الضمائر المتصلة، منها ما يعود على الجماعة وأخرى على المفرد سواء المتكلم أو الغائب، حيث أتت (الها) مقترنه بـ (ميم) الجماعة، لتدل على المفعول به في الفعل (أزعجهم)، وورد ضمير (الهاء) أيضا مقترنا بالفعل أيضا في (سكنته، دفنتها) لتعكس المشاعر التي وردت مفعولا به، وأتى ضمير (الهاء) هنا تجنيا لتكرار لفظة (المشاعر) التي وردت سابقا، ما يمنح جمالية أكثر للنص.

بينما أتى ضمير (الواو) فاعلا ليدل على الجماعة في الفعل (أفرغوا)، والضمير المتصل (التاء) لتحيل على المتكلم المفرد في الفعل (أحسست، أعلنت، دفنت) إذ الضمير هنا يعود على الفاعل والمتمثل في شخصية السارد المشارك في النص، إضافة إلى (الياء) العائدة على المتكلم والدالة على الملكية، والمتصلة بالأسماء الآتية: (نحيبي، قلبي، أمامي).

كما تعد الجملة الفعلية من أهم التقنيات البارزة في لغة القصة القصيرة جدا، وهذا لما تتميز به من دينامية تجعلها تسرع سير الأحداث؛ فالجملة الاسمية عادة ما تكون جملا خبرية وصفية، وهذا لا يخدم التكثيف في القصة القصيرة جدا،" فالحدث الذي تقدمه لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسائل غير المباشرة، كالحوارات الطويلة التي تكشف الشخصية أو المونولوجات أو المذكرات، من هنا تنشأ الحاجة إلى الجملة الفعلية، أو الجملة الاسمية ذات الطاقة الفعلية"[2]، ومن الأمثلة التي وقع عليها الاختيار ومضة "لص" لمريم بغيبغ":

"كلما نهضت صباحا لاحظت نقصه، ترصدته... أسرع الخطى.

تبعته، هاجمتني عقاربه السوداء.

قاومته... التهم قوتي وتركني وحيدا أصارع الوهن. "[3].

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:18.
[2]- يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا،، بين النظرية والتطبيق، ص:25.
[3]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:31.

تدل الجملة الفعلية عادة على الحدوث والتجدد، وهذا يخدم القصة القصيرة جدا التي تسرع سير الأحداث نحو النهاية، حيث بدأت القاصة ومضتها بظرف الزمان (كلما) الذي يفيد الشرط، كما يدل على تكرار الأحداث وتجددها، ليتوالى سرد الأحداث من خلال جمل فعلية قصيرة (نهضت صباحا، لاحظت نقصه، ترصدته، أسرع الخطى، تبعته، هاجمتني عقاربه، قاومته، التهم قوتي، تركني وحيدا، أصارع الوهن)، إذ كل جملة تدل على حدث معين، لتسريع إيقاع السرد الذي يتجه مباشرة نحو النهاية.

4-2 -2 التكثيف الدلال

تعتمد القصة القصيرة جدا على اللغة الشعرية التي تتميز بالإيحاء والإضمار، والتي تساهم في التكثيف الذي هو" أهم أسرار المجاز، ليس اختصارا فحسب، بل إنه اختصار في سبيل العمق والإطناب- إن صح التعبير- وحرية التصوير،... وهو وسيلة في تنمية الذكاء وتنمية اللغة أيضا... إن المجاز ليس اقتصادا لفظيا فحسب، بل يعطي القارئ حرية وحركة قد تمنحه الكلمات المجردة، فهو اقتصاد في اللفظ لا الدلالة"[1]، إذ الصور الشعرية تساهم بدورها في تقليص الكم اللغوي، كما تفتح المجال أمام المتلقي للتأويل وتعدد الدلالات.

وعليه فالتكثيف الناجح، لا يكمن فقط في قلة المفردات وعبارات النص، بل هو الذي "يبث في النص توهجه ويبنى على عمق الفكرة وبلاغة اللغة ويدعو إلى عودة الحياة إلى روح الكلمة المقتضية التي توحي بفائض المعنى"[2]، وتعد الصور الشعرية التي درستها البلاغة القديمة أو ما استحدثته المناهج النقدية الحديث من الرمز والتناص والمفارقة " عنصر حيوي في بناء حجم القصة القصيرة جدا من حيث الشكل العام، ولكنه في الوقت نفسه، ربما ينطوي عليه من تشبيهات واستعارات ومجازات وثنائيات ورموز... هو الأساس في كتابة هذه القصة"[3]. ومن الأمثلة التي تغدق بجمالية اللغة الشعرية نجد ومضة "رجاء" التي تعبر عن المشاعر الداخلية للشخصية والتي في العادة يصعب وصفها بلغة تقريرية، تقول:

"رسمت أملها بألم.. سعت إليه.. سهرت.. تعذبت.. عانت مدا وجزرا.. أرقها العياء.. ساومها القنوط.. فداست الهوان.. لما اجتازت الرهان الصعب.. كرمت وارتقت السلم."[4].

---

[1]- أحمد محمد دعسان، التكثيف البلاغي في القرآن الكريم جزء عم، دراسة أسلوبية، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1، 1437هـ/ 2016م، ص:13-14.

[2] -جودي فارس البطاينة، القصة القصيرة جدا، قراءة نقدية، مجلة التربية والعلم، مج:18، ع:3، 2011م، ص:224

[3]- حسين مناصرة، القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، ص: 34.

[4]- رقية هجريس، زخات حروف، ص:79.

أثقلت القاصة الومضة بالصور الفنية، إذ نجد في (رسمت أملها بألم)، تشبيه تمثيلي، حيث شبهت القاصة معاناة الشخصية وأملها في النجاح، بريشة الألم بدل ريشة الرسام.

وتستمر القاصة في تصوير طريق النجاح للشخصية ومعاناتها بعديد من الصور التشبيهية (عانت مدا وجزرا)، حيث شبهت معاناتها بالبحر، وحركتي المد والجزر، حيث ترتفع حدة الألم وتنخفض، مثل حركة منسوب مياه البحر، كما شبهت ألم النجاج أيضا في قولها: (ساومها القنوط)؛ أي اليأس بالبائع الذي يجادلها في تحقيق أحلامها.

كما نجد من تقنيات التكثيف التي استحدثتها المناهج النقدية الحديثة التناص مع الخطابات الثقافية، التي تعتبر من الأدوات البارزة في سرد الحداثة وما بعدها لما تملكه من طاقة تعبيرية، وجمالية فنية، بالإضافة إلى الإيحاء وتكثيف المحتوى الدلالي، كما ورد في ومضة "غابرون" التي استعانت فيها القاصة بالخطاب الديني وبالتحديد قصص الأنبياء:

"حين أحس بتشاؤمهم من الحرب، صنع سفينة من ورق، تتسع أحلامهم، لكنه نسي أن يخبرهم بألا يلتفتوا وراءهم، فأصابتهم اللعنة."[1].

تتناص القاصة في هذه الومضة مع قصتين من قصص القرآن، قصة (نوح عليه السلام)، من خلال قولها: (حين أحس بتشاؤمهم من الحرب، صنع سفينة من ورق، تتسع أحلامهم)، فغرض صنع السفينة، كان لحماية أتباعه من الطوفان، إلا أن هذا التناص أتى عكسيا، حيث السفينة التي صنعتها شخصية القصة من ورق، لتحمي أملهم بالحرية والأمن، لكنها لا تتسع لأجسادهم فتحميها من القصف والقتل.

وتأتي القصة الثانية وهي قصة (لوط عليه السلام) واللعنة التي لحقت بقومه ومن بينهم زوجته، فإذا كان (لوط عليه السلام) قد أوصى أهله بأن لا يلتفتوا خلفهم حتى لا تصيبهم اللعنة ويكون مصيرهم الموت، فإن القاصة وظفتها بطريقة عكسية، إذ الشخصية نسيت أن تخبرهم بعدم الالتفات خلفهم، ليكون مصيرهم الموت.

هذا ويعد التكثيف تقنية ضرورية تتكئ عليها القاصة في كتابة نصها القصصي القصير جدا بداية من العنوان والغلاف واستخدام اللغة الشعرية أو القصر بالنسبة لعناوين القصص التي تعد مكونا أساسيا في فهم النص، كما شمل تكثيف البنية السردية بما فيها الحدث الذي تمثل في لقطة ومضية يغيب عنها

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:15.

الامتداد والتطور، إضافة إلى لغة النص التي تتميز بالإيجاز التركيبي والدلالي، مع استخدام التكثيف البصري أو الأيقوني الذي يعد من أهم تقنيات سرد ما بعد الحداثة، وبالأخص القصة القصيرة جدا التي كانت وليدة هذا العصر، عصر الصورة والرقمنة، إذ حاسة البصر وتفاعل المتلقي مع القصة لغويا وبصريا من أهم مميزات هذا الفن.

كما تعد السمات الفنية الجمالية التي تسهم في تكثيف المحتوى لغويا ودلاليا، والتي يمتزج فيها السردي بالشعري، من خلال استخدام القاصة للتقنيات التي استحدثها التجريب في الشعر المعاصر، والتي تزيد من درجة الإيحاء والغموض، وهي من أبرز التقنيات التي تقوم عليها الومضة في تكثيف المحتوى، والتي سنتطرق لها في الفصل الموالي.

الفصل الثالث: بلاغة سمات الصورة السردية

1- بلاغة المفارقة

2- بلاغة التناص

3- بلاغة الرمز

4- بلاغة العجائبية

5- بلاغة الميتاسردي

تقوم بلاغة السرد كما تحدثنا في الفصلين السابقين على مكونات وسمات الجنس الأدبي، وإذا كانت المكونات هي العناصر الثابتة في جميع نصوص هذا الجنس ألا وهو القصة القصيرة جدا، فإن غياب عنصر منها يؤدى إلى خلخلة النظام التجنيسي للنص من الناحيتين التشكيلية والتداولية، أما السمات فهي مختلف التقنيات البارزة سواء الشكلية أو الدلالية التي تعطي النص طابعا فنيا جماليا وتخييليا، إلا أن حضورها في النص الأدبي غير قار يعود لطبيعة النص والمبدع؛ حيث نجدها تتغير من نص إلى آخر وتتفاوت نسبة حضورها في النصوص.

والقصة القصيرة جدا نظرا لطبيعتها المكثفة، التي قربتها من الشعر، جعلت المبدع يستعير التقنيات الشعرية وبخاصة ما أفرزتها المناهج الحديثة في تكثيف المحتوى السردي، لذلك نجد الكاتبة الجزائرية يغلب على نصوصها حضور سمات أصبحت صفة بارزة لسردها كالمفارقة والتناص والرمز، العجائبية، المأساوية، والشاعرية، والميتاسردية. وغيرها من الصور التي تختلف نسبة حضورها من قاصة إلى أخرى ومن نص إلى آخر.

1- بلاغة المفارقة (**The rhetoric of paradox**):

تعد المفارقة من القضايا الحديثة التي ظهرت مع النقد الغربي الحديث، إلا أن هذه القضية لها جذور في الفكر الفلسفي القديم، "وقد وردت Eironeia في جمهورية أفلاطون؛ وهي مصطلح Irony نفسه في اللغة الإنجليزية، ويعني المفارقة، وقد ورد المصطلح في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط؛ وهي طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله. وكانت الكلمة نفسها تعني، عند أرسطو، الاستخدام المراوغ للغة. وهي عنده شكل من أشكال البلاغة؛ ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم، والذم في صيغة المدح"[1].

بينما في المعاجم العربية الحديثة ظهر مصطلح paradox، وهو أقرب إلى مفهوم المفارقة من مصطلح irony حيث ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب "المفارقة paradox: في الفلسفة: إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات"[2]، وهذا يعني أن مصطلح paradox أقرب لمفهوم المفارقة التي تعني التناقض والتضاد في اللفظ والموقف وهي أشمل من مصطلح irony الذي ارتبط بالسخرية والتهكم.

[1] - نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مج: 7، ع: 3-4، 1 سبتمبر 1987م، ص:131- 132.
[2] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:376.

لذلك نجد بعض الدارسين في تعريفاتهم وترجماتهم لمصطلح المفارقة يجعلها مرادفا للسخرية، كما في تعريف سيزا قاسم التي ترى أن المفارقة هي "استراتيجية قول نقدي ساخر؛ وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة... والمفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، وتستخدم لقتل العاطفية المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف، ولفضح التضخيم الفكري"[1].

غير أن "المفارقة ليست مرتبطة بالضرورة بالهجاء، وفي حالة ارتباطها به عمليا، فإن العلاقة بينهما تكون كالعلاقة بين الوسيلة والغاية، وعلى الرغم من تكرار تشابه المفارقة مع اللامعقول والكوميدي فإنها يمكن أن تتداخل أيضا مع التراجيدي."[2]، فعلاقة السخرية بالمفارقة هي علاقة الجزء بالكل، فالسخرية هي غرض من أغراض المفارقة، لذلك يمكن القول إن المفارقة أشمل من السخرية.

وإن كان مصطلح المفارقة في الدراسات البلاغية العربية ظهر حديثا مع ترجمة البحوث الغربية، إلا أن للمفارقة جذورا في البلاغة القديمة، والتي درست من قِبَل مجموعة من البلاغيين كالخليل بن أحمد الفراهيدي، عبد القاهر الجرجاني، وابن جني... غير أنها عولجت تحت مسميات أخرى؛ ضمن علم البديع؛ إذ "صرفت جل اهتمامها بالبديع القائم على فكرة التضاد. وعالجته تحت مسمى (الطباق والمقابلة) كما عولجت المفارقة في أبواب أخرى كالتورية والكناية والتعريض والتهكم"[3].

ومصطلح المفارقة من المصطلحات الشائكة التي يصعب الإمساك بها وتحديد تعريف لها، وهذا يعود إلى التطور والتجدد الذي يشهده المصطلح الذي لم يستقر عند تعريف واحد وشامل، كما أن المصطلح اقترن بالعديد من الخطابات الثقافية كالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس... وغيرها من الخطابات، وفي هذا الصدد يقول دي سي ميويك D.c. Muecke : "إن التعامل مع موضوع المفارقة شبيه إلى درجة ما، بمحاولة لملمة الضباب، ذلك أن الكثير منه موجود للإمساك به، لوكان ذلك مستطاعا، كما أن محاولة التأطير لظاهرة سديمة، مثل المفارقة، تُخْفَى كلما اقترب المرء منها، وتعتبر مغامرة أكثر عرضة للإخفاق مع ذلك، إذ أصبحت المفارقة من الفحص والدراسة أقل سديمة، كما هو الحال في

[1] - سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع:2، 1 مارس 1982م، ص: 143- 144.
[2] - دي. سي. ميويك، فضاء المفارقة، تر: محمود خربطلي، خالك سليمان، مجلة الآداب الأجنبية، ع: 89، 1 يناير 1997م، ص: 37.
[3] - نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2014م، ص:15.

واقع الأمر، فإنها تبقى عديمة التحول والتشكل يصعب الإمساك به. فأنماطها ووظائفها متعددة إلى درجة يصعب معها إدراجها تحت تعريف واحد"[1].

وبالرغم من أن دي سي ميويك D.c. Muecke يرى أن مفهوم المفارقة زئبقي يصعب الإمساك به إلا أنه حاول تقريب مفهومها، بقول: "إن فن المفارقة هو فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي. وهو فن يكسب تأثيره مما يكمن تحت السطح وهذا ما يكسبها سمة تشبه عمق الفن العظيم ورنينه، الذي يقول بنجاح أكثر مما يبدو أنه يقوله... إنها مرتبطة بالحذاقة ارتباطا وثيقا. إنها ذهنية أكثر من كونها موسيقية، وأقرب إلى العقل منها إلى الحواس، تأملية وواعية أكثر من كونها غنائية وغير واعية"[2]. فالمفارقة وفق مفهوم دي سي ميويك، فن من فنون القول حيث يحمل فيها الدال مدلولين مدلول سطحي وآخر عميق، يعتمد فهمها على قارئ حاذق يستطيع تأويل مضمرات القول.

بينما تذهب نبيلة إبراهيم في تعريفها للمفارقة بأنها "تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية. وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها"[3]، فالمفارقة منبعها الذات الكاتبة التي ترى العالم بشكل مختلف عما يراه القارئ، هذه الرؤية هي رؤية ذهنية عقلية واعية أكثر من رؤية عاطفية إمتاعية.

وتضيف أن "المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير المتلقي وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد. وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده. فالمفارقة إذن لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ. وهي قد تكون جملة، وقد تشتمل العمل الأدبي كله"[4].

والمفارقة وفق هذا الفهم هي تقنية بلاغية لغوية تقوم على التضاد والتناقض ، بين اللفظ والمعنى الخفي، ولنجاح المفارقة يجب أن يكون كل من المرسل والمتلقي واعيين بطبيعة المفارقة، فالمفارقة تنبع من

[1] - دي. سي. ميويك، فضاء المفارقة، ص:34.
[2] - المرجع نفسه، ص: 37.
[3] - نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مج: 7، ع: 3-4، 1 سبتمبر 1987م، ص: 132.
[4]- المرجع نفسه، ص ن.

ذهن كاتب مدرك لتناقضات الواقع، ليستقبلها متلق يستطيع فك رموز المفارقة، وهنا تكمن متعة التلذذ في الكشف العقلي لخفايا المفارقة.

ولنجاح المفارقة يجب توفر ثلاثة عناصر أساسية، أو المتطلبات الشكلية التي حددها دي سي ميويك D.c. Muecke وهي:

"1- المفارقة ذات طبقتين. في المستوى الأدنى هناك الموقف كما يبدو لضحية المفارقة، أو كما يعرضة بطريقة ماكرة مؤلف المفارقة، وفي المستوى الأعلى هناك الموقف كما يبدو للمراقب أو لمؤلف المفارقة.

2-هناك دائما نوع من التعارض بين المستويين، يمكن أن يأخذ شكل التناقض أو عدم التناسب، أو عدم الانسجام.

3-في المفارقة عنصر من السذاجة. إما أن يكون الضحية على درجة الثقة تجعله غير واع لمجرد إمكانية وجود مستوى أعلى، أو رأي يبطل رأيه"[1].

وتذهب نبيلة إبراهيم إلى أن نجاح المفارقة يتحدد وفق أربعة عناصر شكلية لغوية وأخرى تداولية وهي تتقاطع مع دي سي ميويك D.c. Muecke في العديد من النقاط، وتكمل ما أهمله من علاقة تواصلية بين المتلقي والكاتب في فهم المفارقة، فدي سي ميويك، ركز على المبدع والطبيعة الشكلية للمفارقة في حين أهمل عنصر تلقيها التي لا تتحقق إلا بوجود متلق واع بجانبي المفارقة، له القدرة على تأويل التناقض والتضاد الذي تقوم عليه والمقصدية التي يبتغيها القاص منها، وهذه العناصر هي:

"1-وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به؛ والمستوى الكامن الذي لا يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها، ولكن فيه من التلميحات ما يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن للكلام.

2-لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.

3- غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

[1]- ينظر: دي. سي. ميويك، فضاء المفارقة، ص: 40- 41.

4-لابد من وجود ضحية في المفارقة. وقد تكون أنا الكاتب هي الضحية، وقد يكون الضحية هو القارئ."[1]

إن مبحث المفارقة، يخص كل عنصر من عناصر الخطاب، الكاتب والنص والمتلقي بمبحث خاص، ولهذا فإن كاتب المفارقة هو كاتب سلبي ينتقد الواقع والعالم الخارجي والوضع الراهن، فالذات "لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تجاوزهما وتعلو فوقهما، تاركة نفسها لعفوية الفكر. وهي الذات المغالطة التي تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة... كما أن وظيفتها تتمثل في تعميق حالة الانفصال بين الواقعية المثالية، وبين التاريخي والكوني. ومع ذلك فإن الذات الترانسندنتالية[2] تعد القوة القادرة على حماية الذات الواعية ضد القوة المدمرة؛ قوة اللغة الجماعية التي تتردد في ظل نظام ما، في زمن ما."[3]، فمبدع المفارقة هو مبدع واع بذاته وواقعه المأساوي، فهو يحاول من خلال المفارقة أن يجمع بين واقعه والعالم المثالي الذي يحلم أن يعيش فيه.

وكاتب المفارقة هو ذات متفردة، ترفض أن تتقبل الواقع الاجتماعي "فهي الأنا المنفصلة على الـ (نحن) المجتمعية في وحدة. على أن الدخول في عالم المفارقة لا يجعل من لحظة الانفصال هذه لحظة التفرد وتحقيق الذات، بل يجعلها لحظة العزلة عن المجموع؛ وذلك إثر فقدها القدرة على التشكيل والتكوين؛ تشكيل عالم منظم ومثالي وتكوينه، بحيث يقف على مقربة من الواقع، مستبدلة بذلك عالما بلامعايير، أو لنقل عالما بدون عالم"[4].

أما لغة المفارقة هي اللغة التي تتخفى وراءها الذات الواعية لتعبر عن العالم المثالي من خلال تعبيرها عن واقعها الحالي، وهذا ما يجعل القارئ يشعر بحالة من الارتباك ومحاولة فهم التناقض في لغة المفارقة، فالكاتب "يتعمد أن يقول شيئا ويعني شيئا آخر كلية؛ وعندما يثبت حقيقة ثم لا يلبث أن يلغيها؛ وعندما

[1] - ينظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مج: 7، ع: 3-4، 1 سبتمبر 1987م، ص: 133.
[2] - الوعي الترنسندنتالي، هو مصطلح جاء به الفيلسوف كانط "وهو يتألف من صور الحدس والفهم، التي لا تظهر في تحليل كانط هي صور أطر سكونية ، بل هي صور للفعالية، لا توجد إلا في فعل الإدراك والفهم... فالصور الترنسندنتالية للحدس أو الحس الخارجي تقوم بتأليف بين كثرة المعطيات الحسية في نظام زماني ومكاني...هي ما يسميه كانت بالتركيب الأعلى؛ أي الوعي الذاتي، هو وعي بوجود (أنا أفكر) مقترنة بكل التجربة، عن طريق هذا الوعي يعرف الأنا المفكر ذاته بوصفه متصلا، حاضرا، فعالا، طوال سلسلة تجاربه، وعلى ذالك فإن الوعي الذاتي الترنسندنتالي هو الأساس الأخير لوحدة الذات، وبالتالي لشمول كل العلاقات الموضوعية وضرورتها" ينظر: هربرت ماركيوز، العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1970م، ص:45-46.
[3]- نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص: 136.
[4]- المرجع نفسه، ص ن.

يحدث الانفصال بين العالم التجريبي والترانسندنتالي، إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة، بشرط أن تظل محتفظة بشفرتها السرية على نحو ما حتى يفكها القارئ."[1].

وتحقق المفارقة فاعليتها من خلال عملية التأويل وفك هذه الشفرة من قبل المتلقي ليكشف السر وفق هذ التناقض والتباين في لغة المبدع أو الذات الواعية، حيث يتحول هذا التناقض لحظتها إلى فهم للحقيقة المأساوية التي يعيشها وتعيشها الذات الكاتبة، هذه الصورة القائمة على التضاد وإعمال العقل في تأويل الشفرات اللغوية للمفارقة يعتبر في الشعرية الحديثة مصدر التلذذ لدى القارئ، فهي لذة العقل التي تحدث تأثيرا أعمق في نفس المتلقي أكثر من التأثير الإمتاعي الذي تحدثه صور المشابهة والمجاورة واللذة الموسيقية، فالمفاقة هي "بنية تعبيرية وتصويرية... تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بواساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة"[2].

ويعتبر كمال أبو ديب المفارقة من أبرز مصادر الشعرية وأبلغها تأثيرا في المتلقي "(لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر) فإنه يقود إلى النتيجة التالية: وهي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية فإنه يسلم (ويتمثل ذلك في الطباق التقليدي وفي مفهوم الثنائيات الضدية). وبهذه النتيجة السلمية فإن من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة"[3]، فالشعرية الحديثة أصبحت توجه اهتمامها إلى التأثير الذهني الذي يجعل القارئ يتجاوز المتعة أو اللذة الموسيقية والعاطفية الذاتية، إلى متعة أعمق وهي لذة التأويل وإعمال العقل في كشف أسرار العمل الأدبي، وفهم مغزى الكاتب الذي بدوره يحاول إعطاء نظرة إقناعية تأثيرية يغير بها بعض المعطيات الراسخة في العالم الخارجي.

إن تأويل التناقض أو التضاد الذي تقوم عليه المفارقة "يكشف عن أن كثيرا من الأمور التي نظر إليها على أنها أحادية الجانب، يمكن أن تظهر إمكانية رؤيتها من جانب آخر، وبالأخص مضاد لجانبها الأول، مع الإقرار بهما معا دون إزاحة الأول ووضع الثاني محله، وبذلك تتيح المفارقة للمتلقي فرصة النظر إلى مسألة ما من وجهتين متضادتين دون أن يقع تحت طائلة الاختيار الإجباري لأحدهما دون الآخر،

[1] - نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص: 139.
[2] - قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل- العراق، ط:1، 2007م، ص:63.
[3] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط:1، 1987م، ص:47.

فتوسع بذلك مداركه"[1]؛ فالمفارقة تحمل فكرتين متضادتين، إلا أنهما في نفس الوقت متوازيتين أو متكاملتين مثل الليل والنهار، الظلام والنور، فهذا التضاد يقوم بتصحيح الرؤية أو إزالة الغشاوة التي كانت تغطي بصره. لذلك فالتضاد الذي تقوم عليه المفارقة هو تضاد ظاهري بينما "بعد قراءات متعددة يغدو النص منطقيا لا تعارض بين أجزائه، وهذا التناقض الظاهري من شأنه أن يسمح بتعدد التأويلات"[2].

وقد اعتنت القصة القصيرة جدا بالمفارقة إذ عدها العديد من النقاد مكونا أساسيا يقوم عليها السرد الومضي لكثرة ورودها، وهذا يعود لعدة أسباب من بينها طبيعة الموضوعات المأساوية التي تنقد الواقع، فالمفارقة تعتبر آداة لكشف تناقض العالم الواقعي مع العالم المثالي الذي تبتغيه الذات الواعية، بالإضافة إلى عنصر التكثيف فدي سي ميويك يرى أن هدف المفارقة الأول هو "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا"[3].

لذلك فالمفارقة من التقنيات الناجعة في تكثيف المحتوى السردي؛ إذ تعتمد الإيحاء أكثر من التصريح، فهي تتوافق مع الطبيعة التفاعلية للقصة القصيرة جدا التي تجعل القارئ يستقرئ التضاد من خلال تأويل النص وكشف حقيقة التباين بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، "فالمفارقة تعيد إحساسنا بالأمر، إنها تساهم في تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية أجدى من الطريقة المباشرة، وبما أنها خلاصة ومعطى فإنها تتكئ على كثير من الأدوات والرموز التي تشارك في تشكيل بنيتها ولا يمكن إدراكها تماما إلا من خلال النصوص فهي (تختفي كلما اقترب المرء منها) إذا فهي تقنية ناتجة عن عناصر، لكنها تقنية تكثيفية تساهم مثل غيرها من التقنيات (بأسلوبها الخاص) في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية"[4].

بالإضافة إلى ماتتميز به نهايات القصة القصيرة جدا من خرق أفق توقع القارئ عن طريق الإدهاش والمفاجأة، و"المفارقة هي أهم أسس الصدمة أو الإدهاش، وهما يتشكلان عفويا من خلال القصة القصيرة جدا بالنسبة إلى المبدع والمتلقي معا، وهي أيضا المسؤولة عن تهميش السطحية والمباشرة في هذه الكتابة لمصلحة تعميق التناقضات والثنائيات في السرد"[5].

---

[1]- قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، ص:90- 91.
[2] - رنا أحمد عبد الحليم، جماليات المفارقة في القصص القرآني، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2015م، ص:30-31.
[3] - د. سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ضمن: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج:4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان ط: 1، 1993م، ص:190.
[4] - أحمد جاسم حسين، القصة القصيرة جدا، ص:58_ 59
[5] - حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، دار الكتب الحديث، ص:16

ومن الصعب تحديد أنماط للمفارقة وهذا لتعدد التقسيمات التي نجدها عند النقاد من حيث المجال والشكل و المضمون فنجد دي سي ميويك في دراسته "the compass urony" يقسمها إلى قسمين "المفارقة اللفظية (verbal irony)، مفارقة الموقف (situational irony)"[1]، كما قسمها من ناحية درجاتها إلى ثلاثة أقسام: "المفارقة الصريحة (overt irony)، المفارقة الخفية (covert irony)، المفارقة الخاصة (private irony)"[2].

كما أفرزت الدراسات العديد من الأنماط لها علاقة بالموضوعات التي ذكرها خالد سليمان في مقاله نظرية المفارقة وهي:"مفارقة سوفوكليس، المفارقة المأساوية، المفارقة العدمية، المفارقة التشكيلية، المفارقة الرومانسية، المفارقة الوجدانية، المفارقة الكونية، المفارقة الفلسفية، مفارقة القدر، مفارقة التواضع الزائف، المفارقة المزدوجة، المفارقة العملية، المفارقة السقراطية، المفارقة الهزلية، المفارقة البلاغية"[3].

ومن الأنماط التي وظفتها المبدعات الجزائريات في القصة القصيرة جدا نجد:

1-1 المفارقة اللفظية (verbal irony):

تعد المفارقة اللفظية "أداة بلاغية أسلوبية وظيفتها إقامة التضاد بين ماهو مباشر وغير مباشر، وبناء عليه تكون جملة المفارقة تحمل في طياتها معنيين؛ أولهما: معنى قريب لا يحتاج إلى كبير عناء في فهمه، والآخر معنى بعيد يفهم بعد القراءة المتأنية المتفحصة للجملة والمقام الذي قيلت فيه"[4]، فالمفارقة اللفظية في مفهومها تعتبر صورة من الصور البلاغية القريبة من المجاز، فإذا كانت صور المجاز قائمة على علاقة المشابهة والمجاورة، فإن العلاقة في المفارقة بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر قائمة على التضاد والتناقض.

ومن المظاهر التي وظفت فيها القاصة الجزائرية المفارقة اللفظية نجد مفارقة العنوان لمتن النص؛ إذ يأتي العنوان حاملا لمعنى عكسي لدلالة النص، وعادة يكون الغرض منها التهكم والسخرية أو خرق أفق توقع القارئ لتحدث المبدعة الأثر البالغ في المتلقي عن طريق المفاجأة، فالمفارقة اللفظية هي "تقنية تقوم على التلاعب بدلالات الألفاظ وإعطائها أبعادا غير متوقعة، تحدث عملية تحويل في معنى النص بكامله بحيث يأخذ دلالات جديدة تماما لا تمت بصلة إلى الخط التصاعدي للمعنى الكلي الافتراضي"[5].

---

[1]- خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، مج:09، ع:2، 1991م، ص: 67.
[2] - المرجع نفسه، ص ن.
[3] - المرجع نفسه، ص: 68.
[4]- رنا أحمد عبد الحليم، المفارقة في القصص القرآني، ص: 41.
[5]- نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص:23.

والقاصة "رقية هجريس" من القاصات التي توظف هذه التقنية التي يأتي فيها العنوان مناقضا لدلالة النص مثلما نجده في ومضة "صوت الحق"، فقد أتى العنوان ليعبر عن مقاصد القاصة التي تريد أن توقع القارئ في فخ تنتج عنه المفاجأة التهكمية التي ما تلبث لتتحول إلى صدمة مأساوية يتغير فيها العنوان من صوت الحق إلى صوت الظلم، حيث تقول القاصة في هذه المومضة:

"في تلك القاعة الغاصة جلس ينتظر المحاكمة، خيل إليه أنه هوى في بئر، سمع رنينا تلاه وقوف وجلوس، رأى الرئيس يمرر ملفات.. حدث نفسه: أين صوته؟.. غدر وقد تضاءل إيمانه بأن صوت الحق "يعلو ولا يعلى عليه.""[1]

أتت بداية الومضة تصف أجواء المحاكمة؛ لتستمر القاصة في خداع المتلقي بمطابقة المعنى الظاهري للعنوان بمتن النص، حيث المحكمة هي مكان للعدل واسترداد الحقوق، يعاقب فيها المجرم ويبرؤ البريء، إلا أن القارئ تساوره الشكوك في مصداقية العنوان من خلال وصف القاصة للشخصية (خيل إليه أنه هوى في بئر)، فإن كانت الشخصية بريئة فكان عليها الفرح بالفرج من استرداد حريتها، إلا أن القاصة تصور الشخصية في موقف المتهم والمجرم. فأجواء المحاكمة كانت بالنسبة إليه كأنه رمي في بئر عميق لا يستطيع الخروج منه.

إن تشبيه القاصة للشخصية تحيل إلى الحالة النفسية التي تعيشها، والغشاوة التي تغطي عينيها لا ترى النور ولا تبصر الحقائق، فالشخصية تملك حاسة السمع فقط، لتنتظر سماع الحكم، فهي واعية بالمصير الذي ينتظرها؛ إذ تمهد القاصة للقارئ المكان الذي ستقبع فيه الشخصية أين لا ترى نور الحياة.

تأتي المفاجاة من خلال السؤال الذي طرحته الشخصية على نفسها (أين صوته؟)، وكأنها متفاجئة من عدم سماع الصوت الذي كانت تنتظر أن تسمعة، ولكن صوت من؟ لتأتي النهاية كي تصدم القارئ وتجيبه عن صاحب الصوت وهو صوت الحق الذي قتل ولم يعد له وجود (غدر وقد تضاءل إيمانه بأن صوت الحق"صوت الحق يعلو ولا يعلى عليه").

والنهاية أتت مسبوقة بحرف (قد) التي تدل على تحقق ما كانت تخشاه الشخصية، بل تذهب إلى أبعد من ذلك؛ إذ أن هذا التوقع أصبح مسلمة متفشيه في المجتمع تناقض ما كان سائدا من قبل وهو الحكمة العربية التي تقول "الحق يعلو ولا يعلى عليه"، فالومضة أتت حجة تمثيلية إقناعية توضح من خلالها

[1]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 117.

القاصة مقاصدها للمتلقي وتجعله يشكك في هذه المسلمة التي لم تعد ناجعة في وقتنا الحاضر. فصوت الحق الذي لا يعلى عليه غدر وقتل، ولم يعد له صوت، بل أصبح صوت الظلم هو المسموع.

كما نجد في قصة "رد الجميل" أتى العنوان أيضا مناقضا لمتن النص وهذا يحيل إلى سخرية القاصة من قارئها، وتصويرا للوضع المأساوي الذي تمثله فئة من المجتمع وما أكثرهم ناكري المعروف، حيث تقول في هذه الومضة:

"عندما اشتد عوزهم، شرع أمامهم الأبواب.. لما كل ووهن، أداروا ظهورهم متجاهلين."[1]

تظهر بداية القصة الجميل الذي قدمته الشخصية (عندما اشتد عوزهم، شرع أمامهم الأبواب..)، فعبارة (شرع أمامهم الأبواب) أتت كناية لتعبر عن المأوى وما تبعه من كرم الضيافة، حيث أتت لفظة (أبواب) بصيغة الجمع لتدل على كثرة العطاء والخير الذي قدمته الشخصية، وتلبية جميع احتياجات هذه الجماعة.

لتأتي مفارقة الموقف والسياق تدل على تغير الحال؛ إذ يبدأ الشطر الثاني من المفارقة بحرف (لما) الذي يفيد ظرف الزمان (حين) ليدل على مرور وقت من الزمن، حيث كبرت الشخصية وتغير وضعها؛ إذ أصبحت في مرحلة الشيخوخة، التي يعجز فيها الإنسان عن تلبية أبسط احتياجاته، هذه المرحلة التي يحتاج فيها الانسان للمساعدة من أقاربه وذويه، وبخاصة من كان له الفضل عليهم، لتنقلب الموازين والتوقعات، حيث(أداروا ظهورهم متجاهلين). بينما كان ينتظر رد الجميل، والمعاملة بالمثل، فخابت ظنونه ليجد نفسه وحيدا دون معين.

والقاصة تتجه مقاصدها من خلال هذه المفارقة، التي أتت حجة لتحرض المتلقي على عدم انتظار رد الجميل، كما أنها تحمل أيضا تأثيرا سلبيا في المتلقي حيث تجعله يعزف عن فعل الخير لكي لا يتلقى خيبة أمل كما تلقتها شخصية الومضة.

وتأتي المفارقة اللفظية داخل متن النص في ومضة "منحة المحنة" للقاصة "مريم بغيبغ" لتعبر عن الحالة المأساوية التي يعيشها الفرد من فقدان الأحبة والبقاء وحيدا، والتي أتى نصها كالتالي:

"تفزعني الحروب... ناشدتهم البقاء بجانبي

أخبرتهم أنني أكره الوحدة، لم أكن أتصور أن يحبوني كل هذا

[1] - المصدر السابق ص:55.

الحب... فقد سيجوا بيتي بشظاياهم"[1]

أتى عنوان الومضة عبارة عن مفارقة دلالية، فهو يجمع بين متناقضين (المنحة) التي تعتبر أمرا إيجابيا وهي الهبة أو المكافأة التي تمنح لشخص ما على مجهوداته، بينما (المحنة)، فهي تعبر عن أمر سلبي يتمثل في البلاء والشدائد التي تصادف الإنسان ومنها المعاناة التي تعيشها المجتمعات أثناء الحروب.

وبداية الومضة أتت لتكون تعبيرا للحالة النفسية للشخصية نتيجة المحنة التي تعيشها، وهي الحروب، فهي في حالة رعب وفزع، تريد من يواسيها ويؤنس وحدتها ويخفف عنها حدة هذا البلاء، فكان هذا سببا في طلبها (ناشدتهم البقاء بجانبي، لأنني أكره الوحدة)، فقد أتى الرابط الحجاجي (لأن) لتعليل سبب طلب الشخصية البقاء بجانبه، فأتت الحجة بعد رابط التعليل (لأن) وهي كرهه البقاء وحيدا.

ليأتي الرد على الطلب والحجة الإقناعية التي جعلتهم يمتثلون له ولتوضيح أسباب اقتناعهم بطلبه (لم أكن أتصور أنهم يحبونني كل هذا الحب... فقد سيجوا بيتي بشظاياهم)، حيث ربطت القاصة بين السبب والنتيجة من خلال حرف (الفاء)، فالسبب هو حبهم له، بينما كانت النتيجة (فقد سيجوا بيتي بشظاياهم).

إن النتيجة عبارة عن مفارقة لفظية دلالية تحمل معنى مأساويا، فالشخصية كانت تناشدهم البقاء بجانبها، إلا أن هذا البقاء كان يعبر عن الموت والفراق، الذي كان نتيجة الحرب، ولا يعبر عن المؤانسة، فأتت هذه المفارقة لتوضح مقاصد القاصة من العنوان، فمنحة الحرب، ليست مكأفاة سارة تفرح صاحبها، بل هي عقاب ونتيجة لمآسي الحروب.

ومن المفارقات الدلالية التي نجد القاصة "مريم بغيبع"، توظفها في ومضاتها، هي الجمع بين الأشياء المتناقضة، والتي يحس المتلقي بعدم منطقية النص وعجائبيته، كما في ومضة "خبل"، التي عنوانها يوضح مقاصد القاصة بجمعها بين المتناقضات التي تضمنها النص، والتي لا يتقبلها الإنسان العاقل، حيث تقول في هذه الومضة:

"هجر بيت الخيبات... ركض باتجاه الضوء. كلما توغل فيه إحمر...

بين زقزقة الغربان ونعيق العصافير... عبثا يحاول تمييز صوته!"[2]

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:62.
[2] - المصدر نفسه، ص:72.

أتت المفارقة اللفظية في الومضة من خلال قول القاصة (زقزقة الغربان ونعيق العصافير)، فالقاصة تعمدت الخلط بين الأصوات _فالزقزقة صوت العصافير، بينما النعيق هو صوت الغربان_، ولفهم مقاصد القاصة من هذه المفارقة التي ترتبط بعنوان الومضة (خبل)، وهو "الفساد ويكون في الأفعال والأبدان والعقول... وفي الحديث: بين يدي الساعة خبل أي فساد الفتنة والهرج والقتل، والخبل... وفي الحديث: أن الأنصار شكوا إلى رسول الله، صلى الله عليه وسلم، أن رجلا صاحب خبل يأتي إلى نخلهم فيفسد، أي صاحب فساد."[1]

والخبل هو"ضعف عقلي مزمن من أخص ظواهره عدم تماسك التفكير وتدهور القدرات العقلية كالذاكرة والتركيز وقدرة التمييز نتيجة مرض عضوي، أو خلل في الدماغ، يصاحبه اضطراب نفسي وتغيرات في الشخصية واختلال في الحكم على الأشياء"[2].

من خلال معنى العنوان يتضح أن الخلط بين أصوات العصافير والغربان هو نتيجة فساد حاسة السمع وخلل في الدماغ الذي لا يستطيع تمييز الأصوات، ولكن ماهو سبب هذا الخبل؟ هل هو مرض عقلي يصيب العقل والبدن أو فساد في أفعال البشر؟ أم هو فساد المجتمع كما أتى في معنى الحديث النبوي؟.

بدأ السارد بسرد الخيبات التي تعرضت لها الشخصية، فعدم تحقق ماكانت تأمل به أداها للبحث عن ضوء تستنير به يؤديها إلى تحقيق أهدافها (ركض باتجاه الضوء. كلما توغل فيه إحمر)، إلا أن الملاذ أو الطريق الذي يعتقد أنه يحقق له الأمن والسلام، كلما توغل فيه تحول إلى (ضوء أحمر)، الذي عادة ما يدل على الخطر والإنذار، كما يعبر عن العدوانية والقوى المهيمنة، بالإضافة إلى دلالته على الشيطان في بعض الثقافات. فالشخصية تعتقد أنها متوجهة نحو الأمن والسلام وتحقيق آمالها لتجد نفسها وقعت في خيبة أمل جديدة.

ويتجه السارد في خاتمة الومضة _التي تبدو للوهلة الأولى غير متناسقة ومترابطة منطقيا مع بداية النص_ إلى مفاجأة المتلقي بالمفارقة اللفظية التي يخلط فيها بين الأصوات، حتى الشخصية لم تعد تميز صوتها (بين زقزقة الغربان ونعيق العصافير... عبثا يحاول تمييز صوته)، فالغراب الذي يرمز للشؤم والبؤس، كما يرمز للإنسان الفاسد، يتكلم بصوت العصافير التي تدل على الفرح والأمن والسلام والسعادة، بينما

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مج:11، ص:198.
[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج:1، ص: 612.

العصافير تنعق؛ أي أنها أصبحت مصدر شؤم وبلاء، عندما اختلطت الأصوات أصبحت الشخصية لاتميز صوتها أهي تقول الحق أم الباطل.

مما سبق نستنتج أن مقاصد القاصة من خلال هذه المفارقة التي أتت حجة تمثيلية تعبر من خلالها عن الفساد والفتنة التي حلت بالمجتمع، حيث أصبحت العقول لا تميز بين الحق والباطل، وفسدت الأفعال التي أصبحت تقتل وتسفك الدماء بحجة الدين والصلاح. والخطر الذي يحدق بالإنسان الصالح وكلمة الحق.

كما تأتي المفارقة اللفظية لغرض السخرية من الوضع المأساوي الذي آل إليه الشباب العربي نتيجة التبعية للمجتمعات الغربية، ولكن هذه التبعية في المظهر وثقافة الآخر، وليست تبعية علمية تطور من المجتمعات، فأتت ومضة "تبعية" لتبين طبيعة التبعية التي تقول فيها القاصة "أمال شتيوي":

"يمشي في رواق الجامعة..

بنطلون مثقوب من كل الجهات..

شعر منفوش وعليه خط طويل.

في القسم، انتبه الأستاذ لحاله...

فوجه له سؤالا في المادة...

عجز عن الإجابة..

تيقن الأستاذ أن فكره مثقوب أيضا."[1]

تبدأ القاصة بسرد مظاهر التبعية الغربية، والتي تتمثل في تتبع المظاهر السلبية للآخر التي تتنافي مع الثقافة العربية الإيديولوجية والأنثروبولوجية، من خلال طريقة لباسه، وتسريحات شعره (بنطلون مثقوب من كل الجهات)، (شعر منفوش وعليه خط طويل).

وقد نهى الله عز وجل ورسوله عن تتبع اليهود والنصارى في أعيادهم وعباداتهم وأزيائهم، وهذا في قوله عز وجل: ﴿**يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَتَّخِذُواْ ٱلْيَهُودَ وَٱلنَّصَـٰرَىٰٓ أَوْلِيَآءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَآءُ بَعْضٍ ۚ وَمَن**

[1] - أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:25.

﴿يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُۥ مِنْهُمْۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ۝٥١﴾[1]، كما جاء في حديث الرسول ﷺ بعض المظاهر التي يتشبه بها المسلمون بالكفار كالقزع[2]، إذ يقول: "عن نافع مولى عبد الله أنه سمع ابن عمر يقول سمعت رسول الله ﷺ ينهي عن القزع"[3].

لتأتي المفارقة في نهاية الومضة تبين أن تأثير الآخر في الشباب العربي تأثير سلبي في تقليد المظهر، في حين أن عقولهم فارغة (تيقن الأستاذ أن فكره مثقوب أيضا)، فأتت هذه المفارقة الساخرة، تشبه عقل الشاب بالوعاء المثقوب، الذي إذا صببت فيه الماء لا تبقى قطرة واحدة، كذلك عقله فبالرغم من أنه في الجامعة إلا أن اهتمامه بتتبع تطور الموضة، لا تطوير عقله بالعلم والمعرفة.

لذلك أتت مقاصد القاصة من خلال هذه المفارقة الساخرة لإقناع المتلقي ولتبين له الوضع المأساوي الذي آل إليه الشباب؛ إذ تتبعه للآخر تتبع في سلبياته لا إيجابياته التي تنمي العقل وتطوير العلم، بل هو تتبع للعادات السيئة التي تتنافى مع دينه وعاداته. كما أن للمفارقة تأثيرا بالغا في المتلقي لمراجعة تصرفاته وتوجهاته والعودة عن طريق الضلالة، إلى طريق الهداية.

2-1 مفارقة الموقف (situational irony):

إن كانت المفارقة اللفظية مفارقة تتشكل من خلال التناقض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، فإن مفارقة الموقف، هي مفارقة أكثر التصاقا بالسرد، كونها تتصل بالأحداث، والتي تنتج "من خلال التعارض بين ما يتوقع حدوثه، وبين ما هو حادث فعلا...أي أن ثمة انقلابا يحدث مع الزمن في سير الأحداث، لا يجعلها تسير وفق ما يُتوقع لها، وإنما تتجه اتجاها آخر مغايرا"[4].

ويمكننا التمييز بين نوعين من مفارقة الموقف: المفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث، إلا أن الفرق بينهما ضئيل يكمن في معرفة القارئ وجهله للمفارقة، ففي المفارقة الدرامية نجد الشخصية جاهلة لمصيرها، بينما القارئ عليم بمجريات الأحداث، ولأجل فهم معنى المفارقة الدرامية وجب توفر ثلاثة عناصر:

"1- يقتضي توتر في العمل القصصي. ومن خلق هذا التوتر من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها.

---

[1] - سورة المائدة، الآية: 51.
[2]- القزع: قزع الصبي: حلق رأسه وترك بعض الشعر متفرقا في مواضع منه، ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، ص:1809.
[3] - صحيح البخاري، ص: 2649.
[4] - وسيلة مرباح، المفارقة في القصة القصيرة جدا: قراءة في نماذج جزائرية، مجلة اللغة الوظيفية، مج: 08، ع:02، 28/ 12/ 2021م، ص:273.

2- في هذا الوضع المحكوم بالتوتر، يجب أن تكون الشخصية الأولى (الضعيفة الغافلة) جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها، وبهذا يكون هناك تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها.

3- يكون الآخرون، وهم المشاهدون، أو الذين يشاركون في صنع الأحداث أو توجيهها على وعي تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة."[1]

أما مفارقة الأحداث فيضع السارد كل من الشخصية والقارئ في وضعية الغافل، لتكون القفلة صادمة لكليهما، وكتاب القصة القصيرة جدا يميلون إلى هذا النوع من المفارقة التي تهدف إلى إدهاش القارئ من خلال خرق أفق التوقع التي تختم بها القاصة نهاية ومضاتها.

ونجد مثلا في قصة "عدالة" للقاصة "رقية هجريس"، التي تجمع فيها بين المفارقة اللفظية والمفارقة الموقفية، حيث أتى عنوانها يحمل معنى مناقضا لنص الومضة ليتم إدهاش المتلقي واستغفاله بالنهاية المأساوية لها والتي تقول فيها القصة:

"في تقارير عدة، ندد بالتحايل.. ظل أمله في التغيير قائما. سادته الطمأنينة والارتياح.. بعد مدة، زج به في السجن بتهمة التشويش."[2]

للوهلة الأولى يبدو للقارئ أن بداية الومضة تنطبق مع المعنى الظاهر من العنوان (في تقارير عدة، ندد بالتحايل..)، إلا أنه حتى بداية الومضة التي تندد بالغش والتحايل والفساد تضمر خلف هذه النزاهة الغش والتحايل من طرف السلطات، حيث عملت الشخصية على إرسال العديد من التقارير والأدلة التي تثبت إدانة المفسدين إلى السلطات، إلا أن هذه التقارير قوبلت بالتجاهل وعدم الرد.

غير أن الشخصية التي تتصف بالنزاهة لها أمل في تغيير الوضع، برغم تجاهل تلك التقارير، أو أنها لقيت الرد على تقرير من التقارير؛ إذ (سادته الطمأنينة والارتياح) لتحقق العدالة، لتأتي المفاجأة التي تقلب الموازين (بعد مدة) من الانتظار، خبر نجاعة التقارير التي كانت أملا في تغيير الوضع، إلا أنها تقابل بالتجاهل كما كانت التقارير السابقة، لتأتي القاصة تنهي ومضتها بخاتمة تقلب الموازين وتصدم بها المتلقي (زج به في السجن بتهمة التشويش)؛ إذ أن الشخصية التي كانت تندد بالتحايل والفساد لنزاهتها يزج بها في السجن وتلفيق تهم زائفة لها وهو تشويش على المسؤولين في أداء مهامهم. أهو تشويش لأداء المهام أم هي تهمة كشف الحقائق، وعقبة في طريق الفساد؟

[1]- خالد سليمان، نظرية المفارقة، ص: 72- 73.
[2]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:60.

أتى عنوان الومضة (عدالة) مناقضا لمعناه الظاهر دالا على الفساد والظلم، وهذا بغرض السخرية من الوضع الراهن في المؤسسات والتي يصبح فيها الإنسان النزيه الذي يجب أن يكافأ في موضع المتهم بتزييف الحقائق، فالومضة أتت لتعبر عن مأساة تعيشها ذات القاصة من الوضع التي يعيشه المجتمع في المؤسسات، وطمس صوت الحق من خلال العقاب الذي يناله كل من يجرؤ على التنديد بالتحايل والغش، وكأن القاصة توجه حجة لكل قارئ نزيه ذي أخلاق أن يكتم صوته لكي لا يحل به ما حل بشخصية القصة، فصوت الحق في المجتمع المؤسساتي يتم طمسه بأي طريقة كانت.

كما تمزج القاصة بين المفارقة اللفظية والموقفية التي تستغفل فيها كل من الشخصية والقارئ، بطريقة فكاهية تضمر واقعا مأساويا تعيشه الشخصية في ومضة "فلوات" للقاصة "مريم بغيبغ" التي أتى نصها كالتالي:

"ربطت بحجر على بطني ومشيت...

وقفت أمام باب دكانه..

التهى عني بطرد الذباب عن الكروش المعلقة...

سددت حجري صارخا في وجهه: إنهم أخوتي!"[1]

تبدأ القاصة بسرد الحالة الاجتماعية المأساوية للشخصية التي تعاني من الفقر والجوع الشديد جعلتها تربط حجرا على بطنها لإسكات ألم هذا الجوع، وكان من المنطقي أن تبحث الشخصية على ما يسد جوعها، فسارت في طريقها علها تجد من يحسن إليها، لتقف عند دكان الجزار والذي يدل عليه قول الشخصية (التهى عني بطرد الذباب عن الكروش المعلقة).

تأتي الخاتمة تخرق أفق توقع القارئ، فعندما قال السارد (التهى)؛ أي انشغاله بطرد الذباب، فكانت الفرصة مواتية للشخصية أن تسرق بعض اللحم في هذا الوقت واستغفال الجزار، وهذا ما كان يتوقعه القارئ، لتأتي المفارقة في نهاية الومضة متضمنه نوعين من المفارقة لفظية وسياقية، والتي تجسدت في صراخ الشخصية ولفت انتباه الجزار (سددت حجري صارخا في وجهه: إنهم إخوتي!)؛ إذ أتى التعجب ليفيد الأمر بترك الذباب وشأنه لأنه يعتبرهم إخوته.

[1] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:21.

من خلال المفارقة اللفظية التي تجسدت في قول الشخصية (إنهم إخوتي) والتي تجعل الجزار والقارئ في حالة تعجب، كيف يكون الذباب إخوة للإنسان؟ هذه الصرخة التي أطلقتها الشخصية تجسد الحالة المأساوية للشخصية، كما أنها تبرهن للمتلقي درجة الفقر التي آلت إليها شخصية القصة، والمناطق القذرة التي يقتات منها قوت عيشه. كما أن الموقف الذي اتخذته الشخصية يبين الأخلاق التي تتحلى بها فهي لا تلجأ للسرقة أو التسول.

كما أن القصة القصيرة جدا تذهب إلى أبعد من ذلك، فهي تضع القارئ في موقف الغافل، في حين الشخصيات تعلم بمصيرها المحتوم، كما في قصة "اندلاع" للقاصة "أمال شتيوي" التي تقول فيها:

"غاص خنجره المسموم في أعماقي..

صرخت بملء صمتي:

-أيها الشيطن الغادر.. شكوت لهم حالي، التفوا حولي وفي قلوبهم

خناجر الحقد"[1]

نجد القصة القصيرة جدا تمزج بين المفارقة اللفظية والسياقية، لنجد في ومضة واحدة عدة مفارقات، وهذا من أجل تكثيف الحجم النصي وتعميق الدلالة، حيث تمثلت المفارقة اللفظية بداية من العنوان (اندلاع) والذي يعني الثورة على الظلم، وانتشار صوت الحق، بينما تأتي المفارقة اللفظية الثانية لتنفي ذلك (صرخت بملء صمتي)؛ أي أن اندلاع صوت الشخصية لا يتعدى ذاتها، فهو صراخ داخلي لا يستطيع سماعه سوى الشخصية التي تقابل الظلم بالصمت.

كما أتت صرخة الشخصية لتعبر عن خوفها من البوح بالظالم الذي طعنها بخنجره المسموم، (أيها الشيطان الغادر)، حيث أتى هذا النداء لإهانه الشخصية الظالمة، لكن هذه الإهانة لا تسمعها سوى الشخصية.

غير أن الشخصية كانت تريد أن تجد لهذا القمع حلا، فلتجأت لمن تتسم فيهم المحبة والتفهم (شكوت لهم حالي)، فكان الرد على هذه الشكوى الالتفاف حولها والاستماع لشكواها، إما مواساة ورأفة بحال الشخصية، أو إيجاد حل لها، لتأتي الصدمة والمفاجأة التي تصدم القارئ وتبين نوايا الشخصيات التي

[1]- أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:12.

ترى فيهم المحبة والإحسان والشفقة لحالها (التفوا حولي وفي قلوبهم خناجر الحقد)، ليتبين أنهم يضمرون البغض والضغينة.

والمفارقات في هذه الومضة تبرهن عن مقاصد القاصة في تعبيرها عن ظلم المجتمع والسلطة، حيث تقمع حرية التعبير بالإضافة إلى الحقد والشر غير المعلن من أقرب الناس الذي تتوسم فيهم المحبة والتفهم والرأفة، لتنصدم في مجتمع منافق يلبس قناع المحبة يضمر خلفه وجه الشر.

أما المفارقة الدرامية التي تكون فيها الشخصية غافلة عما يحيط بها، تعبر عنها ومضة "حاجز"، حيث شخصية القصة تظل غافلة عن الحقيقة وجاهلة لما يدور حولها حتى في نهاية الومضة، وهذا الجهل بالمعرفة كان بسبب تعتيم الرؤية لديها، تقول القاصة "مريم بغيبغ" في هذه الومضة:

"ظلي الطويل ... عتمة تحجب الحقيقة

تترصده الظلال البائسة كي يحملها... تشبث ذلك القزم وصعد على كتفي... كلما دخلنا قرية ضحكت وبكى."[1]

إن الشخصية في هذه الومضة مدركة لجهلها، (ظلي الطويل ...عتمة تحجب الرؤية)، حيث إن الظل الطويل، يدل على العتمة التي تعيش فيها الشخصية، فالظل يكون طويلا، في وقت تكون فيها الشمس في بداية الشروق أو وقت الغروب، وهذا الوقت من النهار تكون الرؤية غير واضحة، كما أن الظل الذي أمام الشخصية يزيد من تعتيم الرؤية.

بينما الظلال الأخرى تدرك الحقيقة حيث أن ظلالها بحجم أجسادها أو أقصر؛ إذ تكون الشمس ساطعة والرؤية واضحة، فبقية الظلال تدرك الحقيقة بينما شخصية واحدة تجهل هذه الحقيقة. ولكن ماهي الحقيقة التي يجهلها صاحب الظل الطويل، بينما بقية الظلال تدرك الحقيقة؟

إن القاصة تتناص في ومضتها مع رواية "صاحب الظل الطويل" للكاتبة الأمريكية "جين ويبستر"، حيث يمثل صاحب الظل الطويل الفئة البرجوازية، بينما يمثل أصحاب الظلال القصيرة، الفئة الكادحة التي تعمل لصالح المؤسسات الخيرية من أجل العيش.

لذلك أتت خاتمة المفارقة تعبر عن هذه المفارقة حيث (كلما دخلنا قرية ضحكت وبكى)، حيث أتت (كلما) لتدل على تكرار الضحك والبكاء، تكرار الجهل والحقيقة، فصاحب الظل الطويل يرى من

[1] - مريم بغيبغ، كهنة، ص:59.

الطبقة الكادحة عمال لاستثماراته وزيادة أرباحه، بينما صاحب الظل القصير، يبكي لحال الفقراء والشقاء الذي تعاني منه الطبقة الكادحة، فالقاصة من خلال هذه المفارقة التي تمزج بين المفارقة اللفظية والموقفية وحتى التصويرية التي تبين التناقض بين طبقتين من المجتمع، ولتعبر عن أن ما يحس بالفقير إلا من عاش نفس الأوضاع، بينما الغني يجهل ذلك.

1-3 المفارقة التصويرية:

يعرف "علي عشري زايد" المفارقة التصويرية أنها "تكنيك فني... لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[1]، وتقترب المفارقة التصويرية بالتصوير البديعي القائم على التضاد الذي درسته البلاغة القديمة تحت مسمى الطباق في صورته البسيطة، والمقابلة في صورتها المركبة، إلا أن المفارقة التصويرية تختلف عن ما درسته البلاغة القديمة باعتبارها "تكنيكا مختلفا تماما عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفتها الإيحائية، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها الذي يتسع ليشمل نص الومضة كله"[2].

وللمفارقة التصويرية حسب تصنيف علي عشري زايد نمطان: النمط الأول يستمد طرفي المفارقة من الواقع المعاصر، بينما النمط الثاني يأتي أحد طرفي المفارقة أو كليهما من التراث.[3]، ونجد القاصات الجزائريات توظف هذا النمط الأول من المفارقة لتبين التناقضات التي تعيشها في عصر سادته الحروب، حيث أتت ومضة "مشهد" للقاصة "أمال شتيوي: تصور تلك المفارقة بين أطفال بعيون حزينة على فقدان أحبتها، تبحث عما يسد رمقها، في حين يلتهي الكبار باللعب بمصير المجتمع. تقول:

"بين الأنقاض، كانت عينا طفل دامعة..

تبحث عن بقايا أكل..

تجمع صورا محترقة..

وكان الكبار يواصلون لعبتهم

بجنون.."[4]

---

[1]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة- مصر، ط:4، 1422هـ/ 2002م، ص: 130.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:130.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 133.

[4] -أمال شتيوي، قاب جرحين، ص:35.

أتى الطرف الأول من المفارقة ليصور المعاناة التي يعيشها الأطفال جراء الحروب، (بين الأنقاض، كانت عينا طفل دامعة، تبحث عن بقايا أكل ، تجمع صورا محترقة)، فنجدهم بلا مأوى ولا أكل، بالإضافة إلى فقدان أعز الناس إلى قلبهم، فمن تبقى من ذلك سوى ذكرى صور محترقة، فالطفل في هذه الحالة أصبح مسؤولا عن نفسه لا يجد حضنا يحن عليه أو أبا يُؤَمّن له احتياجاته، بينما يعيش أقرانه طفولتهم ليس لهم هم سوى اللعب.

أما الطرف الثاني للمفارقة فإنه يصور الكبار في صورة الأطفال المنهمكين في اللعب ليتخلوا عن أبرز مسؤولياتهم وهي رعاية أطفالهم (وكان الكبار يواصلون لعبتهم بجنون)، فواو العطف هنا جاءت تربط بين السبب والنتيجة فالنتيجة التي آل إليها الأطفال سببها لعب الكبار، فاللعب أتى ليرمز إلى الحرب، حيث الطائرات تقذف القنابل، والصواريخ تدمر المنازل، والجنود يقتلون الأبرياء. فهمهم هو الفوز على الخصم، ناسين مسؤولياتهم في تأمين وسط مناسب ليعيش فيه أطفالهم في أمن وسلام. هذه المفارقة التي شملها النص أتت لتعبر عن مقاصد القاصة التي تصور الوضع السياسي ومخلفاته الاجتماعية في لقطة مأساوية تبعث الحزن والحسرة في نفس المتلقي.

بينما نجد القاصة "مريم بغيبغ"، في ومضة "الزمن الجميل" التي عنوانها يحيل إلى الجانب التراثي، والفرق بين الماضي والحاضر، حيث أتت هذه الومضة لتصور المفارقة بين هذين الزمنين وتبين التناقض بينهما، إذ تقول القاصة في نص الومضة:

"آلمته الحروب وأتعبته التكنولوجيا. أرعبه الموت المتسلق جدران المدينة الحزينة.. اختبأ بين صفحات كتاب ألف ليلة وليلة وأسطوانات بالية.. نفض عنها الغبار، شغّلها تسربت منها ألحان الحياة."[1]

يمثل الطرف الأول من المفارقة مساوئ العصر الحاضر (آلمته الحروب وأتعبته التكنولوجيا)، فإذا كانت الحرب تجلب الحزن والألم والخراب، كما أن القاصة جعلت ألم الحروب معطوفا على تعب التكنولوجيا، لتوضح وتعمق أسباب الألم، فإذا كانت للتكنولوجيا إيجابيات، فلها سلبيات أيضا؛ إذ ساهمت في تطوير الأسلحة الفتاكة التي تتنافس الدول الكبرى على تطوير أجهزتها العسكرية من أجل احتلال العالم.

بينما يعيش الإنسان تحت هلع وخوف من الحروب، والتكنولوجيا التي أدت إلى "القضاء على قدرة الإنسان على التفكير و التحليل فعلى سبيل المثال الأخبار التي نقرأها على الإنترنت ونظراً لكثرتها

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص: 23.

فإننا نقوم بقراءتها و ربما نتأثر بها للحظة ثم سرعان ما نتجاهلها و لا نأخذ وقتا للتفكير بها أو حتى محاولة معرفة تأثيرها على حياتنا"[1]، فالمجتمع بدل أن يثور على الظلم ويسعى لتحقيق الحرية والأمن والسلام، يعيش أسير التكنولوجيا التي جعلته يعيش حالة لاوعي بمصيره، لا يفكر في تخطي الأزمات.

ثم أتت القاصة لتسرد أكثر شيء يخيف الشخصية (أرعبه الموت المتسلق جدران المدينة الحزينة..)، حيث شبهت الجنود التي تتسلق الجدران وتتسلل للمنازل بالموت المحدق، حيث أصبح البيت مكان الأمن والسكينة الذي يختبئ به الانسان موطن رعب قد يلقى حتفه في أي لحظة دون سبب أو جرم.

أما الطرف الثاني من المفارقة، فيمثل الملاذ الذي تجده الشخصية للهروب من هذا الرعب وتعب التكنولوجيا، وهو العودة للماضي والكتب التراثية (اختبأ بين صفحات كتاب ألف ليلة وليلة وأسطوانات بالية.. نفض عنها الغبار، شغلها تسربت منها ألحان الحياة)، فألف ليلة وليلة كانت أفضل علاج لعيوب المجتمع، ونقد الحكام، فمثلما كانت الحكايات الملاذ الذي أنقذ شهرزاد من الموت المحقق من الملك شهريار، فكانت الشخصية ترجو أن تجد حلا لمشكلتها من خلال كتاب ألف ليلة وليلة، وأسطوانات الأغاني القديمة التي تعبر عن الفرح والسعادة، وزمن ساد فيه الأمن والسلام.

لقد أتت هذه المفارقة لتعبر عن هاجس الذات المبدعة من تغير الزمن وتطوراته السلبية، الاجتماعية والتكنولوجية، والتي تدعو من خلالها المتلقي للعزوف عن التكنولوجيا التي تجعله سجين اللاوعي، لا يمكنه التفكير في تغيير مصيره، فالهروب إلى كتب التراث والأسطوانات القديمة ليس هروبا من الواقع، بقدر ماهو إيجاد للحلول وإعادة التفكير، ومحاولة تغيير المصير.

كما تتجه القاصة في جعل أحد طرفي المفارقة مضمرا يستشفة القارئ من خلال قراءته لنص الومضة، والإيحاءات التي تبدأ من العنوان "زمن الرجال"، الذي يمثل الطرف التراثي من المفارقة، في حين يمثل النص الطرف المعاصر منها، والذي أتى كالتالي:

"بشيء من الخوف ونقص في الأموال والأولاد ثبط عزيمتهم، وأد الشجاعة في قلوبهم... استقبلهم في بهو قصره الشامخ: نظروا إلى بعضهم البعض... زمجر: ماهي مطالبكم؟

ردّوا بصوت واحد... رضاكم عنا وعنهم."[2]

[1]-هديل محمد الرومي، سلبيات التكنولوجيا على المجتمع، 03/10/ 2023، على الموقع: https://e.paaet.edu.kw

[2] - مريم بغيبغ، كهنة، ص:46.

بدأت القاصة بسرد الحجج المتوالية التي كانت سببا في جعل المجتمع يعيش حالة رعب من السلطة (بشيء من الخوف، ونقص في الأموال والأولا، ثبط عزيمتهم، وأد الشجاعة في قلوبهم) فقد أتت الحجة الأولى مبتدئة بحرف (الباء) لتوكيد الحجح وثباتها في هذه الفئة من المجتمع التي يسيطر عليها الخوف الذي تملَّك قلوبهم، وهذا الخوف كان نتيجة للعديد من الأسباب تمثلت في نقص الأموال والأولاد، حيث جعلت الأموال معطوفة على الأولاد جمعت بينها بحرف الواو لتؤكد الحجج التي أدت إلى تأكيد الخوف من السلطة.

حاولت هذه الفئة أن تثور على النظام والسلطة إلا أن محاولتها كانت محتشمة وذلك من خلال الوقوف عند باب السلطات (استقبلهم في بهو قصره الشامخ: نظروا إلى بعضهم البعض... زمجر: ماهي مطالبكم؟)، استقبلهم الحاكم في قصره، وهذا يدل على القوة والمكانة والثراء الفاحش الذي تتميز به السلطه، فنظروا لبعضهم البعض، إما استغرابا لاستقبال الحاكم لهم أو للتوتر الشديد والارتباك، فهم أمام من يفوقهم قوة ومالا، فنبرة الصوت التي خاطبهم بها تدل على تسلطه وغضبه (زمجر)، بينما أتى السؤال (ماهي مطالبكم؟) للاستفسار عن سبب تجمعهم ومطالبهم، فهذه الجماعة لها حقوق مقموعة من طرف صاحب السلطة.

ليأتي الرد على السؤال صادما للقارئ (ردّوا بصوت واحد... رضاكم عنا وعنهم)، حيث لا يوجد فرد واحد من المجتمع يملك الشجاعة للمطالبة بحقوقه، أما الصدمة فهي طلب الرضا عليهم وعلى ما يأتي بعدهم من أولادهم وأحفادهم.

أما الطرف الثاني من المفارقة فقد أتى مضمرا، يحيل عليه العنوان (زمن الرجال)، كما فعل الثوار للدفاع عن أوطانهم وطرد المستعمر من البلاد واسترجاع حقوقهم في الحرية، وهناك العديد من الأمثلة من التراث التي تبين صفات الشجاعة وعدم الخوف من العدو كعمر بن الخطاب وعقبة بن نافع وطارق بن زياد والشهداء الجزائريين كمصطفى بن بولعيد والعربي بن مهيدي... والأمثلة عديدة لا يمكن عدها في هذا المقام.

وهذه المفارقة التصويرية تعبر عن خيبة الذات الكاتبة من الجبن والخوف الذي آل إليه المجتمع سواء أكان الفرد مع السلطة الحاكمة، أو العمال مع صاحب العمل، أو المجتمع النسوي مع السلطة الذكورية، فهذه المفارقة التصويرية تجعل القارئ من خلال حجج المقارنة المضمرة يصطدم بالحقيقة، ويعيد النظر في الواقع وفي ذاته كفرد من مجتمع ساده الجبن والخوف.

إن المفارقة بأنواعها من أهم السمات التي ساعدت وساهمت في نقد الواقع بطريقة ساخرة وصادمة للمتلقي، فكان لها التأثير البالغ لكونها تجعل القارئ يتلذذ عقليا في كشف التناقض سواء ضمن السياق اللغوي أو سياق السرد أو السياق الإيديولوجي، بالإضافة إلى أنها ساهمت في تكثيف النص السردي لغويا وبنيويا جاعلة القارئ يسهم في إنتاجية النص ذهنيا.

2- بلاغة التناص (The rhetoric of Intertextuality):

نقصد بالتناص تلك المقومات التي جمعها محمد مفتاح في مفهوم واحد، استخلصه من مختلف التعريفات التي قدمها المنظرون لهذا المصطلح وهي: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها."[1]

وهذا يعني أن مصطلح التناص هو تلك النصوص الثقافية السابقة أو الغائبة التي يدمجها المبدع مع النص الحاضر لتنسجم مع خصائصه الموضوعاتية والشكلية، وقد يكون ذلك إما عن طريق النقل الحرفي، أو التغيير فيها إما تكثيفا أو إطنابا، أو تناقضا، وكل هذا يتم من أجل خدمة السياق النصي ومقصدية المبدع.

ويعود ظهور مصطلح التناصintertextualite أول مرة مع جوليا كرستيفا Julia Kristeva، ومن النقاد من اعتبرها المؤسس لهذه النظرية في النقد السيميولوجي، إلا أن لهذا المصطلح ارهاصات في أبحاث دوسوسير De Saussure ،،ثم تطور مع حوارية ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin.

وترجع فكرة تداخل النصوص الغائبة في النص الجديد "إلى فكرة سوسير عن العلامة والاختلافية. فإذا كانت جميع العلامات بطريقة ما مختلفة... إن العلامة اللغوية بعد سوسيور، هي وحدة ترابطية وغير مركزية وغير مستقرة، وفهمها يقودنا للخروج إلى شبكة واسعة من علاقات التشابه والاختلاف التي تشكل

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992م، ص:121.

نظام اللغة المتزامن."[1]؛ أي أن تشكل العلامة اللغوية يعود إلى الترسبات والتحولات التي تطرأ على العلامة اللغوية عبر السيرورة الزمنية لتستقرأ على مرجعية معينية في زمن معين.

وما ينطبق على العلامة اللغوية، واستعمالها التواصلي، فإن الأمر لا يختلف عن الخطابات الثقافية، والخطاب الأدبي بشكل خاص، "فمؤلفوا الأعمال الأدبية لا يختارون فقط الكلمات في نظام اللغة بل يختارون الحبكات والملامح العامة وجوانب الشخصية والصور وطرق السرد، وحتى العبارات والجمل ونصوص أدبية سابقة من التراث الأدبي وإذا تصورنا التراث الأدبي بحد ذاته كنظام متزامن، فيصبح الكاتب هو الشخص الذي يعمل مع نظامين اثنين على الأقل، نظام اللغة بوجه عام والنظام الأدبي بوجه خاص"[2].

وهذا يعني أن المؤلف لا يؤلف نصا لم يسبقه له أحد من قبل من حيث اللغة والخصوصية التجنيسية، فإن كان التجديد من حيث المعنى والتركيب والخيال الإبداعي، فإن اللغة التي يستعملها في كتابة العمل الأدبي هي لغة جمهور المتلقين بما تحمله من إيدولوجيات، بالإضافة إلى أن أي عمل أدبي يكتب وفق قوانين جنس أدبي معين تم التواضع عليها من قبل الكتاب والنقاد، لذلك فالنص الأدبي يتناص من حيث الاستعمال اللغوي، كما يتناص مع القوانين المتواضع عليها في تشكيل النص، فلا يخلو نص من هذه الظاهرة.

وتختلف حوارية باختين عما قدمه دي سوسير، حيث هذا الأخير يعتمد في فهمه للغة على دراستها في ذاتها ومن أجل ذاتها بعيدا عن وسطها التواصلي الخارجي لذلك أتت حوارية باختين لتربط اللغة بوسطها الإيديولوجي "فكل الأقوال "حوارية"، إذ يعتمد معناها ومنطقها على ما تذكره سابقا وكيف سيتم تلقيها من قبل الآخرين. إن لسانيات سوسيور المجردة تعري اللغة من طبيعتها الحوارية التي تشمل طبيعتها الذاتية والإيديولوجية والاجتماعية."[3]

ويرى ميخائيل باختين أن جميع الأعمال الأدبية حوارية، حيث أن فهم أي نص أدبي، وجب العودة للتجارب السابقة والخلفية المعرفية للكاتب، فالمعرفة تراكمية لا تأتي منفصلة عما سبقها، لذلك "فالجانب الأكثر أهمية للغة هو أن كل لغة تستجيب للأقوال السابقة والتقييم ولأنماط المعنى الموجودة مسبقا، ولكنها تعزز وتسعى أيضا لتشجيع المزيد من الاستجابات. فقد لا يستطيع المرء أن يفهم قولا أو

[1]- جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط:1، 2011م، ص:23.
[2] - المرجع نفسه، ص:24.
[3] - المرجع نفسه، ص:34.

حتى عملا مكتوبا كما لو أنه فريد في معناه وليس له صلة بالأقوال أو الأعمال السابقة والمقبلة. فليس ثمة قول أو عمل مستقل أو "بارز""[1]

وأخدت نظرية التناص شهرتها مع جوليا كرستيفا التي أسست لها من خلال أبحاث علم اللغة لدي سوسير، وحوارية باختين، حيث تصرح جوليا كرستيفا في كتابها "علم النص" عن أن تداخل النصوص الغائبة في النص الجديد يعود إلى دراسة التصحيفات التي قدمها دي سوسير؛ إذ تقول في هذا الصدد: "إن مشكل تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف سوسير في التصحيفات Angrammes. وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف paragramme الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفية paragrammaisme، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين."[2]

وترى جوليا كرستيفا أن تحديد النص "كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية"[3]؛ أي أن النص ليس نسخ طبق الأصل لما سبق، بل هو عملة إنتاج معنى جديد يستند فيه المرسل إلى المخزون اللساني السابق أو المتزامن معه في إنتاج نص منسجم ومتناسق يؤدي معنى جديدا.

لذلك فالنصوص الغائبة التي تتداخل في إنتاج النص الحاضر لا تخرج عن إطار وحدته ومعناه العام، "فتسلسل الملفوظات الروائية، بانتمائها لهذا المستوى الكلي، في كلية الإنتاج الروائي، من خلال دراستنا لها بهذا الشكل تكون نمذجة لها حتى تستطيع في لحظة لاحقة، البحث عن مصدرها الخارج روائي، وبهذا فقط يمكننا تحديد الرواية في وحدتها و/ أو كإيديولوجيم. بصيغة أخرى، تأخذ الوظائف المحددة عبر المجموع النصي الخارج روائي م خ قيمتها في المجموع النصي الروائي م ر، إن إيديولوجيم الرواية هو بالضبط وظيفة التداخل النصي المحدد على مستوى م خ والتي تملك قيمتها في م ر" [4]، فالنصوص الغائبة تأخذ قيمتها من المعنى الكلي للنص الحاضر، بالإضافة إلى إضفاء جمالية على النص.

[1] - جراهام ألان، نظرية التناص، ص:33- 34.
[2] -جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1991م، ص:78.
[3]- المرجع نفسه، ص:21.
[4] -المرجع نفسه، ص:22- 23.

و البعد الإنتاحي للتناص في النص يقوم على أمرين ضرورين هما:

1- علاقة النص باللغة تتحدد عبر قدرته على إعادة إنتاج اللغة بطريقة مخصوصة، بحيث يقبل النص التناول من خلال مقولات اللغة وفقا لمركبات الخطاب، وليس من خلال المقولات اللسانية الخاصة.

2- يوصف بأنه عملية معقدة من ترحال النصوص وتداخلها؛ فهي فضاء النص تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة ومقتطفات من نصوص مختلفة." [1]

اهتمت جوليا كرستيفا بالنص وما يتداخل ضمنه من نصوص غائبة، غير أنها "لم تكن تهتم، كما ينبغي، بالقراءة والتلقي، ولكن بالإنتاج، بنمط خلق النص وفق عمل منبن على بناء سابق أو مسبق تركيبات. بيد أن وجهة النظر التكوينية هذه، ليست بالشيء الذي يعز على لوتمان الذي نقل إلى التناص مشاكل الباروديا (الأدب الساخر) والسجال المقنع"[2].

فقد ركزت جل اهتمامها بالإنتاجية النصية وتداخل النصوص الغائبة في النص الحاضر، حيث لم تخرج عن إطار النصية بينما أهملت جانب القراءة والتلقي، لنجد كل من يوري لوتمان Youri Lotman وميشال ريفاتيرM.Rifiaterre اللذين نقلا مفهوم التناص من الإنتاجية النصية إلى دائرة القراءة والتلقي، فالتناص وفق هذا المنظور "إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد سبقته أو تعاصره"[3].

وتداخل النصوص الغائبة في النص لا تأخذ فعاليتها وجماليتها إلا من خلال فعل القراءة والتلقي، ولاكتشاف النصوص المتداخل وتأويل معناها يتطلب ذلك قراءة جادة لمتلق مثقف يمتلك مخزونا معرفيا، فعملية التناص تتجلي"في الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لنصوص أخرى بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي الذي يفرض على المتلقي نوعا من القراءة الجادة في المقارنة والتأمل بهدف الكشف عن متناصات النصوص المستدعاة"[4].

أما جيرار جنيت Gerard Genette فقد قام بدراسة شاملة للتناص "فلم تعد معه مرتبطة بجامع النص أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة، بل أضحت متصلة بإطار أعم

[1] - أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1، 2013- 2014م، ص:13.

[2]- مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب (مجموعة مؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط:1، 1987م)، ص:108.

[3]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، افريقيا الشرق، 2007م، ص:20.

[4] - أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص: 18.

وأشمل هو المتعاليات النصية، هذا المفهوم الذي يتجاوز جامع النص إلى كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى"[1].

وقد قسم جيرار جنيت المتعاليات النصية إلى خمسة أنواع من العلاقات وهي كالتالي:[2]

1- التناص:intertextualite وهو عبارة عن حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة plagiat والاستشهاد citalion ثم التلميح l`allusion.
2- المناص paratexte ويشمل جميع المكونات التي تشمل عتبات النص.
3- الميتانص metatextualite: ويتعلق بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، وهي علاقة غالبا ما تأخذ طابعا نقديا.
4- معمارية النص archrtextualite: أي النوع الأدبي الذي ينتمي إلى نص ما. لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.
5- التعالق النصي hypertextualite: ويقصد به كل علاقة تجمع نصا (ب) بنص سابق (أ).

أما في الدراسات العربية فنجد المعنى العام للتناص قد ظهر في الدراسات البلاغية القديمة تحت مسميات أخرى كالسرقة والانتحال والاقتباس والإحالة، وكان ينظر لهذا النوع من التوظيف في النصوص الشعرية على أنه من العيوب التي يقع فيها الشاعر، بينما في العصر الحديث ومع الاطلاع وترجمة ماقدمه النقد الغربي، تحول حضور النص الغائب في النص الحاضر من تقنيات الشعرية الحديثة.

ويعد صبري حافظ من النقاد الذين طرحوا فكرة السياق التي تعطي معنى جديدا للنص الغائب وهذا المعنى يأخذ مشروعيته من خلال السياق النصي الحاضر "ففكرة السياق، هي واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص والاستجابة لنظامه الإشاري المعقد. فبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمة فهما صحيحا، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب والنص الغائب أو الإحلال والإزاحة أو غير ذلك من الأفكار.. لأن هذه المفاهيم تكسب معناها المحدد –كالنص تماما– من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه. فمسألة الإزاحة مثلا لا تتم عادة إلا ضمن

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص:21.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 22

سياق محدد لا يسهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها، ولكنه يقوم أيضا بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه"[1].

والتناص يمكن أن يكون ضمنيا أو مصرحا به، كما يمكن أن يأتي عن وعي من المبدع ليؤدي مقاصد معينة أو يأتي بلا وعي باعتبار أن جميع النصوص حوارية سواء من حيث اللغة أو التشكيل أو من خلال تداخل الخطابات الثقافية المترسبة في ذهن الكاتب، لذلك فالتناص "إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه. كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما، سواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان فإنه ليس مجرد عملية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب مواقف المتناص ومقاصده"[2].

وقد حدد محمد عزام ثلاث حالات للتناص، تحدد علاقة النص الغائب، بالنص الماثل،وهي[3]:

1- الاجتوار، وفيه يستمد الأديب من العصور السابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى ولو كان مجرد شكل فارغ.

2- الامتصاص، وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد.

3- الحوار، وهو أعلى المستويات، يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية. تتفاعل فيه النصوص الغائبة الماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.

ويعد التناص تقنية بلاغية تؤدي وظيفة إقناعية، فهو "وسيلة من الوسائل الحجاجية الهامة، بالنظر إليه من زاوية الاستشهاد بالنصوص السابقة؛ استشهادا مباشرا أو ضمنيا من ناحية، ودوره في توجيه رأي المتلقي من ناحية ثانية"[4].

[1] - صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الادبي، مجلة عيون المقالات، ع:2، 1 أفريل 1986م، ص:81.
[2] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص:131- 132.
[3]- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربيي، دراسة، منشورات أتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، ص: 55
[4]- خليفة عوشاش، البنية الحجاجية للتناص، مجلة آفاق للعلوم، ع:4، 2016م، ص: 254.

والتناص كآلية للترسيب والتحويل "يشير من الناحية الحجاجية إلى أن النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يساعدنا وجودها من فهم، وفض بعض مغاليق النظام الإشاري للنص الذي يتعامل معه"[1]، فالنصوص الغائبة تسهم في التفسير عن طريق الاستشهاد الذي يعمل على إيصال المغزى للمتلقي والتأثير إقناعيا من خلال جعله يستحضر في ذهنه المسلمات والخلفيات المعرفية والثقافية له.

ويجسد التناص نقنية بارزة في القصة القصيرة جدا فهو يسهم في تكثيف المحتوى من جهة ويؤدي غرضا جماليا فنيا وإقناعيا من جهة أخرى، لذلك نجد مبدعي هذا الجنس الأدبي يستعينون بالتناص لأنه "يتيح (حرية في الحركة أو القول لا يتاحان له خارج التناص)، فضلا عن البعد العلامي الذي ينحرف بالنص إلى مساره الإخباري إلى وظيفة جمالية، فالإشارات اللغوية من ترتيب الكلمات او الاقتباسات أو التلميحات الثقافية بأنواعها المختلفة كلها علامات تحفز التخييل على استنطاق الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دال (مركز ومكثف) ومدلول (واسع شمولي)" [2].

والتناص في القصة القصيرة جدا قد يعطي جمالية وفاعلية إذا حسن استخدامه من قبل المبدع، وقد يكون للتناص أوجه سلبية كما ذكرها جاسم خلف إلياس وهي:

1- " تعدد التناصات في القصة الواحدة، إذ يؤدي هذا التعدد إلى تشتيت، ولا سيما إن لم تتكامل فيما بينها.

2 -إن التصريح والمباشرة والتعليمية بهدف إيصال الرسالة قد يجرون إلى خفوت وهج التناص، فنصف الرؤية في الفن أفضل منها كاملة.

3-اختيار الطريق والجانب المجهول يؤدي إلى التعريف والكشف، مع مدى شيوعه ومكانة النص القديم في دواخل المتلقي."[3]

وقد اعتمدت القاصة الجزائرية توظيف التناص في قصصها القصيرة جدا، بهدف تكثيف المحتوى، وإعطاء جمالية شعرية للنص بالإضافة إلى الأغراض الإقناعية، التي تهدف إيصالها للمتلقي من خلال استحضار مجموعة من الخطابات الثقافية، كالخطاب الديني والأدبي والتراثي، وحتى الخطابات العلمية.

2-1 التناص الديني:

[1]- المرجع السابق، ص:253.
[2]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:166.
[3]- المرجع نفسه، ص:177

يتم توظيف النص الديني في النصوص الإبداعية لعدة دواع بلاغية ومعرفية، يضفي على النص جمالية شعرية ويؤدي أغراضا إقناعية، ويعد استحضار النصوص الدينية المقدسة من "أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومته وتذكره... وهي لا تمسك به حرصا على ما يقول فحسب وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا"[1].

وتوظف القاصة الجزائرية التناص الديني كاقتباس دون تغيير في لفظه أو عكسا لمعناه لقداسة هذا النص وليكون حجة بليغة واستشهادا تعزز به القاصة نصها محاولة إقناع المتلقي بنظرتها للواقع والتأثير فيه، فهو من المسلمات التي لا يمكن الشك فيها أو إنكارها.

والقاصة "مريم بغيبغ" من القاصات التي تتميز بثقافة دينية واسعة، حيث يكثر توظيفها للنص الديني من آيات قرآنية وقصص الأنبياء والحديث النبوي الشريف، حيث إننا نلاحظ توظيفها لأكثر من اقتباس في نص ومضي واحد منها ما كان صريحا وآخر ضمنيا، حيث تمزج بين توظيف الآيات وقصص القرآن لتدعم نصها بحجج قوية وإضفاء جمالية فنية مثل مانجده في ومضة "أنصار" التي أتى متنها كالتالي:

"ذلك العشاء الأخير الشاهد الوحيد على جرمه... عندما أصروا على

نصرهم للحق ... بعث فيهم من يفسد ويسفك الدماء . الصليب

الفارغ ملأه بالدماء ... أوهمهم بصلبه وما صلبه! اشرأبت أعناقهم

...لم يصل إليهم... رفعوا جميعا إلى السماء."[2]

تبدو الومضة كأنها ملخص لقصة سيدنا عيسى عليه السلام وحادثة محاولة اغتياله، حيث تبدأ القاصة ومضتها بالتلميح لحادثة صلبه في قولها: (ذلك العشاء الأخير الشاهد الوحيد على جرمه)، حيث يمثل العشاء الأخير اللوحة الفنية لليوناردو دافينشي، التي تجسد الليلة التي اجتمع فيها المسيح عيسى مع الحواريين، وقد ورد في القرآن الكريم تفاصيل حول هذا العشاء، حيث أنزل الله عز وجل مائدة من السماء، وقد ورد هذا في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ ٱلْحَوَارِيُّونَ يَٰعِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ هَلْ يَسْتَطِيعُ رَبُّكَ أَن يُنَزِّلَ عَلَيْنَا مَآئِدَةً مِّنَ ٱلسَّمَآءِ ۖ قَالَ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١١٢﴾ قَالُواْ نُرِيدُ أَن نَّأْكُلَ مِنْهَا وَتَطْمَئِنَّ قُلُوبُنَا وَنَعْلَمَ**

[1] - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م، ص:59.
[2] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ض:103.

أَن قَدْ صَدَقْتَنَا وَنَكُونَ عَلَيْهَا مِنَ ٱلشَّٰهِدِينَ ﴿١١٣﴾ قَالَ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ ٱللَّهُمَّ رَبَّنَآ أَنزِلْ عَلَيْنَا مَآئِدَةً مِّنَ ٱلسَّمَآءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لِّأَوَّلِنَا وَءَاخِرِنَا وَءَايَةً مِّنكَ ۖ وَٱرْزُقْنَا وَأَنتَ خَيْرُ ٱلرَّٰزِقِينَ ﴿١١٤﴾﴾[1].

وهذا العشاء أو المائدة التي أنزلها الله كانت حجة على نبوة عيسى عليه السلام ونصرة الحواريين له ضد اليهود الذين كانوا يتوجسون به ليقوموا باغتياله، وحسب ما أتى في الديانة المسيحية، وما صورته لوحة "ليوناردو دافينشي"، أن هذا العشاء ماهو إلا جتماع لاختيار من ينوب عن المسيح بن مريم ويكون مكانه أثناء محاولة اغتيالة.

وقد كانت أسباب الجريمة والاغتيال لأنهم (عندما أصروا على نصرهم للحق ... بعث فيهم من يفسد ويسفك الدماء)، فالدافع على القتل ليس لظلم طرأ على اليهود، ولكن لأن رسالة الرسل والأنبياء ومن تبعهم وآمن برسالتهم في نصرة الحق وكلمة التوحيد؛ إذ ورد هذا في قوله تعالى: ﴿لَقَدْ أَخَذْنَا مِيثَٰقَ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ وَأَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمْ رُسُلًا ۖ كُلَّمَا جَآءَهُمْ رَسُولٌۢ بِمَا لَا تَهْوَىٰٓ أَنفُسُهُمْ فَرِيقًا كَذَّبُوا۟ وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ ﴿٧٠﴾﴾[2].

كما يأتي اقتباس القاصة من آيات القرآن في قولها: (بعث فيهم من يفسد ويسفك الدماء)، حيث تتناص القاصة مع الآية الكريمة من كتاب الله عز وجل التي وردت في سورة البقرة في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّى جَاعِلٌ فِى ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓا۟ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾﴾[3]، إن هذه الآية أتت لتبين أن ليس كل البشر مفسدين في الأرض فمنهم الطاغية ومنهم الطيب، منهم العاصي والكافر ومنهم المؤمن الصالح. إن الاقتباس الذي وظفته الكاتبة أتى كتقديم ليبرهن أن المبعوث الذي أرسل للاغتيال لم يكن من المفسدين بل على عكس ذلك؛ إذ أنه لم يمتثل لأوامر المفسدين.

وصلاح المبعوث أثبتته القاصة من خلال سلوك المبعوث، من خلال قولها: (الصليب الفارغ ملأه بالدماء ... أوهمهم بصلبه وما صلبه)، وهذا القول يتناص مع الآية الكريمة من قصة سيدنا عيسى عليه السلام التي تنفي صلبه بل رفعه الله إلى عنده وهذا في قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ ﴾[4]

[1]- سورة المائدة، الآيات:من 112 إلى 114.
[2]- سورة المائدة، الآية: 70.
[3]- سورة البقرة، الآية: 30.
[4] -سورة النساء، الآية: 157.

وتأتي خاتمة الومضة لتبين مصير الأنصار والصالحين، حيث أتت القصة هنا لتغير من تفاصيل قصة سيدنا عيسى عليه السلام حيث لم يرفع لوحده بل رفع مع من نصروا الحق (اشرأبت أعناقهم..لم يصل إليهم... رفعوا جميعا إلى السماء.)، وهذا لتبين القاصة مقاصدها المضمرة التي توارت خلف قصة عيسى عليه السلام، فالقاصة أتت لتعبر عن الشهداء الذين يقتلون في سبيل الله لنصرتهم للحق ودفاعهم عن أرضهم وعروبتهم ودينهم، فالشهيد مثل النبي عيسى عليه السلام لم يصلب ولم يقتل بل رفع إلى السموات السبع.

والشهداء كما ورد في القرآن الكريم أحياء عند ربهم يرزقون في قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَقُولُواْ لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتٌۢ بَلْ أَحْيَآءٌ وَلَٰكِن لَّا تَشْعُرُونَ ﴿١٥٤﴾**﴾[1]، وفي قوله أيضا ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾**﴾[2]، وقد جاء في تفسير "ابن كثير" "أن الشهداء في برزخهم أحياء يرزقون، كما جاء في صحيح مسلم: إن أرواح الشهداء في حواصل طير خضر تسرح في الجنة حيث شاءت، ثم تأوي إلى قناديل معلقة تحت العرش..."[3]. فالقاصة من خلال استحضار النص القرآني كان حجة بليغة لإقناع المتلقي وحثه على نصرة الحق والجهاد في سبيل الله، فجزاؤهم عند الله الفردوس الأعلى بجانب الرسل والأنبياء.

كما توظف القاصة "مريم بغيبغ" قصة النبي "يوسف"عليه السلام " لما تحمله هذه القصة من عبر في التوحيد والإيمان بقدرة الله، واللجوء إلى الله في المحن والصبر عليها، لأن بعد العسر يسرا، لذلك أتت ومضة "كهنة" لتعبر عن الفئة الدينية التي عاشت في عهد سيدنا يوسف والتي كانت تنهب الناس بدافع الواعز الديني، فالعنوان ماهو إلا قناع يرمز للظلم الذي تعرضت له شخصية القصة من السلطات العليا، حيث أتى نص الومضة كالتالي:

"أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتعبير، سرقوا السنبلات الخضر... سقطت سنبلتي السابعة، أينعت وربت، أحرقوا الحقل... أدركت جهلهم... كنت كالمجنون أنتظر (يوسف)"[4]

أتت الومضة تتناص مع حادثة الرؤية التي شاهدها عزيز مصر في قصة سيدنا يوسف، في عدة مواضع من الومضة (أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتعبير، سرقوا السنبلات الخضر...)، فعبارة (سرقوا السنبلات الخضر)، تتناص مع قصة سيدنا يوسف في قوله تعالى:﴿ **وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُءْيَٰيَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ**

[1]- سورة البقرة الآية: 154.
[2] - سورة آل عمران، الآية: 169.
[3] - أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط:1، 1420هـ/ 2000م، ص:222.
[4] - مريم بغيبغ، كهنة، ص:46.

﴿ ﴾[1]، فالسنبلات الخضر تشير إلى سنوات الخير كما جاء في تفسير الرؤية في قصة يوسف عليه السلام، إلا أن هذه السنبلات سرقت، وشخصية القصة تتهم فئة من المجتمع تدَّعي المعرفة لتسلبها سنوات العمل والشقاء في جمع الرزق، فسلب الرزق لم يكن عنوة أو بالقوة ولكن من خلال الاحتيال بادعائهم للمعرفة والحكمة وتفسير الرؤى، فالتعبير كما جاء في معجم "لسان العرب" من "عَبَرَ الرُؤيا يَعبُرُها عَبرًا وعِبارة وعبَّرها: فسَّرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها"[2].

تستمر القاصة في سرد أحداث الومضة، فعند سرقة الكهنة للسنابل، سقطت منهم السنبلة، السابعة، التي أثمرت وأصبحت حقلا، ليتم إفسادها وحرق المحصول، وهذه الحادثة غيرت من نظرة الشخصية أتجاه الكهنة والتأكد من جهلهم وظلمهم، فكانت رد فعل الشخصية من خلال قولها المجازي (كنت كالمجنون أنتظر يوسف)، فقد شبهت الشخصية نفسها بالمجنون فاقد العقل بسبب الصدمة التي كادت تفقده عقله، وهو ينتظر يوسف، فذكر اسم سيدنا يوسف هنا، أتى ليدل على صاحب الحكمة والمعرفة في تفسيره للرؤية.

فالومضة أتت تحمل عدة قراءات وتأويلات، إلا أن المغزى العام الذي يمكن أن نستشفه منها، والذي سعت القاصة إلى إضماره من خلال تلميحها له بالاستعانة بقصة سيدنا يوسف، وهو تولي الجاهلين لمناصب عليا لا تتوافق مع قدراتهم العقلية والمعرفية والأخلاقية، بينما من يملكون الأحقية بهذه المناصب لتطوير الأمة يهمشون.

ويقل توظيف التناص الديني عند كل من "رقية هجريس" وأمال شتيوي" فلا يرد إلا نادرا، وقد تجسد هذا من خلال ومضة "حسد"، حيث تقتبس القاصة آية من آيات التعوذ لطرد الشيطان والحسد والعين، والتي أصبحت من العادات المتوارثة في المجتمع، وقد وردت هذه الآية في النص لطرد الحسد، حيث تقول القاصة في نصها:

"انتشر اسمها كوميض برق.. هب النيام يقرأون.. تتالت رنات والليل انتصف..ما كانوا يهنئون، لكن يتساءلون: متى؟ كيف؟

سدت الأبواب تتعوذ برب الفلق."[3]

[1]- سورة يوسف، الآية:43.
[2] -ابن منظور، لسان العرب، ج:4، ص: 529.
[3] - رقية هجريس، زخات حروف، ص:47.

أتت الومضة تعبر عن نجاح شخصية الومضة التي وصلت حد الشهرة (انتشر اسمها كوميض البرق...هب النيام يقرأون)، حيث أصبح اسمها يعلن في المواقع والصحف، فكان أقاربها وأصدقاؤها يتصلون بها ليس لتهنئتها ولكن فضولا وحسدا منهم لمعرفة أسباب النجاح، وكيف وصلت لهذه المكانة، حيث لم ينتظروا حتى يحل الصباح (تتالت رنات والليل انتصف)، فالاتصال في وقت متأخر إنما يدل على أمر مستعجل، بينما في الومضة فهو يدل على مشاعر الفضول والغيرة والحسد التي لا تستطيع انتظار معرفة الأخبار في وقت مناسب.

وقد أتى الحوار عبر الهاتف عبارة عن أسئلة اختصرتها شخصية القصة في حرفي الاستفهام متى؟ وكيف؟ أي الزمن أو المدة التي استغرقتها الشخصية في النجاح وذيوع اسمها وشهرتها، والطريقة التي وصلت بها لهذه المكانة، وهي أسئلة تدل على الفضول والغيرة والحسد، فكان رد الشخصية على هذه الأسئلة ب (سدت الأبواب وتعوذت برب الفلق)، فالقاصة هنا تتناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلْفَلَقِ ۝١ مِن شَرِّ مَا خَلَقَ ۝٢** ﴾[1]، وقد جاء في في حديث الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام ليس هناك أفضل من سورة الفلق وسورة الناس في التعوذ حيث جاء في كتاب تفسير القرآن لابن كثير أنّه "عن ابن عائش الجهني: أن النبي ﷺ قال له: يا ابن عائش، ألا أدلك_ أو: ألا أخبرك_ بأفضل ما يتعوذ به المتعوذون؟. قال: بلى، يا رسول الله. قال: قل أعوذ برب الفلق، وقل أعوذ برب الناس، هاتان السورتان"[2].

فالشخصية تحصن نفسها من شر أقاربها وأصدقائها وحسدها، فقد أضفت آية التعوذ جمالية فنية على النص وأحالت القارئ على طبيعة الأسئلة والهدف منها من جهة، وكشف الشخصية لحقيقة هذه الشخصيات التي لم تفرح لنجاحها بل كانت تضمر الحقد والحسد من شهرتها ونجاحها، فالقاصة من خلال هذا التداخل مع النص القرآني في السياق القصصي، تبين أن الابتعاد عن الأذي والتعوذ هو أفضل حل لتحصين النفس.

2-2 التناص الأسطوري:

يعد الخطاب الأسطوري من أهم الخطابات التي لها عدة وظائف جمالية وإقناعية بالإضافة إلى حملها لدلالات تعود للإنسان الأول الذي فسر بها الظواهر الوجودية، فهذا الأمر يسهم في الإيحاء والتكثيف، لذلك "يستخدم القاص هذه التقنية لإبداع حالة تناظر بين الشخصية الأسطورية وثقلها المعرفي،

[1]- سورة الفلق، الآيتين: 1-2.
[2] - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص:2052

والواقع حسب الحالة المراد تقديمها"[1]، وبالرغم من الأهمية التي تحتلها الأسطورة، في الإحالة على القضايا الوجودية، إلا أن القاصة الجزائرية لم تستفد من طاقاتها الإيحائية، فنجد توظيفها لهذا الخطاب يأتي نادرا في مجموعاتها القصصية، ومن بين القاصات التي وظفت الأسطورة نجد "أمال شتيوي" في ومضة "سيزيف"، التي أتى نصها كالتالي:

"وضع رأسه فوق الصخرة وتدحرج

كلما تذكر خيانتهم، زاد سقوطه

باتجاه القمة..

وزاد ارتقاؤهم باتجاه القاع."[2]

أتت الومضة عبارة عن مفارقة لفظية ودلالية، يتداخل فيها الواقعي بالأسطوري، حيث وظفت القاصة أسطورة سيزيف لتعبر عن رؤيا وعبثية الحياة، فإذا كانت الأسطورة تدل على دورانية الحياة بين الفشل والنجاح، فإن القاصة وظفتها بطريقة عكسية تدل فيها على الجزاء/ العقاب، الخيانة/ الصدق، حيث تبدأ ملامح الجزاء والعقاب من خلال وضعية الصخرة والرأس، فشخصية القصة وضعت رأسها فوق الصخرة لتدحرج إلى أسفل الجبل. وليس كما ورد في الأسطورة أن سيزيف هو من يضع الصخرة على رأسه ليصعد بها إلى القمة.

وإذا كان حمل الصخرة هو عقاب على الجرم الذي ارتكبه سيزيف جراء مكره وخداعه، فإن شخصية القصة لم ترتكب أي جرم أو إثم ليتم عقابها بحمل الصخرة، إلا أنها تتدرج للأسفل، وسقوط الشخصية هو سقوط معنوي (كلما تذكر خيانتهم، زاد سقوطه باتجاه القمة)، فالصدمات التي تواجه الإنسان وخاصة خيانة الأقارب والأصدقاء تجعل الإنسان يعيش حالة نفسية مختلطة المشاعر بين الألم والخيبة وفقدان الثقة بالغير، إلا أن هذه الصدمة تجعل الإنسان يصبح أقوى، فنجد القاصة هنا تتناص ضمنيا مع المثل الشعبي (الضربة اللّي ما تقتلك تقويك)، فهنا تكون للخيانة جانبان، الشعور بالسقوط نتيجة الألم الذي تترك، والشعور بالقوة بعد الضعف فترتقي إلى القمة من خلال دروس الحياة.

أما الشخصيات الثانوية التي تمثل الخونة في الومضة، فإنهم بتصرفاتهم يعتقدون أنهم وصلوا للقمة، بينما هم يسقطون إلى القاع، والسقوط هنا معنوي، يدل على العقاب الذي ينتظرهم من خلال ما تضمرة

[1] - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:173

[2] - أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:21.

الومضة من معان تتناص فيها مع آيات القرآن الكريم التي توضح غضب الله عز وجل من الخونة والمنافقين، ومن بينها قوله تعالى: ﴿**وَلَا تُجَٰدِلْ عَنِ ٱلَّذِينَ يَخْتَانُونَ أَنفُسَهُمْۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ مَن كَانَ خَوَّانًا أَثِيمًا ﴿١٠٧﴾**﴾[1].

والتناص الأسطوري أتى بطريقة عكسية ليعبر عن مقاصد القاصة في هذه الومضة ويكون حجتها في إقناع المتلقي بأن السقوط ليس دائما يكون فشلا أو خيبة بل قد يكون سببا في النجاح، فالومضة تحمل عدة دلالات تجمع فيها بين الخيانة سواء أكانت خيانة الأقارب والأصدقاء، أو خيانة الوطن والدين، وبين الجزاء الذي ينتظر الصالحين في الدنيا والآخرة، والعقاب الذي ينتظر المنافقين والخونة.

2-3 التناص التراثي:

يعد التراث الشعبي من أهم النصوص التي يتم توظيفها في السرد الجزائري بصفة عامة، فهي تعبر عن خصوصية السرد الجزائري من جهة، وما تحمله هذه النصوص من تراكمات معرفية متوارثة عبر الأجيال من جهة أخرى، ويعد المثل الشعبي من أهم النصوص التي يوظفها السرد وخاصة في الحوار بين الشخصيات لأنه اختصار للمواقف واقتصاد للغة، بالإضافة إلى الصياغة الجمالية والشعرية ذات النغم الموسيقي، فهو "صياغة مسكوكة بدقة، ولها عموما شكل استعاري يعبر بواسطته الذكاء الشعبي عن تجربته الحياتية. ويبدو المثل واضحا بوصفه التعبير عن فكرة معينة بواسطة صورة ما، إن إحداهما تعوض الأخرى اعتمادا على علاقة المشابهة، وهذا عينه هو تعريف الاستعارة"[2].

ومن بين الومضات التي ورد فيها المثل نجد ومضة "الغرفة المظلمة" التي أتى بها المثل العربي "الكلاب تنبح والقافلة تسير" بطريقة مغايرة يعبر عن مقاصد القاصة في الومضة، حيث توقفت القافلة عن المسير عندما نبحت الكلاب بعكس ما ورد في المثل. تقول "مريم بغيبغ" في هذه الومضة:

"تنافسوا في وضع القواعد والعلوم، غرتهم الهبات...

تحرشت بهن العصبية.. نبحت عليهم الكلاب

... توقفت القافلة عن المسير!"[3]

[1] - سورة النساء، الآية: 107.
[2] - فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ص:51.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:43.

يضرب المثل _الكلاب تنبح والقافلة تسير_ في المواقف التي يكثر فيها كلام الحاقدين والحاسدين على نجاح فئة معينة، أي أن كلامهم لا يؤثر فيهم وفي نجاحهم، بينما ورد بطريقة عكسية ليدل على تأثير الكلام وكبحه لمسيرة النجاح.

وورود المثل بطريقة عكسية جاء ليعبر عن المعاني التي تحملها الومضة بداية من العنوان "الغرفة المظلمة"، التي تشير إلى الظلام وعدم وضوح الرؤية، كما تدل على التوجس والريبة من عدم معرفة مايوجد بها؛ أي أن المعرفة منعدمة، وهي سبب الفشل وتوقف طريق النجاح.

تبدأ القاصة بسرد الحكاية بداية من طريق النجاح، والتنافس في تحقيق الفوز، وهو أحد أسباب نشوء الحقد ومحاولة تثبيط وتوقيف سير هذه القافلة (تنافسوا في وضع القواعد والعلوم)، والتنافس يكون بين طرفين كل منهم يريد النجاح عن طريق المعرفة التي تتم من خلال وضع القواعد الضابطة للعلوم التي تسهم في تطوير المجتمع والبلاد.

بينما الطرف الآخر الذي يخاف من نجاح منافسه يعمل جاهدا ليس في تطوير نفسه بل في تثبيط مسيرته، فيلجأ إلى الحيل والتي تمثلت في (غرتهم الهبات... تحرشت بهم العصبية)؛ أي احتالوا عليهم من خلال تقديم الهدايا التي تقدم للأحبة لكي يضمروا حقدهم ويأمنهم الطرف الآخر ولا يشك في نواياهم. أما الطريقة الثانية في توقيف مسيرة النجاح والتطور فتمثلت في قول القاصة (تحرشت بهم العصبية)؛ أي استفزازهم من خلال العصبية الطائفية والعرقية لتشتيت صفوفهم والانشغال بالصراعات.

أتى المثل بطريقة عكسية لتعبر به القاصة عن الصراعات الطائفية والعرقية في الدول العربية، نتيجة تحريض من الآخر ليوقف مسيرة التطور الاقتصادي والعلمي في الدول النامية وهم في غفلة وجهل للمكائد التي أوقعهم فيها. فتوظيف المثل أتى حجة تنور عقل المتلقي وتفتح ذهنه على واقع الصراعات التي يعيش فيها تجعلة ينبذ العصبية ويصحح تفكيره.

كما توظف القاصة "رقية هجريس" المثل العربي الذي يدعو للوحدة وفضلها، بدل معاشرة الحاقدين والحاسدين، حيث أتى العنوان يعبر عن مغزاها "وحدة"، التي أتى نصها كالتالي:

"خمن ثم تساءل: إلى متى سأظل وحيدا في هذا الفضاء؟

ردت نفسه: "الوحدة خير من جليس ماكر.."[1]

[1] - رقية هجريس، زخات حروف، ص:16.

أتى المثل في سياق النص ليكون حجة عن محاسن الوحدة، من خلال المنولوج بين الشخصية وذاتها المتمثل في سؤال وإجابة يبين تذمر شخصية لعيشها وحيدة (إلى متى سأظل وحيدا في هذا الفضاء؟)، فالاستفهام هنا أتى لغرض التحسر على الذات والشعور بالأسى من العيش في عزلة عن المجتمع، وقد أتى لفظ الفضاء بدل المكان لتدل على خلو المحيط الذي تعيش فيه من السكان فالفضاء هو "ما اتسع من الأرض والخالي من الأرض"[1]، فالفضاء هنا لا يدل على المكان الخالي من السكان، لأنه لا يمكن أن تكون الشخصية وحيدة في هذه الأرض، وإنما أتى الفضاء ليبين خلو الأرض من الصداقة الحقة، في عصر عمت فيه المادية والنفاق وصداقة المصلحة.

ويأتي الرد من ذات الشخصية لتؤكد القاصة على الوحدة التي تعيش فيها الشخصية، فكان المثل هو (الوحدة خير من جليس ماكر) تخفيفا لحزن الشخصية ومن جهة اقتناعها بأن الوحدة أفضل من أن تجالس من يضمر لك البغض والكره. فالومضة تعبر عن ذات القاصة التي تبين حالتها النفسية جراء الصدقات التي كونتها، لتكتشف في نهاية الأمر مكر البشر وخبثهم، لذلك أتى المثل ليعبر عن تجاربها وخيبتها.

كما تستفيد القاصة الجزائرية من التناص مع الحكايات الشعبية، مثلما نجده في ومضة "جحا" "لمريم بغيبغ"، والتي أتى عنوانها عبارة عن قناع ترمز فيه للحمق والغباء، ولا يتمثل التناص من خلال العنوان فقط، بل أيضا من خلال أحداث القصة التي تتناص في مع إحدى طرائف "جحا" والتي أتى نصها كالتالي:

"جثم الحمق على ظهره... ألف كتبا، أبرأ الأبرص والأكمه، تقلد

أوسمة، تزوج ابنة الوزير الشقراء...

قلب صفحات الجريدة... صرخ: تبا لتشابه الأسماء"[2]

أتى تصوير الشخصية عبارة عن مفارقة تجمع بين الغباء والذكاء (جثم الحمق على ظهره... ألف كتبا، أبرأ الأبرص والأكمه)، فإذا كان الغباء والحمق من صفات جحا، فكيف يكون تأليف الكتب، وشفاء الأمراض المستعصية التي عجز الطب على إيجاد دواء لها، مقترنا بالغباء؛ حيث اتصف بصفات الأنبياء في الإتيان بالمعجزات مثل النبي عيسى في قوله تعالى: ﴿**وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ أَنِّي قَدۡ جِئۡتُكُم**

[1]- مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة- مصر، ط:2، 1392هـ/ 1972م،ص:694.
[2] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 25.

﴿بِّاٰيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّيٓ أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيْـَٔةِ ٱلطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًۢا بِإِذْنِ ٱللَّهِۖ وَأُبْرِئُ ٱلْأَكْمَهَ وَٱلْأَبْرَصَ وَأُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ ٱللَّهِۖ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِى بُيُوتِكُمْۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿٤٩﴾﴾[1]. ثم (تقلد أوسمة)؛ أي نال الشهادات والجوائز لما حققه من نجاحات.

تأتي الكاتبة لتبين سبب الجمع بين الغباء والذكاء الذي يصل حد المعجزات النبوية، ونيل الأوسمة، وهو زواجه بابنة الوزير (تزوج ابنة الوزير الشقراء)، فهذه المكانة جعلت من لا يملك العلم يتقلد الأوسمة والمناصب، التي كان يجب أن تكون من نصيب من يمتلكون الزاد المعرفي والحكمة.

وتنتهي الومضة بسخط الشخصية وتذمرها من تشابه الأسماء حين تصفحها للجريدة، وهذه النهاية أتت لتؤكد مغزى الومضة وتثبت إدانة الشخصية، حيث تشابه الأسماء لا يعني تشابه الشخصيات من حيث القدرات المعرفية، وهذا ليتبين أن العلم والمعرفة والأوسمة كانت لشخصية أخرى تقاطع اسمها مع شخصية جحا، تملك ما يؤهلها لتكون من أصحاب الاوسمة والجوائز.

وتتجه مقاصد القاصة من خلال هذه الومضة بداية من العنوان "جحا" الذي عرف بالدهاء، من خلال نيله مراده بالحيلة والفطنة، بالرغم من قلة علمه ومعرفته، ونص الومضة أتى ليبين غباء الشخصية التي نالت الألقاب والأوسمة وشاع اسمها في الطب وتأليف الكتب وهذا لإنه صهر الوزير الذي استطاع عن طريق هذه الواسطة أن يحصل على مكانة مرموقة بالرغم من جهله، فالقاصة توضح ما أصبحنا نعيشه في زماننا من تنصيب شخصيات جاهلة في مناصب ليست أهلا لها، وهذا عن طريق ماعرف بالعلاقات والقرابات مع ذوي الشأن في البلاد.

2-4 التناص الأدبي :

توظف القاصة الجزائرية قراءاتها السابقة للنصوص الأدبية الشعرية منها والنثرية، وهذا من أجل إضفاء جمالية فنية على نصوص ومضاتها وتكثيفها، كما يتم هذا التوظيف إما استشهادا أو مقارنة بين واقع الأدب في العصر الحديث وما كان عليه في الماضي، أو بين القصة الومضة التي لا تتجاوز السطرين وبين الفنون السردية الأخرى المطولة والتقنيات الفنية والجمالية التي أفرزها التطور الأدبي، حيث يقول جاسم

[1]- سورة آل عمران، الآية: 49.

خلف إلياس حول استخدام التناص الأدبي في القصة القصيرة جدا: "تستخدم هذه التقنية إما مع الفكرة الأدبية أو مع أحد أعلام الأدب لإبداع استجابة تهدف إلى مقارنة الماضي والحاضر"[1].

وتتناص القاصة الجزائرية بكثرة مع النصوص السردية مقارنة بالنصوص الشعرية، من روايات وقصص من المخزون الأدبي العالمي والجزائري، حيث نجد القاصة "مريم بغيبغ" تجمع بين عدة تناصات أدبية تمثلت من خلال عدة عناوين لروايات عالمية وعربية في ومضة "رواء"، التي تعبر عن التشرب المعرفي وحب التطلع للإبداع عبر العالم، حيث لا تخلو جملة في هذه الومضة من التناص، تقول القاصة فيها:

"في مدن الملح... تاه بين الحرب والسلم..

يئس من مواسم الهجرة إلى الغرب.. آثر العزلة...

بلغ مئة عام ومايزال يتألم."[2]

تبدأ القاصة ومضتها بذكر مكان الأحداث (في مدن الملح) التي تتناص فيها مع رواية السعودي "عبد الرحمان منيف" المعنونة "مدن الملح"، وهي المدن التي نتجت جراء اكتشاف النفط بها، والتطورات التي حدثت غيرت من طبيعة عيش سكان الجزيرة العربية، فحدثت صراعات بين معارض ومؤيد لهذه التطورات، واستغلال السلطات لهذه المناطق التي اضطرت في بعض الأحيان لقمع المعارضات واستخدام وسائل التعنيف لكبح جموح الشعب، بالإضافة إلى التسهيلات التي قدمت للولايات المتحدة الأمريكية من أجل نيل مرادها.

وفي هذه المدن ضاعت شخصية الومضة بين الحرب والسلم بين السلطات، وهنا تتناص القاصة مع الرواية المشهورة "الحرب والسلم" للكاتب ليو تولستوي (Leo Tolstoy)، والتي تدور أحداثها حول غزو نابليون بونابارت للأراضي الروسية، والتي انتهت بانسحاب نابليون جراء عدم استسلام القوات العسكرية الروسية وصعوبة المناخ في روسيا.

في المدن التي نشأت حديثا جراء تواجد النفط، والصراع بين السلطة والشعب بالإضافة إلى دخول الغرب، فأصبح في حيرة بين أن يصارع من أجل حقوقه أو ينسحب كما انسحب نابليون ويستلسم ويرضخ للأمر الواقع لأنه ليس له القدرة على مواجهة السلطة.

[1]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:174

[2] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:64.

وتتناص القاصة أيضا مع رواية "موسم الهجرة للشمال" للروائي السوداني "الطيب صالح" في قولها: (يئس من مواسم الهجرة إلى الغرب)، حيث استبدلت القاصة لفظة (الشمال) بلفظة (الغرب) لتعبر عن مقاصدها من الومضة، فإذا كانت الهجرة إلى الشمال تصف رحلة مصطفي من القاهرة إلى لندن، بينما اختارت القاصة لفظة الغرب التي أصبحت أكثر استعمالا في زماننا لتعبر عن الهجرة إلى المدن الأوربية، وإذا كانت الشخصية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"؛ فتحت لها الهجرة آفاقا رحبة للشخصية من تعليم ومنصب مرموق في الجامعة، بينما شخصية الومضة يئست من الهجرة إلى الدول الأوربية؛ أي أن سفرها لم يثمر بفائدة كان يرجوها من عمل أو دراسة ليضمن مستقبله.

كما تتناص القاصة أيضا في خاتمة الومضة مع الرواية العالمية "مئة عام من العزلة" للكاتب الكولومبي "غابرييل غارسيا ماركيز" (Gabriel García Márquez)، في قول القاصة "آثر العزلة... بلغ مئة عام ومايزال يتألم)، فإذا كانت شخصية الرواية خوسيه أركاديو عزل نفسه في المدينة التي أسسها نتيجة جريمه ارتكبها، ثم عزل نفسه في حجرته هوسا في حب المعرفة والبحث عن أسرار الكون المبهمة لحد إصابته بالجنون، فإن شخصية الومضة لم تكن عزلتها هروبا أو خوفا من المصير المجهول، بل فضل العزلة عن العالم لكي ينسى الصراعات بين الشعب والسلطة، غير أن العزلة لم تذهب الألم العميق الذي أحدثته تلك الصراعات.

أتت التناصات في هذه الومضة لتكثف المحتوى الدلالي، وتقتصد في عدد كلماتها، فمضمون الومضة يحمل محتوى سياسيا تمثل في الصراع بين السلطة والشعب، والتطبيع مع الدول الغربية في الاستحواذ على آبار النفط، حيث يئس الشعب في الفقر والعوز مما أدى إلى الهجرة للبحث عن لقمة العيش، غير أن هذه الهجرة لم تأت بالنتائج المرجوة. كما تعبر الومضة عن ذات القاصة المتشربة للمعارف، وكثرة اطلاعها على الإبداع العربي والعالمي، فهذه الومضة هي تحدٍ للفكر الذكوري الذي يدعي أن المرأة ناقصة عقل.

كما تتناص القاصة "مريم بغيبغ" مع الرواية الجزئرية في ومضة "سيدي مسيد"؛ إذ تتداخل العديد من الخطابات الثقافية الأدبية والدينية والمعتقدات المتوارثة في تشكيل نصها الذي يأخذ أبعادا اجتماعية ودينية، بداية من العنوان "سيدي مسيد" الذي يمثل اسم أحد جسور مدينة قسنطينة، والذي يحمل اسم ولي صالح، شاعت حوله الكثير من الخرافات، تقول القاصة في هذه الومضة:

"الولي الطاهر يقوم أخيرا من مقامه الزكي، يحلق بعيدا... عند باب السماء الأولى كتم صوت دعائهم... أحكمت أبواب الجنة الثمانية

مازالوا يتبركون بجسره المعظم الذي يصلهم بالله... بينما تستمتع بأكل حباله دابة الأرض."[1]

تمزج القاصة في ومضتها بين عدد من النصوص الغائبة الأدبية والخرافية والدينية، فبداية الومضة تمزج القاصة بين رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للروائي الجزائري "الطاهر وطار"، وبين الخرافة التي تدور حول الولي الصالح "سيدي مسيد".

وتتناص القاصة في بداية الومضة مع رواية "الطاهر وطار" المعنونة ب"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وإن كانت شخصية الولي الطاهر في رواية "الطاهر وطار" تجوب أرجاء البلاد في جو خرافي يمزج بين الحلم والاستفاقة منه للبحث عن المقام الزكي، فإن شخصية الومضة وهي الولي الصالح "سيدي مسيد" الذي يقوم من مقامه ليحلق بعيدا، وهنا كناية عن الموت، فالضريح أو المقام هو لجثة الولي، بينما روحه تعود إلى ربها بعد وفاته.

بعد وفاة الولي يبقى مقامه أو الضريح الذي يزوره الناس ويتبركون به ويدعونه إلا أن دعواتهم لم تصل (عند باب السماء الأولى كتم صوت دعائهم... أحكمت أبواب الجنة الثمانية)، ففي السماء الأولى تتناص القاصة مع حادثة الإسراء والمعراج حيث التقى الرسول ﷺ بآدم عليه السلام أبي البشرية في السماء الدنيا، فقد جاء في صحيح البخاري "...أن رسول الله ﷺ قال: ... فلما جئت إلى السماء الدنيا قال جبريل عليه السلام لخازن السماء: افتح: قال من هذا؟ قال: هذا جبريل. قال: هل معك أحد؟ قال: نعم، معي محمد. فقال: أأرسل إليه؟ قال: نعم. فلما فتح علونا السماء الدنيا فإذا رجل قاعد على يمينة أسودة وعلى يساره أسودة، إذا نظر قبل يمينه ضحك، وإذا نظر قبل شماله بكى، فقال: مرحبا بالنبي الصالح والابن الصالح! قلت لجبريل: من هذا؟ قال: هذا آدم. وهذه الأسودة عن يمينه وشماله نسم بنيه، فأهل اليمين منهم أهل الجنة، والأسودة التي على شماله أهل النار، فإذا نظر على يمينه ضحك وإذا نظر قبل شماله بكى..."[2]

إن هذا التناص مع الحديث النبوي الشريف يؤدي وظيفة جمالية فنية وأخرى إقناعية، فهو كناية عن أن دعوة الولي "سيدي مسيد" هي دعوة لا تصل إلا للبشر ولا تتعدى السماء الأولى حيث يوجد أبو البشرية آدم عليه السلام،كما أنها حجة لمن يدعون غير الله فإن دعواتهم لا تصل إلى الله، بل إن القاصة تضيف حجة أخرى تدعم بها حجتها، مستندة في رؤيتها الاستشرافيه على الثقافة الدينية والنص القرآني،

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:57.
[2] - صحيح البخاري، ص:302.

فالجنة تفتح أبوابها للمتقين والصالحين في قوله تعالى: ﴿وَسِيقَ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوۡاْ رَبَّهُمۡ إِلَى ٱلۡجَنَّةِ زُمَرًاۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتۡ أَبۡوَٰبُهَا وَقَالَ لَهُمۡ خَزَنَتُهَا سَلَٰمٌ عَلَيۡكُمۡ طِبۡتُمۡ فَٱدۡخُلُوهَا خَٰلِدِينَ ٧٣﴾[1] .

بينما الذين يدعون غير الله فمأواهم جهنم في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَدۡعُ مِن دُونِ ٱللَّهِ مَا لَا يَنفَعُكَ وَلَا يَضُرُّكَۖ فَإِن فَعَلۡتَ فَإِنَّكَ إِذٗا مِّنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ١٠٦﴾[2] ، فشخصيات الومضة ممن يدعون غير الله، ويتقربون لقبر الولى الذي لا حول له ولا قوة، بينما هم يعتقدون أن هذا الجسر الذي سمي باسم الولي الصالح حسب اعتقادهم يوصل دعواتهم لله (مازالوا يتبركون بجسره المعظم الذي يصلهم بالله)، بينما هم في جهل وغفلة عن حقيقة دينهم (بينما تستمتع بأكل حباله دابة الأرض)، أو هم يكفرون بآيات الله كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا وَقَعَ ٱلۡقَوۡلُ عَلَيۡهِمۡ أَخۡرَجۡنَا لَهُمۡ دَآبَّةٗ مِّنَ ٱلۡأَرۡضِ تُكَلِّمُهُمۡ أَنَّ ٱلنَّاسَ كَانُواْ بِـَٔايَٰتِنَا لَا يُوقِنُونَ ٨٢﴾[3]. ودابة الأرض هي دابة تخرج آخر الزمان لتبين للناس الظلال الذي هم عليه، وقد أتت دابة الأرض في القصة لتأكل حبال الجسر، فإذا كان الجسر مكانا مقدسا يتبركون به ويدعونه بدل الله، فإن هذه الدابة تأكله وتلغي قدسيته.

أتت هذه الومضة تعج بالتناصات الدينية دمجتها القاصة برواية الطاهر وطار "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ذات الطابع الصوفي التي تمتزج وتتفاعل مع نص الومضة لتكون حججا لظاهرة اجتماعية ماتزال لوقتنا هذا تبين جهل المجتمع بالقضايا الدينية التي تقوده إلى الشرك بالله، وهي التبرك بالأضرحة ومقامات الأولياء الصالحين، والإيمان بقدرتهم على تحقيق دعواتهم، فهم لا يعلمون بأن هذا الامر كفر بالله عز وجل يقودهم إلى نار جهنم.

كما تتناص القاصة مع قصص الأطفال العالمية في ومضة "التباس" التي توظف فيها قصة "ليلى والذئب" أو كما تسمى أيضا "ذات الرداء الأحمر" للكاتب الفرنسي شارل بيرو Charles Perrault، وقد وظفتها القاصة بطريقة تتناسب مع مقاصدها، حيث أتت الومضة عبارة عن تناص كلي للقصة التي غيرت القاصة في تفاصيل أحداثها وحتى وظائف شخصياتها، ونص الومضة هو كالتالي:

"وسط الغابة... تحمل ليلى سلة التيه

...الجدة أهدت للذئب أزهارها... الذئب يحتطب

...الحطاب أوقد ناره...

[1]- سورة الزمر، الآية: 73.
[2]- سورة يونس، الآية: 106.
[3] - سورة النمل، الآية: 82.

كلما نظرت إليه برزت لها أنياب."[1]

لتقصي مغاليق النص، ومعرفة مقاصد القاصة من نص الومضة _ الذي يتميز بالتلغيز وغياب المنطقية_ نبدأ بالعنوان الذي يعد البوابة الأولى لفهم النص خاصة ونحن نتعامل مع القصة القصيرة جدا، التي يمثل العنوان جزءا هاما في توضيح مقاصد الكاتبة، والتي عنونت ومضتها بـ "التباس" الذي يعني كما ورد في معجم اللغة العربية المعاصر "التبس عليه الأمر: لبَس؛ أشكل واختلط واشتبه، كان غير واضح... التبس عليه الحق بالباطل...تلبَّس به الأَمرُ: اشتبه واختلط عليه، تعلق به واختلط... لبَّس عليه الحقائق: خلطها وستر حقيقتها وأظهر خِلافها، جعلها غير واضحة... التباس (مفرد): مصدر التبس... عدم التمييز بين شيئين مختلفين واعتبارهما شيئا واحدا، عدم الوضوح وإدراك المضمون. اختلاط الأفكار بدون رابط منطقي بينهما. الالتباس الدلالي: احتمال الكلام لأكثر من معنى، وقد يكون ذلك نتيجة للتعقيد المعنوي. الالتباس النحوي: عبارة تحمل أكثر من معنى بسبب تركيبها النحوي"[2].

فالعنوان يعبر عن الغموض واختلاط الحق بالباطل الذي عبرت عنه القاصة في ومضتها بداية مكان الأحداث (وسط الغابة)، فالغابة مكان يلفه الغموض، يحمل عدة دلالات منها ما هو سلبي ومنها ماهو إيجابي "فالبعد الأول: يحيل إلى الخطر، وخاصة عندما يرتبط بمنعرجات المسالك، ووعورتها، أشبه ما تكون بالمتاهة التي لا تعرف بدايتها من نهايتها، فضاؤها المكاني يتميز بالتيه والضياع.

البعد الثاني: يحيل إلى عظمة الغابة وجمالها وخصوبة أراضيها، ومدى خضرتها، ونقاوة فضائها الفردوسي المشوب بالمهابة والقداسة، المكتنف بالغموض والغرابة"[3]

والغابة في هذه الومضة أتت لتحمل دلالات سلبية من خلال الأحداث التي يشوبها الغموض بداية من شخصية ليلى التي تتناص كليا مع قصة "ليلى والذئب" التي وظفتها الكاتبة بشكل ملتبس ومختلط وغير منطقي، فإذا كانت في القصة ليلى تحمل في سلتها الطعام والأزهار لجدتها، فإن في الومضة ليلى تحمل (سلة التيه)، حيث جاءت الجملة استعارة مكنية شبهت التيه وهو شيء معنوي بشيء مادي كالفاكهة والطعام الذي يوضع في السلة، ففي القصة ليلى حملت سلة الطعام لجدتها، بينما وهي تحمل سلة التيه التي جعلت الجدة تتوه عن الحقائق وعن الصواب؛ (الجدة أهدت للذئب أزهارها... الذئب

[1] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:87.
[2] - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص:1990.
[3]- فاطمة الزهراء ناضر، الغاب في بدائية المكان وهيكلة صرح الاستدمار وفي رواية "الملحمة" لعبد المالك مرتاض، مجلة الكلم، مج:5، ع:2، 2020م، ص:204.

يحتطب) فبدل أن تهدي الجدة الأزهار لليلى أو أحد عزيز عليها أهدتها للذئب الذي كان يريد افتراسها، وهذا يدل على أن الجدة لا تدرك حقيقة هذا الذئب واعتبرته أحد أهلها وأقاربها ومن تكن لهم المحبة.

بينما (الذئب يحتطب...الحطاب أوقد ناره)، فالذئب يحضر الحطب ليشعل النار ليفترس غنيمتة، أما الخطاب الذي نجده في القصة يساعد الجدة، في هذه الومضة نجده أوقد ناره، فالهاء تعود على الحطاب، إما أنه أشعل النار ليتدفأ بها أو أنه أشعلها ليكون هو نفسه طعام الذئب.

أما خاتمة الومضة فهي تزيد من التباس الومضة وغموضها (كلما نظرت إليه برزت لها أنياب)، فمن هي التي برزت لها أنياب أهي الجدة أم ليلى، وإلى من تنظر، هل للحطاب أم للذئب. من خلال هذه الخاتمة التي تبدو غامضة توحي بالالتباس بين الحق والباطل، ولكنها تبين طبيعة الحقائق فمن تعتقده طيبا كالجدة وليلى تظهر لها أنياب، وهنا نقطة الالتقاء بين النص الغائب والومضة، حيث الذئب كان يلبس لباس الجدة، وكلما نظر إلى ليلى برزت له أنياب.

تتجه مقاصد القاصة من خلال رمزية الومضة وشخصياتها، أن الجدة ترمز للسلطة، بينما الحطاب فهو الشعب الذي يكد ويعمل، أما الذئب فيرمز إلى الدول أو الأطراف التي تستغل السلطة والتي تهديها خيرات البلاد، أما ليلى فهي تمثل الشعب الذي في تيه وضياع بين الحق والباطل، في وسط غابة يأكل فيها القوي خيرات البلاد، ويستغل الشعب الضعيف.

وقد ترمز الجدة للعادات والتقاليد البالية، بينما الذئب هو المجتمع الذكوري الذي تهديه تقاليد المجتمع السلطة وكل الحقوق، بينما ليلى تمثل الأنثى التي تبقى حائرة بين العادات والتقاليد وظلم المجتمع الذكوري.

كما تتناص القاصة الجزائرية مع فن الخطابة؛ إذ نجدها توظف خطبة "الحجاج بن يوسف" في أهل الكوفة حين ولاه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان على أهل العراق. وذلك عندما تفشت في أوساطها الفتنة، فكان "الحجاج بن يوسف الثقفي" من الجنود أصحاب الخبرة والبأس والقسوة، ليوقف الفساد الذي حل بأهل العراق فكانت أول خطبة ألقاها على أهل الكوفة لتكون تهديدا ووعيدا لكل من يعصي أمره وهي من أشهر الخطب، التي تحظر في ومضة "كاهن" للقاصة "مريم بغيبغ"، والتي أتى متنها كالتالي:

"من أقصى المدينة، جاء .يحمل في يده اليمنى منجلا وبالأخرى

سلالا! جز الرؤوس اليانعة وعفا عن الكلاب... قبل رحيله تفطن

لرؤوس تنبت شامخة من تحت التراب"[1]

تتناص القاصة مع خطبة الحجاج التي يقول فيها: "... أما والله إني لأحمل الشرّ بثِقْله، وأحذوه بنَعله، وأجزيه بمثله؛ أما والله إني لأرى رؤسا قد أينعت وحان قطافها، وكأني أرى الدماء بين العمائم واللحى تترقرق..."[2]، فإذا كانت الخطبة تهديدا فإن الومضة أتت تجسيدا لها، حيث أتت شخصية الومضة تحمل منجلا وسلالا لتجز الرؤوس اليانعة، حيث أتت عبارة (جز الرؤوس اليانعة) تشبيها بليغا شبه فيه رأس الإنسان بالزهرة أو الثمرة الناضجة، التي يتم قطفها، وهذا التشبيه أتى ليرمز إلى الفئة التي تملك عقلا ناضجا تستطيع التمييز بين الحق والباطل، وما يضرها وينفعها، فإن هذه العقول أصبحت تهديدا على شخصية القصة التي تمثل السلطة الدكتاتورية.

بينما عفى عن الكلاب، والكلاب هنا أتت لترمز إلى الحاشية والأوفياء لهذه الشخصية الدكتاتورية، والذين يرضخون لأوامره ولا يعصون له أمرا، حتى وإن كانت هذه القوانين ظالمة، إلا أن الشخصية قبل رحيلها بعد قضائها على كل ثائر مخالف لها (تفطن لرؤوس تنبت شامخة من تحت التراب)، فالرؤوس التي تنبت من تحت التراب، يدل على جذر النبتة وساقها الذي مازال ينبض بالحياة، وهي استعارة عن الأبناء الذين يحملون أفكار آبائهم في الدعوة للحرية ونبذ العنف والظلم والاضطهاد.

فمقاصد القاصة في هذه الومضة سياسية، وذلك من خلال توظيفها لخطبة الحجاج ابن يوسف الثقفي لتكون حجة توضيحية لطريقة الحكم الدكاتوتوري في السيطرة على شعبه وذلك من خلال سياسة التخويف وقمع كل من يخالف أوامره حتى ولو كانت قوانينه ظالمة لشعبه، وكل من يرضخ له ويكون وفيا لهذه القوانين فهو من حاشيته.

2-5 التناص المعرفي:

يعد هذا النوع من التناص أو حضور الخطاب الغائب في النص الحاضر، هو حضور خطابات تختلف عن النص الحاضر في النوع، فقد تختلف حتى في أدواتها التعبيرية كالرسم والسنيما، أو الخطابات الثقافية والعلمية كالرياضيات والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع... وهو يعتبر من التناصات المستحدثة التي وظفتها القاصة الجزائرية مواكبة من خلالها لتقنيات التجريب الحداثية التي تتماشى مع تطورات العصر

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:102.
[2]- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج:5، تح: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الانباري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة- مصر، 1365هـ/ 1946م، ص: 17.

والتي تعطي للنص جمالية فنية وأبعادا معرفية؛ "إذ يبرز فيما يقدمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط"[1].

فالقاصة الجزائرية تتميز بثقافة واسعة جعلتها تستثمر هذا المخزون المعرفي الثقافي في إنتاج نصها الومضي وبناء دلالات جديدة تمزج بين المتخيل السردي والمخزون المعرفي والثقافي لدى المتلقي، مثل ما تجسده مريم بغيبع" في ومضة "مرايا" التي تتناص فيها مع الشخصيات والأحداث التاريخية، لتكون الومضة عبارة عن مفارقة تصويرية توضح الفروقات بين الحضارة المعاصرة، والحضارة العربية القديمة، حيث تقول القاصة فيها:

"تعثر بشظايا حضارة زائفة

أخيرا... قرر الحفر عميقا .. تعجب لكرم حاتم!

تألم لمصرع كليب، اندهش لشجاعة ربيعة

فتح كتاب كليلة ودمنة...

غرق في تفاصيله... تلاشت ملامحه... صار بلا وجه!"[2]

أتى عنوان الومضة "مرايا" ليعبر عن انعكاس الإنسان فيها، هذا الانعكاس يرى فيه الإنسان حقيقته، وهي تشبثه بحضارة غيره (تعثر بشظاي حضارة زائفة)، فالانعكاس الذي تركته المرايا لشخصية القصة جعلته يرى أنه يحمل صفات حضارة زائفة، وهي حضارة الآخر وما تحمله من تناقضات وتدهور في الأخلاق والعنصرية التي لا تتوافق مع أخلاق المسلمين ودينهم.

أدركت شخصية الومضة زيف الحضارة وسلبياتها فقررت الحفر في تاريخ العرب والمسلمين، لتكتشف أولا قيمة التعاون والتسامح وكرم الأخلاق الذي يمثل سمة من سمات العرب، حيث أصبح حاتم الطائي رمزا لهذه السمة من خلال القصص التي تروى عن كرم أخلاقة حتى في أصعب الأوقات وأكثرها عوزا.

بينما اطلاعه على حرب البسوس جعله (يتألم لمصرع كليب)، بالرغم من أن كليبا هو من بدأ العداوة مع أبناء عمه عندما قتل ناقة البسوس، التي أدت إلى مقتله، إلا أن القبائل العربية لا تسكت على

[1] - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:176

[2]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:57.

قتل أحد من أبنائها وخاصة إن كان رئيس القبيلة، من هذه الحادثة بدأت حرب الثأثر بين أبناء العمومة قبيلة تغلب بن وائل تثأر لقتل كليب من قبيلة بني شيبان.

فشخصية القصة تألمت لمصرع كليب من عدة نواح، قتل شخص مقابل ناقة، فالمثل يقول السن بالسن والعين بالعين والبادئ أظلم، فبالرغم من أن كليبا عرض على جساس تعويض البسوس بدل ناقتها أربع مئة ناقة ولا داعي للخصومة بين أبناء العمومة. إلا أن جساسا غدره وقتله. كما تتأثر الشخصية من أبيات الشعر التي كتبها كليب بدمه على صخرة يطالب بها أخاه بالثأر لمقتله، فللشعر تأثير في النفس "ومن الدليل على عظم قدر الشعر عند العرب، وجليل خطبه في قلوبهم أنه لما بعث النبي صلى الله عليه والسلم بالقرآن المعجز نظمه، المحكم تأليفه وأعجب قريشا ما سمعوا منه قالوا: ماهذا إلا سحر. وقالوا في النبي صلى الله عليه وسلم: شاعر نتربَّصُ به ريب المنون. وكذلك قال النبي صلى الله عليه وسلم في عمرو بن الأهتم لما أعجبه كلامه: إن من البيان لسحرا"[1]. كما ورد في العقد الفريد قول عمر بن الخطاب حول تأثير الشعر في المتلقي؛ إذ يقول "أفضل صناعات الرجز الأبيات من الشعر، يقدمها في حاجاته، يستعطف بها قلب الكريم، ويستميل بها قلب اللئيم"[2].

كما اندهشت الشخصية من شجاعة ربيعة الذي حمى قبيلته من الغزاة حيا وميتا، حتى أصبح يضرب له المثل في الشجاعة "حْمَى مِنْ مُجِيرِ الظُّعْنِ... قال أبو عبيدة: قال أبو عمرو بن العلاء: ما نعلم قتيلا حَمَى ظعائن غيرَ ربيعة بن مُكَدَّم."[3]

بعد خوض الشخصية في كتب الأخبار وأشعار العرب في الجاهلية وما تحمله من شجاعة وكرم وشهامة، بدأ يبحث في كتب العجائبي من السرد ليفتح كتاب "كليلة ودمنة" الذي يمزج بين السرد وأسلوب الإقناع والحكمة، والتشويق والفكاهة في إنتاج قصص تحمل عبرا حول الحياة السياسية والاجتماعية، وطرق التعامل بين السلطة والشعب، فقصص كليلة ودمنة تتضمن "تفصيلا لواجبات الراعي والرعية ولما يجب على كل إنسان أن يحافظ عليه من جهة الصداقة والصدق في القول والعمل وأدب الضيافة"[4].

وكلما غاصت شخصية الومضة في كتب التاريخ تأثرت لما تحمله الحضارة العربية من أخلاق وصفات نبيلة وحياة سليمة المستقرة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، بينما تجد الشخصية نفسها تعيش وهي

[1]- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج:5 ، ص: 273.
[2] - المرجع نفسه، ص: 274.
[3]- أبو الفضل الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت- لبنان، على الموقع: https://shamela.ws ، 05/16/ 2023م.
[4]- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، لبنان- بيروت، ط:2، 1987م،ص:452.

تحمل حضارة الآخر الزائفة (فتلاشت ملامحه... صار بلا وجه!)؛ أي أنه لا يحمل صفات حضارة العرب والمسلمين، ولا هو يريد أن يبقى على حضارة الآخر التي تتنافى مع مجتمعة، فتلاشت ملامح وجه الشخصية وأصبح بلا وجه!، فالتعجب هنا أتى ليعبر عن الحسرة التي كان سببها الانقياد وراء حضارة أبهرته بمقولات الحرية والديمقراطية الزائفة، وتمني العودة إلى حضارة الأجداد.

إن التناصات التي وظفتها القاصة في ومضتها أتت لتكون حججا وشواهد على عراقة الحضارة العربية وما تحمله من صفات وأخلاق نبيلة. ومن جهة تنتقد من خلالها ما وصل إليه المجتمع المعاصر من اتباعه لحضارة الغرب والانقياد وراء عاداته وتقاليده والتأثر بمقولاته. مما جعله بلا هوية فلا هو شعب غربي بتفكيره وثقافته ولا هو عربي متشبث بأصوله.

وتستحضر القاصة "مريم بغيبغ" العديد من الخطابات العلمية والنظريات الفلسفية في إنتاج نص سردي وامض يجمع بين الجمالية الفنية للسرد القصير جدا بكل مكوناته وسماته مع خطابات معرفية تحمل دلالات جديدة في النص من جهة أخرى، تجعل القارئ يبحث عن المعنى الذي يربط هذه الخطابات بإنتاجية النص والمعنى الجديد الذي يقدمة. ويتجسد الخطاب الفلسفي من خلال ومضة "صفقة" التي تحضر فيها "الفلسفة السريالية"، وجوانبها السلوكية وتأثيرها على شخصية الومضة في قول القاصة:

"بعد أن انتفضت، نعتني بالطائش

..تغزل بالغيمة السوداء فأمطرت العذاب.

قطع إصبعي ثم أجبرني على العزف...

لم أكن وحدي حين أمر الحمار بمراقبة جثتي!

جلس على العرش مبتهجا: عاشت السريالية."[1]

تتناص القاصة مع الفلسفة السريالية التي أتت على لسان الشخصية الرئيسية للومضة، وهو يهتف بـ "عاشت السريالية"، وهي فلسفة شاعت في الأدب وفن الرسم، إلا أنها شملت جميع جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية وتعني "ما فوق الواقع، وقوامه احتقار التراكيب العقلية، والروابط المنطقية والمعرفية، والقواعد الأخلاقية والجمالية المألوفة...والاعتماد على اللاشعور، اللامعقول، والرؤى والأحلام، والحالات النفسية المرضية ولا سيما التحليل النفسي. ومعظم أنصار هذا الأدب يبطلون الفرق بين الذاتي والموضوعي،

[1]- مريم يغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 105.

ويؤمنون باللامعقول، ويمدحون التناقض والجنون، ويغوصون على اللاشعور لاستخراج كنوزه ويتقنون في وصف الرغبات الجامحة، والأحلام العجيبة، ويتكلمون على معجزات الحظوظ، وظروف الحياة المثيرة، والمصادفات العجيبة"[1].

وتتوافق معاني السريالية مع أحداث الومضة وموضوعها الذي يتميز باللا معقول، والخروج عن القوانين، فكيف يكون التغزل بغيمة سوداء، التي ترمز للعذاب ونذير الشؤم؟، وكيف يقطع أصبع الشخصية ويأمرها بالعزف؟ وكيف يضع حراسا على جثة هامدة لا حول لها ولا قوة؟.

أتت الومضة تعبر من البداية على السريالية من صراع الشخصية (السلطة) مع الشخصية المعارضة لها التي ثارت عن العنف وعدم تطبيق القوانين الديمقراطية، حيث لقبت (السلطة) هذه الشخصية بالطائش؛ أي خروجه عن السلوك القويم، وخروجه عن رأي السلطة، غير أن الأحداث تبين عكس ذلك، حيث قابلت شخصية (السلطة) هذه الانتفاضة بتصرفات لا معقولة تخرج عن الفطرة السليمة (تغزل بالغيمة السوداء فأمطرت العذاب)، فهذه العبارة أتت انزياحا لتعبر عن العذاب وقمع المظاهرات والانتفاضات.

بعدما قمعت السلطة الانتفاظة (قطع إصبعي ثم أجبرني على العزف)، فقطع الأصبع هنا أتى ليعبر عن قطع علامة النصر والتحدي، وأجبروه على عزف موسيقى انتصاراتهم، والرضوخ إلى حكم الفاسد. بينما جعل الأغبياء الذين يمتثلون للحكم بكل سلبياته وتناقضاته، إلى حراسة أصوات المناضلين التي طمست (لم أكن وحدي حين أمر الحمار بمراقبة جثتي)، بينما هو يجلس على العرش، ويهتف لجنونه، ولا معقوليته، عاشت السريالية.

أتى التناص مع الخطاب الفلسفي السريالي في هذه الومضة، ليؤدي أغراضا فنية جمالية فالأدب السريالي الذي يجمع بين اللا عقلانية والسرد أتى ليعبر عن مقاصد سياسية، كما أتى استشهادا لما تحمله القوانين السلطوية من تناقضات، وعواقب كل من يحمل فكرا عقلانيا لا يتقبل هذه السياسة.

ولا يغيب عن القاصة الجزئرية الخطاب الصوفي وما يحمله من رموز ودلالات وشخصيات تزيد من جمالية نصها الومضي وشاعريته، وما يحمله من قيمة معرفية، لذلك نجد "مريم بغيبغ" في ومضة "ارتداع"، توظف عدة رموز للمتصوفة كالمسبحة والمنديل الأحمر، وعدد من الشخصيات الصوفية كسلطان العارفين

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج:1، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982م، ص: 655- 656.

وسلطان العاشقين، بالإضافة إلى السلوكات كالشطحات والإغماء، لتعبر عن قضايا سياسية واجتماعية، ونص الومضة كالتالي:

"مددت يدي لألتقط المسبحة والمنديل الأحمر.. التقمني الحوت

الأزرق.. في الظلمات، تذكرت سلطان العارفين وسلطان

العاشقين..تغشتني السكرة، انتفضت...

معاتبا بدا لي "يونس" من بعيد."[1]

أتت بداية الومضة تصف الشخصية المتصوفة من خلال الرموز الدينية أو ما يحمله المتصوفة (مددت يدي ألتقط المسبحة والمنديل الأحمر)، فالمسبحة تساعد على ذكر الله، كما يعود الفضل لظهور المسبحة في الإسلام للمتصوفة، أما المنديل الأحمر فله عدة دلالات وقد كان الرئيس السابق لليبيا "معمر القذافي" يضع منديلا أحمر على كتفه، ويُرجِحُ الخبراء أنه رَمزٌ للمتصوفة الليبيين المعروفة بالطريقة النقشبندية، كما أن اللون الأحمر في الفكر الصوفي يرمز للنفس الملهمة "وإن سير هذه النفس على الله ومحلها الروح وإن حالها العشق، وواردها المعرفة ونورها أحمر، وتتصف هذه النفس بالسخاوة، والقناعة والعلم، والتواضع، والتوبة، والصبر، وتحمل الأذى"[2].

بينما شخصية الومضة مدت يدها لالتقط المسبحة والمنديل الأحمر الدالتان على التوحيد والذكر، والعلم والتواضع، وقبل التقاطهما يلتقمها (الحوت الأزرق)، والحوت الأزرق هو نوع من الحيتان الكبيرة الحجم وقد ارتبط الاسم بلعبة الموت التي ظهرت عام 2016م، والتي تؤدي باللاعب للانتحار في آخر تحدٍّ. كما تتناص القاصة من خلال (الحوت الأزرق) مع قصة سيدنا يونس وهو في بطن الحوت ﴿**فَٱلۡتَقَمَهُ ٱلۡحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٞ ١٤٢ فَلَوۡلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلۡمُسَبِّحِينَ ١٤٣ لَلَبِثَ فِي بَطۡنِهِۦٓ إِلَىٰ يَوۡمِ يُبۡعَثُونَ ١٤٤**﴾[3]، فالحوت الأزرق في هذه الومضة أتى ليرمز للخطر والموت، فكل من شخصية الومضة والنبي يونس عليه السلام التقمهما الحوت.

وبينما كان يونس عليه السلام في بطن الحوت تذكر الله سبحانه وتعالى ودعاءه في الظلمات في قوله تعالى ﴿**وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبٗا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقۡدِرَ عَلَيۡهِ فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ**

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:31.
[2] - ضاري مظهر صالح، دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط:1، 2012م، ص:75.
[3] - سورة الصافات، الآيات: من 142 إلى 144.

﴿سُبۡحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ٨٧ فَٱسۡتَجَبۡنَا لَهُۥ وَنَجَّيۡنَٰهُ مِنَ ٱلۡغَمِّۚ وَكَذَٰلِكَ نُۡۨجِي ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ٨٨﴾[1]، بينما شخصية القصة تذكرت سلطان العارفين وسلطان العاشقين، وسلطان العارفين هو اللقب الذي أطلق على المتصوف أبو يزيد طيفور البِسطامِي (ت261 هـ) وهناك من يطلق هذا اللقب على جلال الدين الرومي(ت 672هـ). ، أما سلطان العاشقين فأطلق على المتصوف "ابن الفارض" (ت 1181هـ)، فتذكره لأئمة المتصوفة هو تذكره لطرقهم في التدبر والتماهي مع الذات الإلهية لذلك (تغشته السكرة).

والسكرة عند المتصوفة "ليس غيبة عن الإحساس. وإنما غيبة عن كل ما يتعارض والطرب. فهو يورث في الإنسان الطرب والبسط والإدلال وإفشاء الأسرار الإلهية، وكل غيبة، يغيب فيها الانسان عن إحساسه فليست بسكر وإنما فناء"[2]، وبعد كل غيبة تأتي الصحوة لذلك انتفضت الشخصية، والصحو عند المتصوفة "رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي،..إن صحو كل سكران بحسب سكره على ميزان صحيح... ومالا يعطي علما فليس بصحو"[3].

بعد الصحوة انتفض معاتبا بدا لي "يونس" من بعيد؛ أي أن شخصية القصة في سكرتها رأت مالا يسرها لذلك انتفضت معاتبة، ولكن من تعاتب؟ الملامة عادة تكون على عزيز وقريب، فالشخصية تلوم أقاربها وأصدقاءها الذين تركوها تغوص في الظلمات، لكنه رأى يونس الذي يذكره بالدعاء الذي نجاه من بطن الحوت.

تتجه القاصة من خلال الخطاب والرموز الصوفية إلى التعبير عن قضية سياسية ، وهي سقوط ومقتل الرئيس السابق لليبيا معمر القذافي، فالمسبحة أتت لترمز إلى الوحدة العربية التي تشتتت والمنديل الأحمر الذي يرمز لطريقة النقشبندية التي ينتمي لها "معمر القذافي"، والذي كانت له رؤيا استشرافية لمخططات الغرب في إسقاط الدول العربية وتشتيتهم، وقد حاول أن يحذرهم إلا أنهم نعتوه بالمجنون.

كما يظهر الإطلاع الواسع والمعرفة الموسوعية للقاصة "مريم بغيبغ" في العديد من المجالات منها فن الرسم والسنيما، من خلال تناصها مع لوحة "الموناليزا" للفنان ليومادو دافينشي " Leonardo da Vinci"، التي نالت شهرة عالمية بسبب الابتسامة الغامضة التي تجمع بين الحزن والسعادة، وذلك في ومضة "احتيال"، التي أتى نصها كالتالي:

[1] - سورة الأنبياء، الآيتين: 87- 88.
[2] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط:1، 1401هـ/ 1981م، ص:1205.
[3] - المرجع نفسه، ص: 1206- 1207.

"نصبوا كاميراتهم... زوروا الحقائق

صرحت المذيعة بعودة الياسمينة البيضاء سالمة

في الخفاء يهيئون لها ابتسامة الموناليزا!"[1]

تتناص القاصة في هذه الومضة مع تعابير الوجه التي جسدها ليوناردو دافينشي في لوحة الموناليزا وبخاصة الابتسامة الغامضة التي حيرت الخبراء؛ إذ جاءت الومضة لتعبر عن الابتسامة التي يهيئها طاقم من الصحفيين لاستقبال الياسمينة البيضاء، والتي لها عدة دلالات، فهي ترمز إلى النقاء والصفاء والحب، كما ارتبطت بدمشق وسوريا عامة.

وإذا كانت ابتسامة الموناليزا تخفي الوجع والألم والغضب، فإن ابتسامة الصحفيين الذين جهزوا الكاميرات، وزوروا الحقائق، فهي ابتسامة خبث ونفاق، لا ابتسامة سعادة لعودتها سالمة، فتزويرهم للحقائق يدل على الشر الذي كانوا يضمرونه للياسمينة البيضاء.

وتتجه مقاصد القاصة من خلال ابتسمامة الموناليزا التي انطبعت على وجوه الصحفيين، إلى دور الصحافة، وحقيقة الإعلام الزائف وتأثيره في المشاهد، فهو يزور الحقائق ويخرجها على أنها تمثل الحقيقة لاستمالة عواطف المتلقين، فالتناص في هذه الومضة يمثل دورا فنيا جماليا كما يمثل دورا إقناعيا لما تحمله الابتسامة من مشاعر متناقضة وزائفة، تظهر التعاطف والسعادة وتضمر الحزن والحقد والغضب.

كما تتناص القاصة "مريم بغيبغ" مع الخطاب الفيزيائي في ومضة "انشتاين"، حيث يتجلى هذا التناص بداية من العنوان الذي يمثل اسم عالم فيزيائي أصبح رمزا للذكاء، حيث أبدعت القاصة في دمج الخطاب الفيزيائي مع النص السردي بطريقة منسجمة تتوافق مع مكونات السرد وتتفاعل مع مضمون الومضة، التي أتى نصها كالتالي:

"في الصحراء تظاهر بالضياع ... لجأ إلى خيمهم ...

علموه كيف يستنبط المجهول من المعلوم والعلل من المعلولات...

مقابل أن يأخذهم إلى الحاضرة...

في منتصف الطريق ...قطع سنينا ضوئية...

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 85.

وتركهم في الظلمات يتعثرون..."[1]

تتوافق صفات الشخصية مع عنوان الومضة من خلال تظاهرها بالضياع، وهي حيلة ذكية لكي يلقى الترحيب من قبل أهل الصحراء ويستفيد من علمهم، حيث علموه (كيف يستنبط المجهول من المعلوم والعلل من المعلولات)، هذا القول هو يعبر عن مقولات رياضية وفيزيائية تمثل المعادلة الرياضية لاستنباط المجهول من العلوم من المعادلات التي أسسها الخوارزمي في علم الجبر، وهي عملية حسابية تكتب على الشكل ".ax+b= حيث a,d ثابتان حقيقيان، لها جذر وحيد هو x=-d/a"[2].

كما تتناص القاصة مع الفلسفة العقلية لمجموعة من العلماء العرب الذين تناولوا برهان العلة والمعلول[3] كابن سينا، الفخر الرازي والفارابي وغيرهم وبرهان العلة والمعلول "من المسائل المقسمة في الفلسفة؛ حيث إنها تقسم الوجود إلى وجود معلول، ووجود علة، مضافا إلى أنها من العوارض العامة للوجود، وقانون العلة والمعلول من القوانين التي لا يمكن أن يستغني عنها أي علم من العلوم سواء العلوم الرياضية، أو المنطقية، أو الأخلاقية، أو الطبيعية، فهو يعتبر أساس الفهم والإثبات العلمي؛ إذ بدونه ستفقد الفلسفة والعلوم الأخرى قيمتها العلمية، وتنهار الأدلة والبراهين"[4].

وقد كان اختيار كل من معادلة المجهول والمعلوم، وبرهان العلة والمعلول، التي تمثل أساس النظريات الفيزيائية والرياضية، والتي تقوم عليهما النظريات الأخرى، ومن جهة طبيعة هاتين النظريتين، التي تبحث في معرفة تكوين الوجود، ومعرفة المجهول. وهما أساس التطور العلمي.

وكان مقابل المعارف التي أخذتها الشخصية من أهل الصحراء أن ينقلهم من الماضي الذي يعيشون فيه وهو زمن المعارف الذي توقفوا عنده ولم يطوروه إلى حاضره وهو حاضر الغرب بتطوراته في مختلف المجالات الصناعية والتكنولوجية والطبية وغيرها من المعارف التي تطورت بها الحياة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الغربي، إلا أن شخصية القصة كانت تملك من الدهاء والفطنة والخبث ما جعلها تستفيد من علوم العرب بينما في (منتصف الطريق ...قطع سنينا ضوئية...وتركهم في الظلمات يتعثرون.)؛ تركهم في جهلهم لكي لا يلحقوا بركب التطور.

---

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:89.

[2] -ريتا سعيد، وآخرون، رياضيات، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020م، ص:16.

[3] - العلة والمعلول: "والعلة قد يقال ويعنى بها: ما يتوقف وجود الشيء عليه، وهذا إما ان يكون كل ما يجب به وجود الشيء أو جزء ما يجب به وجود الشيء؛ فإن المعلول يتوقف جزء العلة وعلى كلها" ينظر: علي حمود العبادي، شرح نهاية الحكمة، العلة والمعلول، مؤسسة الهدى، بيروت- لبنان، 1434هـ/ 2013م، ص: 28.

[4] -علي حمود العبادي، شرح نهاية الحكمة، العلة والمعلول، ص:16.

وتتناص القاصة مرة أخرى مع مصطلح المسافة الذي يقدر بـ (السنة الضوئية) وهي "المسافة التي يقطعها الضوء خلال سنة واحدة، فالضوء يمتلك سرعة خاصة به مثله مثل أي شيء قادر على الحركة، على الأقل كما نفهمه. وتدعى سرعة الضوء أحيانا بحد السرعة الكونية (cosmic speed limit). ويعتبر السفر بسرعة الضوء، (أوحتى بأكبر من سرعة الضوء) أمرا مستحيلا للأجسام الفيزيائية"[1]، وسرعة الضوء "هي أقصى سرعة تستطيع أن تسافر بها كل أشكال الطاقة أو المادة في الفراغ، وهي تعادل 300000 كم في الثانية"[2].

وسرعة الضوء أتت في الومضة لتكون استعارة عن البعد المعرفي بين العرب والدول الغربية، بالإضافة إلى أنها تمثل حجة تقنع بها متلقي النص عن التخلف الذي وصلت إليه العرب، فبالرغم من أن تراثها ثري بالعلماء والمعارف في مختلف المجالات، إلا أنها توقفت في ذلك الزمن ولم تطور من علومها.

3- بلاغة الرمز (Symbolic rhetoric):

ارتبط الرمز في البداية برمزية اللغة والكتابة، أو التحليل النفسي والإشارة التي تم التواضع عليها للدلالة على أشياء في العالم الخارجي، بينما ارتبط الرمز بالأدب أو مرة مع "جوته" Goethe الذي يرى أن الرمز هو "امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقيا مع نزعته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز الشاعر، وترى في الطبيعة مرآة للشاعر، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية"[3]، فالرمز كان وليد الحالات النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر، والتي عجزت اللغة التقريرية على ترجمتها، لذلك فهو ذلك التمازج والتفاعل والتناسق الذي يجمع فيه الشاعر بين الحالات النفسية والشعورية التي يعيشها مع العالم الخارجي ليولد رموزا إيحائية يعبر عن طريقها إلى نفس المتلقي، "فهو محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الذي أحسه الكاتب أو الشاعر"[4].

والرمز كما يعرفه محمد غنيمي هلال، هو"التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على آدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن

[1]- https://nasainarabic.net يوم: 2023/05/18م
[2] - https://www.twinkl.co.uk يوم: 2023/05/18م
[3]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط:3، 1984م، ص:37.
[4] - المرجع نفسه، ص:3.

طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"[1]، فالرمز هو صورة إيحائية عن المشاعر الذاتية التي تعجز اللغة التقريرية إيصالها للمتلقي.

لذلك يمكن القول إن مفهوم الرمز "منحصر في معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر مكين وجلل وهو وطيد بالسياق الذي يرد فيه وبالتالي لا يمكن تأويله إلا وفق ذلك السياق، فهو فاعل ومنفعل في السياق ويتأثر به"[2]، الرمز الأدبي عكس الرموز والإشارات التواصلية المتواضع عليها والمتعارف عليها عند جميع المتلقين تحمل دلالة واحدة، فالرمز الأدبي هو من إنتاج المبدع يأخذ معناه من سياق النص، وقد تتعدد دلالات الرمز من كاتب إلى آخر ومن نص إلى آخر.

ولذلك يمكن التمييز بين نوعين من الرموز، "الرمز الاصطلاحي ونعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها، أما ثانيهما: فيمكن أن نسميه ب الرمز الإنشائي ويقصد به نوعا من الرمز لم يسبق التواضع عليه"[3]، فالنوع الأول من الرموز يستعمل في اللغة التواصلية "ويستخدم هذا النوع بالذات من العلاقات الحجاجية لا يمكن استخدامه في أي مقام، لأن إدراك العلاقة بين أطراف الرمز يمثل لب الفكرة الحجاجية، في حين أن هذه العلاقة لا يمكن أن يعرفها إلا أفراد المجتمع الذي صاغ ذلك الرمز"[4].

وطريقة إنتاج الرمز الأدبي عند"كانت" Immanuel Kant لا تأتي اعتباطية؛ إذ يجب أن تكون هناك علاقة تجمع بين الرمز والمرموز له، فالأديب "ينتزعه من الواقع ليصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه (هو تشخيص للفكرة عن شيء ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي، إلا بالنتائج. ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي".[5]

ولا يتحقق الرمز إلا من خلال عملية التأويل التي يقوم بها المتلقي، لذلك"فالرمز لا يعدو أن يكون مجرد افتراض ذهني ماكان باستطاعته إيجاد راهنه إلا بفعل المتقبلين المتعاقبين حينما وضعوه رهن

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط:9، 2008م، ص: 315.
[2]- أسماء خوالدي، الرمز الصوفي بيت الإغراب وبداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف،بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط:1، 1435هـ/ 2014م، ص:19.
[3] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 34.
[4] - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م، ص:131.
[5]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 38.

التجسيد والحضور في كل تأويل مارسوه أو خبرة جمالية اكتسبوها منه أو وظفوها فيه، أو لنقل إنه نص ما وجد إلا بفعل بنائه للوعي الذي يتلقاه"[1]، فتأثير الرمز يكمن في الأثر الذي يتركه في المتلقي وتعدد القراءات والتأويلات التي يتخذها القراء وفق مكتسباتهم المعرفية ووعيهم، والانطباع الذي يتركه الرمز في المتلقين.

وارتبط الرمز بالشعر لما يحمله من قوة إيحائية تتعدد دلالته بحسب السياق الذي يرد فيه، إلا أن الرمز ليس حكرا على الشعر وخاصة ونحن نتحدث عن السرد القصير جدا الذي يتميز بالتكثيف والإيحاء وغموض الدلالة، لذلك "فالرمز في السرد التشخيصي يمثل جوهر التشخيص، وهو في السرد الوصفي يمثل الأساسيات التي يعتمد عليها الوصف، وفي السرد الحكائي يمثل جوهر الحكاية ودلالتها، وفي السرد الذاتي، يمثل علاقة الذات بالآخر، والتطور الذي يلحق هذه العلاقة"[2].

وقد استفادت القصة القصيرة جدا من الرمز لأنه يعمل على اختزال الواقع، "فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له، وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيها من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتمانع، فليس هناك رمز يفضي بكل محتواه لقارئ واحد"[3].

واستعانت القصة المعاصرة من الرمز لأنه يتوافق مع خصوصيتها التجريبية التي تسعى للتلميح والإشارة أكثر من التصريح والمباشرة في سرد تسلسل الأحداث، فهي "لا تعتمد على السرد أو الاستقصاء إن لم يكن يستدعي ذلك غرض فني أو فكري. كما أنه لا يستعرض الحادثة من أولها إلى آخرها وإنما يكتفي بالتلميح والإشارة"[4]، فالحدث أصبح "لقطة إيحائية رامزة. له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللّحظة الشعورية وبلورتها وتعميقها"[5].

ونحن نتحدث عن القصة القصيرة جدا، فإننا أمام التكثيف والإيحاء والغموض، فالرمز يعد الوسيلة الناجعة التي يلجأ إليها القاص في التلميح، واختزال المشهد القصصي، "وللرمز تأثير فعال في التكثيف إذ يستطيع القاص أن يكثف الفكرة بوساطته، إما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي

[1] - أسماء خوالدية، الرمز الصوفي، ص:14.
[2] - محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، ع: 149، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أوت 2004م، ص:350.
[3]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص:137- 138.
[4]- أحمد الزغبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد- الأردن، ط:1، 1415هـ/ 1995م، ص:115.
[5] - المرجع نفسه، ص ن.

كلها، أو بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة"[1]؛ أي أن القاصة تستعمل الرمز كقناع يشمل الومضة ويصبح بؤرة الموضوع ودلالته، وقد تشمل الومضة رمزا واحدا أو عدة رموز تتصل بأحد الشخصيات أو حدث من الأحداث لتكثف المحتوى النصي وتعمق الدلالة.

وإن كان الشعر يخلق رموزا تتواءم مع الحالة النفسية للشاعر فإن الرمز في السرد والقصة القصيرة جدا له جانبان، جانب أدبي إيحائي تعبر فيه القاصة عن مكنونات النفس التي تعيشها الشخصية في محيطها الزمكاني، وقد يأتي إشاريا تواصليا بين شخصيات القصة وبين السارد والمتلقي، لذلك نجد القاصة في الومضة تحاول "أن تخلق رموزها الخاصة بها واستغلال المرموزات السابقة إلى منتهاه، وهذا يفرض عليها كثيرا من المهام، أن تتمهل في الاختيار المرموزاتي، تختار أغناها وأكثرها ملاءمة، والتنبه إلى مدى انسجام المرموزات مع بعضها ومع سياق المقولة المرادة.."[2].

كما تحاول القاصة الجزائرية ابتكار رموز خاصة بها، أو إخراج الرموز التواصليه من دلالتها المألوفة وإلباسها دلالات جديدة تتوافق مع سياق النص، لذلك نجدها "تبتعد عن التكرار والاجترار لكي لا يبقى الرمز في استخداماته العادية والنمطية وإنما يتحول بواسطة الاختيار الدقيق والمغايرة إلى شحنة غنائية تشوش المستويات والفواصل المستقرة في الوعي العام بين مستويات الوجود وعلاقاته كالمستويات الاقتصادية التي تصنع الطبقية، المستويات الوجودية التي تصنع تصنيفات لعوالم الكائنات... أو المستويات الإعلامية التي تقسم الناس..."[3].

ونجد القاصة الجزائرية تستخدم العديد من الرموز التي تتحول في كثير من الأحيان إلى قناع يطغى على النص بداية من العنوان ويتشعب ليشمل الومضة كلها، كما تتنوع الحقول الدلالية التي تستقي منها القاصة رموزها، فنجدها تكثر من استعمال الرمز التشخيصي الذي يقربها من العجائبي، بالإضافة إلى الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية، التي تسهم في التلميح وتعدد القراءات.

3-1 الرمز الطبيعي:

لجأت القاصة الجزائرية إلى الطبيعة في تشكيل رموز تشخيصية تلعب دور البطولة في ومضاتها لتجد الحرية وراءها في التعبير عن معاناتها الوجودية في هذا لواقع المرير، "فمن خلالها تمكن المؤلف من أن يعبر عن المتاح وغير المتاح... يتناسب مع هذا الجمهور الخاص وكانت له دوافعه وأسبابه التعليمية التربوية

[1] -جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:138
[2]- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية، ص:61
[3]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص:138

أحيانا وأغراضه كالتشويق والإمتاع وغيره أحيانا أخرى بالإضافة إلى أن الرمز الحيواني يبتعد عن الصعوبة والتعقيد والغرابة ، ويحتاج إلى مس خفي في القدرة الذهنية لتتعرى"[1].

ونجد القاصة الجزائرية تكثر من استخدام الرمز الطبيعي، وهذا يعود لتميزه "بالدينامية والحيوية التي تعطي للمبدع حرية التصرف الفني في هذا الأمر. ومع التأكيد على ذلك كما يقال لا نغفل أن للأشياء أهميتها وتاريخها في الوعي الاجتماعي، ولا يمكن للمبدع أن يهملها أو يتغاضى عنها، غير أن تلك الأهمية متواصلة النمو والتبدل والتغيير، تبعا للتجربة الاجتماعية المتبدلة والمتطورة هي الأخرى"[2]؛ أي أنه مهما كانت الدلالات التي تريد القاصة تحميلها للرموز الطبيعية فيجب أنه لا تتناقض مع الدلالات الثقافية لمتلقي الومضة، فعلى سبيل المثال نجد الحمار يحمل دلالات الغباء والتحمل والصبر، فلا يمكن أن نحله دلالات كالذكاء والشجاعة والدهاء.

وتتخذ القاصة الجزائرية من الحيوانات رموزا لشخصياتها لتضفي مسحة جمالية على أحداث القصة من خلال الصور التشخيصية، كما تسعى من خلالها طبع الومضة بالغموض لتخفي مقاصدها، جاعلة من المتلقي يشارك في تأويل وتقصي دلالات الومضة وفك شفراتها. ومن بين الومضات التي يحضر فيها رمز الحيوان، نجد ومضة "حكاية" للقاصة "مريم بغيبغ" توظف رمز "الغراب"، حيث أتى متنها كالتالي:

"ظفرنا في غزوة... فرقنا بين الحق والباطل.

بعد تاريخ انتشرنا، غيرت لهجتي... هجر مذهبي.

وقت رسمت حدودي.. رجع صديقا للغراب."[3]

يحمل الغراب عدة دلالات منها السلبي ومنها الإيجابي، ففي الثقافة العربية كان الغراب رمزا للشؤم والموت " وكان العرب في الجاهلية يتشاءمون بِه، فكانوا إذا نَعَبَ مرتين قالوا: آذنَ بِشَر. وإذا نعب ثلاثًا، قالوا: آذنَ بخير. كما ارتبطَ الغراب بالفِراق (البَيْن). وقِيل: سُمِّيَ غراب البَيْن، لأنه بانَ عن نُوح عليه الصلاة والسلام لَمَّا أرسله من السفينة ليكشف خبر الأرض، فَلَقِيَ جِيفة، فوقعَ عليها، ولَمَ يَرجع إلى نُوح"[4].

[1]- أمير فرهنك نيا، فاطمة فرجي، فاعلية الرمز في رواية "المتشائل" لإميل حبيبي، مجلة الآداب واللغات، مج:9، ع:1، جويلية 2021م، ص:33.
[2]- رسول بلاوي، حسين مهتدي، الرموز الطبيعية ودلالتها في شعر يحيى السماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع:2، صيف 1429هـ، ص:187.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 28.
[4] - إبراهيم أبو عواد، رمزية الغراب في الشعر، شبكة النبأ المعلوماتية، 25 تموز 2020م، على الموقع: https://www.annabaa.org

وقد ورد الغراب في القرآن الكريم للدلالة على التعليم والمعرفة والحكمة في قصة قابيل وهابيل، يقول الله عز وجل: ﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾﴾[1] ، وبالرغم من أنه يحمل دلالات الحكمة والعلم، فهو في نفس الوقت اقترن بالموت والجريمة.

ومن منطلق الثقافة الشعبية والدينية أصبح الغراب في عصرنا الحديث يحمل دلالات سياسية أيضا نابعة من التراث، "فالغراب اليوم يستعيد رمزيته باعتباره دلالة على الخراب والدمار الوحشي الذي يشيعه الإنسان ضد إنسانية الآخر، كما أنه أصبح يحتل قائمة الرمزية الأولى للقتل والتوحش والإنذار بالخراب والاحتراب"[2].

ورمزية الغراب في الومضة لا تخرج عن دلالة القتل والتوحش والشؤم، حيث أتى الغراب في الومضة ليكون شخصية من شخصياتها المقاومة أو المعيقة التي تتخذ موضع العدو الذي ينذر بالخطر؛ حيث أتت شخصية الغراب في الطرف الثاني للمفارقة، فإذا كان الطرف الأول من المفارقة التصويرية (ظفرنا في غزوة... فرقنا بين الحق والباطل) يحمل دلالات الانتصار والخير ونبذ الظلم، فإما الطرف الثاني للمفارقة أتى ليحمل دلالة العدوان والتفرقة (غيرت لهجتي... هجر مذهبي. وقت رسمت حدودي.. رجع صديقا للغراب).

وبعد أن كان يجمعهم الانتصار وكلمة الحق، تغيرت الموازين بعد تاريخ من الزمن بدأت ملامح الفراق تظهر من خلال الهوية اللغوية والعرقية والطائفية والحدود الجغرافية، بعد رسم الحدود أصبح الأخ والرفيق صديقا للغراب، أي صديقا للحرب والخراب والعدو الذي يريد إسقاط أخية.وهذه العداوة لم تأت من فراغ، بل كان سببها رسم الحدود؛ وغالبا ما تبدأ الصراعات بين الإخوة بسبب الميراث، وحب المال.

وتتجه القاصة من خلال رمزية الغراب للدلالة على التفرقة بين الدول العربية وخاصة الشقيقة، كما أن الغراب يرمز للدول الغربية التي تعمل على سياسة نشر الفتن بين الدول العربية والتفريق بينها من خلال الحروب الأهلية ونشر العنصرية، وادعاء الأحقية في الحدود الجغرافية.

ومن الرموز التشخيصية الحيوانية التي وظفتها القاصة نجد "الخفافيش"، في ومضة "حقائق" للقاصة "رقية هجريس"، والتي أتى نصها كالتالي:

[1] - سورة المائدة، الآية: 31.
[2] - وليد حسني، الغراب بين التقديس والتدنيس، جريدة الانباط، 11/09/ 2017م، على الموقع : https://alanbatnews.net

"اشتكى شعراء من كاتب، وازدراهم، ونعتهم بالبنان في تجمعات حاشدة.. في حلبة الرهان الأصعب.. تصببت الجباه تسللت خفافيش.."[1]

يحمل الخفاش صفات تميزه عن باقي الطيور، فهو طائر لا يملك ريشا ومن أبرز مميزاته التي يختلف فيها عن بقية الطيور خروجه في الليل ونومه في النهار. وقد اقترن الخفاش بأساطير مصاصي الدماء الذين يتغذون على دماء البشر.

كما تحمل الخفافيش دلالات عديدة في مختلف الثقافات، فمنها مايرمز للسعادة والحياة الأبدية، ومنها مايرى فيها دلالات للسحر والشيطانية، وقد ورد في معجم الرموز "إنها رمز للسعادة والعمر الطويل، وفي الكيمياء الغربية كان لها معنى لم يكن بعيدًا عن معنى التنين ..و مع ذلك ، هي سمة شيطانية"[2].

بينما رمز الخفاش للجوسسة والاستخبارات في الشعر العربي كما ورد في الشعر الفلسطيني لسمير القاسم، في قصيدة حملت رمز "الخفافيش"، والذي مثل قناعا لها، حيث أتت بداية القصيدة كالتالي:

"الخفافيش على نافذتي؛

تمتص صوتي

الخفافيش على مدخل بيتي

والخفافيش وراء الصحف،

في بعض الزوايا.

تتقصى خطواتي

والتفاتي"[3].

إن أغلب الدلالات التي حملها رمز الخفاش جاءت بمعنى سلبي، وهذا ما تجسد في الومضة، وإن كان في الثقافات الغربية رمزا للسحرة والشياطين وفي الشعر تدل على الجوسسة والاستخبارات، فإن القاصة "رقية هجريس" حمّلت الخفافيش معنى جديدا يتناسب وسياق الومضة، إلا أنه لا يخرج عن الدلالة السلبية، حيث أتت الومضة لتعبر عن مناظرة ساخرة بين شعراء وكاتب (اشتكى شعراء من كاتب، وازدراهم، ونعتهم

[1] - رقية هجريس، زخات حروف، ص:14.
[2] -J.E.CIRLOT, A Dictionary of Symbols, Routledge, LONDON, 1962, P:23.
[3]- سميح القاسم، ديوان، دار العودة، بيروت-لبنان، 1987م، ص:368.

بالبنان)، حيث قلل الكاتب من قيمة ومكانة الشعراء الأدبية ووصفهم بالبنان، بالرغم من أنه عبر العصور اعتبر الشعر النص الأدبي المتعالي عن بقية النصوص، بلغته التي تلمس القلب وبموسيقاه وحزمة الصور التخييلية.

إلا أنه في حلبة الرهان الصعب ظهر الموهوب وصاحب الإبدع الحق بينما الخفافيش تسللت (في تجمعات حاشدة.. في حلبة الرهان الأصعب.. تصببت الجباه تسللت خفافيش..)، فالخفافيش هنا جاءت لترمز للأدباء المزيفين الذين لا يملكون الموهبة، وإنما شهرتهم أتت من خلال طرق ملتوية.

بالرغم من أن الومضة تبدو صريحة ويسهل استقراء معانيها المضمرة، إلا أننا نقع في غموض وحيرة من فاز بالرهان الصعب هل الشعراء أم الكتاب؟. ففي وقتنا المعاصر مع ظهور أنواع أدبية حداثية كالرواية والقصة وتميزها بالصدارة والمقروئية، هل ما تزال قضية المفاضلة بينهما موجودة؟ وهل مايزال الشعر يحتل صدارة الأداب؟.

إن لكل جنس أدبي جماليته الخاصة وليس هناك مجال للمفاضلة، وهذا يعود للاختلاف بين الآداب والأنواع الأدبية فلكل جنس أدبي مميزاته وجماليته الخاصة، فالمقارنة والمفاضلة تكون بين نصين من نفس الجنس الأدبي. لذلك نجد القاصة لم تصرح إن كانت الخفافيش من الشعراء أم من الكتاب، فهي من خلال هذا الغموض أو عدم التصريح تتجه مقاصدها نحو أن المفاضلة لا تكمن بين شاعر وكاتب، فلكل ميوله الكتابي، وموهبته، بينما تكمن المفاضلة بين المبدع الحق وبين الهواة أو المتسللين لميدان الإبداع من خلال خربشات لايمكنها أن ترقى لتكون نصا أدبيا تخييليا حاملا لمعرفة وجودية.

وتتنوع مصادر الرمز الطبيعي؛ إذ لا تكتفي القاصة برمز الحيوان بل نجدها تجعل من النبات والجماد رمزا تكثف به نصها السردي وتضفي جمالية شعرية عليه، ومن بين هذه الرموز نجد الوردة والياسمينة وغصن الزيتون، الجبل والقمر والشمس... وغيرها من الرموز، فعلى سبيل المثال نجد القاصة "مريم بغيبغ" توظف "غصن الزيتون" في ومضة "كرامة"، التي أتى نصها كالتالي:

"ذبح السجان قلبي وأعدم بنات أفكاري.. أعلنت إضرابي... أجبرني على أكل «البتيتيم الوضيع»... أنكرته أمعائي الصامدة.. عانق اللاجدوى.. هتف غصن الزيتون: لك المجد والخلود."[1]

يرمز "غصن الزيتون" منذ الحضارات القديمة إلى السلام وتوارثت العصور هذا الرمز إلى غاية عصرنا الحاضر، وقد أتت لتعبر عن الحرية المقموعة من خلال قولها: (ذبح السجان قلبي وأعدم بنات أفكاري)،

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:17.

فالسجن والقتل والاعدام ليس للجسد بل محاولة قتل العواطف الإنسانية من خلال ذبح القلب، وإعدام الأفكار التحررية التي تطالب بالمساواة والسلم والعيش في مجتمع ديمقراطي.

عندما أعلنت شخصية الومضة الإضراب عن الطعام، أجبروها على أكل البتيتيم الذي لم تتقبله حتى الأمعاء، والبتيتيم أكلة إسرائيلية تشبه الكسكس الجزائري، وهذه الأكلة أتت لترمز إلى محاولة الدول الكبرى فرض إسرائيل على الدول العربية واعتبارها دولة لها استقلاليتها وكيانها وإلغاء دولة فلسطين.

إلا أن جميع محاولات قمع الأفكار ومحاولة التجويع ليجعله يتقبل الكيان الصهيوني باءت بالفشل، (ليهتف غصن الزيتون: لك المجد والخلود)، وغصن الزيتون في الومضة أتى ليعبر عن الجهاد من أجل حرية فلسطين وسلامها، كما أتى غضن الزيتون ليدل على الرئيس الراحل "ياسر عرفات" الذي رفع غصن زيتون في أول خطاب له في الجمعية العامة للأمم المتحدة، ليعبر عن رغبته بالسلام الدائم في الأرض الفلسطينية.

كما استخدمت القاصة الجزائرية رمز (القمر) في كثير من الومضات لتدل على النور والشعاع وسط الظلمة، إما شعاع العلم والمعرفة أو شعاع الأمل والحرية في وسط يعمه الفساد والاضطهاد، مثلما تجسد في ومضة "نكبة"، والتي أتى عنوانها ليوضح الوسط الذي يظهر أو يغيب فيه شعاع القمر، فإما أن يكون شعاعا للسلام وانفراج الأزمة، أو أن غيابه يؤدي لنكبة، وقد أتى نص الومضة كالتالي:

"حين طالبوه بالرحيل هددهم بسرقة القمر ...ضحكت الرعية...

استجدى علماء الفلك ...بشروه

تربص بتيليسكوب ضوئي...

فجأة ألقى القمر ظله على الأرض ... عم الظلام ...تخاصموا...

تقاتلوا ... انقلبوا صاغرين."[1]

أتى القمر في هذه الومضة ليدل على السلام والأمن، فعندما غاب شعاع الأمن (عم الظلام ...تخاصموا...تقاتلوا ... انقلبوا صاغرين)، والسؤال المطروح هنا، ماهي أسباب غياب هذا النور؟ من هو المسؤول عن سرقة نور القمر، أو نور الأمن والسلام؟

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:88.

تبدأ أحداث الومضة بالنزاعات بين شخصيات القصة حين طلبت جماعة معينة من أحدهم الرحيل عن أرضها ووطنها، إلا أن الشخصية لم يكن لها نية الرحيل، فكان ذلك من خلال تخويفهم بسرقة القمر؛ أي سرقة الأمن والسلام الذي كان يعم البلاد (حين طالبوه بالرحيل هددهم بسرقة القمر ...ضحكت الرعية...)، إلا أن هذه الجماعة قابلت هذا التهديد بالسخرية والاستهزاء.

غير أن الشخصية بدأت تنفذ مخططها في سرقة القمر، فلجأ إلى علماء الفلك ليوجهوه إلى تليسكوب ضوئي (استجدى علماء الفلك ...بشروه ،تربص بتيليسكوب ضوئي)، فكانت النتيجة إلقاء القمر ظله على الأرض ليعم الحرب والخصام. والقمر لا يلقي ظله على الأرض إلا في حالة الكسوف حيث يغطي أشعة الشمس.

وقد ورد في حديث الرسول ﷺ أن ظاهرتي الكسوف والخسوف، هما تخويف من الله تعالى لعباده، يقول: "إذا رأيتم شيئا من ذلك فافزعوا إلى ذكر الله ودعائه واستغفاره"[1]، وهذا يدل على الإثم الذي ارتكبته الجماعة، وقد وضحت نهاية الومضة ذلك متمثلا في الخصام والصراع بين أبناء الأمة الواحدة والشعب الواحد.

ومقاصد القاصة في هذه الومضة تظهر بداية من العنوان"نكبة" لتدل على الحرب القائمة حول الأراضي الفلسطينية والصراع بين الكيان الصهيوني والفلسطينيين، فلجأ الإسرائيليون إلى علماء الفلك، ليبشروه بتلسكوب ضوئي، فهو الذي يجمع الأشعة الضوئية لتتمركز في نقطة واحدة، وهو جمع كل القوة العسكرية والعلمية، والتحالف الدولي معها، ليكونوا ضد من أرادهم أن يخرجوا من الأراضي الفلسطينية. فكان شعاع الأمل وشعاع السلام الوحيد الذي يضيء هذه الأرض هو الوحدة العربية، غير أن هذا النور تم حجبة. فإذا كانت كل الجهود العربية تتجه حول تحقيق استقلال فلسطين أصبحت تتنازع فيما بينها، إما صراعات بين الدول العربية الأخوية أو من خلال الحروب الأهلية، أو الانتفاضات لخلع الحكام بما سمي بالربيع العربي.

3-2 الرمز الأسطوري:

[1] - صحيح البخاري، ص: 608.

تمثل الأسطورة المعرفة الأولى للإنسان في تفسير الظواهر الوجودية لذلك نجد الأساطير تمتلك "فعالية مجازية ورمزية، وتتضمن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية، أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تم استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي"[1].

كما تسعى القاصة الجزائرية من خلال توظيفها للرمز الأسطوري في القصة القصيرة جدا على "الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، وتساعد كذلك على ربط الحاضر بالماضي، كما تعمل على ربط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية، وتخرج القصة القصيرة جدا من طابعها الذاتي إلى الطابع الفكري التخيلي"[2].

وتعبر القاصة الجزائرية عن القضايا المعاصرة باستخدم الرموز الأسطورية لتتخفى وراء مجازية الرمز، حيث توظف القاصة رمزية "عشتار" في ومضة "حماقة"؛ إذ تتناص الومضة مع قصة عشتار والراعي، جاعلة من شخصية عشتار رمزا للغواية، تتنقد من خلالها الواقع المعاصر، وقد أتى متنها كالتالي:

"من ثقب إبرة أخرجت رأسي ...

رأيت الراعي الوديع يسرق النعاج، ويصدر أصواتا تشبه العواء..

سألته: منذ متى وأنت على هذه الحال..

:منذ أن صارت "عشتار نجمة!"[3]

تعبر القاصة في بداية الومضة عن النافذة التي تطل منها شخصية، وهي نافذة التاريخ والعودة للأساطير من خلال استحضارها لأسطورة "عشتار"، (من ثقب إبرة أخرجت رأسي)، حيث طبعت القاصة ومضتها بالعجائبية لتتوافق مع فكر الإنسان الأول في تفسير مظاهر الطبيعة، فحتى الإنسان المعاصر برغم تطور تفكيره العقلي لم يجد تفسيرا لتغير الطبيعة الإنسانية وتفسير قضايا العصر. فكان عليه أن يخرج رأسه من ثقب الإبره التي تدل على محدودية التفكير، في إيجاد الحلول للأوضاع الراهنة، ليلجأ لتفكير الانسان البدائي عله يجد إجابة لتساؤلاته.

[1] - نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط:1، 2010م، ص:15.
[2]- محمد يوب، مضمرات القصة القصيرة جدا- ص:78.
[3]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 22.

وعند عودته عبر الزمن إلى أسطورة عشتار، وجد أن الراعي الذي كان يمثل الحارس الأمين للقطيع يتحول إلى لص يسرقها، وكما ورد في الاسطورة أن الراعي كان يتودد لعشتار التي فتنته بجمالها، فما كان عليه إلا أن يضحي بأحد أفراد القطيع في كل مرة، وعندما لم يجد يوما مايقدمه لها، اضطر إلى السرقة وتشبه بالذئب ليخفي بذلك الحقيقة.

وتتمثل رمزية عشتار في الغواية وحب الشهوات، التي تؤدي إلى تغيير طبع الإنسان وتجعل من المسؤول والحارس والحامي لصا، فالقاصة من خلال توظيفها لأسطورة عشتار، والتي أتت حجة توجهها للقارئ، وإجابة عن تساؤلاته حول الأوضاع التي يعيشها من غش المسؤولين، والفساد الطاغي في المؤسسات العمومية، والذي كان سببه الغواية.

كما توظف القاصة "مريم بغيبغ" أسطورة طائر العنقاء، الذي استخدم في الشعر المعاصر ليدل على الثورة، ودلالة الرمز الأسطوري في ومضة "أفول" لا تستغني عن هذا المعنى، وإذا كان رمز العنقاء هو الاستماتة من أجل ميلاد جديد، فإنه في هذه الومضة يحمل دلالة الاستماته التي تؤدي للفناء والزوال، وليس لبشرى يوم جديد، وقد أتى نص الومضة كالتالي:

"سلبوه أرضه ..أخرجوه عاريا

اعتلى عنقاء الجنون، فاضت أنفاس حلمه الأخير

فمسماره الوفي الذي علق عليه أمل العودة خانه الصدأ[1]"

أتى كل من عنوان الومضة "أفول"، ونص الومضة يتطابق مع أسطورة طائر العنقاء الذي يحترق من أجل ولادة طائر جديد، فشخصية الومضة أعلنت الثورة لأسباب ذكرها السارد في بداية الومضة (سلبوه أرضه.. أخرجوه عاريا)، فاستعمار الوطن هو سلب لهوية الشعب وكيانه، ولاسترداد الهوية وجب الدفاع عن هذا الكيان إما الموت أو الانتصار فما كان على شخصية الومضة ركوب (عنقاء الجنون)، فقد قرنت القاصة رمز العنقاء بالجنون لتشكل صورة انزياحية تضفي على الومضة جمالية، وتعبر عن صعوبة المهمة والقرار الذي اتخذته الشخصية.

غير أن الحلم بالانتصار والولاة من جديد مثل اسطورة العنقاء لم تتحقق (فمسماره الوفي الذي علق عليه أمل العودة خانه الصدأ)، والعودة هي عودة الهوية التي سلبت والأرض التي اغتصبت، حتى

[1]-المصدر السابق، ص: 59.

مسمار الهوية الذي علقه على جدار بيته ليثبت هويته وانتماءه إلى أرضة، خانه الصدأ وتلاشى. فالومضة أتت لتعبر عن القضية الفلسطينية ومعاناة الفلسطينيين مع الكيان الصهيوني، فكان رمز العنقاء تعبيرا عن المحاولات الفاشلة في استرداد الأرض.

3-3 الرمز الديني:

تعد الرموز الدينية من أهم الصور التي يوظفها المبدع سواء أكان ساردا أو شاعرا، ويعود هذا إلى القداسة الدينية التي تعمل على التأثير الوجداني والعقلي لدى المتلقي، و"الرموز الدينية امتلكها الإنسان وأثرت حياته في زمان ومكان معين وصيغت وتطورت لديه جراء التجربة الدينية وتعاليمها. فالرمز الديني يدخل ضمن المقدس المعاش الذي يبني علاقة مع الإله المتعالي وتتبادله الأفراد المنتمية إليه ضمن التجربة الإنسانية ليكون شبكة من العلاقات والانتماء والترابط بين أعضائها"[1].

ويمثل الرمز الديني سمة بارزة في ومضات القاصة "مريم بغيبغ"؛ إذ نجدها توظف شخصيات الأنبياء للدلالة على الخير والفرج والخلاص والحكمة، كما نجدها توظف رموزا سلبية ككهنة والشيطان وقابيل للدلالة على النفاق والجريمة والوسوسة، فنجدها في ومضة "كهنة" توظف نوعين من الرموز، الرمز ذو الحمولة السلبية، والمتمثل في العنوان (كهنة)، الرمز الإيجابي الذي يحمل دلالة الخير والخلاص والمتمثل في النبي (يوسف) عليه السلام، وأتى نص الومضة كالتالي:

"أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتعبير، سرقوا السنبلات الخضر، سقطت سنبلتي السابعة، أينعت وربت، أحرقوا الحقل... أدركت جهلهم... كنت كالمجنون أنتظر (يوسف)"[2].

أتى عنوان الومضة "كهنة" ليكون رمزا تطغى دلالته على النص، وتهيمن معانيه على الرموز الدينية الأخرى الواردة في النص، ولفظة كهنة وردت في القرآن الكريم في موضعين، لتدل على الكذب والاحتيال، وادعاء معرفة الغيب، وذلك في قوله تعالى ﴿ **فَذَكِّرْ فَمَآ أَنتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ ۝٢٩** ﴾[3]، وفي قوله تعالى: **إِنَّهُۥ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ۝٤٠ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍۚ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ۝٤١ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ۝٤٢** ﴾[4].

---

[1] - بلال موسى بلال العلي، قصة الرمز الديني، دراسة حول الرموز الدينية والدلالات في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وماقبله، 2011- 2012م، ص:20. على الموقع: https://www.noor-book.com

[2] - مريم بغيبغ، كهنة، ص:46.

[3]- سورة الطور، الآية: 29.

[4]- سورة الحاقة، الآيات: من 40 إلى 42.

ولا تختلف دلالة رمز الكهنة في الومضة عما ورد في القرآن الكريم، فجميع أفعال الشخصيات التي وصفتهم القاصة بالكهانة، أو بصورة أدق التي لعبت دور القناع الذي تطغى دلالته على جميع أحداث الومضة، وذلك من خلال قولها (أوهموني، سرقوا، أحرقوا، أدركت جهلهم)، فجميع الأفعال أتت لتدل على الكذب، والاحتيال من خلال إدعاء المعرفة، وذلك من أجل الاختلاس وسرقة أموال الناس.

أما الرموز الدينية الإيجابية التي وردت في متن النص فنجد (السنبلات الخضر)، التي ترمز إلى الخير والرزق الوفير، كما أتى في قصة سيدنا يوسف في قوله تعالى: ﴿**يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ لَّعَلِّيٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿٤٦﴾ قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنۢبُلِهِۦٓ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَأْتِي مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾**﴾[1].

وإذا كانت السنبلات الخضر في القرآن الكريم ترمز لسنوات الخير، فإنها في الومضة تدل على الثروة وأموال الشعب، بغض النظر عن نوع هذه الثروة سواء أكانت زراعية أو صناعية، أو ثروة طاقوية، (سرقوا السنبلات الخضر، سقطت سنبلتي السابعة، اينعت وربت)، بينما ورد اسم سيدنا (يوسف) رمزا للخلاص والنجاة (كنت كالمجنون انتظر يوسف). فسيدنا يوسف هو رمز للصدق والأمانة والعدل والحكمة، فشخصية الومضة كانت تنتظر حاكما عادلا يتصف بصفات سيدنا يوسف عليه السلام عله يخلص البلاد من المنافقين الذين يختلسون وينهبون أموال الشعب.

كما توظف القاصة "مريم بغيبغ" رمزية "قابيل" للدلالة على الجريمة والخطيئة، وقد وضعت القاصة رمز "قابيل" عنوانا للومضة ليكون قناعا يختصر معنى الومضة التي تحمل دلالته من بدايتها إلى نهايتها، وقد أتى نصها كالتالي:

"على مسرح الخطايا تعاركنا.

كان النصل حادا والظلال تهتف باسمي... غرزت الخنجر في صدره... وتوضأت بدمه.

صليت عليه صلاة الغائب وأعلنت توبتي... لولا انعكاس المرايا لكنت الآن في الجنة."[2]

[1]- سورة يوسف، الآيات: من 46-إلى 48.
[2]- مريم بغيبغ، كهنة، ص:13.

أتى الحقل الدلالي للومضة يعج بألفاظ الجريمة (مسرح الخطايا، تعاركنا، النصل حادٌ، غرزت الخنجر، توضأت بدمه)، بينما أتت بقية الألفاظ تدل على التوبة والمغفرة والأمل في الجنة (صليت، أعلنت توبتي، الجنة).

وقد أتت الومضة على لسان الراوي الذي يمثل الشخصية التي ارتكبت الجريمة، وبداية الومضة تصف مكان الجريمة (على مسرح الخطايا تعاركنا)، والمسرح هو مكان للعرض والتمثيل، يضم مشاهدين يستمتعون بالعرض، وقرنت القاصة لفظة المسرح بلفظة الخطايا، لتدل على نوع المسرحية وطبيعة الأحداث. ثم تصف نوع متلقي المسرحية، وهم المشاهدون الذين تمثلوا في الظلال (كان النصل حادا والظلال تهتف باسمي).

واستعملت القاصة هذه الشخصيات المجازية (ظلال) التي يعبر فيها الجزء عن الكل؛ أي الظلال على البشر، وهذا لتدل على حضور المشاهدين هو حضور وهمي لا يستطيعون تغيير مصير الخطيئة، كما يدل الجانب المظلم للظلال، على خلو هذه الشخصيات من الإنسانية واستمتاعهم بمشاهد الصراع، بل أكثر من ذلك فهم يشجعون على الجريمة من خلال الهتاف.

وتصف القاصة الجريمة بأبشع صورة (غرزت الخنجر في صدره... وتوضأت بدمه.صليت عليه صلاة الغائب وأعلنت توبتي)، وهذا الوصف أتى ليدل على اقتران الجريمة بالدين؛ أي قتل الأخ لأخيه بحجة الدين، وذلك من خلال تلطيخ الجانب الديني وهو التوضؤ الذي يمثل الطهارة، مع دم الجريمة الذي يمثل النجاسة، وهذا يدل على الخلط بينهما وعدم وعي الشخصية الساردة أو جهلها بالأمور الدينية.

بينما صلاة الغائب، فهي تصلى على من مات بعيدا عن أهله، أو من مات في ظروف مشبوهة ولم يتم العثور على جثته، وهذا يدل على محاولة المجرم وهو السارد إخفاء جريمته ثم الدعوى إلى صلاة الغائب، والندم وإعلان التوبة معتقدا أن توبته ستمحي ذنوبه، إلا أن توبته لا تلغي عقابه وهذا من خلال قول القاصة (لولا انعكاس المرايا لكنت الآن في الجنة)، فالمرآة تجعل الإنسان يرى الجزئ المناظر لها، بينما تخفي ما وراءها، فالشخصية كانت ترى في قتل أخيها خيرا وجهادا، إلا أن هذا الأمر يعد جريمة يؤثم عليها.

تتجه مقاصد القاصة بداية من الرمز (قابيل) الذي يمثل الجريمة الأولى في تاريخ البشرية، إلى ما يعيشه الوطن العربي من صراعات بين أبناء البلد الواحد تحت مسمى الإرهاب، حيث يقتل الأخ أخاه

بدواعي الجهاد وقتل الكفار، وهذا بسبب الجهل بقضايا الدين والدنيا، بينما نجد الدول الغربية تشجع على هذا الصراع والفتنة وهذا من أجل مصالحها الشخصية.

إن الرمز في الومضة أتى ليعبر عن قضايا وطنية سياسية واجتماعية، محاولة القاصة إضمار مقاصدها من خلاله، وقد تنوعت الرموز في ومضات القاصات الجزائريات بما يخدم نصها، فأكثرت من الرموز التشخيصية ليتناسب هذا مع طبيعة السرد، لذلك جعلت من الحيوان والنبات وحتى الجماد شخصيات لومضاتها، كما اعتمدت التجديد في تحميل الرموز معاني جديدة تختلف عما هو متعارف عليه في المجتمع أو الدلالات التي كثر استعمالها في الشعر الحديث والمعاصر.

4- بلاغة العجائبي (The rhetoric of Fantastic):

يعد مصطلح العجائبي حديثا بالرغم من أن ظاهرة العجائبية قديمة قدم التاريخ، فهي مرتبطة بالجانب الديني في تفسير الظواهر الطبيعية وما خلفتها من أساطير وحكايات خرافية، كما ارتبطت بعلم النفس في تفسير ما يتوهمه الإنسان من أمور لا صلة لها بالحقيقة والواقع أو الهلوسات والكوابيس، أما علاقة العجائبي بالأدب فهي أيضا قديمة ظهرت مع السرد القديم مثل النوادر والطرف وقصص الحيوان والرحلات وما نجده من خوارق في حكايات ألف ليلة وليلة، إلا أن السرد بصفة عامة والسرد العجائبي بصفة خاصة لم يلق الاهتمام من طرف النقاد والباحثين في ذلك العصر لكونه لا يملك تلك اللغة العليا والمكانة التي حظي بها الشعر.

وإن كان السرد العجائبي لم يلق الاهتمام من طرف النقاد القدامى بالدراسة والبحث والتنظير، إلا أننا نجد لفظة العجائبية وردت في كتب التراث العربي مثل ما جاء في كتاب القزويني(ت 682 هـ)، الذي يعرف العجيب بقوله: هو "الحيرة تعرض الإنسان لقصوره في معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[1]، فالشيء العجيب يحدده المتلقي من خلال الشعور بالحيرة لأمور فوق طبيعية خارجة عن المألوف

كما تحدث الجاحظ (ت 255 هـ) في "البيان والتبيين" عن تأثير العجيب في نفس المتلقي أكثر من الخطاب المألوف، وهذا في حديثة عن بلاغة الخطباء إذ يقول: "فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبونه، وظهر منه خلاف ما قدروه تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم؛ لأن الشيء

[1] - زكريا القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط:1، 1421هـ/ 2000م، ص:10.

من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد من الوهم، وكلما كان أبعد من الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع. وإنما ذلك في نوادر الصبيان وملح المجانين؛ فإن ضحك السامعين من ذلك أشد، وتعجبهم به أكثر. والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد"[1].

والعجيب وفق قول الجاحظ هو طريقة من طرق الإقناع وسلب عقول المتلقين والتأثير فيهم. وذلك من خلال التأثير النفسي الذي يبعث على الضحك أو الخوف أو من خلال المتعة واللذة الذهنية، وذلك عن طريق التصورات التي يجسدها المتلقي في مخيلته واكتشاف أشكال جديدة ومظاهر لم يعهدها في الواقع.

وهذا التعريف الذي يربط العجائبية بشعور المتلقي نجدها من الأمور الهامة التي تحدث عنها تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov في كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي"، حيث يرى أن العجائبية تتمثل في "التردد الذي يحسه كائن لايعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدث فوق طبيعي حسب الظاهر"[2]؛ أي هو ذلك الشعور القلق الذي يمزج بين الخوف والتعجب والغرابة وحتى الاستمتاع في سماع أشياء فوق طبيعية لا يمكن للعقل تقبلها وتفسيرها.

ويجعل تودرورف القارئ جزءا أساسيا في تحديد النص العجائبي، أو هو أساس العجائبية من خلال الشعور الذي يحس به، حيث يقول: "ينهض العجائبي، أساسا على تردد القارئ- قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية- أمام طبيعة حدث غريب. وهذا التردد يمكن أن يحل أو ينفرج بالنسبة لما يفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يفترض من أنها ثمرة الخيال أو نتيجة الوهم... يقتضي العجائبي نمطا معينا من القراءة: والذي بدونه يمكن أن ينزلق الإنسان إما إلى الأليغورة أو إلى الشعر"[3]؛ أي أن النص يبقى عجائبيا مادام القارئ يشعر بالغرابة والتعجب، إلا أن عجائبية النص تتلاشى عندما يستطيع القارئ تأويل هذا النص واستقراء الرموز المدسوسة خلف عجائبية الشخصيات أو المكان أو مجازية النص.

وتتواجد علاقة وطيدة بين العجائبي والخطاب المجازي أو الصور البلاغية "فالعجائبي يستعمل باستمرار صورا بلاغية، فلأنه وجد فيها أصله. إن فوق –الطبيعي يولد من اللغة، وهو في نفس الوقت

[1] - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط71، 1418هـ/ 1998م، ص:89-90.
[2]- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر:الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط- المغرب، ط:1، 1993م، ص:18.
[3]- المرجع نفسه، ص: 195.

نتيجتها ودليلها: فليس يوجد الشيطان والهامات إلا في الكلمات وحسب، ولكن كذلك وحدها اللغة تسمح بتمثل ماهو غائب... فهذا يصبح إذن رمزا لغويا. بنفس طريقة الصور البلاغية"[1].

والعجائبية ماهي إلا صورة مجازية عن الواقع ولكنها تختلف عن الصور الفنية أو التشبيهات مثلما جاء في قول إيتر T.E. Pier: هي "انفصال الصورة image عن النمط pattern الذي يعد ركنا أساسيا للفنتازيا يتحدى التشبيهات المدروسة للقصة الرمزية olkgory والأغرب من ذلك أن تعابير الكاتب الفنتازي يجب أن تقرأ بصورة مجازية كليا بغض النظر عما تنطوي عليه من دلالات ضمنية، نظرا لأن وظيفة الصورة المجازية هي إقناع الجمهور بأن شيئا يمكن رؤيته على أنه شيء آخر، ... وأيا كانت درجة مجازية لغته فإنه لا يوجد واسطة أو مغزى أو وسيلة للعثور على طريق العودة إلى التعابير الأصلية"[2].

لذلك يمكن القول: إن الصورة العجائبية ليست اسبدال كلمة بكلمة، أو هي استعارة لفظية تقوم على علاقة المجاورة والمشابهة، إنما مجازيته تقوم على مستوى النص يتضح معناها من خلال الحدس وتأويل المضمر، وليس من خلال استبدال كلمة بكلمة أو جملة بجملة أو العودة إلى التعبير المألوف الذي يتطابق مع قوانين الطبيعة.

والصورة العجائبية مهما كانت طبيعتها لغوية أو بصرية ليست تجاوزا للفطرة العقلية السليمة للمتلقي، كما أنه "ليس تدليسا أو عجزا ذهنيا وإنما عبارة عن تنويعات بلاغية صارمة، تساهم كلها في تشكيل البناء الحجاجي ودفع المشاهد إلى الفعل الملائم لمضمون الخطاب"[3].

ومن هذا المنطلق نستنتج أن الصورة العجائبية "تقرأ لأول مرة، كما لو كانت إيهامية أو عجائبية، وذلك لأن الاستعارة تغدو تحولا، والتكرار ازدواجية وانشطارا، والمبالغة تعمقا، ويغدو الحذق استرفاعا وتكبرا"[4]، فالعجائبية أو فوق الطبيعة في الأدب أو القصة بشكل خاص هي ليست إلغاء للواقع بل هي قراءة جديدة للواقع أو هروبا من عبثيته وما يحمله من تناقضات، لذلك يسعى المبدع من خلال الصورة العجائبية مزج اللذة النفسية والذهنية، مع بلاغة الإقناع في جعل المتلقي الضمني يُعمل ملكة التأويل لاستنباط واستنتاج مضمرات النص وما يحمله من قضايا وجودية.

---

[1]- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الادب العجائبي، ص: 110.
[2]- ت. ي. إيتر، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد- العراق، 1989م، ص: 14- 15.
[3]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص:157.
[4] - المرجع نفسه، ص:158.

لذلك فالصورة العجائبية بقدر ماهي هروب من الواقع، نجدها نقدا له، فإذا كانت تحكي أمورا خارقة خارجة عن المألوف من حيث شخصياتها أو فضائها وطبيعة أحداثها، فهي في نفس الوقت ترتبط بقضايا الواقع، "فنادرا ما يتجاهل أدب الفنتازيا المسائل الأخلاقية، إلا أنه في الوقت عينه، يعبر عن الحيرة العميقة بخصوص كيفية الشروع بالاستنارة. فالمشكلة لا تتضمن حقائق غير معروفة. بل طرائق غير معروفة في التعامل مع الحقائق. علاوة على ذلك إن الحقائق تفقد الاستقرارية المقنعة التي يطرحها بها الكاتب الواقعي"[1]، فالأديب في السرد العجائبي "يعبر عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع"[2].

وسعت القصة منذ السيتينات إلى استحداث تقنيات حديثة في التعبير عن الواقع, ,وذلك من خلال اللجوء إلى، "التيار الواقعي السحري، أو التيار الفنتازي والتهويل: حيث تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع، برانيا وجوانيا على السواء"[3].

ويرجع محمد برادة عن أسباب عودة المبدع العربي إلى العجائبي الذي أصبحت متداولة في الساحة النقدية خلال العقدين الأخرين إلى أهميته في التجريب وخلخلة النظام الكلاسيكي للسرد؛ إذ "أصبح يشكل محورا بارزا في استراتيجية الكتابة القصصية والروائية. وقد فسر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسيير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية"[4]، فالواقعية السحرية ماهي إلا رموز يختفي وراءها المبدع لينتقد فوضى الواقع الذي أصبحت ذات المبدع تحس بالاغتراب والتهميش والتشتت، في مجتمع تغيب فيه الإنسانية والأخلاق.

إذا كان السرد القديم العجائبي هو تفسير للظواهر الطبيعة والأمور الغيبية، وخلق كائنات عجيبة وطريفة غرضها جلب البهجة والاستحسان لدى المتلقي، فهدفها ليس دائما عرض قضية متعلقة بالواقع، بينما سرد الحداثة ومابعدها فهو "خطاب ينطلق من الواقع واستيهاماته ومشاغله غير الواعية، ليس لتأكيده،

[1]- ت. ي. إيتر، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ص:32.
[2]- شعيب خليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج:16، ع:3، ج:1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو 1997م، ص:113.
[3]- إدوارد خراط، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط:1، 1993م، ص:19.
[4] - تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 05.

ولكن من أجل تفجيره، وهذه التيمات ليست، في حد ذاتها هدفا كما هو شأن موتيفات العجائبية القديم، بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة"[1].

وترد العجائبية في النص السردي وفق شكلين إما جزءا أو عنصرا دلاليا من البناء العام للنص القصصي الواقعي، وإما يتجلي في كامل البناء العام للنص القصصي، وهذا يختلف من قاص إلى آخر، ويتم ذلك من خلال "الامتساخ والتحول الخالق للحيرة والارتباط بالفكاهة السوداء والسخرية، وببعض ملامح من التراث المحلي بأشكاله الفنية والتقنيات الروائية، وذلك بهدف إبداع أسلوب جديد في المعالجة وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والأشياء وتتضمن خطابا معينا يرتكز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور"[2]

ويختلف النص السردي الكلاسيكي عن النص السردي الحداثي وبالأخص العجائبي، فإذا كان النص السردي الكلاسيكي والواقعي يخلق رموزا من أجل القراءة المباشرة، ويشي بها منذ القراءة الأولى للمتلقي، فإن النص السردي في فترة الحداثة ومابعدها وبالأخص النص العجائبي في القصة القصيرة جدا، فإنه يبحث عن قارئه المتخصص، لأن القصة لا تفصح عن أدواتها وعن ميكانيزم اشتغالها إلا من خلال التأويل.[3]

وتعددت تجليات العجائبي في القصة النسوية القصيرة جدا، فمنها ما نجده يمزج بين الواقعي واللاواعي سخرية من الواقع، ومنها ما يتجلى من خلال أنسنة الحيوان فتتقاطع من خلالها القصة القصيرة جدا مع السرد القديم، أو من خلال الخرافات والأساطير وحكايات الأشباح وغيرها من مظاهر فوق الطبيعة، التي تلجأ لها القاصة الجزائرية من أجل نقد واقعها السياسي والاجتماعي والديني، وتعبيرا عن ذاتها المغتربة التي فقدت حريتها في ممارسة حقوقها في مجتمع تسوده السلطة الذكورية.

4-1 التشخيص:

يمتثل التشخيص في "خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترقى فتصبح حياة إنسانية، وتشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى

[1]- شعيب خليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 1430هـ/ 2009م، ص:90.
[2]- شعيب خليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص:115.
[3] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 1430هـ/ 2009م، ص: 77- 78.

الملابسات، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يتلبس به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه"[1].

والتشخيص ماهو إلا نوع من الاستعارة التي كان النقاد القدماء يرون أنها قبيحة لبعدها عن الواقع، إلا أن هناك من توسم فيها الجمال كما في "أسرار البلاغة" للجرجاني الذي يقول عنها "إنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعانى الخفية بادية جلية"[2].

والصورة التشخيصية "تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ماهو بشري، فنفهمها اعتمادا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا"[3]؛ حيث يتماهى هذا الشيء أو الكائن الحي مع مشاعر الإنسان وسلوكه فيحمله عدة معان بحسب القضية أو الموضوع، وبحسب المشاعر المكبوتة لدى الذات المبدعة، فقد يحمل معاني الفرح أو التعاسة والحزن، أو نجده يحمل معاني الخير أو الشر والحقد... إلى غير ذلك من المشاعر الوجدانية والهواجس التي تنقلها الذات الكاتبة عن طريق إعطاء الأشياء صفات الإنسان.

وبقدر ما يسهم التشخيص في التعجب لأشياء تتصف بصفات الإنسان الحسية والسلوكية وحتى العقلية، فإنها في نفس الوقت تمد القارئ بشعور الألفة مع الطبيعة بكل مافيها من جمادات أو كائنات حية فهي تشعر بما يشعربه وتتصرف كما يتصرف، ليتوحد مع الطبيعة فتصبح وطنا له بعيدا عن بني جنسه الذي أصبح يحس بالغربة معه عندما تخلى عن إنسانيته، إلا أن هذا الأمر لا ينطبق على جميع النصوص، فقد تكون الطبيعة عدوا للإنسان أيضا من خلال مهاجمتها له ليجد نفسه يعيش كابوسا، وهذا يتوقف على طبيعة الموضوع ومقاصد النص.

وتنوعت أمثلة التشخيص في الومضات، حيث طغت هذه الظاهرة الفنية على نصوص القاصات الجزائريات، فنجدها صورت الجماد في هيأة الإنسان كما في ومضة "عصيان" للقاصة "مريم بغيبغ" التي جعلت من الفأس إنسانا يقوم بالسجود وكأنه يؤدي شعيرة الصلاة، حيث أتى نص الومضة كالتالي:

"بعد أن أكمل نحت تمثاله

[1]- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط:17، 1425هـ/ 2004م، ص:73.
[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:1، 1422هـ/ 2001م، ص:40.
[3]- جورج لايكوف، مارك جونيس، الاستعارة التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط:2، 2009م، ص:54.

..عبثا يبحث في وجوه العابرين عن عباد زاهدين...

وحده الفأس تأهب للسجود"[1]

تمثل صورة الفأس العجائبية جزءا من العالم الواقعي الذي تصوره القاصة، حيث نجد الشخصية الرئيسية تقوم بنحت تمثالها، وعادة ما يتم نحت تماثيل لشخصيات ذات مكانة اجتماعية أو سلطة بالمجتمع، الذي كان(عبثا يبحث في وجوه العابرين عن عباد زاهدين)، والزهد هو "عبارة عن انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه، وشرط المرغوب أن يكون مرغوبا بوجه من الوجوه، فمن رغب عن شيء ليس مرغوبا فيه ولا مطلوبا في نفسه لم يسم زهدا.. وإنه ليس الزهد ترك المال وبذله على سبيل السخاء والقوة واستمالة القلوب فحسب بل الزهد أن يترك الدنيا للعلم بحقارتها بالنسبة إلى نفاسة الآخرة"[2].

والبحث عن عباد زاهدين هو البحث عن من لا تهمه أمور الدنيا وكل شهواتها من المال والسلطة، لكي لا ينافسه أحد على منصبه، أو يعصيه أحد حول قراراته، أو يحاسبه على الأموال المنهوبة، إلا أن هذا البحث كان عبثا، فكل من حوله من محبي الدنيا وشهواتها. غير أن الفأس وحده تأهب للسجود، ولا نعني بهذا أن الفأس أصبح إنسانا يتعبد ويكثر من السجود، بل أتت هذه الاستعارة لتكون سخرية عن الفعل الذي قامت به الرعية أتجاه التمثال، فالفأس عند انحنائه يضرب التمثال لإسقاطه لذا شبهته القاصة سجود المصلين، وسجود الفأس ماهو إلا لتدمير التمثال وإعلان العصيان على السلطة.

وأتت القاصة من خلال هذه الصورة العجائبية لتعبر عن مشهد إسقاط تماثيل ذوي السلطة والتمرد على الحكهم الدكتاتوي، والفساد الذي عاشته الأمم منذ الأزل وما شهده العالم العربي تحت مسمى الربيع العربي، وهذا المشهد أتى بطريقة ساخرة عجائبية تشعر المتلقي بالطرافة والاستحسان ليجعله بعد التأمل واستنتاج مضمرات النص يعيش ألم الواقع.

ومثلماجعلت القاصة الجماد يتخذ صفات الإنسان، فإنها نجدها أيضا تجعل الحيوان ينطق ويتكلم مثله، ولكن ليس هذا فقط؛ إذ نجدها في ومضة "قمع" تنقلب الموازين حيث تحدث المفارقة العجائبية بين الإنسان والحيوان، فالحيوان ينطق ويتكلم مثل الآدمي، بينما الإنسان يحدث صوتا مثل الحيوان، حيث أتى نص الومضة كالتالي:

[1] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 26.
[2]- وكيع بن الجراج، كتاب الزهد، تح: عبد الرحمان عبد الجبار الفريوائي، ج: 1، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ط:1، 1404هـ/ 1984م، ص: 123.

"مشيت مع القطيع.. عند مفترق الطرق، توقفنا.

صاحت النعاج: نريد العودة للوطن..

وقبل أن أنبس ببنت شفة.. أجابنا الراعي بالعواء!"[1]

أتت جميع شخصيات الومضة عجائبية حتى الراوي، إذ لا نسطيع أن نحكم إن كان آدميا أو هو فرد من القطيع، وتظهر عجائبية القطيع من خلال صياح النعاج، التي تتكلم مثل البشر بل تعارض تغيير مكان موطنها (نريد العودة للوطن)، وأتت المعارضة من قبل الإناث بدل الذكور، وهذا يعود لطبيعة المرأة، التي لا تتردد في التعبير عن مشاعرها وخاصة إذا كانت مشاعر الخوف، لذلك أتى التعبير من خلال الصياح الذي يدل على الفاجعة فهي تخاف من المجازفة والمخاطرة، واكتشاف عوالم مجهولة، بالإضافة إلى حنينها إلى وطنها وبلد منشئها، عكس الرجل الذي له استعداد على المجازفة واكتشاف المجهول.

وبينما أتت إجابة الراعي بالعواء، فمن المفروض أن تأتي إجابة الراعي بكلام إنساني فالقطيع يفهم كلام البشر، إن من عجائبية النص أن الراعي كان يجيب القطيع بعواء؛ أي أن الراعي يستعير صوت الذئب لتخويف القطيع، والامتثال لأوامره والرضوخ له.

وأتت عجائبية النص لتكون رمزا على وضع الشعوب مع السلطة الحاكمة، أو وضع المرأة في المجتمع الذكوري، إذ يمثل القطيع الشعب أو المرأة وأبنائها، بينما الراعي فهو راعي البيت آو الحاكم، الذي يقابل كل معارضة لأوامره بالقمع والتخويف، وقد أتى التشبيه أيضا ليدل على المكانة العقلية التي ينظر بها الرجل للمرأة أو السلطة للشعب، فهو العاقل الذي له القدرة على معرفة الصلاح بينما القطيع بلا عقل وجب عليه الامتثال لما يفوقه قدرة. إلا أن الحقيقة العقلية تتضح من خلال المفارقة، فكلام القطيع يتسم بالعقلانية والاتصاف بالإنسانية، بينما الراعي يعوي مثل الحيوان الذي لا عقل له، ليكون حجة على محدودية التفكير لدى الراعي، إذ أن المرأة تميز بقدرتها على تحليل المشكلة من جميع جوانبها واستشعار خطورة الوضع.

4-2 الامتساخ:

نقصد بالمسخ تلك "الكائنات الناتجة عن تركيب أكثر من جنس، أو التي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس... ويبين لنا هذا التركيب سواء قدرة الراوي على اختلاق وابتداع شخصياته

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:23.

العجائبية المتعددة. ومعظم هذه المخلوقات نجد العديد منها ذا طابع مرجعي يستمد وجوده مما تقدمه المصنفات المختلفة أو ما تراكم في الثقافة الشفاهية"[1].

وتنوعت أشكال الممسوخات في القصة القصيرة جدا، فنجد ما تشمل أعضاء جسم الانسان التي يقصر ويطول بعضها مثلما أتى في ومضة "عجز" للقاصة "أمال شتيوي"، والتي تمزج فيها بين أشكال السرد القديم المثل والأحجية والطرفة وبين المفارقة العجائبية الملغزة، ونص الومضة أتى على النحو التالي:

"قصرت أيديهم؛ طالت ألسنتهم"[2]

أتت الومضة تصور شخصيات القصة بصورة عجائبية تغير من خلق الإنسان ليس بدمجه مع كائنات أخرى، بل بتغيير أحجام أجزاء من أعضائه، حيث تقصر أيديهم، بينما ألسنتهم تطول، وهذه العجائبية تحمل العديد من المعاني والقراءات المضمرة، ويعود هذا التعدد لكثرة الدلالات التي تحملها لفظتي (اليد) و(االلسان) في كلام العرب منذ القدم.

وكما جاء في قول سعيد بن كراد "ليس من السهل تعداد كل الدلالات الرمكزية الخاصة باليد، فهي بؤرة الانفعالات الإنسانية المتنوعة. فمن خلال الصورة اللفظية لليد تنساب سلسلة من الحقول الدلالية المرتبطة بالاستعمالات الاستعارية لليد. فهي رمز الامتلاك... والرمز في كل السياقات الثقافية مرادف للقوة والسلطة"[3].

وللفظة اليد في معاجم اللغة عدة دلالات ترتبط بالقوة والإحسان كما ترتبط بنقيضهما فهي "الجاه، والوقار، والحجر على من يستحقه، ومنع الظلم... والقوة والقدرة، والسلطان، والملك..والجماعة والأكل والندم والغياث والاستسلام، والذل والنعمة، والإحسان تصطنعه"[4]، وورد في حديث عن الرسول ﷺ "حدثنا موسى بن إسماعيل ...عن عائشة رضي الله عنها " أن بعض أزواج النبي ﷺ قلن للنبي ﷺ أينا أسرع لحوقا؟ قال: أطولكن يدا. فأخذو قصبة يذرعنها، فكانت سودة أطولهن يدا، فعلمنا بعدها أنما كانت طول يدها الصدقة، وكانت أسرعنا لحوقا به ﷺ وكانت تحب الصدقة"[5].

[1] - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط:1، 1997م، ص:102- 103.
[2] - أمال شتيوي، غيمة في يدي، ص:56.
[3] - سعيد بن كراد، مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط:1، 2006م، ص: 116- 117.
[4]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص:1789- 1790.
[5]- صحيح البخاري، ص: 758.

ومما سبق نجد أن معنى اليد يحدده سياق النص فإذا كان طول اليد أتى بمعنى الصدقة والإحسان والعطاء، فإن ضد هذا القول (قصرت أيديهم) تدل على البخل والشح والابتعاد عن أعمال الصلاح والتقوى، كما تدل في بعض المواضع على الضعف وقلة الحيلة.

أما الشطر الثاني من المفارقة العجائبية هو (طول اللسان)، فهي كناية اشتهرت في كلام العرب للدلالة على كثير الكلام والذي لم يسلم الناس من كلامه البذيء والفاحش وكذبه عليهم. ومن هنا يمكن أن نستنتج أن الومضة لها عدة قراءات فقد تدل عن من يشتم الناس لقلة إحسانهم وهو من أبخل الناس، وقد تأتي لتدل على ضعيف القوة والحال بينما يأمر الناس بالعمل وهو يجلس مكانه، فهذه الومضة جاءت لتحث القارئ على العمل والإحسان وقلة الكلام. والقاصة لم تبدع في هذه الومضة إذ نجد كثرة استعمال هذه الاستعارات في الكلام اليومي.

بينما نجد القاصة "مريم بغيبغ" في ومضة "أغوال" التي تتناص فيها مع التراث الشعبي العجابي في تشكيل شخصياتها الممسوخة التي تمزج فيها بين الإنسان وبعض الحيوانات، لتعبر بطريقة ساخرة عن واقعها المرير، وقد أتت أحداث القصة وشخصياتها عجائبية، بينما ظل الراوي يتسم بصفة الإنسانية متعجبا من هول ما رآه من أحداث وشخصيات ممسوخة، تقول القاصة في هذه الومضة:

"تأكدوا من إنسانيتي. جردوني من حريتي. هيأوا سكاكينهم.. نزعوا أقنعتهم: رأيت أحدهم بعين واحدة وذيل طويل... بعضهم مسخ نصفهم بشر ونصفهم الآخر قردة وأحمرة وأرانت وكثير من الفئران... يحتفلون بصيدهم الثمين... وحده من شابه الأسد كان يبكي."[1]

بالرغم من إنسانية الراوي إلا أن الأحداث التي وقعت له عجائبية مجازية، حيث جعلت من الحرية لباسا يجرد منه الإنسان (تأكدوا من إنسانيتي. جردوني من حريتي. هيأوا سكاكينهم)، بعد صدمة الراوي من الموقف الذي تعرض له، تأتيه صدمة أكثر وقعا عند نزعهم للأقنعة، وهي أقنعة الإنسانية، فالراوي كان يعتقد أنهم بشر مثله ليتفاجأ بكائنات غريبة لا تمت للواقع بصلة، هي دمج بين الانسان والحيوان.

ركز الراوي على أحد هذه الشخصيات التي تتشكل بصورة مختلفة عن البقية فهي بعين واحدة وذيل طويل، والمسخ ذو العين الواحدة هو من الخرافات والأساطير الإغريقية التي ظهرت في الأدويسة

[1]- مريم بغيبغ، كهنة، ص: 21.

وعرفت باسم بوليفيموس[1] polyphemus والذي أصبح يرمز إلى آكلي لحوم البشر، أما الذيل الطويل فهو صفة لكثير من الحيوانات منها المفترسة والأليفة والزاحفة، كما أن الذيل الطويل وردت في المعاجم العربية للدلالة على التكبر، "فذال الشخص: جر أذياله خيلاء، وكبرا وتبخترا.... وطويل الذيل، متبختر في مشيته"[2]. فهذه الشخصية التي ميزها الراوي عن بقية الشخصيات تتميز بالقوة والجبروت والتكبر، بالإضافة إلى قمعها لكل ماهو إنساني من أخلاق وحرية فكرية وجسدية ودينية، وكل كيان يريد الاستقلال من غابة الحيوانات والأغوال.

أما الشخصيات الأخرى فهي تنقسم إلى قسمين منها مجموعة تحتفل بصيدها الثمين، وأخرى تبكي على الراوي، فالتي تحتفل بصيدها كانت مسخا بين البشر وبعض الحيوانات تمثلت في القردة والأحمرة والأرانب وكثير من الفئران، بينما من كان يحمل صفات ملك الغابة وجده يبكي، وكل هذه الممسوخات أتت لتكون رموزا وصفات على شخصيات في واقع الذات الكاتبة.

أتى القسم الأول من الممسوخات بين الإنسان وبعض الحيوانات الأليفة التي أصبحت رموزا للغباء والجبن واللهو، فنجد (القرد) أصبح في زمننا رمزا للهو واللعب والضحك، بينما كان في الثقافات القديمة الفرعونية والصينية والهندية يحمل دلالات مقدسة ترمز للخير، إلا أن مسخ الإنسان لقردة، فهو في الثقافة الإسلامية مرتبط بعقاب الله عز وجل وبالخطيئة التي فعلها اليهود عندما اصطادوا يوم السبت المحرم للاصطياد، وذلك في قوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ ٱلَّذِينَ ٱعْتَدَوْاْ مِنكُمْ فِي ٱلسَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴿٦٥﴾** ﴾[3]، فمسخ الانسان إلى قردة هو عقاب من الله على المعصبة واتباع شهوات الدنيا وإصرارهم عليها ومحاولة الاحتيال على أمر الله عز وجل.

أما مسخ الإنسان إلى حمار كثر ورودها في الحكايات الخرافية الشعبية، ويكون هذا إما عقابا لمعصية، أو لتناول عقار أو فاكهة بها تعويذة أو سحر يجعل من الإنسان يعيش ويتحمل الأثقال التي يحملها هذا الحيوان ، كما أن الحمار هو رمز للغباء وقد يأتي للدلالة على قوة التحمل، إلا أن قصة مسخ الانسان إلى حمار فقد وردت في حديث للرسول ﷺ "أما يخشى أحدكم ــ أو: ألا يخشى أحدكم ــ إذا رفع رأسه قبل الإمام، أن يجعل الله رأسه رأس حمار، أو يجعل الله صورته صورة حمار؟"[4]، وورد في تفسير

[1]- بوليفيموس: عملاق بعين واحدة، إنه واحد من السيكلوب يعيش في صقلية، آسر أوديسيوس عندما نزلوا الجزيرة،... (ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، سوريا، ط:3، 2008م، ص:212)

[2] -أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، ج:1، ص: 832- 833.

[3] - سورة البقرة، الآية: 65.

[4]- صحيح البخاري، ص:450.

الحديث أن ورود الحمار أتى مجازيا للشبه بين السّباق لرفع رأسه قبل الإمام وبين الحمار في البلادة والغباء، فهو لن يستطيع الخروج قبل أن يسلم الإمام.[1] فهذا المسخ ماهو إلا رمز للبلادة والغباء.

كما أن مسخ الإنسان إلى أرانب وفئران، فلأن هذه الحيوانات تتميز بالخوف عن بقية الحيوانات الأخرى في عالم الحيوانات، بالرغم من أن الإنسان في الثقافات القديمة أعطاها قيمة إيجابية مثل الذكاء والقوة والازدهار والسعادة، غير أن سياق الومضة يوضح أن دلالة هذه الممسوخات هي دلالة سلبية، فهي تجرد الراوي من حريته وتعد السكاكين لجعله وليمة لها.

بينما الشخصية الوحيدة التي كانت تبكي لحال الراوي فهي من شابه الأسد. والأسد عرف بأنه ملك الغابة وهو من الحيوانات التي ترمز للنبل والشجاعة، وبرغم تلك الصفات إلا أنه يقف مكتوف الأيدي، يقابل تلك الجريمة الشنعاء بالتعاطف.

تخفي عجائبية الومضة الألم الذي تحسه القاصة من حال واقع العالم المرير الذي أصبح تحت وطأة الدول الكبرى صاحبة القوة والجبروت التي تمثلت في المسخ ذي العين الواحدة وتحكمها في الدول النامية والعالم الثالث التي تمثلت في بقية الممسوخات، والتي تميزت بالجبن والخوف واتباع مصالحها حتى وإن كان هذا يخالف إنسانيتها وأخلاقها، بينما من شابه الأسد فهي الدول التي تميزت عن بقيتها بدفاعها عن حقوق الإنسان والشعوب المستضعفة التي تطالب باستقلالها وحريتها.

3-4 المرئي واللامرئي:

تعد قضية المرئي واللامرئي من أبرز القضايا العجائبية التي اهتم بها السرد القديم في حكاياته الخرافية والأساطير والتي تتمثل في عالم موازي للعالم الواقع، حيث هو عالم مليء بالكائنات الوهمية التي زخر بها السرد العجائبي القديم كالجن والعفاريت والأشباح، الذي يعتقد الإنسان بوجوده وتحكمه في بعض الأمور في العالم الواقعي، إلا أن رؤيته مستحيلة أو رؤية طيفية.

ونجد القاصة الجزائرية استحدثت شخصيات عجائبية طيفية وهمية يتمازج فيها المرئي/ واللامرئي، الواقعي/ العجائبي، وأتت شخصياتها لتحمل طابع الواقعية ثم لنجدها فجأة في صورة عجائبية كأن تصبح شبحا لا يرى أو ظلا من الظلال كقيام الموتى من قبورهم، وهذا التصوير الأخير نجده متجسدا في ومضة "عائد" للقاصة "مريم بغيبغ" التي تقول فيها:

[1]- ينظر: على الموقع: https://hadeethenc.com، 20/9/2023.

"قمت من قبري أتفقدهم...

ذلك النصب التذكاري الذي أقاموه لي لا يشبهني.. رأسه ينحني

لهم... تذكرت رأسي الشامخ! أطبقوا فمه... ثبتوه بالإسمنت.

أزعجني مكب النفايات بجانبه."[1]

تمثلت الومضة في حدث عجائبي، شخصيته الرئيسية طيفية وهمية بالرغم من واقعيتها (قمت من قبري أتفقدهم...)، بينما بقية الشخصيات تتسم بالواقعية، فليس من المعقول أن يقوم الميت من قبره، وتتضح شبحية الشخصية من خلال الأحداث، فلا نجد أي تفاعل أو مواجهة أو حوار بين الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية، فهي شخصية مشاهدة للأحداث دون فعل أو قول.

وتمثلت هذه المشاهد في نصب تمثال للشخصية، التي يتضح من هذا الحدث مكانتها الاجتماعية، إلا أن الشخصية منزعجة من هذا النصب التذكاري الذي لا يشبهها (رأسه ينحني لهم... تذكرت رأسي الشامخ!)، فالاستياء لم يأت لصفة جسدية وإنما أتى ليعبر عن صفة معنوية فانحناء الرأس أتى كناية عن الذل والاستسلام والخضوع، لتأتي الكناية الثانية نقيضا لها، وتمثيلا لذات الشخصية (تذكرت رأسي الشامخ) التي أتت لتدل على العزة والكرامة والرفعة، وهي صفات تميز بها الرجل العربي.

كما استاءت الشخصية من طمس فم التمثال (أطبقوا فمه... ثبتوه بالإسمنت)، فمن عجائبية الحدث أن الشخصية ترى أن التمثال ينبض بالحياة ويمكنه التحدث والنطق، إلا أن النحات أطبق على فمه بالإسميت كي لا يسمع الناس صوته، وهذا الوصف ماهو إلا استعارة لصوت الحرية وصوت الحق الذي كانت الشخصية قبل موتها تمثله.

ليأتي الاستياء الأخير متمثلا في مكب النفايات الذي وضع بجانب النصب التذكاري للشخصية، وهذا الحدث يمثل المفارقة الزمنية التي تغير من قيمة الشخص، فإن كان في حياته ذي مكانة اجتماعية خلدت اسمه عبر التاريخ من خلال شهامته ودفاعه عن الحق والحرية، فإنه بعد مرور الزمن تغيرت هذه المكانة بالرغم من أن التمثال مايزال يعبر عن مكانته إلا أن قيمته في قلوب الناس بعد مرور الزمن تغيرت ليصبح مجرد تمثال ليس له أهمية مكانه مثل مكان مكب النفايات.

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:40.

أتت عجائبية النص لتعبر عن تغير القيم مع الزمن، فالشخصية الوهمية ماهي إلا تلك القيم والأخلاق التي عرفها العرب في الزمن القديم من الشهامة والنبل والكرامة، وصوت الحق والحرية التي يدافع عليها بالمال والروح، بينما مع مرور الزمن طمست هذه القيم، وطمس معها صوت الحق، فالمقاصد الكاتبة تتجه نحو ما آلت إليه الشعوب من الرضوخ وكتم صوت الحق أمام السلطات الكبرى، فإذا كانت العجائبية تتسم بالطرافة وتمد المتلقي بالبهجة، فإن عجائبية هذا النص على عكس ذلك فهي تبعث الحزن والأسى في نفسه لما آلت إليه أخلاق العرب.

كما نجد القاصة "مريم بغيبغ" تبدع في اختيار واستحداث شخصياتها اللامرئية، فلا نجدها تستمد شخصياتها من السرد القديم، فهي تبتعد عن شخصية الجن والأشباح والعفاريت؛ إذ نجد شخصياتها تمتزج بين المرئي واللامرئي بين الواقعي/ والخيالي العجائبي، حيث تجعل من الظلال شخصيات لومضتها "نزق"، وكما نعرف أن الظلال هي سمة للإنسان، والأشياء في الواقع، إلا أن القاصة تجعل منها شخصيات وكأننا أمام شخصيات شبحية يظهر منها فقط الظل، تقول القاصة في هذه الومضة:

"اجتمعت الظلال ...تطاولت، ترفعت..

سكنت المرايا السبع، عكست المرآة السابعة إحساسا بالنقص...

خفية تدرجت سلم الكمال...

هي الآن معلقة بين السماء والأرض تنتظر المدد!"[1]

أتت الومضة تتسم بالتلغيز والغموض المبالغ فيه، ويعود هذا الغموض إلى الدلالة الزئبقية لرمزية الظلال، فهي تحتمل تعدت الدلالات التي يحددها سياق النص؛ إذ نجدها قد تأتي لتحمل دلالة إيجابية أو عكس ذلك، أما في هذه الومضة فإنه يمكن تحديدها إن كانت الظلال تحمل معاني إيجابية أو سلبية من خلال عنوان النص "نزق" والذي يعني بحسب معاجم اللغة "خف وطاش في سلوكه...حاد الطبع، سريع الغضب، أحمق"[2]، فالعنوان يحمل دلالة سلبية، لكن هل جميع الظلال تدل على الشخص الطائش والأحمق؟.

بدأت القاصة ومضتها بحدث اجتماع الشخصيات وهي الظلال للبحث عن الكمال والمثالية، ثم عقب هذا الاجتماع يبرز حدث أكثر عجائبية وهي سكن الظلال في المرايا السبع، وقد اشتهرت القصص

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:65.
[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج:3، ص:2195.

العجائبية القديمة بهذه الأماكن اللاوقعية، والمرايا السبع هي استعارة لقانون العلاقات الاجتماعية[1]، والمرآة السابعة هي مرآة الكمال والمثالية والوعي الذاتي، وبطبيعة الحال مهما بلغ الانسان من الترفع لايستطيع أن يصل إلى هذه المكانة من الكمال والمثالية التي يتسم بها الأنبياء.

بينما عكست المرآة السابعة نقص الظلال، أحد هذه الظلال من أصحاب حب الكمال والنرجسية لم يعجبه انعكاس النقص، فنرجسيته وغروره جعلة يعتلي سلم الكمال خفية عن بقية الظلال، ليتفاجأ بنفسه واقعا في ورطة، (معلقا بين السماء والأرض ينتظر المدد).

إن الظلال في هذه الومضة أتت لتعبر عن حال الشباب الذي أصبح يبحث عن الكمال والمثالية والرفعة، وهذا أمر إيجابي إلا أن المبالغة في البحث قد تؤدي إلى النرجسية والطيش والتهور التي تؤي به للهلاك. وهذا ما رمز إليه الظل الذي حاول الصعود للسماء بحثا عن الكمال ليجد نفسه وحيدا لا هو من أهل السماء ولا هو مع أهل الأرض، فالومضة أتت لتكون حجة تقنع بها القاصة قارئها بعدم البحث عن الكمال والمثالية التي تقوده للهاوية.

4-4 مكان عجائبي:

ومثلما تتجسد بلاغة العجائبي من خلال الشخصيات العجائية اللاواقعية، فإننا نجدها تتجسد أيضا من خلال الفضاء العجائبي؛ وهو ذلك "الفضاء المصطنع من خيال السارد مع إبراز الجوانب فوق الطبيعية بداخله، فهو ليس فضاء خياليا محضا كباق الأماكن المتخيلة أو المرجعية التي ينضاف إليها بعص الخيال، إنما مزيج من تداخل الخيالي مع الخرافي، ولذلك يفارق كل الأبعاد المرجعية. إنه يمتاح من الخيال أقصى درجاته"[2].

ومن بين القاصات الجزائريات اللواتي أبدعن في تشكيل الفضاءات العجائبية نجد القاصة "مريم بغيبغ" التي تختار فضاءاتها العجائبية بعناية، فمنها ماهو غيبي كجهنم والجنة...، ومنها ماهو وجودي إلا أنه ليس بمكان يسكنه البشر كاللوحات التشكيلية وأعضاء الإنسان... إلى غير ذلك من الأماكن التي تترك طابعا طريفا مدهشا في نفس المتلقي، مثلما أتى في ومضة "عسر"، التي جعلت من معدة الإنسان مكانا لأحداث القصة، ونص الومضة هو كالتالي:

[1]- ينظر: على الموقع: ttps://www.kellyschwegel.com ، 09/21/ 2023م.
[2]- نبيل حمدي الشاهد، الحكايات العجائبية في السرد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2018م، ص:297.

"بين الشتات والعودة إلى الأرض... وقعت فريسة بطونهم المنتفخة.

صوبوا علي عصارات جهازهم الهضمي. تمنيت الخلاص ولو على

هيئة فضلة نجسة.. يئست حين سكنت حركة الأمعاء."[1]

تمثلت بداية الومضة في غربة الشخصية ورغبتها في العودة إلى الوطن، إلا أنها بين هذا الشتات والعدوة إلى الأرض، (وقعت فريسة بطونهم المنتفخة)، فهذه الشخصيات المعارضة للشخصية الرئيسية تميزت بالبطون المنتفخة، وهي كناية عن الشراهة وحب الأكل، لتكون الشخصية الرئيسية وجبة دسمة لهذه الشخصيات العجائبية التي تشبه شخصيات قصص الشعبية الخرافية كالأغوال التي تلتهم البشر.

بعد أن التهمت أصحاب البطون المنتفخة الشخصية الرئيسة وجدت نفسها في المعدة حيث يتم صب العصارات الهاضمة،، ثم نزلا إلى الأمعاء لكن حركة الأمعاء توقفت وبقية الشخصية حبيسة داخل البطون المنتفخة، لتتمنى أن تخرج من هذا المكان حتى ولو فضلة نجسة.

أتت مقاصد القاصة في هذه الومضة تعبيرا عن أصحاب الجاه والمال الذي يتميزون بالقلوب المتحجرة، والشح والبخل، هدفهم استغلال الفقراء واليتامى في الأعمال لزيادة أموالهم وأرباحهم، فهم يستنزفونهم كما تستنزف الأمعاء والمعدة كل فائدة يستفيد منها الجسم، وتطرح مادون ذلك إلى فضلات، وهذا ماتعيشه الكثير من الدول الإفريقية من عمالة الأطفال، واستغلال فقر الشعب باستنزافهم في عمل المناجم وغيرها من المصانع بأجر زهيد لصالح الدول الأجنبية الغنية.

4-5 الحلم والهذيان:

يعد الحلم والكوابيس من أهم العوالم والفضاءات التي تميز بها السرد العجائبي قديمه وحديثة والتي تعبر عن واقع تأمل أن تعيشه الذات الكاتبة، أو تجسيدا للواقع المرير، "والحلم آلية سردية اعتمدها الراوي في حكيه الشعبي لتلعب دور الرمز/ الدال الذي يبحث عن مرموزه/مدلوله، سواء من داخل الحكي/ إحدى الشخصيات، أو خارجه/ القارئ، والحلم هو أي تجربة سمعية أو بصرية تروى على أنها قد حدثت أثناء النوم... ويلعب الحلم وظيفة النبوءة التي يبرزها الراوي في بداية حكايته، ثم يمضي شوطا طويلا من روايتها

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 73.

ليعود إليها وقد تحقق ما تنبأ به الحلم هكذا يصبح الحلم بذرة استباقية في بداية الحكي، وبؤرة مركزية في معمارية الحكاية ككل"[1].

وتستخدم القاصة "مريم بغيبغ" عجائبية الحلم بصفة بارزة، والحلم دائما يعبر عن واقع تأمل الشخصية أن تعيشه كعودتها لطفولتها، أو تغييرا لواقعها وتعبيرا عن حريتها المسلوبة مثلما أتى في ومضة "إيماءة"، التي تعبر عن اكتفاء شخصية القصة باشارة الحلم في عيش ما تأمل أن تكون عليه، وهذا الحلم تمثل في العيش كإنسان طبيعي يستطيع تحريك أطرافه والرقص تحت أنغام الموسيقى، حيث تقول القاصة:

"على رؤوس أصابع الحلم رقصت الباليه...

توهمت ليونة في مفاصلها واستقامة في عمودها الفقري...

حركت جسدها، تفاج

أت بعضلاته المرتخية...

اكتفت بظلها الذي أتقن الرقص على الجدار."[2]

أتى الحلم في الومضة هروبا من المرض الذي تمثل في الشلل، حيث أتت عبارة الحلم مسبوقة برؤوس الأصابع، وهذا لتجعل للحلم أقداما مرنة ترقص الباليه، و لتبيين نوع الحلم وطبيعته وتصور الشخصية وفقا لهذا الحلم الذي يعكس نقصها، هذا الحلم تحول إلى توهم أين يتماهي الواقعي بالعجائبي، حينا لا تدرك الشخصية أنها تعيش الحلم لا الواقع (توهمت ليونة في مفاصلها واستقامة في عمودها الفقري...)، لتأتي نقطة التحول، وهي الاستفاقة من هذا الحلم، لتكون الصدمة بارتخاء عضلاتها، وعدم قدرتها على الحركة.

وإن كانت شخصية الومضة يبدو عليها الاستسلام والرضوخ للواقع الذي تعيشة وهي حبيسة جسدها، فهذا لا يعني أنها تتقبله وهذا يتضح من خلال ظلها الذي يرقص على جدران الغرفة (اكتفت بظلها الذي أتقن الرقص على الجدار)، وإن كانت معاني الومضة تتجه نحو الرضاء بقضاء الله. فإن مقاصد القاصة تتجه إلى أبعد من ذلك فهي رفض الذات النسوية أن تظل حبيسة المجتمع، فأطلقت العنان لمخيلتها التي ترقص الباليه، ورقص الباليه هو من أنواع الرقص التي أتى تطورا للمسرح، لذلك فليس كل رقص هو

[1]- نبيل حمدي الشاهد، الحكاية العجائبية في السرد العربي القديم، ص:172- 173.
[2]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 80

تعبير عن الفرح، بل هو تمثيل للمشاعر الإنسانية المكبوته التي تتوحد بها الذات مع نفسها، واستجابة لآمالها التي لا تسطيع تحقيقها، ليكون جانبها المخفي أو أفكارها المكبوته داخل جسدها المكبل بقوانين المجتمع ينبض بذلك من خلال رقصات الظل على الجدران.

ومقاصد القاصة تتجه من خلال بلاغة الحلم، إلى التعبير عن الذات النسوية التي تظل حبيسة سلطة الجسد المقعد، الذي يمثل سلطة المجتمع الذكوري التي تكبل أطرافها، لتجد مخيلتها تنبض بالحرية، فهذه الومضة هي دعوة للتمرد، ليس بإطلاق العنان لصوتها وتحدي السلطة، ولكن لممارسة حريتها والتعبير عن ذاتها بطريقة الإشارة والإيماءات الخفية، التي تتخفى خلف هذا الإبداع الومضي.

أما الهذيان فعادة ما يرتبط بالكوابيس، وهو يمثل اللحظة التي يتحد فيها الواقعي بالعجائبي، إذ لا تميز الشخصية ما تراه أهو واقعي أو محض خيال، فهي على يقين مما تراه بينما بقية الشخصيات ترى عكس ذلك، والهذيان نقيض الحلم، فإذا كان الحلم هو المراد أو المبتغى من الواقع الذي يتمنى عيشه، بينما الهذيان يمثل الكوابيس و المخاوف التي تلاحقنا وترجو التخلص منها، وعادة ما ترتبط الهلوسة بكبار السن كما أتى في ومضة "العتو الداكن" للقاصة "رقية هجريس" التي تقول فيها:

"انتفض جدي من نومه، مفزوعا يرتعش، سألته جدتي عن مصابه فقال:

كابوس مرعب؛ تيس أقرن أشعر أغبر، على عينيه نظارة، يحملق كالطرشان، ينفث عبابا من فم كريه، يمطق بالفحش والسباب، تزعم الصحراء، ساد قوما دهرا، وأبى الرحيل مطلب الشبان، استعصى أمره على القوم، توارى، يقذف حمما، يقهقه على الأشلاء والأموات، وبرك الدماء، كأن ماردا، سرى في شرايينه، فأضحى فرعون زمانه شردت جدتي، لا تصدق الهذيان.."[1].

تنتقد القاصة في هذه الومضة السلطة بداية من العنونة "العتو الداكن"؛ أي المكانة السوداوية التي تجعل من المنصب أو المكانة هدفا للمصالح الشخصية، وهذا الهذيان الذي تجسد في شكل شخصية عجائية ممسوخة يمتزج فيها الإنساني بالحيواني (تيس أقرن أشعر أغبر، على عينيه نظارة، يحملق كالطرشان، ينفث عبابا من فم كريه، يمطق بالفحش والسباب، تزعم الصحراء)، فهذا التصوير الاستعاري للشخصية تمثل من خلال مجموعة من الصور المجازية بداية من التيس الذي هو استعارة معنوية لمن لا يحسن التصرف، أما (النظارة) التي على عينيه، فهي لكي تحجب الرؤية، أو لتدل على إغماض العين على الحقائق ومطالب الشعب، أما (يحملق الأطرش)، فهو للدلالة على طمس صوت الحق الذي لا يريد سماعة.

[1]- رقية هجريس، مقابيس من وهج الذاكرة، ص:28.

أما بقية الأحداث فهي تتحدث عن السلطة الفاسدة أو الاستعمار، والاستهزاء بالأموات (تزعم الصحراء، ساد قوما دهرا، وأبى الرحيل مطلب الشبان، استعصى أمره على القوم، توارى، يقذف حمما، يقهقه على الأشلاء والأموات، وبرك الدماء، كأن ماردا، سرى في شرايينه، فأضحى فرعون زمانه شردت جدتي، لا تصدق الهذيان.) فأتى تزعم الصحراء للدلالة على نهب الثروات الصحراوية كالبترول ومناجم الغاز والذهب، مما جعله يستوطن ويستعمر المنطقة لمدة طويلة، إلا أن الجدة لاتصدق كل هذا.

تتجه مقاصد القاصة من هذا الهذيان الذي يعبر عن واقع مرير يعيشه البلد جراء الاحتلال الفرنسي الذي بالرغم من الاستقلال إلا أن جذوره مازالت متجذرة في الصحراء لنهب خيراتها، والاستهزاء بالشهداء الذين ضحو بأرواحهم في سبيل استقلال الوطن، إلا أن تجلي المخفي من هذا الأمر الخطير يشعر المرء أنه أمام كابوس وهذيان، وكيف يعود المستمر بعد كل هذه الدماء؟.

ساهمت بلاغة العجائبي في القصة القصيرة جدا للقاصات الجزائريات في كشف الواقع المرير الذي تعيشه الذات المبدعة والمتلقي معا في واقع ساده الفساد وكبت الحريات، وذلك من خلال رمزية الحيوان والممسوخات التي تخلت عن إنسانيتها لتكتسب صفة الحيوانية والتوحش، كما تجسدت العجائبية في نقد الواقع ، من خلال فضاءات عجائبية سواء كان ذلك حلما بالعيش في واقع أفضل، أو من خلال الكوابيس التي تنتقد الواقع وتمثله.

5- بلاغة الميتا سردي (The rhetoric of meta-fiction):

تعد ظاهرة الميتاسرد من أبز التقنيات والقضايا التي أفرزها التجريب في أدب ما بعد الحداثة، وبالرغم من حداثة هذه التقنية بكل تقنياتها في السرد المعاصر، إلا أن لها جذورها في السرد القديم مثل "كليلة ودمنة" "لابن المقفع" و"ألف ليلة وليلة" أما في الأدب الغربي فكانت رواية "دون كيشوت" "لسيرفانتس" أبرز مثال لهذه الظاهرة، غير أنها لم تعرف بهذا المصطلح إلا في السبعينيات من القرن العشرين "إذ ينسب مصطلح ما وراء القص meta-fiction إلى الروائي الأمريكي وليام غاس حيث وظفه لأول مرة في عام 1970م في كتابه "الأدب القصصي وأشكال الحياة" حيث وصف الروايات التي تنطوي على سمة الانعكاس الذاتي بأنها روايات ميتاقصية، غير أن هناك من يرجع أسبقية صك المصطلح إلى روبرت

شولتز Robert scholes وذلك في مقالاته المنشورة في مجلة "مراجعات أيوا-The-lowa-review"[1].

ويتكون هذا المصطلح الميتا سردي meta-fiction من جزئين:"meta ويعني ما وراء و fiction الذي يعني التخييل أو الرواية. والجزء الأول meta هو عبارة عن بادئة prefix تلحق قبل بعض الكلمات لتخرج بها عن مدلولها المعجمي إلى دلالات اصطلاحية جديدة. وتشير "كاتي ويلز" مؤلفة قاموس الأسلوبية أن هذه البادئة المشتقة من اليونانية تعني، فيما تعني، ما وراء beyond أو بعدafter أو مع along with أو فوق .above وهي تذهب إلى أن هذه البادئة قد أصبحت عنصرا تكوينيا في بناء الكلمات في اللسانيات والنظرية الأدبية والذي يترجم بما وراء اللغة أو اللغة الواصفة أو الشارحة قد ترك تأثيرا في الكلمات المسبوقة بهذه البادئة، والتي تعكس اهتماما متزايدا بمستويات اللغة والخطاب"[2].

وتعددت المفاهيم منذ ظهور هذا المصطلح، كما تعددت وجهات النظر في الآليات السردية التي يقوم عليها في بناء الخطاب التخييلي، يقول فلادمير كريسنسكيVladimir Krysinski في هذا الصدد "من الصعب العثور على تعريف قطعي لما وراء القص، حتى في الأعمال النقدية التي تخصصت في ما وراء القص، فإننا نعثر على توكيدات وعبارات وتعريفات مائعة متعددة تحيط بالمفهوم من وجهات نظر متعددة، لكنها لا تعطينا تعريفا وصفيا وظيفيا شاملا، ولذا فإن الاعتراف بحقيقة أن ما وراء القص قد يكون أو يجب أن (يساوق) بمعنى أن يوضع ضمن سياق، وحينها فقط لا بد أن يتفحص بعمق"[3].

ومن بين هذه التعريفات نجد مفهوم ليندا هيتشيون Linda Hutcheon التي ترى أن ما وراء القص هو "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على السرد وهويتها اللغوية"[4]؛ أي أن الميتاسرد هو نقد للسرد، أو هو الحكي الذي يكون ينتقد ذاته، أو الوعي بالكتابة السردية.

بينما نجد "باتريشيا ووه" Patricia Waugh تربط مفهوم الميتا سرد بعلاقة المبدع والمتلقي، فإذا كان هدف المبدع إيهام المتلقي بواقعية السرد، فإنه يهدم هذا الإيهام، ليجد القارئ نفسه أما لعبة الواقع/ المتخيل فهو يصف الميتاسرد بكونه تقنية "تجريبية ذاتية الانعكاس/ ذاتية التولد/ تميل إلى الاعتماد على مبدأ التضاد الأساسي في كيفية بناء الوهم الروائي الخيالي وهدمه. كما أن رواية الميتافكشن تضع

[1]- رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 1435هـ - 2014م، ص:18-19.
[2]- فاضل ثائر، ميتاسرد مابعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع:2، شتاء 2013م، ص:67- 68.
[3]- بوبكر النية، مشري بن خليفة، الميتاقص في الرواية الجزائرية رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجا، مجلة الخطاب، مج:14، ع:1، 2019م، ص:382-383
[4] -رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، ص:19.

مقاومتها داخل شكل الرواية ذاتها/ وأن العالم من منظور الميتافكشن: بناء وصنعة ونسيج من الأنظمة العلاماتية المستقلة"[1].

بينما أتى مفهوم "ستانلي فوجل" Stanley Vogel للميتا سرد ملما بالجانبين، علاقة المبدع بالنص؛ أي الوعي بالكتابة التخييلية، وعلاقة المبدع بالقارئ بين الواقعية والتخييل، يقول: "تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخييل الروائي من خلال التخييل الروائي ذاته. فكتاب ما وراء الرواية يتفحصون جميع أوجه الهياكل الأدبية، اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنه وبقارئه"[2].

ومثلما انتشر هذا المصطلح في الدراسات الغربية، فإن الدراسة العربية نجدها تواكب التطور الأدبي دراسة وإبداعا، فنجد فاضل ثامر يعرف الميتاسرد انطلاقا من تمظهراته في الإبداع الروائي، يقول: هو "وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوط أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية "[3].

وإن كان الميتا سرد هو وعي بالكتابة التخييلية، وإفشاء أسرار العمل الأدبي للمتلقي ليضعه أمام الواقعي والتخييلي، وبالرغم من "تجسيده قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصة أو الرواية أو الحكاية في نفسها أو ذاتها بطريقة نرجسية أو مرآوية ذاتية. وإذا كان السرد من جهة يشخص ذاته، ويرصد عملية الكتابة نفسها، ويبرز مراحل تكونها وتطورها إلى أن يستوي النص السردي عملا إبداعيا"[4]، إلا أنه في النهاية يجد القارئ نفسه أمام عمل تخييلي إبداعي، وليس مقولة نقدية لمراحل تطور العمل الإبداعي أو طريقة تشكله، فالقاص "يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضا، من خلال إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة "[5].

---

[1]- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون العامة، بغداد- العراق، ط:1، 2005م، ص:24.
[2]- المرجع نفسه ص:25-26.
[3]- فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ص:64.
[4]-جميل حمداوي، الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ط:1، 2018م، ص:9. على الموقع: http://hamdaoui.ma
[5]- سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، ع:70-71، 1فبراير 1993م، ص: 191-192.

والميتا سرد من أبرز التقنيات التي تتوافق مع مقاصد السرد النسوي ومبتغاه، فهو يهدف إلى "لفت النظر إلى الشأن الخاص بكتابة المرأة، كاستمرارية لنضالها ومعركتها العالمية في الحقوقيات والمساواة بالرجل، ومن أجل التميز بالكتابة ومعارضة الاحتكار الذكوري للغة والأدب، واللذان يعكسان صورة الواقع، والميتاقص أداة من أدوات كثيرة يمكن للكتابة النسوية أن تتبناها. لكنه يتميز بكونه وسيلة تتيح المجال لرؤية النقد من خلال القص، والتعبير عن الوعي الذاتي للكاتب من خلال عمله. وهي مواضيع هامة بالنسبة لموقع المرأة من الكتابة "[1].

وتمثلت بلاغة الميتاسردي في القصص القصيرة جدا في السرد النسوي بصفة بارزة، وخاصة استخدامها لشعرية اللغة التي تعبر عن خصوصية السرد النسوي، ومشاركة المتلقي في إنتاجية النص، واستخدام أدوات الكتابة ورموزها لتكون المعين على تكثيف النص من جهة باعتبارها آلية مهمة تعبر عن وعي القاصة بضرورة الكتابة الومضية.

فالكتابة الومضية هي كتابة ميتاسردية بامتياز تكسر فيها القاصة الطابع الكلاسيكي للسرد، حيث تمارس من خلالها التعبير عن ذاتها وفوضى الواقع من خلال فوضى الحكي، الذي يتحد فيه السردي/ الشعري، الواقعي/ التخييلي، ويتم ذلك من خلال العديد من التمظهرات تتمثل في:

5-1 ميتا سرد العنونة:

تمثل العنونة القصصية عنصرا مهما في القصة القصيرة جدا، فمن خلالها يتحدد المعنى، وجسدت العنونة في القصة القصيرة جدا وعي القاصة بالكتابة السردية عامة والومضية بصفة خاصة، كما شاركت القارئ في الإنتاجية السردية باعتبار العنونة جزءا أساسيا منها.

وأتى عنوان ومضة " يحكى أن..." للقاصة "مريم بغيبغ"، معبرا عن وعي القاصة بالكتابة من جهة، ونقل هذا التأثير بالوعي أن القصة هي لعبة سردية للمتلقي من جهة أخرى، كما لا تكتفي القاصة بذلك لتجعل القارئ مشاركا في إنتاجية النص من خلال نقاط الحذف، أو لتبين للقارئ أن القصص لا تنتهي إلا بزوال الإنسان. كما أن عبارة "يحكى أن"، تجعل المتلقي يعود إلى الحكايات الشعبية التي كانت في أغلبها تبدأ بهذه العبارة، أو لتجعله يعي أن القصة عجائبية أو تعود إلى السير القديمة، وهذا ما جسده نص الومضة كالتالي:

[1] - محمد حمد، الميتا قص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، حيفا- فلسطين، ط:1، 2011م، ص:23.

"في بلاد الغيهبان... حلم في سجنه بالانعتاق...انتبه حارسه فحدث

السلطان بذلك... عظيم السحرة الذي أخرسه ذات غضب... رأوه

زلفة عند بابه ساجدا بين يديه."[1]

من خلال فضاء الومضة وأحداثها تتضح عجائبيتها، بالإضافة إلى أن النص وكأنه يحكي عن شخصية تاريخية، وإن كانت بلاد الغيهبان تدل على المكان المظلم، فإن لفظة الغيهبان ارتبطت بسيرة حمد الغيهبان[2]، الذي كان يظن الناس أنه إنسان بليد ومخبول، ليكتشفوا بعد مدة ذكاءه وحكمته. وهذا ما تجسده الومضة (حلم في سجنه بالانعتاق)، فهي تتناص لحادثة حبس حمد الغيهبان وربطه في جذع شجرة لكي لا يكون عائقا في الحرب، إلا أنه بعد تحرره ومشاركته في هذه الحرب التي قتل فيها أفضل فرسان العدو، أدركوا حكمته وفروسيته.

وتحمل القصص الشعبية والسير دائما مغزى، والومضة أتت لتعبير عن الحقيقة التي تجمع بين السلطة والشعب عبر العصور، هذه الحكاية التي تتكرر بين ثلاثة أطراف، الشعب ويمثل دور المظلوم الذي يطالب بالحقوق حرية التعبير، والسلطة تمثل قمع الحقوق وكبح الأفكار التحررية والمطالبة بالحقوق، أما الطرف الثالث فيمثل الوشاية والنميمة من أجل مصالحه، غير أن السحر ينقلب على الساحر ليعود إلى الشعب مذلولا معتذرا.

ومن مظاهر العنونة التي لفتت انتباهي هو الاكتفاء بحركة التنوين بالضمة في فضاء الورقة، وكما عهدنا في الكتابة العربية أن الحركات فوق الحروف تأتي لتمنع اللحن في الكلمة، وغير منفصلة عن الحرف فهي جزء لا يتجزء منها، إلا أننا نجد في ومضة "غرور" كما ورد في في فهرس المجموعة القصصية غياب العنوان أو الاكتفاء بالتنوين بالضمة وإخفاء الحروف، وغياب الحروف هو غياب الصوت وهذا المعنى حمله نص الومضة الذي أتى كالتالي:

"زج بهن في معرض البوح.. أطلقن العنان لألسنة مراوغة.

لما طفق المقص يعدل كفة الحدث المحّى الصّدى."[3]

[1] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، صعلوك حداثي، ص: 92.
[2]- ينظر: على الموقع: 2023/09/10م.https://www.startimes.com
[3]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص:80.

التنوين في اللغة هو "نون ساكنة زائدة، تلحق الآخر لفظا لا خطا ووقفا"[1]؛ أي ليس لها وجود في واقع الكتابة، وهذا ما تعبر عنه القاصة في ومضتها من خلال المفارقة التي تجمع بين الوجود/ العدم، بين البوح/ الصمت، فأتى الشطر الأول من المفارقة ليعبر عن واقع الإبداع النسوي، والذي عبرت عنه القاصة بداية من ضمير (هن)، ومكان الأحداث (معرض البوح)، فالمعرض هو مكان لعرض التحف واللوحات وقرنته الكاتبة لفظة البوح لتبين كشف الأسرار والمكبوتات التي كانت تخفيها النسوة عن طريق الإبداع اللغوي.

أما الشطر الثاني من المفارقة يدل على تلاشي الصوت، (لما طفق المقص يعدل كفة الحدث امحّى الصّدى)، فحرف (لما) أتى ليدل على الظرفية الزمنية وتغير الحال، فمن معرض البوح، إلى محو هذا الصوت وتلاشيه، وذلك تم حدوثه لما (طفق المقص يعدل كفة الحدث)، وهذه الاستعارة أتت لتعبر عن إسكات الأصوات التي تدعي الإبداع، فسكت الصدى؛ أي انقطاع الصوت عندما حان وقت اختبار من كفته أثقل، وهنا ثقل الإبداع التخييلي والموهبة، لذلك أتى العنوان يعبر عن صدى التنوين الذي ليس له وجود فعلي مثل الكاتبات اللائي ليس لهن موهبة بل هو مجرد تلاعب بالكلمات.

5-2 وعي الكتابة بذاتها:

من أبرز تمظهرات الميتاسرد والتي ركز النقاد عليها في تعريفاتهم، ويرون أنها المظهر الوحيد للميتا سردي، حيث يجتمع القاص والناقد في نص تخييلي إبداعي واحد، فهو المبدع وهو الناقد، حيث "يجسد الميتا قص بذلك موقف القاص من القصة والمروي، فينحرف النص عن مساره منخرطا في مسار قصي مختلف يتأرجح بين التنظير والتعليق والنقد، معريا أدوات الكتابة كاشفا موقفه من الإبداع والنقد، معلنا عن وعيه باختياراته وأدواته الجمالية التشكيلية، مؤكدا حرصه على تشكيل أفق تخييلي آخر في أثناء النص نفسه مستفزا القارئ للتنبه والانتباه إلى أهمية دوره في إعادة دوره إنتاج النص"[2].

ويتجلى الوعي بالكتاب من خلال "قصدية المبدع التخييلية التي تكبر في بؤرة وعيه؛ التشظي في عالم لا وعي المتلقي من خلال توظيف بعض الأدوات السردية التي تكشف خدع النص الكامنة بين بنياته الدقيقة، والذي يكون بالحديث عن الكتابة وهمومها وتحدياتها داخل فضاء الرواية، ويمتاز النص الميتاسردي

[1]- عوض المرسي جهاوي، ظاهرة التنوين في اللغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، دار الرفاعي، الرياض- السعودية، ص:9.

[2] - ينظر: نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبنى الميتا سردي في رواية (رامة والتنين) لإدوار الخراط، مجلة كلية التربية الإسلامية للعلوم التربوية والإنسانية، ع:42، شباط 2019م، جامعة بابل، ص:1425.

بمعجمه الذي يشير دائما لوجود الأقلام أو الأوراق، أو مسودات لبعض العبارات والنصوص، أو لشخصيات بعض الأعمال الأدبية، وغيرها فيما يخص الهم الإبداعي"[1].

والوعي بالإبداع الأدبي وأدواته شعرية كانت أو سردية والهموم التي تواجه الذات المبدعة والقاصة الجزائرية بصفة خاصة في وسطها الثقافي كان من أبرز الموضوعات التي عبرت عنها القاصة "رقية هجريس" في مجموعتها "للوجع ظلال"، حيث جعلت العملية الإبداعية بجميع تمظهراتها موضوعا لومضاتها؛ إذ "تعد مناقشة السارد لاختياراته في كيفية تصوره لشخصيات القصة أو طريقته الفنية في ربط العلاقات بينها أو تحديد إمكانيات مصائرها، مظهرا ميتاسرديا غايته تكسير المسار الخطي للحكي التقليدي وجعل القارئ قريبا من متابعة مسار العملية الإبداعية ذاتها، والوقوف عن كثب على حركية انبنائها"[2].

وتقوم القاصة "رقية هجريس" من خلال ومضة "تقويم" بنقد أدب الحداثة، وهذا يتضح من العنوان الذي يحمل معنى التسوية والتصحيح والتعديل، وهذا يدل على ماتراه الذات الكاتبة من الفوضى التي حلت بأدب الحداثة جراء التجريب، الذي فتح المجال أمام عبث الهواة، واختلاط الجيد والردئ، حيث تقول في هذه الومضة:

"أمام أكداس الورق، سطر معايير الحداثة، ضجر اليراع زمنا.. عندما حان دور الفرز على الشبكة، تاه الانسجام، أصابه الغثيان. بحث عن السببية، فأدرك أنه معتل."[3]

أتت الومضة تتسم بالعجائبية التي تجمع بين الواقعي وعالم الكتابة بداية من فضاء الأحداث الذي عبرت عنها بقولها (أمام أكداس الورق)، فقد قرنت المكان بالأوراق الكثيرة للدلالة على المخزون النقدي القديم في دراسة معايير الشعرية، وقد دل على ذلك قولها (سطرت معايير الحداثة)؛ أي أن المعايير لم تأت من فراغ، بل كان ذلك من خلال الدراسة والاستقصاء والاستنتاج.

كما أتت الشخصيات ميتاسردية تعبر عن وسائل الكتابة الأدبية في العصور مبينة من خلالها المفارقة الزمنية وتغير حالة الإبداع عبر العصور، وقد عبرت عن الكتابة القديمة بـ (اليراع) الذي يتمثل في "قصب يتّخذ منه الأقلام"[4]، حيث كان اليراع من أهم وسائل الكتابة التي ظهرت مع ظهور الكتابة الأدبية النقدية. غير أن اليراع ملّ وضاق نفسه عندما بدأ الفرز على الشبكة، التي تدل على الكتابة الأدبية الرقمية

[1]- ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية، قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا، دار الدراويش للنشر والترجمة، الأردن، ط:1، 2018م، ص:56.
[2]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، ص:173.
[3]- رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 51.
[4]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج:3، ص:2511.

والتفاعلية والقصة القصيرة جدا التي ظهرت مع ظهور الأنترنت والحاسوب، وجعلت من الهواة ينشرون أعمالهم عليها.

وتستمر القاصة في نقد واقع الأدب بشكل عام والقصة القصيرة جدا بشكل خاص، فاليراع الذي يمثل النقد بدأ بتصفية الجيد من الرديء، ليتوه بين الانسجام، الذي "يعني العلاقات التي تربط معاني الجمل في النص، هذه الروابط تعتمد على المتحدثين... فهو إذن يتصل برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص أو العمل على إيجاد الترابط المفهومي"[1]، وقد تميزت القصة القصيرة جدا بتكثيف الأحداث وإلغاء الحروف التي تساعد على ترابطها، وهذه الميزة وقع ضحيتها العديد من الهواة مما جعل نصوصهم تتسم بعدم الانسجام والترابط بين الأحداث.

وعندما بحث اليراع عن الانسجام، أصابه الغثيان، وهذا جاء ليدل على الرداءة والقرف الذي يحس به جراء ما هو موجود في الشبكة من خربشات تدعي التجديد في الأدب، فذهب للبحث على منطق السببية، الذي يمثل "أحد مبادئ العقل، ويعبرون عنه بقولهم: لكل ظاهرة سبب أو علة. فما من شيء إلا كان لوجوده سبب، أي مبدأ، يفسر وجوده"[2].

وبعد البحث عن منطق السببية التي يقوم عليه الحكي في سرد تفاصيل الأحداث، وهذا المنطق هو الذي يضفي على القصة الانسجام والاتساق، لتأتي المفاجاة فيدرك اليراع أنه معتل، وقد اقترن الاعتلال بالفعل وهو "عند فقهاء اللغة ضرب من الإبدال، مرده استبدال صوت علة مكان آخر"[3]، وحروف العلة هي الواو والياء والألف، و"سميت حروف العلة لأنها لا تسلم ولا تصح: أي لا تبقى على حالها في كثير من المواضع، بل تتغير بالقلب والإسكان والحذف"[4]. وهذا يدل على تغير حال النقد والأدب، فالمعايير التي كانت تُقيِّم شعرية الأدب، تغيرت مع تطور العلم والمناهج النقدية التي أصبحت تنظر للأدبية من منظور معايير أخرى.

[1]- الطيب العزالي قواوة، الانسجام النصي وأدواته، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع:8، 2012م، ص:62.
[2] - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج:1، ص:249.
[3] - علي أحمد النبوت، تاريخ الفعل المعتل في اللغة العربية في ضوء اللغات السامية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والنحو، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة- الأردن، 2015م، ص:18.
[4] - رضي الدين محمد بن الحسن الاسترابادي، شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن وآخرون، ج: 1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1402هـ/ 1982م، ص:33.

أما "مريم بغيبغ" تجمع بين الواقعي وعملية الكتابة السردية في تشكيل ملامح أحداث القصة وذلك في ومضة "معترك"، التي أتى نصها كالتالي:

"تبرم من دفتر عمره الرمادي.

غمزته ورقة بيضاء... أمل في صياغة نهاية سعيدة

فاجأته عاصفة طائفية سكبت عليها محبرة الظلام."[1]

أتت بداية الومضة تبين عملية الكتابة في دفتر عمر الشخصية الذي تكتب فيه سيرتها الذاتية، حيث أتى وصف هذا الدفتر بالرمادي ليدل على الحزن والكآبة، من بين هذه الصفحات وجدت ورقة بيضاء، كانت تأمل الشخصية في أن تضيع نهاية سعيدة لحكايتها لكل البؤس والشقاء الذي عاشته، إلا أن عاصفة طائفية سكبت على هذه الصفحة محبرة سوداء، والتي عبرت على الموت.

مزجت القاصة بين عملية الكتابة القصصية وبين الواقع، للتعبير عن ما يعايشه القارئ والذات الكاتبة، خلال سنوات العشرية السوداء في الجزائر، وأغلب الدول العربية التي عانت من هذه الحروب التي خلفت الموت والدمار والرعب.

5-3 شاعرية اللغة:

تميزت الكتابة السردية النسائية عن الكتابة الذكورية _التي ظلت لزمن تحتكر الكتابة الأدبية_ في كونها "ذات مستويات مختلفة جماليا عملت على تهذيب اللغة وتطويعها لتصير حاملة لخصائص المرأة، وغالبا ما يأتي الاهتمام باللغة مقترنا مع ما يعرف بالشعرية، والحفر داخل النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة"[2].

وإن كانت صفة الشعرية في القصة القصيرة جدا لا تميز السرد النسوي عن نظيره الذكوري، كون صفة الشعرية لصيقة بهذا الجنس الأدبي نابعة من خصائصه في تكثيف واقتصاد الكم اللغوي، والإيحاء من ناحية أخرى، إلا أن القاصة الجزائرية حافظت على خصوصيتها السردية في التعبير بكل شاعرية عن أغوار النفس البشرية، وهموم المرأة وآلامها كذات نسوية، وعبرت ومضة "جموح" عن ألم الصمت الذي تعانية في مجتمع سادته السلطة الذكورية والعادات والتقاليد في كبح حرية المرأة الفكرية والتعبير عن ذاتها، والثورة التي قامت بها المرأة في تمردها على هذه السلطة، تقول القاصة:

[1] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:77.
[2]- محمد معتصم المراة والسرد، ص:11.

"علقت بكاءها على مشجب الصمت... هجرت بيت

الأحزان... بشهقة فكت ضفائر الصبر واغتالت صغار الحنين! لم

تعد تكترث للنعيق والأزيز...

مزقت قميص عادات بالية وراحت تبحث عن... قلب." [1]

إن الومضة عبارة عن مفارقة زمنية شعرية تحفر في أعماق الذات النسوية والصراع النفسي الذي تعيشة بين الصمت/البوح، وبين الرضوخ/التمرد، حيث أتت بداية الومضة تعبر عن معاناة المرأة في مجتمع سادته السلطة الذكورية وسلطة العادات والتقاليد، التي تنظر للمرأة بنظرة دونية لا يحق لها الدفاع عن حقوقها كفرد في المجتمع، حيث عبرت عن هذا الحزن بحزمة من الاستعارات المتتالية.

وعبرت عن الألم والحزن بالبيت الذي تعبره سجنا لها، والملابس التي ترتديها لتعبر عن العادات التي ظلت تلبسها، حيث شبهت البكاء والعادات بالملابس حيث سبب حزنها هو تلك العادات المتوارثة، وذلك بخلع حزنها، كما عبرت عن الصبر باستعارة أنثوية شبهته بالضفائر التي تحكم وثاق شعرها، لتحرره وتجعله يتمايل مع نسيم الحرية.

بينما عبرت عن السلطة الذكورية بالاستعارة التشخيصية، حيث شبهت صوت هذه السلطة بالنعيق والزئير، والنعيق هو صوت الغراب الذي يرمز للشؤم والموت، وهو موت الحرية، أما الزئير فهو صوت الأسد الذي يرمز للرجل ملك الغابة؛ أي السلطة التي تحكم ويجب الامتثال لأوامرها. وبعد هذا التمرد على سلطة العادات والتقاليد ذهبت تبحث عن قلب، والقلب هنا مكان العواطف والأحاسيس، مكان الإنسانية وحقوق المرأة، حيث يمكنها ممارسة حريتها.

5-4 الميتالغة:

وتتجسد الميتالغة في جعل شخصيات الومضة وأحداثها، جزءا من اللغة، فإذا كان الميتا سرد وعيا بالكتابة السردية، فإن الميتالغة هي وعي باللغة وجماليتها وإعجازها كما توضحه ومضة "ضاد مجنحة" والتي أتى عنوانها معبرا عن اللغة العربية التي تتميز عن بقية لغات العالم بحرف الضاد، وكثرة ألفاظها ومشتقاتها. لتأتى الومضة عبارة عن افتخار واعتزاز بالعروبة وتأثير البيان في المتلقي، تقول القاصة في هذه الومضة:

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص: 27.

"قبض بخاصرتي.. أباء تنظيم خارطة جسدي...

لم يكتف . بقر بطني وأعدم ثمرة صبري..

ناحت حمامة بالقرب مني: لم يتركوا لك شيئا

أغمزها وهمس لها: لا تخافي ولا تحزني: بحوزتي بلاغة وذرابة

وبيان... سأحكم بالقوافي من سيأتي."[1]

الومضة تعبر عن دور البيان والبلاغة وتأثيرها في المتلقي، فمعجزة القرآن تكمن في لغته وبيانه، لذلك فبالرغم من القمع الذي عاناه نبينا محمد ﷺ، كان يحتكم ويدعو أهل أمته من خلال هذا النص السماوي الذي أعجزهم، وجعلهم يؤمنون به، وللغة تأثيرها سواء أكان بالصور والموسيقى الشعرية أو من خلال الصور العقلية.

وأتى التعبير عن دور اللغة في الدفاع عن الحقوق المسلبة من خلال الحوار الذي دار بين الشخصية والحمامة_ التي ترمز للسلام_ تقول القاصة في هذا الحوار: (ناحت حمامة بالقرب مني: لم يتركو لك شيئا أغمزها وهمس لها: لا تخافي ولا تحزني: بحوزتي بلاغة وذرابة وبيان... سأحكم بالقوافي من سيأتي)، حيث أتت الحمامة تبكي لحال الشخصية التي اغتصبت كل حقوقها، فقالت الحمامة: لم يتركو لك شيئا، سواء الكيان الجسدي أو الروحي، ليأتي الرد، وهو أن الشخصية تملك ماهو أغلى من خلال النفي الذي يهدئ من روع الحمامة (لا تخافي ولا تحزني).

وهذه التهدئة أتت لتبين أسباب النفي، فالشخصية تملك ماهو أغلى من الكيان الجسدي والروحي، هي تملك اللغة التي تعبر عن الهوية العربية والإسلامية وهذا في قول الشخصية: (بحوزتي بلاغة وذرابة وبيان... سأحكم بالقوافي من سيأتي).والبلاغة هي "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[2]، فالبلاغة هي كل كلام يؤثر في المتلقي.

أما البيان فكما جاء قي قول الجاحظ " اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يغضي السامع الى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائنا من كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان الدليل ... فبأي شيء بلغت الأفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان

[1]- مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:70.
[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص:10

في ذلك الموضع "[1]؛ أي أن الشخصية تملك فصاحة اللسان وطريقة إيصال المعنى للمتلقي وإيضاحها والتأثير فيه من خلال حسن الكلام الذي يعتمد على الصور التخييلة، لذلك من يأتيها أو يريد أن يضرها، فهي له بمرصاد الشعر الذي عبرت عنه من خلال مجاز الجزء عن الكل في قولها: سأحكم بالقوافي.

ومن أهم مظاهر الميتا لغة، التي تعتبر سمة بارزة في الكتابة الومضة، وهي علامات الترقيم، التي جعلتها القاصة جزءا مهما في تشكيل المعنى، حيث نجدها تكثر من استخدام علامة الحذف، التي لا يخلو نص ومضي منها، فعلامة الحذف هي جزء أساسي في تكثيف الومضة واختصار أحداثها، كما أنها علامة على الإنتاجية المشتركة للسرد بين القارئ والمبدعة؛ كما استخدمت القاصة علامات التعجب والاستفهام بشكل مبالغ فيه للدلالة على الدهشة و المفاجأة، ومن بين علامات الترقيم التي نجد القاصة "مريم بغيبغ" توظفها بكثرة في ومضاتها، حتى أضحت سمة بارزة في مجموعتيها؛ إذ نجدها توظف المزدوجتين التي تستخدم في حصر الاقتباس في الكتابة العلمية، كما أتى في ومضة "زمن» الكوليرا"، التي أتى نصها كالتالي:

"تشبعت بأخلاقهم، أتقنت الصدق بمهارة... وتسلحت بالطيبة... خرجت للحياة، أوهموني بطهرهم... في ماخور نفاقهم رأيتهم يغيرون جلودهم كالحيات.« "[2]

نلاحظ أن عنوان الومضة يفصل بينه علامة المزدوجتين وهي "علامات الاقتباس والتنصيص، للمحكي من العبارات وللكلام المنقول نثرا"[3]، حيث فصلت القاصة بين لفظ الزمن والكوليرا، حيث أتى رمز الاقتباس يدل على انتهاء قول عند لفظة الزمن، بينما أتت لفظة الكوليرا والومضة خارج إطار الاقتباس، لتفتح القاصة مزودجتين عند نهاية الومضة.

وكأن الومضة أتت لتشرح وتعلق وتفسر لفظة الزمن، التي ترتبط بالعديد من القضايا الوجودية والأدبية، وتغير القيم في المجتمعات، فالزمن بالمعنى الإيجابي هو "الحاضر وحده الموجود، أما قبل وبعد فغير موجودين، ولكن الحاضر العيني هو نتيجة الماضي وحامل للمستقبل"[4]، فالومضة أتت تعبر عن الحاضر، بينما الزمن الذي أتى قبل غلق علامة الاقتباس لتبين أنه زمن ماض، بينما فتح المزدوجتيبن عند نهاية الومضة لتدل على المستقبل الذي لم يحن.

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص:76.
[2] - مريم بغيبغ، كهنة، ص: 29.
[3]- فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى- حلب، ط:1، 1428-2007م، ص:58.
[4] - عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط:3، 1973م، ص:20.

والزمن الحاضر هو امتداد للماضي وتعبيرٌ عنه لذلك أتت شخصية الومضة تحمل صفات الطيبة والإنسانية التي تعبر عن ماضي يمثل الزمن الجميل، بينما الحاضر أدى إلى تغير الموازين، فالشخصية عبارة عن عملة نادرة أمام النفاق الذي يحيط بها.

أما الزمن في السرد القصصي فهو "زمن المادة الحكائية. وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية. إنها تجري في زمن. سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرنولوجيا أو تاريخيا. ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضة النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا، أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة"[1]، وزمن القصة في الرواية ربطته القصة بلفظة الكوليرا، لتبين لنا نقطة التحول بين الماضي والحاضر والمستقبل.

والكوليرا، هي مرض فيروسي معدي قد يؤدي للموت، حيث أتت لفظة الكوليرا رمزا على النفاق الذي اعتبرته القاصة معدي لذلك عزلت القاصة شخصيتها بين مزدوجتين لكي لا تنتقل لها العدوى. هذه الشخصيات لتي تمثل القلب الطيب في زمن ساده النفاق والحقد، عبرت عنها بشخصيات وصفتها بالحيات يخبئن سمهن تحت أقنعة الطيبة.

5-5 التضمين:

وتعد هذه التقنية وهي القصة الإطار أو المؤطرة من الآليات الميتاسردية التي في السرد القديم، كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، ويمكن اعتبار هذه التقنية مظهرا من مظاهر الميتا سرد "باعتبار القصة داخل القصة أحد أهم مظاهر تشغيل الميتا حكي في السرد، ويعود ذلك إلى أن القصة الداخلية غالبا ما تأتي لإلقاء الضوء على القصة الحاضنة أو تعديلها أو طرح الأسئلة بشأنها... إلخ وهو ما يعد شكلا من أشكال تفكير القص الداخلي في القص الذي يحتويه. وقد يكون العكس هو الحاصل بمعنى أن القصة الحاضنة هي التي تلقي الضوء على القصة المحضونة"[2].

وبالرغم من التداخل بين السرد العجائبي القديم والقصة القصيرة جدا إلا أن هذا التمظهر للميتاسرد نجده يقل مقارنة ببقية التمظهرات التي تصور الوعي بالكتابة القصصية، وربما يعود هذا للقصر الشديد

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:3، 1997م، ص:89.
[2]- حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، ص:172.

الذي تتميز به القصة القصيرة جدا ما تجعل النص لا يتحمل دمج قصتين حاضنة ومحضونة، فهي عبارة عن مشهد أو لقطة من العالم المتخيل، لتكون قصة مؤطرة للعديد من القصص المتخيلة بعدد قراء الومضة.

وتعد قصة "شطط" من الومضات التي مثلت التضمين، فالقصة الإطار تمثلت أحداثها في الشخصيات التي ذهبت لحضور العرض المسرحي، لتكون أحداث المسرحية تمثيلا للقصة المؤطرة، والتي تمثلت أحداثها لمسرحية عطيل للكاتب شكسبير، ونص الومضة كالتالي:

"حجزنا التذاكر.. حين بدأت المسرحية أفاض في الاستماع..

تماديت في الالتزام...بلغت الأحداث ذروتها قتلها عطيل ثم

انتحر... بين جمالية المشهد وأخلاقياته أغسق لليل والصبح لم

يعد يأتي!"[1]

يعد تضمين مسرحية عطيل داخل الومضة عبارة عن استشهاد أو حجة تمثل الغواية والصراع الطبقي والفتنة، الذي يحول السلام إلى حرب، والسعادة إلى جحيم، فهذه المسرحية تحمل العديد من الدلالات المضمرة، والتي تستمر على مر تاريخ الصراع السياسي للوصول إلى السلطة والحكم عن طريق النسب أو الفتنة والوشاية.

كما أن التضمين لا يتم من خلال إدراج قصة داخل قصة في العمل التخييلي، بل يمكن أن يكون التضمين يمس فنون أدبية أخرى مثل التي تجسدها وما أتى في ومضة "ادماج" للقاصة "رقية هجريس" التي أتت داخل المجموعة بلا عنوان لتدل على العدمية والموت، وقد بدأت القاصة ومضتها برسالة طفل لوالدته، ليكون جنس الرسالة متضمنا السرد التخييلي الوامض، متماشيا مع إيجازه وتكثيفه. تقو القاصة في هذه الومضة:

"كتب طفل رسالة:

"اشتقت إليك أمي الحبيبة.. لم أنس نصائحك.. لقد صرت تلميذا مجتهدا، يطلب العلم، لا يتأخر عن المدرسة."

صاغها بخط جميل، نمق محيطها بأزهار وقلب جميل..

[1] - مريم بغيبغ، صعلوك حداثي، ص:47.

منح نصف العلامة..

تساءل: لم؟

فأجاه الأستاذ: بماذا أوصى الله؟..."[1].

أتت الومضة تجمع بين فن المسرح والرسالة في ومضة واحدة، لتبين التعسف من جهة والعدالة من جهة أخرى، فالرسالة تجل غياب المرأة وعدميتها في المجتمع الذكوري من جهة، والمكانة التي تحتلها في ذاكرة الطفل من جهة أخرى فهي مركز العطف والحنان والتربية، غير أن السلطة الأبوية من خلال العرض المسرحي التي تمثل الحضور الظاغي، أتت لقمع هذه المكانة بمنح الطفل نصف العلامة، ليأتي السؤال لم؟ للتعجب واستنكار فعل الأستاذ، الذي يرد السؤال بسؤال آخر، بماذا أوصى الله؟؛ أي أن الله أوصى بالوالدين الأب والأم، لذلك فالتلميذ أخذ نصف العلامة. بدل أن يأخذ العلامة كاملة.فاستفهام الأستاذ أتى كحجة ومسلمة دينية لإقناع التلميذ وتقبله للعلامة التي منحت له.

5-6 ميتاسرد القراءة والتلقي:

من أهم مظاهر الميتاسرد والتي نختم بها هذه الجزئية من البحث هي ميتا سرد القراءة والتلقي والتي تمثل جزءا مهما من بلاغة الصورة في القصة القصيرة جدا، وكما تحدثنا سابقا أن هذا الجنس الأدبي يتميز عن بقية الأجناس السردية الأخرى، في كونه يجعل القارئ منتجا في العملية الإبداعية بصورة بارزة سواء من الناحية التأويلية أو الإبداعية، وهذا القول لا يعني إلغاء لتفاعلية الأجناس الأدبية الأخرى، إنما يعود هذا القول للدور الكبير الذي حظى به القارئ في هذ النوع من السرد.

وإن كانت نقاط الحذف والقصر الشديد للقصة، ومساحة البياض التي تتركها القاصة، كلها تمظهرات لتفاعلية النص، إلا أن القراءة والتلقي لا تتمثل في مظاهر التكثيف فقط كما تحدثنا عن ذلك في العديد من المواضع في البحث، بل تذهب القاصة الجزائرية إلى استخدم تقنيات كثيرة من هذه البلاغة في جعل القارئ يجمع شتات الحرف وبعثرتها، واكتشاف اللغز المختبئ وراءها مثل ومضة "مدلولات" للقاصة "رقية هجريس" التي أتى نصها كالتالي:

[1] - رقية هجريس، للوجع ظلال، ص: 50.

"أرقتها حروف حاولت جمعها في وضعيات شتى: "ف ث ا ق ة...". لما بحثت في معانيها، تذكرت أطفالا لا يقرأون، ومتخرجين لا يكتبون.. لكن هالها الكم الهائل من العابثين تحت لوائها."[1]

تجعل القاصة القارئ في هذه الومضة يجمع شتات الحروف التي أرقت شخصية الومضة، ليندمج مع اللعبة السردية ويصبح جزءا منها، محاولا مساعدة الشخصية في فك لغز الكلمة المبعثرة، ليتمكن القارئ من فك شفراتها من خلال التوجيهات وهي أطفال لا يقرأون ومتخرجون لا يكتبون، لكن يجتمع تحت لوائها العابثون في هذه الحياة، والتي تمثلت في (الثقافة)، التي أصبحت عبثية متبعثرة أمام الجهل في معناها وتمثلاتها في واقع مرير أصبح يرى من تفاهات الأمور كالرقص والغناء وغيرها من مظاهر اللهو معنى للثقافة، غير أن بعدها الحقيق يتمثل في العلم والمعرفة.

في الأخير نختم هذا الفصل الذي تمثل في أهم السمات التي ساهمت في بلاغة النص الومضي وتكثيفة، بداية من المفارقة التي جمعت بين المتناقضات في نقدها بين الواقع الحاضر ومقارنتها بزمن ولى، بينما التناص والذي يمثل آلية استعارية حجاجية تأتي لتجعل من النصوص السابقة رموزا تحضر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لتعبر عن مقاصد القاصة، بينما الرمز من أهم مظاهر التكثيف البلاغي، التي تميز به الشعر المعاصر واستعارة السرد ليكون سمة مهمة في السرد الومضي الموحي، ختاما ببلاغة العجائبي والميتاسردي، التي تعتبر من التقنيات التي أفرزتها الحداثة، فإن كان العجائبي متواجدا منذ القدم، فإن عودة ظهوره في الفنون السردية الحداثية، يعود إلى الطاقة التعبيرية والتأثير البالغ في نفس المتلقي، أما بلاغة الميتاسردي، جاءت لتكشف الواقع وتنقده مثلما تنكشف لعبة السرد وغوايته أمام المتلقي مازجا بين النقد والابداع والواقعي والتخييلي.

[1] - المصدر السابق، ص:37.

خاتمة

مثل بقية الأبحاث، نختم هذه الدراسة المعنونة بـ "بلاغة الصورة السردية في القصة النسوية الجزائرية القصيرة جدا"، بأبرز النتائج التي توصلنا إليها، وهي كالتالي:

- تميزت القصة القصيرة جدا عن بقية الأجناس السردية الأخرى بإيجازها وتكثيفها الذي جعلها تتداخل مع العديد من الأجناس الأدبية الشعرية والسردية القديمة.
- تتميز القصة القصيرة جدا بالإيحاء والغموض والتلغيز، مما جعلها تستخدم الصور الفنية والرمز والتقنيات البلاغية الحديثة وهذا جعلها تقترب من النصوص الشعرية.
- إن البلاغة بدأت موسعة مع أرسطو، لكن ترجمة كتابه فن الشعر للعربية وطبيعة الشعر في ذلك العصر جعلت النقاد يكتفون بالصور الفنية المبنية على علاقة المشابهة والمجاورة.
- بدأت دراسة السرد وفق منطق إيديولوجي اجتماعي خارجي أُهملت فيه البنية الداخلية واللغوية في تشكيل النص السردي، ومع جهود البنيويين أصبح السرد يدرس وفق بنيته الداخلية المكونة لنصه؛ أي وفق بلاغة خاصة تختلف عما ساد في البلاغة القديمة.
- الفرق بين فن السرد وفن الشعر في استعمال الصور الفنية والبلاغية، هو فرق في الهيمنة، أي أن الشعر تهيمن عليه مثل هذه الصور وتقل فيه التقريرية، بينما السرد تغلب عليه التقريرية وتقل فيه الصورة الفنية المكثفة. ومع الانفتاح الأجناسي في أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة، لم نعد أمام صورة سردية وصورة شعرية إن صح التعبير، فكل جنس أدبي يستعير من الجنس الآخر تقنياته في الكتابة. فالسرد أصبح يستعير من الشعر صوره المكثفة والغامضة، أما الشعر فيستعير الحكائية من السرد .
- الفرق بين الصورة الشعرية والصورة السردية، ليس فرقا في اللغة بقدر ماهو فرق في خصوصية الجنس الأدبي ومكوناته وسماته التشكيلية.
- إن بلاغة السرد درست البنية المكونه للنص السردي، وأهملت الجانب اللغوي الذي هو أساس وجود النص وفنيته، والطاقات اللغوية البصرية الأيقونية، التي تساهم في توجيه دلالات النص.
- تعد العتبات وبالأخص العنوان والغلاف مكونين أساسيين في تلقي النص السردي، وصور جزئية تسهم في بناء المعنى الكلي للصورة السردية الكلية.
- أتت العناوين الفرعية للقصص أغلبها مفردة واحدة، ومصدرية تحمل معنى الحدث، ويعود هذا لتركيز القصة القصيرة جدا على الأحداث التي تعتبر البؤوة الأهم في القصة.

- اعتماد القصة القصيرة جدا في تصوير الشخصيات على لغة الجسد وبلاغة الصمت، بالإضافة إلى استخدام اللغة الإحائية في تصوير الشخصيات والفضاء.
- استحداث فضاءات جديدة وليدة العصر وأدب ما بعد الحداثة كالفضاء الافتراضي والميتا سردي، بالإضافة إلى اتساع الفضاء الجغرافي بين المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر.
- اهتمام القاصة الجزائرية بالجانب البصري للفضاء النصي الذي يسهم في إنتاج دلالة النص وتكثيف المعنى.
- إن الكاتبة الجزائرية من خلال الأفضية التي وظفتها لم تغفل الجانب الجمالي لها بالإضافة إلى الجانب الإقناعي، فلكل فضاء مقصديته.
- نلاحظ أن الكاتبة الجزائرية كان استخدامها للفضاء النصي استخداما غير واع أو عشوائي؛ إذ نجدها في كثير من الومضات استخدمت الكتابة الشعرية التي نجدها في بعض الومضات لا تتوافق مع مضمون النص وأسلوبه.
- اعتماد جنس القصة القصيرة جدا على تقنيتي تسريع السرد وهما الخلاصة والحذف، بينما تَبْطِئ السرد والتواتر المتكرر يخل بخصوصية هذا الجنس.
- أتت الرؤية السردية متنوعة من حيث استخدام الضمائر سواء السارد بضمير الغائب (هو)، أو ضمير المتكلم (أنا)، وتختلف زاوية الرؤية والمسافة من ومضة إلى أخرى لتحقق مقاصد القاصة.
- استندت القاصة في تكثيف الومضات إلى عدة تقنيات منها ما تعلق بمكونات السرد، ومنها ما أتى لغويا درسه النحو والبلاغة القديمة كالحذف والجملة الفعلية واستخدام الضمائر، والصور الفنية، أو ما استحدثته المناهج الحديثة كالرمز والتناص، أو ما أتت به بلاغة الصورة البصرية كالبياض ونقاط الحذف، وعلامات الترقيم.
- تعتمد القصة القصيرة جدا على بلاغة المفارقة ذات البعد الجمالي الإقناعي، نظرا لقوة التكثيف والإيحاء التي تتميز بها، وأبعادها الدلالية التي تتخفى وراء التناقض لتؤدي أغراضا تمزج بين الكوميدي والمأساوي.
- تمزج القاصة الجزائرية في ومضاتها بين العديد من المفارقات في نص واحد كاللفظية والموقفية، حيث تعمل كلتا المفارقتين في تكثيف المحتوى وطبع خاتمة القصة بعنصر المفاجأة وخرق أفق التوقع.
- تسعى الومضات من خلال المفارقة التصويرية إلى إبراز التناقض المأساوي الذي يعيشه المجتمع من خلال بناء التناقض بين طرفين معاصرين يمثل ثنائية القوة/ الصغف، أو إبراز التناقض التراثي بين الحاضر/ الماضي.
- إن كان التناص هو حضور النص الغائب في النص الحاضر جزءا لا يتجزأ من العملية الإبداعية، فإن حضوره في الومضة أتى ليكون آلية إقناعية بلاغية استعارية، تعبر عن مقاصد القاصة وتأثيرا في متلقي النص.

- تميزت القاصة الجزائرية بإبداعها في إنتاج آليات تناصية لم نعهدها في النصوص الحداثية من خلال التناص المعرفي، الذي يعني بحضور الخطابات المعرفية الأخرى لتبين القدرة الإبداعية والثقافة الواسعة التي لا تنحصر من خلال حضور النصوص الأدبية بل وحتى المعرفية.
- مثل الرمز نقطة مهمة في بلاغة القصة القصيرة جدا ليكون آلية في شعرية لغة النص وإيحائيته، جاعلا من القارئ يعمل ملكة التأويل في فهم النصوص الومضية واستخلاص مقاصد المبدعة.
- أتت العجائبية لإضفاء الطرافة على النص لتنهي هذا الاستمتاع بكابوس الواقع، ولتكون اتحادا بين الخيال المجنح، والواقع المرير.
- تمثل تقنية الميتاسرد سمة بارزة لسرد مابعد الحداثة والقصة القصيرة جدا بشكل خاص، لتعبر بذلك عن وعي الكاتبة النسوية بذاتها، باستخدام العديد من التقنيات وجعل القارئ مشاركا في لعبة السرد.
- تتفاوت هيمنة البلاغة الشعرية والبلاغة الخطابية أو الحجاجية الإقناعية في الومضات القصصية، وهذا يعود لطبيعة موضوع متن القصة، ومقاصد القاصة، فعادة ماتطغى النزعة الحجاجية على الموضوعات السياسية والاجتماعية، بينما تلجأ القاصة إلى البلاغة الشعرية عندما تخاطب العوالم النفسية للشخصيات، وفي بعض الومضات تتمازج البلاغتان في إنتاج نص إبداعي يجمع بين فنيات الشعر وبلاغة الإقناع.
- إن النص الأدبي هو حوار بين القاصة والمتلقي، لذلك تلجأ القاصة في نصوصها إلى البلاغة الحجاجية لإقناع المتلقي بفحوى نصوصها أو تغيير وجهة نظر وتفكير القارئ، أو فتح عينيه على الواقع المعيش، وهذا باعتماد لغة فنية مكثفة. .
- التوصيات التي يمكن اقتراحها في ختام هذا البحث. دراسة الجانب الحجاجي للقصة القصيرة جدا، بالإضافة إلى بلاغة التشكيل البصري الذي يعتبر من أهم مرتكزات القصة القصيرة جدا. وهذا يعود لأن الاقتصاد اللغوي يؤديان بالكاتب لحذف الكلام واستخدام لغة الجسد أي الصمت أكثر من الكلام والتصريح.
- في الأخير يمكن القول إن بلاغة الصورة السردية أو البلاغة الموسعة في مقاربة النصوص الأدبية بصفة أعم هي ذلك المزج بين البلاغة القديمة وتقنيات المناهج النقدية الحديثة، هي ذلك التزاوج بين بلاغة الإمتاع (الصورة الشعرية) وبلاغة الإقناع (حجاجية النص)، فهي بلاغة لا تلغي الكاتب ولا المتلقي، هي بلاغة تمزج بين الأطراف الثلاثة للخطاب الأدبي المرسل، النص، والمرسل إليه.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر

1. آمال شتيوي:

- غيمة في يدي، الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف- الجزائر، ط:1، 2019م.

- قاب جرحين، المثقف للتوزيع والنشر، باتنة- الجزائر، ط:1، 2016م.

2. رقية هجريس:

- للوجع ظلال، دار الأوطان- الجزائر، 2017م.

- زخات حروف، منشورات دار الريف، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط:1، 2014م.

- مقابيس من وهج الذاكرة، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، 2013م.

3. مريم بغيبغ:

-صعلوك حداثي، المثقف للنشر والتوزيع، باتنة- الجزائر، ط:1، 1439هـ- 2018م.

- كهنة، دار أجنجة، ط:1، 2017م.

المراجع العربية:

1. إبراهيم أبو طالب، تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب، القصة اليمنية نموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأدرن، ط:1، 1438هـ/ 2017م.
2. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002م.
3. أحمد البيوري، في الرواية العربية التكوين والاشتغال، المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 2000م.
4. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2010م.

5. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1، 2013-2014م.

6. أحمد الزغبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ط:1، 1415هـ/ 1995م.

7. أحمد صبرة، معجب العدواني، التشكيل والمعنى في الخطاب السردي، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، السرديات، الرياض- السعودية، ط:1، 2013م.

8. أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1، 1434هـ- .2013م.

9. أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 1438هـ/ 2017م.

10. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط:2، 1997م.

11. إدوارد خراط، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط:1، 1993م.

12. أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي،بيروت، ط:3، 2010م.

13. أسماء خوالدي، الرمز الصوفي بيت الإغراب وبداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف،بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط:1، 1435هـ/ 2014م.

14. أميتة بلهاشمي، المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي، دراسة نموذجية في الشعر العربي والجزائري الحديث، دار المعتز للنشر والتوزيع- الأدرن، ط:1، 1441هـ/ 2020م.

15. أمين الخولي، فن القول، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، 1996م.

16. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1، 2001م.

17. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 1994م.

18. تميمة كتانة، المكان في روايات إميل حبيبي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2017م.

19. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:3، 1992م.

20. جاسم حميد جودة، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان، عمان، ط:1، 1435هـ/ 2014م.

21. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،2010م/ 1430هـ.

22.جميل حمداوي:

-من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، المقاربة الميكرو سردية، الوراق للنشر والتوزيع، عماد الدين للنشر والتوزيع، ط:1، 2014م

-الصورة الحجاجية في ضوء البلاغة الجديدة، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، الناظور- تطوان- المغرب، ط:1، 2019م.

23. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:3، 1986م.

24. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 1990م.

25. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 1430هـ/ 2009م.

26. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط:1، 2015م.

27. حميد لحميداني:

- أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء -المغرب، ط:1، 1989م.

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة النشروالتوزيع، بيروت- لبنان، ط:1، 1991م.

-نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة آنفو برانت، فاس -المغرب، ط:1، 2012م.

28. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، دار التكوين، دمشق، 2007م.
29. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ج:2، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة- مصر، ط:2، 1373هـ/ 1953م.
30. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، لبنان- بيروت، ط:2، 1987م.
31. ذكريات حرب، القصة القصيرة جدا في الأردن، الرؤية، البنية، وتقنيات السرد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2019م.
32. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط:02، يناير 1964م.
33. رضي الدين محمد بن الحسن الاسترأبادي، شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن وآخرون، ج:1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1402هـ/ 1982م.
34. رنا أحمد عبد الحليم، جماليات المفارقة في القصص القرآني، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2015م.
35. ريتا سعيد، وآخرون، رياضيات، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020م.
36. زكريا القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت- لبنان، ط:1، 1421هـ/ 2000م.
37. سعيد بن كراد، مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط:1، 2006م.
38. سعيد يقطين:

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:3، 1997م.

- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط:1، 1997م.

39. سميح القاسم، ديوان، دار العودة، بيروت–لبنان، 1987م.
40. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتاب العلمية، بيروت– لبنان، 1971م.
41. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس، ط:1.
42. سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، 1999م.
43. سيد قطب:

- التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة– مصر، ط:17، 1425هـ/ 2004م.

- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة– مصر، ط:8، 1424هـ/ 2003م.

44. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، لقاهرة، 2004م،
45. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط:1، 1431هـ/ 2010م.
46. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947– 1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، القاهرة– مصر، 1998م.
47. شعيب خليفي:

- شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 1430هـ/ 2009م.

- مرايا التأويل، تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2009م.

48. شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2013م.
49. صادق القاضي، عتبات النص الشعري، في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، 2014م.
50. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.
51. ضاري مظهر صالح، دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط:1، 2012م.
52. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد- ما وراء الرواية، دار الشؤون العامة، بغداد- العراق، ط:1، 2005م.
53. عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 1429هـ/ 2008م.
54. عبد الحميد الإدريسي، استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2013م.
55. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج:5، تح: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأنباري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة- مصر، 1365هـ/ 1946م.
56. عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط:3، 1973م
57. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج:1، دار يعرب، دمشق- سوريا، ط:1، 1425هـ/ 2004م.
58. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط:2، 1417هـ/ 1996م،
59. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1996م.
60. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، افريقيا الشرق، 2007م.
61. عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:1، 1422هـ/ 2001م.

- عبد القاهر الجرجاني، دلالائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، مصر، 2011م.

62. عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 1437هـ/ 2016م.

63. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:1، 1990م.

64. أبي عبد الله البخاري، الجعفي، صحيح البخاري، مج:4، البشرى، كراتشي- باكستان، 1437هـ/ 2016م.

65.أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:

- البيان والتبيين، ج:1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبةالخفاجي، القاهرة – مصر، ط71، 1418هـ/ 1998م.

-الحيوان، ج:3، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط:2، 1385هـ/ 1965م.

66. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1966م.

67. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1411هـ/ 1991م.

68. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط:2، 1401هـ/ 1981م.

69. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة- مصر، ط:4، 1422هـ/ 2002م.

70. علي حمود العبادي، شرح نهاية الحكمة، العلة والمعلول، مؤسسة الهدى، بيروت- لبنان، 1434هـ/ 2013م.

71. عوض المرسي جهاوي، ظاهرة التنوين في اللغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، دار الرفاعي، الرياض- السعودية.

72. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط:2، 1428هـ/ 2007م.

73. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط:1، 1413هـ /1993م.

74. فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى- حلب، ط:1، 1428-2007م.

75. أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط:1، 1420هـ/ 2000م.

76. قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل- العراق، ط:1، 2007م.

77. ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط:1، 1420هـ/ 2000م.

78. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:1، 1434هـ/2013م.

79. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط:1، 1987م.

80. ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية، قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا، دار الدراويش للنشر والترجمة، الأردن، ط:1، 2018م.

81. ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة التمري، استبصار موضوعي وفني، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2015م.

82. ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن 2014م.

83. مجموعة مؤلفين، بلاغة الصورة محمد أنقار، ناقد السمات ومبدع السرد، إعداد وتنسيق: محمد مشبال، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019م.

84. محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 2016م.

85. محمد أنقار:

- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان-المغرب، ط:1، 1994م.

- ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية (نقطة النور) لبهاء طاهر، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م.

86. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

87. محمد حسين على الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981م.

88. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م.

89. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م.

90. محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م.

91. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط:2، 2012م.

92. محمد غنيمي هلال:

- الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط:9، 2008م.

- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1928م.

93. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط:3، 1984م.

94. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

95. محمد محضار، خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص عبد الحميد الغرباوي، مجموعة "قال لي ومضي" نموذجا، مطبعة وراقة بلال، فاس- لمغرب، ط:1، 2021م.

96. محمد حمد، الميتا قص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، حيفا- فلسطين، ط:1، 2011م

97. محمد مشبال:

- أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد والتواصل، مطبعة الخليج العربي، تطوان- المغرب، ط:1، 1423هـ/ 2002م.

-البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان- المغرب، 2020م.

- مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط- المغرب، ط:1، 1993م.

98.محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 2004م،.

99. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992م.

100. مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة الجزائرية -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

101. مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريق عابدين، دار الهدى للمطبوعات، الإسكندرية- مصر، ط:1، 2015م

102. مصطفى الورياغي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط- المغرب، ط:1، 2012م.

103. نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989-2008) لهيثم بهنام بردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2012م.

104. نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2016م.

105. نبيل حمدي الشاهد، الحكايات العجائبية في السرد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2018م.

106. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 2007م.

107. نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2014م.

108. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط:1، 2010م.

109. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

110. نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج:1، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان.

111. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: على محمد الباوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط:1، 1371هـ/ 1952م.

112. نهلة عيسى، أساليب تحليل الصورة، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020م.

113. وكيع بن الجراح، كتاب الزهد، تح: عبد الرحمان عبد الجبار الفريوائي، ج: 1، مكتبة الدار، المدينة المنورة، ط:1، 1404هـ/ 1984م.

114. يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2004م.

المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس:

- فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.

- فن الشعر (الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر، تح: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة – مصر، د ط، 1953م.

2. إلفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو، ليلى احمياني، مراجعة وتقديم، سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1 ، 2018م.

3. أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوة، إفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، 2002م.

4. بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط:1، 2016م.

5. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية تر: عبد الستار جواد، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط:2، 1420هـ/ 2000م.

6. تزيفتيان تودوروف:

- الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط:1، 1996م.

- الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:2، 1990م.

- مدخل إلى الأدب العجائبي، تر:الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط- المغرب، ط:1، 1993م.

- مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2005م.

- مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.

- اللغة والأدب، ضمن : اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 1993م.

7. ت. ي. إيتر، أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد- العراق، 1989م.

8. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1986م.

9. جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط:1، 2011م.

10. جورج لايكوف، مارك جونيس، الاستعارة التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط:2، 2009م.

11. جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1991م.

12. جيرار جنيت:

- الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010م.

-خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط:2، 1997م.

13. جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط:1، 2007م.

14. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع:110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987م.

15. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط:1، ص2016م.

16. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، 1995م.

17. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط:3، 1303هـ/ 1983م.

18. فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003م.

19. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2013م.

20. مجموعة مؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط:1، 1987م.

21. ميخائيل باختين:

- الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1987م.
- الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1988م.

22. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط:3، 1986م.

23. ناتالي ساروت، انفعالات قصص قصيرة جدا، تر:فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط:1، 1971م.

24. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2004م.

25. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

26. هربرت ريد، الاستعارة وطرق التصوير الفني، تر: محمد حسن عبد الله، مجلة البيان الكويتية، ع:156، 1مارس 1979م.

27. هربرت ماركيوز، العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1970م،

28. وأين بوث، بلاغة الفن القصصي، تر: أحمد خليل عردات، علي بن محمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض- السعودية، 1413هـ/ 1994م.

المراجع الأجنبية:

1. David Lodge, Language of Fiction, Routledoge, London and New York, 1984.
2. Emmanuelle Danblon, Emmanuel De Jonge, Ekaterina Kissina, Loïc Nicolas, Argumentation et narration, Editions de l'Université de Bruxelles, 2008.
3. Gerard Genette:
   - Figures 2, seuil, paris, 1969.
   - Figures 3, aux Éditions du Seuil, Paris, 1972.
4. J.E.CIRLOT, A Dictionary of Symbols, Routledge, LONDON, 1962
5. Pierre Van Den Heuvel, Parole Mot Silence, pour une poe'tique de l'e'nonciation, PROEFSCHRIFTter verkrijging van de graad van doctor in de Letterende, Katholieke Universiteit te Nijmegen, Jos é CORTI, Paris, 1984,
6. Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in: Communications, 8, 1966,

الرسائل الجامعية:

1. رنا فرمان محمد الربيعي، الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القادسية، 1435هـ - 2014م.
2. عجوج فاطمة الزهراء، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص: الرواية المغاربية والنقد الجديد، قسم اللغة العربية وأدابها، كلية: الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، 2017- 2018م.

3. علي أحمد النبوت، تاريخ الفعل المعتل في اللغة العربية في ضوء اللغات السامية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والنحو، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة- الأردن، 2015م.
4. كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان- الجزائر، 2016م-2017م.
5. محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر- بسكرة، 1435-1436 هـ/ 2014-2015م.
6. موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، تخصص: النقد الأدبي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة -1، الجزائر، 1440/1439هـ، 2019/2018م.
7. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الأداب والعلوم الأنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر- باتنة 1، الجزائر، 1431/ 1432هـ، 2012/2011م.

المجلات والجرائد والدوريات:

1. إبراهيم بن عبد الرحمن براهمي، عتبات النص في رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي دراسة تداولية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع:1، يونيو 2013م.
2. اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأقلام، ع:2، 1فبراير 1986م.
3. امتنان عثمان الصمادي، القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية، مجموعة "مشي" أنموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:34، ع:1، 2007م.
4. أمير فرهنك نيا، فاطمة فرجي، فاعلية الرمز في رواية "المتشائل" لإميل حبيبي، مجلة الآداب واللغات، مج:9، ع:1، جويلية 2021م.

5. بهاء بن نوار، الترجمة وأزمة الانشطار النصي، فصول، مجلة النقد الأدبي، ع:66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2005م.
6. بوبكر النية، مشري بن خليفة، الميتاقص في الرواية الجزائرية رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجا، مجلة الخطاب، مج:14، ع:1، 2019م.
7. جميل حمداوي:
-بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، ع:41، منشورات الزمن، المغرب، 2014م.
- السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع:3، 1يناير 1997م.
8. خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، مج:09، ع:2، 1991م.
9. خليفة عوشاش، البنية الحجاجية للتناص، مجلة آفاق للعلوم، ع:4، 2016م،
10. دي. سي. ميويك، فضاء المفارقة، تر: محمود خربطلي، خالد سليمان، مجلة الآداب الأجنبية، ع:89، 1 يناير 1997م.
11. ذياب قديد، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج:1.
12. رابح بن خوجة، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي، الجزائر أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، مج: 16، ع:1، 2019م.
13. رسول بلاوي، حسين مهتدي، الرموز الطبيعية ودلالتها في شعر يحيى السماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع:2، صيف 1429هـ.
14. رشيد شعلال، في تجليات البلاغة الرحبة ، ضمن: من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، قراءات في أعمال الدكتور محمد مشبال، تنسيق: عبد الواحد المرابط وآخرون، سلسلة الترجمة والمعرفة، ع:6، عالم الكتب الحدث، أربد_ الأردن، 2017م.
15. ستيفن أولمان، الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، تر:محمد أنقار، محمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع:4، 1 ديسمبر 1990م.

16. سعيد بنعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مجلة قاف صاد، ع:1، 1 يناير 2004.

17. سعيد بن يحي بن هادي العواجي، الفضاء النصي في القصة القصيرة جدا، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، مج: 40، ع:1، يونيو 2022م.

18. سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، ع:70-71، 1فبراير 1993م.

19. سليمان طالي، بلاغة النادرة بين المنجز والآفاق من خلال المشروع العلمي لمحمد مشبال، ضمن: من البلاغة المختزلة إلى البلاغة الرحبة، تنسيق: عبد الواحد مرابط، سلسلة الترجمة والمعرفة، ع:6، عالم الكتب الحدث، إربد_ الأردن،2017م.

20. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع:2، 1 مارس 1982م.

21. شرشاب خالد، بلاغة الرواية المعاصرة بين سيميائية صورة الغلاف وحجاجية الصورة الروائية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، مج: 6، ع:1، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، 2018/02/15م.

22. شعيب خليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج:16، ع:3، ج:1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو 1997م.

23. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، مج: 2، ع:4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر 1982.

24. عبد الكريم خضير عليوي السعيدي، عادل راضي جابر الزركاني، البعد الحجاجي في السرد الصوفي مقاربة سردية تداولية في أنموذج من قصص المعراج الصوفية، مجلة العلوم الإنسانية، مج:22، ع: 4، كانون الأول 2015 م.

25. عبد المالك أشهبون، الروائي والبلاغي في النقد العربي المعاصر، مجلة تسليم، مج: 8، ع: 25- 26، ربيع الثاني 1332هـ/ كانون الأول 2020م.

26. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع: 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ديسمبر 1998م.

27. عشتار داود، لوحة الغلاف بين الصوري واللساني قراءة في سيرة بئر، مجلة سيميائيات، جامعة وهران – 1، الجزائر، مج: 4، ع: 1، 2008/11/8م.

28. عصام بن خدا، التكثيف وبلاغة المضمر في القصة القصيرة جدا، مجموعة عندما يومض البرق للزهرة الرميج نموذجا، قوافل، ع:37، النادي الأدبي الرياض، مارس 2018م.

29. فادي نهار المواج، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة "بين بكاءين" لحنان بيروتي نموذجا، دراسة نحوية بلاغية، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات التربوية والنفسية، مج:28، ع: 3، 2020م.

30. فاضل ثائر، ميتاسرد مابعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع:2، شتاء 2013م.

31. فاطمة الزهراء ناضر، الغاب في بدائية المكان وهيكلة صرح الاستدمار وفي رواية "الملحمة" لعبد الملك مرتاض، مجلة الكلم، مج:5، ع:2، 2020م.

32. فاطمة عويس السيد علي الشيخ، سياقات الصورة السردية في رسائل الصيد، رسالة القاضي تاج الدين البازي في صيد الملك الناصر بن قلاوون نموذجا، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، ع:36، يونيو 2021م.

33. فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مج:14، ع: 55، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية محرم، 1426هـ، مارس 2005م.

34. فطيمة الزهراء بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة، الجزائر، مج:2، ع:1، 2014/10/15م.

35. لزهر ساكر، أنماط الشخصية في القصة القصيرة جدا مجموعة "مسافات" لسمير أحمد الشريف أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع: 02، 2021/09/15م.

36. مجدي عبد المعروف حسين أحمد، القصة القصيرة جدا قراءة في التراث العربي، مجلة العلوم الإنسانية، مايو 2012م.

37. مجموعة مؤلفين، تر: كاظم سعد الدين، فن كتابة الأقصوصة، موسوعة الصغير، ع:16، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978م.

38. محمد أنقار، الصورة الروائية بين الإبداع والنقد، مجلة فصول، مج:11، ع:4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء 1993م،

39. محمد الدغمومي، المكان القصصي تمثل وتمثيل، آفاق، ع:81-82، 1 فبراير 2012.
40. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، ع: 149، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أوت 2004م.
41. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية، ع:43، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، سبتمبر 1995م.
42. محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، عالم الفكر، مج:30، ع:1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2001م.
43. معاذ مراد مقري، الخطاب الحجاجي في السرد الجزائري المعاصر قراءة في رواية مقامات الذاكرة المنسية لحبيب مونسي، مجلة التحبير، مج:2، ع:3، سبتمبر 2020م.
44. منى بيكر، ترجمة السرديات/ سرديات الترجمة: هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات، تر:حازم غرمي، فصول، مجلة النقد الأدبي، ع:66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2005م.
45. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مج: 7، ع: 3-4، 1 سبتمبر 1987م.
46. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي، المبنى الميتا سردي في رواية (رامة والتنين) لإدوار الخراط، مجلة كلية التربية الإسلامية للعلوم التربوية والإنسانية، ع:42، شباط 2019م، جامعة بابل.
47. نور الدين سعيداني، القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر، إشكالية التجنيس، مجلة مقاليد، ع:8، جوان 2015،
48. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع:2، 1 أفريل 1986م.
49. صبحي فحماوي، القصة القصيرة جدا (فن الأقصوصة) "أسباب- وجذور- وقيمة- ومواصفات"، المؤتمر النقدي الثامن عشر، القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة، جامعة جرش، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الوراق للنشر والتوزيع، ط:1، 8-9 نيسان 2015م.
50. وسيلة مرباح، المفارقة في القصة القصيرة جدا: قراءة في نماذج جزائرية، مجلة اللغة الوظيفية، مج: 08، ع: 02، 28/ 12/ 2021م.
51. وفنارة مفيدة، عتبة الغلاف الروائي، صورة الجسد الأنثوي في رواية (شهقة الفرس) للروائية (سارة حيدر)، مجلة الباحث، ع:17.

52. ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، ع:195، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
53. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، عيون المقالات، ع:8، 1 أفريل 1987م.

المعاجم:

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986م.
2. ابن منظور، لسان العرب، مج:4، دار صادر، بيروت، ط:1، 2010م،
3. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج:1، عالم الكتب، القاهرة، ط:1، 1429هـ/ 2008م،
4. إنعام نوال عكاري، المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:3، 1427هـ/ 2006م.
5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج:1، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982م.
6. د. سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ضمن: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج:4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان ط: 1، 1993م.
7. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000م.
8. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط:1، 1401هـ/ 1981م.
9. فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ط:1.
10. الفيروآبادي، القاموس المحيط،، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر محمد، دار الحديث، القاهرة – مصر، 1429هـ/ 2008م.
11. ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، سوريا، ط:3، 2008م.
12. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط:1، 2010م.
13. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ط:2، 1984م.

14. مؤلفين، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة- مصر، ط:2، 1392هـ/ 1972م.
15. مجموعة معجم النقد الأدبي، تر: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- العراق،ط:1، 2013م.

المواقع الإلكترونية:

1. إبراهيم أبو عواد، رمزية الغراب في الشعر، شبكة النبأ المعلوماتية، 25 تموز 2020م، على الموقع: https://www.annabaa.org
2. أبو الفضل الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت- لبنان، على الموقع: https://shamela.ws.
3. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله الركيبي. على الموقع: http://labs.ummto.dz
4. بلال موسى بلال العلي، قصة الرمز الديني، دراسة حول الرموز الدينية والدلالات في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وماقبله، 2011- 2012م، على الموقع: https://www.noor-book.com
5. بوشعيب الساوري، قراءة في مجموعة (ما يشبه الوحم) لحسين فيلالي، 7سبتمبر 2008م، على الموقع: https://www.diwanalarab.com
6. جميل حمداوي:

- الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، على الموقع: www.alukah.net

-بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ط: 1، 2014م. على الموقع: http://hamdaoui.ma

- دراسات في القصة القصيرة جدا، ط:1، 2013م. على الموقع: www.alukah.net

- عوائق القصة القصيرة جدا ومشاكلها وهمومها، ط:1، 2017م، على الموقع: http://hamdaoui.ma

-القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق (المقاربة الميكروسردية)، ط:1، 2018م. على الموقع http://hamdaoui.ma

- القصة القصيرة جدا: المكونات والسمات مقاربة ميكروسردية، ط:1، 2017م. على الموقع: http://hamdaoui.ma

-مستجدات النقد الروائي، ط:1، 2011م، على الموقع: www.alukah.net

- الميتا سرد في القصة القصيرة بالمغرب، ط:1، 2018م، على الموقع: http://hamdaoui.ma

7. زمن عبد زيد، مدخل إلى تعريف القصة القصيرة جدا وتاريخ نشأتها وتطورها، 05-05-2009م. على الموقع http://www.alnoor.se

8. عبد الواحد أبجطيط، خصائق القصة القصيرة جدا عند ميمون حرش. على الموقع: www.alukah.net

9. غيلوس، تقنية الإيقاع الحكائي : في الرواية، 09 ماي 2011م، على الموقع: https://ghilous.hooxs.com

10. حوار مع محمد أنقار، جريدة بيان اليوم، الغرب، 23 أكتوبر 2011م، على الموقع: http://bayanealyaoume.press.ma

11. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط:1، 2008م.

12. محمد عبد البشير مسالتي، القراءة الإجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم، نظر حثي في مسارات الدرس المغاربي، على الموقع: 31/ 05/ 2022 ، https://www.univ-biskra.dz

13. محمد مشبال، بلاغة قصة الطفل: قراءة في قصص الأطفال بالمغرب لمحمد أنقار، على الموقع: https://www.fikrwanakd.aljabriabed.net

14. محمد يوب، القصة القصيرة جدا الخروج عن الإطار، 2015م، على الموقع: http://en.calameo.com

15. مصطفى عطية جمعة، آفاق الكتابة عبر النوعية إشكالات التجنيس والنوع والرؤى، مجلة الكلمة، ع:165، يناير 2021م، على الموقع: http://www.alkalimah.net

16. هديل محمد الرومي، سلبيات التكنولوجيا على المجتمع، 03/10/ 2023، على الموقع: https://e.paaet.edu.kw

17. وليد حسني، الغراب بين التقديس والتدنيس، جريدة الأنباط، 11/09/ 2017م، على الموقع : https://alanbatnews.net

18. https://hadeethenc.com

19. https://nasainarabic.net

20. ttps://www.kellyschwegel.com

21. https://www.mayoclinic.org

22. https://www.startimes.com

23. https://www.twinkl.co.uk

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... ب-هـ
مدخل: القصة القصيرة جدا قضايا وإشكالات 7-30
أولا: الكرنولوجيا والتشكيل..... 7
ثانيا:القصة القصيرة جدا إشكالية التجنيس وآفاق التجريب.....19
ثالثا:آفاق القصة القصيرة جدا في الجزائر.....26
الفصل الأول: الصورة السردية قضايا ومفهومات 32- 137
1-مفهوم الصورة 32
1-1 المفهوم المعجمي للصورة 32
1-2 المفهوم الاصطلاحي للصورة 36
1-2-1 مفهوم الصورة في الدراسات البلاغية القديمة..... 36
1-2-2 مفهوم الصورة في الدراسات النقدية الحديثة.....44
2-حدود الصورة السردية 55
2-1 مراحل تطور بلاغة الصورة السردية: 54
2-1-1 مرحلة البلاغة الشعرية 58
2-1-2 مرحلة البلاغة الجديدة.....64
2-1-3 مرحلة البلاغة الرحبة.....71
2-2 مفهوم الصورة السردية.....78
2-3سياقات الصورة السردية 90
2-3-1 السياق اللغوي.....91
2-3-2 السياق النوعي.....93

فهرس الموضوعات

2-3-3 السياق البلاغي.....96

2-3-4 السياق البصري.....98

2-3-5سياق القراءة والتلقي.....99

2-3-6 السياق الفكري الثقافي.....100

2-4وظائف الصورة السردية 101

2-4-1 الوظيفة الجمالية.....104

2-4-2 الوظيفة الإقناعية.....106

2-4-3 الوظيفة المعرفية.....108

3- قضايا الصورة السردية 110

3-1الفرق بين الصورة السردية والصورة الشعرية.....110

3-2 الصورة السردية والتداخل الأجناسي 119

3-3 صورة اللغة.....123

3-3 الصورة السردية وجمالية القراءة والتلقي.....129

4-طبيعة الصورة في القصة القصيرة جدا.....133

الفصل الثاني:مكونات الصورة السردية 139-259

1-صور العتبات.....139

1-1العنونة.....141

1-1-1 العناوين الرئيسية.....143

1-1-2 العناوين الداخلية.....148

1-2 الغلاف.....162

2-صور البنية السردية.....175

فهرس الموضوعات

2-1 الشخصيات 175

2-1-1 الشخصيات الرئيسية..... 180

2-1-2 الشخصيات الثانوية..... 186

2-2 الفضاء 190

2-2-1 الفضاء الجغرافي..... 196

2-2-2- الفضاء الرؤيوي..... 200

2-2-3 الفضاء الميتاسردي..... 205

2-2-4 الفضاء الافتراضي..... 207

2-2-5 الفضاء المضمر..... 209

2-2-6 الفضاء النصي..... 210

2-3 صورة الزمن..... 216

2-3-1 الترتيب..... 219

2-3-2 الديمومة..... 223

2-3-3 التواتر..... 230

3- الرؤية السردية 233

3-1 الرؤية من الخلف..... 238

3-2 الرؤية مع 240

3-3الرؤية من الخارج..... 243

4- التكثيف.. 244

4-1تكثيف البنية السردية 247

4-2التكثيف البلاغي (اللغوي) 250

4-2-1 التكثيف التركيبي.....250
4-2-2 التكثيف الدلالي.....257
الفصل الثالث: بلاغة سمات الصورة السردية 261-363
1-بلاغة المفارقة.....261
1-1 المفارقة اللفظية 268
1-2 مفارقة الموقف 274
1-3 المفارقة التصويرية.....279
2- بلاغة التناص.....283
2-1 التناص الديني 289
2-2 التناص الأسطوري 294
2-3 التناص التراثي 296
2-4 التناص الأدبي 299
2-5التناص المعرفي 306
3-بلاغة الرمز.....315
3-1 الرمز الطبيعي.....218
3-2 الرمز الأسطوري 324
3-3 الرمز الديني 327
4-بلاغة العجائبية.....330
4-1 التشخيص 334
4-2 الامتساخ 337
4-3 المرئي واللامرئي.....341
4-4 عجائبية المكان 344

4-5 الحلم والهذيان 345
5-بلاغة الميتاسردي..... 348
5-1 ميتاسرد العنونة 351
5-2 الوعي بالكتابة 353
5-3 شاعرية اللغة..... 356
5-4الميتالغة 357
5-5 التضمين..... 360
5-6 ميتاسرد القراءة والتلقي 362
خاتمة..... 365
قائمة المصادر والمراجع..... 369
فهرس الموضوعات 394
ملخص..... 400

ملخـــص

ملخص البحث

يعد موضوع بلاغة الصورة من المواضيع التي استهوت النقاد منذ القدم، والتي تطورت آلياتها وتقنياتها بتطور الأدب والمناهج النقدية، وهذه الدراسة التي أتت معنونة بـ "بلاغة الصورة السردية في القصة النسوية الجزائرية القصيرة جدا"، ماهي إلا نقطة من بحر البلاغة وإن كانت تتسم بالجدة والحداثة، فهي تكملة وتوضيح لبعض القضايا التي أهملها النقد الحديث في مجال الصورة والدراسات السردية.

وإن كان الاهتمام بمجال الصورة يعود إلى بداية البلاغة والنقد، إلا أن اهتمام النقاد بها ضمن جنس السرد أتى حديثا مع ستيفن أولمان، وجماعة مو، التي رأت أن السرد مايزال يدرس دراسة إيديولوجية بعيدة عن لغة النص ومكنوناتها الفنية. غير أن هذه الدراسات لم تتسم بالجدة والحداثة برغم جدة الطرح؛ إذ اعتمدت البلاغة الكلاسيكية أو الصور الفنية التي تعد من سمات الشعر، والتي لا تتوافق مع السرد الذي يعتمد اللغة التقريرية.ومن البلاغة الكلاسيكية إلى بلاغة الحجاج التي يرى فيها شارل بيرلمان ومحمد مشبال البديل الأمثل لدراسة الصورة في السرد، غير أن هذا وإن ساهم بجانب مهم في الدراسات السردية إلا أنه يبتعد عن خصوصية السرد.

وفي الأخير بعد الدراسة والبحث كانت البلاغة الموسعة التي تعود بداياتها لأرسطو والتي طورها كل من جيرار جنيت ومحمد أنقار لتكون البديل للمناهج النقدية في دراسة النصوص السردية من خلال مكونات السرد وسماته، إلا أن بنية النص لا تكفي في تحديد بلاغة النص، فللغة جمالياتها وتداوليتها، لذلك أتت هذه الدراسة مزجا بين البلاغات بلاغة الصورة بصفتها الموسعة معتمدة، بعديها الإمتاعي والإقناعي مع الخصائص البنيوية للنص دون نسيان ما للصورة البصرية من أهمية في تشكيل النصوص السردية.

ووفق هذا تمت دراسة نصوص القصة القصيرة جدا في السرد النسوي الجزائري من خلال تشكيل مكونات وسمات النص السردي انطلاقا من الصور الجزئية إلى الصورة الكلية للنص، معتمدين على بلاغة الصور الفنية من استعارات ومجازات في تشكيل شخصيات وزمان ومكان الومضة، ومن خلال الصور الحداثية التي تمثلت في سماتها من خلال المفارقة والتناص، الرمز والعجائبية والميتاسردية التي تحمل في طياتها بعدين إمتاعي وإقناعي. دون نسيان مقاصد القاصة وتأثيرها في المتلقي من خلال الصور الكلية للنص التي تعبر عن واقعه وتؤدي وظائف معرفية إقناعية وجمالية.

الكلمات المفتاحية: الصورة السردية، المكونات، السمات، اللإمتاع، الإقناع، القصة القصيرة جدا.

The topic of the eloquence of the image is one of the topics that has attracted critics since ancient times, and whose mechanisms and techniques have evolved with the development of literature and critical approaches. This study, which is entitled "The eloquence of the narrative image in the very short Algerian feminist story," is only a drop in the ocean of eloquence, even if it is characterized by novelty and modernity. It complements and clarifies some of the issues neglected by modern criticism in the field of image and narrative studies.

Although interest in the field of images goes back to the beginning of rhetoric and criticism, the interest of critics in it within the genre of narrative came recently with Stephen Ullman and the Moe group, who saw that narrative is still an ideological study far removed from the language of the text and its artistic components. However, these studies were not characterized by novelty or modernity, despite the novelty of the proposal. It adopted classical rhetoric or artistic images, which are among the characteristics of poetry, and which are not compatible with narration that relies on narrative language. And from classical rhetoric to the rhetoric of pilgrims, in which Charles Perelman and Muhammad Mishbal see the ideal alternative to studying the image in narration. However, even if this contributes in an important aspect in narrative studies, however, it departs from the specificity of narrative.

In the end, after study and research, the expanded rhetoric, whose beginnings go back to Astolu, was developed by Gerard Genette and Muhammad Anqar to be an alternative to critical approaches in studying narrative texts through the components and characteristics of narrative. However, the structure of the text is not sufficient in determining the rhetoric of the text, as language has its aesthetics and pragmatics, therefore This study brought together the rhetoric of the image in its expanded and approved capacity, its entertaining and persuasive dimensions, with the

structural characteristics of the text, without forgetting the importance of the visual image in forming narrative texts.

According to this, the texts of the very short stories in the Algerian feminist narrative were studied by forming the components and characteristics of the narrative text, starting from the partial images to the overall image of the text, relying on the eloquence of artistic images of metaphors and metaphors in forming the characters, time and place of the flash, and through the modernist images that were represented in its features. Through the paradox of intertextuality, the symbol, the miraculous, and the metanarrative, which carries within it two dimensions of persuasive enjoyment. Without forgetting the intentions of the intender and their influence on the recipient, persuasively and entertainingly, through the overall images of the text that express its reality and perform cognitive, persuasive, and aesthetic functions.

Keywords: **narrative image**, **components**, **features**, **enjoyment**, **persuasion**, **very short story**.