

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

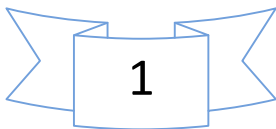
محمد يوب

القصة القصيرة جدا

الخروج عن الإطار

كتاب نقدي

2015



القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

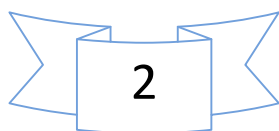
عنوان الكتاب : القصة القصيرة جدا ؛
الخروج عن الإطار.

الكاتب : محمد يوب

نوع الكتاب : كتاب نقدي

رقم الإيداع القانوني : 2014MO2013

ردمك : 978-9954-33-779-0



1- مقدمة لابد منها

حين لاحظت بأن المكتبة العربية؛ مازالت تفتقر إلى المادة المعرفية للقصة القصيرة جدا؛ ازددت قناعة بضرورة إنجاز هذا الكتاب؛ الذي يستكمل مشروع النقد في هذا المجال الذي أسست له بكتاب "مضمرات القصة القصيرة جدا"؛ متمنيا أن يشكل هذا العمل لبنة أخرى لإغناء الجدل الهادف والفعال؛ والرفع من المستوى النظري والتطبيقي للقصة القصيرة جدا؛ هذا الشكل الأدبي المشاغب الذي مازال ينحت عميقا في تفاصيل وفسيفساء الحياة ويطرح الأسئلة العميقة التي تشغل الإنسان في فضاءات مختلفة و متنوعة.

إن الخطاب القصصي القصير جدا حمال معان؛ وولأد دلالات؛ التي تقبع و تنطوي بين شقوق الألفاظ ومنعطفاتها؛ تختبئ وراء بياضات نقط الحذف وعلامات الترقيم؛ الكاشفة والملمحة للصور الذهنية؛ وجماليات الجمل القصصية القصيرة جدا. ولكشف هذه الصور وهذه الجماليات القابعة وراء القصة القصيرة جدا؛ علي أن أتسلح بآليات ومناهج نقدية مختلفة ومتنوعة تتلاءم وواقع النص القصصي القصير جدا، إضافة إلى امتلاكي ناصية اللغة؛ ومافوق اللغة؛ وانزياحات اللفظة واستعاراتها؛ من أجل فك رموز هذه العتمات التي تضررها القصة القصيرة جدا.¹

لقد زاوجت بين المنهج و المنجز القصصي القصير جدا في حركيته أثناء القراءة النقدية، من أجل صياغة منجز أدبي ثان هو ما

نسميه بالمقاربة النقدية؛ التي هي إبداع على إبداع أو ميتالغة كما يسميها رولان بارت، إنها مقاربة تحترم المكونات و الأشكال و الشروط و القواعد الأساسية التي تحدد خصائص ومميزات المنجز الأدبي .

المنهج وآليات الاشتغال

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل المنجز القصصي القصير جدا في إطار رسم استراتيجية تضبط عملية تمفصل مجموعة من القراءات:قراءة داخلية تقوم بها محافل خطابية؛قراءة ذاتية يقوم بها النص نفسه؛ قراءة خارجية يضطلع بها القارئ النموذجي في إطار تقاطعي²؛ يستفيد من كثير من المناهج النقدية العربية والغربية تحت مظلة واحدة؛ حسب ما تتطلبه النصوص القصصية القصيرة جدا من آليات؛ و ليس حسب ما يفرضه الناقد من مناهج نقدية تعسفية تقول النص أشياء لايريد قولها؛ أو تعوم المتن القصصي القصير جدا في نظريات وآليات اشتغالها.

و المنهج التقاطعي ليس متعدد الاتجاهات والمبادئ؛ بل هو منهج له إطار موحد وأيديولوجية واحدة؛ تهدف إلى معرفة القصة القصيرة جدا كنسق ومنظومة وليس كبنية مفككة إلى داخل وخارج؛ على اعتبار أن النص القصصي القصير جدا؛ بنية دلالية مكونة من عناصر بنائية وتركيبية تشمل عددا لا متناها من المعاني والدلالات، وبالموازات مع بنية النص يكون هناك المتلقي؛ الذي يؤول المنجز القصصي القصير جدا بحسب ما يحمله من مرجعيات

وحمولات فكرية و أيديولوجية؛ بمعنى أنني اعتمدت في هذا المنجز النقدي؛ على مقاربة تفاعلية تلامس مستويات النص المختلفة؛ بنية النص ودلالاته؛ وعلاقة هذه الدلالة بالأنساق الدلالية الأخرى التخيلية والنفسية و المعرفية لأن النص القصصي القصير جدا لا يستقيم على دلالة محددة وثابتة؛ وإنما هو مليء بالدلالات؛ الخاضعة لمجموعة من العلاقات المتشابكة الفائضة بالمعاني و الدلالات المرتبطة بشروط إنتاجها الذاتية و الموضوعية؛ وعلاقتها بالملقي و المتلقي .

وعندما تتبعت النصوص القصصية القصيرة جدا في المجاميع القصصية المغربية و العربية؛ لم أتغيا الوقوف على اللغة المنتجة لهذه الأعمال القصصية في حالتها السكونية فحسب؛ وإنما وقفت على المعاني التي تنتجها اللغة عندما تغوص في عالم التخيل؛ لأن المنهج التقاطعي لا يشتغل على القصة القصيرة جدا كشيء (تشيئ القصة القصيرة جدا) وإنما يشتغل عليها كبنية ومنظومة منتجة لمعان قابلة للقراءة والتأويل؛ بالبحث في الامتدادات الثقافية التي تندمج فيها وتتفاعل معها؛ والنظر إليها في تعالقتها مع مجموعة من المرجعيات³:

1- البنية الفنية الداخلية وهي الجانب المادي المدرك حسيا وبصريا والتي تتحقق من التفاعل بين مكونات ووظائف اللغة.

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

2- المرجع le référent : العناصر الخارجية التي يحيل عليها النص القصصي القصير جدا

3- التواصل la communication : بمعنى أن النص القصصي القصير جدا هو وسيلة تواصل تربط الكاتب بالقارئ .

4- أطراف التواصل : المرسل و المرسل إليه و الرسالة

5- التناصات les intertextes : تداخل النص القصصي القصير جدا مع نصوص أخرى محاورة أو مجاورة.

6- السياقات الاجتماعية و التاريخية: مرجعيات النص الثقافية والاجتماعية و التاريخية.

وهذه الآليات محددة؛ لكنها غير جامدة؛ تستجيب لعدد من المرتكزات التي تساهم في فك شفرة النص القصصي القصير جدا؛ باعتبار أنه ممارسة رمزية دالة؛ في حاجة إلى ممارسة تأويلية تتجاوز النص؛ وتبحث عما يضمه من بنيات يخفيها القاص ويتكتم عليها، حيث إن القصة القصيرة جدا تعبير إنساني مشكل؛ يتداخل فيه النفسي والاجتماعي و السياسي والثقافي؛ ويحتوي على رموز وأشكال وإشارات وإيحاءات وأساطير ملتبسة ومعتمة على مستويين:

1- على مستوى عتمة اللغة

2- على مستوى عتمة الدلالة

لأن في القصة القصيرة جدا؛ يتداخل الفلسفي بالسياسي بالرمزي والأسطوري و الاجتماعي؛ وهذا التداخل يفرض على القارئ اعتماد مناهج نقدية مرنة تتعامل مع النص القصصي القصير جدا كبنية مركبة من جميع هذه المعطيات المشكلة لهذا النوع من الخطابات السردية؛ ويكون المنهج التقاطعي في اعتقادي هو المنهج المناسب لذلك.

وهكذا لاينبغي التعامل مع القصة القصيرة جدا على أساس أنها خطاب يؤدي المتعة الفنية و الجمالية فقط؛ بل هي أيضا مصدر لتقديم المعرفة والفكر والفلسفة؛ إنها حاملة للمعرفة؛ بالرغم من قصرها واختزالها في بضع كلمات، حيث المعنى يكون مندسا وراء هذه الجمل المعتمدة القصيرة جدا.

الصعوبات و العراقيل

بالنسبة لي لم تكن الصعوبة في جمع المادة ولم شتاتها وضم بعضها إلى بعض؛ و إنما كانت الصعوبة في البحث عن منهج للدراسة؛ يحافظ على السياق الذي يؤلف بين هذه المواد؛ ويدرس النماذج القصصية القصيرة جدا التي اخترتها للدراسة و التحليل.

فدراستي لا تطبق هذه الآليات وهذه المناهج بشكل تعسفي؛ وإنما تمارس النقد باعتباره نشاطا فكريا تحكمه الذائقة الأدبية من جهة؛ ومن جهة أخرى تحكمه المرونة في تكيف المنهج مع النصوص القصصية القصيرة جدا؛ لأن القاص يكتب قصصه بنبض القلب

وأشعار العين؛ وبالتالي ينبغي على الناقد أن يقرأ هذه النصوص بنبض القلب وأشعار العين كذلك؛ بعيدا عن مسطرية المناهج وجاهزية النماذج وترسنة المصطلحات و المقولات؛ محققا مبدأ التسامح المعرفي؛ وحب الإبداع وجمالياته⁴.

حيث إنني في كثير من الأحيان أضطر إلى محاسبة المنهج لصالح النص القصصي القصير جدا؛ وذلك حينما يكون المنهج متعسفا يسلط أدواته الحادة على جسم النص القصصي القصير جدا؛ الطافح بالليونة والمرونة، فأحيانا تجدني أرفض التعامل مع بعض المناهج؛ لا لشيء إلا لأنها لا يمكن تطبيقها على نصوص قصصية قصيرة جدا؛ مازالت تبحث لها عن موطء قدم في مجال الإبداع الأدبي؛ وعندما أرفض هذه المناهج أو بالأحرى عندما أستبعدها فإنني أقوم بذلك من أجل حماية النص القصير جدا من ميكانيكية وآلية المنهج .

كما أنني عندما أنطلق في دراستي للنصوص القصصية القصيرة جدا؛ لا أدرسها من أجل معرفتها؛ وتتبع بنياتها فحسب؛ وإنما من أجل معرفة ما تقوله هذه النصوص؛ لأن مقولها هو حياتها؛ بل هو إكسیر حياتها الذي يخلدها في ذاكرة المتلقي؛ ويجعلها حية في خالدها التاريخ الأدبي، لأن حياة النصوص هي التي تجعلها قريبة من القلب؛ بعيدة عن حسابات المنهج وأدواته المعرفية؛ كما أن حياة النصوص هي التي تلغي المسافة بين القاص والقارئ؛ و تقدم له المتعة الفنية والمعرفية؛ و تجعله أحيانا متواطئا مع أحداث العمل

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

القصصي القصير جدا؛ فيتعاطف معها لأنها تبعث فيه المتعة
المأساوية والأسى اللذيذ .

وهذا يعني أن الكتابة القصصية القصيرة جدا؛ لا تخضع لقانون
المعادلة الرياضية كما يفهما البعض؛ ولا تخضع لقانون الفرجة و
الفكاهة؛ التي يكون القصد منها تتبع القفلة المضحكة؛ وإنما الغرض
منها هو اختصار عوالم كثيرة ومتعددة؛ منها النفسية والاجتماعية
و الثقافية في عمل إبداعي قصير جدا بأقل الكلمات؛ وفق قواعد
وأسس فنية تخص القصة القصيرة جدا دون غيرها.

لأن القاص عندما يكتب عملا قصصيا قصيرا جدا؛ لا ينقل الواقع
بشكل آلي؛ فيه محاكاة حرفية لجزئيات الواقع؛ وإنما يكتبه من خلال
ما ترسخ في مخيلته من صور عن الواقع؛ صور تختزل كثيرا من
المعاني والرؤى إلى الواقع دون إعادة إنتاجه؛ بمعنى أنها محاولة
من القاص لإنتاج واقع مغاير و مختلف؛ إنها كتابة تنمو وتنهض
على مبدأ الانزياح الذي تكون مادته هي اللغة؛ والقصة القصيرة
جدا في عمومها تعتمد في بناء شكلها وتحديد صورها على
الانزياحات اللغوية المشكلة للمعنى .

وهكذا تصبح القصة القصيرة جدا وسيلة لفتح عوالم أخرى أوسع؛
عوالم قائمة على مبدأ التنوع و الاختلاف؛ الراض للائتلاف الذي
يجمد الواقع ويحنطه؛ أي أن القاص لا يكتفي بتقديم النصوص
الجاهزة؛ وإنما يتعدى ذلك إلى طرح قضايا كونية وإنسانية؛ تكون

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

القصة القصيرة جدا محاورة؛ ومستفزة للقارئ؛ تحرك فيه العقل المشكك الراض للأحكام الجاهزة؛ وتحرك فيه المخيلة المبدعة؛ وتحرك فيه كذلك الأحاسيس النبيلة .

"الكاتب مخاتل أول و القارئ مخاتل ثان"

محمد يوب

2- تحديد مفهوم السرد

إن تحديد المصطلح هو بداية العلم ومنتهاه؛ كما قال أرسطو؛ لأن غايته هي البحث عن الماهية؛ فعندما نريد معرفة مصطلح من المصطلحات؛ لابد من الإحاطة بالمعلومات المتعلقة به؛ وهذه المعرفة الأولى هي التي تؤهلنا لكي نصل إلى تعريفه وتمييزه عن غيره، لكن وبالرغم من ذلك؛ فإن التعريف الذي نصل إليه لمصطلح من المصطلحات يكون سطحيًا؛ يعتمد على الوصف و التشخيص و التمييز؛ ولا يتعمق داخلاً في تفاصيله الجوهرية .

هذا نفسه ما ينطبق على مفهوم (السرد) فإن النقاد والباحثين؛ قد اختلفوا في تعريفه نظراً لتعدد وتشعب أشكال وأنواع الكتابة السردية؛ حيث إن كل واحد يُضمّن سردياته شكلاً من هذه الأشكال الإبداعية السردية؛ سواء أكانت شفوية أو كتابية؛ وتختلف كذلك باختلاف المدارس والاتجاهات النقدية؛ والرؤى الفكرية والفلسفية؛ كل يعرفه بحسب انتمائه وتوجهه النقدي .

وفي نهاية المطاف؛ لا يصيب الباحث من غنيمة أثناء إبحاره في عالم جينالوجيا المصطلح؛ ودنيا ضبط و تحديد المفاهيم من محصلات معرفية؛ سوى بعضاً من الصفات المتأصلة في المصطلح؛ والمتعمقة في داخله؛ تكون قريبة من الحقيقة؛ تكشف جزءاً من جوهريته ويقينيته؛ وعندما يصل الباحث إلى هذا المستوى

من البحث؛ يكون قد اقترب من الوصول إلى العتبة الحقيقية لتحديد المصطلح.

ويعتبر علم السرد أو السردية؛ من أهم المصطلحات التي أفاض فيها النقاد مدادا كثيرا؛ من أجل البحث و التنقيب في الجذر اللغوي وفي الدراسات التطبيقية، وذلك ابتداء من أواخر القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين؛ مع ناتالي ساروت وميخائيل باختين؛ وتودوروف؛ وجوليا كريستيفا؛ وجيرار جينيت؛ وبول ريكور...

و قد اهتم الباحثون بالسرد لأنه ظاهرة كونية شاملة؛ يعيش مع الإنسان عبر العصور؛ في أشكاله المختلفة شفويا أو كتابيا؛ بسيطا أو مركبا؛ فطريا أو مصنوعا؛ من أجل التعبير عن أفراحه وأحزانه.

وأشكال السرد كثيرة لا حصر لها؛ حيث إنه حاضر في الأسطورة؛ والحكاية والخرافة؛ والأقصوصة؛ والملحمة؛ والتاريخ؛ والمأساة؛ والدراما؛ والملهاة؛ والمنمنمات؛ والباننوميم، واللوحة المرسومة، والنقش على الزجاج، والسينما، والخبر الصحفي، والمحادثة.....⁵

صحيح إن كل أشكال الكتابة النثرية؛ فيها نسبة معينة من السرد البديهي؛ لكن هل هذه السرديات البديهية تحترم قواعد السرد الذاتية المعروفة؟ وهل هؤلاء السراد يعرفون أشكاله؛ وأصنافه المتنوعة؛ وتركيباته؛ وعلامات الفعل السردية؟ أسئلة كبيرة عريضة سنجيب

عنها بعد البحث في مفهوم السرد؛ حيث تتعدد تعريفاته وتتشعب بتشعب المدارس و الاتجاهات النقدية.

وقد اقترح النقاد كثيرا من المصطلحات منها: علم السرد - السرديات- نظرية السرد - نظرية القصة - السردلوجيا....

1- جينالوجيا المصطلح

والملاحظ هو أن هذه المصطلحات تتوحد في خانة واحدة هي فعل (سرد) و فعل (قص) وأحيانا يدخل معهما في الخط مصطلحا (حكي) و (روى)؛ وكل هذه المصطلحات تؤدي نفس المعنى؛ غير أننا في هذه الدراسة سنكتفي بمصطلح علم السرد (naratologie) لكي نحصر اهتمامنا في مجال واحد و محدد.

ومن أجل دراسة علمية متكاملة؛ سنكتفي بهذا التعريف الشامل و البسيط لعلم السرد فهو(علم خاص بالسرد؛ يقوم على بناء شكلي تصنيفي ومجرد؛ بعيدا عن الطريقة التقليدية في دراسة السرد؛ بوصفه تمثيلا خياليا للحياة و العالم)⁶؛ أي أنه الدراسة المنهجية للسرد؛ حين يضع الباحث نصب عينيه الرغبة في الكشف عن الأسس التي يقوم عليها السرد؛ ويتتبع النظم التي تتحكم في إنتاجه

وتلقيه؛ والبحث عن الطريقة التي بها تفكك شفرات النصوص القصصية.

فالسرد آلية لإنتاج الحكى وتقديمه؛ يتضمن حدثا يرسله الراوي؛ ويستقبله المتلقي؛ وهذا يمكن تقسيمه إلى قسمين: أولهما الحكاية التي تتضمن الأحداث و الوقائع؛ وثانيهما الخطاب الذي يتكفل بتقديم هذا المحتوى.⁷

إنه ينهض ويقوم على الحكاية المسرودة؛ المتجهة من الملقى إلى المتلقي؛ عبر فعل السرد المنتج للحكى، والحكاية كما يقول جان فرانسوا ليوتار (بدأت من قبلُ دائما؛ وستظل كذلك إلى الأبد في الجملة الشهيرة العابرة للثقافات التي اكتسبت طابعا عالميا وأبديا : «كان يا ما كان»⁸).

وينقسم علم السرد إلى قسمين هما: السميائيات السردية؛ أي تلك الدراسة التي تهتم ببناء وبنية العمل السردى بعيدا عن الحمولة الفكرية و الأيديولوجية....

أما القسم الثانى فيدرس العلاقات القائمة بين مستويات السرد القصصي الثلاث وهي : الخطاب؛ السرد؛ الزمن .

وقد ارتبط مفهوم السرد عند نشأته بالتحليل البنيوي للسرد؛ الذي يهدف إلى الكشف عن الأنساق الكامنة في كل أنواع الحكى؛

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

وخاصة مع الناقد الشكلاي الروسي فلاديمير بروب في كتابه
(مورفولوجيا الخرافة 1928).

غير أن رولان بارث وجريماس وكلود بريمون؛ قد خلصوا علم
السرد من النظرية الأدبية؛ وأدرجوه ضمن نظرية سميوطيقية
تشتغل على مجالات أوسع؛ تضم بالإضافة إلى الرواية و القصة؛
كلا من السينما و المسرح والتشكيل وفنون الرقص و
المنمنمات....حيث لم يعد علم السرد يكتفي بتصنيف السرديات إلى
أعمال تاريخية؛ و بوليسية؛ و واقعية؛ ورومانسية؛ وإنما أصبح
يهتم بمستويات أخرى أكثر عمقا وتحليلا؛ كدراسته لنظرية الرواية
ضد الرواية؛ و تيار الوعي؛ و الشعرية؛ والتبئير؛ والتضمين
السردية؛ و الفضاء الروائي، وجمالية المكان، وتوظيف التراث....

أي أن علم السرد توسع في دراساته النقدية؛ في ضوء مناهج نقدية
تأمل تحقيق نسبة كبيرة من الموضوعية؛ حيث ركز في دراسته
للسرديات على ثلاث مستويات :

المستوى الأول : إن الناقد عندما يتناول نصا سرديا؛ فإنه يركز
في اشتغاله على حقل معرفي بنيوي؛ يهتم ببنية النص السردية وما
يحتويه من وظائف وأفعال؛ بعيدا عن المحتوى الفكري و
الأيدولوجي.

المستوى الثاني : في هذه المرحلة ينتقل إلى مستوى الخطاب؛
وهو دراسة الكيفية التي قدم بها السارد الأحداث؛ من حيث التسلسل

والترتيب، أي كيف قدم السارد الأحداث؛ وليس في ما تتضمنه هذه الأحداث من حمولات فكرية وأيديولوجية.

المستوى الثالث : دراسة الخطاب السردي على مستوى الدلالة؛ أي البحث في المعاني بأنواعها ومستوياتها المختلفة؛ بإزالة اللثام عن المنظومة الدلالية التي وراء النص السردي؛ لأن هذا الأخير باستخدامه اللغة؛ يستطيع التحرر من المرجعية؛ والاكتفاء بالدلالة التي تقدمها اللغة .

وعلى الناقد السردي؛ أن يبحث في هذه الاختلافات؛ وأن يدقق فيها أثناء ممارسته النقدية؛ لكي تتصف دراسته بصفة العلمية والموضوعية بحيث (إن شرعية السرديات؛ تُستمد من نجاحها في أن تؤسس علما له شروطه؛ اللازم توفرها لتكون فعلا أمام ممارسة علمية)⁹

3- تحطيم وهم السرديات الكبرى

تعتبر القصة و الرواية و الخبر التاريخي و الحكاية الشعبية... أشكالاً تعبيرية إنسانية كونية؛ تدخل في إطار السرديات الكبرى؛ ولدت مع الإنسان؛ وعبرت عن حالات نفسية و اجتماعية مختلفة، أصبحت أخباراً متداولة؛ لأن الإنسان كائن فضولي في حاجة إلى معرفة الجديد من الأخبار؛ وهي المرحلة التي تعبر عن بداية اشتغال العقل المعرفي الإنساني؛ ونهاية مرحلة طويلة من الجهل، لأننا إذا عدنا إلى بداية نشأة الإنسان نجد أنه كائن حگاء؛ يتوفر على حواس للرؤية و التفكير و التعبير عما جمع من أخبار و حكايات تعرض لها في حياته؛ واستطاع فيما بعد أن يرويها لغيره.

فالإنسان قديماً عندما ينتهي من مهمة الصيد أو الزرع...يعود إلى بيته مع أهله وأسرته؛ فيقوم بدور آخر هو دور القاص أو الراوي؛ فأثناء تناول وجبته الغذائية، يشرع في الدردشة وذلك بسرد أحداثه البطولية و القصصية؛ في رحلاته أو في الصيد، فتكون هذه القصص بمثابة الوسيلة الترفيهية المناسبة آنذاك، وتكون وسيلته في الحكاية هي اللغة؛ بالإضافة إلى الحركات المعبرة الموازية للفعل الحكائي.

ومن خلال مسيرة الإنسان عبر التاريخ تكونت لديه تراكمات سردية؛ سميت فيما بعد بالسرديات الكبرى Grand Narratives وهي مجموع التصورات؛ والمفاهيم؛ والأنماط المعرفية؛ المتجذرة

داخل الوعي الثقافي؛ لمجتمع ما أو أمة من الأمم، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوعي الجمعي والجماعي.

وكل الشعوب على مستوى العالم لها سردياتها الكبرى؛ تعتمد في إنتاجها المعرفي؛ وتحديد مشروعيتها على الحكاية الكبرى أو الميثاقية، أي على أيديولوجية سياسية أو نظرية فلسفية تأملية؛ لها شكل الحكاية الأسطورية الوهمية التي تصنع الموروث الثقافي.

وهذا الموروث الثقافي و المعرفي؛ يبين طريقة تداول هذه الشعوب للمعرفة الخاصة بها والمتعلقة بمجمل التفاعلات التي يزخر بها المحيط اللامتناهي من حولها؛ سواء أكان هذا الموروث شفويا أو كتابيا، يعبرون من خلاله عن أحوالهم ومسار أحداثهم.

وتتصف السرديات الكبرى بصفة الشمولية و الكونية، وتؤمن بفكرة الاحتواء و الخضوع ولا تؤمن بمبدأ الحوار وتبادل الرأي؛ كما أنها تخضع لمنظومة من المعايير المطلقة الخارجة عن دائرة النقد والمساءلة الفكرية و التدقيق الاستيمولوجي¹⁰.

أما في العصر الحديث فقد بدأت السرديات الكبرى في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر؛ أي أنها تعود الى حقبة التحولات الفلسفية الكبرى؛ التي ارتبط ميلادها بميلاد فكر نقدي؛ نير؛ جديد؛ تمثل في كتابات الفيلسوف الألماني إمانويل كانط، حيث شكلت أعماله بدايات ظهور الموقف النقدي في الفلسفة الحديثة؛

والذي زعزع أركان الفلسفة الوثوقية التقليدية و القائلة بالانسجام بين العقل و العالم الخارجي.

و من أهم عيوب السرديات الكبرى أنها تمارس التهميش في حق كل أنواع الخطابات الأخرى الممكنة؛ وترفض إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها؛ وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة؛ ولا تسمح بالشك في مصداقيتها، كما أنها تطلق أحكام قيمة؛ ومعايير عامة وشمولية ذات طبيعة مرجعية تقع خارج المجتمع وخارج التاريخ.

غير أن كثيرا من النقاد؛ ومنهم جان فرنسوا ليوتار شككوا في الأفكار والغايات الإنسانية الكبرى لمسيرة السرديات الكبرى؛ لأنها مكتوبة بماء الذهب؛ وقائمة على منهج تبريري تسهر على دعمه و فرضه مؤسسات هذا المجتمع أو ذاك، وهي عكس السرديات الفردية الكتابية أو الشفوية التي تعبر عن ذات المبدع؛ والتي تعبر في نفس الآن عن ذوات الآخرين.

كما أكدوا من خلال الدراسة و التحليل المنهجي الدقيق أن ما يبدو (سرديات كبرى) هو كذلك فقط في أذهان الناس وفي مخيلاتهم؛ لأن المنتفعين بهذا المفهوم أو همومهم بذلك؛ لأننا إذا وقفنا قليلا على حقيقتها فإنها تبدو متعددة الأشكال؛ منها ما هو طويل ومنها ما هو قصير ومنها ما هو قصير جدا.

فقط هم القراء الواهمون الذين تعودوا أن يروا السرديات الكبرى

موحدة؛ لأنها تبدو كذلك على المستوى الحسي؛ لكن على المستوى العقلي فإنها مختلفة ومتنوعة ذات خصائص ومميزات؛ يمكننا تتبعها من خلال البحث و التدقيق الذي يميز كل شكل سردي على حدة.

وهكذا نجد أن جان فرنسوا ليوتار وكثير من النقاد قد شرعوا باب انتقاد السرديات الكبرى؛ حيث بدأت تتعرض لكثير من محاولات التفكيك؛ وخاصة مع ظهور حركة ما بعد الحداثة في نهاية الستينيات من القرن العشرين، وظهرت حينذاك سرديات بديلة سميت بالسرديات الصغرى، التي اكتفت بذاتها في تأسيس نفسها دون الاعتماد على جذور توصلها....

ومن هذه السرديات الصغرى هناك القصة القصيرة جدا؛ التي طرحت نفسها كرد فعل على المستوى الفكري والأدبي والفني والشعبي كبديل للسرديات الكبرى التي ادعت لنفسها إمكانية احتكار الحقيقة وسلطة تهميش الآخر.

4-الحداثة ، ما بعد الحداثة ، بعد ما بعد الحداثة

أثرت في هذه الدراسة أن أسمى السرد القصصي الجديد لكي تتم دراستها في مراحل وحقب تاريخية مختلفة هي مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة وبعد ما بعد الحداثة ، لكي نعرف التطورات الطارئة في الجسم القصصي القصير .

1- مرحلة الحداثة

من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم الحداثة نظرا لغموض معناها وتعدد مدلولاتها، و السبب في ذلك شمولية المفهوم الذي يحتوي مجالات متعددة منها التقنية و الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية... وتاريخيا هي المرحلة الممتدة من عصر التنوير إلى منتصف القرن العشرين مباشرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، جاءت الحداثة بعد عصر النهضة، وهذا لا يعني أنها مرحلة تعاقبية للأحداث وإنما هي بث لمنتجات النشاط العقلي و العلمي و التكنولوجي، وهذا النشاط العقلي ليس منتظما من الخارج بطريقة غائبة على رأي لوي دومون، صادرة من أعلى إلى الأدنى، أو من الديني إلى الدنيوي، بمعنى أنها ترفض المشروع التاريخي الذي يحقق المشروع الالهي؛ أي إحلال العلم محل التفكير اللاهوتي الكنسي الذي كان اندا في أوروبا"تعمل فكرة الحداثة على إحلال العلم محل الله في مركز المجتمع، مفسحة المجال للعقائد الدينية في الحياة الخاصة"¹¹

في الفكر الحدائي تضاءلت سلطة الكنيسة وتزايدت سلطة العلم، وأصبحت الثقافة فيها و الكتابة الأدبية أقرب إلى العلمانية منها إلى الكتابة الدينية، وأصبحت سلطة الدولة تحل محل السلطة الدينية التي كانت مهيمنة آنذاك. ومع نهاية سلطة الكنيسة بدأت النزعة الفردية المتمردة عن كل ما هو سلطوي وكل ما هو ديني باعتبار أن الكنيسة كانت مقيدة للحريات الفردية.

الحدائثة تشير إلى تلك النزعة الفردية، وبدايات الرأسمالية، والنظام الصناعي البيروقراطي. وفي مجال الفنون والثقافة، فقد ارتبطت الحدائثة بكتابات كتاب من مثل توماس مان وجيمس جويس وت. إس. إليوت وفرانز كافكا ومارسيل بروست.

كما يؤكد الفكر الحدائي على انتماء الانسان إلى عالم تحكمه القوانين الطبيعية الخاضعة لحكم العقل، وأن الانسان كائن اجتماعي يعيش في إطار الجماعة غير أنها تفصل السلطة الزمنية عن السلطة الروحية، وتغيب فيه سلطة الفرد وتحضر سلطة الجماعة التي يسميها لوي دومون بالجماعانية.

وقد تميزت القصة في هذه المرحلة بأنها كانت تبحث عن القيم و المعاني في عالم ملئ بالفوضى، والقاص يحاول البحث عن الانسجام، و النظام، ومحاولة العثور على الجمال وإعادة إنتاجه من جديد؛ كما يظهر ذلك في فكر الحدائثة الجمالية عند بودلير في نظرية الفن التي طورها ادغار آلان بو ليبلغ ذروته في مقهى فولتير للدادائيين وفي السوربالية.

وكان القاص يعتقد أن العالم ملئ بالمتناقضات، ولهذا فإنه في أعماله القصصية يسعى إلى الوحدة و التماسك، وإلى الارتباط بالواقع وما فيه من متغيرات، إنه يتحدث عن المعنى المحدد ويحاول بأسلوبه الإبداعي المتميز فضح قيم المجتمع البرجوازي المنحل، ويحارب فوضى العالم . ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأن القصص التي ظهرت في هذه الفترة هي قصص تقصد تقديم المادة التعليمية و التربوية التي تسعى إلى نشر الأخلاق و المعاني؛ وهو بذلك يحاول خلق عالم منظم فيه خلاصات وتجارب إنسانية.

2- مرحلة ما بعد الحداثة

إن الحداثة تلفظ أنفاسها في الغرب بسبب التحولات الاقتصادية العنيفة التي تدخلنا في عصر جديد من التطور السريع لثورة تكنولوجيا المعلومات، ومن أشكال الاستهلاك والاقتصاد المعولم. وتهز هذه التطورات الاستقرار العتيق لمفاهيم مثل "الأمة" و"الدولة" و"الطبيعة الإنسانية". وكما عبر المؤرخ البريطاني الشهير أرنولد توينبي في كتابه "دراسة في التاريخ" فإن عصر ما بعد الحداثة في الغرب سيهيمن عليه القلق واللاعقلانية وفقدان الأمل والعجز، في عالم ما بعد الحداثة إذن سيضل الوعي ويصبح عاجزا عن التمسك بمفاهيم العدالة والحقيقة والعقلانية التي تقوم عليها الحداثة الغربية، إن الوعي نفسه يصبح بلا مركز، ويصير مجرد وظيفة تتقاطع عبرها القوى غير الشخصية.

إن مصطلح ما بعد الحداثة بدأ بعد الحرب العالمية الثانية لكنه

تطور في النصف الثاني من السبعينيات بعد أزمة النفط العالمية سنة 1973، وقد وظفه أولا المعماري تشارلز جينيكس ثم الفيلسوف الفرنسي ليوتار. كانت فكرة جينيكس هي نقد الحداثة المعمارية وتحديدًا وظيفية باوهاوس وكوربوزيه. بينما أراد ليوتار أن يُنصَّب أنموذجاً جديداً معرفياً بالدرجة الأولى؛ يُمكننا من إطالة أمد الحداثة، وخاصة بعد فقد أيديولوجيات الوفرة المجانية، والتقدم الخطي الثقافي والسياسي والاجتماعي والتقني، واستبدال الحداثة القائمة على اقتصاد النفط بما بعد حداثة القائمة على اقتصاد التقنية المرتبطة بالعولمة.

وما بعد الحداثة يشمل خطابات متنوعة ومتعددة تلتقي كلها حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة، و القاص في هذه المرحلة يعتقد بأنه لا توجد أية معاني في هذا العالم، ومهما قمنا بالبحث عن المعاني لا يمكن إيجادها، بمعنى أن القاص يشك في كون القصة تقدم المعرفة للمعرفة للقارئ.

يوصف تيار ما بعد الحداثة بأنه يمثل نهاية عصر الحداثة وبداية ونهاية السرديات الكبرى التي تشمل جميع الفلسفات والمذاهب الكبرى والتي سعت الى تغييرالعالم تغييراً شمولياً؛ وهم يعدون الحداثة شأنها شأن الفلسفات الكبرى التي كبلت الفكر وحجزته في اطار ضيق لا يستطيع التحرر منه.

إن سمات ما بعد الحداثة (التنوع - التعدد - الأختلاف - التفكيك) وكذلك يسعى عصر ما بعد الحداثة الى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم (الذات العاقلة) الذي ارسى دعائمه (ديكارت) ثم (كانط)

وبهذا فإن ما بعد الحداثة يشمل خطابات متنوعة ومتعددة تلتقي كلها حول نقد الاساس العقلاني والذاتي للحداثة.

وأهم وسيلة هي المحاكاة الساخرة لهذا البحث العبثي عن المعاني بأسلوب مستعار وغير حقيقي بطريقة تقترب من اللهو و العبث أكثر مما تقترب من الإبداع، إن القاص غير معني بنظام العالم، إنه ينقل الفوضى و العبث.وما يقوم به بعض القصاصين لإقناع القراء بنظام العالم غير أخلاقي. وعقلنة الثقافة الأوربية تظهر في الفصل بين العلم والاخلاق والفن، أي استقلالية قطاعات متخصصة وانشاقها عن تيار تقليدي يحافظ على نفسه بشكل طبيعي في علم تأويل الحياة اليومية.

وأخذ يتخطى جميع الحدود، وأصبح أكثر حرية وأخذ يصدم أكثر مما يشجع، لأن ما بعد الحداثة تغلق الهوة بين النقاد وبين الجمهور، وبمعنى آخر بين المهنية وبين الهواية في ميدان الأدب والفن، مثلما تتخطى الحدود الاجتماعية والمؤسسية ومن أجل نشر قصة جديدة عبثية تبحث عن فوضى العالم وغياب المعنى،بحث كتاب القصة الجديدة على قناة أدبية فيها كم هائل من الإبداع الفني، وهي تقنية ماوراء القص.

وهذه التقنية تتسم بالانعكاس الذاتي، حيث القاص يبحث عن كاتب أو مثقف حقيقي ينظر إلى هذا العالم ويسخر منه ويستهزئ به، ويعطينا مفارقات وفوضى كثيرة، وينقل لنا غياب القيم وعدم وجود نهاية.

ويتصف البطل في هذا النوع من القصص بصفة الذكاء

المفرط، لأنه مستعد للسخرية من الجميع، وتكون له قدرة فائقة من الذكاء ورد الفعل وتكون له قدرة هائلة على تفكيك مختلف القوانين، قوانين الحياة، حيث لا توجد هناك قيمة واحدة يمكنها أن تنطبق على الانسان، حيث أصبح لكل إنسان قيمه وتفكيره، ويرفضون كذلك كل قوانين السرد وذلك بالانقلاب على النظريات السردية، ويستعينون بتقنية ما وراء القص التي يكون فيها البطل يعبر عن "الجماعة التي ليست أكثر شهرة" أو الجماعة "الأقل شهرة".

وقد سميت هذه الكتابة ب: القصة الاستنباطية- القصة الانطوائية - القصة النرجسية - قصة الانعكاس الذاتي.

لقد انقابت على النظريات القصصية السابقة وأصبحت القصة في هذه المرحلة أكثر فوضوية، تنقل العالم بفوضوية، وأن هذا الكون مركبا تركيبيا صناعيا، كما أنها كانت ضد السلطة وكان السلطة من جهتها تحاربها وتتعسف على كتابها.

إن الروائي يقوم بنزع الطبيعة الأصلية عن الواقع التي افترضت الايدولوجيا أنه الحقيقة تقول هتشيون: (أن ما بعد الحداثة يتحدى افتراضات التمثيل المرتكز على التقليد والمحاكاة)

كما تفرعت الكتابة القصصية في هذه المرحلة وأصبحت هناك كتابة أخرى تسمى بكتابة ما وراء القص التاريخي، حيث القصة ركزت على التاريخ واعتبرته قد وصل إلينا منحصرا ومكتوبا باللغة، و اللغة لا تعبر عن الحقيقة، وما وصل إلينا من التاريخ لا يعبر عن الحقيقة.

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

وأصبح التاريخ عندهم فرصة للتهكم مثل رواية اسم الوردة لأمبرنو إيكو التي يتهم فيها على الكنيسة، وقد ساعد على انتشار مثل هذه الكتابات مسألة العولمة التي مكنتها من الانتشار في أوساط عالمية شاسعة وتسربت إلى عبر الحدود ووصلت إلى أيدي القراء.

ويمكن تلخيص خصائص قصة ما بعد الحداثة ب: تقنية ما وراء القصة- فكر ما بعد الحداثة - إهمال القواعد السردية - تداخل الأجناس - الانعكاس الذاتي- التهكم من الواقع- التناص - السخرية و التهكم - محاكمة النظام - خلط العوالم الموازية - البطل الذكي - الانسان مصنوع من اللغة- النقد داخل القصة- اللغة المصنوعة - يعلم كيفية كتابة القصة من داخل القصة.

ويتميز أدب ما بعد الحداثة ببنيات متعددة، وعلى أقل تقدير، في بنية مزدوجة من الناحيتين الدلالية والسوسولوجية، التي تنتج علاقة ما بين الواقع والخيال وبين الذوق الطليعي والذوق الشعبي. وقد وصلت في بعض مراحلها إلى الغرابة و التعقيد وقد حاول فورستر تحويل فن الرواية إلى تعذيب للقارئ؛ لدرجة أنه اعتبر فن الحكي من بقايا عادات إنسان الكهف الهمجية.

فاللغة لا تعكس طرق تفكيرنا فحسب، وانما تؤثر على مداركنا وعلى طرق تشكيل مفاهيمنا. لا تعبر عن واقع فقط بل تخلقه وتمارس تأثيرا عليه وعلى الطريقة التي يرى فيها العالم ويدركه وعلى الكيفية التي تعمل بها لتشكيل عالمنا. وهي، كما يقول فوكو، هي "خطاب" وللخطاب حياة خاصة قائمة بذاتها بحيث تشكل واقعا

بنفسها، كما ترمز الى خطاب محدد يمثل العلاقة المتداخلة بين اللغة والمؤسسة الاجتماعية والقوة والسلطة.

وقد ظهرت ما بعد الحداثة ظهرت في كتابات لوريس فيان وجون بارث وليوتارد كون ونورمان ماير، وكونوا بذلك طليعة ما يدعى "بعصر الجماهير". وبالرغم من ان أدب الحداثة أخذ بالانحسار التدريجي، إلا انه بقي ادبا للانثجنسيا الطليعية العليا. غير أنه في بداية التسعينيات انتهت مرحلة ما بعد الحداثة عندما تخلت عن هذه الخصائص وبدأت مرحلة أخرى هي مرحلة بعد ما بعد الحداثة.

3: مرحلة بعد ما بعد الحداثة

ابتداء من التسعينيات وإلى يومنا هذا ابتدأت مرحلة بعد ما بعد الحداثة اتسمت بتقنيات جديدة في كتابة القصة، ومن خصائصها أنها عادت مرة أخرى إلى النظام و الترتيب بدل الفوضى واعتمدت على الوضوح وعدم التشويش على عملية التلقي و الاستقبال بمعنى أنها التزمت بمجموعة من الخصائص التي تميز المرحلة بصفة عامة مثل: النظام – الترتيب – الحبكة – التلاشي – الانحلال – النهاية – الغلق – القيمة – المعنى.....

إن الكتابة القصصية في هذه المرحلة تسعى إلى تحقيق الشمولية و الوحدة و غلق العمل القصصي من خلال خلق إطارات فنية لتأطير الحدود الفنية بين عالم النص و العالم الخارجي، كما اهتمت بالترابط المنطقي، والابتعاد عن فكرة الشخصية الورقية و الاهتمام بالشخصية المبدعة التي تستطيع تحديد مصيرها، و خلقت نوعا من

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

التماهي مع الأحداث و الشخصيات و النظر إلى الشخصيات على أساس أنهم أختيار و متسامحين بدل النظر إليهم كأشرار و جواسيس كما كانت تنظر إليهم قصة ما بعد الحادثة.

5- السردية العربية بين الأصالة والمعاصرة

تستوقفني دوما تلك القناعة التي أصبحت راسخة في أذهان كثير من النقاد العرب الذين يعتبرون أن السرد القصصي؛ له أصول ثابتة في التراث العربي؛ حيث نجده كما يقولون في حكايات ألف ليلة و ليلة؛ ومقامات بديع الزمان الهمداني؛ وفي السرد التاريخي؛ وفي الحكاية الشعبية الشفوية؛ والمكتوبة و يبدو أن هذا الطرح متأثر بالتفسير النقدي ذي المرجعية السلفية التي تجد عزاءها في التراث العربي القديم الذي مازال يعيش حالة وهم الأصول¹²

يقول الدكتور جميل الحمداوي "نجد في تراثنا العربي القديم مجموعة من الأشكال السردية النثرية، تقترب بشكل من الأشكال من القصة القصيرة جدا...ومن ثم يمكن اعتبار الفن الجديد امتدادا تراثيا للنادرة؛ والخبر؛ والنكتة؛ والقصة؛ والحكاية؛ واللغز؛ والشعر؛ والأرجوزة؛ والخطبة؛ والخرافة؛ وقصة الحيوان؛ والمثل؛ والشذرة؛ والقبة الصوفية"¹³

ويذكر الدكتور عادل الفريجات في كتابه النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية " أن القصة جنس أدبي عريق وتليد في التراث

العربي والإنساني؛ وربما يرجع تاريخه إلى ما قبل عهد السومريين الذين وُجدوا قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة ونيف؛ فمنذ أن وعى الإنسان ذاته؛ واحتاج إلى الاتصال بغيره؛ سرد وروى؛ وأشرك غيره في معرفة ماجرى له ولغيره من بني جنسه؛ فظهور القصة في نظره إذن كان ضرورة اجتماعية قبل أن يكون اختيارافنيا"¹⁴.

ويرى الدكتور عبد الله إبراهيم أنه ليس صحيحا القول بأن السردية العربية نمط كتابي مستورد من الغرب؛ وأن كل بحث في السرديات العربية ينبغي عليه ألا يهمل "التركة السردية الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام، ثم بدأت تتأزم في القرن التاسع عشر... فالسردية العربية الحديثة ظاهرة مركبة تفاعلت أسباب كثيرة من أجل ظهورها" غير أنه يعود في الأخير ويلتزم موقف الحياد ويقول : "استدرجت قضية أصول الرواية ومصادرها ونشأتها وريادتها باعتبارها لب السردية العربية الحديثة آراء كثيرة منها، ما ينكر على الموروث السردى القديم إمكانية أن يكون أصلا من أصولها وآخر يراه حضنا ترعرعت بذورها في أوساطه وغيره يؤكد أنه الأب الشرعى لها، وثمة آراء تراها مزيجا من مناهل عربية وغربية"¹⁵.

وشخصيا وبالرغم من أنني من المعجبين بالتراث القديم؛ وعلى وعي بأهميته؛ وأحيانا أكاد أكون مناصرا للأصولية؛ غير أنه ينبغي علينا أن نكون حذرين من الارتفاء بشكل أورتدكسي في أحضان

التراث؛ ونعيش وهم الأصول¹⁶؛ أي أننا كثيرا ما نكون مغرمين بالنظر في المرايا المقعرة كما قال عبد العزيز حمودة؛ ناسين أو متناسين الأشواط الطويلة التي قطعها النقد الأدبي المعاصر؛ متتبعا سير السرديات العالمية التي تتفاعل مع مستجدات العصر؛ مبينا ما لتراثنا وما عليه....

ذلك أنه ينبغي علينا أولا أن نشير إلى أن الثقافة العربية اعتمدت بشكل واضح على الشعر؛ أكثر من اعتمادها على النثر الذي يضم الإبداعات السردية، وكان الشعر هو المركز و السرد هو الهامش؛ قد تناوله النقاد العرب في مرحلة متأخرة وبشكل محتشم، على اعتبار أن السرد العربي كما جاء في كثير من الدراسات؛ كان مرفوضا من طرف النقاد والمؤرخين؛ خوفا من إعجاب القراء والانشغال به عن قراءة القرآن؛ ولهذا السبب لم يعرف العرب ثقافة سردية واضحة.

صحيح إن السرديات بصفة عامة لها حضور فطري عند الإنسان؛ و العرب شأنهم شأن جميع الشعوب؛ لهم ميراث حاضر وآخر قديم؛ له مرجعية في التراث العربي القديم؛ فتراثنا كان يعرف نماذج سردية تقترب من السرد القصصي وتشبهه؛ مثل تكاذيب الأعراب وقصص الحيوان؛ وفن الخبر وقصص الأحلام وقصص الأمثال وقصص الرحلات؛ وقد مارسوا السرد/القص وعقدوا له المجالس، واجتمعوا حول الرواة و القصاصين، بمعنى أن الفعل القصصي حاضر منذ أقدم العصور العربية .

غير أن الدراسات النقدية أكدت أن (السرد القصصي) بمفهومه الحديث لا وجود له في التراث العربي القديم، وأغلب الدراسات التي كتبت حوله؛ ظلت لوقت طويل وثيقة الصلة بالتخيلات ومرتعا خصبا لصراع التأويلات الأيديولوجية على عمق لاهوتي فيه كثير من التأثير بالدراسات الفقهية؛ القائمة على أسس ومبادئ الرواية و السند و اللوازم الضرورية لفعل الحكيم القديم.

نستنتج إذن بأن السردية العربية لم تعرف مصطلح (السرد القصصي) بالمعنى الحديث وإنما عرفت مصطلحا آخر هو (قص) بفتح القاف، وهي مشتقة من قص يقص قصا وقصصا؛ بمعنى أورد، ولها كذلك معنى؛ (الخبر) أي أورد الخبر. والقاص هو الذي يأتي بالخبر، ومنه كذلك جاءت كلمة تقصص أي تتبع، و قص أثره: يقصه قصا وقصيصاً أي تتبعه...

وفي التراث العربي ارتبطت عملية القص بالليل، فهي حديث الليل؛ وسمر الليل؛ والقصة نوعان: إما شفوية أو كتابية، وكثيرا ما ارتبطت القصة العربية بالشفاهية لأنها كانت تعتمد على راو أو حاك يروي الحكاية القصصية .

وفي تاريخ النثر العربي مرويات كثيرة رفضها الرسول عليه الصلاة و السلام؛ مثل رفضه لمرويات النضر بن الحارث التي كانت معادية للدعوة الاسلامية؛ لمعارضته لآيات القرآن الكريم بأساطير سماها ب"أساطير الأولين"، وهي نمط من أنماط السرد

و أنواعه؛ مما عرفه العرب ومارسوه في تلك الحقبة المبكرة، وهي تدخل ضمن ذاكرة الثقافة العربية بعامة، وضمن تاريخ السرد العربي بخاصة، إذ نراها بداية ظاهرة سردية مميزة، عرفها أبناء حقبة ما قبل الإسلام، صورة مقربة للقاص ولقصصه، وطبيعة مروياته، وصلتها بالقصص البطولي الفارسي، مما فيه ذكر لأبطال أسطوريين¹⁷.

وفي العصر الإسلامي برزت نماذج قصصية إسلامية انتشرت في المساجد اعتمدت على الوعظ الديني، بالتركيز على قصص القرآن الكريم المليء بقصص من التاريخ الغابر، ومع الخلفاء الراشدين بدأ القصاصون يهتمون بتحريض المجاهدين على الجهاد انطلاقاً من نماذج إسلامية مجاهدة أبلت البلاء الحسن. لكن القصص الإسلامية قد ازدهرت بشكل ملحوظ في العصر العباسي ودونت فيها كثير من الكتب من أمثال كتاب (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع، وكتاب (مقامات بديع الزمان الهمداني).

وبعد سقوط بغداد ظهرت نماذج قصصية أخرى من أمثال (ألف ليلة و ليلة) و (السيرة الشعبية). ولهذا يعتبر بعض النقاد بأن المقامة مرحلة مهمة من مراحل تطور القصة القصيرة و القصيرة جدا؛ ولكن ؛ ونتساءل هل فعلا في المقامة ما يتصف بصفات السرد القصصي القصير والقصير جدا؟...

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

إن القصة القصيرة جدا بالخصوص و بمفهومها المعاصر قد ظهرت في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية؛ فرضتها ظروف العصر؛ وحاجة الانسان الأوربي وخاصة الطبقة البورجوازية إلى وسيلة سريعة للتعبير عن نفسها وعن محيطها الاجتماعي؛ فكانت القصة القصيرة جدا هي الشكل القصصي المناسب للعصر الحديث المليء بالمتغيرات السريعة و المطردة.

وعندما انفتح العرب على السرديات الغربية تحورت اللفظة إلى القصة بكسر القاف و أصبحت تعني الكتابة القصصية القصيرة و القصيرة جدا؛ وكان ذلك بحكم تلاقح الثقافات واطلاع العرب على الثقافة الأوربية؛ وهكذا انتقلت القصة القصيرة جدا إلى الوطن العربي.

وكانت حاجة الأدباء العرب إلى مثل هذا النوع من الكتابة ملحة وخاصة بعد التحولات التي رافقت الوعي العربي منذ هزيمة 1967 وما لحق بالعالم العربي من انكسارات وخيبات؛ فضلا عن تأثير تيار الوعي وتقنيات السرد الحديثة التي عززت الانقلاب إلى الداخل وجعلت القاص (يعني غناء مباشرا مسموعا لأنه يصف حالة عقله؛ وعواطفه وانفعالاته إزاء العالم و الأشياء).

6- القصة القصيرة جدا وحوار السرديات الصغرى

نقصد بالسرديات الصغرى كل صنوف التعبير السردية بما فيها الرواية و القصة القصيرة و القصة القصيرة جدا، التي ينتجها الأفراد و الجماعات للوصول إلى أهداف معينة؛ وهي أشكال تعبيرية تتصف بصفة النفعية ولا تخضع لقانون الشمولية؛ والجزرية والمؤسسية؛ وتنعت بأنها سرديات مؤقتة؛ راهنة ومرحلية.

وقد ظهرت السرديات الصغرى على يد "جان فرنسوا ليوتار" للرد على السرديات الكبرى التي تقصي الأصوات المهمشة وتسلط الأضواء على الشخصيات التاريخية الرسمية، بينما السرديات الصغرى تهتم بكل الثقافات؛ بما فيها الثقافة الزنجية والكتابة النسائية وأدب المثليين؛ كما أنها تؤمن باستقلالية الأشكال السردية؛ حيث كل شكل له مرجعيته و خصوصياته الذاتية و الموضوعية، الشئ الذي يؤدي إلى نفي فكرة التأصيل و التجنيس التي تبحث عن الجذور و الأصول التي تدعو إليها السرديات الكبرى.

وتؤمن السرديات الصغرى بفكرة "الحدث" حيث إنها تعتبر أن الأحداث تقع بشكل مفاجئ وفي زمن لحظي مفتوح غير محدد بزمان أو مكان؛ وهكذا تبقى نصوص السرديات الصغرى مفتوحة على كل الاتجاهات ولا يمكن التنبأ بالنهايات؛ وانفتاحها يساهم في خلق أشكال تعبيرية سردية تتصف بصفة الاختلاف الذي يكسر

فكرة الشمولية والمرجعية؛ والانسجام والثبات.

وكذلك إنها لا تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية القادمة والمرحلة من علم الأحياء؛ وبالضبط من نظرية تطور الأجناس عند داروين؛ التي وظفها بعض نقاد الأدب في مجال الإبداعات الأدبية؛ الذين أرجعوا أصل الرواية إلى أصول لها في الملحمة؛ بكونها الأب الشرعي لها أو "الحفيد الوليد للملحمة التي تعتبر هي و المسرحية شكلين أدبيين عظيمين، وقد يميل المرء إلى الظن بأن السبب هو اتساع ارتباط الرواية باللهو والتسلية." ¹⁸

ودعاة هذه النظرية يقولون بأن رواية دونكيشوت لسيرفانتيس مثلا؛ ليست رواية فروسية وإنما هي امتداد للملحمة ومتأثرة بها إلى درجة التماهي فيها" لأن البطل الحديث؛ دون أن يأبه للاستحالات الصارخة؛ يعلم أنه يعتمد على نموذج ملحمي لايجادل؛ جدير بالمحاكاة؛ هو نموذج أماديس؛ البطل القروسطوي؛ ومن ورائه وفي نفس المنظور؛ على نموذجي أخيلوس وأوديسوس البطلين الإغريقيين؛ وهما أقل مدعاة لإعاجة النظر و للنقد" ¹⁹.

بل (إن بطل سرفانتيس- إن لم يكن المؤلف ذاته - يظل من جهته متعلقا بقراءة أكثر تقليدية للشعر الملحمي؛ بل إن "دون كихوت" يدفع إلى الحد الأقصى الحكم المحابي؛ و الرسمي تقريبا؛ الذي

¹⁸ أوستين وارين . رينيه و بليك - نظرية الأدب - ص 275

¹⁹ بيير شارتييه - مدخل إلى نظريات الرواية - ص 44

كانت تحظى به الملحمة منذ قرون؛ و الذي يرى في هوميروس المرجع المطلق للمعرفة والمتعة)²⁰

فالرواية من هذا المنظور؛ ليست حديثة العهد؛ ولم تخرعها الطبقة البرجوازية؛ وإنما أعطوا للملحمة شكلا جديدا يحرر الفرد كسلطة معبرة عن الجماعة؛ وإعطاء الجماعة فرصة التعبير عن نفسها من خلال الرواية .

غير أنه في سبعينيات القرن الماضي ظهرت حركات فكرية ما بعد حداثة تصدت لهذا النوع من التفكير الشمولي بواسطة بعض المفكرين و على رأسهم "جان فرانسوا ليوتار" في كتابه "حالة ما بعد الحداثة"؛ و يعتبر من أبرز دعاة فكر ما بعد الحداثة.

وقد تصدى للسرديات الكبرى معنا أفولها مبينا كثيرا من عيوبها؛ وأبرز هذه العيوب نظرتها الشمولية وإقصاؤها للسرديات الصغرى؛ هذه الأخيرة التي تعتبر بديلا نظريا؛ وهي التي تؤكد بأن لكل شكل من أشكال التعبير السردية ما يجعل منه شكلا سرديا مستقلا بذاته يختلف عن الأشكال السردية الأخرى.

فالرواية مثلا ليست امتدادا للملحمة وإنما هي فن سردي جديد حديث العهد على الآداب العالمية جميعها؛ يرتبط ظهورها بظهور الطبقة البرجوازية الانتلجنسيا التي اكتشفت هذا النوع من التعبير لتلاؤمه مع همومها الاقتصادية والاجتماعية؛ ووسيلة للتعبير عن أفرانها وأحزانها.حيث تحرير الفرد من سلطة وقيود العصور

الوسطى التي تحكمت فيها الكنيسة والفكر الأبوي الرهباني؛ المؤيد
لسلطة الاتباع بدل الابتداع، وعندما تحرر الفرد تحررت معه
أساليب الكتابة الأدبية والروائية.

ويمكن تتبع أوجه الاختلاف بين الملحمة و الرواية من خلال هذه
التباينات:

إن السرد في الملحمة يختلف عن السرد في الرواية؛ وفي القصة
القصيرة؛ وحتما إنه يختلف عنه في القصة القصيرة جدا؛ حيث إن
الأدوات التي يتخذها المبدع في شكل إبداعي معين، تختلف في
طبيعتها عن الأدوات الإجرائية التي يعتمد عليها في شكل إبداعي آخر
(لأن الأشكال الأدبية محدثة، أي أنها أشكال ليست تطويرا لأشكال
برعمية وجدت في موروثنا الأدبي، فلا القصة تستكمل الحكاية؛ ولا
الرواية هي الشكل الجديد الذي تأخذه المقامة)²¹

فالبطل في الملحمة لا يمكن أن يكون فردا واحدا كما هو الحال في
الرواية؛ وإن كان فردا واحدا فإنه يتكلم بلسان الجماعة؛ ويعبر عن
مشاعرها ويخدم مصالحها، لأنه في الغالب الشاعر الملحمي الذي
يصدح بصوته المدوي ليروي للمستمعين الأعمال البطولية الجليلة؛
كما أنه يضع قواه الطبيعية في مصاف القوى التاريخية.

أما البطل في الرواية فإنه يكون عادة فردا يؤدي دورا رئيسا،
والصراع يكون بين البطل والعالم الخارجي المحيط به، وبإمكانه أن
يؤدي أدوارا متعددة في الرواية باعتباره كائنا إشكاليا مريبا (وذلك

لأنه يزوج بنفسه في متاهة البحث عن القيم المطلقة دونما معرفته لها؛ ودون العيش فيها بصورة تامة ودون الاقتراب منها)²²

فمن حيث الأحداث فإن الملحمة تعالج موضوعا بطوليا يركز على فكرة الوطنية والقومية والماضي المجيد والحرب والدفاع المشروع عن البلاد، ويعتبر المدافعون عن الوطن قضية في غاية النبل، ولا يسقطون في عالم الجريمة أو الانحراف، ويمكننا نعت الملحمة بأنها سرد نبيل وطفولي.

أما في الرواية فإن الأحداث هي مغامرات صريحة يؤديها البطل؛ قد يعيشها جميع الناس في حياتهم الواقعية، وهي وليدة الحاضر؛ عكس الملحمة التي تستقي أحداثها من الماضي العريق، ومادامت الرواية تستقي أحداثها من الحياة اليومية والواقعية بصورة مباشرة، ومادامت تعالج نواحي الحياة المختلفة فلا بد أن تجد الجريمة والانحراف طريقا إليها .

وليس بالضرورة أن تحتوي الرواية على مجموعة من الأحداث؛ إذ بإمكانها أن تكتفي بحدث واحد يقدم من خلال مجموعة من الشخصيات، لكل شخصية زاوية رؤيتها من هذا الحدث، وقد نجد في كثير من الأحيان روايات لا تعتمد على الحدث نهائيا مثلما نجد في رواية "العجوز و البحر" لارنست همنجواي التي اعتمد فيها صاحبها على حدث بسيط؛ لكن الجميل فيها هو وصفه لمشاعر العجوز أثناء صراعه مع أمواج البحر وسمك القرش.

وقد يقول قائل إن الرواية التاريخية تعتبر ملحمة، نرد عليه ونقول بأن الروائي في الرواية التاريخية؛ يعود إلى التاريخ لكي يستقي أحداثه فقط باعتماده تقنية الميتاسرد؛ لأنه يعرف بأن الرواية لا تنقل التاريخ الحقيقي؛ وإنما تستقي أحداثها من التاريخ المتخيل بلغة روائية.

كما أن اللغة في الرواية تختلف عن اللغة في الملحمة؛ لأن اللغة الروائية تقوم وتنهض على وصف الواقع المتحرك الذي يسمح بتصويره قدر الامكان؛ باعتباره واقعا ملموسا مدركا يعيش فيه أناس حقيقيون؛ استطاع الروائي التعبير عنه بلغة متخيلة وليس بلغة مجردة كما في الملحمة.

وما قلناه بخصوص اختلاف الملحمة عن الرواية نقوله عن اختلاف القصة القصيرة عن الرواية، فالقصة القصيرة تعتبر شكلا أدبيا يستمدّ أساسه من كينونة ذاتية كفلت له التمييز داخل مجال السرد، تتميز بالقصر عكس الرواية التي تتميز بالطول، فهي أكبر حجماً من القصة القصيرة وتحتاج من القارئ إلى وقت أطول، والقصة القصيرة تقدم شريحة من تجارب الحياة وتنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف؛ في حين أن الرواية تبني حول أزمة، وتحتوي على سلسلة كبيرة من الأحداث والأشخاص؛ وفي هذا الصدد يقول "فرانك أكونور" في كتابه ست نزاهات في عالم السرد: (الإنسان في الرواية مصور على أنه حيوان اجتماعي يعيش في جماعة، بينما يصور الإنسان في القصة

القصيرة على أنه صوت رومانتيكي مبوح معزول ينكفى على ذاته)²³، كما أن الرواية تعيش «عصر التشطي»، الذي يضيق به جسد القصة النحيف.

نلاحظ إذن بأن هناك قطيعة إبستيمولوجية بين السرديات الصغرى و السرديات الكبرى؛ لما يميز السرديات الصغرى من جدة ومن خصوصيات تخص كل شكل من أشكالها؛ فعندما نتحدث عن القصة القصيرة والتقائها بالسرد الروائي لا يعني أنها خرجت من معطف الرواية كما يقال، ولم تكن بنتا عاقا لها، فكل واحدة لها خصوصياتها، صحيح إنهما يلتقيان في السرد النثري لكنهما يختلفان في كثير من الخصوصيات.

وما قلناه عن الاختلافات الواضحة بين القصة القصيرة والرواية نقوله عن الفوارق الشاسعة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا التي تزداد تكثيفا وإضمرا؛ لأنه كلما ضاقت العبارة اتسع المعنى كما قال عبد الجبار النفري؛ بمعنى أن لا تكون أية كلمة في القصة القصيرة جدا زائدة لا حاجة لها؛ بل أن تكون ضرورة لا غنى عنها من أجل خلق أو كشف عالم بأكمله يجاور العالم الواقعي؛ أو يعكسه؛ أو يختلف عنه؛ أو يتقاطع معه، وفي الوقت ذاته لا يجب أن يفنقر النص القصصي القصير جدا إلى كلمة كانت ضرورية وغابت عن العرض، يتعلق الأمر إذا بجدوى الكلمات وتوظيفها ضمن القصة القصيرة جدا كلمة كلمة.

وإذا كانت كل كلمة في القصة القصيرة جدا ليست زائدة عن الحاجة؛ كما أن لا كلمة مفقودة؛ فمعنى ذلك أن كل كلمة فيها ليست طارئة، أو شارحة، أو مرتكزة على كلمة أخرى، ولكنها ضرورة، وتلعب الضرورة دوراً أساسياً في القيمة الجمالية للمنجز القصصي القصير جدا، ذلك أن الجمال ينتمي إلى نوع من الضرورة التي تختلف باختلاف كل منجز أدبي أو فني أو علمي؛ فتنحول القصة القصيرة جدا المتقنة فنياً إلى معادلة رياضية بالغة الدقة، أو قطعة موسيقية؛ لا بد أن تتوافر على معيارين : الضرورة والجمال.²⁴

غير أننا عندما نتحدث عن القطيعة الاستيمولوجية؛ لا نقصد بها القطيعة إلى حد اللاعودة وإنما نقصد بها "قطيعة امتداد"، أي أن السرديات الصغرى هي التي تحتوي السرديات الكبرى، وليس العكس ، فالسرديات الكبرى تفهم من خلال السرديات الصغرى، لأن السرديات الصغرى ليست انفصالا نهائياً عن السرديات الكبرى ولا استمراراً لها، وإنما هي انتقال جدلي إلى تقنيات وأدوات فنية أشمل، فالتقنيات القديمة التي اعتمدها السرديات الكبرى لا يتم تركها بصفة مطلقة، لكن تتم مراجعتها بالكيفية التي تبين حدود صلاحيتها للكتابة السردية الجديدة.

ثم إن السرديات الصغرى لا تفهم من خلال علاقتها بالسرديات الكبرى بل بالعكس، هذه الأخيرة تفهم من خلال السرديات الصغرى، أي أن الكتابة السردية تفهم من حاضرها وليس من ماضيها، لأن الحاضر يحتوي الماضي. وهذه الأخيرة بحكم

شموليتها وجدتها لا تلغي الأولى وتقطع معها نهائيا، وإنما تريد أن تخلق لنفسها طرقا وأشكالا تعبيرية مختلفة عن أشكال التعبير التقليدية.

بمعنى أن السرديات الصغرى تكسر مسألة النموذج في الكتابة، وذلك بابتكار نماذج كتابية خاصة بكل شكل من أشكالها، بل بكل كاتب من الكتاب؛ وذلك بمراجعة تقنيات الكتابة التقليدية واستبدالها بتقنيات جديدة تواكب العصر، وتتناول مواضيع غير مطروقة؛ بتقنيات مختلفة؛ فمثلا: بدل التطرق إلى المكان باعتباره ذلك الحيز المسطح ذو الأبعاد الثلاثة؛ أصبحنا نتحدث عن المكان في الأحلام والمكان الفارغ (فراغ الصفحة الذي يدافع عنه البياض) أو اللامكان الذي نشعر من خلاله بالزمان، حيث إن السرديات الصغرى لغت فكرة الفصل بين الزمان و المكان واعتمدت فكرة الفضاء بشكل عام، كما أنها بدأت تهتم بالحركة عكس السرديات الكبرى التي تولي اهتمامها بالشئ بدل الاهتمام بالحركة...

إضافة إلى ذلك إن السرديات الصغرى تدخل في علاقة جدلية مع جميع أشكال الإبداع الأخرى؛ ونقصد بالجدل هنا عملية التكامل و التفتح بالمعنى البشلاري، أي أن هذه الأشكال التعبيرية تمد السرديات الصغرى بخواصها النموذجية، فالقصة القصيرة جدا مثلا تبدو في مظهرها كتابة سردية موجزة؛ لكنها تتغذى من خواص الشعر لغته الشعرية؛ ومن المسرح أسلوبه الحوارية؛ أي التكامل بين المجرد و المحسوس؛ بين العقلي و التجريبي؛ واستفادتها من

الفكر الفلسفي أثناء البحث عن البعد الرؤيوي مثلا؛ والتجريب عندما تستفيد من الفنون التشكيلية ومن تكثيف الأحلام والتداعيات النفسية القادمة من علم النفس....

إن هناك حوارا بين جميع الأشكال الأدبية؛ فالسارد يستقي بدائل فنية من أشكال إبداعية أخرى، حيث يتبادلون الخصائص و السمات النوعية التي تميز كل شكل من هذه الأشكال، مع تغيير وتعديل طفيف لكي تصبح قادرة على تقديم أعمال عالية لها قيمة جمالية وفنية، فلولا الشعر مثلا لما توصلنا بأعمال روائية تمتع القارئ بلغتها الشعرية العالية، فالتعبير بالصورة (ليس حكرا على الشعر وحده؛ بل هي وسيلة تتقاسمها سائر الأجناس الأدبية بتفاوت نوعي)²⁵

وتلتقي الرواية و القصة مع فن الرسم عندما يلجأ السارد إلى رسم ملامح شخصياته؛ فتشعر وأنت تقرأ عملا روائيا مثلا؛ وكأن الكاتب يحيل القارئ على البعد البصري للتصوير الروائي و القصصي؛ مثلما نجد ذلك في رواية الخبز الحافي التي برع فيها محمد زفراف في تتبع شخصياته كأنه يكتبها بألوانها الواقعية الطبيعية.

كما تلتقي السرديات الصغرى مع فن التمثيل والتشخيص اللذان ينتميان إلى فن المسرح و السينما، حيث السرد الروائي والقصصي يقوم بعملية نقل الشخصيات من درجة الشخصيات الورقية إلى درجة الشخصيات الحية الممثلة التي تؤدي أدوارها في فضاء العمل

السردي، فيصبح التمثيل نوعا من أنواع الصورة الروائية أو أحد وسائلها، وذلك بوصف الشخصيات و الدخول في نفسياتها من خلال زاوية الرؤية وخاصة؛ الرؤية من خلف.

وفي الأخير نقول إن العلاقة بين السرديات الكبرى والسرديات الصغرى ليست قبلية تعود إلى الجذور وليست بعدية تقفز إلى المستقبل لخوض غمار التجريب؛ و إنما هي علاقة تكاملية فيها حوار بين ما هو ماض قديم وما هو حاضر جديد، حيث إن الماضي ليس نموذجا ثابتا ونهائيا؛ ولا الحاضر بلا قوانين تحكمه، فعملية التكامل تلغي عملية النموذج المطلق الدائم .

7- القصة القصيرة جدا في ضوء نظرية الجذمور

إن القصة القصيرة جدا؛ تشبه في طبيعتها نبتة "الجزمور"؛ وهي النبتة التي تنمو في جميع الاتجاهات، بلا جذر ولا ساق؛ ونظرية الجذمور (rhizome) نظرية تحطم الوحدة الخطية للمعرفة، وتكسر نظرية الإحالة على الوحدة الدورية للعود الأبدي الحاضر كمعطى غير معروف داخل الفكر؛ حيث إن مفهوم الوحدة يتعرض باستمرار للإزعاج وللعراقيل داخل الموضوع، في حين ينتصر نوع جديد للوحدة داخل الذات²⁶.

فالجزمور كما يرى جيل دولوز (هو الصيغة الظرفية التي تتواصل بحسبها التعددات، أي هو صورة التلاقي المصادف الذي تحققه التركيبات العابرة و الجزئية أفقياً على مستوى البساط، وبهذا فكل موجود هو في الحقيقة جذمور، بما أن كل كائن مهما كانت طبيعته، هو في عرف فلسفة الحدث تعدد وتوليف، أي ترابط ظرفي حركي يتحقق بدون أي مبدأ قار أو غاية تحكمه، وآلة عابرة لا يتحدد معناها ودلالاتها إلا مجالياً، أي في حدود ما تمنحه تفاعلاتها وأطرافها المجاورة)²⁷

والقصة القصيرة جدا في ضوء نظرية الجذمور لا تبدأ ولا تنتهي؛ وتعمل على خلخلة فعل الكينونة واجتثاثه؛ فهي موجودة دائماً في الوسط؛ بين الأشياء؛ لأنها كائن بيني؛ ترابطي وتعاطفي؛ يتحقق بين عنصرين متنافرين بتركيبة مفتوحة على كل التوليفات بطريقة

أفقية؛ أي أنها تتحقق على مستوى البساط وليس على مستوى الجذور؛ إنها تتحالف؛ وتعتمد طريقة أخرى في السفر والتحرك؛ إذ أنها تنطلق من الوسط، ومن خلال الوسط تدخل وتخرج ولا تبدأ ولا تنتهي.

كما أنها تتخلص من العضوية ومن الأصول الثابتة؛ ولا تتقبل الانتساب إلى أي نوع من أنواع السرد، لأنها تدور حول نفسها وتتفرع بكثرة؛ جانبياً ودائرياً؛ وتتوفر على مداخل متعددة؛ كما تتوفر على خط الهروب كمر للنتقل وتغيير المحطات؛ وتخضع للقانون التعددي الذي ينميها ويبعثها على التطور.

والتعدديات تحدد من الخارج بواسطة الخط المجرد؛ وخط الهروب؛ أو الترحيل؛ التي بمقتضاها تتبدل طبيعتها عند ارتباطها بتعدديات أخرى برانية، بمعنى أنها تنهض وتنمو من تلقاء نفسها وتتغذى من تجارب ونماذج إبداعية متنوعة، تأخذ منها ما يزيد عنها عمقا وقدرة على استيعاب خصائص هذه النماذج الإبداعية، لأنها منفتحة و قابلة للتواصل بكل أبعادها؛ وقابلة للتفكيك والنقض؛ كما أنها مستعدة للتحويلات بشكل دائم، ويمكنها أن تتمزق وأن تتكيف مع التوليفات من كل نوع؛ ويعاد إنتاجها بصيغ تعبيرية مختلفة من حين لآخر وفق ما تتطلبه متطلبات المتلقي وما تفرزه ذات المبدع، حيث يكون لكل مبدع خريطته الإبداعية الخاصة به نظرا (لتفاوت الناس في حذقهم لفن السرد وطرائق القص؛ ومن هنا كان لكل فرد سردياته؛ ونصيبيها من النجاح و الإخفاق؛ ومن الجذب و الإملال؛

ومن الإيحاء أو المباشرة؛ ومن الإيجاز أو الإطناب؛ وربما كان القاصون الموهوبون هم أكثر الناس عناية وإتقاناً لفن السرد وسحر القصص²⁸

كما أن القصة القصيرة جدا ليست صورة للعالم وإنما هي العالم نفسه؛ ولكن بطعم أدبي؛ تسير معه في خط واحد لا يمكن الفصل بينهما، وتتقوى بفعل ترابطها وتكاتفها وتلاحقها الخارجي، وتموت عندما تتراجع باحثة عن جذورها وشجرة أنسابها، كما أنها تنتهي عندما تدخل في صراع حول الزعامة ...

وبهذا يمكننا أن نصف طبيعة القصة القصيرة جدا بالحرباء عندما تغير لونها، فإن جلد الحرباء يتكون من خلايا تحتوي داخلها على مواد ملونة أو صبغات تكون هي المسؤولة عن لون الجلد، تتغير بحسب تفاعلها مع المحيط الذي يؤثر فيها، ولون جلد القصة القصيرة جدا هو بناؤها الفني وقدرة القاص على التخيل وابتكار عوالم فنية جميلة تتفاعل معها ذات القارئ وتتأثر بها؛ بل تتماهى مع طبيعتها.

وحينذاك تصبح القصة القصيرة جدا هي السرد البديل؛ الذي يسعى إلى نقض أقانيم السرديات الكبرى؛ ويفكك مقولاتها؛ ويزعزع مركزيتها ويشكك في أيديولوجياتها؛ وذلك عن طريق مجموعة من الاستراتيجيات والحيل والأساليب الفنية والجمالية التي تجد تمثيلات

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

النصّية الدالّة في قطاع عريض من النصوص العربية القصيرة جدا. وهكذا فإن من يقول بأن القصة القصيرة جدا خرجت من معطف القصة القصيرة، كمن يقول بأن الحرباء خرجت من جسم الدينصور؛ حيث لكل كائن حي خصائصه ومميزاته التي تميزه عن باقي الكائنات الأخرى؛ فالقصة القصيرة جدا كائن حيوي حي؛ تعيش في المجتمع، وتتفاعل مع الناس تؤثر فيهم وتتأثر بهم، تفعل وتفتعل، تتعرض لكثير من الأزمات ومن التقلبات، ففيها الأفضل وفيها الأسوأ؛ ومنها ما يتعرض لأزمات قاتلة تسرع من فنائها؛ إذ إن أخطر ما يهددها هو استسهالها؛ وغرقها في التقليد وتكرار الذات المستمر؛ واستنفادها لأغراضها وأساليب كتابتها، مما جعل كثيرا من الأعمال القصصية القصيرة جدا فقيرة في بنائها ومحتواها؛ حيث أصبحت عبارة عن وسيلة لنقل النكت و العبر والعظات، حيث الأفكار حينها تبدو جاهزة و بارزة يسقطها الكاتب داخل الشكل القصصي القصير جدا.

8- القصة القصيرة جدا بين "التأسيس و التجنيس"

انطلاقا مما يدور من أسئلة وحوارات وصراعات محمومة في الفترة الأخيرة حول القصة القصيرة؛ نلاحظ بأن ثمة شكلا أدبيا جديدا يولد؛ وظاهرة لها ملامحها وسماتها المميزة باتت تفرض نفسها على واقع الحركة الأدبية؛ ولم يعد بالمكان تجاهلها أو تجاوزها سكوتا وإعراضا ألا وهي القصة القصيرة جدا.

1- مفهوم القصة القصيرة جدا

إن القصة لفظ مشتق من قص يقص قصا بمعنى تتبع؛ فأم موسى قالت لابنتها: ضعيه في اليم بين الماء و الشجر و(قصيه) أي تتبعيه، وكلما كان القص قصيرا جدا كلما كان فعل القص عسيرا ومنهكا؛ غير أن فرصته في إصابة المعنى تكون دقيقة وبلغية.

والمشتغل في مجال القصة القصيرة جدا؛ يقرأ هذا الواقع من مرجعيات مختلفة ومن زوايا متعددة؛ متسائلا عن قضايا كونية ووجودية تشغل الإنسان منذ القدم؛ فيقوم بعملية تأويل الواقع والبحث في سر وجود الإنسان والكون؛ طارحا كل أشكال الأسئلة الفلسفية و الأنطروبولوجية، ومن هنا يصبح كاتب القصة القصيرة جدا مؤولا أول و الناقد مؤولا ثانيا، ويكون تأويل الناقد تأويلا مضاعفا يبحث عن المعنى في ظاهر النص؛ وعن فائض المعنى في عتمة النص؛ أي في ذاكرة النص المنسية وراء الكلمات؛ لأن النص القصصي القصير جدا يكشف نفسه للقارئ على مستويات مختلفة

تختلف باختلاف حمولات النص أولاً؛ وحمولات قارئ النص ثانياً، وبالرغم من ذلك تتعدد القراءات ويبقى المعنى في بطن صاحبه، لأن طمع الفهم النهائي للنص يحتاج إلى سفر طويل في ذاكرة ومرجعيات النص وصاحب النص؛ من أجل الوصول إلى تأويل مضاعف وعميق حسب رأي أميرطو إيكو.

والقصة القصيرة جدا؛ شكل من أشكال التعبير؛ فرضته ظروف العصر ومتطلبات الحياة السريعة والمتسارعة؛ ورغبة الإنسان في ابتكار طريقة في التعبير تواكب سرعة الحياة؛ وتتماشى مع ضغوطات المعيش اليومي؛ وجاءت كذلك لتتماشى مع المجتمع ما بعد الصناعي؛ ومجتمع المعرفة التقنية والمعلومات؛ حيث إن الإنسان لم يعد في حاجة إلى الانتظار إلى الغد لمعرفة الخبر؛ بل أصبح في حاجة ملحة إلى معرفة النهايات في وقتها؛ كما هو الشأن أثناء مواكبته لأخبار القنوات الفضائية؛ وهي تنقل و تتبع الأخبار العاجلة؛ فجاءت القصة القصيرة جدا كحتمية ضرورية لتلبية هذه الرغبة الملحة؛ وهذه الحاجة الضرورية التي تتلاءم وسرعة وضغوطات الحياة.

فلم يكن ظهور القصة القصيرة جدا عبثاً وإنما ظهرت لأسباب ذاتية تتعلق بدرجة القصدية والوعي عند القاص؛ التي تدفعه إلى محاولة الابتكار والتجديد؛ كما أنها ظهرت لتلبية رغبة سوسيوثقافية؛ فرضتها مستجدات عصر ما بعد الحداثة التي أطلقت النار على أقدام الحداثة؛ التي لفظت أنفاسها في الغرب؛ بسبب

التحولات الاقتصادية العنيفة التي أدخلت الناس في عصر جديد من التطور السريع؛ الذي يواكب ثورة تكنولوجية المعلومات؛ وأشكال الاستهلاك والاقتصاد المعولم؛ و النفعية العالمية.

2- بدايات القصة القصيرة جدا في الغرب

ولعل إرهاصات هذه الظاهرة ليست وليدة السنوات الأخيرة كما يعتقد كثير من الدارسين بل تتجاوز ذلك بكثير؛ فمنذ أن حددت فرجينيا وولف موقفها من مستقبل القصة بقولها: إن مستقبل القصة لا محالة صائر إلى أن يصبح شعرا؛ وسيدخل في النثر الكثير من خصائص الشعر لأن الشعر قد فشل – في تصورهما- في خدمة غايات القرن العشرين؛ ترى أن حل المشكلة يكون على يدي القصة الشعرية أي أن (تتبنى القصة شيئا من سمو الشعر وكثيرا من طبيعة النثر العادي)²⁹.

كما أن محاولة الأديبة الفرنسية ناتالي ساروت التي تجاوزت فرجينيا وولف في تحليل المشاعر إلى وصف الانفعالات واستخراج الباطني منها في مجموعتها الصادرة عام 1938 بعنوان "انفعالات" وهي صور وليدة لحظة ترجمتها الأدبية إلى كلمات مكثفة ومحددة لتعبر عن أحاسيس عفوية لصيقة بالأشياء؛ وتعمل على طرح الأسئلة دون محاولة الإجابة عنها؛ ونذكر هنا أن مجموعتها لم يدرجها الدارسون تحت فن القصة القصيرة أو أي

جنس أدبي كما أن جميع دور النشر كانت قد رفضت نشرها في بادئ الأمر³⁰.

وفي منتصف الستينيات رأى J.C. Reid بأن القارئ في حاجة إلى نصوص موجزة ومكثفة؛ فترجم أربعين قصة قصيرة جدا في كتاب واحد ومكتمل فنيا لمعالجته مع الطلبة داخل الأقسام الدراسية³¹.

وقد ارتبط مصطلح القصة القصيرة جدا بمصطلح ما بعد الحداثة؛ الذي بدأ بعد الحرب العالمية الثانية؛ لكنه تطور في النصف الثاني من السبعينيات بعد أزمة النفط العالمية سنة 1973، وقد وظفه أولا المعماري (تشارلز جينيكس) ثم الفيلسوف الفرنسي (جان فرنسوا ليوتار). حيث كانت فكرة (جينيكس) هي نقد الحداثة المعمارية؛ وتحديدًا وظيفية (باوهاوس) و(كوروبوزيه)، بينما أراد (ليوتار) أن يُنصّب أنموذجاً جديداً معرفياً بالدرجة الأولى؛ يُمكننا من إطالة أمد الحداثة، وخاصة بعد فقد أيديولوجيات الوفرة المجانية، والتقدم الخطي الثقافي والسياسي والاجتماعي والتقني، واستبدال الحداثة القائمة على اقتصاد النفط؛ بما بعد الحداثة القائمة على اقتصاد التقنية المرتبطة بالعولمة.

وما بعد الحداثة يشمل خطابات متنوعة ومتعددة؛ تلتقي كلها حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة؛ ممثلاً في السرديات الكبرى؛ التي كشفت عن زعزعة الثقة فيها، وأفكار مثل الحرية؛ والتسامح؛ والسلام؛ والجمال؛ وسلطة العقل؛ وكان القاص في هذه المرحلة

يعتقد بأنه لا توجد أية معان في هذا العالم؛ ومهما قمنا بالبحث عن المعاني لا يمكن إيجادها.³²

ويوصف تيار ما بعد الحداثة؛ بأنه نهاية السرديات الكبرى؛ التي تشمل جميع الفلسفات والمذاهب السردية الكبرى؛ التي تعتقد أنها شاملة؛ وضامة؛ لكل أشكال الكتابة السردية؛ ولذلك فقد أعلنت موت فكرة الأجناس؛ وموت سلطة الصوت الواحد؛ و الرؤية الواحدة؛ وحلت محلها سرديات صغرى؛ ومنها القصة القصيرة جدا؛ كشكل من أشكال التعبير السردية؛ له مكوناته ومميزاته الخاصة؛ وله شخصيته التي تأبى التاصيل و التجنيس؛ أي أن ما بعد الحداثة أعلنت استقلالية قطاعات سردية صغيرة؛ حافظت على نفسها بشكل طبيعي في قراءة و تأويل الحياة اليومية بالشكل الذي يرضيها.

ومن سمات ما بعد الحداثة (التنوع؛ التعدد؛ الاختلاف؛ التفكيك) كما أنها تسعى؛ الى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم (الذات العاقلة) الذي أرسى دعائمها (ديكارت) ثم (كانط) وبهذا فإن ما بعد الحداثة؛ يشمل خطابات متنوعة ومتعددة تلتقي كلها حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة.

وأهم وسيلة اعتمدها سرديات ما بعد الحداثة؛ ومنها القصة القصيرة جدا؛ هي المحاكاة الساخرة للواقع؛ بأسلوب مستعار وغير حقيقي؛ بطريقة تقترب من اللهو والعبث أكثر مما تقترب من الإبداع المنسجم والمنظم؛ لأن كاتب القصة القصيرة جدا؛ غير معني بنظام

و انسجام العالم؛ بل إنه يبحث عن فوضى العالم؛ وينقلها على صفحات قصيصاته القصيرة جدا.

و من أجل نشر قصة ما بعد حداثية؛ تتصف بالعبثية و الفوضى و غياب المعنى، بحث كتاب القصة الجديدة على قناة سردية؛ فيها كم هائل من الإبداع الفني في قليل من الكلمات؛ وكانت القصة القصيرة جدا هي رهان المتبعين و المهتمين بالسرديات الصغرى.

وتتكون القصة القصيرة جدا من بنيات متعددة؛ على مستوى الشكل و المضمون؛ ومن الناحيتين الدلالية والسوسولوجية؛ الشيء الذي ينتج علاقة ما بين الواقع والخيال؛ وبين الذوق الطليعي والذوق الشعبي، مما يدفع القارئ إلى توهم حقيقة الواقع المتخيل؛ ويعتقده حقيقيا؛ ومن صفاتها أنها وصلت في بعض مراحلها إلى الغرابة و التعقيد؛ إلى درجة تعذيب القارئ بتضبيب مستوى الرؤية لديه؛ معتمدة في ذلك على مكون اللغة؛ حيث اللغة لا تعكس طرق تفكيرنا فحسب، وانما تؤثر في مدارك القارئ وعلى طرق تشكيل مفاهيمه، ولا تعبر عن الواقع فقط؛ بل تخلقه وتمارس تأثيرا عليه؛ وعلى الطريقة التي يرى فيها العالم ويدركه؛ وعلى الكيفية التي تعمل بها لتشكيل عالم القارئ؛ لأن اللغة كما يقول فوكو، هي (خطاب) وللخطاب حياة خاصة قائمة بذاتها بحيث تشكل واقعا بنفسها، كما ترمز الى خطاب محدد يمثل العلاقة المتداخلة بين اللغة والمؤسسة الاجتماعية والقوة والسلطة..

وجمال القصة القصيرة جدا في شغبتها؛ حيث إنها أثارت كثيرا من النقاشات؛ على صفحات الكتب والجرائد و المجلات؛ وفي المهرجانات الثقافية و المنتديات الإلكترونية؛ غير أن أغلب هذه الصراعات تمحور حول جوانب ثانوية؛ ابتعدت عن جوهر القصة القصيرة جدا؛ كمناقشة التسمية حيث استفاض النقاد و الباحثون في تعداد التسميات التي وصلت إلى أكثر من عشرين اسما؛ منهم من سماها بالقصة الومضة؛ القصة في حجم الكف؛ شذرات قصصية؛ قصيصات؛ أقاصيص؛ الميكرو قصة؛ وغيرها من الأسماء مع العلم أن القصة القصيرة جدا؛ تتحدى التعريف؛ ولا تحب اسما آخر غير اسم "القصة القصيرة جدا"³³.

كما أن كثيرا من النقاشات قد حامت حول مسألة التجنيس و التأصيل؛ بالعودة بها إلى التراث العربي القديم، لكننا من جانبنا ننفي هذا الرأي و نقول بأن القصة القصيرة جدا تستمد أساسها وأصالتها من كينونتها الذاتية التي كفلت لها التمييز داخل مجال السرد.

وللقصة القصيرة جدا عدة صفات و مميزات منها صفة الغموض الدال؛ أو الغموض المقصود؛ الذي من شأنه خلق هذا الصراع الدائم حول الشكل و المضمون؛ وقدرتها على تعميق الوعي بعالم الإنسان؛ وتوسيع فهم عوالمه المختلفة والمتعددة؛ لخلق دينامية إبداعية قصيرة جدا لكنها عميقة جدا. وتتميز كذلك بخاصية التكتيف والتركيز واختفاء تفاصيل الإنشاء؛ والتشطيبات الدائمة لما هو زائد؛ فهي كما يعبر عنه المثل المشهور (يكفيك من القلادة ما يحيط

بالعق) فاللفظة فيها تحمل شحنات دلالية عالية الدقة بأقل الكلمات؛ وهو الذي يمكن أن ننعته بالاقتصاد الشديد في اللغة إلى درجة الزهد؛ مستغلة في ذلك تقنية الإقلال اللغوي المفضي إلى تشطي المعاني؛ فهي جمل قصيرة جدا تتجه صوب بناء بلاغة التكثيف؛ التي تنتشخ فيها الدوال بقدرات تعبيرية لا حدود لها؛ فعندما نقرأ نماذج منها تشعر بأنها قصيرة جدا لكنها غنية جدا؛ تشعر المتلقي بومضة ليست مضيئة وإنما خاطفة؛ تستفزه أكثر مما تضيء له المحيط الخارجي، وتثير فضوله بطريقتها الملغزة

لأن التكثيف والإيجاز والإضمار خصائص تمكن القاص من القبض على لحظة حياتية عابرة؛ لا يسمح بتسرب الجزئيات و التفاصيل؛ ويستغني عن الألفاظ الزائدة وكل ما يمكنه أن يثقل السرد القصصي القصير جدا؛ والتكثيف مصطلح استقدمه النقاد من التحليل النفسي للأحلام، لأن فرويد هو الذي لاحظ أن التكثيف آلية شعرية أساسية في بناء الحلم؛ لأن هذا الأخير يتميز بقوة دلالاته وكثافته ويكون هناك تكثيف في كل مرة يقودنا دالّ واحد إلى معرفة أكثر من مدلول؛ أو بكل بساطة في كل مرة يكون فيها المدلول أكثر انفلاتا من الدال³⁴.

و القصة القصيرة جدا بدورها؛ مثل الحلم؛ تأتي مصبوغة؛ ممتزجة باللذة أو الألم، فهي تريد أن تكون شيئا حيويا حساسا، تدمر وتبني، تقول وتعني، تحس وتشعر أيضا، ولاتنتظر من متلقيها أن يفهم فقط، بل أن يدرك ويحس ويشعر؛ وهي بهذا شكل أدبي أوسع

من الكتابة في معناها المادي الطباعي، وأقرب من اللغة الحية، أي أنها أقرب من الكلام والخطاب الشفاهي في حيويتهما وحساسيتهما .

وليس المقصود من القصة القصيرة جدا قصر البناء الفني المكتفي بعدد قليل من الكلمات المكثفة؛ وإنما المقصود من القصر هو حجم الحدث الذي تعتمده؛ وهو حدث لحظي قصير جدا؛ يعالج موضوعًا واحدًا، أو فكرة أو موقفًا محددًا 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 و التأويلات؛ ويصبح للحدث الواحد عددا لا متناهيا من المعاني و الدلالات.

والنصوص القصصية القصيرة جدا تبدو على مستوى بنية اللغة وكأنها نصوص مغلقة وبسيطة، وعندما نغوص فيها نجد لها نصوصا مائلة إلى تأويلات متنوعة تتناص مع نصوص معرفية أخرى، لأن فيها زخما هائلا من الدلالات تبين عمق وفكر صاحبها واطلاعه على مجالات معرفية مختلفة ومتعددة.

وهي بحكم طبيعتها المكثفة لا تحيل إلى نفسها وإنما تحيل إلى دلالات أخرى تتجاوز بل تتجاوز المعنى البسيط إلى معاني أكثر عمقا، تتقاطع مع مجالات معرفية أخرى أكثر دلالة وأكثر موسوعية، نصوص يصعب قراءتها بطريقة تفسيرية شارحة لسطح القصة القصيرة جدا؛ بل تحتاج إلى الغوص عميقا في دلالاتها، ولا

تكتفي بالحاضر بل تبحث في الغائب فيها، و الغائب يبقى مضمرا خفيا في ذهن القاص مهما تعددت القراءات.

ومن جماليات القصة القصيرة جدا؛ اختفاء التفاصيل؛ و ترك القاص لمجموعة من الفراغات في فضاء القصة ، لتوريط القارئ ودفعه إلى أن يتصور ويتخيل الجزئيات التي بين السطور التي تعطيه فرصاً لأن يعيش الحدث اللحظي.

والقفلة في القصة القصيرة جدا " وهي نهاية القصة وخاتمتها، تأتي بطريقة مفارقة و بغير ما يتوقعه القارئ، تخفي مقصدية القاص الظاهرة و المضمرة، وهي التي تحرك فضول المتلقي و تدفعه إلى التأويل والبحث عن الحلول المتاحة والممكنة للمنجز القصصي القصير جدا"³⁵.وهي التي تسمى ببيت الصيد الذي تتكشف فيها إبداعات القاص؛ وتكون إما مفتوحة، أو مقفولة؛ المفتوحة هي التي يترك فيها القاص الحرية للقارئ لتصور النهاية التي يختم بها المشهد القصصي القصير جدا، و النهاية المقفولة هي التي ينهي فيها القاص الحدث اللحظي وفق زاوية رؤيته.

وتظل القفلة مكتنزة؛ محافظة على خصائص المفاجأة و الكشف و التنوير والمباغثة؛ وتكون عكس ما يتوقعه القارئ؛ " ينبغي أن تكون القفلة حرة في تحركها ، عصية على القارئ ويصعب القبض عليها، فهي التي تحرك في المتلقي المخزون المعرفي والموروث الثقافي الجمعي و الجماعي الذي تضمه الذاكرة، وهي التي ترفعه

من مستوى القارئ المستهلك إلى مستوى القارئ الإيجابي المنتج للمعنى و المساهم في عملية ما بعد القراءة و التأويل"³⁶.

3- القصة القصيرة جدا في المشهد الثقافي العربي

لقد انتشرت القصة القصيرة جدا في الوطن العربي؛ بفعل الانفتاح الثقافي على الغرب وترجمة الأعمال الأدبية الكبيرة وبخاصة تجربة "ناتالي ساروت" التي نجحت في تصوير اللحظة المكثفة والواعية؛ إضافة إلى عدد من الترجمات لقصص غربية نشرتها مجلات مثل: "الأداب" و"مواقف" وغيرها³⁷.

وتعد المجموعة القصصية (انفعالات)³⁸ للكاتبة "ناتالي ساروت" الصادرة عام 1938؛ أول بادرة موثقة تؤرخ لبداية هذا الفن الجديد، وكانت ترجمتها الى العربية في السبعينيات³⁹ بمثابة جرس تنبيه حقيقي للأدباء العرب بولادة شكل قصصي جديد، فبدأت تظهر في الصحف والمجلات المتخصصة، قصصا قصيرة جدا كان تأثير كتابات ناتالي ساروت واضحا عليها ..

ومما ساعد على انتشارها؛ رغبة الصحافة في نشر نصوص قصصية قصيرة جدا ملائمة لحجم الصحف و المجلات الأدبية، وفي هذا الصدد يقول طراد الكبيسي " بدت في الأول بطيئة حية، ثم وجدت في الصحافة ما شجعها على الأسفار والانتشار"⁴⁰ وفي

³⁶ محمد يوب - مضمرة القصة القصيرة جدا - ص 91

³⁷ ياسين النصير- التجربة والوعي، ص 108

³⁸ ناتالي ساروت - انفعالات - ترجمة وتقديم - فتحي العشري

³⁹ ترجمها وقدم لها فتحي العشري سنة 1971

⁴⁰ طراد الكبيسي- القصة القصيرة جدا في العراق، ص 36.

نفس الاتجاه يسير إبراهيم نصر الله الذي يرى في مقدمة كتاب أفق التحولات في القصة القصيرة أن انتشار القصة القصيرة جدا بلغ حدا لا يوازيه حد سوى انتشار قصيدة النثر؛ بحيث أصبحت ظاهرة ذات حضور شبه يومي في الصحافة الثقافية العربية⁴¹.

وعلى مستوى الكتابات الرائدة في هذا المجال؛ نذكر بعض النقاد ومنهم "باسم حمودي" الذي أعاد الذاكرة العربية في تعاطيها للقصة القصيرة جدا إلى تجربة القاص العراقي "نوئل رسام" الذي نشر نصوصا قصصية قصيرة جدا سنة 1930 على صفحات جريدتي البلاد و الزمان البغداديتين؛ وأكد على أهمية تجربة القاص اللبناني "توفيق يوسف عواد" الذي اصدر مجموعته القصصية (العذارى) عام 1944 واحتوت على قصص قصيرة جدا لكنه أسماها (حكايات) .

وأول من استخدم مصطلح "القصة القصيرة جدا" هو القاص العراقي "إبراهيم أحمد" عندما كتب عام 1973 خمس قصص قصيرة جدا؛ وضعها في ملف بعنوان (خمس قصص قصيرة جدا)⁴².

ونشرت "بثينة الناصري" في مجموعتها (حدوة حصان) الصادرة عام 1974 قصة أسمتها (قصة قصيرة جدا)؛ ونشر القاص "خالد حبيب الراوي" خمس قصص قصيرة جدا ضمن مجموعته (القطار الليلي) الصادرة عام 1975، ونشرها "عبد

الرحمن مجيد الربيعي" في نفس الفترة وكذلك "جمعة اللامي" و"أحمد خلف"؛ وهناك كذلك أعمال "محمد مخزنجي" وتجربة "يوسف إدريس" و"إبراهيم أصلان" في مصر، و"محمد إبراهيم بوعلو" في المغرب؛ و"إبراهيم أحمد" في العراق وقصص "زكريا تامر"، الذي تعتبر أعماله على حد قول "محمد الماغوط" بأنها تشبه البرقية المستعجلة التي تحمل نبأ صاعقا لا تمحوه الذاكرة، والقصة عنده ذات منحى واحد وحدث واحد وشخصية واحدة في كثير من الأحيان وهي مثل القصيدة التي يختتمها الشاعر بفكرة مذهشة وساخرة.

وعلى مستوى الدراسات النقدية هناك جهود "يوسف الشاروني" عام 1959 وكتابات "عبد الرحمن مجيد الربيعي" عام 1969 و"خالد حبيب" عام 1969؛ وفي سبعينيات القرن الماضي ظهرت دراسات ل "طراد الكبيسي" و"فاضل ثامر" و"ياسين النصير" وغيرهم محاولين تتبع هذه الظاهرة وتقعيدها على نحو يساهم في استمرار وجودها؛ وذلك في مقالات منشورة على صفحات الجرائد والمجلات.

كما أن الناقد السوري "أحمد جاسم الحسين" خصص لها كتابا تحت عنوان القصة القصيرة جدا وقال "هلت القصة القصيرة جدا في السنوات الأخيرة جنسا أدبيا له أركانه وتقنياته وعناصره وإشكالياته"⁴³.

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

ثم تلتها كتابات نقدية كثيرة نذكر منها: القصة القصيرة جدا بالمغرب "نور الدين الفيلاي"؛ و القصة القصيرة جدا في المغرب "سعاد مسكين"؛ وشعرية الواقع في القصة القصيرة جدا ل"عبد الدايم السلامي" ؛ دراسات في القصة القصيرة جدا "جميل الحمداوي" وشعرية القصة القصيرة جدا "جاسم خلف إلياس"؛مضمرات القصة القصيرة جدا "محمد يوب"؛القصة القصيرة جدا:قراءة في تجارب مغربية ل"حميد ركاطة؛دراسات في القصة القصيرة جدا ل"يوسف حطيني.....

9- السرديات الجديدة ما بعد حدثية

تقديم

إن من دواعي ظهور السرديات الجديدة ما بعد حدثية وعلى رأسها القصة القصيرة جدا هو عدد من العوامل المختلفة والمتنوعة التي استدعت هذا الفن الأدبي الذي يستطيع استيعاب التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية....

وهي بشكلها الفني والجمالي الموجز و المكثف تستطيع احتواء هذا الكم الهائل من الأحداث، تستطيع تتبع تفاصيل الواقع المتشابك ونفسيات الشخصيات المتنوعة والمضطربة، وتنقلها من واقع الواقع إلى الواقع المتخيل الذي يصبح هو مصدر القصة القصيرة جدا. ويعتمد السارد في ذلك على مجموعة من التقنيات ومن الانزياحات اللغوية والبلاغية التي تساعد على إيهام المتلقي بواقعية ما يسرد من أحداث، الشئ الذي يساعد على الرفع من مستوى التلقي والتأويل، وتختلف مستويات التلقي والتأويل باختلاف مستويات المتلقين وبتعدد قراءاتهم. ولتحقيق هذا الإيهام يحتاج السارد إلى اعتماد تقنية التسلسل المنطقي أثناء سرد الأحداث اللحظية، حيث ينبغي عليه أن تكون مفصليات القصة القصيرة جدا مترابطة، انطلاقا من بداية الوضعية السردية فالذروة ثم النهاية وهي القفلة التي تختتم بها القصة القصيرة جدا، وفقا لمبدأ العلية والسببية، حيث إن الشخصيات تنمو وتتطور بنمو وتطور الأحداث اللحظية، الشئ الذي يعطي للقارئ إيهاما لتصديق حقيقة ما يسرد،

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

وهذا ما يمكن تسميته ببناء القصة القصيرة جدا المتماسك، حيث لا يشعر القارئ بتقطعات واهتزازات تسمى للسرد القصصي القصير جدا، حيث تشعره بغياب الفكرة وشروء المعنى.

إن المجتمع ما بعد حدائي يتوجه نحو إكمال نهائي وصيغة نهائية، وبالتالي هل حاولت القصة القصيرة جدا مابعد حدائية أن تجسد هذا المفهوم؟ أي هل نحن أزاء شكل نهائي يتجلى في عملية تدمير الشكل القصصي القديم؛ بلغة موجزة ومكثفة لأن القصة القصيرة جدا أولا وقبل كل شئ كتابة مشكلة من مجموعة من الجمل، ذات حمولة فكرية و أيديولوجية، وكل ما يصدر عن الأديب من أحداث وشخصيات وتفضيئ زمكاني، يتخذ صفة الأدبية بواسطة اللغة، ولهذا السبب تعتبر اللغة مكونا أساسيا من مكونات العمل القصصي القصير جدا .

و اللغة بدورها لا تستقيم في الأعمال القصصية القصيرة جدا دون سرد التحامي و المقصود بالسرد الالتحامي، هو لغة القصة القصيرة جدا وأسلوبها وطريقة كتابتها، أي الانتقال باللغة عبر مراحلها من الألفاظ إلى التراكيب، ثم التعابير فالدلالات، هذه اللغة التي تنقل الأحداث اللحظية من المحيط الخارجي إلى الصور الفنية و الجمالية.

وفي السرد القصصي القصير جدا؛ ينبغي التمييز بين المقطع و الخطاب، فالمقطع هو الجملة اللغوية التي تتوزع ألفاظها حسب

التفسير المعجمي، أما الخطاب فهو تحول هذه الجمل من المعنى المعجمي إلى السياق الدلالي.

وفي لغة السرد الالتهامي نجد "المحكي بالمعنى الحرفي للكلمة le recit proprement dit" وفيه يتدخل السارد في العمل القصصي القصير جدا ويكون طرفا مباشرا في نسيجها.

وهناك السرد "المحكي المشهدي le recit scenic" حيث يكتفي السارد بتقديم القصة القصيرة جدا دون أن يخضع نفسه للاستفسار، وهو ليس في حاجة إلى شرح كيفية توصله إلى معرفة ما يقصه.

إن جميع الذين كتبوا عن تاريخ المصطلح يجمعون بأن مقالة "ما بعد الحداثة الأميركية" التي نشرها هاري بليك في مجلة "تل كيل" في العام 1977 هي التي أرست الأصداء المدوية الأولى لهذا المفهوم على الأصداء الثقافية، فلسفية كانت أم أدبية، ومن ثم أعقبها الروائي الأميركي جون بارت بمقالة "الاختلاف ما بعد الحداثي" والتي نشرها في مجلة بوييتيكا سنة 1981 وقد استندت في نبرتها على مقالة بليك، ولكن الكتاب المفتاح ما بين زمني هاتين المقالتين هو الكتاب الهائل لجان فرانسوا ليوتار والذي حمل عنوان "حالة ما بعد الحداثة" والذي ظهر في العام 1977

في الواقع إن سرديات ما بعد الحداثة منها القصة القصيرة جدا هي توصيف ثقافي لسير المجتمع المعاصر، تجسد ردة الفعل أزاء فكرة

"أن البشرية تعيش في تطور مستمر" الفكرة التي كانت الحداثة تصر عليها، إنها ترد عبر التقنيات والأفكار التي تطرحها المنظومة السردية الاستاتيكية ذاته بأن عالمنا لا يتجه بالضرورة نحو مجتمع أكثر تطورا، أو يتجه نحو التمام، وهكذا فإن القصة القصيرة جدا تقول بشكل عام أن الحاضر لا يشكل بالضرورة تحسينا للماضي، إنها توصيف لما أطلق عليه بودريار ب(انفجار المعنى) ، وعدم التصديق حيال السرديات الكبرى عند "جان فرانسوا ليوتار"، و(أزمة الشرعيات) عند هابرماس، و(فكرة التذمر الاجتماعي) عند لييوفتسكي، إنه عصر اللايقين بطبيعة الأمر.

وقد أنتج مجتمع التقنيات ثقافة تمحورت حول تحقيق الأنا، والتلقائية، والمتعة، وهكذا تحولت المتعوية إلى مبدأ محوري للثقافة الحديثة، وقد أصبح المجتمع الحديث منقسما، لأن النظام التقني تتحكم فيه الفاعلية، وحيز السلطة، والعدالة الاجتماعية تتحكم فيها المساواة، والثقافة تتحكم فيها المتعوية، أما في القصة القصيرة جدا فقد أصبحت عملية النفي لا حدود لها، طالما أن الجديد لا يلبث أن يصبح قديما، بيد أن النفي قد فقد قدرته على التجديد، وهكذا شهدنا مرحلة اندحار كامل للخلق والتجديد، فقد أصبح الفن غارقا في القوالب الجاهزة، وهو في حالة تناقض شامل مع الفعالية، إن الفن هو حامل الفردنة الحقيقي، غير أن الطليعة قد فقدت طبيعتها الاستفزازية، ولم تعد قادرة على خلق أي توتر بينها وبين الجمهور أو بينها وبين النقاد.

إن القصة القصيرة جدا هي أولا فكر ينبثق من كل ما هو منفصل، ومتغاير عن خصائص سرديات الحداثة وتجلياتها في كتابات تيار الوعي والسرديات الجديدة، كما وإنها لديها خصائصها وتقنياتها السردية الأخرى، مثل: الكولاج، الشذرات، تهجين النص، حيث يعبر الكولاج عن تجربة توافقية، وهي تزامن سرد حدثين أو أكثر في أماكن مختلفة، من غير انتقال، وهذه الوسيلة تعبر اليوم عن تغاير تجربتنا للواقع، حيث يخلق النقل الجوي تجاوزا بين الثقافات المختلفة مما يسبب تمثيلا متقطعا، إن هذا الاختزال الزمني الذي تحققه الرحلة في الطائرة يتصاحب مع العولمة الثقافية، وتضاعف المعلومة الثقافية، كما أن ازدياد الوسائل والصور داخل الفضاء الإعلامي أدى إلى ممارسة مابعد حداثية تتمثل في الانتقال السريع في مشاهدة محطات التلفزيون، والتنقل من محطة إلى أخرى، وكأننا نحيا في عالم التراكب والكولاج، حيث أصبح المتقطع وسيلة كونية.

كما أنها تراهن على الإبداع وتتجاوز المعتاد وتعيد بناء شكل ومضمون المنجز السردية، لا بد من خوض غمار التجريب و التجديد، بأن يمزج الكاتب المبدع بين مجموعة من الأشكال الأدبية في إطار تقاطعي تتقاطع فيه القصة القصيرة جدا مع الشعر؛ مع المشهد السينمائي؛ مع الحوار المسرحي؛ مع اللوحة الفنية.....وحينها يتجاوز المؤلف ويعري عن اللغة المحنطة ويكشف أسرارها، ويحثها على التناغم و التماهي في قالب جديد يستوعب العالم باعتبار القصة القصيرة جدا اختصارا للعالم.

10- التجريب في القصة القصيرة جدا

من طبيعة القصة القصيرة جدا أنها لا تنتمي إلى مجال فني وإبداعي يكرس المؤلف، ويستكين للجهاز في عالم الإبداع السردي، بل إنها استندت على فلسفة إبداعية توّطرها مقولة "المغايرة الخلاقة" التي تخلخل الجهاز وتتمرد عليه؛ إنها تحطم الشكل الجاهز؛ غير قادر على حمل الأفكار؛ إنها ممارسة قائمة على الهدم و البناء لفتح أفق جديد قادر على تتبع طموحات القصاصين.

وقد أجمع الدارسون على أن القصة القصيرة جدا امتدت في سيرورة تنموية قوامها التحول الدائم؛ سواء أكان تحولا ساهمت فيه عوامل ثقافية وإبداعية فنية، أو كان تحولا أفرزته عدة مستجدات اجتماعية وسياسية واقتصادية، فهي رهان إبداعي مفتوح، لا حدود له، ولا تخضع لوصفة عامة أو إطار جاهز؛ وليست لها قواعد ثابتة، وراسخة، إنها تتمظهر على أصعدة ومستويات مسها الخرق كبنىات نهم اللغة، والتقنية، والبناء المعماري، والمرجعية، ودينامية الانفتاح على فنون ومعارف موازية.

فالتجريب إذن رؤية فنية ذاتية و صيرورة فكرية شخصية؛ يصوغها القاص في مختبره أو مشغله القصصي القصير جدا، الذي يخضع باستمرار للتبديل والإزاحة والتحوير وتقليب القوالب الجاهزة؛ ومراجعة معنى التجريب وجدواه، إنه قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكاره طرائق وأساليب جديدة لأنماط التعبير الفني

المختلفة. وهو بهذا المعنى يعتبر ممارسة فنية مؤطرة بأفق إبتيمولوجي غايته نقض التكرار الممل، وخرق المتداول والمألوف في الكتابة القصصية القصيرة جدا، إنه تعبير عن خرق للمألوف والمتداول في المنجز القصصي القصير جدا، يكسر نظرة الانبهار بالقديم، لأنه يقوم على سلسلة من التراكيب؛ ومن فنون الخداع؛ والهياكل غير الدائمة؛ ويعبر عن رغبة قوية تشترك فيها ثلاث أياد، يد القاص ويد النص ويد القارئ الذي يفعل عملية التجريب ويترجم أبعادها ودلالاتها؛ كما أنه ينشط بعملية تقويض الشكل التقليدي القديم، ينمو و ينهض على عملية البناء و الهدم الآني؛ وقد اتخذت لنفسها شكلا وبناء فنيا تمخض عن فرادة أسلوبية قد لا تتحقق في أيّ طراز إبداعي آخر؛ فبالرغم من أنها تأخذ حيزاً ضيقاً من بياض الورقة؛ فإنها تنفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل؛ويمكن تتبع التجريب في القصة القصيرة جدا من خلال مكوناتها.

أ: الحدث في القصة القصيرة جدا

كل قصة قصيرة جدا لابد لها من مكونات ثلاثة : قاص- سامع- ما يقصه القاص؛و"ما" هي الحدث اللحظي الخاطف؛ الذي يعبر عن موقف طارئ أو جزئية حياتية، كأن يكون سوء الحظ أو الإخفاق أو الموت، و يكون داخليا أو خارجيا؛ عميقا عمق نفسية الإنسان؛ يرقى بالمتلقي إلى درجة مجاورة العالم الواقعي؛ تساهم في إنتاجه العبارات القصيرة جدا، حيث المشهد القصصي القصير جدا يحتوي

على عبارات مكثفة، تقص زوائد اللغة؛ وتكتفي باللازم منها وما تحمله من دلالات مضمرة في ثنايا الكلمات القليلة الضرورية؛ المنتجة للمعنى و للجمال في نفس الوقت.

وهذه العبارات تتسع معانيها كلما تعددت أوجه القراءات و التأويلات، وبالتالي يصبح للجملة القصصية الواحدة عددا لا متناهيا من المعاني و الدلالات. وهو ما سماه الشكلاونيون الروس "قانون اقتصاد القوات الحية" *l'economie des forces vives* حيث الأسلوب الفني يقدم أقصى قدر من الأفكار بواسطة كلمات قليلة؛ لأن الغرض من الكتابة الأدبية ليس هو الكم وإنما الغرض منها هو الأدبية *la litterarite* كما قال رومان جاكبسون؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.⁴⁴

فعند تتبع الحدث اللحظي الواحد، وهو ينقل للمتلقي حالة معينة، يمكن لهذا الأخير أن يتصور و يبني عددا كبيرا من الأحداث المنتشرة و المتشظية؛ التي تتداعى حرة من خلال ما تضمه الكلمات من أفعال متضمنة دالة على الحدث؛ وهذا الانتشار و التشظي يفضيان الى أن يصبح النص أكثر تعددية في احياءاته، وأكثر رحابة في تأويله.

فالقصة القصيرة جدا تجعل من الكلمات القليلة و من الجمل المكثفة بناء سرديا جديدا، تكون فيه الألفاظ مستفزة للمتلقي، وتدفعه إلى أن

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

يعيش هذه اللحظة ويتفاعل معها، شريطة أن يكون القاص ماهرا في اختيار الكلمات والجمل المناسبة لهذا النوع من السرد.

وتسمى هذه الجمل؛ بالجمل القالبية؛ وهي الجمل التي تظمر جملا ثانوية أقل أهمية، لكنها جمل بليغة؛ موجزة، تضيء أرجاء النصّ من الداخل؛ وتقلل فرص تنامي الحدث، و الجمل القالبية تعتمد على الإيحاء، وعلى العبارات الموجزة، وربما على الإشارات البليغة التي تفاجئ القارئ بنهايات مفاجئة تخالف توقع القارئ، فينتهي بما لم يخطر له ببال ويخلق لديه ما يسمى بالمفارقة المدهشة. فيعرضها مباشرة أمام عمل ماكينة القراءة وآلة التأويل. لتنتج دلالات لا حدود لها لنص واحد متماسك من الناحية الفنية و الجمالية.

ولا ينبغي النظر إلى الكلمات في معناها المعجمي؛ بل ينبغي النظر إليها كعلامات دالة؛ ذات مضمون ضبابي وعائم؛ تحيل المتلقي على معطى في العالم الخارجي؛ وتسمى بالعلامات المرجعية التي تحيل إلى شيء ملموس ومدرك.

والحدث في القصة القصيرة جدا له مصدران:

1- من الحياة مباشرة؛ ومن التجارب الشخصية؛ ومن تجارب الآخرين.

2- من الخيال الذي يبدع أحداثا على شاكلة ما يحدث في الواقع.

ويعتمد القاص على موهبته في القص وذلك بالمزج بين الخيال و

الواقع؛ دون السقوط في الحرفية و الآلية و الاستنساخ الأمين للواقع؛ وإنما يحاول القاص النظر إلى الواقع من خلال رؤية تعيد إنتاج الواقع من جديد بغنى أكثر وبنظرة عميقة وشاملة؛ وهو ما نسميه بالانزياح عن المعنى الحقيقي المعجمي إلى معاني أخرى تفهم من خلال السياق؛ ومن خلال الاحالة و الإشارة؛ حيث اللغة في القصة القصيرة جدا تحيل على ما هو غير اللغة؛ لأن الذهن عندما يتلقى النص القصصي القصير جدا يترجمه حسب ما يوحي إليه من دلالات في الواقع.

ب: السردي في القصة القصيرة جدا

في عرف القصة القصيرة جدا؛ لم يعد للحكي دور في بناء المشهد القصصي القصير جدا، بل استبدله بسردي جديد، هو "السردي الالتحامي" ونقصد به الكيفية التي تترابط بها الكلمات لتكوين البنية التركيبية السطحية للمنجز القصصي القصير جدا؛ حيث يصبح للفعل القدرة على اختزال زمن الحكاية من خلال وجوده الذاتي؛ ومنه تتوالد الجمل المختزلة والمكثفة؛ والفاعلة التي تنقل المشهد القصصي القصير جدا بقليل من الكلمات؛ التي يختارها القاص بعناية فائقة؛ وكأنه يبنينا بناء معماريا؛ لا تغلب فيه كلمة على أخرى ولا جملة على جملة؛ وذلك بغرض الإيجاز الذي يعرفه ابن الأثير بقوله "هو دلالة اللفظ على المعنى، من غير ان يزيد عليه"

ويقوم "السرد الاتحامي" وينهض على مجموعة من اللآليات المتحكمة في إنتاجه:

1. الانتقال من تركيب لغوي إلى آخر بإقامة التجاور بينهما دون علامة ترقيم .
2. الالتحام المقطعي وذلك بإدماج حدث فرعي تفسيري داخل الحدث الأساسي.
3. توزيع سواد الكتابة على بياض الورقة.
4. تفكيك الكلمات أفقياً أو عمودياً بشكل حركي؛ مع الاحتفاظ على التحامها وانسجاما مع انسياب الحوار اللفظي والتركيبي.
5. التعاقب و التزامن الخطي الذي تعتريه فراغات زمنية ناتجة عن تقنية الحذف.
6. التوازي بين حدثين بشكل تناوبي تحكمه علاقة زمنية تزامنية.
7. تقنية العود على بدأ أو الأفعواني الذي يسمى بالأفعى التي تأكل ذيلها.

إنه سرد ما بعد حدثي قائم على تراكيب لغوية قصيرة جدا؛ تنشأ ضمن شبكة من الثنائيات المتقابلة، والمتضادة والمختلفة التي تشكل لغة مبنية على المفارقة تراوغ أفق انتظار المتلقي، حيث الثنائيات الضدية لا تقتصر على البنية اللغوية وإنما تنسحب الى مفاهيم مركزية في ذهن الإنسان، وتشغل لديه الذاكرة القصيرة جدا، لأنه على المستوى البسيكولوجي قد ميز أطباء الأعصاب والسيكو - فزيولوجيون عند دراستهم للبنية الدماغية للإنسان؛ بين الذاكرة

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

الطويلة والذاكرة القصيرة التي لا تتعدى الدقيقة، والذاكرة القصيرة جدا التي تحسب باللمحة؛ و الاختلاف ليس كمياً فحسب، فالذاكرة الطويلة هي من نمط السرد الطويل، في حين أن الذاكرة القصيرة هي من نمط السرد القصير؛ والذاكرة القصيرة جدا هي من نمط القصة القصيرة جدا؛ كما أن استمرار الذات الانسانية وتمدها ليس سوى أسطورة، والحقيقة إن الإنسان ذرةٌ تنشط دائماً وتتشكل من جديد كما قال بريخت في مسرحية ماكبث.

كما أن القصة القصيرة جدا تنمو وتنهض على قاعدة اللعب بالكلمات، وبكيفية صياغتها، سواء من حيث التقديم و التأخير، والإيجاز و الحذف واعتماد الثنائيات الضدية؛ و الغموض و الابهام؛ واعتماد أساليب التشبيه؛ مشكلة بذلك مجموعة من الوحدات المتعاقبة؛ و المتشاكله تساهم في إنتاج المفارقة في المشهد القصصي القصير جدا.

ويمكن تتبع نماذج من "السرد القصصي الالتحامي" من خلال تجربتين قصصيتين الأولى للقاصة نعيمة القضيوي و الثانية للقاص على بنسعود.

فالقاصة نعيمة القضيوي في قصة الجاذبية:

(تأمل التفاحة؛

كم هي مغرية و فاتحة للشهية....

تذكر تفاحة نيوتن و تفاحة آدم...

وحرار في فهم معنى الجاذبية...⁴⁶

فالقاصة ربطت بين فعلين؛ هما فعل التأمل و فعل التذكر اللذان وقعا في لحظة زمنية واحدة؛ لكنهما ساعدا على تداعي مجموعة من الأحداث الغابرة في الزمن؛ أحداث تفاحة آدم والتاريخ الطويل المرتبط بهذه الحكاية؛ وتفاحة نيوتن التي تسببت في اكتشاف قانون الجاذبية التي كانت هي محور القصة. فالجاذبية هنا حققت المفارقة القصصية؛ هل المقصود بها : جاذبية حواء تجاه التفاحة؛ جاذبية حواء تجاه الفعل المحرم؛ جاذبية حواء تجاه الشيطان؛ جاذبية آدم تجاه حواء؛ جاذبية نيوتن تجاه التفاحة؛ جاذبية نيوتن تجاه نظرية قانون الجاذبية. كلها أسئلة تساهم في تأويل النص القصصي القصير جدا وتجعله أكثر حيوية دينامية.

وتعتبر تجربة الأديب المغربي علي بنساعود الموسومة بظلال ذابلة نقلة نوعية في احترام تقنيات السرد القصصي القصير جدا؛ حيث تضمنت نماذج قصصية قصيرة جدا احترمت الخط المنطقي للسرد الالتحامي؛ الذي ينقل المادة القصصية من واقعها الواقعي إلى الواقع المتخيل ومن هناك يستمد مادته القصصية المتخيلة وفق آليات اشتغال منطقية ومنظمة؛ حيث إننا نلاحظ بأن القاص في مجمل هذه المجموعة القصصية قد انفع مع قضايا كونية إنسانية خارج الذات؛ ونقلها إلى العالم الإنساني داخل الذات؛ ومنه أخذ مادته الأدبية المتخيلة؛ وأصبح عالما جديدا مترابطا؛ يختلف في اتساقه وانتظامه؛ وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه في

الطبيعة، فبعدها كان العالم متشظيا متشرذما تحكمه نقمة التمزيق و التفريق؛ أصبح عالما منتظما جميلا رتقته يد القاص وأغنته بالجمل المختزلة و المركزة المشحونة بالمعاني و الدلالات.

فقصة "غابة" بصيغة التنكير وبمفرداتها المختزلة؛ تحمل في طياتها كما هائلا من المعاني المتداعية و المتشظية؛ فبمجرد قراءتها و ارتطامها بمتخيل القارئ يترجمها إلى دلالات لا متناهية محكومة برابط خطي منطقي يحميها من الانفلات و الانفراط.

فالقصة ابتدأت بفعل ماض ناقص قادم من الزمن الماضي؛ ومر على الحاضر ثم توغل في عمق المستقبل؛ دون أن تكتمل حركية فعل "كان" الناقص الدال على استمرار القبح و التدمير والترويع الذي يوجهه البشر في حق الكون و الطبيعة و الانسانية ككل، في عالم من المفترض أن يكون هادئا وآمنا.

لقد وزع القاص السرد في هذه القصيدة إلى ثلاثة أجزاء يمثل كل جزء منها مشهدا مستقلا بذاته :

أ- كان الأطفال يرسمون الربيع

ب- تسللت بندقية

ت- رعت الطيور و الفراشات

وتدخل هذه التقطيعات المشهدية تحت عنوان مُشكل ومُلغز "غابة" يمثل علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص؛ حيث مضمون القصة "غابة" ينسجم منطقيا مع دلالة العنوان؛ التي توحى مباشرة إلى قراءات متعددة تتعدد بتعدد القراء وبنوعية مقرؤياتهم

فمنهم من يقرأها بشكلها السطحي ويستمتع بما فيها من معنى سطحي ومنهم من يقرأها قراءة على مستوى البنية العميقة فيأولها إلى تأويلات عدة؛ تتماشى وحمولاتها الفكرية و الأيديولوجية؛ قد يقرأها أحد القراء بأن "غابة" هي هذا العالم المليئ بالصراعات و المتناقضات وتعدد الجرائم و العدوان....وبهكذا قراءة تصبح القصة القصيرة جدا بالرغم من محدودية كلماتها على مستوى الملفوظ بإنها منطقية وغنية ومنفتحة على العديد من الامكانيات التأويلية المحتملة.

ج: الشخصيات في القصة القصيرة جدا

أما فيما يخص الشخصيات المؤثرة لفضاء القصة القصيرة جدا؛ فلم تعد شخصيات من دم ولحم "en chaire et en os" تسير مع السير التعاقبي و التزامني للمشاهد القصصية؛ وإنما أصبحت عبارة عن علامات مركبة (ممثلون)؛ تقوم بدور العامل في الجملة القصصية؛ تؤدي مجموعة من الوظائف اللحظية (الموتيفات) التي يحددها القاص؛ و تتحدد صفاتها من خلال علاقاتها بباقي العلامات الأخرى؛ وتنعت هذه الشخصيات بأنها ورقية " en papier et en encre"؛ انفلاتية؛ زنبقية؛ غير معدة سلفا وإنما يتم بناؤها مع بناء المشهد القصصي القصير جدا؛ وهو ما يسميه البلاغيون ببلاغة الشخصيات⁴⁷.

لأن القاص يقدمها بشكل "نابضحي" تقدم لنا الأحداث و الأدوار دون وصاية من أحد؛ مما يدفع القارئ إلى توهم حقيقتها فيصبح جزء لا يتجزأ من النسيج العام للقصة القصيرة جدا. وتكون الشخصيات إما مرجعية تاريخية؛ أسطورية... أو شخصيات إشارية؛ تنوب عن القاص وتتكلم باسمه؛ أو شخصيات استذكارية؛ تنسج شبكة من التدايعيات و التذكرات؛ وغالبا ما يختبئ القاص وراء شخصياته؛ ويوزع عليها الأدوار.

ولكي تتم عملية القراءة بشكل متكامل يجب على القارئ أولا ملامسة النص من الداخل لمعرفة الخارج، أي معرفة انفعال الشخصيات وليس معرفة أفعالها، معرفة وظيفة الشخصيات وليس أفعالها، حيث الوظائف في القصص القصيرة جدا تبدو للقارئ مترابطة فيما بينها، و الشخصيات تبدو مترابطة ومتلاحمة تؤدي وظائفها بشكل منطقي.

والقاص يلجأ عند اختياره للشخصيات إلى تقنية الاختزال؛ بتركيزه على جوانب محددة في الشخصيات وإهمال جوانب أخرى؛ فهو لايعبأ بذكر الأسماء؛ و العمر؛ وملامح الوجوه؛ و الهيئة الخارجية الظاهرة.وكثيرا ما نجد القاص يستعمل الضمائر التي تعوض الشخصيات؛ لأنها تقوم بدور القناع الذي يغطي وجوه الشخصيات المؤتثة لفضاء القصة القصيرة جدا؛ حيث يؤدي ضمير المتكلم الدور الرئيسي و ضمير المخاطب يقدم دور المستمع.وتستعمل الضمائر للدلالة على ما تضره من دلالات.

د: الفضاء القصصي القصير جدا

لم يعد المكان عنصرا مستقلا بذاته و لا الزمان كذلك ؛ فقد أصبحت العلاقة بينهما تشكل وحدة مترابطة في العمل القصصي القصير جدا تقوم على التأثير المتبادل بين طرفيها؛ فالزمان يتكشف في المكان بوصفه البعد الرابع له؛ و المكان يدرك ويقاس بالزمان⁴⁸.

ومن جهة أخرى أصبح المكان و الزمان معادلين للشخصية؛ يشكلان ما يسمى بالفضاء القصصي المحدود؛ حيث الشخصيات و الزمان كائنات حية فاعلة، يساهمون في تنامي السرد القصصي القصير جدا؛ لأنها تقوم بدور الممثل في القصة القصيرة جدا، فبدل البحث عن الزمان الموجود بدأ القاص يتحدث عن الزمن المنشود. فعندما تحدث عبد الرحيم التدلاوي عن النهر اعتبره سريرا ينام عليه الماء ويستريح، وما دام كذلك فهو ماء نقي طهور؛ فإذا خرج عن سريريه أصبح غير طاهر؛ ففي هذه القصة القصيرة جدا عدة معان يمكن للقارئ تتبعها واستخلاصها من هذا الجسم القصصي القصير جدا؛ إنها تلخص تجربة حياة ونظرة عميقة إلى الومن القادم الطاهر البعيد عن كل منغصات الحياة... فالعبارة كما نرى ضيقة لكن متسعة المعرفي و الدلالي شاسع؛ يأخذ ذهن المتلقي ويجعله

يتخيل ويتصور كيف يكون النهر سريرا ينام عليه الماء؛ فتنقل الصورة إلى ذهنه؛ وكلما زاد أعاد القراءة كلما تعدد أوجه التأويل

في ذهن المتلقي "سئل النهر: لم لا يخرج مأوك عن سريرته؟ رد : لكي يحافظ على طهارته... " ماء ⁴⁹

بمعنى أن البناء الشكلي للقصة القصيرة جدا لا يقترن فقط بالمدى الذي تأخذه داخل اللغة بالطول أو القصر، وإنما يعتمد على مرتكزات رئيسية مهمة تميزه عن القصة القصيرة التقليدية، وذلك هو الاختزال و التكتيف في الحدث السردى و الاكتفاء بأقل الشخصيات، بالاضافة إلى زمكانية مقننة، فالتكتيف (يحدد بنية القصة القصيرة جدا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تداوله؛ وإيجاز الحدث و القبض على وحدته)⁵⁰ إذ أنها تقفز مباشرة إلى الحدث المركزي بدون مقدمات؛ مكتفية بالإطار الذي يوفرها لها ذلك المركز لخلق أجواء القصة القصيرة جدا، إذ أنها تعتمد على حبكة بسيطة في فضاء زمكاني مختزل. وللخروج من الإطار اللغوي المقنن تحاول القصة القصيرة جدا فتح فضاءات دلالية من خلال اللعب بالفضاء الافتراضي الذي توفره اللغة؛ وأيضا الاحالات التناسية التي تفتح مسارب واسعة التأويل.

1- الفضاء القصصي القصير جدا وفائض المعنى

لقد حظيت القصة القصيرة جدا باهتمام النقاد و الباحثين وتناولوها من زوايا متعددة كالحبكة والشخصيات و الصراع و الرؤية السردية و البناء الفني....، ونحن في هذا المبحث النقدي

سنهتم بتيمة الفضاء القصصي باعتبار أن القصة القصيرة جدا هي فن التفضيئ الزمكاني بامتياز.

فبالرغم من المحاولات النقدية التي تحاول التفريق بين الأجناس الأدبية المكانية كالنحت و الفنون التشكيلية وبين الأجناس الأدبية الزمانية كالموسيقى و الشعر و النثر فإننا نلاحظ بأن القصة القصيرة جدا لا تستطيع التخلص من هذين المحورين في بناء عمل قصصي قصير جدا، وعندما نميز بين مكونات هذا الفن أو ذاك فإننا نفعل ذلك من أجل الدراسة فقط، لأن الفنون الأدبية متداخلة حيث إن كل فن يستعير خصائص ومميزات فن آخر، فالقاص يستعير وصف المشهد القصصي القصير جدا من الشعر ومن الرسم ويتتبع تفاصيل المكان من النحت، حيث نجده يرصد أبعاد المكان وأحجابه وأشكاله بواسطة الكلمات المقلدة وهنا تدخل براعة القاص في القصة القصيرة جدا، لأنه لا يقدم تفاصيل المكان ولا يقدمها دفعة واحدة.

2- الفضاء القصصي القصير جدا و البعد البصري

عند تتبع المجاميع القصصية القصيرة جدا نجد بأن القاص يعاني من قلق البعد البصري في القصة القصيرة جدا وتحدوه رغبة في تحطيم بناء السرد القصصي وتغيير شكله من الشكل التقليدي المعهود إلى أشكال بصرية مختلفة تختلف باختلاف طبيعة القصة القصيرة جدا وتنوع مواضيعها، إنه يريد خلخلة البناء المعماري

للقصة القصيرة جدا لكي تعبر عن طبيعة هذا الجنس الأدبي الذي يعتمد على التكثيف و الاضمار و الاقلال.

وأول ما يصدم القارئ على مستوى تلقي العين هو الشكل الكاليفرافي الذي يميز الكتابة القصصية القصيرة جدا والذي يركز فيه القاص على توزيع المشاهد و المقاطع القصصية داخل الصفحة الواحدة، إضافة إلى توزيع السواد على البياض وعلامات الترقيم وتناثر الحروف من أعلى إلى أسفل أو عكس ذلك وفق نظام جميل يزيد من جمالية القصة القصيرة جدا ويساعد على فك مغاليقها وإضاءة عتماتها. لأن القارئ وهو يتصفح المجموعة القصصية يدرك من خلال هذا التوزيع قدرة القاص على فهم دوايب الفضاء القصصي وأسراره، وعندما يكشف هذه المغاليق تتكشف لديه مغاليق العالم وخبائاه وتنجلي رؤية القاص إلى العالم وما توحى به هذه الأشكال وهذا التوزيع للألفاظ من معان قابعة في لاشعور الملقى و المتلقي.

فالقاص الحقيقي هو الذي يعيش قلق بياض الصفحة كما يعيش قلق سوادها لأنه محكوم بعدد قليل من الكلمات التي ينبغي عليه توزيعها التوزيع المناسب، إنه يعيش قلقا في الحيز الزمكاني مما يدفعه إلى الصمت الهنيهي لكي يترك المجال واسعا لهذه الكلمات القليلة لكي تحكي عن نفسها وعن امتدادها واستمرارها في الوجود، وتفتح المجال للقارئ ليشارك في كتابة القصة القصيرة جدا، وهكذا يتداخل فضاء الوقائع مع فضاء القص القصير جدا وتتداخل معهما نفسياتنا القاص و القارئ وروح النص القصصي القصير جدا.

3- القصة القصيرة جدا وشجون الفضاء القصصي القصير جدا

فالفضاء القصصي القصير جدا يثير في المتلقي الإحساس بالكينونة في الزمان و المكان بمفهوم هايدجر، لأنه لا يمكن للأحداث أن تنهض وتنمو دون فضاء يحتضنها، غير أن ما يميز الفضاء في القصة القصيرة جدا هو ميزة التكتيف و الاختزال المفضيات إلى حميمة الفضاء و الانسجام و التناغم معه، فغالبا ما تكون الفضاءات فيها مغلقة أو معزولة وإن كانت في أحياء مفتوحة فإنها تكون مفتوحة في إطار ضيق لا يتعدى مرأى البصر.

إن القاص عندما يقدم الصورة الفضائية بشكل جمالي متناسق يحترم أبعاد الفضاء المتخيل، إنه يساهم في خلق متعة القراءة لدى

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

القارئ من خلال تتبعه لوصف فضاءات القصة القصيرة جدا عبر بوابة الكلمات مما يساعد على تعميق الصلة بين القصة القصيرة جدا و القارئ مما يورطه ويدخله كعنصر مشارك في تشكيل رؤية مشابهة لرؤية القاص، على اعتبار أن القاص يقدم الفضاء القصصي القصير جدا كمكون من مكونات السرد القصصي وعنصرا هاما في عملية القص، كما أنه يقوم بإيهام القارئ بحقيقة الفضاء القصصي القصير جدا بواسطة تداخل المكاني بالزماني بنفسية القاص، ويجعله يشعر بأنه يعيش في العالم الحقيقي وليس في عالم الخيال، وكلما كان تكثيف واختزال الحديث عن الفضاء

القصصي القصير جدا كلما كان العمل القصصي القصير جدا أقرب إلى الحقيقة.

وكلما كان الفضاء القصصي قريبا من الشريحة الاجتماعية للقراء كلما كانت القصة القصيرة جدا قريبة من حياة القارئ، وبالتالي تساعده على التفاعل مع أحداث العمل القصصي ومع حميمية الفضاء ودفئ أركانه وزواياه. كما أن الفضاء لا يقدم في القصة القصيرة من أجل الزينة أو لأداء وظيفة تجميلية أو زخرفية وإنما يقدم كعنصر من أهم العناصر المشكلة للعمل القصصي القصير جدا.

ومن هنا تأتي مهمة الفضاء القصصي القصير جدا في إيهام القارئ وإقناعه بحقيقة ما يقرأ لأنه يمزج الواقعي بالخيالي ويتدخل

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

عميقا في تفسير ووصف الفضاءات التي تجري فيها الأحداث التي هي جزء لا يتجزأ من شخصيات القصة القصيرة جدا.

وتعتبر الأرض بمحيطها الاجتماعي و النفسي من أهم الفضاءات التي تناولها كتاب القصة القصيرة جدا فهي مصدر هوية الإنسان ووجوده وبينها وبينه علاقة حميمة استطاعت استيعاب أعماله القصصية كما نجد عند عز الدين الماعزي في حب على طريقة الكبار وعند إسماعيل البويحياوي في ندف الروح.

لقد ربطت القصة القصيرة جدا علاقة وطيدة بين الأرض والإنسان وبينت قيمتها في أعماقه وكيانه ما لها من دلالة في كيانه

وما تخزنه من مخزون ثقافي وحضاري وإنساني له جذور ضاربة في أعماق النفس و الذاكرة الإنسانية. معبرا عن التغيرات التي عرفتتها الأرض واكتساح الإسمنت المسلح للخضرة وموت الغرس وقطع الأشجار وتغير بنية الحياة الاجتماعية و الاقتصادية و طبيعة المنتج الغذائي للمواطن في البادية، ومغادرة الطيور لأوكارها كل هذه المعطيات عكستها القصة القصيرة جدا في بنائها وتشكيل بنيتها السردية لأنه لا يمكن فصل الفضاء القصصي عن مكونات السرد القصصي القصير جدا وأي فصل بين هذه المكونات هو من أجل تسهيل الدراسة فقط.

ونشير بأن جمالية الفضاء القصصي تكمن في قدرة القاص على نقل القارئ من الفضاء الذي يحيط به إلى فضاء القصة القصيرة جدا

وهذه الطاقة الخلاقة هي التي تستطيع أن تمحي المحيط الخارجي الحقيقي وتجعل محيط القصة القصيرة جدا بديلا متخيلا.

فالقاص إسماعيل البويحياوي استطاع أن ينقل القارئ من فضاء المدينة إلى فضاء القرية التي شب وترعرع فيها القاص وجعلنا نتلمس ونتحسس الفضاءات التي كان يتحرك فيها وكأنه يقدمها في شكل لوحة فنية لها أبعاد ثلاثة ووسيلته في ذلك تحكمه في الأسلوب واختيار الكلمات المناسبة لذلك وفق تناسق وترتيب يخدم المعنى الواصف للفضاء، ووسيلته في ذلك أنه يقدم فضاءات من واقع القارئ وليست فضاءات مجردة لكي يحسسه بحقيقة هذا الواقع.

يعتمد البويحياوي على أسلوب الوصف التعبيري الذي يهتم بأثر الفضاء على المتلقي أكثر من اهتمامه بالفضاء نفسه ، بمعنى أنه لا يقدم الفضاءات مجردة بعيدة عن الإنسان وإنما يقدمها في حركيتها وفي علاقتها بروح الانسان وكأننا نقرأ القصة نشعر بروح القاص تتخلل التفضيئ القصصي وتحرك الأحداث معتمدا في ذلك قدرته على التخيل الذي يعطي للمادة القصصية المختزلة و القصيرة جدا روحا وحيوية.

فعندما يصف الأرض يصفها وهي تعانق المطر لكي يلدا معا البذور وهي حية تنمو وتحيا كل يوم وهكذا تصبح الأرض كائنا حيا يفرح بحلول فصل الربيع وتنتعش بقطرات المطر وهذه الحيوية تمتاز بمشاعر القارئ.

فالأرض في قصص البويحيائي هي ذلك الفضاء المنفتح، الممتد الواسع الذي يؤلف بين مشاعر الناس البسيطة عكس تناوله للمدينة التي يراها ذلك الفضاء المغلق الذي يعكس صفاء الحياة ويعبر عن سخط الناس ورفضهم لتعقيدات الحياة

كما أننا ونحن نقرأ المجموعة القصصية ندف الروح نشعر وكأن الفضاء إنسان حي استطاع القاص أنسنته وبث الروح فيه جاعلا منه شخصية ممثلة تقدم أدوارها في فضاء القصة القصيرة جدا فالنافذة في لوحة الغلاف وفضاء البيت القديم بكل مكوناته تدخل في علاقة حميمية مع المتلقي تعانقه وتداعبه في جو حميمي مليئ بالحيوية و الحركة والدينامية.

وعند عز الدين الماعزي نجد الفضاء القصصي جزءا لا يتجزأ من القصة القصيرة جدا بل قد نقول بأن التفضي القصصي هو القصة نفسها لأن أغلب قصصه اعتمدت التفضية القصصية كمنطلق لتفريغ المحتوى القصصي ، ومن خلاله تفهم أبعاد القصة القصيرة جدا واستراتيجيتها (رسم الطفل مستطيلا، مثلثا، مدخنة، سلكا هوائيا عاليا في آخره شبكة...وضع النوافذ الزجاجية و الباب الخضبي ودرج السلالم، مربعا للحديقة وشجرة باسقة...رسم نفسه طفلا يحمل محفظة متجها إلى المدرسة، مفتونا بالرسم طان الطفل يمعن بعينه في الأعلى سحابة سوداء أمطرت...فمحت الرسم.)⁵¹ موت سامورائي

فعند قراءة هذه القصة القصيرة جدا بالرغم من بساطتها فإنها تحمل معاني كثيرة وتلخص سيرة كائن إنساني حي له طموح في الحياة يرسم ويخطط مستقبلا غامضا وغارقا في التعقيم و الظلام ،قصة تحكي سيرة حياة أجيال كثيرة ومتعددة عاشت الويل وعانت من شظف العيش، حياة فئة كثيرة من شباب المغرب الذين لم يستطيعوا التعبير عن معاناتهم لكن القاص عز الدين الماعزي استطاع بأدبيته الوقوف على هذه المعاناة و التعبير عنها أدبا.

فالقصة تجمع الأيدي الثلاث يد القاص ويد القصة ويد القارئ تشعر وكأنها كتبت بنفسية وهوى واحد فيها حميمية ودفئ الفضاء الذي شب وترعرع فيه كل من القاص و القارئ، لأن القصة تعني كل شاب عاش هذه الحياة لأن القصة في حقيقتها هي قصة أجيال تتكرر لكن من استطاع تقديمها بين يد القارئ هو القاص بحرفية عالية وبلغة قريبة من حس المتلقي بمختلف مستوياته ، حيث كل واحد يقرأها بحسب رؤيته إلى العالم وبحسب زاوية الرؤية عنده .

4- حركية الصورة في القصة القصيرة جدا

ومن هذا المدخل البسيط لمعنى الفضاء و وظيفته في القصة القصيرة جدا ندخل إلى بوابة أعمق وهي أيهما أسبق الكلمة أم الصورة في بناء هذا الفضاء؟ لأننا ونحن نقرأ القصة القصيرة جدا لا تؤثر فينا الكلمات بقدر ما تؤديه فينا الصور التي تحدثها هذه الكلمات في نفوسنا كقراء متابعين للفظة وهي تتحرك في فضاء

القصة القصيرة جدا، لأن الكلمات تؤدي وظيفة أولية تليها وظيفة أقوى وأهمية وهي وظيفة الصورة التي تقع قوية في نفسية القارئ فنحن عندما نعود إلى قصة موت سامورائي نشعر بأن الصورة كانت تتوالد وحدها متتابعة في خط واحد قادمة من الخارج متخذة شكلا معيناً في ذهن المتلقي وقد اعتمد القاص في ذلك على تقنية الوصف الذي يساعد على التيقن و الإيمان بحقيقة ما نقرأ ويترك المجال والمدى مفتوحاً وقابلًا للكثير من القراءات و التأويلات.

ونلاحظ بأن عز الدين الماعزي كان بسيطاً في اختيار الكلمات لم يعتمد أساليب استعارية، والقصة خالية من التشبيهات و الانزياحات اللغوية وقد ترك للفظه الحرية في تتبع كل الأشكال الهندسية و المعمارية، دون إدخال الذات الساردة وإنما ترك القصة تعبر عن فضائها بنفسها بضمير الغائبة الذي يدفع القارئ إلى محوه وإضافة اسمه كذات ساردة وهكذا تتنوع أشكال الصورة بتنوع وتعدد الذوات القارئة .

وفي الوشم صوتاً للقاص عبد اللطيف الهدار تنبعث رائحة الصورة وتنجلي قسماتها من خلال عتبة العنوان حيث هناك سميأة في العنوان الغرض منها تقديم المجموعة القصصية على أنها منمنمات متحركة داخل فضاء المجموعة القصصية تكون الصورة اللفظية بطلتها حيث الكلمات تتحرك فيها محدثة رجة في ذهن المتلقي وتساعده على خلق عوالم متخيلة يلتقي فيها القاص و القارئ والنص القصصي لأداء اللوحة القصصية المقروءة بصيغ وصور

مختلفة ففي قصة خرج ولم يعد "الرجل العادي الذي اعتاد أن يرتدي وزرته الخضراء، ويودع أهله كل صباح، قبل أن يخرج للاستزاق على غير العادة، لم يعد إلى بيته ذاك المساء.

كل ما عاد منه خرقة خضراء، رصعتها ثقوب سود وكتابة حمراء"⁵²

يقدم لنا عبد اللطيف الهدار مشهدا سينمائيا اعتمد فيه على تقنية بصرية سرد فيها حالة الجندي البسيط الذي يرتدي الزي العسكري المعروف باللون الأخضر ولكن في يوم من الأيام رجع جثة هامدة مزرجة في دمائها وكأنها كتبت تاريخ هذا الجندي وسيرته.

فمن خلال الكلمات ومن خلال دلالات الألوان تتداعى مجموعة من الصور في ذهن المتلقي بل تتشكل لديه معان متعددة وسيناريوهات مختلفة عن سبب هذا الفعل الذي تسبب في قتله، وهكذا تحكي الكلمات ما لم تستطعه الصورة السينمائية. فقد تمكن الهدار من خلال الكلمة أن يخلق لوحة يتصارع في تفكيك أسرارها القراء.

فالصورة وحدها التي خلقت الكلمات وأعطتها معنى (يرتدي- يودع - لم يعد إلى بيته خرقة خضراء- رصعتها ثقوب سوداء- كتابة حمراء)⁵³ فالصورة هي التي تختار الكلمة وتستدعيها لكي تقدم المعنى المطلوب ، فنحن كقراء تصلنا الصورة قبل أن تصلنا الكلمة، إننا نفكر بالصورة ولا نفكر بالكلمات، لأن الكلمات اختراع

يأتي بعد الصورة وهي أداة تأتي لكي تقدم معنى الصورة بل أكثر من هذا تقدم فائض المعنى الذي يبحث عنه القارئ.

ه: المفارقة في القصة القصيرة جدا

1- المفارقة لغة و اصطلاحا

القصة القصيرة جدا من حيث هي مادة لغوية، لا تطابق الواقع المادي ولا تحاكيه، بل تفارقه؛ وحركة المفارقة هي حركة نمو وتطور لا توازي الواقع فتحلق فوقه كالظل يواكب صاحبه؛ بل تنمو وتنهض على حد صراعي هو حد التناقضات.

ولا يتحقق البناء السردي في تجربة القصة القصيرة جدا إلا عبر كوة المفارقة؛ وقبل الخوض في الموضوع لابد من تعريف مفهوم المفارقة "L'ironie"؛ فهي اسم مفعول من "فارق" ويقال : فارق الشيء مفارقة وافتراقا أي باينه؛ وفارق الرجل امرأته مفارقة وفتراقا : بآينها وافترق عنها. و الفرقان بمعنى القرآن وهو كل ما فرق بين الحق و الباطل.

وفي الاستعمال الاصطلاحي لم ترد بنفس اللفظ وإنما وردت بمعان أخرى منها "التعريض" و"التشكك" و"المتشابهات" و"تجاهل العارف" و"تأكيد المدح بما يشبه الذم" و"تأكيد الذم بما يشبه المدح"

أما في الدراسات الغربية فقد جاء في "معجم أكسفورد المختصر" بأن "المفارقة هي أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحى بما يتناقض

هذا المعنى أو يخالفه؛ ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر؛ إذ يستخدم لهجة تدل على المدح؛ ولكن بقصد السخرية أو التهكم؛ وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه؛ ولكن في وقت غير مناسب البتة؛ كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز؛ ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول⁵⁴

فالمفارقة بهذا المعنى هي فن قول شئ دون قوله حقيقة؛ أي أننا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود وليس من خلال ما يدل عليه لفظا؛ بل بما يكمن في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدل عليه القول.⁵⁵

إنها تؤدي المعنى الدقيق وتحدث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبديرا؛ و ذلك بخلق بنيات أو مسارات يحكمها التناقض والاختلاف؛ حيث يحيل الضد على ضده فيضيئه دلاليا؛ كأن يضيئ الموت الحياة والمر الحلاوة و السواد البياض....

أي أنها تتمثل في أوجه التناقض والتضاد في علاقات وأطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما يظهر لنا عكس حقيقته، حيث نرى العبث في الجد، والزيف في الحقيقة، ولهذا تتصل المفارقة في كثير من صورها بالتهكم والسخرية والدهشة والألم والإحساس

بالفجعة والمأساة؛ والمفارقة تسير عكس أفق انتظار المتلقي، فتصدمه بقفلتها المدهشة؛ إن القاص ينتقي كلماته وعباراته في اتجاه تقابلي؛ يقوم وينهض على الدينامية و الحياة في نسيج الجملة القصصية.

2-أنواع المفارقة

قسم ميويك المفارقة إلى قسمين:56

1-المفارقة اللفظية 2- مفارقة الموقف

أما المفارقة اللفظية فهي نمط كلامي؛ أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر، وهي نمطان؛ أطلق على الأول أسلوب "الإبراز" وعلى الثاني أسلوب "النقش الغائر".

أما مفارقة الموقف؛ فقد قسمها إلى خمسة أقسام هي:

- مفارقة التنافر البسيط - مفارقة الأحداث - مفارقة الدرامية - مفارقة خجاج النفس - مفارقة الورطة

وقد قسم المفارقة من ناحية درجاتها إلى ثلاث درجات:

- المفارقة الصريحة - المفارقة الخفية - المفارقة الخاصة

كما قسمها من ناحية طرائقها وأساليبها إلى أربعة أقسام هي:

القصة القصيرة جدا - الخروج عن الإطار - محمد يوب
- المفارقة اللاشخصية - مفارقة الاستخفاف بالذات - المفارقة
الساذجة - المفارقة الممسوحة

والقاص لا يكتب القصة القصيرة جدا من أجل التفنن في اختيار
الكلمات؛ وما تحدثه من جمالية وشعرية أسرة؛ وإنما يكتبها من أجل
تبليغ رسالة معينة؛ فيها حمولة معرفية ورؤية إلى العالم؛ حيث
الخطاب القصصي القصير جدا بقدر ما يستحضر رونق وجمال
الكلمة البليغة بقدر ما يغوص في باطن الشخصية كاشفا عن
أغوارها؛ مقربا صورتها من القارئ.

ففي قصة كعكة للقاص عبد الرحيم التدلاوي نرى الكلمات
تتحرك في فضاء القصة القصيرة جدا لترسم مشهدا مفارقا استهله
القاص بالاحتفاء العائلي بمناسبة خروج الأب من المشفى لكن
النهاية كانت حزينة ضد ما كان يتوقعه القارئ حيث لم تعد كعكة
الفرح هي موضوع القسمة وإنما كعكة التركة هي محل القسمة بين
الإخوة المجتمعين حول جثمان الوالد. "اجتمع الأبناء بالمنزل
للاحتفاء بقرب خروج أبيهم من المشفى... هياؤا كعكة لإكمال
الفرحة... رن الهاتف لقد غادر الحياة... سارعوا إلى التهام
التركة..."⁵⁷

فالقصة القصيرة جدا اعتمدت هنا على ما يسمى بالمتوازيات وهي
تقنية اقتبستها القصة القصيرة جدا من مجال الرياضيات، وهي
طريقة تعتمد على السرد المتوازي في القصة الواحدة، فنرى هذا

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

النص القصير جدا قد احتوى قصتين نقرأهما في وقت واحد؛ قصة الاحتفال بشفاء الوالد وقصة تقسيم التركة وهي مفارقة اعتمد فيها القاص السرد المتوازي، على اعتبار أن القصة القصيرة جدا بمثابة متوالية سردية فيها نقطة الانطلاق و نقطة الانزياح حيث تتعدى القصة القصيرة جدا وتبدأ تبحث عن حل مناسب لها؛ ثم تنتهي بعد ذلك بنهاية وغالبا ما تكون القفلة عكس ما يتوقعه القارئ و هنا تكمن المفارقة.

إنه التوازي المحسوس الذي يلجأ إليه عبد الرحيم التداوي في قصصه القصيرة جدا، لكنه تواز يتكامل فنيا لخدمة القصة القصيرة جدا لديه، ومن ثم يمكننا أن نصف هذا التوازي بالتوازي المتصل،

وليس المنفصل، لأنه اتصال ينبع من ارتباط وثيق بجو القصة القصيرة جدا وشخصياتها المفترضة المضمرة في الكلمات، إنه تواز يصل إلى حد الامتزاج و التآلف ليقدم وحدة واحدة هي القصة القصيرة جدا كما تقدمها طاقة التداوي الفنية.

والتوازي لدى التداوي يتكامل بوضوح حين نراه يأخذ بتعميق مستويين أو عدة مستويات أخرى في قصصه القصيرة جدا فضلا عن التوازي المحسوس...إننا نشعر بالمستوى النفسي يتوازي مع المستوى الاجتماعي، و المثال على ذلك واضح في قصة فضيحة التي تكشف عن نفسية العريس ليلة الدخلة وفضيحة العروس عندما وجدها قد فقدت بكارتها الشئ الذي ترفضه المجتمعات العربية

"هو لاعب ماهر...رائع التسديد...قضى ليلة دخلته يراوغ بحثا عن ثغرة لتسديدة الانتصار...في الصباح، وأمام الصحافيين، أعلن أن الكرة مفرغة الهواء" فضيحة⁵⁸ وغيرهما من القصص، ونرى التوازي قائما في التصوير أيضا حين يصور الأحداث العادية متوازية مع تصوير الخلفية الاجتماعية و الخلفية النفسية.

إن التوازي لدى التدلاوي ينبئ عن دقة فنية، أو حرفة مقننة في مجال القصة القصيرة جدا، فلا يكتبها كهو يريد أن يملأ مساحات من الورق، ولا ينسجها من باب الترف الذي يمارسه بعض الكتاب حين يرون في القصة القصيرة جدا نوعا من الكتابة السهلة، إنه يعتبرها نوعا من الفن القائم على العلم و الدراسة فضلا عن الموهبة والخبرة التي اكتسبها بحكم دراسته لتقنيات كتابة القصة القصيرة جدا الحدائية ؛ فجملة واحدة " سار عوا إلى التهام التركة " تعبر عن الفكرة، وتنقل لنا المعنى نقلا لا يخلو من تصوير، وهذه هي بلاغة التكنيف؛ ففي هذه الجملة سيل من المعاني التي تتداعى حرة في ذهن المتلقي؛ يتخيلها في مخياله الذهاني؛ ويترجمها إلى مجموعة من الدلالات؛ تختلف باختلاف مستويات التلقي و التأويل. ففي هذهالجملة القصصية سلسلة من المحمولات المتباعدة، أو المتمحورة حول شيء واحد، لكثتها بالرغم من تباعدها فإنها تلقي الضوء على مغزى تلك المحمولات. إنها تكتنز فيها الدوال اكتنازا خصباً وتلتئم على شبكة من القيم والمعاني والإشارات والعلامات والرموز تتداخل فيما بينها على نحو حيوي متوالد.

11- القصة القصيرة جدا: شح المبني وغنى المعنى

إن القصة القصيرة جدا تستمد وجودها من ذائقة المتلقي؛ وأول المتلقين هو القاص نفسه؛ 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 نفسية المتلقي؛ على اعتبار أن القصة القصيرة جدا هي "كذبة جميلة" متفق عليها بين القاص الملموس وهو المبدع الحقيقي للعمل القصصي القصير جدا؛ باعتباره مرسلا يتوجه بإرسالته إلى قارئ ملموس يضطلع بوظيفة تلقي تلك الإرسالية؛ التي هي القصة القصيرة جدا التي استطاعت في وقت زمني وجيز التقاط ذبذبات العصر؛ وتتبع إيقاعاته؛ ورصدت نبضات قلبه الصغير الذي لم يعد قادرا على استيعاب الرواية والحكاية و الفيلم الطويل....

ويُنظر إلى القصة القصيرة جدا على أنها حدث لحظي؛ يدور في إطار زمني ومكاني ما؛ يثير واقعة ويطرح موضوعا وقع؛ يحتاج إلى شخصيات تربط بينهم علاقات؛ يقدم هذا الحدث اللحظي بطرق مختلفة من صنع خيال القاص؛ والخطاب القصصي هو الفعل؛ والفعل هو الذي تقدمه الشخصيات على صفحات العمل السردي.

والحدث اللحظي لا بد له من بنية أو نمط يقدم به للقارئ وهو القول "الخطاب"؛ وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا

حكايته اللحظية في صلبها؛ حيث القصة القصيرة جدا تقدم بواسطة الكتابة وليس على شكل فيلم أو مسرحية؛ و الكتابة تحتاج إلى قارئ؛ وإلى الطريقة التي يحكي بها القاص موضوعه للقارئ؛ ومن خلال القول "الخطاب" يتمكن القارئ من تحليل الخطاب في ضوء مجموعة من الأدوات أو آليات الاشتغال.

فالقصة القصيرة جدا بهذا المعنى علامة مركبة⁵⁹ تعبر عن موضوعها بطريقة مواربة؛ تقول أشياء وتترك أشياء كامنة بين السطور؛ تحفز المتلقي على مزيد من القراءة؛ وعلى القارئ/الناقد تتبع النصوص القصصية القصيرة جدا ودراستها أولا على مستوى الشكل/المورفولوجيا morphologie ؛ ثم بعد ذلك يدرس شكل المحتوى؛ الذي يتخذ طابعا نحويا syntaxique بدراسة الألفاظ باعتبارها تشكيلة من الجمل و الأدوات المعجمية؛ تكون مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها؛ من أجل إنتاج المعنى، ودراسة التلفظ وذلك بتتبع المواقع المختلفة للسارد وأنواع السرد؛ و المستويات السردية؛ و الحالات الخطابية؛ ومعرفة الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات؛ وبمنطق الترابط بين الأفعال⁶⁰ ودراسة الضمائر المؤنثة لفضاء القصة القصيرة جدا؛ والفضاء القصصي القصير جدا؛ والتوظيف البلاغي؛ وتوزيع سواد النص على بياض الورقة؛ وعلامات الترقيم؛ والتوزيع التوبوغرافي أو المطبعي؛ بحيث لا تقتصر الدلالة على المفردة أو الجملة؛ وإنما

يصبح البياض دالا؛ وكذلك شكل الورق و الخط و تناثر الحروف وتوزيعها؛ وهكذا يصبح شكل القصة القصيرة جدا دالا لمدلولات خفية؛ لكن رغم ذلك فإن حقيقة النص القصصي القصير جدا تبقى نسبية؛ فبالرغم من تعدد القراءات يبقى المعنى في بطن صاحبه؛ لأن الحقيقة في الإبداع سراب كما يقول بارث؛ لأن مهمة الناقد ليس هو اكتشاف الحقيقة وإنما هو البحث عن الصلاحيات "أي ما يصلح لتمام المعنى؛ بمعنى أنه يشكل نظاما متوافقا مع العلامات"⁶¹

ومن خلال هذه الدراسة الشكلية و النحوية يتمكن الدارس من سبر أغوار البنية التعبيرية وهي تتجه إلى المدلول لكشف بنيته الخفية؛ وللوصول إلى ذلك؛ لابد من تقطيع النص القصصي القصير جدا إلى وحدات دلالية صغيرة مترابطة sequence وفق نظرة سردية وخطابية متوازنة؛ لاتفكك النص وإنما تدرسه في شكله المتناسق المتوازن.

وعندما نتعرف على مدلول النص القصصي القصير جدا فإننا نتوصل بشكل مباشر إلى معرفة علاقة القاص بأعماله القصصية القصيرة جدا؛ ونعرف الظروف المساعدة على توليد هذه الأعمال، وبعد ذلك نتمكن من معرفة المتلقي الذي يتفاعل مع هذه الأعمال ويعيد بناءها من جديد.

ونختصر ونقول بأن القصة القصيرة جدا تمر بثلاث مراحل مهمة قائمة على التفاعل:

1-تفاعل الكلمات داخل النص الواحد.

2-تفاعل المدلولات

3-تفاعل الملقى و المتلقي

لأن القصة القصيرة جدا تتشكل في إطار جماعي تؤثته يد القاص ويد اللغة ويد القارئ؛ فاللغة حمالة أوجه؛ تساعد على خلق الحوارية فيما بينها من جهة وفي ما بين المتدخلين لقراءتها من جهة أخرى؛ وهكذا تتعدد مدلولاتها بتعدد متلقيها.

إن الهدف من القصة القصيرة جدا ليس اعتباطا كما يفهم البعض؛ وإنما الغرض منها إيصال رسالة عميقة من خلال هذا النص القصير جدا؛ إنها تتحقق من خلال المكونات الثلاثة المرسل و الرسالة و المرسل إليه؛ وهذا الأخير يقوم بعملية تحليل و تأويل الرسالة انطلاقا من السياق الذي وردت فيه، وللوصول إلى المعنى الثاوي بين السطور لابد من الوقوف على النص القصصي القصير جدا من ناحية اللغة ومن ناحية السياق الذي ورد فيه .

1- اللغة كمكون أساسي لإنتاج النص القصصي القصير جدا

عند قراءة القصة القصيرة جدا ينبغي النظر إلى اللغة كتراكم لعدد قليل من الكلمات ذات الاستعمال الخاص و المتفرد؛ في علاقتها بالكلمات المحاورة أو المجاورة؛ التي تكسبها معنى خاصا ومحددا؛ له قرائن تساعد على كشف دلالة الكلمة ووظيفتها وهي تنمو وتتحرك بحثا عن التركيب المناسب وعن الدلالة المناسبة المشكلة

في النهاية ذاك الخطاب القصصي القصير جدا.

و تتصف اللغة القصصية القصيرة جدا بصفة النمو والحركية؛ تتحرك بشكل هارموني متوازن؛ يراعي البنية الصرفية؛ وترتيب الفونيمات ضمن سياق تركيبى معين؛ ويحافظ على العلاقات النحوية الوظيفية حيث الأفعال تقدم وظيفة داخل الجملة؛ وتؤدي المعنى المناسب لها؛ حينها تكون اللغة مولدة تؤدي المعنى الدلالي الذي يستفز القارئ ويدفعه إلى إعادة القراءة و التأويل.

2- القصة القصيرة جدا ظاهرة كلامية

إن الوعي بأهمية القصة القصيرة جدا؛ وبكيفية كتابتها؛ وبأثرها في خلق التجاوب بين الملقى والمتلقي؛ هو خطوة إيجابية في فهم الكتابة القصصية القصيرة جدا؛ باعتبارها ظاهرة كلامية محسوبة؛ ومحبوكة بشكل مضبوط تحترم البناء الخاص الذي يليق بها و البنية الخاصة التي تلائمها؛ وإلا أصبحنا ندور في فلك وهمي بعيد كل البعد عن كتابة واعية وواعية تروم تحقيق المتعة والإفادة؛ لأن لغتها محدودة جداً من حيث عدد الكلمات؛ لكنها في الوقت نفسه لغة تحيل إلى عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات.

وللحصول على قصة قصيرة جدا ناضجة وواعية؛ ينبغي على القاص اختيار كلمات استعارية تتجاوز المعنى إلى معنى المعنى؛ الشئ الذي يحفز القارئ إلى البحث عن دلالات النص الأكثر عمقا؛ و الأدق دلالة؛ مما ينفي عن القراءة صفة النهائية؛ وتجربنا إلى

قراءات أخرى تتحكم فيها ظروف النص القصصي القصير جدا؛ ظروف القراءة؛ وذلك بربط النص بالسياقات التداولية التي أنتجت/قرئت فيها؛ باعتبارها فعلا كلاميا له مجموعة من الوظائف التي يقدمها كالتحفيز و التوبيخ و التحقير و التشجيع...وإلا ظلت في الهامش تتخبط في كتابة سهلة ومتذبذبة؛ يغلب عليها البناء العشوائي الذي يعجل بنهايتها.

أ- الفهم و التفسير

يقول الأديب المكسيكي "خوان رولفو" : "القصة القصيرة جدا هي ضربات فأس هنا وهناك؛ وعمليات مراجعة وحذف وإضافة؛ وطرح وجمع؛ و القصة من هذا النوع لها فرصة واحدة في الزمان و المكان؛ حظها يتقرر في الحين مباشرة بعد مرحلتين : كتابتها ثم قراءتها؛ فأى طلب أو تعديل أو إضافة أو وصية لاحقة أو تنميق أسلوبى لا جدوى منه" بمعنى أن النص القصصي القصير جدا ينبغي أن يكون دقيقا؛ وملغزا وذكيا مليئا بالدلالات مشحونا بالرؤى الفكرية و الفلسفية....

والقصة القصيرة جدا نظم وتأليف مليئ بالاستعارات القائمة على الإبداع؛ وكل إبداع خروج وتجاوز للمألوف؛ وكل تجاوز للمألوف هو تجاوز للمعنى إلى الدلالة، بمعنى أن القاص عندما يكتب نصا قصصيا قصيرا جدا فإنه لا يكتفى بالجمل التقريرية التي أماتها التداول وإنما يعتمد على الجمل الإيحائية الحية ذات الاستعمال الذاتى للكاتب.

ولكي نفهم القصة القصيرة جدا بالشكل المطلوب لابد من فهم اللغة والراكيب لأنها المفتاح المؤدي إلى قلب الخطاب القصصي القصير جدا؛ لأن اللغة كما قال ابن جني : هي عبارة عن مجاز؛ وبعدها يتمكن القارئ من الولوج إلى العالم الداخلي للنص القصير جدا؛ مستعينا بما يملكه من مخزون ثقافي يدلل له خفايا وعتمات النصوص؛ وعندما تحصل عملية القراءة بالشكل المطلوب تبدأ التأويلات في التداعي؛ غير أن التأويلات لاينبغي أن تكون مقولة للنص القصير جدا وإنما ينبغي أن تكون قراءة عالمة تسيير ومستوى النص وما يحمله من دلالات فكرية وأيديولوجية.

وعندما يفكك القارئ مستويات النص القصصي القصير جدا؛ تتداخل معه مستويات أخرى نفسية و اجتماعية؛ حيث إن الجانب النفسي و الاجتماعي و الثقافي....من أهم المؤثرات الحاضرة دوما في تلقي هذه النصوص وفي تأويلها؛ لأنها تكون مستفزة ودافعة لمزيد من القراءات و لمزيد من التأويل.

ب- دلالات الفراغات و علامات الترقيم

إن الوعي بالكتابة القصصية القصيرة جدا هي الكتابة نفسها؛ وإدراك مقصدية النص القصصي القصير جدا من طرف المتلقي ؛ هي مرحلة أساسية لنجاح العمل القصصي القصير جدا؛ لأن منه يبدأ العمل وإليه ينتهي بعدما يمر بعملية القراءة من طرف القراء.

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

ولهذا فإن أي تغيير يحصل في بناء القصة القصيرة جدا هو تغيير مقصود؛ له أهداف فنية وأخرى دلالية؛ يهدف منه القاص استدراج المتلقي إلى قراءة النص القصصي القصير جدا؛ كمنظومة فيها الألفاظ من جهة وفي الفراغات و علامات الترقيم من جهة أخرى.

في ندف الروح للقاص اسماعيل بويحياوي نجد قصة "الرصاص" تعبر عن نفسها من خلال كلمات منتقاة وكأنها مشهدا سينمائيا تغلب فيه الصورة على الكلمة؛ بل تكون الكلمة أداة معبرة عن الصورة؛ حيث الكلمات كطلقات الرصاص تنهمر كما تنهمر الأمطار دون انقطاع؛ ومما ساعد على توضيح الصورة إزاحة علامات الترقيم وحذفها الشيء التي بين للقارئ أن الكلمات تنزل مناسبة لوحدها دون علامات ترقيم وكأنها طلقات رصاص حقيقية.

إن النص القصصي القصير جدا هو الذي يتكلم؛ و الكلمات المشكلة له هي التي تؤدي المعنى وتحقق الدلالة؛ فالكلمات في هذه القصة بشكلها المتفرق و المتراكم ودون علاقة تجمع بينها؛ قدمت للقارئ كفاية نصية؛ ساعدته دون أدنى صعوبة على معرفة مدلولات الكلمات؛ و الكفاية النصية تتولد لدى القارئ بأشكال مختلفة تختلف ومقروء القارئ وحمولته المعرفية.

كما أن دخان في القصة بدت وكأنها دخان متصاعد من الأسفل إلى الأعلى عندما كتب القاص كلمة..

ن

ا

خ

د

صاعدة ومنتشرة من أسفل إلى أعلى الورقة؛ مما يبين للقارئ أهمية علامات الترقيم ودورها في تقديم الدلالة وتوضيح الرؤية؛ وأهميتها كذلك عندما تختفي لترك الكلمة وحدها من أجل تقديم دلالات كثيرة يفهمها القارئ من خلال التعمق في معاني ودلالات الكلمات؛ باعتبارها علامات دالة تتضمن مدلولات مختلفة تختلف باختلاف القراء؛ حيث الكلمة تتسم ببعد بصري يزاوج بين المرئي le visible والمقال le dicible بين المُعبر عنه قولاً.⁶²

إن علامات الترقيم و الفراغات تقوم بعملية الالتفات البصري وهو نتاج الإبداع القصصي القصير جدا الذي يعتمد على الحركة والتشعب والامتداد والازدحام والقدرة على التآلف بين المتناقضات؛ كما يتحقق عبر السواد والبياض؛ وعبر سمك الخط؛ و عبر النص والصورة.

ج- الاختزال اللفظي والعمق الفكري

بشكل عام نقول بأن القصة القصيرة جدا قد مرت بمراحل نهضت فيها ونمت متأثرة بكثير من المؤثرات الداخلية والخارجية؛ واتسمت بسمات ميزتها عن باقي أشكال التعبير السردي؛ إلى أن وصلت إلى مرحلة بدت فيه مخاتلة تعكس مخاتلة أصحابها، وبالتالي فإنها تحتاج إلى قارئ مخاتل يخضع المجموعة القصصية القصيرة جدا لعملية التأثير و التآثر، لأنها تسير من النص القصصي القصير جدا إلى القارئ ثم من القارئ إلى النص القصصي القصير جدا، وبينهما تخنفي الدلالات المضمرة في ذهن القاص و التي تحتاج إلى مفتاح تفكيكي يفك شفرة الكلمات العميقة و الدلالية التي تشكل تراكيب وتعابير النصوص القصصية القصيرة جدا.

كما أن القصة القصيرة جدا حمالة أوجه، و طاقة غنية و متجددة، قابلة لمزيد من القراءات؛ وفي مضامينها مزيد من الإيحاءات، يضمها القاص و يمررها عبر اللغة القصصية الدسمة و المكتنزة بعمقها الفكري و النفسي و الدلالي؛ لأن النص القصصي القصير جدا ينشط قدراتنا، و يمكننا من إعادة خلق العالم الذي تخلقه عمليات القراءة.

وتعتمد القصة القصيرة جدا؛ كفعل سردي جديد على التشاكلات السميائية؛ وهو الانسجام الذي تؤديه الصور و المقاطع القصصية القصيرة جدا؛ التي تتوحد فيما بينها لتأدية المعنى العام في الجسم

القصصي القصير جدا، حيث نلاحظ بأن السيمات (شكل اللفظة) يساعد القارئ على تمثل المعنى وخلق الدلالات (الكلاسيكات) بشكل منسجم ومتواز؛ لأن شكل اللفظة المتوازي لايساعد على السكون و الخمول؛ وإنما يفجر في المتلقي الرغبة في معرفة ما وراء اللفظة وما تحويه من دلالات وحمولات فكرية.

ففي قصة "العشرة الأبرار" للقاص حسن برطال

"يكلمني دائما عن أبنائه (العشرة) و إحسانهم إليه..ولما وجدته على فراش الموت وحيدا أدركتُ

أنه كان يحدثني عن (أصابع) يده/.."

تصدمنا جملة "العشرة الأبرار" والعدد عشرة بالخصوص؛ حيث تتشكل في أذهاننا مجموعة من التأويلات، منها الأصابع العشرة، ومنها الأبناء العشرة، ومنها الصحابة العشرة المبشرين بالجنة؛ فالجملة الاسمية ببساطتها حمالة أوجه؛ تتشاكل معانيها وتتعدد بتعدد حمولة قرائنها المعرفية و الأيديولوجية.

وهكذا تصبح القصة القصيرة جدا؛ موحدة على مستوى الألفاظ لكنها مختلفة على مستوى الدلالات، مما يحدث غموضا و عمى دلاليا في ذهن المتلقي، لكن بالرغم من ذلك؛ عندما يشتد العمى تتفتح عين ثالثة هي العين الذائقة/المتذوقة التي تستوعب المعاني الخفية و المضمرة في القصة القصيرة جدا.

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

والقصة القصيرة جدا بحكم عمقها الفكري و الدلالي تتحول من كونها اختزال لموقف أو مشهد باعتماد تقنية تثبيت الزمن على حساب الوصف؛ إلى وسيلة إبداعية لاختزال العالم؛ بما يحتويه من خزان فكري وتراثي وسياسي و اجتماعي...ففي عموم القصص القصيرة جدا لا نجد حدثا عاما تدور عليه القصة القصيرة جدا؛ وإنما هناك تفتيت دائم تلخصه الجمل السردية القصيرة جدا؛ إذ أننا نجد في كل جملة نواة مختزلة لمشهد سردي على نحو متسع.

12- القصة القصيرة جدا وفائض المعنى

1- عتمة اللغة وفائض المعنى

نسمع كثيرا بأن اللغة وسيلة من وسائل التعبير والإفصاح، وأنها وسيلة لإظهار المعنى، وهذا الحكم النهائي مجاني للصواب لأنه يعبر عن شق معين من مقصديات اللغة لأنها في الحقيقة تخفي معان ودلالات أكثر مما تظهر، تضرر دلالات يتوه المرء في دروبها المعتمة ويسقط في فخاخها، وتعلو درجة العتمة في لغة الإبداع أكثر منها في لغة الحديث العادي.

فمنذ القدم و الإنسان يحاول جاهدا كشف الغموض الذي يلف العالم بواسطة اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير و التواصل، فأصاب اللغة ما أصاب العالم من غموض، وأصبحت مشحونة بكثير من الرموز و الأساطير التي اعتقدها الإنسان وحاول تفسير الوجود باعتقادها عندما عجز عن إيجاد إجابات مقنعة لكثير من الأسئلة.

ومثلما في دماغ الإنسان ظاهر وباطن وشعور ولا شعور؛ أصبح للغة كذلك ظاهرا وباطنا، فالقارئ العادي يكتفي بظاهر النص و القارئ الناقد يبحث عميقا في باطن النص القصصي القصير جدا لكشف غموضه وإنارة عتمته.

فاللغة في حد ذاتها عبارة عن رموز مأخوذة من واقع المجتمع، تدخل في علاقة أيروتيكية من أجل إعطاء المعنى، وهذه الرموز لها شيفرات معينة ينبغي كشف دلالاتها وذلك بالبحث عن مساحة معينة من الضوء يدخل منها القارئ/الناقد لإنقاذ النص القصصي القصير جدا من الغرق في عتمته وهذه الميزة لا تتأى لأي أحد، بل ينفرد بها القارئ/الناقد الذي يمتلك آليات القراءة، وتوفره على مرجعيات ومنابع قرائية متعددة.

وهذه العتمة في القصة القصيرة جدا هي جزء من تشكيلها ومن بنائها المكثف و المختزل ولصيق بطبيعتها المتكتمة على نفسها، فهي بحكم تركيبها اللغوية وبنائها المختزل تحتاج إلى من يبحث عن المختبىء و الدفين في طياتها ليخرج للقارئ (ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة و البلاغة و البيان و البراعة وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز و الايماء و الاشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبئ ليطلب، وموضوع الدفين ليبحث عنه فيخرج...)⁶³

فبعد القاهر الجرجاني هنا يقول: بأن اللغة حمالة أوجه؛ لأنها تقوم على المجاز وأن المفردة وحدها مستقلة عن سياقها؛ لا تحمل هذا المجاز ولا تتخذ دلالات متعددة، فتعدد معانيها يكمن في وظيفتها داخل السياق اللغوي وليس خارجه.

والمهتم بالقصة القصيرة جدا لا ينبغي عليه البحث في مقصدية النص المعلنة؛ ولا يكتفي بظاهر النص فقط بل ينبغي عليه البحث عن نص آخر مجازي متخف خلف النص الظاهر(اللغة).

وأثناء هذه العملية يكون القارئ/الناقد مجبرا على اعتماد مناهج نقدية متنوعة منها المناهج التي تتناول ظاهر النص في مرحلته الأولى كالبنوية و الأسلوبية و السميائيات و المناهج التي تتناول باطن النص كالهيرمينوطيقا....

وتناول القصة القصيرة جدا يتم عبر مرحلتين عبر مرحلة فهم النص سانكرونيا وعبر مرحلة تأويل النص دياكرونيا للبحث عن "المدلول المتعالي" عند ديريدا و التفكيكيين للوصول في مرحلة ثانية إلى (التأويل المضاعف) عند أمبيرطو إيكو.

و التأويل المضاعف هو الذي يضاعف من درجة شعرية النص المؤول؛ مستعينين في درجة موازية أثناء عملية التأويل بالمنهج النفسي للبحث عن اللاوعي الفردي عند فرويد و اللاوعي الجمعي عند يونغ، لكنها مناهج متقاطعة لا تعزل البنية الداخلية عن البنية الخارجية؛ أي أنها تدرس خارج النص في داخله؛ حيث الداخل و الخارج بنية نسقية متكاملة .

2- من ظاهر النص إلى الخفي فيه

إن كل فعل كتابي هو تسجيل لما ترسخ في اللاوعي الفردي و الجماعي يعبر عن آمال وآلام الإنسان؛ يتتبع الواقع المعيش و الواقع المأمول؛ ينقله من واقعه الواقعي إلى واقعه المتخيل؛ وهذا الواقع المتخيل هو النص القصصي القصير جدا.

وهذا الفعل الكتابي يثير فضول القارئ ويرغب في كشف خباياه ومشاهدة ما يخفيه من عوالم ورؤى تتجلى للقارئ بدرجات مختلفة تختلف وطبيعة هذا القارئ ونوعية مرجعياته؛ حيث كل قارئ يأخذ منه بقدر مرجعياته ومقروئه.

وهذا ينطبق على جميع النصوص الإبداعية بما فيها القصة القصيرة جدا، وفي هذه الأخيرة تزداد قوة العتمة بسبب طبيعتها التي تتصف بالاضمار و التكثيف و الاختزال...فكل قارئ يأخذ منها ما يسد نهمه المعرفي ويترك ما لا يراه لقارئ آخر قادر على الغوص عميقا في باطن النص القصير جدا و الانتقال من المرئي إلى اللامرئي ومن المقول إلى المسكوت عنه.

وهكذا يصير الباطن هو جوهر الكتابة القصصية القصيرة جدا لأن جماليتها ليس في انفتاحها وإنما في عتمتها وفي شدة العتمة تظهر كوة في النفق منها يتسلل القارئ ويستل لب الموضوع ورحيقه؛ لأن

الإبداع الحقيقي ليس في ظاهر النص القصير جدا وإنما في جوهره وفي الجوهر يكمن فائض المعنى.

وهذا يعني أن النص القصصي القصير جدا يحمل معنيين؛ المعنى الذي يحمله القاص (المقصدية) و المعنى الذي تحمله اللغة في انزياحاتها المجازية و الرمزية و الأسطورية، وإذا أردنا فهم عالم النص القصير جدا لابد من فهم اللغة أولا (فإذا كانت اللغة ليست لذاتها ولكن لعالم تفتحه وتكشفه، فتأويل اللغة -إذا- لا يختلف عن تأويل العالم)⁶⁴

ومن اللغة يدخل القارئ/الناقد ليكشف ما انغلق في النص القصصي القصير جدا، وإخراجه من دلالاته الحقيقية إلى دلالاته المجازية، لكن هذه العملية لا ينبغي أن تكون اعتباطية بل ينبغي أن تخضع لمنطق العقل؛ وتكون موافقة للمرجعيات العامة التي يستقي منها كل من القاص و القراء مرجعياتهم.

وهذه المرجعيات تكون شاملة فيها اللغة و البلاغة و الفلسفة و التصوف و الأنثروبولوجية...وعند كشف الغطاء عن الخفي و المحجوب في النص يصل القارئ/الناقد إلى فائض المعنى عبر التفاوض مع النص من أجل مده بالمفاتيح التي تكشف مغاليقه وتعري رموزه، لأن القصة القصيرة جدا هي بناء مركب من عدة رموز لغوية وسميائية ودلالية ينبغي التعامل معها على اعتبار أنها

بوابة منها يدخل القارئ إلى عالم النص الداخلي، كما أن الرموز ما هي إلا واجهة زائفة تخفي وراءها المعنى الحقيقي المختبئ وراءها.

إن جمالية النص القصصي القصير جدا تكمن في انزياحات لغته وعتمتها، وذلك باعتمادها مجموعة من المجازات و الاستعارات التي تبتعد عن التوافق وتبحث عن الاختلاف و التنافر لأنه حيث توجد الاستعارة يوجد الصراع؛ ومن طبيعة الصراع خلخلة الفكر ودفع القارئ إلى توسيع المعنى لاستعادة الأنساق الثاوية في باطن النص القصير جدا.

والغموض بشكل عام سمة تميز النصوص القصصية القصيرة جدا الراقية، يثير في القارئ درجة عالية من المتعة ويدفع الى مزيد من التأويل (المحجوب عن الإفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل له في النفوس من التعظيم وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل)⁶⁵

فالغموض بهذا المعنى يكون معبرا إلى المعرفة؛ حيث مع العمى يشتد إنصات الأذن الثالثة؛ وعلى الناقد أن يبحث عن المعاني المعتمة قصد إنارتها وفك غموضها، من خلال التأمل العميق في رموزها وتأويلها، لأن القاص قصد أن ينسى مجموعة من الخطابات المندسة في عتمة النصوص القصصية القصيرة جدا، لأنها خطابات مصيرية كالموت المؤجل عند القبض عليها تكتمل الصورة و ينتهي عمر النص؛ و هكذا فإن الأعمال القصصية

الخالية من الانزياحات اللغوية ومن المحسنات البلاغية هي قصص مية لأنها ثابتة بعيدة عن التنافر المحدث للصراع و المولد للقراءات.

و القارئ/الناقد بآلياته يفك مغاليق النص القصصي القصير جدا الملغز ويفكك تمفصلاته للوصول إلى جوهر النص المتربع وراء ظاهر اللغة وشكلها؛ لأن ظاهر النص القصصي القصير جدا يكشف عن وعي القاص أما باطنها فيخبئ اللاوعي الذي ينبغي استعادته وتجميع المعنى المغترب داخل نسقه الثقافي المغلق.

3- القصة القصيرة جدا من التنوير إلى التمرير

القصة القصيرة جدا شكل أدبي منفتح بالرغم من طبيعتها المكثفة و المقتررة؛ حيث في انفتاحها تحفيز للمتلقي على خلق تهيئات وتمثلات على المشهد و الفضاء الذي تجري فيه، تحرك فيه الخيال و التخيل اللذان يخلقان عوالم راسخة في الذاكرة؛ عوالم تختلف تأثيراتها باختلاف قدرات القارئ على الغوص عميقا في بنيات النص القصصي القصير جدا السطحية و العميقة؛ ومن بين التقنيات التي تساعد على فتح هذه الفضاءات لعبة الصمت القابع بين السطور و الحذف و الغياب و اقتصاد الكتابة.

و التحفيز القرائي لا يتأتى للقارئ إلا إذا كانت لديه الأهلية *compétence* لإنجاز هذا الفعل؛ وتتجلى الأهلية في قدرة القارئ على خلق هذه العوالم و الفضاءات و استعداداته النفسية و الفكرية

لايجاد ممرات و فراغات لتمرير الخطاب القصصي القصير جدا لكي يخلق هذا المتسع وهذه المساحة للتأمل و التصور و التمثل، وهذه القدرة و الأهلية هي التي تخلق منه قارئاً منجزاً ومساهماً في انتاج المنجز القصصي القصير جدا.

وعندما يتحقق الفعل القرائي وما بعد القرائي- التأويلي - يستمتع القارئ بجزء ما أنتجه من تأويل وقراءات؛ حيث تتحقق لديه متعة/لذة القراءة⁶⁶ وهكذا تصبح القصة القصيرة جدا فعل انكتابي تكتبه عدة أياد، يد الكاتب ويد القارئ وأيدي الشخصيات و الأحداث و الفضاءات التي تجري فيها القصة القصيرة جدا.

فهي بهذا المعنى انتاج أدبي مضغوط مستعد للانفجار في أية لحظة، وفي انفجاره توليد للمعاني و الدلالات، فالنص القصصي القصير جدا جسم غامض بالمفهوم الأفلاطوني له جذع ورأس وأطراف لا يمكن التعامل مع جزء من هذه الأجزاء، لأن في فصله وتقطيعه تحريفه عن حقيقته و عما يريد تحقيقه من غايات، لأن القصة القصيرة جدا من جهة تعتبر تنويرية تمتع القارئ؛ ومن جهة أخرى تمريرية تمرر خطابات مشحونة بحمولات فكرية وأيديولوجية.

4- رحلة البحث عن فائض المعنى

إذا كان التنظير والبحث عن المنهج المناسب وتقديمه للقارئ لأخذ رؤية نقدية تقربه من محتوى المنجز الأدبي شئ هام؛ فإن الممارسة

النقدية الاجرائية ركيزة أساسية لا تستقيم الدراسة النقدية إلا بها، لأن الممارسة النقدية تعمل على كشف أسرار النص وسبر أغواره باحثة عن فائض المعنى الغابر في عتمة النص القصصي القصير جدا .

سنعمل من خلال هذه الدراسة النقدية الاجرائية الوقوف على الدلالات التي تختفي وراء النصوص القصصية القصيرة جدا التي تشكل مجموع سيمفونية الببغاء للقاص المغربي حسن برطال⁶⁷ وسنركز في هذه الدراسة على ما تقدمه هذه المجموعة القصصية من دلالات على مستوى العتبات النصية كعتبة العنوان و لوحة الغلاف و التقديموعلى مستوى لغة القص القصصي القصير جدا؛ و على مستوى ما تخفيه هذه المجموعة القصصية من فائض المعنى الذي قد يختلف فيه القراء أو يتفقون عليه؛ على اعتبار أن لكل نص قصصي قصير جدا من هذه النصوص له سياقات تأويلية تختلف باختلاف السياقات التاريخية و الاجتماعية و النفسية....وأن عملية إنتاج فائض المعنى ينبغي أن تراعي كل هذه المعطيات لكي تلامس مقصدية القاص؛ ولكن رغم ذلك فإن القارئ يقبض على بعض هذا المعنى ويبقى جله في بطن صاحبه.

إذا كانت الكتابة صورة مشوهة عن اللغة فإن حكي الببغاء هو تقليد مماثل لحكي الإنسان؛ الذي يحاكي الواقع ويتتبع تفاصيله؛ إن القصة القصيرة جدا كالبيبغاء مازالت حية تبحث عن ذاتها؛ وتبحث عميقا لاستخراج جيناتها الحقيقية التي ارتوت بها؛ إنها جسم متناسق

ينبغي أن يستخرج الحقيقة من داخلها لا البحث عنها خارج هذه الطاقة الفعالة.

فالقصة القصيرة جدا بهذا المعنى ليست بالضرورة انعكاسا آليا للواقع؛ وإنما هي تقليد له مع إضافة خصوصية المبدع وفرادته؛ وكان القاص حسن برطال في "سيمفونية البيغاء" هو المبدع الذي يتتبع واقع ومحيط الإنسان العربي البسيط بكل مستجداته ومتغيراته ثم يتمثله في مخياله و ينقله بعد ذلك أدبا؛ بأن يضيف عليه أدبية الأدب بشكل مقطر حسب ما تحتاجه القصة القصيرة جدا.

وفي هذه المجموعة القصصية (سيمفونية البيغاء) جاءت هذه السرود القصيرة جدا متناغمة ومنسجمة في شكل سيمفونية تتبع سلما موسيقيا منسجما ومندمجا يتتبع جزئيات الواقع وتفاصيله.

عندما نقرأ قصة الاسمنت المسلح⁶⁸

" المدينة (الميتة) هزها الماء...ومقبرة شهدائها ظلت صامدة لأن حجر أساسها تحت الأرض (حي)"

فاللغة في هذا النص القصير جدا تمدنا بالمعنى اللحظي البسيط؛ وتخفي عنا المعنى البعيد الذي هو فائض المعنى الذي يحتاج إلى حفر عميق فيما وراء الكلمات لكشف مخبوء النص ومقصدية القاص؛ فالمقصود هنا سكان المدينة وليس المدينة كبنائيات، فقد ذكر القاص المدينة /الكل وهو يقصد سكانها/الجزء؛

سكان هذه المدينة شبعوا موتا ولم يعد يرجى منهم أي أمل لأن الإنسان عندما يغرق في البحر وتطفو جثته على سطح الماء تنتهي منه الحياة ولم يبق فرسا لنجاته أي أمل؛ ولهذا استخدم القاص عبارة (هزه الماء) التي تخدم الوجهين الوجه العربي الفصيح و الوجه العامي المتداول بين فئات عريضة من الناس؛ فالجملة هنا ولادة معان تظهر للقارئ العادي وتخفي وراءها معان متعددة تتعدد بتعدد القراءات؛ وفي المقابل نجد الجملة الثانية التي تبعث على التهكم و الاستهزاء من البشر الأحياء على اعتبار أن الشهداء الذين هم تحت الأرض هم الأحياء الحقيقيون، لأنهم سجلوا بطولات يشهد عليها التاريخ وتشهد عليها الأمم.

لقد استطاع القاص حسن برطال إعادة إنتاج الواقع؛ في شكل يجعل المتلقي يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستنفر إعادة النظر فيما يجري حوله، وفي هذا تأثر بأسلوب تيار الوعي وتقنيات القصة القصيرة الجديدة التي عززت الانقلاب إلى الداخل وجعلت القاص يعبر بصوت مسموع، لأنه يصف حالة عقله وعواطفه وانفعالاته إزاء العالم والناس الذين يحيطون به؛ وهكذا تميزت هذه النصوص القصصية المشكلة لسيمفونية البيغاء بتنوعها على مستوى البناء الفني وعلى مستوى الحمولة الفكرية و المعرفية، حيث إن القصص جاءت على شكل شذرات قصصية قصيرة جدا مضغوطة ومقطرة صب فيها القاص حسن برطال حمولته الفكرية التي تلخص تجربته الحياتية و الاجتماعية بأسلوب درامي مغلف

بالنكته و الفكاهة.

فالقصة الواحدة تتحرك بأفعالها وضمائرها وطريقة السرد التي غالبا ما تكون حوارية تستفز القارئ وتنقله إلى عالمها المتداخل و المتشابك الذي يحتاج إلى مفك لفك ألغازه، وبمجرد ما يمسك القارئ رأس الخيط تنفسخ القصة وتفك أزرارها وتكشف أسرارها، وتظهر وكأنها اختصار موجز ومكثف لواقع معقد استطاع القاص نقله وتقديمه بطريقة فنية وجمالية بين أيدي القراء. "هو على أهبة جر عربته..أوقفه شرطي المرور سائلا: أين هي علامة الجر" فحص تقني⁶⁹ ... فالقصة ببساطتها تعتبر تهكما على/من الواقع تحت عنوان عريض فحص تقني؛ لكن وسيلة النقل التي يتحدث عنها القاص هي عربة نقل يجرها صاحبها بدل الحمار وفي الخلف ينام أطفاله الخمسة، وهي صورة حالكة تعبر عن تدني مستوى الحياة عند فئات عريضة من الشعب الذين يعانون شظف العيش و القهر و الويل.

ومن خلال قراءتنا لسيمفونية البيغاء توصلنا إلى نتيجة مفادها أن الشخصيات فيها غير نمطية، شخصيات متفلتة تتخذ أشكالها حسب ما يعطى لها من أدوار فهي الممثل الذي يقدم أدواره حسب ما يحتاجه المشهد القصصي القصير جدا من صور ودلالات؛ الشئ الذي يدفع القارئ إلى تتبع الشخصية ومراقبة هذا التنوع وهذا التلوين في الأدوار؛ لكن بالرغم من هذا الدور العائلي المتفاوت حسب الأحداث و المناسبات وما يقدم لها من أدوار فإنها تتفق في

طبيعة الثيمة التي يحددها السارد سلفا ويخفيها بين سطور المنجز القصصي القصير جدا وبين الفراغات و البياضات التي يتركها كشيئات على القارئ كشفها.

والثيمة التي يخفيها القاص حسن برطال في سيمفونية البيغاء هي ثيمة "السخرية السوداء" حيث القاص هنا في هذه المجموعة القصصية يرصد مجموعة من الظواهر الاجتماعية ويتتبعها بعين السارد المبدع دون فضح ما تخفيه شخصيات هذه القصص، إنه يتركها فارغة كل قارئ يملؤها بما يناسب قدراته الفكرية و المعرفية.

ففي قصة عصابة الأبطال⁷⁰ صارع الموت في (نصف النهاية)...ولما انتصر وصل إلى النهاية..." فالضمير الغائب هنا شخصية تتحرك بحرية في فضاء القصة ويترك الباب مواربا للقارئ من أجل تحديد هويته وقراءته القراءة المناسبة التي تتنوع بتنوع القراء وبتنوع أفق انتظارهم.

ومما زاد في تعميق المعنى في هذه المجموعة القصصية الفراغات و البياضات في نقط الحذف؛ وحذف بعض الكلمات وإسقاط بعض الجمل من القصة لأنها تقنية خاصة تتميز بها القصة القصيرة جدا عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى، فهي تقوم بعملية تسريع السرد القصير جدا ففي النعجة دولي

"طلب مني المحافظ على الأملاك العقارية الوثائق التالية:

نسخة من

نسخة من....

ولما تذكرت قصة (دولي) أوقفت كل الاجراءات خوفا من تفويت العقار إلى (نسختي) " نجد القاص حسن برطال يحذف جملا تحتاج من القارئ إلى حمولة فكرية ومرجعيات لها صلة بواقع الناس وبما يعيشونه من حالات مماثلة، لأن التجارب الحياتية بين الناس هي تجارب متشابهة استطاع القاص نقلها إلى القارئ لأنه يتوفر على خاصية اللغة البليغة و يمتاز بالقدرة على التخيل، الشيء الذي لا يتوفر عليه الإنسان العادي.

وهكذا تتجدد الحياة في النص بتجدد وتعدد القراءات لأن القراءة التي تغوص في عتمة النص و الباحثة عن فائض المعنى تبعث الحياة وتلهم الفرح وتلهم الرعب وتتولد عنها أعمال أخرى كما يقول نيتشه في كتابه إنسان مفرط في إنسانيته.⁷¹

وتزداد القصة القصيرة جدا في السيمفونية أكثر توثرا وأكثر عمقا عندما تقلب عميقا في المخزون السياسي القابع في ذاكرة المتلقي المتلهف لمن يكشف عنه غمة الإفصاح عن المقدس السياسي والديني والجنسي ففي قصة سياسة⁷² "ثائر يحلم بالوصول إلى (قلب) النظام....الحاكم يفتح له صدره ويسهل عملية المرور إلى (قلبه) "

فالنص هنا لا يحتاج إلى ثرثرة فهناك تكتم على مستوى الألفاظ لكنه غني على مستوى الدلالات، لقد جاءت كلمة ثائر بصيغة التنكير لأنه شخصية عامة، لكن الحاكم جاءت بصيغة التعريف لأنه شخصية خاصة ومعروفة، الحاكم يحاول استمالة الثائر وضمه إلى رعيته وجعله بوقاً لأفكاره ومشاريعه؛ غير أن الثائر له مقصدية أخرى وهي قلب النظام أصلاً؛ فكلنا يعرف بأن العالم العربي غني بثرواته وغني بخيراته، لكنها تبقى في أياد محدودة ومعدودة؛ والثائر هو الوحيد الذي يعبر عن هذا الظلم وعن هذا الاحتكار؛ فهو في مخيلة القارئ العربي الوحيد القادر على قلب هذه المعادلة غير المتوازنة وغير الصحيحة؛ إنه الوحيد القادر على قلب النظام لكنه كثيراً ما يتعرض لفشل المحاولة ويتعرض هذا الحلم للتلاشي و التبخر؛ فلا يصل إلى قلب النظام؛ وفي المقطع القصصي تأتي كلمة "قلب" حمالة أوجه تتعدد دلالاتها بتعدد القراءات وبتعدد التأويلات لما تحمله اللفظة من حمولات فكرية ودلالية، فمن القراء من يقرأ اللفظة بما توحى به من دلالة سطحية (القلب : جهاز ضخ الدم) ومنهم من يتعمق قليلاً في انزياح اللفظة وتحميلها حمولة أيديولوجية أكثر عمقا وأبعد دلالة؛ وهي النظام الحاكم (قلب النظام) و التبرك بقربه وبما يمنحه من عطايا وكرامات مالية ومعنوية، وفي مستويات أخرى أكثر انفجارية تأخذ اللفظة دلالة تورية - بالمفهوم البلاغي- يفهم منها قلب نظام الحكم وتغييره بنظام آخر يلبي طموح ورغبات المواطن العربي؛ وهكذا تصبح اللفظة الواحدة بخيلة في شكلها لكنها غنية في دلالاتها وفي ما ترمز إليه من معان وفائض

دلالة تولده اللفظة في ذهن المتلقي.

وتبقى سيمفونية الببغاء زئبقية ومنفلتة يصعب القبض على كل معانيها، فكلما اقتربنا من دلالتها كلما ازدادت بعدا وعمقا واحتاجت إلى مزيد من القراءة والتأويل؛ لأنها تتميز بانفلاتها من سلطة ووفرة الألفاظ وبخيلة من كثرة التراكيب؛ كما أن اللفظة فيها تفهم في سياقات متعددة كل يفهمها حسب ما يحمله عنها من حمولات ومرجعيات.

13- القصة القصيرة جدا ومقاربة النوع "الجندر"

لقد ظلت المرأة تتعرض للعديد من آليات الإخضاع عبر التاريخ بغرض تدجينها، بالضبط كما حدث للحيوانات الأليفة؛ وقد نجحت هذه الآليات كثيراً في تحقيق هذا الخضوع للدرجة التي أصبحت معها المرأة تقوم هي نفسها بدور أساسي في تدجين نفسها؛ باعتبار أنّ هذه هي خياراتها ونمط الحياة التي تجد نفسها فيه؛ وقد انعكست هذه الوضعية على إبداعاتها الأدبية "القصة القصيرة جدا نموذجاً" فجاءت كتاباتها وفق النموذج الذي يحبه الرجل ويرضاه.

ومن أسباب تكريس هذا الوضع هو أن المرأة مُحاطة بالعديد من الإنشاءات الثقافية والسياقات التقليدية الضاغطة التي تجعلها غير قادرة على تمثيل نفسها فبالأحرى باقي النساء؛ وذلك بسبب تعدد الحُجُب وسمك الستائر الأيديولوجية التي تقف حائلاً أمام الكاتبة لزعة بعض قناعات المجتمع الذكوري؛ قناعات غدت مسلمات وبديهيّات مع مرور الوقت.

لكن في مرحلة ما بعد الحداثة التي استمرت من أربعينيات القرن الماضي إلى التسعينيات منه ظهرت مناهج نقدية رفضت الثبات و السكون الذي عرفته مرحلة الحداثة "من عصر التنوير إلى الأربعينيات" هذه المناهج ما بعد حداثية التي استجوبت السرديات الكبرى، وفندت المهيمنات الثقافية؛ ومن بين هذه المناهج نذكر النقد

الثقافي الذي عقد مع الحركات النسوية شراكة مميزة.

وقد جاء النقد الثقافي لكشف هذه الظاهرة بأن اتخذ إبداعات المؤنث موضوعا له عندما يقاربها مقارنة نوعية يميز فيها بين اللغة المكتوبة و الذات الكاتبة؛ ويبحث في النص المؤنث عن الوعي الذي يفيض في ثناياه عبر الأنساق الدلالية، وهو ينوب عن المرأة في التعبير عن صمتها، مستجليا فكرة تمثيل المرأة الكاتبة لذاتها ولبنات جنسها.

يعود تاريخ النقد الثقافي إلى القرن 18 في أوروبا، لكنه تطور وازدهر في تسعينيات القرن العشرين، مع الناقد والمفكر الأمريكي "فنسنت ليتش"، متجاوزا البنيوية والسيمائيات و الاستيتيقا....، معتمدا على تيمات أخرى تساهم في فك ألغاز النصوص الأدبية.

وقد بدل ليتش جهدا كبيرا للبحث عما يضمرة ذهن المتلقي من قراءات؛ بمعنى معرفة الأثر الذي يخلفه النص الأدبي عند القارئ؛ باعتبار أن القارئ أثناء قراءته للنصوص الإبداعية؛ ينتج نصوصا أخرى تختلف عن النصوص المقروءة، فجمالية النص تأتي في درجة ثانية بعد معرفة العيوب المضمرة وراء الشكل الفني والجمالي وهو بذلك يبين لنا "العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي" وبذلك انتقل النقد الثقافي من دراسة النصوص و معرفة دلالاتها، إلى دراسة الأنساق الثقافية المضمرة في ذهن المتلقي، ومعرفة المخبوء المضمرة في أنساق التفكير لدى المتلقي.

و نشير بأن المتلقي في ضوء المنهج الثقافي، ليس هو المثقف النخبوي، بل هو المثقف الهامشي الذي يكافح من أجل إيصال صوته إلى العالم، و هذا الصوت ليس فردياً، وإنما هو صوت جماعي يعبر عن نبض الشارع و هموم المواطن البسيط، ويقوم مقام الجماعة التي لا صوت لها "صوت المرأة – صوت السود – صوت الهنود..."

اللغة الذكورية و السياق التاريخي

إن الإنسان هو الذي أنتج اللغة ليعبر بها عن نفسه؛ ومن خلال تطور استعماله لها صارت هي التي تسيطر عليه وتصنع له عالمه؛ فاللغة غير محايدة لأنها هي التي تؤطر له نسق مفرداته وتعابيره بما يؤكد حمولتها الثقافية التي تهيمن على السلوك الإنساني.

وفي القسمة الثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهي اللفظ بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي يبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها فاللفظ فحل ذكر والمرأة المعنى.

فاللغة صارت رأسماً رمزياً للفحل الذكر؛ يستثمره في المجال الثقافي والاجتماعي؛ إنه يكتنه خوافي هذا الرأسماً ويستجلي مقولاته المضمره والمتوارية في تلافيف النسق اللغوي ليمارس فضائحيته النقدية ليظهر المستور الذي يؤديه الذكوري في ركام ثقافة الوهم التي تشكل مواقفنا العادية في الحياة وهذه المواقف تنبني على مظنة السائد والمدرك المباشر.

فاللغة بهذا المعنى تعمل على نقل وبلورة الأفكار والممارسات المتعلقة بالنوع الاجتماعي، لأن اللغة المتداولة والمكتوبة والمبثوثة في حركات الجسد؛ مازالت تحمل علامات الذكر الذي رسّخ فيها معطيات مذكرة؛ وعملت على اختراع (الفعل الشعري) و(صناعة الطاغية) الشاعر؛ مع إقصاء عالم المرأة على المستوى اللسني؛ وتكمن إحدى إشكالات اللغة في أنها توجد ضمن أعمدة ثقافة المذكر من حيث إنه يعتبرها طريقته الفضلى للتموضع في بؤرة كل نقاش نظري أو فكري؛ كما تعتبر أحد أهم أدوات هذه الثقافة للاستمرار وإعادة إنتاج ذاتها.

وهذا الإحساس بذكورة اللغة مستنتج من الإحساس بذكورة الثقافة التي تعتبر مجالا حيويا وطبيعيا لهيمنة النظام الأبوي، فإن اللغة بهذا الاعتبار قد تورطت بفعل القصد الذكوري في تدعيم نسق الإنحيارات في ثقافته التي سماها الغدامي ثقافة الوهم.

لغة الجسد الأنثوي كمكون أساسي للكتابة النسائية

ولهذا لم تستطع المرأة إلا أن تبادل اللغة بالجسد؛ فحتى وإن شاركت مع الرجل في التعبير العادي؛ فهي تتفوق عليه في تعبيرات الجسد؛ فاللغة المباشرة للجسد تعتبر إحدى أسلحة المرأة للدفاع عن وجودها المباشر أمام سلطة المؤسسة اللغوية السائدة⁷³؛ و ضد الذوبان والانصهار المعلن والخفي في صف الذكورة؛ فيقابل احتفاء

المرأة بجسدها ولغاته؛ احتفالية الرجل بفحواته التي يعبر من خلالها عن كينونته وتفوقه في مدارج السلطة المعرفية والثقافية، ولهذا من حق المرأة أن تنظر لقضية الاختلاف بمفهوم التمايز لا بمفهوم المساواة⁷⁴.

فقد تابع النقد الثقافي ذكاء ومكر وحيل نسائية تدل على إبداع المرأة تاريخيا، أبرزها نموذج الأسطورة الإغريقية «بينيلوب» وحكاية شهريار وشهرزاد في ألف ليلة وليلة؛ مؤكداً أن الإرهافات الأولى لإبداعات المرأة تتمظهر في نزوعها نحو الإبداع وأنها مبدعة بالفطرة منذ عصور قديمة.

وتروي الأسطورة الإغريقية «بينيلوب» أنه عندما غاب عنها زوجها الملك «أوليس» أصبحت هذه الأخيرة محط اهتمام العديد من رجال المملكة؛ فأبدعت حيلة إبداعية تقيها من أطماع هؤلاء الرجال تتمثل في اختيارها لفكرة الحياكة حيث تقوم بنسج الخيوط طول النهار وبفكها طول الليل لكي تؤجل فعل امتلاكها من طرف هؤلاء الرجال.

أما حكاية ألف ليلة وليلة فتجسد أيضا قمة الإبداعات النسائية عن طريق الحكى؛ إذ تروي هذه الحكاية أن شهريار كان يقتل كل النساء؛ معتبرا أن الزوجة تخون زوجها بالفطرة والسليقة؛ ولكي تخلص شهرزاد بنات جنسها من عملية القتل هذه ستعتمد إلى الحكى وإبداع حكايات كل ليلة لغواية شهريار؛ وهي في العموم حكايات

قصيرة جدا تليق باللحظة التي تستطيع فيها المرأة تمديد عمر فتيات
كثيرات من بنات جنسها.

-النقد الثقافي وكشف سلطة النقد الأدبي الذكوري-

ويأمل النقد الثقافي أن يحدث خطوطا جديدة في هندسة النقد الأدبي
الذي ظل يستعمل مفاهيم الموضوعية في التحليل والمقاربة في
تعاطيه مع كتابة النساء، من حيث إن الخطاب النقدي مُورس في
غالبية من طرف الرجال الذين عبّروا عن أيديولوجية ذكورية
مركزية؛ حاول مناقشة الكتابة النسائية من معيار المساواة؛ على
حساب الخصوصية والاختلاف والتمايز، إذ بجهل هذا الخطاب
مسألة الاختلاف الجنسي، إنما يؤكد ضعف خطابه ورؤيته
ومحدودية تصوره لأدب المرأة وللنصوص القصصية القصيرة جدا
التي لم تأخذ حقها من الدرس و التحليل إلا في السنوات الأخيرة،
مما يعكس بعض عوائقه المعرفية والتاريخية. فالنقد الأدبي - في
تركيزه على الجمالي "أوقع نفسه، وأوقعنا في حالة من العمى
الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي؛
وظلت العيوبُ النسقية تتنامى متوسِّلةً بالجمالي؛ الشعري والبلاغي؛
حتى صارت نموذجًا سلوكيًا يتحكم ذهنيًا وعمليًا، وصارت نماذجنا
الراقية - بلاغيًا هي مصادر الخلل النسقي". ولعل هذا الخلل هو ما
دفع الغدامي لأن يعلنَ عن "موت النقد الأدبي" - لأنه غير مؤهل
لكشف هذا الخلل الثقافي- وإحلال النقد الثقافي مكانه، بمعنى
تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص، وتبريره

(وتسويقه) إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه .

إن النقد الثقافي في سياق طرحه لإشكالية الأدب النسائي يجعل من مشروعية الاختلاف الجنسي وأثره في فعل الكتابة مبحثا مستقلا؛ وهو بذلك يسعى إلى إحداث منافذ جديدة في الدراسات والسرديات النسائية، نظرا لما يحمله النص النسائي القصير جدا من موقف فكري تجاه المؤسسة الرسمية وسلطة المجتمع وهيمنته.

-فحولة اللغة وأنوثة المعنى-

إن الكتابة النسائية بصفة عامة و القصيرة جدا بصفة خاصة؛ تحدث نوعا من الفضول في نفسية المتلقي وتدفعه إلى التنقيب في عوالمها الداخلية و الخارجية من أجل استكشاف السر في جمالها وتلقها و البحث عما يجعلها متأققة وجميلة وعن سر هذا الجمال يتساءل النقد الثقافي...هل المرأة تكتب انطلاقا من المتخيل الأدبي، حيث تتمكن المرأة من خلق عالم متخيل خاص بها يميزها عن هيمنة الكتابة الذكورية فتتحول المرأة من المرأة المكتوب عنها إلى المرأة الكاتبة،وبذلك تتحول المرأة من صوت خافت مقموع إلى صوت سارد يعبر عن واقعه و أحاسيسه؟⁷⁵.

أم أنها تكتب بجسدها الأنثوي،حيث إنها تورط جسدها في كثير من الأحيان في سرد أحداثها وتجعله نقطة انطلاق مجموعة من الأحداث التي عرفت في حياتها. وفي تعبيرها تشكل لدى القارئ

مجموعة من التصورات و التمثلات السميائية المفتوحة على كثير من القراءات و التأويلات؟.

في الحقيقة إننا عند دراستنا للجسد النصي نتمكن من تتبع الجسد الأنثوي المنتج لهذا النص، وذلك من خلال المفردات المليئة بالأنوثة، هذه المفردات التي في تعالقتها تحدث جسدا نصيا ممشوقا كما جسد المرأة وهكذا يتحول من الجسد الفيزيقي إلى الجسد السوسيوثقافي. لأن النص السردي عندما نتناوله بالدراسة لا يهمننا فيه ظاهر النص/اللغة بقدر ما يهمننا فيه هو مجموعة من المضمرات النصية والتناصية والبصرية و الدلالية وما يحيل إليه من إحالات خارجية تفرزها الكتابة النسائية التي تتميز عن الكتابة الذكورية.

كما أن الكتابة النسائية تحتوي على جانبين، جانب فني وآخر جمالي، فالجانب الفني هو الذي تنتجه الكاتبة و الجانب الجمالي هو الذي ينتجه القارئ أثناء القراءة وهو الذي يجعله يميز بين الكتابة النسائية و الكتابة الذكورية وفي حالة عدم قدرة القارئ على هذا التمييز فلا غرابة في نعت هذه النصوص النسائية بأنها لم تستطع الخروج عن الخط التحريري الذكوري.

والنقد الثقافي يستطيع تحويل الرؤية المعرفية للمرأة إلى علاقات نصية، نقد يرصد الأنثوي الذي يشكل وجوده المفكر فيه خلخلة لثقافة النسق المهيمنة، وهو الأنثوي الذي يشغل الهامش الكامن في

فجوات هذه الثقافة، إنه نقد يستمع ويقراً النص الأدبي للمرأة بمرجعية نقدية منفتحة على كل الأطارات النقدية السابقة، فهو يصغي إلى الشفرات المؤنثة الموثثة في النصوص، ويدرك إحياءاتها التي تعلن عنها مجمل الفروق الجنسية، لا فيما يتعلق ببنائها المادي الفيزيولوجي أو ببنائها الثقافي والاجتماعي، وخاصة رصد الموقف "الجندي" للأدب المتضمن في لأشعور النص.

ويتتبع الناقد الثقافي كذلك النصوص النسائية من خلال المجاز الكلي وهو المفهوم البديل عن المجاز البلاغي، وفي المجاز الكلي تنشأ الجملة الثقافية وتنشأ الدلالة النسقية، والجملة الثقافية هي رديف مصطلحي الجملتين النحوية والأدبية، والفرق بين الجملة الثقافية يماثل - بل يفوق - الفرق بين الجملة الأدبية والجملة النحوية، وبين المعنى والدلالة، وبين الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، فإن النقد الثقافي يميز بين ذلك كله، وبين الجملة الثقافية ومعها الدلالة النسقية ومفهوم المجاز الكلي كتطور نظري ومفاهيمي باتجاه نقد الأنساق، لا نقد النصوص، وباتجاه التأسيس لوعي نظري ونقدي مختلف نوعياً وإجرائياً. وقد اعتمد على ما يثيره النص لدى القارئ من تساؤلات تهم السياق المرجعي الرمزي واللغوي والتاريخي والسياسي والثقافي والاجتماعي، في سبيل تمكين القارئ من فهم الإشكال الأساسي الذي يثيره الطرح المؤنث داخل النص وخارجه، وخاصة الكيفية التي انفلت بها الإبداع الأنثوي من الرقابة الذكورية بخلق نص مختلف، نص تحتي لا ينكشف إلا لقارئ جديد، بإمكانه

تتبع نقد السيطرة الذكورية. حيث لا يوجد في النص النسائي جوهرًا مركزيًا، بل تشظيا وعدم انتظام، على خلاف ما صرحت به البنيوية التكوينية، من أن النص يملك بنية ذات مركز يحتلها الذكر مهيمًا.

إن مفهوم " النقد الثقافي " بالرغم من كونه مفهوما إشكاليا، يسهل على الدارس عملية فك رموز المعاني والدلالات التي تمنحها الثقافات للفوارق الجنسية حيث يمكن استعماله أداة تحليلية، فبالإضافة لانتقاده للتصورات السائدة والمؤسسات والقيم الاجتماعية والثقافية، بإمكانه أيضا بناء معارف وتصورات جديدة في الأدب والفن والفلسفة ...، وبإمكانه أن يلامس المنحى النقدي لقضية الخصوصية والاختلاف في كتابة المرأة، ويعتبر كذلك مدخلا لفهم تعقيدات التواصل ما بين أشكال مختلفة من التفاعل الإنساني، لما له من تأثيرات وتمظهرات في فعل التواصل الرمزي الكتابي، فمفهوم النقد الثقافي قادر على تأويل الاختلافات بين الرجل والمرأة على أساس أنها نتاج للسيرورات التاريخية وتقسيماتها ترجع إلى رموز اجتماعية تحدد كل جنس (ذكر وأنثى) داخل ثقافة معينة.

إن النقد الثقافي ينظر إلى الحدود والفواصل التي يقيمها المجتمع بينهما حدود هشة، واهية غير ثابتة أمام زحزحتها، وقد كشف عدة ثغرات للدراسات النقدية السابقة التي اعتبرت الكثير من السمات خاصيات أنثوية طبيعية، وأقامت عليها فرضياتها النظرية، وهي ليست سوى صفات اكتسبتها النساء وتقمصنها عبر سيرورة بالغة التعقيد، يتداخل فيها ما هو فردي بما هو جماعي داخل كل ثقافة

معينة، حيث:"اتخذ المفهوم وظيفية نقدية، كاشفة عن الثغرات في الدراسات الأدبية و الاجتماعية والسياسية والعملية". هذا دون أن نغفل أن مفهوم النوع الاجتماعي (الجنس) لا يلغي ولا يهمل الفوارق البيولوجية القائمة بين الرجل والمرأة، على اعتبار أن هذه الفوارق مبرمجة في طبيعتنا كبشر. ومن هذا المنظور فإن النقد الثقافي أصبح يحيل على مبدأ فلسفي جديد يحث على التحرر من الافتراض التاريخي الذي يعتبر تاريخ الذكورة فرضية وحيدة للقراءة، تتكسر فيه شحنة التوتر التي صاحبت الرؤية الثنائية للعالم. كما اعتمد في ممارسته النقدية على تفكيك الخطاب الذكوري، بالعمل على خلخلة المفاهيم التي تجعل المرأة صوتا مخنوقا وسط دوائر متعددة من الحجب والمنع، وسط العديد من الأشكال المجتمعية المشمولة بالثبات: الرموز والطقوس والتقاليد والعادات والثقافة الأبوية المكتسبة، التي تحول دون انبثاق الصوت الخاص للمرأة.

-الكتابة النسائية بضمير المذكر-

وفي كثير من الأحيان نجد أن المرأة تعبر بضمير المذكر وهذا لا يسلب من لغة الأنثى أنوثتها لكنها تتماهى مع الذكورة لإثبات الانوثة في إطار التجاوز للغة الفحولية المذكرة طالما أن الذات المتكلمة والفاعلة لغويا هي أنثى أصلا وتدعيما لما ذهبنا إليه فان الأخصائي

النفسي والعالم النفساني "كارل يونغ" يؤكد في نظريته التي عرضها الغدامي حينما طرح مفهوم الانيموث أو الضمير الذكوري في داخل المرأة ذلك المفهوم الذي يقوم على فكرة إن الأنثى تنطوي في داخلها على ذكوره مثلما إن الرجل في داخله أنوثة هي (الأنيميا) وبالتالي فالإنسان مزدوج التكوين وتكمن هذه الإزدواجية في اللاشعور, وليس الامر كذلك فحسب بل البيولوجيا تؤكد وجود خليط هرموني ذكوري أنثوي داخل كل إنسان يتفاوت بتفاوت النوع المحدد لهويته النوعية.

وفي النهاية ومن خلال هذا البحث نأمل أن يكون القارئ صورة عن الجسد الإبداعي الأنثوي، ونحن نحاول أن نُجلي فيه الفكرة الخاطئة التي تعتبر أن الدرس الأدبي النسائي يختلف عن أنساق الحركة الإبداعية العامة، وإذ تشكل الكتابة النسائية مكون إبداعي جديد، فما تزال الكتابة النسائية تمارس نوعا من الإغراء الذي يشكل الحافز الأكبر لتلقيها، وذلك راجع لكونها ما تزال تثير تساؤلات منهجية عديدة، نخص بالذكر منها، مساءلة خصوصية الذات النسائية المتعلقة بخصوصية الكتابة وخاصة الوعي بهذه الذات الموزعة بين اللغة والواقع والتمثلات، والنظر إليها كخطاب محدد الإستراتيجية في زعزعة النسق الذكوري الذي بنى عليه الرجل وجوده وتجلياته. وانطلاقا من هذا التصور، نفتح الدلالة على مكوناتها، على العناصر التي تمنح النص النسائي الأدبي أبعاده كاملة، على ماهية زيف المنطق الذكوري السائد والمتشبهت بقيم

مُكرسة من جهة، وبدعم اللغة من جهة أخرى لتأكيد فعل هيمنته المبتوث في ثناياه، قصد تزييف خطاب المرأة قراءة وتأويلا واستعمالا. هذا الخطاب الذي يشكل عملية اجتماعية لصنع المعنى وإعادة إنتاجه، فالعلاقة بين وعي المرأة وخطابها لا تنبني على تقييم كتابة المرأة على أساس محور الخطاب، بل تتحقق العلاقة بوصفها سعيا منهجيا من شأنه أن يكشف عن الأنساق المجهولة من المعرفة المهمشة في كل المجالات.

وجاء النقد الثقافي ليسائل مراحل الوعي بكتابة الجسد الأنثوي، باعتباره علامة من علامات الكتابة النسائية، وقد جعل على عاتقه محاولة الإجابة عما إذا كانت المرأة تستعمل جسدها للتعبير عن وجودها الواقعي أو الرمزي أو هما معا، وحول ما إذا كانت كتابة الجسد الأنثوي سرديا تعتبر حالة نضج أدبي، ومحورا تحليليا يجمع بين مفهوم الكتابة والجسد وعالم النساء، ويناقش و يطرح أهمية الوعي بالكتابة النسائية وكيف يشكل الجسد حلقة أساسية في هذا الوعي الذي ينطلق من أن الكتابة بالجسد هي كتابة الذات بالدرجة الأولى. لأن خطاب الجسد يحمل من المعاني ما لا تستطيع حمله ونقله سوى اللغة أو بالضبط وعي اللغة التي تفكر بالموازاة مع الكاتب والكاتبة، ذلك أن المبدع حينما يفكر في شيء، فإن اللغة تنخرط في نفس التفكير، بحيث يغدو ما كتبه مماثلا لما فكرت فيه اللغة. ويبدو أن معالجة تمثلات الجسد الأنثوي في السرد النسائي من الزاوية الثقافية والاجتماعية واللغوية، تمنح الدارس فرصة التعامل

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

مع مادة أدبية وهياكل لغوية ملموسة، تجعل النتائج المتوصل إليها تنحو قدرا من الموضوعية، تعكس في كل مرحلة من مراحل تداول الأثر الأدبي، أدوات متطورة لفهمه وتأويله.

14- في الممارسة النقدية

"سيمفونية البيغاء" حسن برطال⁷⁶

1- رحلة البحث عن فائض المعنى

إذا كان التنظير والبحث عن المنهج المناسب وتقديمه للقارئ لأخذ رؤية نقدية تقربه من محتوى المنجز الأدبي فإن الممارسة النقدية الاجرائية ركيزة أساسية لا تستقيم الدراسة النقدية إلا بها، لأن الممارسة النقدية تعمل على كشف أسرار النص وسبر أغواره باحثه عن فائض المعنى الغابر في عتمة النص القصصي القصير جدا. وسنعمل من خلال هذه الدراسة النقدية الاجرائية الوقوف على الدلالات التي تختفي وراء النصوص القصصية التي تشكل مجموع سيمفونية البيغاء للقاص المغربي حسن برطال.

وسنركز في هذه الدراسة على ما تقدمه هذه المجموعة القصصية من دلالات على مستوى العتبات النصية كعتبة العنوان و لوحة الغلاف و التقديموعلى مستوى لغة القص القصصي القصير جدا و على مستوى ما تخفيه هذه المجموعة القصصية من فائض المعنى قد يختلف فيه القراء أو يتفقون عليه، على اعتبار أن لكل نص قصصي من هذه النصوص سياقات تأويلية تختلف باختلاف السياقات التاريخية و الاجتماعية و النفسية....وأن عملية إنتاج فائض المعنى ينبغي أن تراعي كل هذه المعطيات لكي تلامس

مقصدية القاص ،ولكن رغم ذلك فإن القارئ يقبض على بعض هذا المعنى ويبقى جله في بطن صاحبه.

إذا كانت الكتابة صورة مشوهة عن اللغة فإن حكي البغاء هو تقليد مماثل لحكي الإنسان،الذي يحاكي الواقع ويتتبع تفاصيله،إن القصة القصيرة جدا كالبيغاء مازالت حية تبحث عن ذاتها،وتنحدث عميقا لاستخراج جيناتها الحقيقية التي ارتوت بها،إنها جسم متناسق ينبغي أن يستخرج الحقيقة من داخلها لا البحث عنها خارج هذه الطاقة الفعالة.

فالقصة القصيرة جدا بهذا المعنى ليست بالضرورة انعكاسا أليا للواقع وإنما هي تقليد له مع إضافة خصوصية المبدع وفرادته،وكان القاص حسن برطال هو المبدع الذي يتتبع واقع ومحيط الانسان العربي البسيط بكل مستجداته ومتغيراته ثم تمثله في مخياله و نقله بعد ذلك أدبا بأن أضفى عليه أدبية الأدب بشكل مقطر حسب ما تحتاجه القصة القصيرة جدا.

وفي هذه المجموعة القصصية (سيمفونية البغاء) جاءت هذه السرود القصيرة جدا متناغمة ومنسجمة في شكل سيمفونية تتبع سلما موسيقيا منسجما ومندمجا يتتبع جزئيات الواقع وتفاصيله.

عندما نقرأ قصة الاسمنت المسلح⁷⁷

"المدينة (الميتة) هزها الماء...ومقبرة شهدائها ظلت صامدة لأن حجر أساسها تحت الأرض حي"

فاللغة في هذا النصيص تمدنا بالمعنى اللحظي البسيط وتخفي عنا المعنى البعيد الذي هو فائض المعنى الذي يحتاج إلى حفر عميق فيما وراء الكلمات لكشف مخبوء النص ومقصدية القاص. فالمقصود هنا سكان المدينة وليس المدينة كبنائيات، فقد ذكر القاص المدينة /الكل وهو يقصد سكانها/الجزء ،سكان هذه المدينة شعبوا موتا ولم يعد يرجى منهم أي أمل لأن الإنسان عندما يغرق في البحر وتطفو جثته على سطح الماء تنتهي منه الحياة ولم يبق في نجاته أي أمل، ولهذا استخدم القاص عبارة (هزه الماء) التي تخدم الوجهين الوجه العربي الفصيح و الوجه العامي المتداول بين فئات عريضة من الناس ،فالجمله هنا ولادة معان تظهر للقارئ العادي وتخفي وراءها معاني متعددة تتعدد بتعدد القراءات.

وفي المقابل نجد الجملة الثانية التي تبعث على التهكم و الاستهزاء من البشر الأحياء على اعتبار أن الشهداء الذين هم تحت الأرض هم الأحياء الحقيقيون، لأنهم سجلوا بطولات يشهد عليها التاريخ وتشهد عليها الأمم.

لقد استطاع القاص حسن برطال إعادة إنتاج الواقع في شكل يجعل المتلقي يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستنفر إعادة النظر فيما يجري حوله، وفي هذا تأثر بأسلوب تيار الوعي وتقنيات القصة القصيرة الجديدة التي عززت الانقلاب إلى الداخل وجعلت القاص يعبر بصوت مسموع، لأنه يصف حالة عقله وعواطفه وانفعالاته إزاء العالم والناس الذين يحيطون به.

وهكذا تميزت هذه النصوص القصصية المشكلة لسيمفونية الببغاء بتنوعها على مستوى البناء الفني وعلى مستوى الحمولة الفكرية و المعرفية، حيث إن القصص جاءت على شكل شذرات قصصية قصيرة جدا مضغوطة ومقطرة صب فيها القاص حسن برطال حمولته الفكرية التي تلخص تجربته الحياتية و الاجتماعية بأسلوب درامي مغلف بالنكتة و الفكاهة.

فالقصة الواحدة تتحرك بأفعالها وضمائرها وطريقة السرد التي غالبا ما تكون حوارية تستفز القارئ وتنقله إلى عالمها المتداخل و المتشابك الذي يحتاج إلى مفك لفك ألغازه، وبمجرد ما يمسك القارئ رأس الخيط تنفسخ القصة وتفك أزرارها وتكشف أسرارها، وتظهر وكأنها اختصار موجز ومكثف لواقع معقد استطاع القاص نقله وتقديمه بطريقة فنية وجمالية بين أيدي القراء

"هو على أهبة جر عربته...أوقفه شرطي المرور سائلا: أين هي علامة الجر" فحص تقني⁷⁸

فالقصة ببساطتها تعتبر تهكما على/من الواقع تحت عنوان عريض فحص تقني لكن وسيلة النقل التي يتحدث عنها القاص هي عربة نقل يجرها صاحبها بدل الحمار وفي الخلف ينام أطفاله الخمسة، وهي صورة حالكة تعبر عن تدني مستوى الحياة عند فئات عريضة من الشعب الذين يعانون شظف العيش و القهر و الويل.

2- من الشخصية العامة إلى الشخصية الفائضة

من خلال قراءتنا لسيمفونية الببغاء توصلنا إلى نتيجة مفادها أن الشخصيات فيها غير نمطية، شخصيات متقلبة تتخذ أشكالها حسب ما يعطى لها من أدوار فهي الممثل الذي يقدم أدواره حسب ما يحتاجه المشاهد القصصي القصير جدا من صور ودلالات، الشيء الذي يدفع القارئ إلى تتبع الشخصية ومراقبة هذا التنوع وهذا التلوين في الأدوار، لكن بالرغم من هذا الدور العاملي المتفاوت حسب الأحداث و المناسبات وما يقدم لها من أدوار فإنها تتفق في طبيعة الثيمة التي يحددها السارد سلفا ويخفيها بين سطور المنجز القصصي القصير جدا وبين الفراغات و البياضات التي يتركها كشيفرات على القارئ كشفها.

والثيمة التي يخفيها القاص حسن برطال في سيمفونية الببغاء هي ثيمة " السخرية السوداء " حيث القاص هنا في هذه المجموعة القصصية يرصد مجموعة من الظواهر الاجتماعية ويتتبعها بعين السارد المبدع دون فضح ما تخفيه شخصيات هذه القصص، إنه يتركها فارغة كل قارئ يملؤها بما يناسب قدراته الفكرية و المعرفية.

ففي قصة عصابة الأبطال⁷⁹

" صارع الموت في (نصف النهاية)...ولما انتصر وصل إلى النهاية..." فالضمير الغائب هنا شخصية تتحرك بحرية في فضاء

القصة ويترك الباب مواربا للقارئ من أجل تحديد هويته وقراءته القراءة المناسبة التي تتنوع بتنوع القراء وبتنوع أفق انتظارهم.

ومما زاد في تعميق المعنى في هذه المجموعة القصصية الفراغات و البياضات في نقط الحذف، وحذف بعض الكلمات وإسقاط بعض الجمل من القصة لأنها تقنية خاصة تتميز بها القصة القصيرة جدا عن غيرها من الأجناس الأخرى، فهي تقوم بعملية تسريع السرد القصير جدا ففي النعجة دولي

" طلب مني المحافظ على الأملاك العقارية الوثائق التالية:

نسخة من....

نسخة من....

ولما تذكرت قصة (دولي) أوقفت كل الاجراءات خوفا من تفويت العقار إلى (نسختي)" نجد القاص حسن برطال يحذف جملا تحتاج من القارئ إلى حمولة فكرية ومرجعيات لها صلة بواقع الناس وبما يعيشونه من حالات مماثلة، لأن التجارب الحياتية بين الناس هي تجارب متشابهة استطاع القاص نقلها إلى القارئ لأنه يتوفر على خاصية اللغة البليغة و يمتاز بالقدرة على التخيل، الشيء الذي لا يتوفر عليه الإنسان العادي.

وهكذا تتجدد الحياة في النص بتجدد وتعدد القراءات لأن القراءة التي تغوص في عممة النص و الباحثة عن فائض المعنى تبعث

الحياة وتلهم الفرح وتلهم الرعب وتتولد عنها أعمال أخرى كما يقول نيتشه في كتابه إنسان مفرط في إنسانيته⁸⁰

وتزداد القصة القصيرة جدا في السيمفونية أكثر توثرا وأكثر عمقا عندما تقلب عميقا في المخزون السياسي القابع في ذاكرة المتلقي المتلهف لمن يكشف عنه غمة الإفصاح عن المقدس السياسي و الديني و الجنسي ففي قصة سياسة⁸¹

"تأثر يحلم بالوصول إلى (قلب) النظام....الحاكم يفتح له صدره ويسهل عملية المرور إلى قلبه "

فالنص هنا لا يحتاج إلى ثرثرة فهناك تكتم على مستوى الألفاظ لكنه غني على مستوى الدلالات،لقد جاءت كلمة تأثر بصيغة التنكير لأنه شخصية عامة، لكن الحاكم جاءت بصيغة التعريف لأنه شخصية خاصة ومعروفة،الحاكم يحاول استمالة التأثر وضمه إلى رعيته وجعله بوقا لأفكاره ومشاريعه ،غير أن التأثر له مقصدية أخرى وهي قلب النظام أصلا.

فكلنا يعرف بأن العالم العربي غني بثرواته وغني بخيراته،لكنها تبقى في أيدي محدودة ومعدودة والتأثر هو الوحيد الذي يعبر عن هذا الظلم وعن هذا الاحتكار فهو في مخيلة القارئ العربي الوحيد القادر على قلب هذه المعادلة غير المتوازنة وغير الصحيحة إنه الوحيد القادر على قلب النظام لكنه كثيرا ما يتعرض لفشل المحاولة ويتعرض هذا الحلم للتلاشي و التبخر،فلا يصل إلى قلب النظام.

⁸⁰ فريدريك نيتشه - إنسان مفرط في إنسانيته- ص 115

⁸¹ حسن برطال - سمفونية البيغاء- ص 11

وفي المقطع القصصي تأتي كلمة قلب حمالة أوجه تتعدد دلالاتها بتعدد القراءات وبتعدد التأويلات لما تحمله اللفظة من حمولات فكرية ودلالية، فمن القراء من يقرأ اللفظة بما توحى به من دلالة سطحية (القلب :جهاز ضخ الدم) ومنهم من يتعمق قليلا في انزياح اللفظة وتحميلها حمولة أيديولوجية أكثر عمقا وأبعد دلالة وهي النظام الحاكم(قلب النظام) و التبرك بقربه وبما يمنحه من عطايا وكرامات مالية ومعنوية، وفي مستويات أخرى أكثر انفجارية تأخذ اللفظة دلالة تورية-بالمفهوم البلاغي- يفهم منها قلب نظام الحكم وتغييره بنظام آخر يلبي طموح ورغبات المواطن العربي.

وهكذا تصبح اللفظة الواحدة بخيلة في شكلها لكنها غنية في دلالاتها وفي ما ترمز إليه من معان وفائض دلالة تولده اللفظة في ذهن المتلقي .

وتبقى سيمفونية الببغاء زئبقية ومنفلتة يصعب القبض على كل معانيها، فكلما اقتربنا من دلالتها كلما ازدادت بعدا وعمقا واحتاجت إلى مزيد من القراءة و التأويل. لأنها تتميز بانفلاتها من سلطة ووفرة الألفاظ وبخيلة من كثرة التراكيب، كما أن اللفظة فيها تفهم في سياقات متعددة كل يفهمها حسب ما يحمله عنها من حمولات ومرجعيات.

15- المتلقي وآليات التأويل

قراءة نقدية في "ندف الروح" للقااص إسماعيل البويحياوي⁸²

1- الأثر المفتوح

إن القصة القصيرة جدا كيان غامض لأنه نسيج من المسكون عنه، وينبغي على الناقد أن يأخذ الحيطة و الحذر وهو يقرأ عملا قصصيا قصيرا جدا وذلك بالأ يقرأه قراءة أحادية الجانب، بل ينبغي عليه أن يقلب النص من جميع جوانبه ويبحث عما يختزنه في طياته. باعتبار أن النص القصصي القصير جدا نص مفتوح على كثير من القراءات (وإن كان كاملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل) 1

ونحن في هذه الدراسة النقدية نتعامل مع "ندف الروح" باعتبارها عملا مفتوحا على كثير من القراءات، وهذه الخاصية كما يرى إيكو هي مبدأ إبداع تدفع الناقد إلى البحث في البنية العميقة الإبداعية، ولعل حضورنا في هذه الجلسة الأدبية لأكثر دليل على عمق التجربة وخصوبتها وانفتاحها على كثير من القراءات.

فندف الروح في الحقيقة هي ندفنا جميعا(سيخبركم سارد السراد أن رواة سيرتي/سيرتكم الشعبية سيحكون يومها بأياديهم) البعث ص 67، فكلنا ذاك "اسماعيلين" الذي عاش تجربة المكان ونوستالجيا البادية، فعندما نقرأ هذه المجموعة القصصية تطرح علينا مجموعة

من الأسئلة ونحن نتابع القراءة نحاول الاجابة عن هذه الأسئلة،وهكذا تتعدد الاجابات بتعدد القراءات وهذا التعدد في القراءات وهذا الغموض دليل على غنى النص وقوته،ووسيلة لضمان استمرارية هذا العمل القصصي القصير جدا.

و الغموض هنا لا نقصد به غموض اللغة أو التعابير وإنما نقصد به غموض المعنى التذكري الغابر في ثنايا الذاكرة وفي جوانية اللاشعور فالقارئ عندما يقرأ هذه النصوص القصصية القصيرة جدا تحتاج ذاكرته إلى مزيد من الوقت من أجل النبش في الماضي الفردي و الجماعي،حيث في عتمة اللاشعور تنفتح بوابة يتركها القاص مواربة من خلالها يتصفح القارئ تاريخه الطفولي ويتصالح مع ذاته ومع ذاكرته،وحينها تصبح المجموعة القصصية ندف الروح جزءا من التاريخ المشترك الذي ينكتب بثلاث أياد يد القاص ويد النص ويد القارئ.

وهذا الانكتاب هو الذي سماء القاص اسماعيل البويحيايوي ب"تحناش الذاكرة" ص14 وهي عنوان إحدى قصص المجموعة حيث إن هذه القصة تعتبر قصة كل مغربي بل كل إنسان عاش طفولته الطبيعية،فقد كتبها القاص اسماعيل البويحيايوي بحروف صائتة يدل شكلها على مضمونها بل توحى مفرداتها بما تحيل إليه من دلالات ومعان في الواقع،إنك وأنت تقرأ هذه القصة تشعر بها وهي تخرج ملحنة/ملحونة"جمالية الخطأ" بلكنة عروبية وبخصوصية دكالية،وهنا تدخلنا القصة بلغتها في عالم آخر يصبح للخطى جمالية تعطيه لذة يستمتع بها القارئ وهذه إحدى مفارقات

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

القصة القصيرة جدا و التي يراهن عليها اسماعيل لبويحياوي بشكل خاص "قطف الأحلام"

كانت حفاظة الطالب اسماعين ريق الماء. غطس لوحته، صنع فقاعات وحروفا سابحة في الصهريج.

تبوسه الشمس، تلحس لوحته. يتربع الكراك، كلام الله، الصلصال، الصمغ، الأصوات تعذب في أذن الكاتب "البويحياوي" يخلع قشرة شيخوخته. يتوسد ركبة السارد، يزوق لسانه بقرآن الطفولة⁸³

فالنص الذي بين أيدينا وأمثاله من النصوص المشكلة لندف الروح يدخلنا (القاص-القصة- القارئ) في علاقة جدلية منتجة وفعالة بين النحن ومخزوننا التذكيرية، وهذه العلاقة قائمة على السؤال و الجواب و الاستقصاء وليس الاقصاء وعلى الحوار وليس التحوير، لأن القصة القصيرة جدا عندما تشتغل على الموروث التذكيري فإنها تقوم بتكثيفه واختزاله مثلما تكثف نفسها وتختزل ذاتها وهنا تكمن صعوب القصة القصيرة جدا وما يعانیه المشتغل في هذا المجال من صعوبات في خلق المتعة القرائية والعمق الدلالي في نصيص قصير جدا تختزل/تضغط كمالته القليلة أدغالا من الذكريات المخزنة في الذاكرة.

فالقاص اسماعيل البويحياوي لا يدخل في تفاصيل الأحداث ولا يكلف نفسه البحث عن تفاصيل الممكنة و الأزمنة وإنما يترك

القارئ يدخل في علاقة مع النصوص ومن خلال هذه العلاقة يستطيع النص القصصي القصير جدا بمهارته أن يقذف بنا خارج ذاته ويدفعنا إلى توليد هذه العوالم المتخيلة وهذه الفضاءات الممكنة التي نشترك فيها جميعا. بمعنى أن ندف الروح في مجموع قصصها تحمل طابعا مزدوجا، فهي تعبر عن واقعها من جهة ومن جهة أخرى تعبر عن واقع آخر ينبع من داخل نصوصها القصصية.

فجمالية هذه القصص القصيرة جدا باختصار لا تكمن في الوظيفة التصويرية و لا تكمن في الوظيفة التعبيرية وإنما تكمن في الأثر الذي تنتجه وتحديثه في المتلقي، ومن خلال هذا الأثر يستطيع القارئ تمثل عوالم القصة واستيعاب مضمونها و التفاعل معها.

فالصور المتخيلة من طرف القاص اسماعيل البويحياوي في ندف الروح والذكريات الفردية و الجماعية لاقيمة لها بدون قارئ يتفاعل معها ويتأثر بها وحينها تصبح هذه النصوص القصصية القصيرة جدا لا تحتاج إلى من يشرحها وإنما تحتاج إلى من يعيشها، لأن الجملة القصصية القصيرة جدا بمفردها لا تؤدي معناها على مستوى بنية ولغة النص وإنما تؤدي وظيفتها على مستوى حساسية القارئ. (هذا سبب نفور بعض القراء من القصة القصيرة جدا لأنهم لا يتفاعلون مع النص)

2 - تشفير البياض النصي

عندما نقرأ ندف الروح نشعر بالقاص اسماعيل البويحيوي قد نجح بشكل ملحوظ في توزيع السواد على البياض على اعتبار أن لبياض الصفحة أهمية لا تقل أهمية عن سواد الصفحة لأن (البياض المحين على جسد الورقة أهم بكثير من رقعة السواد التي تشغل هذا الفراغ، مثل اللامقول تماما الذي يغدو أكثر من المقول)⁸⁴ وبين بنية البياض وبنية السواد هناك فراغات كثيرة ومتعددة تقوم بدور مهم في دفع القارئ وتحريكه وتحفيزه لخلق الأفكار، كما أن ملأ الفراغات في النص تساهم في استمرارية المعنى أثناء عملية القراءة وهي بذلك تقوم بعملية ربط العلاقة بين القاص و القارئ و النص.

و الفراغات النصية تقنية جمالية الهدف منها استدعاء المتلقي بغية المشاركة المنتجة، لأنها فضاءات خصبة يوظفها القاص للتواصل مع المتلقي وتضمن مشاركته في إنتاج النصوص المقروءة.

ففي قصة (الواحدة حبا) نجد القاص قد استهل القصة بنقط الحذف و حوار مبتور حذف فيه صوت المحاورة و عوض بنقط الحذف واكتفى بصوت المحاور بضمير المتكلم مع مقول القول مورطا بذلك المتلقي في ملئ هذه النقط بما يناسب كل قارئ من معان ودلالات يتقبلها الحوار وخاصة أن مقول القول في الجملة جاء بصيغة النفي الشئ الذي يزيد من تعقيد هذا الحوار، فالقاص لا يقول كل شئ وإنما يترك للقارئ إمكانية استكمال جزء من عمله، لأن السرد القصصي القصير جدا ينتهي وتبقى في ذهن القارئ

تساؤلات محيرة عن طبيعة الشخصية المحاوره وعن الحوار
المحذوف.....).

قلت لها: وأنا لا .

وضعت أناملها على فمي، وغطت رأسها في صدري. أضمتها
تضمني تهوي بنا أشعة الحب في المحيط الذي بداخلي. وكل مساء
أقف، على الشاطئ، أرى في الشفق بسمتين باردتين،

ويدين

تمسحان

د

م

ع

ت

ي

ن 85

كما نلاحظ في هذه القصة وكثير من شبيهاتها لا توجد فيها أحداث
حقيقية يريد القاص التعبير عنها، وتركيبها اللغوي لا يخضع لمقياس
منطقي يربط الأسباب بالمسببات، فالقصة فيها نوع من العتمة التي
وصلت إلى حد العمى الكاوسي ولكن الكاوس هنا لا يعني الفوضى

وإنما يعني (وجود علاقات وتفاعلات خفية وداخلية بين الانتظام و اللانظام،وبين المصادفة و القانون)⁸⁶ بمعنى وجود استراتيجية نصية من خلالها يحاول اسماعيل البويحيأوي تحفيز القارئ ليخلق لنفسه عوالم متخيلة يحدد من خلالها منظورات مختلفة للنص.فهو هنا يجعل من القارئ منتجا للنص لا مستهلكا له لأن النص يدخل في شبكة لا تحصى من المعاني التي تتبدل آفاقها باستمرار،وبفضل هذا التنوع في الرؤى وفي الأساليب التي تناول بها النص يضمن له الغنى و التجدد و الاستمرار.

كما أن الفراغات الواردة في النص الناتجة عن البتر في مستهل القصة يحدث في القارئ حالة انتظار تحفره على تقصي خفايا متاهات السرد القصصي القصير جدا وتفريعاته،حتى يتسنى له في نهاية التعقب جمع ما تشتت من جزئيات،وفي هذا الجمع فرصة للقارئ لإعادة تنظيم المنتج القصصي وترتيبه.

ومن وسط ركام هذه الفراغات يعتمد القاص على تقنية التلميح باعتبارها خصيصة جمالية مهيمنة في جميع القصص المشكلة لندف الروح آخذا بعين الاعتبار طبيعة متلقيه وسيكولوجيته ،إنه يراهن على التراكم المعرفي لدى القارئ من أجل أن يعمق التواصل ويحقق الرسالة النصية .

و فكرة التركيز على القارئ هذه ودوره في توليد الدلالات في النص تؤدي بنا إلى طرح مفهوم أفق الانتظار(ياوس)/أفق التوقعات(جادامير) في القصة القصيرة جدا وهي مجمل التوقعات و

التخمينات التي يتزود بها القارئ عن النص قبل أن يشرع في فعل القراءة.

فالقارئ لندف الروح لايدخل إلى فضاء المجموعة القصصية وهو فارغ من المعلومات،إنه يدخل إليها وهو محمل بكم هائل من المرجعيات الواقعية والتذكيرية التي تساعده على فتح مغاليق النص،فكل عمل ليس جديدا وإنما هو جديد في عصره لكنه قديم له مرجعيات في المخزون القرائي و المعرفي للمتلقي،فكل عمل يذكرنا بعمل آخر قرأناه سابقا،وهو الذي يخبرنا بما وقع وبما سيحدث وكيف ستكون النهاية استنادا إلى تجارب سابقة تتحكم في عملية القراءة بقصد أو بغير قصد.

كما أن القارئ هو الذي يمنح هذه الندف واقعيته وهو الذي يحدد أفق انتظارها بحسب وضعياته التأويلية وبحسب طرحه للأسئلة الممكنة على هذه النصوص القصصية القصيرة جدا وبحسب ما تطرحه من قضايا تناسب العصر الذي أنتجت فيه.⁸⁷

16- خلاصة لا بد منها

حاولت في هذا الكتاب النقدي الكشف عن واقع القصة القصيرة جدا وأفاقها المستقبلية وعلاقتها بالأشكال السردية الأخرى المحاور و المجاورة؛ والبحث في مدى إمكانية تواجدها في تراثنا العربي القديم انطلاقا من نماذج نقدية مختلفة منها من يؤيد أصالة القصة القصيرة جدا؛ ومنها من ينفي ذلك باعتبارها شكلا أدبيا مستحدثا فرضته ظروف الحياة المعاصرة.

كما تطرقت إلى شكلها ومكوناتها الفنية وتعالقاتها الوطيدة مع أشكال فنية أخرى في إطار التفاعل الفني وتداخل الأشكال الأدبية؛ مضيفا بعض الدراسات النقدية الجديدة المتعلقة بخصائص كتابتها كمسألة الحدث اللحظي؛ والسرد الالتحامي؛ والمفارقة و الفضاء القصصي القصير جدا... مطبقا ذلك على نماذج من السرد العربي القصير جدا.

كما أنني حاولت الخروج بتصور جديد للقصة القصيرة جدا في ظل تفاوت المستوى الفني واستهتار بعض النقاد و الكتاب و استهزائهم بالكتابة القصصية القصيرة جدا؛ موضحا الشروط الذاتية و الموضوعية لكتابتها بشكلها المطلوب؛ على اعتبار أنها الشكل الأدبي الجديد الذي يراهن عليه القارئ العربي لأنها تلبي حاجياته القرائية و المعرفية؛ حيث إنه يريد معرفة النهايات في وقتها؛ لأنه لا يملك الوقت للانتظار إلى الغد لمعرفة الحدث وتفصيله.

كما أنني بينت رأيي في كثير من القضايا النقدية المتعلقة بالقصة القصيرة جدا؛ موضحا تصوري الخاص في كثير من قضاياها مثل: قضية الأجناس الأدبية نافيا ذلك حيث إن لكل شكل خصائصه الفنية التي تميزه عن الأشكال الإبداعية الأخرى؛ على اعتبار أن القصة القصيرة جدا ليست متناسلة من القصة القصيرة؛ فقد تتقاطع معها في بعض الخصائص لكنها ليس بنتا عاقا لها ولم تخرج أبدا من معطفها كما يقول الكثيرون.

كما أكدت على حداثة القصة القصيرة جدا؛ لأنها وليدة ظرف سوسيوثقافية فرضتها ظرف العصر ما بعد حدثي؛ وخاصة مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ ولا أثر للقصة القصيرة جدا في التراث العربي القديم؛ وما يوجد فيه من أشباهها لا يمت بصلة بالقصة القصيرة جدا؛ وإنما هو حكم ومواعظ وأمثال لها مجالها السردي الخاص بها.

المراجع المعتمدة:

- 1-يمنى العيد – في معرفة النص
- 2- محمد يوب - صناعة المعنى . قراءات في الرواية العربية المعاصرة
- 3-محمد بو عزة – هيرمينيوطيقا المحكي
- 4-نجيب العوفي - ظواهر نصية
- 5-جيرالد برنس- علم السرد – الشكل والوظيفة في السرد
- 6-بناء العالم الروائي – ناصر نمر محي الدين
- 7-ألن تورين – نقد الحداثة
- 8-مارت روبير - رواية الأصول وأصول الرواية
- 9-جميل حمداوي- القصة القصيرة جدا. و المشروع النظري الجديد
- 10-عبد الله إبراهيم- السردية العربية الحديثة
- 11-مارث ربير - رواية الأصول وأصول الرواية
- 12-أحمد موسى سالم - قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية و المسرح
- 13-أوستين وارين . رينيه ويليك – نظرية الأدب

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

- 14-فرانك أكونور – ست نزهات في عالم السرد
- 15-محمد أنقار- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية
- 16-عادل حدجامي- فلسفةجيل دولوز
- 17-عادل الفريجات - النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية
- 18-ليون إيدل- القصة السيكولوجية - ت : محمودالسمرة
- 19-ناتالي ساروت- انفعالت- ت : فتحي العشري
- 20-محمد يوب – مضمرةات القصة القصيرة جدا
- 21-إبراهيم نصر الله – أفق التحولات في القصة القصيرة
- 22-إبراهيم أحمد - القصة القصيرة في العراق
- 23-فيليب هامون- سيميولوجية الشخصيات الروائية
- 24-ميخائيل باختين – أشكال الزمان و المكان في الرواية
- 25-خالد سليمان- المفارقة و الأدب
- 26- د .س ميويك – المفارقة وصفاتها
- 27- سعيد بنكراد – مدخل إلى السيميائيات السردية

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

28-رولان بارث – النقد و الحقيقة

29-عبد العالي معزوز- فلسفة الصورة

30-عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز

31-جادامير- الحقيقة والمنهج

32-إدريس عبد النور - النقد الأدبي النسائي و النوع الاجتماعي
"الجندر"

33-أمبرطو إيكو – الأثر المفتوح - ترجمة عبد الرحمن بوعلي

الفهرست

الصفحة	العنوان	الفصل
03	مقدمة لا بد منها	1
04	المنهج وآليات الإشتغال	
07	الصعوبات والعراقيل	
11	تحديد مفهوم السرد	2
13	*جينالوجيا المصطلح	
17	تحطيم وهم السرديات الكبرى	3
21	الحدث، ما بعد الحدث، بعد ما بعد الحدث	4
21	1-مرحلة الحدث	
23	2-مرحلة ما بعد الحدث	
28	3-مرحلة ما بعد ما بعد الحدث	
30	السردية العربية بين الأصالة والمعاصرة	5
36	القصة القصيرة جدا وحوار السرديات الصغرى	6
47	القصة القصيرة في ضوء نظرية " الجد مور"	7
51	القصة القصيرة جدا بين "التأسيس والتجنيس"	8

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

الصفحة	العنوان	الفصل
51	1-مفهوم القصة القصيرة جدا	
53	2-بدايات القصة القصيرة جدا في الغرب	
61	3-القصة القصيرة جدا في المشهد الثقافي العربي	
65	السرديات الجديدة ما بعد حدثية	9
65	*تقديم	
70	التجريب في القصة القصيرة جدا	10
71	أ-الحدث في القصة القصيرة جدا	
74	ب-السرد في القصة القصيرة جدا	
79	ج-الشخصيات في القصة القصيرة جدا	
81	د-الفضاء القصصي في القصة القصيرة جدا	
83	1-الفضاء القصصي وفضاء المعنى	
84	2-الفضاء القصير جدا والبعد البصري	
85	3-القصة القصيرة جدا وشجون الفضاء القصصي القصير جدا	
90	4-حركية الصورة في القصة القصيرة جدا	

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

الصفحة	العنوان	الفصل
93	4-المفارقة في القصة القصيرة جدا	
95	1-المفارقة لغة واصطلاحا	
95	2-أنواع المفارقة	
99	القصة القصيرة جدا:شح المبني وغنى المعنى	11
102	1-اللغة كمكون أساسي لإنتاج النص القصصي القصير جدا	
103	2-القصة القصيرة جدا: ظاهرة كلامية	
104	أ-الفهم والتفسير	
105	ب-دلالات الفراغات وعلامات الترقيم	
108	ت-الإختزال اللفظي والعمق الفكري	
111	القصة القصيرة جدا وفائض المعنى	12
111	1-عتمة اللغة وفائض المعنى	
114	2-من ظاهر النص إلى الخفي فيه	
117	3-القصة القصيرة جدا من التنوير إلى التمرير	
118	4-رحلة البحث عن فائض المعنى	

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب

الصفحة	العنوان	الفصل
127	القصة القصيرة جدا، ومقاربة النوع "الجنذر"	13
129	-اللغة الذكورية والسياق التاريخي	
130	-لغة الجسد الانثوي كمكون أساسي للكتابة النسائية	
132	-النقد الأدبي وكشف سلطة النقد الأدبي الذكوري	
133	فحولة اللغة وأنوثة المعنى	
137	-الكتابة النسائية بضمير المذكر	
141	في الممارسة النقدية	14
141	1-رحلة البحث عن فائض المعنى	
145	2- من الشخصية العامة إلى الشخصية الفائزة	
149	المتلقي وآليات التأويل	15
149	1-الأثر المفتوح	
153	2-تشفير البياض النصي	
157	خلاصات لأبد منها	16
159	المراجع المعتمدة	
162	الفهرست	

القصة القصيرة جدا-الخروج عن الإطار- محمد يوب