الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلّية الأدب والفنون

قسم الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في تخصّص النّقد الأدبيّ الحديث والمعاصر

الموسومة بـــ :

القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي

البنية والدّلالة

إعداد الطّالب: بومكحلة جيلالي

إشراف الأستاذ الدّكتور: مزاري عبد القادر

أعضاء اللّجنة:

أ.د/السّعيد بوطاجين	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د/عبد القادر مزاري	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	مشرفا ومقرّرا
أ.د/نادية بوشفرة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا
أ.د/بن عبد الله مفلاح	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي لغليزان	عضوا
أ.د/شريف حسني عبد القادر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تيارت	عضوا

السنة الجامعية:2018-2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ
والصَّلَاةُ والسَّلَامُ عَلَى سَيِّدِنَا
مُحَمَّدٍ خَاتِمِ الْأَنْبِيَاءِ وَالْمُرْسَلِينَ
(وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ
أُنِيبُ)

إهداء

إلى أ...

مقدّمة

مقدمة

شهدت السّاحة الأدبيّة العربيّة في السّنوات الأخيرة ثورة سرديّة جديدة مواكَبةً للثّورة المعلوماتيّة الكبيرة جدّا الّتي غزت حياة الإنسان العربيّ وفكره. كان ذلك عندما أحسّ المبدع العربيّ بالخطر الّذي أضحى يهّدد وجوده الإبداعيّ جرّاء ميل القارئ العربيّ الجديد إلى كلّ ما هو يناسب صفحات مواقع التّواصل الاجتماعيّ الّتي تتّسم بكتابات لا تستغرق من القراءة إلا زمنا قصيرا جدّا.

وأمام هذا الواقع الحداثي، لم يكن أمام المبدع العربيّ سوى أن يفرّ بجلده من كلّ ما هو قصير في السّرد إلى كلّ ما هو قصير جدّا. فكانت القصّة القصيرة جدّا حلّا مناسبا له لكي يستقطب بها القارئَ العربيّ الّذي يبدو أنّه قد ملّ من تلك الكتابات الّتي تستهلك منه وقتا كبيرا، هو في حاجة إليه لكي يتصفّح مزيدا من المعارف في صفحات المواقع الاجتماعيّ الّتي تتميّز بالتدفّق الهائل من المعلومات في وقت وجيز جدّا.

وما يحسن ذكره في هذا المقام أنّ المبدع الشّابّ هو من أخذ على كاهله مسؤوليّة التّرويج لهذا الجنس الأدبيّ المستحدث أكثر من غيره من الجيل القديم. ولذلك كان معظم المبدعين في القصّة العربيّة القصيرة جدّا هم من فئة الشّباب.

فكيف كانت نشأة القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ؟ وكيف كانت مراحل تطوّرها؟ وما هو حال هذا الجنس الأدبيّ الجديد في السّاحة الأدبيّة في الجزائر بصفة خاصّة وما هو موقعه؟ وما هي أهمّ القضايا النّقدية المتعلّقة بهذا الوافد الجديد في السّاحة النّقديّة العربيّة؟ وما آراء النّقاد العرب بصفة عامّة والمغاربة منهم بصفة خاصّة نحو تلك القضايا؟ ما هي أهمّ الجوانب المتعلقّة ببنية القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ؟ وما هي أهمّ الجوانب الدّلالية المتعلّقة بهذا المولود السّردي الجديد؟ وما هو تصوّرنا لمستقبله في المغرب العربيّ عامّة وفي الجزائر خاصّة؟

ولعمري فإن طبيعة القصّة القصيرة جدّا الّتي تعدّ جنسا سرديا جديدا في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة، كانت من أهمّ الأسباب الّتي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع. إذ يعّد هذا النّوع الجديد من القصّ آخر ما ابتدع القاصّ الجزائريّ على مستوى السّرد. وبحكم أنّ الباحث دائما يتشوّف إلى اختيار الموضوعات الجديدة الّتي لم يسبقه إليها أحد، فإنّ ميولي كان شديدا إلى هذا الاختيار، وخاصّة عندما نعلم أن المكتبة الجزائرية تفتقر في هذا المستوى لهذا النّوع من الدّراسات.

أما عن البحوث الأكاديمية في الجزائر فلم تكن حصّة القصّة القصيرة جدّا من البحث إلّا في مناقشة أطروحة دكتوراه واحدة كان ذلك في 2018، وعنونها صاحبها بـ(تشكّل الصّورة في القصّة المغاربية القصيرة جدّا)، وهي للباحث يوسف غريب من جامعة تيزي وزو. وهو الذي سبق إلى هذا النّوع من السّرد في رسالته للماجستير عام 2013، عنونها بـ(شعرية القصّة القصيرة جدّا في الجزائر).

لأجل تحقيق أهداف هذا البحث لم أجد سوى هذا المخطّط البحثيّ الّذي يعتمد على مدخل تمهيديّ، وثلاثة فصول، وكلّ فصل يتوزّع إلى أربعة مطالبَ. يتقدّم ذلك كلّه مقدّمةٌ، ويُختَم بخاتمة جمعتُ فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

أما المدخل التّمهيديّ فخصّص لدراسة نشأة القصّة القصيرة جدّا وتطوّرها مرورا بالمحطّات العالميّة ثمّ العربيّة ثمّ المغاربيّة، ثمّ توقّفت بالجزائر، ففصّلت القول في نشأتها وأهمّ مؤلّفاتها وأبرز كتّابها.

في الفصل الأوّل، حاولت التّطرّق إلى أهمّ القضايا النّقدية الّتي كانت محلّ اهتمام النّقاد العرب. فبحثت في جذور هذا المولود السّردي العربي الجديد. بعدها اجتهدت للتّنقيب في تأسيس المصطلح لدى هذا الجنس وما شابه من تعدّد وخلاف. أمّا القضية الثّالثة فخصّصتها لدراسة تجنيس هذا النّوع من السّرد. وختمت الفصل الأوّل بدراسة أركان القصّة القصيرة جدّا وخصائصها وآراء النّقاد العرب فيها.

الفصل الثّاني، خُصّص لدراسة البنية في القصّة القصيرة جدّا. فبدأته بأهمّ ركن يقوم عليه هذا الجنس وهو التّكثيف اللّغوي، وتتبّعت كلّ ما له تأثير في تحقيق هذه الخاصيّة الضّرورية في النّصوص. بعدها درست خصائص الزّمن والمكان ودورهما في بناء النصّ القصير جدّا. وبما أنّنا لا يمكن أن نتصوّر قصّة دون شخصيات حاولت أن أدرس كلّ ما له علاقة بالشّخصية في القصّة القصيرة جدّا. وأخيرا ختمت هذا الفصل بدراسة الإيقاع الدّاخلي للنّصوص ما دام رأيت أنّ لغتها تقترب كثيرا من لغة الشّعر.

الفصل الأخير، شمل دراسة ما تعلّق بالدّلالة في القصّة القصيرة جدّا. وبدأته بركن مهمّ من أركانها وهو المفارقة. ثمّ أتبعته بدراسة جمالية التّناص، فتتبّعت مختلف أنواعه الّتي اتّكل عليها المبدعون في قصصهم. بعدها حاولت الاقتراب من العلاقة التّكاملية الّتي تربط العنوان بالمتن وتثمين دور كلّ منهما في تشكيل الدّلالة. وتوقّفت آخرا عند مختلف الموضوعات الّتي شملتها نصوص القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ والّتي شكّلت طُعْمًا مغريا أفضت إلى اهتمام القارئ بها لأنّه وجد فيها همومه ومشاغله وكانت تنفيسا للحالة الشّعورية والنّفسية الّتي يعاني منها.

أما خاتمة البحث فكانت كغيرها من الخواتم، قد خُصّت لجمع أهمّ النّتائج المتوصّل إليها من خلال مختلف محطّات هذه الدّراسة، نتائجُ قد تثري مستقبلا المكتبة الجامعيّة في الجزائر بصفة خاصّة والمكتبة المغاربية بصفة عامّة. غير أنّني حاولت أن أزوّد تلك النّتائج بتوضيحات أبيّن فيها للقارئ تصوّري لهذا المولود السّردي الجديد ومستقبله في السّاحة الأدبية في المغرب العربيّ بصفة عامّة وفي السّاحة الأدبية والنّقدية في الجزائر بصفة خاصّة.

أتبعت الخاتمة بقائمة لمكتبة البحث الّتي جمعتُ فيها كلّ ما استعنت به في بحثي من قرآنٍ كريم ومعاجمَ ومصادرَ ومراجعَ ومجلّاتٍ ومواقعَ رقمية.

لأجل تحقيق هذا كلّه ما كان بوسعي إلا أن أعتمد على بعض الأدوات الإجرائية كالوصف والتّحليل، وسرت وفق خطوات المنهج البنيوي الّذي يخدمه المنهج السّيميائي. وقّعت اختاري هذا اعتقادا منّي أنّه الأنسب في مثل هذا النّوع من الدّراسات. إضافة إلى المنهج التّاريخي الّذي وجدت نفسي مضطرّا إليه في المدخل التّمهيدي لتأريخ هذا الجنس السّردي الجديد.

وتحقيقا لشروط البحث العلمي كان لابدّ لي من الاعتماد على مجموعة من المراجع والمصادر. ولعلّ من أهمّها تلك الكتب النّقديّة الّتي أنتجها الفكر العربيّ في دراسة القصّة القصيرة جدّا والّتي وفِّقت من الله في جمع معظمها. وأخصّ بالذّكر منها كتب: أحمد جاسم الحسين ويوسف حطّيني وجميل حمداوي وجاسم خلف إلياس وحميد ركاطة وحميد لحميداني وسعاد مسكين وحسين المناصرة ومحمّد المحقّق ومحّمد رمصيص ومحمّد يوب ونورالدّين الفيلالي ومحمّد اشويكة ومحمّد بهنام بردي.

ولا يمكنني أن أنسى أبدا أو أتنكّر للفضل الكبير الذي جنيته من كتب النّقاد السّابق ذكرهم. ولكنّني قد أكون مضطرا إلى تسجيل بعض المراجع الّتي استقيت منها أكثر من غيرها وهي:

- القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، أحمد جاسم الحسين.
- شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف إلياس.
- القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، جميل حمداوي.
- دراسات في القصّة القصيرة جدّا، جميل حمداوي.
- القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، حسين المناصرة.
- نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، حميد لحميداني.
- القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، حسين المناصرة.
- القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، يوسف حطّيني.

أمّا المتون القصصيّة القصيرة جدّا الّتي طبّقتُ عليها. فكان عددها أربع عشرة مجموعة شملت سبعة مبدعين، انتقيتها من ثلاث دول مغاربيّة مختلفة. ثلاثة كتّاب من الجزائر واثنين من المغرب الأقصى واثنين من تونس. وهؤلاء هم من أبرز ما أنجبه المغرب العربيّ في إبداع القصّة القصيرة جدّا.

وكان لابدّ لي أن أنوّع بين الجنسين الذّكري والأنثوي، فكانت الأسماء المختارة ومجموعاتها القصصيّة القصيرة جدّا كالآتي:

من المغرب:

- جمال الدّين لخضيري: (فقاقيع) و(حدّثني الأخرص بن صمام).
- سميّة البوغافريّة: (أقواس) و(عصيان أبيض).

من تونس:

- إبراهيم الدّرغوثي: (شهرنار) و(المرّ. . والصّبر).
- فاطمة بن محمود: (من ثقب الباب) و(حيوان في البيت).

من الجزائر:

- خالد ساحلي: (لوحات واشية).
- رقيّة هجريس: (مقابيس من وهج الذّاكرة) و(زخّات) و(للوجع ظلال).
- زين الدّين بومرزوق: (شبّه لهم) و(قلب مختلّ. . . عقليّا).

يحسن بنا أن نشير إلى أنّه ليس من أهدافنا الحكم على النّصوص القصصية بالجودة أو التّواضع، وليس غايتنا أيضا أن نُعمل دراستنا على القصص الرّائدة فقط، فرُبّ عمل متواضع وبسيط سيكشف لنا عن أسرار شكلية قد نفقدها في نصوص رائدة.

على الرّغم من المجهود الكبير الّذي بذلْته قصد تحقيق أهدافي كلّها، فإنّني لا أدّعي أنّني أفلحت أو قدّمت كلّ ما بوسعي أن يُقدَّم في مثل هذا النّوع من البحوث الجامعيّة. خاصّة وبعض المعيقات الّتي حالت بيني وبين بحثي، ومن أهمّها وأبرزها على العموم:

صعوبة التّوفيق بين البحث وبين مهنة التّدريس لما يتطلّبه البحث العلميّ من تفرّغ تامّ حتّى يحّقق أهدافه المرجوة. إضافة إلى شحّ المكتبة العربيّة الّتي تناولت بالنّقد القصّة القصيرة جدّا.

وفي الأخير لا يسعني إلّا أن أشكر الشّكر الجزيل الدّكتور مزاري عبد القادر المشرفَ الأوّلَ والأخير على هذا البحث والّذي لم يتخلّف على مساعدتي بصفته الرّسمية كأستاذ مشرف على هذا الموضوع.

والشّكر موصول أيضا للدّكتور والنّاقد والأديب بوطاجين السّعيد الّذي لم يبخل على تقديم يد العون لي كلّما قصدته في توجيهي. دون أن أنسى كلّ النّقّاد والمبدعين من داخل الوطن ومن خارجه الّذين أسهموا أيّما إسهام في استكمال هذا البحث أركانه. وذلك بفضل مساعداتهم لي، سواء بفضل المراجع التي زوّدوني بها أو بفضل المعلومات الّتي قدّموها لي. وأخصّ بالذّكر النّقّاد العرب: أحمد جاسم الحسين ويوسف حطّيني وجميل حمداوي ومحمّد يوب وحميد ركّاطة، ومحمّد المحقّق، والمبدعين الجزائريين: رقية هجريس وخالد ساحلي وزين الدّين بومرزوق ورابح خدّوسي وعبد الرّزّاق بوكبّة، وعبد الكريم ينّينة... والمبدعين العرب: إبراهيم الدّرغوثي وفاطمة بن محمود ومحمّد بوحوش وأحمد ابن براهيم وسميّة البوغافرية. . . والشّكر موصول إلى كلّ إنسان شاركني هذا البحث ولو بالكلمة الطّيّبة.

وادي الصّبّاح/عين تموشنت

ربيع الأوّل 1430ه الموافق لشهر نوفمبر2018م

الباحث بومكحلة جيلالي.

مدخل تمهيدي

القصّة القصيرة جدّا نشأتها وتطوّرها في المغرب العربيّ

1. في العالم
2. في الوطن العربي
3. في المغرب العربي

القصّة القصيرة جدّا نشأتها وتطوّرها في المغرب العربي

أوّلا- في العالم:

اختلف النّقّاد في حديثهم عن الرّيادة العالمية للقصّة القصيرة جدّا تبعا لاختلاف نظراتهم للنّصوص الّتي خلّفها المبدعون الأوائل لهذا المولود الجديد، ثمّ لأنّ بعض الباحثين لم يعتمدوا على التّوثيق فيما نقلوه.

فمنهم من أرجع الفضل في ظهورها الأوّل إلى الرّوائي الأمريكي "إرنست همينغواي عام1925م، حينما أطلق على إحدى قصصه مصطلح (القصّة القصيرة جدّا)، وكانت تلك القصّة تتكوّن من ثماني كلمات فحسب، ((للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قطّ))"[1].

نودّ أن نشير أوّلا إلى أنّ النّصّ باللّغة الإنجليزية هو: (For sale baby shoes not worn). وعليه فهذا النّصّ مشكّل في أصله من ستّة ألفاظ وليس من ثمانية كما جاءت القصّة مترجمة إلى العربية.

ومنهم من ينسب ريادة القصّة القصيرة جدّا في العالم كلّه إلى القاصّ الغواتيمالي أوغستو مونتيروسو (Augusto Monterroso)* بنصّه المكثّف جدّا والمعنون بـ(الدّيناصور)، الّذي جاء فيه: "حين استيقظ، كان الدّيناصور ما يزال هناك"[2]، الّذي نشره هذا القاصّ باللّغة الإسبانية عام1959.

---

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، سلسلة المعارف، دار نشر المعرفة، المغرب، 2014، ص21.

*(1921-2013)

[2] أوغستو مونتيروسو، الأعمال الكاملة وقصص أخرى، تر: نهى أبوعرقوب، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثّقافة، الإمارات العربية، ط1، 2013، ص83.

أعتقد أنّ الّذين يميلون إلى هذا الرّأي الأخير هو اعترافهم فقط بالملموس من الوثائق الّتي تثبت الأسبقيّة لهذا الأخير. وبالفعل لم أجد في بحثي ما أعتمد عليه من أدلّة حقيقيّة تثبت السّبق في القصّة القصيرة جدّا للرّوائي إرنست همنغواي*.

ومن النقّاد من يزعم أنّ الرّوائية الفرنسية ناتالي ساروت(Nathalie Sarraute)** هي أوّل من كتب القصّة القصيرة جدّا، وربّما السّبب في هذا الزّعم يعود إلى التّرجمة العربيّة المبكّرة لمجموعتها القصصيّة عام1977، والتي جنّسها مترجمها المصريّ فتحي العشري بعنوان فرعي: (قصص قصير جدّا).

"وقد كتبت هذه الكاتبة أوّل«انفعالاتها»بين عامي1932 و1933"[1]، ولكن لم تُنشَر لها أعمالها إلّا عام1937. وقد تنوّعت أحجام نصوصها من ثلثي الصّفحة إلى ثلاث صفحات.

قد نقبل– مع غياب التّوثيق– الرّأي القائل بأسبقية إرنست همينغواي في كتابة هذا الجنس الأدبيّ بحجّة اجتماع السّبق التّاريخي مع الحجم القصير جدا مع توظيف مصطلح القصة القصيرة جدّا. وقد نقبل الرّأي القائل بأسبقيّة أوغستو مونتيروسو بحجّة الحجم القصير جدّا لنصّه المشكّل من ستّ كلمات فقط. ولكنّنا لا نقبل في أيّ حال من الأحوال الرّأي الّذي يعطي الرّيادة للرّوائيّة الفرنسيّة ناتالي ساروت.

أعتقد أنّ الّذين أعطوا الأسبقية لهذه الكاتبة، فلأنّهم لم يعترفوا بإرنست همنغواي، ولأنّ مجموعتها سبقت مجموعة أوغستو مونتيروسو. ولكن هذا سيكون إجحافا كبيرا في حقّ الأديب اللّبنانيّ جبران خليل جبران الّذي نشر قصصا أقصر وأكثف من قصصها في مجموعتيه (المجنون) عام1918 و(السّابق) عام1920 و(التّائه) عام1932.

---

*(1899–1961).

**(1900–1999).

[1]ناتالي ساروت، انفعالات (قصص قصيرة جدّا)، مقدّمة المترجم، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للنّشر، مصر، 1971، ص29.

وكنّا قد قبلنا بأسبقية الرّوائيَين الأمريكي والغواتيمالي على حساب جبران، فقط على أساس أنّ قصص هذا الأخير لم تكن مكثّفة كما هو الحال عند الرّوائِيَيْن السّابقين، أو بالأحرى لم تكن بالحجم الّذي ظهر به نصَّاهما.

ولكنّني أجد نفسي – وبعيدا عن أيّ نزعة قوميّة – مضطرًّا إلى الاعتراف بأنّ الأسبقيّة العالمية للقصّة القصيرة جدّا من بين هؤلاء هي لجبران خليل جبران. لأنّ الكثير من النّصوص العربيّة الحالية الّتي نعترف بتجنيسها في القصّة القصيرة جدّا، هي لا تختلف عن بعض تلك القصص المبثوثة في مجموعات جبران القصصيّة.

كنصّه (دوّارة الرّيح)

"قالت دوّارة الرّيح للرّيح: ((قبّحك الله، ما أثقلك وما أملّك! أليس في وسعك أن تهبّي في وجه غير وجهي؟ ألا تعلمين أنّك بعملك هذا إنّما تعكّرين صفو ثباتي الّذي أعطانيه الله؟))

فلم تجب الرّيحُ بكلمة قطّ، ولكنّها ضحكت في الفضاء"[1].

أمّا إذا قيل لنا: إنّما المقصود هو تلك النّصوص الّتي تتشكّل من بضع كلمات فقط. فنقول لهم: إنّ الحديث اليوم عن القصّة القصيرة جدّا، هو يدور على كلّ سرد حمل أركان هذا الجنس، سواء أتشكّل من بضع كلمات أم كان صفحة واحدة، فلِمَ نقصي جبران من الرّيادة إذن؟

وإذا سلّمنا بإقصاء جبران خليل جبران من تلك الرّيادة بحجّة أنّ نصوصه لم ترق إلى مستوى التّكثيف المطلوب في القصّة القصيرة جدّا. فإنّنا نسأل الّذين نصّبوا أوغستو مونتيروسو رائدا بنصّه السّابق الّذي كتبه في 1959، عن سبب إقصائهم لميخائيل نعيمة من تلك الرّيادة وهو الّذي له نصوص كتبها في 1948 تعدّ في رأيي من قبيل القصّ

[1] جبران خليل جبران، السّابق، دار العلم والمعرفة، مصر، 2011، ص63.

القصير جدّا بامتياز، وهي تحمل جميع أركان هذا الجنس ولا تختلف عن قصّة أوغستو مونتيروسو المزعومة في شيء. بل وجدت له نصّا نشره في 1948 يشبه كثيرا في تركيبه نصّ أوغستو مونتيروسو المنشور في 1959، وكأنّ هذا الأخير هو الّذي تأثّر بنصّ ميخائيل نعيمة الآتي ذكره:

"نام الثّعلب في عرين الأسد ثمّ استفاق فإذا به لا يزال ثعلبا"[1].

فلا يمكننا في أيّ حال من الأحوال أن ننفي انتماء هذا النّص إلى جنس القصّة القصيرة جدّا حتّى وإن لم يضعه صاحبه في خانة القصّ أصلا بحكم وجوده ضمن بعض المقولات والحكم الّتي عبّر بها عن مواقفه من الحياة.

كالنّصوص المختارة الآتية:

"رقصت الفضيلة تيها بفضلها فانكشفت عورتها"[2].

و"سقيت زهرة في حديقتي كان قد برّح بها العطش، فلم تقل لي ((شكرا))، ولكنّها انتعشت فانتعشت"[3].

و"بنوا سورا منيعا حول المدينة وقالوا: الآن نعيش في أمان. ولكنّهم نسوا أن يتركوا قلوبهم خارج السّور"[4].

فهذه النّصوص وغيرها لا أراها في الواقع إلّا قصصا قصيرة جدّا، وتعدّ أنضج بكثير من أغلب النّصوص الّتي كتبها أصحابها في العالم العربي في العقدين الأخيرين. فلا أدري لِمَ لَمْ يلتفت نقّاد القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربي لما كتبه ميخائيل نعيمة.

[1] ميخائيل نعيمة، كرم على درب، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط9، 1989، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص118.

[4] المصدر نفسه، ص86.

أمّا عن البحث الأكاديمي للقصّة القصيرة جدّا، فقد ظهرت أوّل دراسة لهذا الجنس الأدبيّ عام1981 بالولايات المتّحدة الأمريكية، الّتي سلّطت الضّوء على الكتّاب المكسيكيين. وعُقدت أوّل ندوة دولية حول هذا الجنس الأدبيّ عام1998 في المكسيك. ونُشِرَتْ أوّلُ أنطولوجيا له عام1990 في إسبانيا، وضمّت كتّابا من إسبانيا ومن غيرها، وخاصّة من الدّول النّاطقة باللّغة الإسبانية. ثمّ توالت الأنطولوجيات والدّراسات بدءًا من1997 في كلّ من المكسيك والولايات المتّحدة الأمريكيّة وإسبانيا وفرنسا وفنزويلا وكولومبيا والأرجنتين[1].

معنى ذلك كلّه، أنّ القصّة القصيرة جدّا قد ظهرت كجنس أدبيّ جديد في أمريكا اللّاتينيّة وتطوّرت هناك، ثمّ انتقلت بعد ذلك إلى أوربّا ومنها إلى الوطن العربيّ.

ثانيا- في الوطن العربي:

ما دام معظم النّقاد العرب لم يعترفوا بالأسبقيّة العالمية لجبران خليل جبران في القصّة القصيرة جدّا وهو الّذي كتبها عام1918، فإنّهم حتما لن يعترفوا به في ريادته عربيا. ذلك لأنّهم ربّما غفلوا فلم يروا انتماء نصوصه للقصّة القصيرة جدّا.

وأعتقد جازما لو جَنَّسَ جبران خليل جبران إحدى مجموعاته أو بعض نصوصه تحت اسم القصّة القصيرة جدّا، لغابت إشكالية «من كتب هذا الجنس الأدبي أولا؟». ولو أنّنا الآن في غنًى عمّن له الأسبقيّة في كتابة القصّة القصيرة جدّا.

يمكن بعد ذلك، الإشارة إلى هيثم بهنام بردي الّذي يزعم أنّ العراقيّ نوئيل رسّام هو الرّائد الحقيقي للقصّة العربيّة القصيرة جدّا، وأنّه كتبها بإحدى الصّحف عام1930، بل وجنّس إحدى قصصه بمصطلح القصة القصيرة جدّا[2].

[1] انظر: سعيد بن عبد الواحد، مفاهيم نظريّة حول القصّة القصيرة جدّا في إسبانيا وأمريكا اللّاتينيّة، مجلّة قاف صاد، ع1، (1 يناير 2004)، المغرب، ص27 و28.

[2] انظر: هيثم بهنام بردي، القصّة القصيرة جدّا، ج1، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص25.

أعتقد أنّ في كلام هذا القاص- الّذي هو أيضا عراقي- بعض المبالغة، إذ تحدّث مستندا في ذلك على ثلاث قصص، اثنتان منهما بعيدتان عن القصّة القصيرة جدّا لاختلال في بعض أركان هذا الجنس الأدبي. وأعتقد أنّ ما كتبه جبران قبله أقرب بكثير من القصّة القصيرة جدّا ممّا كتبه نوئيل رسام.

أما عن القصّة الثّالثة الّتي تحدّث عنها، فإنّه لم يرها قطّ. بدليل اعترافه بأنّه بحث عنها ولكنّه تأسّف لفشله في العثور عليها. كما أنّه يعتقد أنّ هذه القصّة المفقودة قد حملت مصطلح القصّة القصيرة جدّا[1]. وفي هذا -حسب رأيي- كثير من الضّبابية الّتي لا يقبلها البحث العلمي.

ولكنّه إذا ثبت فعلا مصطلح القصّة القصيرة جدّا بتلك القصّة الثّالثة المفقودة، فإنّه يمكن حينئذ للقاص نوئيل رسام أن يستأثر بحقّ الأسبقيّة في توظيف مصطلح القصّة القصيرة جدّا دون أحقّيته في الرّيادة في كتابتها.

ولا يفوتنا أن نشير في هذا الصّدد إلى تنبيهنا من قبل نور الدّين الفيلالي إلى ما كتبه مصطفى صادق الرّافعي. "فقد كتب تأملات وخواطر نثريّة كان ينشرها في مجلّة الرّسالة في بداية الثّلاثينات من القرن الماضي، بعضها سرود قصيرة"[2].

وبالفعل بعد رجوعي إلى بعض تلك النّصّوص النّثريّة وجدت فيها ما يشبه القصّة القصيرة جدّا وإن لم تجنّس بذلك، كمثل قوله:

"قال ذئب سياسيّ لخروف سياسيّ: أريد الاتّفاق معك (حالا). فقال الخروف: ويلك! إذا كنت أنت ذئبا للحمِي، فهل تكون (حالا) هذه إلّا ذئبا آخر لعمري؟"[3].

---

[1] انظر: هيثم بهنام بردي، القصّة القصيرة جدّا، ج1، ص29.

[2] نور الدّين الفيلالي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، ط1، 2012، ص17.

[3] مصطفى صادق الرّافعي، كلمة وكليمة، دار ابن حزم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2002، ص124.

وبالفعل تبدو هذه القصّة وغيرها ممّا كتب قريبةً جدّا من القصّة القصيرة جدّا الّتي يكتبها بعض المبدعين في وقتنا الحاضر.

"كما انتشرت في الأربعينيات من القرن العشرين عندما نشر القاصّ اللّبناني توفيق يوسف عواد مجموعته القصصية(العذارى) عام1944، واحتوت على قصص قصيرة جدّا، لكنّه سمّاها(حكايات)"[1]. ولكن يبقى الإشكال هنا أنّني لم أتمكّن من الاطّلاع على هذه المجموعة، ومن ثمّة لا أستطيع الحكم، فلكلّ باحث نظرته الّتي تخصّه.

أمّا عن بعض نصوص ميخائيل نعيمة الّتي نشرها في 1948 فهي قصص قصيرة جدّا كما تحدّثنا عنها سابقا. فإذا كان اختلافنا مشروعا في أحقّية الرّيادة العربيّة من بين ما سبق، فإنّ ذلك الاختلاف سيزول مع نصوص ميخائيل نعيمة الّتي أتيت بها لأنها فعلا قصص قصيرة جدّا وإن لم يجنّسها صاحبها.

أمّا عن الوصول إلى الظهور الأوّل والحقيقي لجنس القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ مصحوبا بوعي أصحابها، فذلك يبقى عمليّة صعبة المرام. ولذلك سأكتفي بتسجيل بعض ما جمعته نقلا عن النّاقد جميل حمداوي.

تعدّ المجموعة القصصية (الدّهشة في العيون القاسية) للقاص السّوري وليد إخلاصي المنشورة عام1972، أوّل انطلاقة للكتابة القصصية القصيرة جدّا بوعي تجنيسي مقصود. وبعده بعامين أوردت القاصّة العراقية بثينة النّاصري نصّا سمّته (قصّة قصيرة جدا). ثمّ في عام1975 نشر القاصّ العراقي خالد حبيب الرّاوي خمس قصص قصيرة جدّا في مجموعته القصصيّة الّتي سمّاها (القطار اللّيلي)[2].

هذا الكلام يبقى نسبيّا وغير معوّل عليه في إطلاق الحكم النّهائي على الرّيادة فيما يخصّ كتابة هذا الجنس الأدبي بوعي تجنيسي. وخير دليل على ما نقول، هو النّفي

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص23.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص9.

القاطع من قبل القاصّة بثينة النّاصري بأنّها تكون قد كتبت قصّتها الّتي سمّتها (قصّة قصيرة جدّا) عن قصد ووعي، أو أنّها تكون تؤسّس لجنس أدبيّ جديد. بل هي تقول إنّها سمّتها بهذا الاسم قاصدة قصّة أحداثها قصيرة جدّا لا أكثر.

ثمّ إنّ هذه القصّة المقصودة الّتي لم أطّلع عليها كانت من صفحتين. والنّاقد جميل حمداوي لم يقل لنا إن كان قد اطّلع عليها أم لا؛ ولذلك سيبقى انتسابها إلى القصّة القصيرة جدّا مرهونا بمدى احترامها لأركان هذا الجنس. وإن كنت أنا وهو، من الّذين لا يحبّذون أن يتعدّى نصّ القصّة القصيرة جدّا حدود الصّفحة وإلّا كانت أقصوصة.

يبقى التّنبيه في الأخير إلى أنّه مهما اُخْتُلِفَ في الكاتب الأوّل للقصّة العربيّة القصيرة جدّا، فإنّ الثّابت هو أنّ الرّيادة كانت للمشرق العربيّ على حساب المغرب العربيّ الّذي كان دائما قبله في المجال الأدبيّ.

أمّا عن التّنظير لجنس القصّة القصيرة جدّا، فيعدّ كتاب (القصّة القصيرة جدّا مقاربة تحليلية)[1] للباحث السّوري أحمد جاسم الحسين أوّل كتاب يدرس هذا الجنس في العالم العربيّ. جاء بعده دور الباحث الفلسطيني يوسف حطّيني الّذي يعيش في سوريّة فنشر كتاب (القصّة القصيرة جدّا بين النّظريّة والتّطبيق)[2]. ثمّ يليهما الباحث العراقي جاسم خلف إلياس بكتابه (شعريّة القصّة القصيرة جدّا)[3].

فتعدّ إذن، هذه الكتب النّقديّة الثّلاثة هي أوّل ما أنتجه النّقد العربيّ في حقل القصّة القصيرة جدّا. ويحسن بنا أن نشيد بالرّيادة المشرقيّة في نقد القصّة القصيرة جدّا على حساب المغرب العربي.

[1] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليليّة)، دار عكرمة، سوريّة، ط1، 1997.

[2] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظريّة والتّطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريّة، ط1، 2004.

[3] جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، دار نينوى، العراق، ط1، 2010.

ثالثا- في المغرب العربي

تأخّر ظهور القصّة القصيرة جدّا كجنس في المغرب نظرا لتأخّر ظهورها بالمشرق، لأنّه "من المسلّم به اليوم، كما كان دائما، أنّ العلاقة بين المشرق والمغرب العربيين لم تنقطع أبدا منذ الفتوحات الإسلامية"[1]. وإن كان من الأَولى أن يصل هذا الجنس الأدبيّ المغرب قبل المشرق، بحكم نشر كتاب ناتالي ساروت بفرنسا وباللّغة الفرنسية منذ1937، وتأثر نقّاد المغرب العربيّ بالحركة الأدبيّة والنّقديّة في أوربّا وفي فرنسا خاصّة. أو على الأقلّ عام1959 تاريخ نشر المجموعة الكاملة لأوغستو مونتيروسو باللّغة الإسبانية، وما نعرفه عن قرب إسبانيا من المغرب الأقصى، وحسن بعض نقّادها ومبدعيها للّغة الإسبانية وخاصة في الشّمال.

إذا كنّا قد أرّخنا للقصّة القصيرة جدّا في العالم وفي الوطن العربيّ منذ ظهور الإرهاصات الأولى، فإنّنا في هذه المرّة سنعتمد في تأريخنا لهذا الجنس في المغرب العربيّ على الظهور الفعلي والحقيقي للقصّة القصيرة جدّا غير ملتفتين لتلك الأقاصيص الّتي صوّرها بعضهم وزعم أنّها قصص قصيرة جدّا. كما نشترط أن تكون تلك النّصوص مطبوعة في مجموعات قصصيّة، غير آبهين بما نشر في الصّحف والمجلّات.

في المغرب الأقصى:

"يعدّ محمّد العتروس في اعتقادنا أوّل من كتب القصّة القصيرة جدّا بالمغرب بمجموعته (هذا القادم) الصّادرة بطبعتها الأولى سنة1994"[2]. وكانت هذه المجموعة القصصيّة قد جاءت في "إحدى وسبعين صفحة، مجنّسة تحت اسم قصص، وتضمّ بين دفّتيها إحدى عشرة قصّة قصيرة/جدّا"[3].

---

[1] مخلوف عامر، مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، دار الأمل للطّباعة والنّشر، الجزائر، ط2، 2008، ص28.

[2] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، منشورات المعارف، المغرب، 2014، ص15.

[3] نور الدّين الفيلالي، أنطولوجيا القصّة القصيرة جدّا بشرق المغرب، مطابع الرّباط نت، المغرب، (د.ت)، ص11.

"وبعده، نشر الحسين زروق مجموعته (الخيل واللّيل) سنة 1996م(. . .)، وبعدهما أصدر جمال بوطّيب مجموعة قصصيّة تندرج ضمن القصّة القصيرة جدّا بعنوان (زخّة. . . ويبتدئ الشّتاء) سنة2001م"[1].

ثمّ حمل بعدهم المشعل مجموعة أخرى من المبدعين البارزين مثل: مصطفى لغتيري وعبد الله المتّقي وحسن برطال وسعيد منتسب وعز الدّين الماعزي وسعيد بوكرامي ومحمّد تنفو وعبد الحميد الغرباوي والزّهرة رميح وسميّة البوغافريّة والسّعدية باحدة وجميل حمداوي وعلي بن ساعود وفاطمة الشيري وبهيجة البقالي القاسمي ومليكة الدوردي وفاطمة بوزيان ومحمّد اشويكة وحسن البقالي ووفاء الحمري وجمال الدّين الخضيري وحميد ركاطة وإسماعيل البويحياوي ومحمّد إبراهيم بوعلو ومحمّد زفزاف والطاهر لكنيزي ونور الدّين الفيلالي ولحرش ميمون وأمينة برواضي ومحمّد المحقّق وسناء بلحور وعبد النّبي عسو. . .

وآخرون مثل: أحمد زيادي وعزيز بومهدي وعبد الرّحيم الحجري والمهدي الودغيري وعبد المجيد الهواس ومصطفى جبّاري وسعيد الفاضلي وهشام بن الشّاوي وعبد العالي بركات وتوفيق مصباح ومصطفى كليتي ومحمّد عزّ الدّين التّازي وعبد اللّطيف النّيلة وسعيد أحباط ونور الدّين محقّق ومحمّد الشّايب وسامي دقاقي وحسن الأشرف ومحمّد العناز وعبد الفتّاح بن الضّو وجبران أبو مروان كرناوي ومحمّد داني وميلود بن باقي وهشام حراك وأحمد لويزي وكريم راضي ومحمّد زيتون ومحمّد الكلاف ومحمّد مفتوح ومنصف بندحمان وعبد الرحمن بويعلاوي وعبد الواحد أستيتو وفوزي بوخريص وخالد السليكي والبشير الأزمي ورشيد البوشاوي ومحمّد فاهي ومحمّد سعيد الرّيحاني وإبراهيم أبويه وإبراهيم الحجري وأنيس الرّافعي ومحمّد العزوزي وعبد الغنيّصراض ومحمّد أكراد الوراييني ومصطفى طالبي وكمال دليل الصّقلي وعبد الغفور خوي وحسن ملواني وإسماعيل غزالي وأوسعيد لحسن ومحمّد معتصم وعبد الحكيم باكي وعمر طاوس وعبد السّلام بلقايد

[1] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص15.

ونعيمة القضيوي الإدريسي ونوال الغنم ومليكة بويطة وحياة بلغربي وفتيحة بلخير وزوليخا موساوي الأخضري وصالحة سعد وحسن اليملاحي وعبد الرحيم أحيزون وأحمد بوزفور وعبد الرحيم التدلاوي. . . [1]

يبدو من عدد الأسماء السّابقة أنّ المغرب الأقصى قد شهد حراكا كبيرا في حقل القصّ القصير جدّا، وذلك بدءًا من الألفية الثّانية. وتنوّعت الأسماء بين القديمة والشّابة وبين الذّكور والإناث.

وإلى غاية 2013 قد أحصى جميل حمداوي بفضل جهده العظيم (102) مجموعة قصصيّة قد ضمّت قصصا قصيرة جدّا[2]. سواءً أكانت تلك الأضمومات خاصّة فقط بالنّصوص القصيرة جدّا أم مختلطة بين القصّ القصير والقصير جدّا.

ليس إذن أمام كلّ المتتبّعين لهذا الجنس الأدبي الجديد في الوطن العربيّ الكبير، إلّا أن يعترفوا للمغرب الأقصى بتفوّقه العدديّ فيما يخصّ الكتّاب المشتغلين على هذا الجنس، وكذلك تفوّقهم الكمّيّ من حيث الإنتاجُ القصصيّ القصير جدّا.

أمّا عن الحركة النّقديّة لهذا الجنس في بلاد المغرب الأقصى، فإنّها كانت نشطة جدّا ومتسارعة. إذ يعدّ هذا البلدُ الأوّل عربيّا من حيث إنتاج الكتب النّقدية الّتي اهتمّت بالقصّة القصيرة جدّا.

أوّل كتاب صدر هناك كان للباحث عبد العاطي الزّيّاني (الماكروتخييل في القصّة القصيرة جدّا بالمغرب)[3]. ثمّ تلاه في العام نفسه كتاب: (القصّة القصيرة جدّا بالغرب – قراءة في المتون–)[4] للنّاقد جميل حمداوي. فهذا الأخير يعدّ صاحب أكبر إنتاج نقديّ في

[1] انظر: جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص23 و24.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص17.

[3] عبد العاطي الزّيّاني، الماكروتخييل في القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، ط1، 2009.

[4] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب–قراءة في المتون–، منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، ط1، 2009.

حقل القصّة القصيرة جدّا، ليس في المغرب فقط بل في الوطن العربيّ كلّه. وتنوّعت إنتاجاته بين الكتاب المطبوع والكتاب الرّقميّ.

وتتابعت الإصدارات النّقدية والأنطولوجيات والبيبليوغرافيات، من كتّاب في معظمهم شباب ومنهم: مسلك ميمون وحميد لحميداني ونور الدّين الفيلالي وسعاد مسكين ومحمّد يوب وحميد ركاطة ومحمّد محيي الدّين مينو ومحمّد اشويكة وعيسى الدّودي ومحمّد مختاري وسناء بلحور ومحمّد المحقّق والطّاهر الكنيزي.

وقبل أن نغادر ساحة المغرب، وجب علينا أن نشير إلى تلك المهرجانات والملتقيات الّتي نظمّت في هذا البلد تشجيعا لهذا الوافد الأدبيّ الجديد. ونخصّ بالذّكر المهرجان العربيّ للقصّة القصيرة جدّا بالنّاظور الّذي يقام كلّ عام وتنظّمه جمعية جسور للبحث في الثّقافة والفنون. وهذه الجمعية يديرها جميل حمداوي ويساعده جمال الدّين الخضيري وآخرون، وأقيم أوّل مهرجان في سنة 2012. وملتقى فاس في دورتيه من تنظيم جمعية مسارات للتّنمية والمواطنة في 2017 و2018.

في تونس:

"ظهرت إرهاصات القصّة القصيرة جدّا في تونس أوّلا عند الكاتب حسن نصر ضمن نصوصه السّردية الّتي سمّاها ((قصص في دقيقة)) والبشير بن سلامة الّذي أصدر ((لوحات قصصية)) عن الدّار العربيّة للكتاب سنة 1984 الّتي تشترك في سمات عديدة مع القصة القصيرة جدّا"[1].

لا يمكن أن نشكّ في صاحب المصدر، لأنّه كاتب قدير ومتتبّع للشّأن الأدبيّ التّونسيّ، وقد عايش المرحلة الّتي يتحدّث عنها. ولكن يبقى الإشكال فقط في نوع النّصوص الّتي تحدّث عنها. هل هي فعلا تشترك مع القصّة القصيرة جدّا في بعض

[1] إبراهيم الدّرغوثي، القصّة القصيرة جدّا في الإبداع العربيّ الحديث (الواقع والآفاق)، مجلة المسار، اتّحاد الكتّاب التّونسيين، تونس، ع110، نوفمبر/ديسمبر 2017، ص52 و53.

خصائصها، أم هي مجرّد أقاصيص؟ لأنّي ربّما قد أختلف معه في نظرته لتلك النّصوص الّتي لم أطّلع عليها. ومهما يكن فإنّ القاصّ إبراهيم الدّرغوثي الّذي ارتدى عباءة الباحث هنا، قد أفادنا جدّا في معلوماته القيّمة الّتي زوّدنا بها.

أمّا عن الظهور الحقيقي للقصّة القصيرة جدّا في تونس فكان مع إبراهيم الدّرغوثي في مجموعتيه القصصيتين الأولى سمّاها (المر. . . والصّبر)[1]، وصدرت في عام2011، وحملت أربعة وأربعين نصّا قصيرا جدا، وجنّسها صاحبها بـ(قصص قصيرة جدّا) على غلافها الخارجي.

بعده بسنة واحدة وفي عام (2012)، يأتينا الكاتب محمّد بوحوش بمجموعته القصصيّة (مائة قصّة قصيرة جدّا)[2]. وكان قد كتب على غلافها الخارجي (مجموعة قصصيّة)، ولكنّ عنوانها يُغني عن تجنيسها.

بعده أصدرت فاطمة بن محمود مجموعتها القصصيّة الأولى في هذا الجنس الأدبيّ، والّتي سمّتها: (من ثقب الباب)[3]. وكان صدورها عام2013 وجمعت فيها خمسا وستّين قصّة قصيرة جدّا. وجنّستها بـ(قصص قصيرة جدّا) على غلاف صفحتها الخارجيّة.

وفي السّنة نفسها (2013) يصدر القاص علي سعيف مجموعة قصصية قصيرة جدّا (محاولة للبقاء خارج ساعة يدوية) عن دار البراق بتونس. وقد جنّست على غلافها الخارجي: قصص قصيرة جدّا. جمع فيها صاحبها لأربعة وستّين نصّا منه على الأقلّ ستّون قصّة قصيرة جدّا.

[1] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، مطابع الشّركة التّونسيّة للف، تونس، ط1، 2011.

[2] محمّد بوحوش، مائة قصّة قصيرة جدّا، دار نهى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2012.

[3] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، دار الوطن للصحافة والطّباعة والنّشر، المغرب، ط1، 2013.

ليعود القاصّ إبراهيم الدّرغوثي ثانية، ويصدر في سنة 2015 مجموعته الأخرى الّتي عنونها بـــ(شهرنار)[1]، وضمّت تسعا وستّين قصّة قصيرة جدّا. وجنّسها هي أيضا على غلافها الخارجي بكتابته للعبارة: (69 قصّة قصيرة جدّا).

ليأتيَ إلينا محمّد بوحوش من جديد وبمجموعة أخرى في عام2016، وأطلق عليها (عناقيد الدّهشة)[2]. وهذه المجموعة قد ضمّت مئتين وأربعا وعشرين قصّة قصيرة جدّا، وقد جنّسها بـ(قصص قصيرة جدّا). وفيما أعتقد فإنّ مجموعته هذه لا تضاهيها مجموعة أخرى من حيث عدد القصص الّتي حوتها، من بين ما وقع بين يديّ من مجموعات قصصيّة طبعا.

وتطلّ علينا القاصّة فاطمة بن محمود من جديد بمجموعتها (الغابة في البيت)[3]، والصّادرة في2016، والّتي ضمّت سبعين قصّة، وقد جنّستها بـ (قصص قصيرة جدّا) في غلافها الخارجي.

نختم المجموعات القصصيّة التّونسية بمجموعة أخرى للكاتب محمّد بوحوش، نشرها في2017، وسمّاها (ضحك أسود)[4]. حملت مئة وواحدا وأربعين نصّا، وجاءت مجنّسة في غلافها الخارجي، مكتوبا عليه (قصص قصيرة جدّا).

أمّا عن الأسماء الّتي تكتب هذا الجنس ولم تطبع أعمالها، واقتصرت على نشرها في الجرائد والمجلّات، فلدينا فوزية العلوي ومسعودة أبو بكر[5] والعبّاسي إيناس[6]. دون أن

[1]إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، الثّقافيّة للنّشر والتّوزيع، المنستير، تونس، ط1، 2015.

[2] محمّد بوحوش، عناقيد الدّهشة، دار الثّقافيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، المنستير، تونس، ط1، 2016.

[3]فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، دار المنتدى للثّقافة والإعلام، ط1، 2016.

[4] محمّد بوحوش، ضحك أسود، دار الاتّحاد للنّشر والتّوزيع، تونس، 2017.

[5]انظر: إبراهيم الدّرغوثي، القصّة القصيرة جدّا في الإبداع العربيّ الحديث (الواقع والآفاق)، ص53.

[6]انظر: سناء بلحور، الأنطولوجيا العربيّة للقصّة القصيرة جدّا بصيغة المؤنّث، النّايا للدّراسات، دمشق، ط1، 2014، ص101

ننسى الدّور الكبير الّذي تؤدّيه تلك المواقع الإلكترونية في نشر أعمال بعض المبدعين الشّباب في حقل القصّ القصير جدّا.

يعدّ إبراهيم الدّرغوثي إذن، صاحب أوّل مجموعة قصصيّة قصيرة جدّا في تونس، وهو أوّل من جنّس مجموعته القصصيّة بهذا المصطلح. كما لم يسبقه أحد في إطلاق هذا الاسم في تونس. ويعدّ محمّد بوحوش صاحب أكبر عدد من المجموعات القصصيّة القصيرة جدا بثلاثة إصدارات. ليبقى- في نظري- الإنتاج في هذا البلد قليلا جدّا وعدد الّذين يكتبون فيه محدودا جدّا.

أمّا عن الحركة النّقديّة بهذا البلد، فتكاد تكون معدومة لولا الكتاب الوحيد للباحث عبد الدايم السّلامي المعنون بـ(شعريّة الواقع في القصّة القصيرة جدّا)[1].

في الجزائر:

أعتقد أنّه يكاد يجمع كثير من النّقاد الجزائريين وحتّى بعض المبدعين القدامى على أسبقيّة الكاتب محمّد الصّالح حرز الله إلى جنس القصّة القصيرة جدّا في الجزائر. إذ يقول النّاقد مخلوف عامر عنه: "كان «محمد الصالح حرز الله»- في حدود معرفتي- من أوائل مَنْ جرَّبوا كتابة القصّة القصيرة جدّا، وقد نجح إلى حدّ بعيد في أن يتميَّز بلغته وطريقته في الحكْي، كما في مجموعاته: «الابن الّذي يجمع شتات الذّاكرة»و«النّهار يرتسم في الجرح»و«التّحديق من خارج الرّقعة»"[2].

وإلى ذلك ذهب النّاقد يوسف وغليسي بقوله: "التّاريخ الأدبي لن يغفر لنا نسيان محمّد الصّالح حرز الله الّذي أنهى مجموعته «النّهار يرتسم في الجرح» (1984) بثلاث قصص قصيرة جدّا، (وقد استعمل المصطلح بالذّات)، مثلما أنهى مجموعة «الابن الّذي يجمع

[1] عبد الدايم السّلامي، شعريّة الواقع في القصّة القصيرة جدّا، منشورات مجلّة أجراس، دار القرويّين، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

[2] موقع جزيرس، https: //www.djazairess.com/annasr/66142، (مقال نشر بجريدة النّصر الجزائريّة، في 14 أفريل 2014).

شتات الذّاكرة» (1983) بأربعة نصوص مماثلة (وإن لم يستعمل المصطلح)، وكذلك الأمر في مجموعته «الأبواب الموصدة»"[1].

وبذلك يكون الكاتب محمّد الصّالح حرز الله، أوّل كاتب جزائري يكتب قصّةً قصيرة جدّا مطبوعة في مجموعة قصصيّة عام1983. وهو أيضا أوّل من وظّف هذا المصطلح في قصصه المطبوعة عام1984.

ولكن دون أن ننفي احتمال وجود من سبقه إلى ذلك عبر ما كان يُكتب في الصّحف الوطنيّة، الّتي كانت تشهد حركة أدبيّة في تلك الفترة المتميّزة من حياتنا الثقافيّة، بفضل بعض الكتّاب الشّباب آنذاك، كعبد الحميد بوعمران ومنير مزليني وغيرهما.

ثمّ ظهر بعد مدّة طويلة من الزّمن "القاصّ جمال الدّين طالب الذّي نشر ثماني قصص قصيرة جدّا – على الأقلّ– في ختام مجموعته «بزات، لحي وشلالات حمراء»، وهي مجموعة لم يطّلع عليها جمهور الدّارسين الجزائريين لأنّها صدرت في بريطانيا (دار الحكمة، لندن، 2002)"[2].

على الرّغم من الظّهور المبكّر للقصّة القصيرة جدّا في الأدب الجزائري منذ مطلع الثّمانينيّات، فإنّ هذا الجنس الأدبيّ الجديد لم يتطوّر ولم يفرده الكتّاب الجزائريون بمجموعات قصصيّة خاصّة به.

وانتظرنا إلى غاية سنة 2004، عندما نشرت المكتبة الوطنيّة ودار البرزخ للكاتب عبد الرّزّاق بوكبّة مجموعته القصصيّة الموسومة بـ (من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل). ويعدّ هذا العمل الإبداعي– من منظوري– أوّل مجموعة قصصيّة قصيرة جدّا في الجزائر. غير أنّ تلك المجموعة قد خلت من أيّ إشارة تدلّ على أنّ الكاتب على دراية بتجنيس ما

[1] يوسف وغليسي(تقديم)، علّاوة كوسة، موسوعة القصّة القصيرة جدّا في الجزائر (سير ونصوص)، دار ابن الشّاطئ للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

يكتب. ولكنّني أعتقد أنّ شروط النّاشر هي الّتي قيّدت هذا الكاتب فاقتصر على كتابة(نصوص).

في عام 2007 نشر القاصّ عبد الحميد بوعمران مجموعته القصصيّة (أمّي. . والأرصفة الخائنة !)[1]. حملتْ تسعًا وثلاثين نصّا، خصّص الجزء الأوّل منها لتسعٍ وعشرين قصّة قصيرة جدّا وسماه بـ(قصص قصيرة جدا). أمّا على الغلاف الخارجي فكتب: (قصص قصيرة).

وفي عام2008 نشر الكاتب خالد ساحلي مجموعته القصصيّة (لوحات واشية)[2]، الّتي تعدّ أوّل مجموعة قصصيّة قصيرة جدّا مجنّسة في الجزائر. غير أنّ صاحبها لم يجنّسها على غلافها الخارجي، واكتفى فقط بتدوين (قصص قصيرة جدّا) على صفحة غلافها الدّاخلي، ولو كان التّجنيس على صفحة الغلاف الخارجي أفضل.

في 2009 نشر القاص عبد الرّشيد حاجب مجموعة قصصية سمّاها (عشق في القارّة السّابعة) عن دار أعراف، ضمّت ثلاثين نصّا تنوّع بين القصير والقصير جدّا[3].

بعدها بسنتين(عام2010) أصدرت الكاتبة عقلية رابحي مجموعتها القصصيّة (تفاصيل الرّحلة الأخيرة)[4]. فيها ثلاث وعشرون قصّة، منها خمس عشرة قصّة قصيرة جدّا؛ جمعت تسعا منها في ثلاث صفحات تحت عنوان فرعي (قصص قصيرة جدّا). أمّا على غلافها الخارجي فإنّها قد جنّستها بـ(قصص).

[1] عبد الحميد بوعمران، أمّي.. والأرصفة الخائنة !، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007.

[2] خالد ساحلي، لوحات واشية، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2008.

[3] انظر: حيان محمّد الحسن، قراءة في المجموعة القصصية (عشق في القارّة السّابعة، (2014/04/24)، http://wehda.alwehda.gov.sy/node/378812

[4] عقيلة رابحي، تفاصيل الّحلة الأخيرة، فيسيرا للنّشر، العاصمة، الجزائر، 2010.

بعدها بعام واحد(عام2011)، أصدر السّعيد موفقي مجموعته القصصيّة (كمثل ظلّه)[1]، تضمّنت أربعا وأربعين قصّة؛ نوّعها صاحبها بين الأقصوصة وبين القصّة القصيرة جدّا. وقد ظهر تجنيس هذه المجموعة على الغلاف الخارجي بـ(قصص).

وجب أن نشير إلى اسم ذكره الباحث يوسف غريب في رسالته إذ يقول عنه: "صدر له: ((ما لا يوجد في الرّمل)) مجموعة قصصية، مديرية الثّقافة بالوادي، 2012 كباكورة إنتاجه الأدبيّ تتكوّن من 52 قصّة قصيرة جدّا"[2] ونقصد القاص عبد الواحد بن عمر.

وفي العام نفسه أصدر القاصّ علي قوادري مجموعته القصصية (عمّي المجذوب)[3]، الّتي ضمّت ستةً وخمسين نصّا، منهم اثنتان وأربعون قصّة قصيرة جدّا. جنّس خمسًا منها بعناوين فرعية إلى جانب عناوينها الأصلية. على الرّغم من ذلك اكتفى هذا القاصّ بتجنيس مجموعته تحت اسم (قصص).

انتظر بعدها السّرد الجزائري إلى غاية 2013 لتُصدر المبدعة رقيّة هجريس مجموعتها القصصيّة (مقابيس من وهج الذّاكرة)[4]، وحملت على غلافها الخارجي تجنيسها الأدبيّ الموسوم بـ (قصص قصيرة جدّا).

المجموعة ضمّت خمسين نصّا، وكلّها قصص قصيرة جدّا باستثناء نصّي (ظلّ) و(تخلّف) اللّذين أعتقد أنّهما أقرب إلى الأقصوصة منهما إلى جنس القصّة القصيرة جدّا لنقص ركن التّكثيف.

وهي تعدّ في اعتقادي أوّل مجموعة قصصيّة قصيرة جدّا في الجزائر تحمل على صفحة غلافها الخارجي (قصص قصيرة جدّا). وذلك بعدما اقتصر خالد السّاحلي على

[1] السّعيد موفقي، كمثل ظلّه، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2011.

[2] يوسف غريب، شعرية القصّة القصيرة جدّا في الجزائر، ماجستير، كلّية الآداب واللّغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2013، ص167.

[3] علي قوادري، عمّي المجذوب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2012.

[4] رقيّة هجريس، مقابيس من وهج الذّاكرة، نوميديا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2013.

تجنيس مجموعته على غلافها الدّاخلي دون الخارجي. وربما في ذلك دَور لدُور النّشر الّتي كثيرا ما تتدخّل في تجنيس الأعمال الأدبيّة لأسباب تجاريّة صرفة.

في السّنة نفسها (2013) أصدر علّاوة كوسة مجموعة قصصيّة سمّاها (هي والبحر)[1]، ضمّ فيها مئة وثلاثين نصّا، ولكن اللّافت للنّظر أنّ الكثير من نصوصها لم ترق إلى القصّة القصيرة جدّا لغياب الحكاية فيها، فكانت في اعتقادي مجرّد خواطر. جنّسها صاحبها في غلافها الخارجي بـ(قصص)، أمّا في صفحتها الدّاخليّة فجنّسها بـ(قصص قصير جدّا. .جدّا).

في عام 2014 أصدرت رقية هجريس مجموعتها الثّانية في القصّة القصيرة جدا وسمّتها (زخّات حروف)[2]. . . ونشر الكاتب رابح خدوسي مجموعته الّتي عنونها بـ(وجوه وظواهر – عسل مرّ –)[3]، وضمّت سبعة وثمانين نصّا. قد جنِّست هذه المجموعة على صفحة غلافها الخارجي بـ(قصص قصيرة. . . جدّا).

وأعتقد أنّ الجزائر في هذه السّنة (2014) لم تشهد إنتاجا آخرَ خاصّا بجنس القصّة القصيرة جدّا. إذ أظنّ أنّه من المستبعد أن تكون قد صدرت أيّ مجموعة قصصية قصيرة جدّا في هذا العام ماعدا مجموعة رقيّة هجريس ومجموعة رابح خدّوسي. على الأقل أؤكّد استبعاد ذلك من قبل الكتّاب الّذين أتواصل معهم عبر شبكات التواصل الاجتماعي. ولكنّه من المحتمل أن تكون قد صدرت بعض المجموعات القصصيّة الّتي ضمّنها أصحابها بعض القصص القصيرة جدّا ولم تقع بين يديّ.

[1] علّاوة كوسة، هي والبحر، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013.

[2] رقيّة هجريس، زخّات حروف، الرّباط نت، المغرب، ط1، 2014.

[3] رابح خدوسي، وجوه وظواهر – عسل مرّ –، دار نور شاد، ط1، 2014.

وذلك ما اهتدى إليه محمّد الكامل بن زيد في إصداره لأعماله القصصيّة غير الكاملة المعنونة بـ(اللّذين يأكلون الخبز ويمشون في الشّوارع)[1]. إذ خصصّ هذا الكاتب جزءا في مؤخّرة مجموعته لجنس القصّة القصيرة جدّا، ولكن ذلك لم يحمل أكثر من خمسة نصوص. وقد جنّس القاصّ ذلك الجزء بـ(قصص قصيرة جدا).

في 2015 عاد النشّاط من جديد لتصدر مجموعة قصصية في فنّ القصّ القصير جدّا. نشرها زين الدّين بومرزوق سمّاها (شبّه لهم)[2]، وضمّت أربعًا وأربعين نصّا كلّها قصص قصيرة جدّا، وجنّسها على غلافها الخارجي بـ (قصص قصيرة جدّا).

ويعدّ عام 2016 الانطلاقة الحقيقيّة للقصّة القصيرة جدّا في الجزائر من حيث الإنتاج الكمّي. حيث شهدت هذه السّنة وحدها إصدار أربع مجموعات قصصيّة قصيرة جدّا. ومعظمها مجنّسة بـ (قصص قصيرة جدّا) على أغلفة صفحاتها الخارجيّة، لأنّ المبدعين والنّاشرين خاصّة في هذه المرحلة قد تحرّروا من عقدة الخوف من المتلقّي ناقدا كان أو قارئا، وتلك الأعمال هي كالآتي:

- عبد القادر صيد، مطر يحترق، دار علي بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر.

- عبد الكريم ينّينة، قليل من الماء يكفيني، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

- نور الدّين لعراجي، ماغسي، دار الأوطان، للثّقافة والإبداع، الجزائر.

- جمال الدّين خنفري، تراتيل الجراح على الأجساد المهترئة، دار بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر.

- عبد الرّزّاق بوكبّة، كفن للموت، دار العين للنّشر، الإسكندريّة، مصر. (مجنّسة بـ: قصص قصيرة).

[1] محمد الكامل بن زيد، الّذين يأكلون الخبز ويمشون في الشّوارع، الجمعيّة الخلدونيّة للأبحاث، والدّراسات التّاريخية، بسكرة، الجزائر، 2014.

[2] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، مقامات للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ت).

شهدت هذه السّنة إضافة إلى ذلك، عددا من المجموعات القصصية القصيرة الّتي حملت في أثنائها قصصا قصيرة جدّا، والّتي جمعتُ منها خمسا. وأعتقد أنّ عددها يفوق ذلك. والمجموعات الّتي أحصيتها هي:

– محمّد الكامل بن زيد، تجاعيد آسرة، دار علي بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر.

– عبد المجيد محبوب، دلولة أوليس سهلا ألا تكوني معي، دار علي بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر.

– بختي ضيف الله، قبيل الفجر بقليل، الجاحظيّة للنّشر، عنّابة، الجزائر.

– حفيظة طعّام، من مذكّرات غرفتي، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

– نزيهة شلخي موسى، تباريح الصمت، دار الأوطان للثّقافة والإبداع، الجزائر.

وفي عام 2017 خرجت إلى السّاحة الأدبيّة الوطنيّة خمس مجموعات قصصيّة قصيرة جدّا، كلّها مجنّسة على صفحات أغلفتها الخارجيّة بـ (قصص قصيرة جدّا)، وهي كالآتي:

– السّعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، منشورات الاختلاف، الجزائر، (مدوّن: ط1، 2018).

– عزيزة بوعقّادة، مزاج المرايا، دار الأوطان للثّقافة والإبداع، الجزائر.

– رقية هجريس، للوجع ظلال، دار الأوطان للثّقافة والإبداع، الجزائر.

– محمّد الكامل بن زيد، لعنة التّيه، دار علي بن زيد للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر.

– مريم بغيبغ، كهنة، دار أجنحة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر.

كما شهدت هذه السّنة طبعا إصدار مجموعات قصصيّة قصيرة ولكنّها تضمّ قصصا قصيرة جدّا كما هو الحال مثلا مع:

– سمير دعّاس، ثمّ اغتالوا الياسمين، دار المثقّف للنّشر والتّوزيع، باتنة، الجزائر.

وفي عام 2018 أصدر الكاتب ميلس بوحفص مجموعته القصصيّة الموسومة بـ(الجدران الباكية)[1]. وانفرد هذا الكاتب عن غيره من الكتّاب الجزائريين المختصّين في المجموعات القصصيّة القصيرة جدّا، بتجنيسه لمجموعته بمصطلحين على صفحة غلافها الخارجي، وهما: (ق. ق. ج) و(ومضات).

كما نشرت أيضا الكاتبة مريم بغيبغ في هذا العام مجموعتها الثّانية في القصّة القصيرة جدا وسمّتها (صعلوك حداثتي)[2]. وقد جنّستها على صفحة غلافها الخارجي بـ(قصص قصيرة جدّا).

على الرّغم من المجهود المبذول في التّنقيب على كلّ المجموعات القصصيّة القصيرة جدّا الّتي صدرت عبر كافّة أنحاء الوطن، فإنّي لا أزعم باطّلاعي على كلّ ما نُشر. فقد يكون قد غاب عنّي بعضها.

من ذلك ما وجدته في إحدى الأنطولوجيات العربيّة الّتي أوردت اسم الكاتبة ياسمين بن زرافة الّتي أصدرت مجموعة قصصيّة عنوانها: (ورد هشيم). ولكن للأسف الشّديد فإن صاحبة الأنطولوجيا لم تذكر دار النّشر ولا سنة النّشر[3].

كما أعتقد أنّ الّذي وصلْنا إليه لا يمكن أن ينفي وجود أسماء أخرى تكون قد كتبت القصّة القصيرة جدّا، وخاصّة في فترة الثّمانينيّات. سواء كان ذلك في الصّحف والمجلّات أو في أثناء مختلف المجموعات القصصيّة القصيرة.

[1] ميلس بوحفص، الجدران الباكية، دار النظر، وهران، الجزائر، 2018.

[2] مريم بغيبغ، صعلوك حداثتي، دار المثقّف للنّشر والتّوزيع، الجزائر. ط1، 2018.

[3] انظر: سناء بلحور، الأنطولوجيا العربيّة للقصّة القصيرة جدّا بصيغة المؤنّث، ص33.

كما يوجد الآن بعض الأسماء الّتي تكتب هذا النّوع من القصّ في المواقع الإلكترونيّة والمنتديات، وخاصّة في مواقع التّواصل الاجتماعي الّتي أصبحت قبلة للعديد من الأدباء الشّباب في هذا العصر المعلوماتي.

من تلك الأسماء: السّعيد مرابطي بشير ونيسي شوقي بن حاج والخير شوّار وعبد القادر البرغوثي وعبد الله لالي ويوسف غريب وعبد الحكيم قويدر وعبد النّعيم بغيبغ وزينب ثلج وعبد القادر بوعلام ومحمّد يزيد رابحي ووهيبة بلقاسم وحكيمة جمانة جريبع وهداية مرزق ووافية بن مسعود ونسيمة بلوفة وسعاد صايبة وقلولي بن ساعد وحوريّة داودي ونزيهة شلخي موسى ونبهات الزّين. . .

وأسماء أخرى أوردها علّاوة كوسة في موسوعته: الأخضر بوربيعة وآمال شتيوي وجمال رميلي وجميلة طلباوي وحفيظة ميمي وزينات عوينتي وسعاد زدام وسعيدة درويش وعائشة قحام عبد الرّزاق بادي وعدالة عساسلة وعدي شتات وعيسى بن محمود وفاطمة بريهوم وفاكية صباحي وفيصل الأحمر وليندة كامل ومحمّد الطّاهر عيساني ومعاشو قرور ونوال بوعويش[1].

نخلص ممّا وصلنا إليه من معلومات، إلى أنّ محمّد الصّالح حرز الله هو أوّل أديب جزائري كتب القصّة القصيرة جدّا، وهو أوّل من وظّف مصطلح القصّة القصيرة جدّا. ويعدّ عبد الرّزّاق بوكبّة أوّل من أفرد مجموعةً لهذا الجنس. أمّا خالد ساحلي فهو أوّل كاتب تجرّأ وجنّس مجموعته بالقصّة القصيرة جدّا ولكنّه اقتصر فقط في تدوين ذلك على صفحة الغلاف الدّاخلي. في حين إنّ رقيّة هجريس هي أوّل كاتب قد جنّس مجموعته القصيرة جدّا على صفحة الغلاف الخارجي للمجموعة.

أمّا عن الحركة النّقديّة المواكبة للإنتاج الإبداعي لهذا الجنس في الجزائر فتكاد لا تذكر، باستثناء بعض المقالات القليلة جدّا المبثوثة في بعض المجلّات والصّحف. أو تلك

[1] انظر: علّاوة كوسة، موسوعة القصّة القصيرة جدّا في الجزائر (سير ونصوص).

الموسوعة الّتي أصدرها علّاوة كوسة والّتي لا تدخل في باب النّقد. مع العلم أنّ النّاقد عبد الملك مرتاض قد ألّف في 2013 كتابا عنونه بـ(شعريّة القصّ وسيميائيّة النّصّ، تحليل مجهري لمجموعة تفاحة الدّخول إلى الجنّة)[1]. تناول في جزء منه جنس القصّة القصيرة جدّا ولكنّه لم يختر متنا جزائريّا.

شهدت الجزائر تنظيم بعض الملتقيات القليلة جدّا والّتي تدارست فنّ القصّة القصيرة جدّا. وعلى قلّتها فإنّها كانت دفعة قويّة لهذا الوافد الجديد على السّاحة الأدبيّة في الجزائر.

أعتقد أنّ أوّل ملتقى من هذا النّوع، كان في مطلع أوت 2016 من تنظيم جمعية الإبداع العربي بالتّنسيق مع النّادي الثّقافي والإبداع بالكاليتوس بالعاصمة. وقد جمع مجموعة من الأكاديميين والباحثين والمبدعين. فحضر من الأساتذة الجامعيين: علّاوة كوسة وهداية مرزق وحفيظة طعّام. ومن الباحثين: أسماء بن براهيم عبد العزيز نصراوي ومن المبدعين: نور الدّين لعراجي ومحمّد الكامل بن زيد ومحمّد يزيد رابحي وسعاد صابية ونبهات الزين ونزيهة شلخي موسى. . . ولكن غاب عنه أبرز الكتّاب الّذين سبق لهم النّشر في هذا الجنس.

ومن خلال حضوري لليومين اللّذَيْن حضنا الحدث، اكتشفت أنّ مستوى الملتقى لم يرقَ إلى مستوى الاهتمام الإعلامي. ولم يكن بالشّكل الذّي أعلن عنه المنظّمون في برنامجهم الّذي حمل أسماءَ ثقيلة من داخل الوطن وخارجه ولكنّ ذلك كان على الورق فقط.

في السّابع عشر والثّامن عشر من أفريل 2017 نظمّت جامعة محمّد البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج مؤتمرا وطنيا تحت عنوان شعرية السّرد في القصّة القصيرة جدّا. ونظرا لغيابي عن هذا الحدث لم أستطع نقل أهمّ فعالياته.

[1] عبد الملك مرتاض، شعريّة القصّ وسيميائيّة النّصّ (تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدّخول إلى الجنّة")، دار البصائر الجديدة، الجزائر، (د.ت).

وفي عام 2018 وفي الفترة الممتدّة بين 10 و11 أفريل، نظّمت جمعية جسور الثّقافة والإبداع بأمّ البواقي بالتّعاون مع مديريّة الثّقافة ملتقًى مغاربيّا تحت شعار القصّة القصيرة جدّا بين التّأصيل والتّجنيس.

وقد شهد هذا الملتقى في اعتقادي نجاحا كبيرا، سواء بفضل تلك المداخلات القيّمة للأساتذة والباحثين من الجزائر والمغرب، أو بفضل ثقل الأسماء للمبدعين الحاضرين من داخل الوطن خارجه.

شارك في المداخلات الباحثون الجزائريّون: رابح بن خويا ومريم بغيبغ وجيلالي بومكحلة وسندس أحمد شاوش. وشارك من المغرب النّاقدان: محمّد المحقّق ونزهة الغماري.

أمّا عن المبدعين فمثّل الجزائر مجموعة من الكتّاب: رقيّة هجريس وخالد ساحلي وعبد الرّزّاق بوكبّة ومنير مزليني وعبد الحميد بوعمران وبحوص مليس وحكيمة جمانة جريبيع وجمال الدّين خنفري وعبد الحكيم قويدر وعبد القادر زيتوني وحوريّة داودي وضيف الله بختي وعبد النّعيم بغيبغ وزينب ثلج وسمير دعّاس. . .

ومن المغرب الأقصى حضر الكتّاب: حسن برطال وفاطمة الشّيري وعلي بن ساعود وبهيجة البقّالي القاسمي ومليكة الدّوردي. في حين مثّل تونس مشارك واحد وهو القاصّ أحمد بن براهيم.

وفي الأخير نودّ أن نشير إلى أنّ تخصيص حديثنا عن الدّول الثّلاث ليس معناه عدم اهتمام الدّول المغاربيّة الأخرى بجنس القصّة القصيرة جدّا. فعثرنا هذا الجنس مثلا في ليبيا في وقت مبكّر مع جمعة الفاخري الّذي يملك رصيدا كبيرا من المجموعات القصصية القصيرة جدّا. وله ثماني مجموعات قصصية قصيرة جدّا[1]: (عصير ثرثرة) و(قهقهة شهية) و(سحابة مسك) و(عناق ظلال مراوغة) و(حبيباتي) و(عطر الشّمس) و(رفيف

[1]انظر: صابر حجازي، حوار مع جمعة الفاخري، http: //www.shbabmisr.com/mt~136400 (2017/11/30).

أسئلة أخرى) و(مراسم اقتراف وطن) و(ظلال ومرايا)، ولكن أعتقد أنّ منها الرّقمية، ومعظم هذه المجموعات جاءت مجنّسة.

وكتبته الكاتبة غالية يوسف الذّرعاني ومجموعاتها القصصيّة القصيرة جدّا: (نزف) و(رفيف في حقول الأماني) و(حدث ذات حاجة)، وبشتي غادة ومن إصداراتها القصصيّة القصيرة جدّا (سأكتفي بوردة منك)، وإبراهيم نورا ومجموعتها القصصيّة القصيرة جدّا (خفقات) الصّادرة في2010[1].

على الرّغم ممّا سبق، فإنّ إبداع القصّة القصيرة جدّا ونقدها في المغرب العربيّ بشكل عام وفي الجزائر بالخصوص، لا يزال يعرف تذبذبا وتأخّرا. ممّا أسهم في عدم تطوّر هذا الجنس الأدبيّ الّذي يحتاج إلى مزيد من الاهتمام والتّشجيع، وخاصّة من قبل المؤسّسات الجامعيّة الّتي يبدو أنّها لا تزال بعيدة عن الحدث.

[1] انظر: سناء بلحور، الأنطولوجيا العربيّة للقصّة القصيرة جدّا بصيغة المؤنّث، ص121 و123 و124.

الفصل الأوّل

قضايا نقد القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ

1. الجذور
2. المصطلح
3. التّجنيس
4. الأركان

أوّلا/قضية جذور القصّة العربيّة القصيرة جدّا

من خلال تتبّعي لمختلف آراء الدّارسين للقصّة القصيرة جدّا فيما يخصّ أصولها، وجدت أنّهم انقسموا إلى أربع زمر مختلفة:

أ. قوم حاولوا ربط القصّة القصيرة جدّا عندنا بالتّراث العربيّ القديم، ويمثّلهم يوسف حطّيني.

ب. مجموعة أخرى من الباحثين، رأوا أنّ ظهور القصّة القصيرة جدّا لا علاقة له بالسّرد العربيّ القديم لا من قريب ولا من بعيد. وإنّما هي ذات أصول غربيّة بامتياز، ويتزعّم أولئك النّاقدان محمد رمصيص ومحمد يوب.

ج. رأي توسّط الرّأيين السّابقين، يحرص على الجمع بين التّأثّر الغربيّ وبين التّأسيس من خلال السّرد العربيّ القديم. وعلى رأسهم جاسم خلف إلياس وجميل حمداوي.

د. موقف ينفي استيراد القصّة القصيرة جدّا العربيّة من الغرب، كما ينفي عنها اتّكاءها على التّراث القصصيّ القديم، وإنّما يقول بأنّها تطوّرت من القصّة القصيرة العربيّة، ريادة هذا الرأي لأحمد جاسم الحسين.

وقبل التّطرق إلى المواقف الأربعة بشيء من التّفصيل، لا بدّ لي من أن أشير إلى أنّ الحديث عن جذور القصّة القصيرة جدّا عند العرب، لا أعني به البحث عن الرّيّادة لمن، هل هي للعرب أم للغرب؟ فذلك شأن آخر. وإنّما القصد منه هو البحث عن مصدر القصّة القصيرة جدّا عند العرب، وذلك ما تمثّله المواقف الأربعة السّابقة. لأنّه قد تكون الرّيّادة للغرب ولكنّ العرب ربّما في تأسيسهم لجنس القصّة القصيرة جدّا لم يلتفتوا إلى ذلك. وسنتناول بشيء من التفصيل المواقف السّابقة.

الموقف الأول:

حاول متبنو هذا الموقف أن يدافعوا وبقوة، عن علاقة القصّة القصيرة جدّا بالسّرد العربيّ القديم، ولم يكتفوا بذلك فحسب، بل نَفَوْا أن تكون قد استفادت في تأسيسها من السّرد الغربيّ.

يقول يوسف حطيني في هذا المضمار: "وتعتزّ القصّة القصيرة جدّا بأنّ لها أصولا في الأدب القديم. وقد جاءت هذه الأصول على شكل حكايات"[1]، وهو طبعا يقصد ما حواه سردنا القديم من أخبارٍ ونوادرَ وطرائفَ وحكاياتٍ وغيرها.

[1] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص11.

إلى هنا الأمر عادي، وهو أن تكون القصّة القصيرة جدّا العربية قد استفادت من التّراث، ولكن ما قد يدفع النّقّاد إلى رفض رأيه هو قوله: "إن القصّة القصيرة جدّا، بوصفها نوعا أدبيّا له أركانه وتقنياته، لا يعيبها أن تكون متأثرة بأيّ أدب عالميّ، ولكنّ واقع الحال يبعد هذا الاحتمال من وجهين:

- الأوّل وجودها فعلا في تراثنا العربيّ الغنيّ بأشكال مختلفة.
- الثّاني وجود سرد عربيّ متميّز حديث صالح لأن يتطوّر وينتج أشكالا سرديّة جديدة"[1].

ما يستدعي التّحفظ – في رأيي– على موقف يوسف حطيني هو قوله: (وجودها فعلا في تراثنا العربي)، وهذا فيه كثير من الحماسة للتّراث. لأنّنا لا نعتقد أن تكون الطّرفة مثلا أو النّادرة أو حتى الخبر، قصصا قصيرة جدّا بالمفهوم الحديث؛ وإنّما نعترف بأنّ تلك الأشكال السّردية القديمة وغيرها، قد حملت بعض ملامح القصّة القصيرة جدّا. وهو نفسه يستدرك بقوله: "وعلى الرّغم ممّا تقدّم، فإنّه من المناسب التّمييز بين الحكاية القصيرة جدّا الّتي يكثر وجودها في التّراث، والقصّة القصيرة جدّا، تلك القصّة الّتي تطوّرت في الوطن العربيّ.

ولذلك أرى أنّه كان من الأفضل ليوسف حطّيني – إذا تحدّث عن التّراث العربي–أن يكتفي فقط بقوله بوجود سرد قصير جدّا أو حكايات قصيرة جدّا، وهو القائل: "فالحكاية التّراثية كانت تكتفي في معظم الأحيان بالجانبين الحكائي والوعظي. أمّا القصّة القصيرة الحديثة فقد تخلّصت في نماذجها الجيّدة من الوعظية واهتمّت باستثمار إنجازات التّطوّر السّردي. بمعنى أن السّرد القديم كان مهتمّا بالجانب الإخباريّ، بينما اهتم السّرد الحديث بالجانبين الإخباري والجمالي في آن"[2].

على الرّغم من تحفّظي السّابق على الجزئية الأخيرة، فإنّي أرى في رأي النّاقد يوسف حطّيني كثير من الموضوعية. لأنّه من الممكن أن تكون القصّة العربية القصيرة جدّا قد انبثقت من سردنا العربيّ القديم وليس لها علاقة بالغرب الّذي أصبح دائما يتبنّى كل إنتاج عربي مهما كان نوعه.

[1] يوسف حطيني، القصّة القصيرة جدا بين النّظرية والتّطبيق، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

الموقف الثاني:

يرى روّاد هذا الرّأي أنّ القصّة القصيرة جدّا قد وفدت إلينا من بوّابة الغرب، نافين عنها أن تكون قد تأثّرت في تأسيسها بالسّرد العربيّ القديم.

فيقول محمد رمصيص: "في سياق الحديث عن تاريخ نشأة القصّة الومضة لابدّ من الإشارة إلى أنّها غربيّة المنشأ"[1]. ويقول أيضا: "إنّ القول بالأصل العربيّ لنشأة القصّة الومضة موقف نكوصي يترجم ردّ فعل ضدّ الغرب كخصم."[2]

ما يمكنني التّحفّظ عليه من كلام النّاقد هو أوّلا: عندما يرجع هذا النّاقد نشأة القصّة القصيرة جدّا إلى الأصل الغربيّ، وهو يقصد قصص الكواتيمالي أوجستو مونتروسو سنة1959، أو أرنست هيمنغواي1925 أو انفعالات نتالي 1932. فإنّ ذلك لا يبعد احتمال تأثير السّرد العربيّ القديم.

أوّلا: يجب أن لا ينسينا السّبق الغربيّ أمرا مهمّا، وهو أنّ الغرب في كثير من الأحيان، وإن سبقونا فإنّهم قد يستعينون بالتّراث العربيّ القديم. "ولقد ساهم أصحاب التّغريب في التّأصيل مساهمة فعّالة عندما ذهبوا إلى الغرب ووجدوا أنّه يستخدم تراثهم أكثر مما يستخدمونه ويوطّن معطياته أكثر ممّا وظفوها. فعادوا بنظرة جديدة إلى تراثنا بعد فترة من الانبهار بالغرب"[3].

أريد أن أقول إذن، وإن سلّمنا بأنّ الغرب قد سبقنا إلى القصّة القصيرة جدّا، فهذا لا يبعد عنه احتمال أن يكون تأثّر بما لدينا من سرد قصير جدّا في تراثنا القديم.

ثانيا: نعتقد أنّ الأسبقيّة الغربيّة لا تبعد إمكانية النّشأة العربيّة للقصّة القصيرة جدّا في الغرب. بمعنى أنّنا قد نعترف بأنّ الغرب سبقنا إلى القصّة القصيرة جدّا، ولكنّه في الوقت

[1]محمد رمصيص، قضايا القص الوامض بالمغرب (البدايات والامتداد)، منشورات دار الإيمان، الرّباط، المغرب، 2014، ص14.

[2]المرجع نفسه، ص243.

[3]حسام محمد علم، دراسات في النثر العباسي، ج2، من التاريخ الأدبي، كلية الدّراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ط3، 2006، ص

نفسه نقبل باحتمال نشوئها عند العرب بعيدا عن التّأثير الغربيّ، وخاصّة إذا علمنا أنّ ظهورها في الثّقافتين كان متقاربا زمنيّا. بل إنّ ترجمة (انفعالات) كان في 1971، وهذا الوقت يُعدّ متأخّرا جدّا عن ظهور القصّة القصيرة جدّا عند العرب.

الأمر الآخر الّذي يُحسب على كلام محمد رمصيص هو اتّهامه لدعاة تأصيل القصّة القصيرة جدّا بأنّ لا حجّة لهم سوى نزعتهم الإيديولوجيّة للغرب باعتباره كخصم، وهذا الكلام غير مقبول لأنّ دعاة التّأصيل قد قدّموا أدلّتهم. وبعيدا عن اقتناعنا من عدمه وجب على الجميع احترام رأيهم.

واللّوم نفسه نوجّهه للنّاقد محمّد يوب عندما يتحدّث عن دعاة التّأصيل بقوله: "يبدو أنّ هذا الطّرح متأثّر بالتّفسير النّقديّ ذي المرجعيّة السّلفيّة الّتي تجد عزاءها في التراث العربيّ القديم"[1].

وللأمانة فقط، فإنّنا لا نتّهم النّاقدين في ثقافتهما الشّخصية، ولا يمكننا البتّة أن نربط بين رأييهما وبين توجّهما الإيديولوجي. وخير دليل على ما نقول هو تصريح محمّد يوب بقوله: "وشخصيا وبالرّغم من أنّني من المعجبين بالتّراث القديم، وعلى وعي بأهمّيته، وأحيانا أكاد مناصرا للأصولية. . . "[2]. وعلى الرّغم من ذلك فإنّنا نعترف بنوع من القسوة من قبل النّاقدَين ضدّ التّأصيل.

ثم إنّ محمّد يوب قدّم من الأدلّة الّتي تمنع عن القصّة القصيرة جدّا تأصيلها ولكنّه لم يُقنع. فقوله: "غير أنّه الدّراسات النّقديّة أكّدت أنّ (السّرد القصصيّ) بمفهومه الحديث لا وجود له في التراث العربي"[3]. وهذا الكلام قد يحتاج إلى كثير من النّقاش، وقد يحتمل القبول كما أنّه قد يحتمل الرّدّ. لأنّنا وجدنا دراسة لعبد الملك مرتاض حول المقامة، خلص فيها إلى أنّ المقامة عند بديع الزّمان هي قصّة بالمفهوم الفنّيّ الحديث. حيث قال في خاتمة كتابه: "خلصنا إلى الفصل الأخير من الباب الثّالث. فخصّصناه لدراسة منهجيّة أن تضع النّصوص المقامية أمام المقوّمات الّتي تتألّف منها القصّة الفنّيّة. ثمّ نبحث فيما إذا كانت تتوفّر

[1] محمد يوب، القصّة القصيرة جدّا (الخروج عن الإطار)، كتاب الرّافد، ع96، دائرة الثّقافة والإعلام، يونيو 2015، ص41 و42.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص45.

المقامة: مقامة البديع خاصّة، على بعض هذه المقوّمات أو كلّها، فوجدنا حظّها من ذلك وفيرا عاليا، وقد ألفيناها تشمل على العناصر أو المقوّمات القصصيّة التالية وهي الرّئيسة: 1. الحبكة 2. الشخصيات 3. العقدة"[1]. أو قوله في موضع آخر: "وإذا كان الباحثون إلى اليوم لم يجمعوا على قصصيّة المقامة، بالمعنى الفنّيّ، فلأنّ هذا الموضوع لم ينل من الدّراسة المعمّقة المنهجيّة ما هو جدير به. ومع ذلك فقد ألفينا كثيرا من الباحثين يميلون إلى قصصيّة المقامة، إذ كانت هذه المقامات كثيرا ما تشمل على أهمّ مقوّمات القصّة القصيرة جدّا من أبطال أو شخصيات، وحوادث، وعقدة وزمان ومكان. كما نجد ذلك في كثير من مقامات البديع"[2].

أردت من هذا الاستدلال أن أبرهن على أنّه أحيانا قد يبدو السّرد العربي القديم بعيدا كلّ البعد عن السّرد الحديث، ولكنّه بقليل من البصيرة نكتشف عكس ذلك، وهذا ما وصل إليه عبد الملك مرتاض في حديثه السّابق حول الرّواية والمقامة.

أمّا قول محمّد يوب: "لا أثر للقصّة القصيرة جدّا في التّراث العربيّ القديم؛ وما يوجد فيه من أشباههما لا يمتّ بصلة للقصّة القصيرة جدّا"[3]. ففيه كثير من التّجنّي على التّراث السّرديّ القديم، فإذا قبلنا الشّطر الأوّل من كلامه الّذي ينفي وجود القصّة القصيرة جدّا من التّراث العربيّ القديم بشرط إن كان قصده القصّة القصيرة جدّا بمفهومها الحديث فإنّ ذلك لا ينفي أن تكون القصّة القصيرة جدّا قد نهلت من معين السّرد العربيّ القديم. فإنّنا نرفض رفضا قاطعا الشّطر الآخر من كلامه وهو نفيه التّام لصلة القصّة القصيرة جدّا بالموروث السّردي القصير جدّا كالخبر والنّادرة والطّرفة وغيرها. لأنّه لا يخفى على أحد ذلك التّقاطع الكبير بين ما أنتجه العرب في الزّمنين المختلفين.

من بين الأدلّة الّتي قدّمها أيضا: "أنّ السّردية العربيّة لا تعرف مصطلح (السّرد القصصيّ) بالمعنى الحديث وإنّما عرفت مصطلحا آخر هو (قصّ). وهذا طبعا لا ينفي قضية التّأصيل، فلا يمكننا أن نتغاضى ونتجاهل جنسا ما بحجّة عدم تجنيسه. وقد وجدنا

[1] عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1980، ص545 و546.
[2] المرجع نفسه، ص457.
[3] محمد يوب، القصة القصيرة جدا (الخروج عن الإطار)، ص197.

كثيرا من النّقّاد يعترفون بالرّيّادة لكتّاب في القصّة القصيرة جدّا وهم لم يدوّنوا عليها هذا المصطلح، فليس بدعا إذن، أن نتأثّر بالموروث القصصيّ القديم سواء أَسُمِّي (سردا قصصيّا) أم سُمِّيَ(قصّا).

ثم خلص في الأخير إلى القول بأنّ القصّة القصيرة جدّا بالخصوص وبمفهومها المعاصر قد ظهرت في أوربّا بعد الحرب العالميّة الثّانية ثم انتقلت إلى الوطن العربيّ بفضل تلاقح الثّقافات واطّلاع العرب على الثّقافة الأوربيّة[1]. معنى ذلك أنّها ظهرت في أوربّا بعد 1945. وإن كنّا لا نوافقه على تاريخ ظهورها في أوربّا، فإنّ ذلك يؤول بنا إلى الاعتقاد أنّ الرّيَادة ستكون عربيّة باعتبار أنّ بعض النّماذج القصصيّة القصيرة جدّا عند العرب قد ظهرت قبل هذا التّاريخ، إلّا إذا كان هذا النّاقد من الّذين يعدّون رصيد القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ يبدأ بعد 1971 تاريخ ترجمة (انفعالات).

أخلص في الأخير إلى أنّي غير ناقم على دعاة تغريب القصّة القصيرة جدّا من أنّها فنّ مستورد؛ فلهم رأيهم ونحترمه، شرط أن لا ينفوا وجود سرد قصير جدّا في تراثنا العربيّ القديم قد يتقاطع في كثير من جوانبه مع القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ.

الموقف الثالث:

حاول متصدرو هذا الموقف أن لا ينفوا صلة القصّة القصيرة جدّا بالتّراث، كما أنّهم أيضا أقرّوا بتأثّرها بما أنتجه الغرب سواء كان في أمريكا اللاّتينية أو إسبانيا أو فرنسا.

إنّنا قد رأينا أنّ جاسم خلف إلياس قد تبنّى هذا الرّأي، وهو أنّ للقصّة القصيرة جدّا منبعان، المنبع الغربيّ والموروث العربيّ القديم. ولقد ألفيناه يدافع عن هذا الرّأي بكل ما أوتي من علم. خاصة فيما تعلّق بكون القصّة القصيرة جدّا سرد "له أصول يتّكئ عليها ويستمدّ وجوده منها كالنّادرة والطّرفة والخبر والأسطورة والخرافة والحكمة والمثل والحكاية الشّعبيّة والمقامة"[2].

[1] انظر: محمد يوب، القصة القصيرة جدا (الخروج عن الإطار)، ص48.

[2] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص200.

ووصل إلى بعض النّتائج، منها مثلا أنّ "الخبر يشكّل النّواة الأولى لكتابة القصّة القصيرة جدّا"[1]. وقوله عن النّادرة: "يمكننا قراءة هذا النّوع السّردي وكأنّه قصّة قصيرة جدّا"[2]. وأنّ الأسطورة: "هي عمليّة خلق وإبداع أدبيّ، إنسانيّ تلتقي بالقصّة القصيرة جدّا لأنّها لا تستطيع صياغة خطابها بعيدا عن الرّموز والمجازات الّتي تصوغ وفاءها الفعّال لإنسانيتها من خلال التّعبير عن المشاكل الشّمولية الّتي تحيط بالإنسان بدءا من خلقه وحتى بعثه من جديد"[3].

فالقصّة القصيرة جدّا عند خلف إلياس لها جذور عربيّة أصيلة فضلا عن تأثّرها بالقصّة الغربيّة، فقد "أقرّ لها التأثّر في القصّة الأوربيّة الفرنسيّة بخاصّة فضلا عن التّأسيس لها من الجذور العربيّة"[4]. وفي موقفه هذا كثير من الموضوعية أيضا.

أما جميل حمداوي، فإنّه يقول في هذا الصّدد: "إلّا أنّ بداية القصّة القصيرة جدّا قد تكون عربيّة من حيث الأصول والجذور، فكثير من إرهاصات القصّة القصيرة جدّا موجودة في تراثنا العربيّ"[5].

ويؤكّد كلامه في موقع آخر بقولهّ: "ويعني هذا أنّ للقصّة القصيرة جدّا جذورا عربيّة قديمة، تتمثّل في السّور القرآنيّة القصيرة، والأحاديث النّبويّة الشّريفة، وأخبار البخلاء واللّصوص والمغفلين والحمقى، وأحاديث السّمار. . . ومن ثمّ، يمكن اعتبار الفنّ الجديد امتدادا للنّادرة، والخبر، والنّكتة، والقصّة، والحكاية، واللّغز، والشّعر، والأرجوزة، والخطبة والخرافة، وقصّة الحيوان، والمثل. . . "[6].

يبدو أنّ حديث هذا النّاقد عن الأصول العربيّة للقصّة القصيرة جدّا لا يجعله ينفي تأثّرها بالسّرد الغربيّ حيث يصرّح بذلك في قوله: "لكن تطورها الحديث مرتبط بشكل من الأشكال

---

[1] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص62 و63.

[4] المرجع نفسه، ص56.

[5] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص62.

[6] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص7و8.

بتطوّر القصّة القصيرة جدّا في أمريكا اللّاتينية في مرحلة مبكّرة"[1]. وفي كلام هذا النّاقد كثير من الموضوعيّة في طرحه، إذ لا يحتاج رأيه للمناقشة، حيث رفض أيّ قطيعة مع التّراث العربيّ كما رفض أيضا القطيعة مع الغرب.

يحسن التّنويه إلى أنّ النّاقدَين السابقين يتّفقان في مصدر نشأة القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ من حيث المبدأُ في كونها تمتد بجذورها إلى السّرد العربيّ الموغل في القدم، ناهيك عن تأثّرها بالسّرد الغربيّ. غير أنّهما يختلفان في مصدر ذلك التّأثر الغربي، فخلف إلياس يرجعه إلى أوربّا وفرنسا خاصّة. في حين إنّ جميل حمداوي يرجعه إلى أمريكا اللّاتينية.

ونحن وإن كنّا نقرّ بالسّبق الأمريكيّ اللّاتينيّ من حيث النشأة، فإنّنا نزعم من حيث التّأثّر العربيّ بورود الاحتمالين. فقد يكون تأثّرنا من أوربّا (ومن فرنسا بالخصوص) بحكم القرب الجغرافي والتّقارب اللّغوي. كما قد يكون التّأثّر قد تلقّفناه من أمريكا بفضل بعض الأدباء والمثقّفين الّذين هاجروا إلى هناك وظلّت علاقاتهم وطيدة بالحياة الأدبيّة والثّقافيّة في الوطن العربيّ.

أمّا حميد لحميداني فأوجز رأيه حول أصول القصّة القصيرة جدّا في ثلاث نقاط: "– أصولها عربيّة أساسا (الخبر، الحكاية، النّادرة)

– منحدرة مباشرة من القصّة القصيرة والأقصوصة.

– لها علاقة مع التّأثيرات القصصيّة الغربيّة. "[2]

اتّفق هذا النّاقد مع النّاقدين السّابقين في استطاعة القصّة القصيرة جدّا الجمع بين الأصول العربيّة القديمة وبين التّأثر الغربيّ. وهذا ما جعلنا نضمّه ضمن الموقف الثّالث. غير أنّنا لمسنا من كلامه حرصا شديدا على انبثاق القصّة القصيرة جدّا من رحم القصّة العربيّة القصيرة الّتي شهدت نضجا كبيرا. وهذا الكلام منطقيّ إلى أبعد الحدود وله مبرّراته.

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص62.

[2] حميد لحميداني، نحو نظرية منتحة للقصة القصيرة جدا (قضايا ونماذج تحليلية)، آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2012، ص102.

الموقف الرابع:

خلال بحثي في أثناء معظم ما كتب حول أصول جنس القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربي. لم أجد باحثا غير أحمد جاسم الحسين قد تبنّى هذا الموقف وهو أنّ القصّة القصيرة جدّا قد برزت إلى الوجود في الوطن العربيّ بفضل التّطور الّذي حصل في جنس القصّة العربيّة القصيرة. وذلك بفضل بعض العوامل الّتي ساهمت في نشوئها والّتي جمعها هذا النّاقد في: "سرعة القصّة وإهمال الكتّاب والصّحافة والشّعور بالغربة والاغتراب والقمع والمنع"[1].

كنّا قد تطرّقنا فيما سبق أنّ النّاقد حميد لحميداني قد ذهب هذا المذهب؛ غير أنّه بدا بين النّاقدين فرق في أمر صلة القصّة القصيرة جدّا بالتّراث السّردي وبالأصل الغربيّ. فإذا كان حميد لحميداني يقرّ بخروج القصّة العربيّة القصيرة جدّا من معطف القصّة القصيرة والأقصوصة، فإنّه لا ينفي تأسيسها على الأصول السّردية العربيّة كالخبر والنّادرة. وفي الوقت نفسه لا يقطع صلتها بالسّرد القصصيّ الغربيّ وتأثّرها به.

أمّا النّاقد أحمد جاسم الحسين فإنّه سبق نظيره حميد لحميداني في الرّأي القائل بأنّ القصّة القصيرة جدّا جنس قد تولّد بفضل التّطوّر الّذي حدث للقصّة العربيّة القصيرة. غير أنّهما يختلفان في أن يكون هذا الوافد الجديد قد ظهر بفضل التّأثّر الغربيّ. فيقول أحمد جاسم الحسين في هذا الصددّ: "ولعلّ وجود هذه النّصوص لهذا الكاتب أو ذاك لا تجعلنا ننسب هذا الجنس للآخر، لأنّ الجنس المعني (القصّة القصيرة جدّا) قد اكتسب شكلا وتقنيّة وبنية ودلالات عربيّة الطّابع. وهو منتوج مجتمع عربيّ (. . .). ولم تكتب القصّة القصيرة جدّا كغيرها من الأجناس تحت وطأة التّأثّر بالغرب، أو تقليده بل انطلاقا من همّ عربيّ، ورؤية عربيّة"[2].

كما أنّه أيضا يختلف معه في احتمال كون القصّة العربيّة القصيرة جدّا قد تأسّست تحت أنقاض الموروث القديم.

---

[1] انظر: أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليليّة)، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص124.

يمكن أن نخلص في الأخير وبعيدا عن الطّائفة الّتي إليها أنتسب يجب الاعتراف أنّه لا عيب في الاختلاف حول جذور القصّة العربيّة القصيرة جدّا. ولا ضير أن نعلن الانتساب إلى أحد المواقف الأربعة. فكلٌّ منها له الحقّ الكامل في الدّفاع عن رأيه والتّشبّث به. ولكنّ العيب الوحيد في رأيي هو عندما ينفي الباحث أن يكون ضمن السّرد القصصيّ القديم ما يشبه القصّة القصيرة جّدا الّتي يكتبها القصّاصون العرب اليوم. ونحن وجدنا ما يشبه ذلك في القصص القرآنيّ وفي الحديث النّبويّ الشّريف، مع اختلاف فقط في درجات التّشابه والتّقاطع.

جذور القّصّة القصيرة جدّا في التّراث العربيّ:

لعلّ ما نريد البحث فيه هاهنا، هو مسألة نشأة القصّة العربيّة القصيرة جدّا، وعلاقتها بما خلّفه أجدادنا من تراث سردي ثرّ. الهدف من هذه الالتفاتة هو أن نزوّد القارئ بملمح حول بعض الجذور العربية الّتي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالقصّة القصيرة جدّا التي يكتبها المبدع العربي.

ليس بدعا أن يكون للقصّة القصيرة جدّا جذور في التّراث السّردي القديم، فلقد "رأينا العرب– منذ الجاهلية إلى اليوم– يولعون بالحكاية ويقبلون إقبالا شديدا على القصّ، ممارسين ومستمعين. لم يفعلوا ذلك مع نوع معيّن، بل تنوّعت الحكايات عندهم تنوّع حياتهم واهتماماتهم الوجدانية"[1].

"واهتمام القرآن بالقصص في تثبيت العظة والعبرة أو في بثّ معاني الدّعوة الإسلاميّة في صدور العرب، دلالة على تذوّق العرب لهذا اللّون بل وتقديرهم له، وحبّهم ومدى تأثّرهم له"[2]. فالعرب إذن عرفوا الفنّ القصصيّ واهتمّوا به. يقول محمد زغلول سلّام في هذا المضمار: "المزاج القصصيّ غير قاصر على شعب دون آخر من بني الإنسان، فالقصص

[1] حسن حصار، في النثر العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2000، ص114.

[2] محمّد زغلول سلّام، القصّة في الأدب السّوداني الحديث، معهد البحوث والدّراسات العربيّة، مصر، 1970، ص53.

تراث إنسان شاع في كل الأمم قديما وحديثا، وقد عرف العرب القصّة منذ أقدم العصور وخلّفوا لنا آثارا باقية تدلّنا على ما كان لديهم من القصص والأساطير"[1].

يمكن القول إذن، إنّ العرب ولعوا أيضا بالفنّ القصصيّ، "وذلك عكس المتداول بين النّاس بأنّ ولعهم كان حول الشّعر فقط"[2]. حيث تزخر "مكتبتنا التّراثيّة العربيّة والإسلاميّة بكم هائل من الرّوائع والنّفائس والطّرائف واللّطائف والقصص والأمثال والحكم وغير ذلك، موزّعة ومنتشرة في عشرات، بل مئات الكتب والمجلّدات الضّخمة"[3].

بيد أنّنا نقول في المقابل إنّه "وإذا كانت كتب التّاريخ والرّوايات القديمة قد احتوت على ما يشبه من قريب أو بعيد ما يعرف باسم الفنّ القصصيّ في عصرنا الحديث فإنّنا لا نستطيع أن نقول إنّ تراثنا العربيّ قد عرف فنّ الرّواية أو القصّة الطّويلة أو القصيرة بمعناها الفنّيّ الّذي تعارف عليه أدباء أوربّا"[4]، سواء أكانت قصيرة أم قصيرة جدّا.

لا شكّ أنّه لا يختلف عاقلان حول استحالة وجود القصّة القصيرة جدّا بمفهومها المعاصر ضمن تراثنا القديم، لأنّ لكلّ عصر خصائصه وقواعده الّتي يسير عليها. غير أنّ ذلك لا يمنع من وجود بعض النّماذج القصصية القصيرة جدّا المبثوثة هنا وهناك، والّتي استطاعت بحقّ أن تفرض نفسها بأحقّيتها بأن تكون الأب الشّرعي للقصّة القصيرة جدّا. أمّا الرّافضون لما نقول فنحسبهم أنّهم لم يطّلعوا على كلّ تراثنا السردي العربي بحكم غنائه.

سنحاول إذن، أن نقصّ أثر ذلك حتى نصل إلى بعض النّماذج القديمة الّتي تحمل بعض ملامح القصّة القصيرة جدّا، بل قد تتقاطع معها في كثير من الخصائص.

---

[1] محمّد زغلول سلّام، القصّة في الأدب السّوداني الحديث، ص52.

[2] بلحيا الطاهر، الرواية العربية، (من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة)، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص53.

[3] خالد عبد الله الكرمي، جامع نوادر وأساطير وأمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص3.

[4] محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006، ص7.

1. القرآن الكريم

"يذكر بعض الدّارسين بأنّ القصص القرآنيّ الكريم يحتوي على أهمّ التّقنيات الفنّيّة الّتي تستعملها القصّة الحديثة"[1]. ولذلك فإنّه ليس من الغريب أن نجد بعض القصص القرآنيّ يتضمّن بعض خصائص القصّة القصيرة جدّا، ويتقاطع معها في كثير من النّقاط.

لاكتشاف ذلك حاولنا تطبيق أركان القصّة القصيرة جدّا- الّتي تحدّث عنها النّقّاد- على القصّة القرآنية، فوجدنا أنّ معظمها موجود.

قال الله تعالى: "أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتاه اللهُ المُلْكَ، إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ المَشْرِقِ فَأْتِبِهَا مِنَ المَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ"[2].

أ. القصصيّة:

- **الحدث:** نمرود ملك بابل يحاجج إبراهيم.

- **الشّخصيات:** عددها محدود لم يتعد اثنتين، وهما: إبراهيم ونمرود، مع عدم الإسهاب في وصفهما، ماعدا وصف نمرود بالكافر لأنّ ذلك يفيد القصّة.

- **الزّمن والمكان:** جاء هذان العنصران هنا مبهمين، لأنّهما لا يفيدان هذه القصّة القرآنيّة ولا يضيفان إليها. وهذا ما يتناسب مع سمات القصّة القصيرة جدّا. أمّا الزّمن الّذي استغرقته أحداث هذه القصّة فإنّه محدود جدّا؛ وهو بقدر ما يسع لمناظرة من اثنين بجمل معدودات. أمّا المكان المؤطّر لها فهو أيضا كان ضيّقا، وهو ما يكفي فقط لاحتضان تلك المناظرة.

- **الحوار:** جاء الحوار بين الشّخصيتين قصيرا جدّا.

---

[1] بلحيا الطاهر، الرواية العربية، (من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة)، ص62.

[2] البقرة، 257.

ب. التّكثيف:

اعتمدت القصّة على الاقتصاد اللّغويّ الّذي أفضى إلى الحجم القصير جدّا. كحذفها لسؤال نمرود واقتصارها على جواب إبراهيم (إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ)، وكأنّ نمرود" طلب من إبراهيم دليلا على وجود الرّب الّذي يدعو إليه"[1]. ولكنّ القصّة أغفلت هذا فأسهم ذاك في تكثيفها فلم تتعد الثّلاثين كلمة.

ج. فعليّة الجملة:

على الرّغم من قصر حجم هذه القصّة فإنّ عدد أفعالها كان أربعة عشر. حيث لم توظّف هذه القصّة إلا ثلاث جمل اسمية، ومع ذلك فإنّ خبرها في مناسبتين قد جاء جملة فعلية، وخبر الجملة الأخرى جاء اسما موصولا متبوعا بصلة الموصول جملة فعلية. معنى ذلك أن القصّة هذه اعتمدت على الجملة الفعلية اعتمادا كليا وهذا ما يتناسب مع القصة القصيرة جدا.

د. المفارقة:

شهدت هذه القصّة نهاية مفاجئة، تدهش القارئ لأنّه كان ينتظر من النّمرود أن يواصل حجاجه لإبراهيم، كأن يقول مثلا: (اطلب من ربّك أن يأتي بالشّمس من المغرب)، غير أنّه لم يقل ذلك – مخافة أن يدعو إبراهيم ربه فيستجب له–وبهت أي "انقطع وسكت متحيّرا"[2].

هـ. وحدة الموضوع:

تبدو هذه القصّة القرآنيّة خاضعة للوحدة الموضوعيّة وهي طغيان النّمرود وادّعاؤه الرّبوبيّة.

ونحن نعلم أن القصّة القصيرة جدّا من سماتها الوحدة الموضوعيّة حيث لا تَقبَل تعدّد الموضوعات.

---

[1] ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مج1، تح: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة، الرّياض، السّعودية، ط2، 1999، ص686.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص13.

2. القصص النّبويّ:

يبدو أنّ "محمّدا رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، قد أدرك بحسّه النّقيّ وحكمته النّبوية

أهمّيّة القصص وأثرها في تثبيت المفاهيم الإسلاميّة في عقول المؤمنين وقلوبهم، فقصّ قصصا كان على قصره وقلّة تفاصيله متمتّعا بأغلب خصائص وسمات القصّة القصيرة المعاصرة"[1]. من تلك القصص ما هو أقرب إلى القصّة القصيرة جدّا بحكم التّكثيف الشّديد الّذي ظهرت به.

عن أبي هريرة رضي الله عنه، عن النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم: "بينما كلب يطيف بركيّة كاد يقتله العطش، إذ رأته بغيّ من بغايا بني إسرائيل، فنزعت مَوْقَها فسقته، فغُفِرَ لها به"[2].

نستهلّ حديثنا بعنصر القصصيّة، على الرّغم من غياب الحوار، فإنّه لا يختلف اثنان على قصصيّة هذا السّرد النّبويّ الشّريف، الّذي اتّسمت أحداثه بضيق مجالها الزّمنيّ لأنّها قد تجرى خلال دقائق فقط. إضافة إلى محدوديّة المكان الّذي جرت عليه تلك الأحداث، حيث يفهم من سياق الكلام أنّه قد لا يتعدّى – والله أعلم – بضعة أمتار مرّبعة.

أمّا التّكثيف في هذه القصّة فظاهر بيّن، حيث اعتمد فيها الإيجاز، إذ "هو مفخرة العرب"[3]، لذلك جاء النّصّ قصيرا جدّا لا تتعدى كلماته العشرين.

كما اعتمدت هذه القصّة على فعليّة الجملة، حيث لا نحصي فيها من الجمل الاسميّة إلّا واحدة، ولم يكن خبرها إلا جملة فعليّة.

أما المفارقة، فجليّة في قوله صلّى الله عليه وسلم (فغفر لها به)، إذ كانت النهاية مدهشة للمتلقّي، إذ لا ينتظر أن يُغفر لبغيّ في كلب سقته.

وأخيرا، فإن هذه القصّة عالجت موضوعا واحدا، وهو إمكانيّة أن يغفر الله عزّ وجلّ للعبد ذنوبه مهما عظمت، بفضل صالح أعماله وإن صغرت.

---

[1] محمد رشدي عبيد، قصة يوسف عليه السلام في القرآن، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2003، ص19.

[2] البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص859.

[3] علي حبّ الله، المقدّمة في نقد النّثر العربيّ، دار الهدى، لبنان، ط1، 2001، ص134.

3. السّرد العربي:

الظّاهر أنّ النّثر العربيّ القديم نوعان، نثر وصفيّ يهدف إلى إيصال معرفة إلى القارئ.

ويتمثّل ذلك فيما خلفّه كبار الكتاب كالجاحظ مثلا. ونثر تخيّلي يهدف إلى إثارة الانفعال النّفسي لدى المتلقّي لأنّ غايته أدبيّة بالدّرجة الأولى. ويتمثّل في كلّ ما خلّفه المبدعون من سرد متنوّع.

من بين ما خلّفه العرب من سرد ألفينا بعضه يتّسم بخصوصية الحجم القصير جدّا كالطّرفة والخبر والنّادرة وغيرها كثير. وبعد إمعاننا النّظر في عشرات النّماذج منها، وجدناها لا تختلف كثيرا عن القصّة القصيرة جدا. إذ إنّها تبدو مشتركة معها في كثير من الخصائص الفنّيّة.

لتبيان ذلك اخترنا حكايتين من مصدرين مختلفين، الأولى بلسان الإنسان والأخرى بلسان الحيوان.

"وقف شيخ بباب المسجد والمؤذّن يقيم الصّلاة، فدخل فرأى المؤذّن هيبته وشيبته، فسأله أن يصلّي بهم. فامتنع، فتقّدم المؤذّن وصلّى بهم، فلمّا فرغ أقبل على الشّيخ فقال له: ما منعك أن تصلّي بنا فتكسب أجرا؟ فقال: أنا وحقّك إذ كنت على غير طهارة لم أصلّ إماما"[1].

أ. حضور القصصيّة مع محدوديّة الأحداث والشّخصيات والزّمن والمكان والحوار.

ب. التّكثيف: لا تتعدّى القّصة خمسين كلمة.

ج. فعليّة الجملة: غلبة الجمل الفعلية وسيطرتها على النّصّ حيث أكثر من ثلث كلمات القصّة أفعال.

د. المفارقة: المفاجأة الّتي أحدثها جواب الشّيخ ودهشة المؤذّن والقارئ على حدّ سواء، وذلك باكتشافهما بأنّ ذاك الشيخ الوقور يصلّي دون وضوء.

[1] ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، تح: عبد الأمير مهنا، دار الفكر، لبنان، 1990، ص176.

هـ. وحدة الموضوع: وهو هنا يعالج قضيّة واحدة وهي الانخداع بالمظاهر، إذ ذلك الشّيخ وعلى الرّغم من مظهره الّذي ينبئ ربّما بعلمه أو صلاحه، فإنّه كان إذا أراد أن يصلّي لا يتوضّأ.

"زعموا أنّ غرابا رأى حجلة تدرج وتمشي، فأعجبته مشيتها، وطمع أن يتعلّمها. فراض على ذلك نفسه، فلم يقدر على أحكامها، وأيس منها. وأراد أن يعود إلى مشيته الّتي كان عليها: فإذا هو قد اختلط وتخلّع في مشيته، وصار أقبح الطّير مشيا"[1].

أ. القصصيّة

- **الحدث:** قصير جدا.
- **المدّة الزمنيّة:** بضع عشرات الدّقائق.
- **المكان:** ضيّق يسمح لطائر كالغراب أن يتدرب على المشي.

ب. المفارقة: عندما ضيّع الغراب مشيته دون أن يتعلّم مشية الحمامة.

ج. التّكثيف: زهاء أربعين كلمة.

د. فعليّة الجملة: أغلب الجمل فعليّة.

هـ. وحدة الفكرة: عالجت القصّة فكرة واحدة وهي طمع الإنسان فيما عند غيره.

تركيب:

عرفنا أن النّقاد العرب قد اختلفوا حول جذور القصّة العربية القصيرة جدّا. ولكنّني وصلت في نهاية هذا المبحث إلى نتيجة مفادها أنّ للقصّة القصيرة جدّا جذورا في تراثنا القديم سواء أكان ذلك في القرآن الكريم أم في الحديث النبويّ الشّريف أم فيما كتبه المبدع العربيّ من سرد قصير جدّا بمختلف أنواعه.

[1] بيدبا، كليلة ودمنة، تر:ابن المقفع، مطبعة الأميرية، القاهرة، 1937، ص300.

ويبدو لي أن تلك العودة إلى الماضي لا يمكن أن ينكرها إلا جاهل، إذ إنّه للأسف أضحى النّاقد العربي يحكم مسبقا على بطلان أيّ رجوع للتّراث السّردي. ولذلك تراه يضع قواعدَ وشروطا فنّية تعجيزية للحكم على أيّ سرد قصصي قديم في علاقته بما ينتجه المبدع في العصر الحديث.

ثم إنّ اعترافنا بوجود بذور القصّة القصيرة جدّا في تراثنا السّردي القديم قد لا ينفي مطلقا الأصول الغربية لهذا الفنّ. أي ما أودّ قوله هو أنّ للنّاقد العربيّ كلّ الحقّ في أن يُرجع أصول القصّة القصيرة جدّا إلى الغرب، بشرط أن لا ينكر وجودها في الأدب العربيّ القديم. وبعبارة أخرى: نريده أن يقول مثلا: نعم أعترف بوجودها عند العرب قديما ولكن أرفض أن يكون المبدع العربيّ قد اِلتفت إلى ذلك في إبداعه، بل نهل تقنياتها من السرد الغربي. فثمّة نحترم رأيه لأنّه يعتمد على الموضوعيّة في طرحه. أمّا أن نجد بعض النّقاد العرب من ينكر وجود حتّى ما يشبه القصّة القصيرة جدّا في السّرد العربي القديم فهذا تعسّف كبير في حقّ تراثنا العربي الزاخر.

ثانيا/قضية المصطلح:

"يذهب بعض الباحثين إلى أنّ إشكالية تعدّد المصطلحات تعدّ ظاهرة صحّيّة في الحقول الأدبيّة (. . .) بينما يذهب البعض الآخر إلى العكس من ذلك"[1]، حيث يرَوْن أنّ ذلك مدعاة للفوضى المصطلحيّة في الأدب. ومهما كان رأي الباحثين في هذه القضيّة فإنّ عمليّة ضبط المصطلح تعدّ من الإشكاليات الّتي تواجه الباحثين في دراسة أيّ ظاهرة أدبيّة جديدة.

يتطلّب فعل الانتقال من المفهوم إلى المصطلح جهدا معرفيا كبيرا، حيث إنّ "عمليّة صوغ المصطلح في طرحها المعرفي هي في الأساس نهج إبداعيّ وتوجّه علميّ يستوجب من الشّارع قدرا موفورا من الدّقة العلميّة والسّعة المعرفيّة"[2]. فليس من السّهل على الباحث أن يصل إلى المصطلح الملائم للمفهوم المطروح إلّا بعد جهد وافر، وإذا انتهى من ذلك فإنّه سيصطدم بمن يرفض مصطلحه بالحجّة والدّليل، "لأنّ المصطلح قد يكون فرعيا من حيث المعنى المعجميّ ومعياريا من حيث الصّيغة اللّغوية وأولوية الوضع ومع ذلك يسقط في حلبة الصراع"[3].

ذلك أنّ أزمة الانتقال من المفهوم إلى المصطلح قد تؤدّي إلى أزمة أخرى أشدّ تعقيدا من الأولى وهي إشكالية تعدّد المصطلح.

فقد نجد مصطلحا واحدا لعدّة مفاهيم، وقد نجد مفهوما واحدا له عدّة مصطلحات. ولذلك يمكن الحكم على أنّ تعدّد التّسميات دليل على صعوبة صوغ المصطلح.

وإذا كان تعدّد المصطلح – في حدّ ذاته – يعدّ ظاهرة إيجابية من حيث إغناء الحقل الأدبيّ بالمصطلحات النّقدية، فإنّ ذلك كفيل بأن يسبّب اضطرابا كبيرا في فهم المفهوم الّذي يُوَدُّ إطلاق المصطلح عليه وخاصّة لدى عامّة النّاس.

---

[1] إيمان النّاصر، قصيدة النّثر العربيّة (التّغاير والاختلاف)، الانتشار العربي، 2003، ص38.

[2] عزت محمّد جاد، نظريّة المصطلح النقديّ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 2002، ص47.

[3] المرجع نفسه، ص48.

فمصطلح(أقصوصة)*مثلا، أطلقه بعض الدّارسين على القصّة القصيرة، وبعضهم أطلقه على القصّة القصيرة جدّا؛ فمثل هذا الفعل سيؤدّي حتما إلى إرباك القارئ والتّشويش عليه. ناهيك عن الفوضى المصطلحيّة الكبيرة الّتي خلّفتها ظاهرة تعدّد مصطلحات القصّة القصيرة جدّا.

مرّت القصّة القصيرة جدّا "بمسمّيات عديدة ففي اليابان تدعى (قصص بحجم راحة اليد) وفي الصّين (قصص أوقات التّدخين) وفي أوربّا اللّاتينيّة سُمّيت (قصص ما بعد الحداثة) وفي أمريكا (قصص الومضات)"[1].

وراح العرب اِقتداءً بالغرب – ولكن بكثير من العبث – يتنافسون في وضع مصطلحات القصّة القصيرة جدّا، ذلك ما أثار الكثير من الجدل الّذي يورث التّشويش في الذّهن، و"يصبح التّرادف في المصطلحات عبثا قد يسبّب الإرباك والبلبلة"[2].

ذلك التّشويش والإرباك والبلبلة ستؤدّي حتما إلى إعاقة تطوّر أيّ فنّ مستحدث، "ولعلّ أهمّ المشكلات مرتبط بصعوبات الفهم الّتي تنتج عن كثرة المصطلحات المتداولة، وتشعّبها نتيجة تعدّد مصادرها وطرق وضعها"[3].

الأصل في المصطلح أنّه يأتي لخدمة المفهوم وذلك ما لم يتمّ تحقيقه في القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ، حيث أسهمت كثرة تسمياتها في خلق اللّبس والاضطراب لدى المتتبّعين للإنتاج الأدبيّ.

*وهو عند بعض الدارسين ما بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا.

[1] زمن عبد زيد، مدخل إلى تعريف القصة القصيرة جدا وتاريخ نشأتها وتطوّرها، (2009/05/05)، http://www.alnoor.se/article.asp?id=46808

[2] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص131.

[3] نعمان بوقرّة، المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّصّ وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ص3.

ولقد أحصى أحمد جاسم الحسين وحده سبعة عشر مصطلحا[1]، وأحصى جميل حمداوي ثمانية وعشرين مصطلحا[2]، مع وجود بعض المصطلحات المشتركة الّتي ذكرها النّاقدان.

وبعد عمليّة إحصائيّة أجريتها، وشملت معظم الكتب النّقدية العربيّة الّتي أُلِّفت في القصّة القصيرة جدّا، إضافة إلى مجموعة من الأعمال الإبداعية، وجدت أنّ العدد كبير جدّا ومخيف. ويدلّ ذلك على العبث الكبير الّذي وصلت إليه عمليّة وضع المصطلح في القصّة القصيرة جدّا على مستوى الوطن العربي.

والتّسميات الّتي جمعتها هي:

المصطلح الأحادي	المصطلح الثّنائي	المصطلح الثّلاثي فأكثر
أُقُصّة	الأقصوصة اللّحظة	أقصوصة في دقيقة
أقصودة	الأقصوصة الومضة	تخييل قصير جدّا
أقصوصة	أقصوصة صغيرة	حكاية بالغة الإيجاز
انفعالات	انشطارات قصصيّة	حكاية بالغة القصر
إيحاءات	تخييل مينيماليّ	حكاية صغيرة جدا
بوتريهات	تخييل مجهريّ	حكاية قصيرة جدا
تخطيطات	حالة قصصيّة	حكاية قصيرة جدّا جدّا
تقليعة	حكاية مجهريّة	قصّة الأربع دقائق
حكاية	حكاية صغيرة	قصّة العشرون دقيقة
خاطرة	حكاية موجزة	القصّة القصيرة الخاطرة
شذرة	خاطرة قصصيّة	القصّة القصيرة الشّاعرية
شرارة	خبر قصصيّ	قصّة قصيرة جدّا
صعقة	الدّقيقة الأصغر	قصّة قصيرة للغاية

[1] انظر: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص22.

[2] انظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، ص15.

طرفة	الدّقيقة الصّغرى	قصّة في حجم الكفّ
قصّة	شذرة قصصيّة	قصص السّطور الثّلاث
قصيصات	شذرة فلسفيّة	قصص أوقات التّدخين
قصيصة	صورة قصصيّة	قصص بحجم راحة اليد
كبسولة	عمليّة قيصريّة	قصص ثرثارة جدّا
مقالات	فقرة قصصيّة	قصص في دقائق
مقامات	القصّة البونصاي	قصص ما بعد الحداثة
موضة	القصّة الخاطرة	نصّ صغير جدّا
نصيص	القصّة الرّصاصة	نصّ قصير جدّا
ومضة	القصّة الشّعر	
	القصّة الصّرعة	
	القصّة الصّورة	
	القصّة الطّلقة	
	القصّة الكبسولة	
	القصّة اللّقطة	
	القصّة اللّوحة	
	القصّة المفارقة	
	قصّة موجزة	
	القصّة النّتفة	
	القصّة الومضة	
	القصّة البرقية	
	قصّة بسيطة	

	قصّة تويتريّة	
	قصّة جديدة	
	قصّة حديثة	
	قصّة خاطفة	
	قصّة سريعة	
	قصّة صغيرة	
	قصّة ضامرة	
	قصّة قصيرة	
	قصّة مجهرية	
	قصّة مختزلة	
	قصّة مختصرة	
	قصّة مركّزة	
	قصّة مفاجئة	
	قصّة مكثّفة	
	قصّة مينيماليّة	
	قصص الصّرعة	
	قصص بصيرة	
	لقطة قصصيّة	
	لكمات قصصيّة	
	لوحة قصصيّة	
	مشهد قصصيّ	
	مغامرة قصصيّة	

	مقطع قصصيّ مقطوعة قصصيّة ملمح قصصيّ الميكرو قصّة الميني قصّة نكتة قصصيّة ومضة ذهنية ومضة قصصيّة	

الحوصلة

	المصطلح الأحادي	المصطلح الثّنائي	المصطلح الثّلاثي فأكثر	المجموع
العدد	23	65	22	110
النّسبة	%20.90	%59.09	%20	%100

أوّل ما يمكن ملاحظته في هذا العدّ الإحصائي هو طغيان التّسميات من النّوع الثّنائي على التّسميات أحادية التّركيب وثلاثية التّركيب وإن هي مجتمعة. مع تسجيل تقارب شديد بين نسبتي النّوعين الأخيرين.

ومهما يكن من اختلاف حول إيجابيات التّعدد المصطلحي أو سلبياته، فإنّه لا قيمة لتلك المصطلحات ما لم تؤدّي إلى توحيد الفكر، لا أن تشتّته وتشوّش عليه. حيث "يسعى علم

المصطلح الحديث إلى تخصيص مصطلح واحد للمفهوم الواحد في الحقل التّعلّمي الواحد، بحيث لا يعبّر المصطلح الواحد عن أكثر من مفهوم واحد، ولا يعبّر عن المفهوم الواحد بأكثر من مصطلح واحد"[1].

لا يمكن القبول والتّسليم إذن، بذلك العدد الهائل من المصطلحات الّتي شوّهت العمليّة النّقديّة الّتي تخضع لها القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ.

وإنّني بكلامي هذا، لا أعارض وجود المسمّيات – وإن كثرت – شرط أن تكون كمقترحات في بدايات نشأة القصّة القصيرة جدّا أي قبل استقرار المصطلح. ولكنّ الأمر قد يتحوّل إلى عبث إذا ما استقرّ مصطلح معيّن ولو نسبيا، ثمّ يأتي من يجادل صحّة مصطلح وعدم صلاحية آخر.

أعتقد أنّ العمليّة المصطلحيّة ما كانت أن تتحوّل إلى أزمة لو روعي فيها احترام المراحل الثّلاث الّتي أقترحها لتكون في حياة مصطلح القصّة القصيرة جدّا.

1. مرحلة الوضع أو الاقتراحات:

وهي من المفروض أن ترافق نشأة القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربي، وهي المرحلة الّتي تسند إلى النّقّاد والمبدعين والمترجمين دون غيرهم. فيقترحون مسمّيات ومصطلحات مختلفة، لأنّ "المصطلح لا يبدأ مصطلحا بمعنى أنّه في بداية الأمر يبدو مجرّد لفظ مقترح للدّلالة على مفهوم مستجد من مفاهيم الفن"[2].

[1] علي القاسيمي، المعجم والقاموس دراسة تطبيقية في علم المصطلح (سلسلة النّدوات)، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة مولي إسماعيل، المغرب، مارس2000، ج2، ص219.

[2] صبري مسلم حمادي، المصطلح النّقدي في الخطاب السّردي العراقي مرحلة الرّيّادة أنموذجا، مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التّربوية، المجلد9، ع2، 2010، ص6.

والواقع أنّ حياة مصطلح القصّة القصيرة جدّا قد شهد هذه المرحلة، ولكن قد رافقها عيبان رئيسان: أمّا الأوّل، فهو أنّ هذه المرحلة قد طالت مدّتها الزّمنية. وأمّا الآخر، فهو تدخّل جهات أخرى متطفّلة وغير مخوّل لها بوضع المصطلحات أو رفضها، كدُور النّشر مثلا الّتي تحشر نفسها لأسباب تجاريّة.

2. مرحلة الانتقاء أو التصفية:

والأصل فيها أن يسند الأمر إلى مخابر البحث والمجامع اللّغويّة والمؤسّسات الرّسميّة كمكتب تنسيق التّعريب بالرّباط مثلا. فتقوم هذه الجهات بعمل جماعي منسّق قصد الاعتراف بمصطلح واحد فقط أو مصطلحين على أكثر تقدير من ضمن عشرات المسمّيات المقترحة لمفهوم القصّة القصيرة جدّا.

هذه المرحلة ذاتها لم تشهدها حياة المصطلح المؤسّس للقصّة القصيرة جدّا. ولكن شهدت نوعا ما تعميما لمصطلح القصّة القصيرة جدّا.

3. مرحلة التّعميم والانتشار والالتزام:

في هذه المرحلة يجب أن يلتزم الجميع سواء أكانوا نقّادا أم مبدعين أم إعلاميين بالمصطلح المتّفق عليه. وفي هذه المرحلة لا يمكن أن تقبل أيّ محاولة لتأسيس مصطلح جديد، ولا يسمح بالنّشر بغير المصطلح المتّفق عليه.

وحينئذ لا يحقّ لأيّ ناقد أن يناقش أو يعترض على المصطلح الرّسمي أو أن يعرض بضاعته الجديدة. ليس لأنّ المصطلح المتّفق عليه هو الأصوب، بل لأنّ المرحلة هذه ليست مناسبة لاستقبال مصطلحات جديدة من شأنها أن تشوّش على الجمهور.

فهذه المرحلة هي للإعلاميين والمبدعين ليروّجوا للمصطلح الّذي اتُّفق عليه، وليس للنّقاد حقّل طرق هذا الباب. وهي قبل ذلك للمؤسسات الرّسمية لكي تمارس سلطتها لحماية مصطلحها الّذي أقرّته.

تلك المؤسسات وإن لم تقم بدورها في المرحلة الثّانية وهو الاعتراف بمصطلح معيّن، فعليها أن تتدخّل الآن لتحميَ المصطلح الّذي يبدو أنّه الأكثر توظيفا وهو مصطلح القصّة القصيرة جدّا.

الحلول المقترحة:

ليس أمام الباحثين الجدد إلّا أن يدعموا وجهات نظر الكثيرين من النّقّاد والمبدعين الّذين اعتمدوا مصطلح القصّة القصيرة جدّا. ليس لأنّ هذا المصطلح هو الأنسب أو لأنّ المصطلحات الأخرى غير ملائمة. وإنّما لأنّ هذا المصطلح قد شهد استقرارا بالموازنة مع الكثير من المصطلحات الأخرى.

ذلك ما ذهب إليه حسين المناصرة في قوله: "وما دام المصطلح قد استقرّ نسبيا في الإبداع والنّقد، فإنّه يصعب علينا أن نفضّل عليه مصطلحا آخر. لم يحقّق وجوده الفعلي في مستوى الشّيوع والتّكرار في الاستخدام"[1]. معنى ذلك أنّه وجب على الجميع الالتزام بهذا المصطلح بل والمساهمة في نشره من باب أنّه الأكثر استعمالا، والمسارعة إلى إزاحة أيّ مصطلح منافس مهما كانت الدّوافع إليه.

وذهب أحمد جاسم الحسين – قبله– وفي أوّل كتاب نقدي عربي للقصّة القصيرة جدّا، إلى اعتماد مصطلح القصّة القصيرة جدّا، حيث يقول: "ومن المعروف أنّ الأكثر استعمالا

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص131.

وشيوعا بالنسبة لهذه المصطلحات، والمصطلحات الأخرى هو مصطلح (القصّة القصيرة جدّا) الّذي راح يثبت نفسه كأبرز المصطلحات وأكثرها دلالة"[1].

هذا الكتاب نفسه حسب حميد لحميداني كان له الفضل في استقرار ذلك المصطلح حيث يذكر: "أن السّنوات الأخيرة عرفت رواجا واسعا لمصطلح القصّة القصيرة جدّا، في العالم العربي وبالتّحديد ابتداءً من صدور كتاب نقدي في الموضوع بعنوان: القصّة القصيرة جدّا لأحمد جاسم الحسين"[2]. هذا المرجع الّذي تحدّثنا عنه سابقا وأثنينا عليه قد أسهم بشكل كبير في التّأسيس للمصطلح السّابق.

ولكن يحسن بنا أن نشير إلى الخطإ الّذي وقع فيه حميد لحميداني عندما قال: "فأهمّية هذا المؤلَّف كامنة في صدوره المبكر، أي منذ سنة 2000"[3]. لأنّ الظاهر أنّه اعتمد على هذا الكتاب في طبعته الثّانية الصّادرة سنة ألفين. في حين إنّ أحمد جاسم الحسين قد نشر مؤلَّفه في طبعته الأولى سنة 1997.

بعد الدّور المهمّ للكتاب السّابق، يأتي دور كتاب النّاقد يوسف حطيني: (القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق) عام 2004، هذا الكتاب الّذي زاد من ترسيخ مصطلح القصّة القصيرة جدّا. وبالإضافة إلى دور هذين الكتابين، قد أسهمت تلك الملتقيات المنظّمة بدمشق بداية من سنة 2000 في استقرار ذلك المصطلح والتّرويج له لدى الباحثين والمبدعين العرب.

لم يبق اليوم إذن إلّا أن نستسلم لمصطلح القصّة القصيرة جدّا، لأنّه استطاع فعلا أن يثبت وجوده نقدا وإبداعا. خاصّة والحراك النّقدي العربي الّذي خصّ القصّة القصيرة جدّا

[1] أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص26.

[2] حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص116و115.

[3] المرجع نفسه، ص21.

خلال السّنوات العشر الخالية، أين ظهرت كتب أخرى لنقّاد آخرين من العراق ومصر وتونس والمغرب خاصة.

على الرّغم ما قيل كلّه، فإنّ هناك مصطلحا آخرَ لا يزال يعترض سبيل مصطلح القصّة القصيرة جدّا وهو (القصّة الومضة). نظنّ أنّ هذا المصطلح لم يفقد الأمل لأن يكون منافسا قويّا لمصطلح القصّة القصيرة جدّا أو على الأقلّ يكون إلى جانبه، حيث إنّ الكثيرين لا يزالون يتمسّكون به ويدافعون على أحقّيته في الصّدارة.

ذلك – ربّما – ما جعل الكثيرين من العامّة وحتّى بعض المبدعين يقعون في شراك الخلط والاضطراب، فمنهم من يجعل القصّة القصيرة جدّا والقصّة الومضة مصطلحين لمفهوم واحد، وهذا لا يضرّ ولا يؤثّر في مسار العمليّة الإبداعيّة.

وإنّما الإشكال هو عندما نعثر على فئة من المبدعين والمتتبّعين يجعلون القصّة القصيرة جدّا والقصّة الومضة مصطلحين لمفهومين مختلفين. وهنا يكمن الاضطراب المصطلحي الّذي سيؤدّي حتما إلى تساؤلات، أهمّها: ما الفرق بين القصّة القصيرة جدّا والقصّة الومضة؟

وفعلا وجدت من المبدعين من يفرّق بين القصّة القصيرة جدّا وبين القصّة الومضة. فوليد الريحاني يجعل الثّانية فرعا من الأولى حيث قسّم القصّة القصيرة جدّا إلى ثلاثة فروع: القصّة الومضة والقصّة في دقيقة والقصّة المينيمالية[1].

فهو يعدّ كلّ قصّة قصيرة جدّا تشكّلت في سطر واحد قصّة ومضة. فهو يريد أن يقول: كلّ قصّة ومضة هي قصّة قصيرة جدّا، وليس كلّ قصّة قصيرة جدّا هي قصّة ومضة، بل قد تكون قصّة في دقيقة أو قصّة مينيماليّة.

لم يتوقّف صاحب هذا الرّأي عند هذا الحدّ بعدما راح ينادي باستقلاليّة تلك الفروع الّتي ذكرها قائلا: "في جميع الأحوال، يبقى الوضوح الوحيد الممكن تسجيله حاليا هو أنّ القصّة

[1] انظر: محمد سعيد الرّيحاني، حاء الحرّيّة خمسون قصّة قصيرة، منشورات وزارة الثّقافة، المغرب، 2014، ص3 و4.

القصيرة جدّا، كنوع أدبيّ وليد، قد وقّعت ميلاد فروعها القصصية الثّلاثة (القصّة الومضة، وقصّة في دقيقة، والقصة المينيمالية)، وأنّ الفروقات بين هذه الفروع الثّلاثة تتشكّل وتترسّخ، وأنّ قانون التّطوّر الّذي يحكم الطّبيعة والعلوم والفنون والآداب سيصل حتما إلى القصّة القصيرة جدّا ليعجّل باستقلالية فروعها الثّلاثة"[1].

يبدو أنّ مثل هذا الكلام وغيره كثير، لا يمكنه أن يضيف إلّا زرع البلبلة والتّشويش في أوساط المتتبّعين، ولا يقبل أن يصنّف إلّا ضمن الأسباب العديدة الّتي أسهمت في اضطراب مصطلح القصّة القصيرة جدّا.

أسباب تعدّد المصطلح

كان لتعدّد التّسميات الّتي أطلقت على القصة القصيرة جدّا أسباب كثيرة من أهّمها:

-**أوّلا:** كان للتّرجمة الحظّ الوافر من حيث الإسهام في اضطراب مصطلحات القصّة القصيرة جدّا، وكان ذلك من عدّة أوجه:

الوجه الأوّل:

هو اضطراب المصطلح الغربيّ في حدّ ذاته، ممّا انجرّ عنه اضطراب المصطلح العربيّ. فوجدنا في اللّغة الأجنبيّة الواحدة عدّة تسميات قد أطلقت على القصّة القصيرة جدّا.

ذلك ما تحقّق في اللّغة الإسبانية، الحاضن الأوّل للقصّة القصيرة جدّا. حيث أحصى سعيد بن عبد الواحد مسمّيات مختلفة وصل عددها إلى ثلاثة عشر مصطلحا:

[1] محمد سعيد الرّيحاني، حاء الحرّيّة خمسون قصّة قصيرة، ص4.

« cuentin- micronarration-microficcion-microcuento-cuentobonsai-cuentodiminuto-cuenticulo-microrrelato-relatobreve-texticulo-relatohiperbreve-microrrelato -relatoultracoto »[1]

على الرغم من أن المترجم واحد، فإنّ ذلك الاختلاف في المصطلح على مستوى اللّغة الواحدة قد ولّد أحد عشر مصطلحا:

أقصوصة-حكاية صغيرة-قصّة قصيرة جدّا- حكاية صغيرة جدّا- القصّة البونصاي- القصّة المجهرية-حكاية مجهرية-حكاية بالغة القصر-نصّ صغير جدّا-حكاية موجزة-حكاية بالغة الإيجاز.

كما أُطلقت في اللّغة الفرنسية كذلك عدّة تسميات على القصّة القصيرة جدّا، نحو:

Micro-nouvelle, microfiction, micro-recit, microconte, trés courte histoire, microroman.

وفي اللّغة الإنجليزيّة أيضا:

flashfiction-short short story-very short story-short short storie.

ممّا يعني أنّ داء الاضطراب المصطلحي بدأ من الغرب قبل أن يصاب به العرب فزادوه اضطرابا على اضطراب.

[1] سعيد بن عبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ص29-30.

الوجه الثاني:

من أسباب تعدّد مصطلحات القصّة القصيرة جدّا هو اللّغة الّتي يترجِم عنها الباحث العربيّ. فجزء من العالم العربيّ متأثّر بالثّقافة الإنجليزيّة (المشرق العربيّ)، وجزء آخرُ متأثّر بالثّقافة الفرنسيّة (المغرب العربيّ). ناهيك عن المغرب الأقصى في جزئه الشّرقي الّذي يحتكّ باللّغة الإسبانية، خاصّة وأنّ هذا البلد يُعدّ رقما مهمّا في إبداع القصّة القصيرة جدّا ونقدها على المستوى العربيّ.

من الطبيعيّ إذن، أن يوّلد هذا الاختلاف في مصدر المصطلح الأجنبيّ تعدّدا مصطلحيّا في الوطن العربيّ.

-**ثانيا:** جهل بعض المبدعين لما يكتبون، حيث نجد الواحد منهم يكتب قصصا قصيرة جدّا، ولا يدري أنّه يفعل ذلك، وإذا نشر أعماله الإبداعيّة جنّسها بتسميات مخالفة لما يكتب. وعندئذ قد قُعِّدَت تلك التّسميات كمصطلحات للقصّة القصيرة جدّا وهي منها بريئة.

-**ثالثا:** تردّد المبدع في وضع المصطلح بسبب غياب الجرأة اللّازمة لديه، بحكم حداثة ما يكتب. حيث إنّ كثيرا من المبدعين يتعاملون "بنوع من الحيطة والحذر والحشمة والاستحياء والوجل والمرونة، خوفا من غضب النّقّاد، وبطشهم الشّديد، وتحصينا من ردود فعل القرّاء الّذين قد لا يعترفون بهذا النّوع القصصيّ القصير جدّا"[1]. فيلجأ المبدع إلى الاختفاء وراء مصطلحات أخرى أَلِفَهَا النّقّاد فيحتمون بها نحو: قصص وقصص قصيرة وحكايات وغيرها.

[1] انظر: نور الدّين الفيلالي، أنطولوجيا القصّة القصيرة جدّا بشرق المغرب، ص12.

خير دليل على ذلك هو تسمية جمال بوطيب لمجموعته القصصية (زخّة ويبدأ الشّتاء)، في طبعتها الأولى عام 2001، تحت جنس(قصص). ولكنّها قد صدرت في طبعتها الثّانية عام 2007، تحت اسم (قصص قصيرة جدّا)[1].

يبدو أنّ المبدع لم تكن له الشّجاعة في بدايات نشأة القصّة القصيرة جدّا في المغرب الأقصى عام 2001، ولكن بعد ستّ سنوات من ذلك استطاع.

– **رابعا:** الرّفض الّذي لقيته القصّة القصيرة جدّا من قبل شريحة واسعة من النّقّاد والمبدعين. فتخيّروا لها تسميات توافق أهواءهم، وراحوا يلصقون "بها مصطلحات تريد الحطّ منها، على سبيل المثال لا الحصر(تقليعة) أو (موضة) أو (عملية قيصرية) وغيرها، أخذت تظهر في هذه الصّحيفة أو تلك لا شأن لهم سوى التّهكم أو الرّفض المطلق لها"[2].

وذهب أولئك يدلون بآرائهم عبر وسائل الإعلام، فيزيد المصطلح انتشارا، خاصّة إذا تعلّق الرّفض بقامات نقديّة لها كلمتها في السّاحة النّقديّة على المستوى المحليّ. وذلك ما حدث مع النّاقد السعودي معجب العدواني الّذي أطلق عليها القصّة التويترية بحكم أنّه يريد الحطّ منها.

– **خامسا:** تنافس النّقّاد والمبدعين في شأن حيازة السّبق والرّيّادة في وضع المصطلح. إذ "يحرص كثير من الدّارسين والنّقّاد إلى استعمال مصطلحات خاصة بهم، ولا يرجع هذا إلى أنّ مصطلح الآخرين لا يعجبهم بقدر ما هو نوع من لفت الانتباه، ومحاولة التّفرد"[3].

بهذا تصبح عمليّة وضع المصطلح عند كثير من الباحثين العرب غاية في حدّ ذاتها وليست وسيلة معينة للفهم والإفهام. "فالباحث العربي مولع بوضع المصطلحات ومراكمتها،

[1] انظر: جميل حمداوي، مدخل إلى الأدب السّعودي، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص235.

[2] جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص8.

[3] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص25.

وهو على علم بوجود ما هو أفضل منها استعمالا وشيوعا وموافقة لقواعد اللّغة العربيّة"[1]. وكل باحث يريد أن يروّج لمصطلحه الّذي رسمه في ذهنه ولا يقبل بالتّراجع عنه وسحبه.

وبذلك "تتوارد على عقدة المصطلح في واقعنا العربيّ عقدة الذّات"[2]، لأنّ معظم عمليات وضع مصطلح القصّة القصيرة جدّا قد اتّسمت بالأنانيّة وحبّ الظّهور. وكلّ ناقد يرى أنّ المصطلح الّذي وظّفه هو الأنسب، فيدافع عنه بشتّى الأشكال، ويرى أنّ ما أنتجه غيره من مصطلحات لا يصلح فيرميها بمختلف المساوئ.

– **سادسا:** اختلاف النّقّاد والدّارسين في طرائق توليد المصطلحات. على الرّغم من أنّ العرب قد اعتمدوا التّرجمة كأهمّ وسيلة لوضع مصطلحات القصّة القصيرة جدّا، فإنهم أنتجوا طرائقَ أخرى لتوليد مصطلحاتها، كالاشتقاق والنحت والمجاز والتعريب.

فاستخدموا الاشتقاق ليولدوا به مصطلحات مثل (الومضة والبرقية والصّعقة)، والمجاز في اصطلاحهم (النّكتة والخبر والطّرفة)، والنّحت مثل (أُقُصّة وقصيصة)، والتعريب نحو (بوتريهات وموضة وكبسولة).

– **سابعا:** عدم اطّلاع النّقّاد والمبدعين على أعمال بعضهم بعضا، إذ كلّ فرد يسير وفق هواه. فالنّزعة الفرديّة هي وازعهم، ونقصد بها تعصّب بعض الدّارسين إلى وضع المصطلحات وفق أهوائهم واقتناعاتهم الفرديّة، دون أدنى تفكير في أنّ تعدّد المصطلحات للمفهوم الواحد سيُربِك المتلقّي من طلبة العلم وغيرهم.

– **ثامنا:** غياب التّنسيق على المستويين المحلّي والعربيّ. فلا مخابر البحث والمجامع اللّغوية المحلّيّة قامت بذلك الدّور الإيجابيّ لتقوم بتوحيد المصطلح على المستوى البلد

[1] حافظ إسماعيلي علوي ووليد أحمد العناتي، أسئلة اللّغة أسئلة اللّسانيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص264.

[2] عبد السّلام المسدّي، قاموس اللّسانيات، الدّار العربيّة للكتاب، (د.ت)، ص56.

الواحد، ولا مكتب تنسيق التّعريب بالرباط تدخّل ليوحّد المصطلح على مستوى الوطن العربيّ.

يمكن القول إذن، إنّ غياب هيئات وطنيّة أو عربيّة تملك السّلطة لإلزام المؤلّفين بتوظيف مصطلح واحد أو مصطلحين على الأكثر للمفهوم الواحد، وتمنعهم من إطلاق المصطلح الواحد على المفهومين المختلفين، قد أسهم بشكل كبير في منح الحرّيّة المطلقة لكلّ مؤلّف أن يوظّف أيّ مصطلح شاء فعمّت الفوضى.

تركيب:

أنتج الباحثون والمبدعون أكثر من مئة مصطلح للقصّة القصيرة جدّا ممّا أدّى ذلك إلى التّشويش على هذا المولود الجديد قبل أن يستقرّ المصطلح في السّنوات الأخيرة عند (القصّة القصيرة جدّا).

وصلنا إلى ثمانية أسباب رأيتها قد أسهمت بشكل كبير في تعدّد المصطلح واضطرابه في القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ، سواء أكان ذلك بشكل مباشر أم غير مباشر. ولاحظنا أنّ المصطلحات الّتي جيء بها قد طغى عليها التّركيب الثّنائي، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الاختيار تمّ على مصطلح ذي تركيب ثلاثي كما أشرنا آنفا.

ومهما يكن فإنّي أعتقد أنّ مصطلح (القصّة القصيرة جدّا) قد فرض نفسه في إبداع هذا الجنس ونقده وبدأ يعرف انتشارا واسعا بين المبدعين والنّقاد في المغرب العربي. مع تسجيلنا أنّ هذا المصطلح يشهد مزاحمة طفيفة من قبل مصطلح (القصّة الومضة). فلم يبق أمام المبدعين والنّقاد والباحثين إلّا أن يستمرّوا في التّرويج لهذا المصطلح على المستوى المحلّي والعربي وتوظيفه في نقدهم وإبداعهم.

ثالثا/قضية التجنيس

يبدو أن "العناية بمسألة الأجناس الأدبية قد بدأت منذ أفلاطون وأرسطو"[1]. فالأوّل بدأت معه الإرهاصات الأولى لنظريّة الأجناس الأدبيّة، عندما قسّم الأدب في كتابه الجمهوريّة إلى سرد وحوار. أمّا أرسطو فكان له السّبق في وضع "الأسس الّتي تقوم عليها نظريّة فنون الأدب والفواصل الّتي تقوم بين كلّ فنّ وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشّكل على السّواء"[2].

يمكن القول إذن، إنّ أرسطو "هو أوّل مؤلّف إغريقيّ درس الشّعر، بطريقة مستمرّة ضمن زاوية الجنس"[3]. فوصفه وصنّفه وقعّد له حتى عُدَّ "المنظّرَ الأوّلَ للأجناس الأدبيّة دون منازع"[4].

يقول أرسطو: "يمكن أن يُحقِّق الشّاعر محكياته: إمّا بأن يستخدم السّرد في جزء، وفي جزء آخر يتقمّص شخصيّة أخرى غير شخصيته، ثمّ يروي القول على لسانها (. . .)، وإمّا يتكلّم بلسانه هو، دون إحداث مثل هذا التّغيير، وإمّا يعرض الشّخصيات، وهي تؤدّي كلّ أفعالها أداءً دراميا"[5].

فهو يقصد في أوّل حديثه هذا الملحمةَ ثمّ الشّعر الغنائيّ ثمّ الدراما. وقد ميّز بينها وفصّل فيها، لأنّه انتبه إلى أنّه توجد فروق هامّة بينها، ووصل في دراسته القيّمة إلى أنّ الملحمة والشّعر الغنائيّ والمسرح هي الأجناس الأساسيّة للشّعر[6].

---

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التّراث النّثري، دار محمّد عليّ الحامي، تونس، ط، 2001، ص6.

[2] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص20.

[3] جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، سورية، (د.ت)، ص15.

[4]جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر جديد للتّجنيس الأدبي)، شبكة الألوكة، ط1، 2011، (كتاب رقمي)، www.alukah.net، ص8.

[5] أرسطو، فن الشعر، تر:إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلوالمصرية، (د.ت)، ص72.

[6]انظر: حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص17و18.

وعلى الرّغم من "اعتراف الباحثين والنّقّاد جميعهم بأهمّيّة متصوّر ((الجنس الأدبيّ)) وضرورته، فإنّهم يقّرون كذلك، بتنوّع الاهتمام به عبر العصور"[1]. فتباينت درجات الاهتمام بنظريّة الأجناس بحسب العصر والثّقافة. فكما "كان الإخلال بالنّوع أو الجنس في ثقافات معيّنة مذمّة وتقصيرا، بينما يعدّ في الثّقافات الأخرى فضيلة وتميّزا وحداثة وتحديثا وتجريبا"[2]، كانت أيضا ظاهرة الاهتمام به أو التّنظير له متفاوتة من عصر إلى عصر.

قد سبق قولنا إنّ الاهتمام بنظريّة الأجناس الأدبيّة قد بدأ مع أفلاطون وأرسطو، ليستمرّ ذلك الاهتمام عبر عصور ليبلغ أوجه مع الكلاسيكيين الجدد، حيث "أخذ القرنان السّابع عشر والثّامن عشر موضوع ((الأجناس)) مأخذ الجدّ. وكانت ((الأجناس)) بالنّسبة لنقّاد هذين القرنين شيئا موجودا حيّا"[3]، لا يقبل الخلخلة ولا يؤمن بمبدإ الفصل والضّبط والتّقعيد والصّفاء حتّى أصبح "الجنس الأدبيّ مؤسّسة ثابتة وقارة لها قواعد معيّنة ينبغي احترامها، وتمثّل ضوابطها، ويمنع انتهاكها، أو الخروج عنها بأيّ حال من الأحوال، وبتعبير آخرإنّ الجنس هو عبارة عن مجموعة من القواعد الّتي قد تمّ الاتّفاق عليها مؤسّساتيا"[4]. فكلّ محاولة للخروج عن تلك القواعد يعدّ خرقا وانتهاكا وتقصيرا وعبثا، "والامتثال لها أمانة وفضيلة"[5].

يمكن القول إذن، "إنّه قبل الثّورة الرّومانسيّة الألمانيّة، كان الكلام يدور حول الأنواع الّتي كانت تعتبر قارّة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض"[6]. "أمّا مع الرّومانسيّة، فإنّنا نلاحظ نزعة نحو مزج الأنواع والمتضادّات"[7]، والانتقال من مبدإ التّفرقة إلى مبدإ الوحدة. ولم تعد

---

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص6.

[2] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر جديد للتّجنيس الأدبي)، ص20.

[3] رنيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المرّيخ للنّشر، الرياض، السّعودية، 1992، ص318.

[4] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر جديد للتّجنيس الأدبي)، ص36.

[5] عبد الله إبراهيم، السّردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، ج1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص69.

[6] عبد الفتّاح كليتو، الأدب والغرابة، دار توبقال، المغرب، ط12، 2015، ص22.

[7] المرجع نفسه، ص22.

تحتل نظريّة الأجناس الأدبيّة تلك المكانة المرموقة الّتي كانت تحتلّها من قبل "والسّبب الواضح لذلك هو أنّ التّمييز بين الأنواع الأدبيّة لم يعد ذا أهمّيّة في كتابات معظم كتّاب (...) [ذلك العصر]، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور وتخلق أنواع جديدة أخرى"[1].

وشهد القرن التّاسع عشر والنّصف الأوّل من القرن العشرين تجاهلا نسبيّا مارسه النّقّاد ضدّ نظريّة الأنواع الأدبيّة، لدخول "النّوع الأدبيّ في علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة، ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغيّر من طبيعته"[2]. "لكنّ المفارقة تمثّلت في اقتران النّصف الثاني من القرن العشرين بعودة الاهتمام بالقضيّة بشكل أكثر حدّة، وفي حين كان ينتظر اندثار قضيّة الأجناس"[3]، "عاد الاهتمام بها من جديد ليطفو على سطح الدّراسات النّقديّة، ويشتغل النّقد الغربيّ على اختلاف مدارسه وتنوّع اتّجاهاته"[4].

1. قضيّة الجنس الأدبيّ عند العرب

لو عدنا إلى تاريخ الأدب القديم، فإنّنا سنجد أنّنقّاد الأدب العربيّ القديم لم يهتمّوا بقضيّة الأجناس الأدبيّة على غرار القضايا النّقديّة المعروفة. ربّما يعود ذلك لاهتمامهم بالشّعر وحده، ثمّ إنّ شعرهم كان محصورا في شكل واحد.

---

[1] مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع110، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص312.

[2] دومة خيري، تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1998، ص33.

[3] عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص7.

[4] المرجع نفسه، ص6.

لم يكن الاهتمام بالشّعر وحده سببا كافيا لعدم اهتمام نقّاد الأدب العربيّ القديم بقضيّة الأجناس الأدبّية. فنحن نعلم أنّ "الشّعر دائما هو المقدَّم على النّثر، وهذا لا يقتصر على الأدب العربيّ وحده، وإنّما نجده في كلّ الآداب العالميّة قديما وحديثا"[1].

وقد رأينا كيف استطاع اليونانيون دراسة نظريّة الأجناس الأدبيّة في الشّعر. فالمشكل إذن ليس في اهتمام العرب قديما بالشّعر وحده بل في طبيعة الشّعر الّذي أنتجوه. ونحن نزعم "أنّ مفهوم الشّعر ومجاله في تراثنا العربيّ كان محدودا، إذ أنّ شعرنا القديم يدخل كلّه في نوع واحد هو الشّعر الغنائيّ، أي المقطوعات والقصائد والأناشيد"[2].

قولنا بعدم اهتمام نقّاد النّقد القديم بالأجناس الأدبيّة ليس معناه عدم علمهم بها، بل تطرّق إلى ذلك بعض النّقّاد العرب. فالقصد إذن، هو أنّهم لم يولوها الاهتمام ولم تصل عندهم إلى درجة القضيّة أو النّظريّة.

وكما أن قضيّة الأجناس الأدبيّة غابت عن النّقد العربيّ القديم، فإنّها أيضا "لم تستأثر بعناية النّقّاد العرب المحدثين، ولم ترق إلى حدّ تكوين مشغل من مشاغل دراساتهم النّقديّة وأبحاثهم الأدبيّة"[3].

وانتظر العرب إلى غاية بداية السّتّينيات ليبدؤوا اهتمامهم بنظريّة الأجناس، غير أنّ ذاك الاهتمام كان محصورا في نقل ما أنتجه الغرب، باستثناء بعض الآراء المبثوثة هنا وهناك. وظلّ الوضع على حاله إلى أن جاءت فترة الثّمانينيات أين بدأ الاهتمام الفعليّ بتقنيّة الأجناس الأدبيّة في التّراث العربيّ. ثمّ زاد بعد ذلك الاهتمام عبر السّنين ليتطوّر إلى مرحلة التّأسيس والتّقعيد ودراسة أجناسٍ من التّراث العربيّ[4] مثلما درس سعيد يقطين الخبر.

---

[1] ماجد مصطفى، في الأدب العربيّ الحديث والمعاصر، دار الكرز للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص7.

[2] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص4.

[3] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص59.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص59.

على الرّغم من اعترافنا بتلك الجهود العربيّة في دراسة نظريّة الأجناس الأدبيّة، فإنّه يمكن القول إنّ هذه المسألة لم تعالَج بالشّكل الكافي، سواء في الأدب العربيّ القديم أو الحديث. ولا تزال تحتاج إلى تضافر جهود النّقّاد. وطبعا دون التّقليل من الجهود الفرديّة الّتي تمّت في هذا المجال.

"وسط هذه المطامح المتعدّدة والمتباينة للنّقاد عبر التّاريخ، تكثر المصطلحات وتتضارب المفاهيم، على نحو يجعل من إمكانية ضبطها ضربا من المستحيل. ولعلّ المصطلحات الكثيرة المستخدمة في نظريّة النّوع"[1]، أدّت إلى بروز إشكالات كبيرة في تطبيق تلك النّظريّة على الإنتاج الأدبيّ.

يبدو أنّ اضطراب النّقّاد العرب قدامى ومحدثين في توظيف مصطلحات النّوع والجنس والصّيغة والنّمط والصّنف والفنّ وغيرها، قد زاد في تعميق الأزمة الّتي تغرق فيها نظريّة الأنواع. "إنّ هذا الاضطراب يشي بغياب الهاجس العلميّ في الدّراسة، وغياب تصوّر محدّد للأجناس الأدبيّة"[2].

يبدو أنّ نقّاد العرب لم يحسموا بعدُ قضيّة المصطلح. فالمصطلحات المذكورة في الفقرة السّابقة، قد "تستخدم على نحو يجعل منها مصطلحات مترادفة أحيانا، ومتباينة أحيانا أخرى. بل إنّ كلّ ناقد قد يستخدم المصطلح على نحو خاص به، وبالتالي يحتلّ مصطلح معيّن لدى ناقد معين، ما كان يحتلّه مصطلح آخر لدى ناقد آخر"[3].

تشتدّ تلك الأزمة حدّة مع مصطلحي(الّنوع) و(الجنس)، إذ يبدو أنّ هذين المصطلحَين يستعملان عند معظم النّقّاد العرب قديما وحديثا كمترادفَين، غير أنّه وُجِد من العرب من يميّز بينهما على غرار سعيد يقطين.

---

[1] دومة خيري، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990)، ص35.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص132.

[3] خيري دومة، تداخل الأنواع في القصّة المصرية القصيرة (1960-1990)، ص36.

2. اختلاف النّقاد العرب حول تجنيس القصّة القصيرة جدّا

اختلف النّقّاد العرب حول القصّة القصيرة جدّا، هل هي جنس قائم بذاته مستقلّ عن جنس القصّة القصيرة أم هو لا يتعدّى أن يكون فرعا أو نمطا من القصّة القصيرة.

يعدّ أحمد جاسم الحسين أوّل ناقد عربيّ تطرّق إلى قضيّة استقلاليّة القصة القصيرة جدّا، ولكن دون أن يفصّل، حيث يقول: "إن ق ق جدّا هي فنّ أدبيّ قائم بذاته"[1]، وقال عنها في موضع آخر: "تبقى جنسا أدبيّا له أركانه وتقنياته"[2].

جاء بعده يوسف حطّيني ليصرّح بأنّ كتابه النّقديّ الأوّل في القصّة القصيرة جدّا قد جاء لأجل أن يدافع عن استقلاليّة القصّة القصيرة جدّا. "من أجل ذلك جاء هذا الكتاب الّذي يهدف بكلّ وضوح إلى إثبات أنّ القصّة القصيرة جدّا نوع أدبيّ مستقلّ، له أركان تميّزه من الأنواع الّتي تنضوي تحت جنس النّثر الحكائيّ كالقصّة القصيرة والرّواية وغيرها"[3].

يبدو أنّ يوسف حطّيني كان مؤمنا باستقلاليّة القصّة القصّيرة جدّا غير أنّ شحّ الأعمال الإبداعيّة والنّقديّة آنذاك (2004) قد حال دون أن يثبت ما يؤمن به.

بعدها بعشر سنوات جاء كتابه النّقديّ الثّاني ليقول فيه: "قبل أكثر من عشر سنوات كنت قد أشرت إلى أنّ لدي إحساسا ابتدائيّا يقينيّا بأنّ القصّة القصيرة جدّا تتعامل بشكل مختلف مع العناصر القصصيّة الّتي تحاول أن تقربّها من القصّة القصيرة، أمّا اليوم فقد تحوّل هذا الإحساس بفعل التّراكم الإبداعيّ والنّقديّ نظريّة صلبة يستند إليها المؤمنون باستقلاليّة هذا الفنّ"[4].

---

[1] جاسم أحمد الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين التّطبيق والتّنظير، ص7.

[4] يوسف حطّيني، دراسات القصّة القصيرة جدّا، منشورات المهرجان العربي الثّالث للقصّة القصيرة جدّا، مطابع الرّباط نت، المغرب، 2014، ص6.

أما عن أكثر المتحمّسين للدّفاع عن القصّة القصيرة جدّا بوصفها جنسا مستقلّا عن القصّة القصيرة جدّا، فهو النّاقد المغربيّ جميل حمداوي الّذي حاول واجتهد لكي يثبت "بأنّ القصّة القصيرة جدّا – فعلا – جنس أدبيّ له كامل الاستقلاليّة في ضوء مجموعة من معايير التّجنيس والتّنميط الأدبيّ"[1].

أخضعَ هذا النّاقد المثابر نصوص القصّة القصيرة جدّا إلى معاييرَ تجنيسيّةٍ عديدة كقوانين[2] المماثلة والتّواتر والأهمّيّة والقيمة المهيمنة والثّبات والتّطور والعدد وأفق الانتظار والتّمثيل والّتراكم والتّكامل والمقارنة والمشابهة والتّوصيف والتّصنيف والتّقسيم وغيرها من القوانين والمعايير التّجنيسيّة.

ليخلص في الأخير بقوله: "تلكم – إذًا– أهمّ القوانين والمعايير التّنظيميّة الّتي تسعفنا في عمليّة الّتجنيس والتّصنيف والتّمييز والتّنميط. وقد تبيّن لنا –حسب المعايير التّجنيسيّة الّتي ذكرناها سالفا– أنّ القصّة القصيرة جدّا جنس أدبيّ بامتياز مثل الرّواية والقصّة القصيرة"[3].

من الّذين دافعوا أيضا عن استقلالية القصّة القصيرة جدّا عن القصّة القصيرة النّاقدة سعاد مسكين الّتي عدّتها نوعا سرديا تابعا لجنس القصّة وليس إلى القصّة القصيرة، حيث في نظرها أنّ "القصّة هي الجنس الكلّي العامّ وتندرج تحته ثلاثة أنواع سرديّة القصّة الطّويلة والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا"[4]. وإن كان في كلامها نوع من اللّبس، فإنّنا نستنتج منه أنّها لا تجعل القصّة القصيرة جدّا تابعا للقصة القصيرة.

---

[1] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص377.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص106 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص130.

[4] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، التنوخي للطّباعة، المغرب، ط1، 2011، ص42.

من أبرز النّقّاد الّذين عّدوا القصّة القصيرة جدّا جنسا مستقلّا عن القصّة القصيرة النّاقد حميد لحميداني الّذي وصفها بالجنس الأدبيّ الّذي ينتمي إلى فنّ السّرد عامّة[1]كغيره من الأجناس السّردية الأخرى مثل الرّواية والقصّة القصيرة.

ومن أشهر المشتغلين على القصّة القصيرة جدّا النّاقدان حميد ركّاطة ومحمد يوب وبدورهما وَقَفَا إلى جانب صفّ المدافعين عن كينونة القصّة القصيرة جدّا كجنس منفرد قائم بذاته.

فالأوّل وعلى الرّغم من اعتراضه بأن تكون قد وُلدت من رحم القصّة القصيرة ولادة قيصريّة، فإنّه عدّها جنسا أدبيّا كبيرا استطاع وبجدارة أن يفرض نفسه في المشهد الثّقافي المغربيّ والعربيّ[2].

أمّا محمّد يوب فينفي تبعيتها للقصّة القصيرة، فهو يقول إنّ: "القصّة القصيرة جدّا ليست متناسلة من القصّة القصيرة؛ فقد تتقاطع معها في بعض الخصائص، لكنّها ليست بنتا عاقّة لها ولم تخرج أبدا من معطفها كما يقول الكثيرون"[3].

لنختم برأي النّاقد الّسعودي عبد المجيد المناصرة الّذي بدوره سعى مدافعا عن استقلاليّة القصّة القصيرة جدا كجنس أدبيّ بقوله: "لابدّ من الإقرار بأنّ القصّة القصيرة جّدا جنس أدبيّ يحمل خصوصيّة جمالية ورؤية عميقة"[4].

في المقابل ألفينا من النّقّاد يثورون على استقلاليّة القصّة القصيرة جدّا ويعدّونها نمطا غير خارج عن جنس القصّة القصيرة، فهي في رأيهم لا تملك المقوّمات الكافية لأن تكون جنسا قائما بذاته.

---

[1]انظر: حميد لحميداني، نحو نظريّة منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص102.

[2]انظر: حميد ركاطة، قراءة في تجارب مغربية، ص10 و64.

[3] محمد يوب، القصّة القصيرة جدّا، ص197.

[4]حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص91.

من أهمّ الآراء الّتي ثارت ضدّ تجنيس القصّة القصيرة جدّا رأي النّاقد المغربيّ محمّد أقضاض الّذي قال في هذا الصّدد: "انطلقت في هذا الجمع من قناعة أنّ القصّة القصيرة جدّا هي شكل من أشكال القصّة القصيرة"[1]. وذهب إلى محاولة الإقناع برأيه، مستندا في ذلك على أربعة عوامل، نوجزها في قوله: "تأسّست قناعتي هذه على مايلي: الاسم المشترك بين القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا (. . .). ثانيا: تقاطع هذا الشّكل مع الشّكلين السّابقين*في جلّ مكوّناته. ثالثا: أنّها لم تتّخذ لنفسها اسما محدّدا ولا حتّى شكلا محاصرا بمعاييره المفتوحة (. . .). رابعا: يتعلّق الأمر بالأصل الموحّد للشّكلين"[2].

بعيدا عن الحكم على رأيه في أنّ القصّة القصيرة جدّا شكل من أشكال القصّة القصيرة أو هي جنس قائم بذاته، فإنّنا سنحاول مناقشة ما قدّم من براهينَ استعان بها النّاقد لإقناعنا برأيه.

يبدو أنّ ما جاء من أسباب لا يشفع له في الحكم على أنّ القصّة القصيرة جدّا شكل من أشكال القصّة القصيرة. ليس لأنّ رأيه جانب الصّواب وإنّما لأنّ الأسباب المقدّمة غير مقنعة في نظرنا.

أما السّبب الأوّل الّذي قدّمه فهو اشتراك القّصة القصيرة جدّا مع القصّة القصيرة في الاسم، وهذا غير مقبول- في رأيي- باعتبار أنّ للقصّة القصيرة جدّا أسماء أخرى غير مشتركة فيها مع القصّة القصيرة كالطّرفة والومضة الشّعرية والشّذرة الفلسفيّة والنّصيص والأقصودة.

ثاني الأسباب الّتي جعلت أقضاض يحكم بتبعيّة القصّة القصيرة جدّا للقصّة القصيرة هو اشتراكهما في جلّ المكوّنات، وهذا أيضا أظنّه لا يبيح جعلها نمطا داخلا ضمن جنس

[1] محمد أقضاض، مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا، فضاءات، الأردن، ط1، 2016، ص153.

*يقصد القصّة القصيرة والأقصوصة.

[2] محمد أقضاض، مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا، ص153- 156.

القصّة القصيرة، حيث إنّ "وجود عناصر مشتركة كثيرة بين القصّة القصيرة وبينها، كالحكاية والشّخصية والحبكة. . . لا يحرمها من استقلاليها لأنّ هذه العناصر دائما موجودة في الرّواية والمسرحية وفي كلّ أنواع النّثر الكتابيّ"[1]. فهل هذا معناه أنّ القصّة القصيرة هي أيضا ليست جنسا قائما بذاته وإنّما هي نمط داخل ضمن جنس الرّواية بحكم أنّهما أيضا تشتركان في كثير من العناصر؟

أمّا ثالث سبب أتى به أقضاض فأرى فيه نوعا من التّعسف النّقديّ، لأنّ النّاقد يتحدّث عن عجز القصّة القصيرة جدّا من أن تتّخذ لنفسها اسما محدّدا. والجميع يعلم أنّه على الرّغم من الاضطراب الكبير الّذي شهدته العمليّة المصطلحيّة لهذه الظّاهرة الأدبيّة فإنّه في آخر المطاف استقرّ الأمر على مصطلح القصّة القصيرة جدّا، والّذي يشهد الآن انتشارا واسعا بين النّقّاد والمبدعِين. فلا مجال اليوم للحديث عن عدم استقرار تسميتها باستثناء بعض الخرجات النّقديّة والإبداعيّة المبثوثة هنا وهناك؛ والّتي وجب علينا أن لا نلتفت إليها.

أمّا عن عدم حصرها في شكل محدّد فهذا ما يؤّيد عمليّة تجنيسها واستقلاليتها عن القصّة القصيرة، فالجنس أو النّوع يمكن أن يتفرّع إلى أشكال أو أنماط.

أمّا عن العامل الرّابع المتعلّق بالأصل الموحّد للقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا فهذا ما قد يُقبل في نظري لو ثبت فعلا ذلك الأصل الموحّد.

3. انفتاح القصّة القصيرة جدّا على الأجناس الأخرى

"من المعلوم أنّ النّصّ الأدبيّ لا يوجد بمفرده، ولم يُخلق من عدم، وليس نصّا موحّدا صافيا، بل تتداخل فيه النّصوص والأجناس الأدبيّة"[2]، لتحقّق للمتلقّي متعةً إضافية وللنّصّ جماليّة. ناهيك عن المتعة والجماليّة اللّتين يحقّقهما العمل الإبداعيّ في حدّ ذاته.

[1] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص25.

[2] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص125.

غير أنّ الدارس للقصّة القصيرة جدّا يكتشف تداخلا أجناسيا لافتا. يعمل السّرد فيها على "تحقيق درجة عالية من الانفتاح إلى حدود الحيرة في تجنيس هذا النّوع من القصّ"[1]. إذ يتمّ فيها الاعتماد على "توظيف تقنيات العديد من الأجناس الأدبيّة والتعبيريّة والمرئيّة من خلال تطويعها وإعادة تشكيلها إلى قصّ وامض بارق"[2].

يعدّ ذلك "الانفتاح الأجناسيّ من أهمّ خاصيات القصّة القصيرة جدّا، حيث نجد هذه الكبسولة القصيرة تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبيّة والفنون المجاورة"[3].

إنّ انفتاح القصّة القصيرة جدّا على الأجناس والفنون الأخرى قد فتح الباب واسعا لكي تكون جنسا غيرَ خالٍ من الشّوائب؛ الأمر الّذي جعل كلّ الدّراسات الّتي أُجرِيَتْ عليها تتّفقُ حول طبيعتها الهجينة"[4].

نحن لا نتحدّث عن الانفتاح هنا بقصد توظيف نوع أدبيّ ما ضمن نوع آخر، وإنّما القصد أن يتشابك نوعان أو أكثر في مشهد واحد، وهذا ما عبّر عنه نور الدّين الفيلالي في قوله: "يختلف انفتاح القصّة القصيرة جدّا على الأجناس الأدبيّة، كما هو معهود مثلا في الرّواية، إذ إنّ كاتبها لا يلجأ إلى توظيف شكل جنس أدبيّ ما، بقدر ما أنّ القصّة ككلّ تتلبّس شكل هذا الجنس، وتأخذ بنيته كلية"[5].

يمكن القول إذن، إنّ الاضطراب في تجنيس القّصة القصيرة جدّا مردّه تداخل الأجناس الأدبيّة وامتزاجها. غير أنّ استفادة القصّة القصيرة جدّا من الأجناس الأخرى ليس معناه أن تنصهر وتتماهى حتّى تصل إلى فقد هويتها. وهذا ما عبّر عنه جاسم أحمد الحسين في

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص130.

[2] حميد كراطة، قراءة في تجارب مغربية، ص170.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، دار نشر المعرفة، الرّباط، المغرب، 2013، ص64.

[4] عصام واصل، في خصوصية الكتابة النّسوية، مجلّة فكر العربية، ع2، ماي 2016، الدّار البيضاء، المغرب، ص175.

[5] نورالدّين الفيلالي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، ص56 و57.

قوله: "هي تستفيد من سمات عدد من الفنون والأجناس، لكنّ ذلك لا يعني أبدا أن تنسب وتصير تابعة لها"[1]. ففي تراثنا الأدبيّ مثلا "نجد أنّ حِكَمَ زهير في معلّقته أقرب إلى الموعظة منها إلى الشّعر. وكتاب كليلة ودمنة كذلك أقرب إلى الموعظة منه إلى القصّة"[2]، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الأوّل يبقى شعرا والآخر ظلّ قصّا.

الفيصل إذن، في الحكم على هوية القصّة القصيرة جدّا وعدم تماهيها في جنس آخر هو مدى محافظتها على أركانها. وهذا ما ينطبق على كلّ نوع امتزج مع نوع آخر أو أكثر، حيث "هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النّصّ العناصر الثانوية، فإنّ انتماءه إلى النّوع لا يتضرّر. أمّا إذا لم يحترم العناصر الأساسية (. . .)، فإنّه يخرج من دائرة النّوع ويندرج تحت نوع آخر أو، في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا"[3].

أ. الشّعر:

كان الاعتقاد السّائد أنّ الشّعر والنّثر جنسان متنافران وأنّهما "مثل خطَّين متوازيَين قدّر عليهما أن لا يلتقيا مهما اِمتدّا"[4]؛ إلى أن "استطاع الشّعر الحديث أن يقترب بصورة كبيرة من أهمّ مناطق تشكيل الرّؤية السّردية، الّتي تعتمد على الحكاية"[5]. ووصلت درجة التّداخل

[1] جاسم أحمد الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص26.

[2] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النّثر، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 1999، ص9.

[5] محمد زيدان، البنية السّردية في النّصّ الشّعري، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، 2004، ص23.

"إلى أنّ ثمّة يأسا أصاب بعض الكتّاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشّعر ومنطقة النّثر"[1].

فكيف استطاع الشّعر أن يتعدّى حدوده ويقفز إلى النّثر، وكيف للنّثر أن يستعير بعض آليات الشّعر؟ وكيف تمكّن من "استغلال موسيقى اللّغة وطاقاتها على التّعبير"[2]. أو بعبارة أخرى كيف يكون الشعر نثرا والنّثر شعرا ؟ وكيف استطاعت القصّة القصيرة جدّا أن توحّدَ جنسين في قالب واحد؟

تبدو "الحدود مائعة بين الشّعر والنّثر ومحاولة العثور على تمييز موضوعيّ ومقنع بينهما تنطوي على مصادرات كثيرة لاسيما ونحن نشهد ظهور تيّارات شعريّة كرّست ميوعة الحدود بينهما بتخفيفها من القيود الوزنيّة والقوافي أو بإلغائهما (الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر)"[3].

فإذا كانت قصيدة النّثر قد "شكّلت تمرّدا شاملا على معايير الكتابة الشّعريّة"[4]، وتحديدا على مستوى شكل القصيدة العربيّة الحديثة، فإنّ القصّة القصيرة جدّا تعدّ أيضا تمرّدا ومروقا وتجديدا، ولكن على مستوى شكل النّثر العربيّ الحديث.

يمكن القول إذن، إنّ قصيدة النّثر شعر يميل إلى السّرد، والقصّة القصيرة جدّا سرد يميل إلى الشّعر. الأمر الّذي يجعل منهما جنسين متجاورين إلى درجة التّداخل والتّشابك فيما بينهما.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص83.

[2] محمد الزّموري، قصّة الومضة الذّهنية، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب، مختبر الدّراسات حول القصّة والتّرجمة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص208.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص84.

[4] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، ص273.

"ونحن ندرك جيّدا أنّ الكتابة النّثريّة السردية مالت مؤخّرا في سياق التّحديث أو التّجريب إلى النّهل من معين الشّاعريّة في مجالي الصّورة والإيقاع، فأسهم هذان المجالان في توليد التّداخل أو التّراسل الكبير بين قصيدة النّثر والقصّة القصيرة جدّا. في كون كلتيهما اعتمدتا على التّكثيف بالصّور والمجازات وتفعيل إيقاع الموسيقى الدّاخلية"[1].

فليس غريبا إذن، أن نعثر على بعض النّصوص الّتي ينسبها أصحابها إلى جنس القصّة القصيرة جدّا وهي لا تختلف عن قصيدة النّثر إلّا في الاسم. وهذا طبعا لا يعدّ انفتاحا من قبل جنس القصّة القصيرة جدّا على جنس الّشعر، بل هو من قبيل الخلط الّذي وقع فيه كتّاب القصّة القصيرة جدّا. فنحن نرحب بالانفتاح الّذي تحافظ فيه القصّة القصيرة جدّا على سرديتها، لا أن تنسلخ من جنسها إلى جنس الشّعر.

لتبقى لغة القصائد أحكم بناءً وأكثر تعقيدا من اللّغة العاديّة أو اللّغة النّثريّة[2] الموظفة في القصّة القصيرة جدّا، كون "أّن القصيدة لا تستمد قيمتها من أنّها أداة توصيل لمعنًى معيَّن – فقط – إنّما تكمن قيمتُها – أيضا– من حضورها الذّاتي وشكلها الحسيّ، في ظلّ العلاقات الصّوتية لكلماتها"[3].

وذلك ما دفع محّمد رمصيص إلى القول :"إنّ اِلتباس هويّة هذا الجنس الأدبيّ تجعلنا نصفه بالخنثى حيث يستعير من الشّعر كثافته ومن السّرد قصصيّته، دون أن يظهر وفاء ولا ولاء لهذه الجهة أو تلك"[4]. ونحن نخالفه فقط في مذهبه الّذي ذهب إليه من أنّ القصّة القصيرة جدّا لم تحدّد موقعها أهي سرد أم شعر، أو هو يريد أن يقول بعبارة أخرى أن القصّة القصيرة جدّا لم تستطع إثبات هويتها أهي قصّة أم قصيدة. بل نحن نقول إنّه: "من الواضح

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص113.

[2] انظر: محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص182.

[3] محمّد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2008، ص56.

[4] محمّد رمصيص، قضايا القصّ الوامض بالمغرب(البداية والامتداد)، ص7.

أنّ القصّة القصيرة جدّا هي شكل سرديّ قصصيّ أدبيّ جديد شبيه في جِدَّته بقصيدة النّثر"[1]. ولم تكن قطّ شكلا شعريا نثريا، والبون بين ذلك بيّن.

غير أنّه يجب الاعتراف من أنّه أحيانا نكون أمام بعض النّصوص القصيرة جدّا أين يتقاسمها السّرد والشّعر معا، فيكون التعبير فيها بالصّورة والإيحاء أو بالغموض المهيْمن الموتّر للقارئ، أو بذلك الإيقاع المثير. هي إذن "نصوص تصالح فيها السّرد مع الشّعر فتولّد عنها اتّفاق بين الفكر والشّعور وبين الوضوح والغموض"[2]، وثمّة فقط نستطيع أن نحكم على هذا النّوع من القصص القصير جدّا بأنّه أقرب إلى قصيدة النّثر. خاصّة وأنّنا "نلاحظ في هذه القصص القصيرة جدّا تعدّد الأسطر القصصيّة ذات الطّبيعة الشّعرية، واستعمال التّوازي، وتشغيل المحكي الشّاعري، من خلال المزاوجة بين صور المجاورة وصور المشابهة، وتوظيف الرّموز المكثفة"[3].

ب. فنّ المقامة:

يجدر بنا أن نشير أنّه من بين الأعمال الإبداعية المستهدفة في بحثنا مجموعة قصصيّة لجمال الدّين الخضيري، قد جنّسها بـ(مقامات قصيرة جدّا). وفعلا ما كان في أثناء تلك المجموعة القصصيّة، يتقاطع مع فنّ المقامة ويتفاعل معها من حيث الشّكل.

كقصّة(انتشال)

"روى الأخرس بن صمام، قال:

قادني الطّوى إلى مطعم في السّوق يضجّ بالخلق، فازدردت طبقا وراء طبق، وأنا ألملم بآخر كسرة خبز ما تبقى من مرق، انتشلتُ ضبّا صغيرا استحال إلى مِزَق.

[1] محمّد أقضاض، مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا، ص161.

[2] محمّد مودن، مجلّة الكلمة، ع3، مارس، 2007، ص5.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص65.

أتقيّأُ الحمم، بأعلى صوتي، ناديتُ على ربّ المطعم بحنق، تمطّطَتْ نحوي شتّى الأعناق.

بغتة، سدّ الفراغَ أمامي ميت بن نعسان متخطّفا من الضّبّ، أخفاه بيده، وزجّ به دفعة واحدة في فمه. تلمّظه، وهو يبتسم لي بمكر وخطابة موجّه للجميع:

– ما هذه إلّا شحمة يا من أبْيَتَ اللّعن. . . "[1].

استطاع القاصّ في هذا النّصّ أن يستدعي الشّكل الفنيّ للمقامة، وخاصة من حيث متانة اللّغة والتنميق اللّفظي. كما استهلّ الكاتب النّصّ السّابق بالعبارة (روى الأخرس بن صمام، قال: . . .)، وفي هذا تشابه كبير مع استهلال المقامة.

ج. فنّ التّراسل:

قصّة(مقايضة)

"رقّش لي الأخرس بن صمام مرّة أخرى بتدبير بديع، وحكمة بالغة:

محبّنا الأرضي حقّا، وصفيّنا صدقا. . .

أمّا بعد، فقد وصل إلى علمنا الشّريف أنّ(الصْبَانْيُول) ينعتون رعايانا الأوفياء في ذاك الثّغر بـ moro de mierda، وعليه قرّرنا، بحول الله، وشامل يمنه، إبطال(المصارفة) بسكّة(الصّولدي)، والتّعامل معهم بالتّبادل والمقايضة، سواء في البيع والشّراء أم في التّنابز بالنّعوت. سلام"[2].

فالقارئ لهذه القصّة يكتشف بسهولة أنّها تتقاطع مع فنّ عربي قديم وهو فنّ التّراسل. واستطاع الكاتب أن يُخرج لنا نصّه هذا في قالب يحاكي الرّسالة من مستهلّه إلى خرجته؛ إذ بدأه بقوله (أمّا بعد) وختمه بقوله(سلام).

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص39.

د. **القصّة القصيرة والأقصوصة**

كثيرا ما رأينا القصّة القصيرة جدّا تلتبس مع القصّة القصيرة والأقصوصة وتتداخل معهما إلى حدّ التّشابك، والسّبب الرّئيس في ذلك يرجع أساسا إلى عامل الحجم، باعتباره الفيصل في الطّريق إلى التّمييز بين تلك الأشكال السّردية المختلفة الطّول. "لذا، لابدّ من احترام الحجم القصير الّذي يتناسب مع عمليات التّكثيف، والاختصار، والتّركيز والتّبئير"[1]، الّتي تتطلّبها طبيعة السّرد الّذي يحكم القصّة القصيرة جدّا. باعتبار أنّ تلك المميّزات كلّها مشتركة بين القصّة القصيرة والأقصوصة والقصّة القصيرة جدّا. مع تفاوت في نسب حضور تلك المميّزات من جنس لآخر.

يبدو أنّه كان لعامل الحجم دَور مهمّ في حيرة كثير من المبدعين في تجنيس قصصهم الّتي شهدت امتدادا حجميا. فمنهم من سمّاها مثلا قصصا ومنهم من سمّاها نصوصا. المهمّ بالنّسبة للمبدع أن لا يقع تحت مقصلة النّاقد، لأنّ هذا الأخير هو المراقب الشّرعي لأعمال المبدعين والرّقيب عليها.

ومادام "أنّ الحجم يبدو هو المعيار الحاسم في التّمييز بين هذه الأنواع السّردية"[2] الثّلاثة، فإنّنا سنحاول أن نناقش مدى تأثير هذا العامل في تجنيس القصّة القصيرة جدّا.

تعدّ مسألة حجم القصّة القصيرة جدّا من المسائل الّتي اختلف فيها الدّارسون، حيث راح كلّ ناقد وكلّ قاصّ يرسم الحدود الكمّيّة لهذا النّوع من السّرد حتّى يتمكّن من الحفاظ على خصوصيته القصيرة جدّا.

قبل ذلك وجب علينا أن نشير إلى أنّنا تعّمدنا عدم مناقشة تلك الآراء النّقديّة المتناقضة الّتي رصدناها وتحدّثت عن الحجم المحدّد والمشروع للقصّة القصيرة جدّا، سواء عن حدّها

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص358.

[2] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا(رؤى وجماليات)، ص7.

الأدنى أو حدّها الأقصى، لأنّ ذلك –في اعتقادنا– لا يفيد القصّة القصيرة جدّا. بل وجدنا أنّ النّاقد الواحد* وفي المرجع ذاته يبثّ آراء متناقضة حول نظرته إلى مسألة المجال الكمّي الحاضن لهذا الجنس.

ما يهمّنا في هذا الموضع هو أن نبيّن مدى تأثير عامل الحجم في تداخل جنس القصّة القصيرة جدّا مع الأقصوصة والقّصة القصيرة. فعندما يكتب أحمد جاسم الحسين مثلا: "هناك قصص قصيرة تكتب في صفحة أو صفحتين، وهناك أيضا قصص قصيرة جدّا تكتب في صفحة أو صفحتين"[1]. فذلك معناه أنّ القصّة القصيرة جدّا هنا قد استعارت من القصّة القصيرة حجمها، ذلك ما قد يؤدّي في اعتقادنا إلى تداخل الجنسين الّذي قد يفضي إلى صعوبة التّمييز بينهما.

من الضّروري في زعمنا أن يكون الحجم الأقصى المناسب للقصّة القصيرة جدّا هو الّذي لا يتعدّى الصّفحة الواحدة، وهذا ما يناسب طبيعة بنائها. وذلك ما ذهب إليه جميل حمداوي** في أحد أقواله: "ينبغي أن تتخذ القصّة القصيرة جدّا حجما محدودا من الكلمات والجمل، وأن لا تتعدّى مِائة كلمة في غالب الأحوال. أي: خمسة أسطر على الأقلّ، وصفحة واحدة على الأكثر، لكيلا تتحوّل إلى أقصوصة أو قصّة قصيرة"[2].

وعليه فإنّي أرى أنّ الحجم المناسب للقصّة القصيرة جدّا هو بضعة أسطر، أمّا إذا زاد الحجم على أكثر من ذلك حتى وصل إلى حدود الصّفحة الواحدة، فإنّه يمكن القول حينئذ إنّ هذه القصّة القصيرة جدّا لها نزعة قصصيّة قصيرة. أمّا إذا توسّع حجمها أكثر من ذلك ووصل إلى زهاء الصّفحتين فهنا يبدأ التّشابك الّذي قد يؤدّي إلى درجة اللّبس بينها وبين القصّة القصيرة؛ فيصعب التّفرقة بين الجنسين. أمّا أن تكون القصّة القصيرة في أكثر من

*حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات).

[1]أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص29.

**للنّاقد بعض الأقوال المتناقضة في حصر حجم القصّة القصيرة جدّا.

[2]جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد، ص253.

صفحتين فهذا ما أراه تعسّفا وظلما للجنسين وخلطا لا غير. فلا القصّة القصيرة جدّا تقبل لأن تكون بمثل هذا الإسهاب والتّطويل، ولا القصّة القصيرة تطمئنّ لذلك التّكثيف الشّديد، ولذلك أوجد بعض النّقّاد جنس الأقصوصة لكي تكون الحامل المناسب لمثل هذا الحجم الّذي يقع بين القصّة القصيرة جدّا وبين القصّة القصيرة، أي من الصّفحتين إلى ستّ صفحات.

وذلك يتناسب جدّا مع ما جاء في الكتاب الّذي جمع فيه (سيلفيا إي كامرمان) عام 1946 مجموعة من المقالات النّقديّة وعددها خمس عشرة وترجم منها كاظم سعد الدين تسعا. وجاء في إحدى تلك المقالات: "قد تتراوح الأقصوصة في الطّول بين خمسمئة وألف وخمسمئة كلمة"[1].

هـ. المسرح:

إنّ العلاقة بين السّرد والمسرح قديمة وحميميّة، بدأت عندما "أدرك المخرجون حيويّة السّرد انهالوا عليه، رواية وقصّة وأقصوصة"[2]، وحوّلوا تلك الأعمال السّرديّة إلى أعمال تؤدَّى على خشبة المسرح. ولذلك تحوّل السّرد إلى ضرورة حتميّة في حياة المسرح.

وكما أنّ "المسرح مولع إلى حدّ بعيد بالمؤلّفات السّرديّة، وهو يعود دائما إلى تلك المؤلّفات"[3]، فكذلك السّرد أحيانا يستعير من المسرح بعض تقنياته، وخاصّة ما تعلّق بعنصري الحوار والصّراع بين الشّخصيات. إذ "هما الخاصّتان الفنّيتان اللّتان تميّزان فنّ

[1] ترتنوبل ميسيوي وايت، ميكانيك الأقصوصة، سيلفيا إي كامرمان، فنّ الأقصوصة (مجموعة مقالات)، تر: كاظم سعد الدّين، منشورات وزارة الثّقافة والفنون، العراق، 1978، ص7.

[2] جريجوري زاسلافسكي، السّرد والمسرح (مجموعة مؤلّفين)، تر: أشرف الصّبّاغ، المجلس الأعلى للثّقافة، 2000، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص42.

المسرحيّة"[1] عن غيره من الأنواع السّرديّة الأخرى. وذهبت الرّواية والقصّة القصيرة والأقصوصة العربيّة توظّف في متونها المشهد المسرحيّ.

والقصّة القصيرة جدّا وكغيرها من الفنون السّردية الأخرى لم تنأَ عن التّداخل في نسجها مع المسرح ليصبح السّرد فيها ممسرحا إلى أبعد الحدود، ويقول النّاقد والقاصّ حميد ركّاطة في هذا المضمار: "فبَيْنَ المسرح والقصّة القصيرة جدّا تنتفي الحدود وتنتهك، لتنسج علاقات جديدة متينة. وصلت حدّ تقديم لوحات ساخرة وامضة أوحت بكون العرض المسرحيّ هو الآخر يمكن اختزاله"[2].

قد لا تتأثّر الرّواية في تداخلها مع الفنّ المسرحي نظرا لحجمها الكبير جدّا، فتحافظ على سردها في أغلب أحداثها، ويقلّ نسبيّا ذلك التّأثير في القصّة القصيرة والأقصوصة. أمّا القصة القصيرة جدّا فإنّها سريعة التّأثّر إذا ما استعارت في نسجها الفنَّ المسرحيَّ. والسّبب يعود إلى قصر حجمها، لأنّ تداخل النّصّ القصصيّ القصير جدّا مع الفنّ المسرحيّ يجعل الأوّل يتماهى في الثّاني. ونصبح حينئذ أمام نصّ يبدو وكأنّه نصّ مسرحيّ، خاصّة في تلك النّصوص الّتي تخّلت عن السّرد والوصف وفضّلت الحوار نمطا تعبيريّا.

كما وجدنا ذلك في **قصّة (الابن)**:

"الأمّ: أراك تتأخّر خارج البيت، وتهمل دراستك، ولا تنجز واجباتك المدرسية.

الابن (في الثّامنة من عمره): كلّ شيء على أحسن ما يرام أمّي، لقد شغلني رفاقي ولم أنتبه إلى الوقت، غلطة لن أكرّرها ثانية.

الأمّ: خروجك يقلقني وقلبي يتقطّع خوفا عليك من رفاق السّوء وقطّاع الطّرق وأنت لا تبالي.

[1] عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص132.

[2] حميد ركاطة، القصّة القصيرة جدّا (قراءة في تجارب مغربية)، دار المناهل، المغرب، 2013، ص107.

الابن (شابّ) يقاطعها: لا تقلقي عليّ أمّي. . ابنُك قد صار رجلا، شنب، شباب، عضلات، من ضربني ضربته، ومن صارعني صرعته. . .

الأمّ: أراك تهدّ مستقبلك بيدك، وتفتك ببقية خلايا مخّي التّي دمّرها والدُك الّذي ابتلعته الخمر والسّهر والعهر. . .

الابن في حالة غير عادية، تهالك على عضادة الباب، وبِشِقّ النّفس، همهم بصوت يتغرغر في حلقه: اطمئنّي يا أمّي فلن أكون غيره"[1].

وقصّة (القناع)

"هو: أودّ أن أشتري قناعا يا حبيبتي

هي: لِمَ، أتنوي أن تمثّل في مسرح؟

هو: لا، لكن حتّى يبدو وجهي محايدا وأنا أغازلكِ، و. . .

هي: أتضع قناعا على قناع؟!

صفقت في وجهه الباب وهي تقول:

– في الوقت الّذي كنت أنتظر أن تتجرّد من أصباغك، تتمرتس في قلاعك"[2].

فالمتلقي لهذين النّصين يشعر أنّه أمام شخصيات واقعيّة تتكلّم وتتحرّك. وكأنّ الجوّ المسرحيّ الّذي تقدّم فيه القّصة القصيرة جدّا "يقوم بعمليّة نقل الشّخصيات من درجة الشّخصيات الورقيّة الجامدة إلى درجة الشّخصيات الحيّة الممثِّلة الّتي تؤدّي أدوارها في

[1] سمية البوغافرية، أقواس، التكوين، سورية، ط1، 2012، ص83.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، التنوخي، المغرب، ط1، 2010، ص13.

فضاء العمل السّردي"[1]. وتتحوّل القصّة القصيرة جدا وقتئذٍ إلى نصّ مفعم بالحيويّة بإمكانه أن يوهم المتلقي بأنّه فعلا أمام شخصيات حقيقية.

إضافة إلى أنّ نصّ(القناع) قد وظّف في متنه مصطلح (مسرح)، وهذا من قبيل انفتاح القصّة القصيرة جدّا على هذا الجنس. وللكاتب نفسِه نصّ آخرُ عنوانه (من مشاهدات الرّائي اللّامرئي)[2] قسّمه إلى ثلاثة مشاهدَ كما يُفعل تماما مع النّصوص المسرحية.

و. الفنّ التّشكيليّ:

"تنفتح القصّة القصيرة جدّا على التّشكيل لتمنح من لمساته وتقنياته العديد من الأفكار، الّتي تشكّل حقلا خصبا للكتابة القصصيّة، انفتاح يكشف وعيا جديدا وعميقا بخصوصية التّشكيل وتقنياته، الّتي يتمّ استثمارها لبناء حيثيات نصّ قصصيّ"[3].

يبدو أنّ الّتداخل بين القصّة القصيرة جدّا وبين الفنّ التّشكيليّ، استطاع أن يحقّق معناه الحقيقيّ من خلال اشتغال كِلَا الفنَّيْنِ على الرّمز والإيحاء. فما تُولّده اللّوحة التّشكيلية من دلالات مكثّفة عبر خطوطها وأشكالها وألوانها، تولّده القصّة القصيرة جدّا عبر كلماتها. وفي الحالتين تحتاج العمليّة الإبداعيّة في شوطها الثّاني إلى متلقٍّ نابغ له القدرة على استنطاق إنتاج المبدع وفكّ شفراته. فالمعنى إذن، يصنعه القارئ لنفسه ولا ينتظره جاهزا من المبدع.

من المتوقّع أنّ المبدعين في القصّة القصيرة جدّا كما هم المبدعون في الفنّ التّشكيلي حريصون "على ألّا يلقي القارئ أو الرّائي نظرة على العمل ويقول :ما أجمله!، ثمّ يمضي في

[1] محمد يوب، القصة القصيرة جدا (الخروج عن الإطار)، ص61.

[2]انظر: جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص61-62.

[3]حميد ركاطة، ممكنات كتابة "الجيل الجديد "في أنطولوجيا غاليري للقصّة القصيرة جدّا(ملحق)، أنطولوجيا غاليري للقصّة القصيرة جدّا (جيل جديد)، إعداد: السّعدية باحدة ومصطفى لغتيري، دار القرويين، الرّباط، ، المغرب، ص69.

سبيله. إنّهم يريدون منه أن ينظر إليه مرّات ومرّات، بحيث يرى فيه كلّ مرّة شيئا جديدا، بحيث يتولّى هو إقامة المعاني الّتي يراها"[1].

وكأنّني أريد القول هنا، إنّ اِلتقاء القصّة القصيرة جدّا مع الفنّ التّشكيلي تمثّل في طبيعة ذلك المتلقّي الإيجابيّ والمتفاعل مع العمل الإبداعي. فهذان الفنّان لا يمكن لهما أن يعيشا في وجود المتلقّي السّلبي الّذي يتّكل اتّكالا على المبدع في تحصيل المعنى.

"زد على ذلك الألوان الّتي تشكّل مجموعة من المفردات الأساسيّة في لغة الفنّ التّشكيلي، فهي جسد اللّوحة، تمثّل في الوقت نفسه مجموعة من الدّوال الماثلة لخيال"[2] المبدع في القصّة القصيرة جدّا.

من المعلوم أنّ الرّائي في فنّ التّشكيل يقع بصره على الألوان الّتي تحملها اللّوحة الفنّيّة مشحونة بدلالاتها الرّمزية. بحكم أنّ تلك "الألوان في ذاتها حينما تصاغ، تولّد المعاني التّشكيليّة"[3]. فكذلك الألوان في القصّة القصيرة جدّا حينما توظَّف بشكل محترف فإنّها تولّد المعاني المكثّفة وتغني عن الكلام الكثير. خاصّة إذا علمنا أنّ "هذه الوظيفة الرّمزية للّون ثمرة تطوّر النّظرة الأدبيّة والفكرية للّون على مدار السّنين"[4].

كثيرا ما يجد الدّارس لأعمال المبدعين في القصّة القصيرة جدّا توظيفا لافتا للألوان ذات البعد الإيحائيّ، أين يقوم اللّون في السّرد بالدّور الّذي يوكّل إليه في التّشكيل، وبذلك تبدو كثيرا من القصص القصيرة جدّا وكأنّها لوحات تشكيلية ناطقة بألوانها الّتي اختارها المبدع عن وعي وقصد لتشكّل المعنى الّذي يريد.

---

[1] كلود عبيد، جمالية الصّورة (في جدلية العلاقة بين الفنّ التّشكيلي والشّعر)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2010، ص75.

[2] كلود عبيد، جمالية الصّورة (في جدلية العلاقة بين الفنّ التّشكيلي والشّعر)، ص25.

[3] كلود عبيد، الفنّ التّشكيلي (نقد الإبداع وإبداع النّقد)، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1، 2005، ص137.

[4] يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللّوني، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص32.

من تلك القصص، اخترنا قصّة(الأبيض) الّتي وظّفت اللّون عنوانا لنصّها، وهذا لإحالتنا إلى النّقاء وصفاء السّريرة لدى الطّفل (جواد) الّذي لا يحبّ معلّمه ويمقته لقسوته الشّديدة عليه وعلى زملائه. فلمّا طلب ذلك المعلّم القاسي بمناسبة عيد ميلاده من تلاميذه أن يذهبوا إلى حديقة المدرسة ليقطف كلّ واحد منهم وردة، عاد كلّ تلميذ حاملا وردة لمعلمه، إلّا (جواد) لم يحمل أيّ وردة. لمّا سأل المعلّمُ تلميذَه عن السّبب، ردّ (جواد) وبكلّ براءة: "لم يبق في الحديقة غير الورود الحمراء . . . وأنا لا. . . أحبّك. ."[1].

إنّي أعتقد أنّ اللّون هنا، قد أدّى دورا دلاليا كبيرا، حيث نعلم أنّ اللّون الأحمر يوحي بالحبّ. وما دام (جواد) لا يحبّ معلّمه فإنّه أبى أن يحمل إليه وردة حمراء. ونعتقد أنّ التّلاميذ الآخرين أيضا لا يحبّون معلّمهم، والدّليل هو تهافتهم على الألوان الأخرى.

بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك، عندما نقول إنّ اللّون الأحمر هنا أدّى دلالة عظيمة، إذ كان بإمكان القاصّة أن تنهي قصّتها عنده، وكان ذلك سيكون أجمل. أو كان عليها على الأقلّ أن توقّف العمليّة السّرديّة عند قولها: "وأنا لا. . . " وتترك المتلقي ليملأ الفراغ بنفسه. فيعدّ اللون إذن، معينا للقارئ ليفهم ما يريده المبدع دون أن يشرح له.

نستنتج من ذلك كلّه، أنّ دور اللّون بشكل عامّ في القصّة القصيرة جدّا لا يختلف عن دوره في اللّوحة التّشكيلية، ولذلك بدا لنا أنّ ذلك النّوع من القصّ القصير جدّا الّذي يوظّف اللّون قد يتداخل بشكل كبير مع فنّ التّشكيل، لأنّه استعار منه عنصرا من أهمّ آلياته وهو التّلوين.

وبما أنّ هذا النّوع من السّرد يتمتّع بخاصّية الحجم القصير جدّا، فإنّ أيّ توظيف للّون – وخاّصة إذا تعدّد– فإنّه سيبدو بارزا من خلال المساحة البصرية الضّيّقة للنّصّ. وبهذا يأخذ ذلك المعنى الدّال للّون حيّزا واسعا من المعنى العام للقصّة.

[1] سميّة البوغافرية، أقواس، ص74.

من أشكال انفتاح القصّة القصيرة جدّا على فنّ التّشكيل هو استعارتها لمفردات هذا الفن البصريّ. حيث إنّه بالإضافة إلى توظيف اللّون – كما ذكرنا– فإنّنا ألفينا صنفا من المبدعين في القصّة القصيرة جدّا يُضْفُون في بعض قصصهم مفرداتٍ تشكيليّة أخرى كالرّسم والرّيشة واللّوحة وغيرها. وكأنّ بالمبدع يريد أن يحيلنا إلى خارج جنس القصّة القصيرة جدّا والسّفر بنا إلى فنّ التشكيل.

من ذلك **نص(بكماء)**:

"تمعّن لوحة فنية،

تفيض أضواءً وألوانا،

وأنهارا تجري بسحر الكلام.

فاشترى ريشة وألوانا،

وضرب بها على البياض،

فتفجّرت ألوانا وأضواءً،

لكنّها لم تقل له شيئا"[1].

يمكن لنا أن نزعم هنا أنّ السّارد في هذا النّص يسعى إلى تقمّص شخصيّة الفنّان التّشكيليّ من خلال استعارة القصّة القصيرة جدّا لآليات التّشكيل ومفرداته.

وغير بعيد عن الفنّ التّشكيليّ، ألفينا بعض القصص القصيرة جدّا تبدو أمامنا وكأنّها رسومات كاريكاتوريّة، فهي تقول لأجل أن ترسم في ذهن القارئ شخصيات بملامحها ووضعياتها؛ لا لشيء إلا لكي تعالج موضوعا من الواقع السّياسيّ أو الاجتماعيّ.

[1] سمية البوغافرية، أقواس، ص34.

من ذلك قصّة**(ماما فلسطين)**

"كان يتابع شريط أخبار المجازر في شاشته الصّغيرة، حينما قرصه صراخ أبيه وبكاء أمّه.

فأخذ قلمه ورسم زنزانة متآكلة الأطراف.

تبدو وكأنّها قطعة جبن تعرّضت لهجوم فئران.

يحرسها قنّاص تتدفّق الأرياق من فمه.

في يسراه قطع من الحطب يغذّي بها التّنّور المتّقد بجانبه،

وفي يمناه بندقية يصوّبها إلى السّماء.

وداخل الزّنزانة أنثى جميلة منهكة.

تتداعى في أقصى الزّاوية،

العرق ينبجس بغزارة من مسامات جلدها،

كتب على جبهتها "ماما فلسطين""[1]

فإذا استثنينا السّطرين الأوّلين، فإنّ ما تبقّى من القصّة سيتراءى أمام القارئ وكأنّه رسم كاريكاتوري قد تخلّى عن لغته الخاصّة به واستعار لغة السّرد؛ أو كأنّه وصفٌ فقط لرسم كاريكاتوريّ يقع إلى جانبه. ولذلك حكمنا على أنّ القصّة القصيرة جدّا جنس منفتح على الرّسم الكاريكاتوريّ.

[1] سمية البوغافرية، أقواس ، ص68.

ي. السّينما:

ألفينا بعض القصص القصيرة جدا تشبه إلى حدّ بعيد تلك اللّقطات السّينمائيّة الصّامتة القصيرة جدّا الّتي كثيرا ما تصادفنا أثناء تصفّحنا للشّبكة العنكبوتيّة، خاصّة مع كثرة روّاد الفضاء الأزرق. فكلا من القصّة القصيرة جدّا والأفلام الصّامتة القصيرة جدّا يسعيان لإنتاج الدّلالة بأسلوب إيحائيّ.

فإذا كانت القصّة القصيرة جدّا تعوّل في مشهدها على لغتها المكثّفة، فإنّ تلك اللّقطة السّينمائيّة تعوّل على تكثيف صورها المتحرّكة غير النّاطقة. وكأنّ ما يقدّمه ذلك المشهد السّينمائيّ الصّامت من إنتاج للدّلالة عبر الصّورة والحركة تقدّمه أيضا القصّة القصيرة جدّا عبر الكلمة.

ويبدو أنّ "الّذين أطلقوا عليها اسم القصّة اللّقطة أو الومضة لا بدّ أنهّم اِلتفتوا إلى عنصر القصر والسّرعة مستفيدة من عالم السّينما والتّصوير الفوتوغرافي. فكثيرا ما تعرض القصّة القصيرة جدّا مادتها السّردية عبر الاستفادة من تقنيات اللّقطة السّينمائيّة الّتي تتّكئ في عرضها على الإيجاز والسّرعة.

ذلك التوظيف للتّقنيّة السّينمائيّة قد يسمح للقصّة أن تملك "بعدا تجريبيّا جديدا، ينزع نحو المغايرة والتّجديد على المستوى الشّكلي، ويسهم في فتح مسارب لبناء مدلول قصصيّ جديد"[1].

[1] عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي، دار التّوحيدي، المغرب، ط1، 2015، ص36.

وعلى الرّغم من اعترافنا أنّ القصّة القصيرة جدّا قد تستفيد كثيرا من الأجناس الأدبيّة كالقصّة القصيرة والأقصوصة والخاطرة والمقالة والشّعر والمسرح والمقامة والرّسالة، فإنّها قد تستفيد أيضا من بعض العناصر من فنون أخرى كالفنّ التّشكيليّ والسّينما و"الخبر الصّحفي"[1]، ولكنّنا نقرّ أنّه أحيانا نلمس في بعض النّصوص تداخلا أجناسيا وليس انفتاحا. فما الفرق بين الانفتاح الأجناسي وبين التّداخل والخلط بين الأجناس؟

4. تداخل القصّة القصيرة جدّا مع غيرها

"القصّة القصيرة جدّا نصّ مفتوح على أنواع أدبيّة أخرى يتحكّم الكاتب في توظيفها، والاشتغال عليها، من أجل خلق تنويع في الكتابة السّردية"[2]، شرط أن لا يؤدّي حضور تلك الأنواع الأدبيّة إلى إخراج القصّة القصيرة جدّا من دائرة جنسها، ثم تنسب إليها، وذلك ما لمسناه عند كثير من الكتّاب العرب الّذين كتبوا خواطرَ أو شعرا ونسبوا ذلك إلى القصّة القصيرة جدّا.

وقد تفطّن إلى ذلك مبكّرا النّاقد أحمد جاسم الحسين حين قال: "إنّ معظم ما حدث من خلط بين ق ق جدا والأجناس الأخرى (الشّعر– المقالة – الخاطرة) يقع على كتّابها؟!لأنّ عددا من الكتّاب يحرص أن ينشر كل ما جاد به قلمه"[3]، ثمّ ينسبه إلى القصّة القصيرة جدّا وهي منه بريئة.

أظنّ أنّ الفرق شاسع بين أن تستفيد القصّة القصيرة جدّا من أجناس أدبيّة أخرى مع احتفاظها بنوعها، وهذا طبعا فعل محمود ومطلوب أحيانا. وبين أن تزاحم تلك الأجناس الأدبيّة الأخرى القصّة القصيرة جدّا في نوعها إلى درجة الانسلاخ منه ثم تنسب إليها، وهذا ما لا يليق.

---

[1] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص31.

[2] سعاد مسكين، القصة القصيرة جدا في المغرب، ص69.

[3] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص31.

تركيب

اكتشفنا من خلال دراستنا لهذا المطلب أنّ النّقّاد العرب قد اختلفوا حول القصّة القصيرة جدّا، هل هي جنس قائم بذاته مستقلّ عن جنس القصّة القصيرة أم هو مجرّد فرع أو نمط من القصّة القصيرة.

وما دمنا علمنا أنّ هناك تفاعلا بين جميع الأشكال الأدبيّة، فإنّنا تطّرقنا بشيء من الشّرح إلى تداخل القصّة القصيرة جدّا مع بعض الأجناس الأدبيّة، كالمقامة والرّسالة والقصّة والشّعر والمسرح والاستفادة من تقنياتها. وليس ذلك معناه أنّ انفتاح القصّة القصيرة جدّا كان محصورا فيما أخذناه فقط، بل تعدّى ذلك إلى أجناس أدبيّة أخرى كالخاطرة والمقالة مثلا. كما انفتحت أيضا على فنون أخرى غير أدبيّة كما ذكرنا ذلك مع الفنّ التّشكيلي والسّينما والخبر الصحفي.

يمكن أن نعتقد إذن، أنّ القصّة القصيرة جدّا جنس أدبي قادر على الاستفادة من الكثير من الأجناس الأدبية الأخرى والفنون والتّفاعل معها من دون أن يؤثّر ذلك في هويته.

رابعا/الأركان:

لا يزال البحث في القصّة القصيرة جدّا يطرح "كثيرا من الصّعوبات النّظريّة والمنهجيّة والتّطبيقيّة، فمازال هذا الفنّ الجديد والمستحدث في ساحتنا الثّقافيّة العربيّة في حاجة ماسّة إلى أدوات تقنيّة، وتصوّرات نظريّة، ومفاهيم إجرائيّة"[1] دقيقة وبعيدة عن السّطحيّة بغية دراسته واستجلاء مكوّناته.

وتعدّ عمليّة التّمييز "بين الأركان والشّروط، أو بين المكوّنات الدّاخليّة والتّقنيات الخارجيّة، أو بين العناصر البنيويّة الّتي تميّز فنّ القصّة القصيرة جدّا، وتفرّده عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، وبين المقاييس المشتركة الّتي تجمع هذا الفنّ الجديد والمستحدث مع باقي الفنون والآداب"[2]، من أعقد الإشكالات وأعسرها على نقّاد القصّة القصيرة جدّا في الغرب وفي الوطن العربيّ. "فهي رهان إبداعي مفتوح، لا حدود له، ولا تخضع لوصفه عامّة أو إطار جاهز؛ وليست لها قواعد ثابتة، وراسخة"[3].

ذلك ما جعل النّاقد العربيّ يشعر بالحيرة كلّما سعى إلى "كشف عناصرها المراوغة والمشاكسة إلى الحدّ الّذي يصعب استجلاء بعضها"[4]؛ سواء أكانت تلك العناصر المشكّلة لها أساسيّة أم ثانويّة. ممّا ولّد تضاربا كبيرا بين آراء النّقّاد وحتّى المبدعين، في ضبط أركان هذا النّصّ السّرديّ القصير جدّا أو شروطه أو خصائصه أو تقنياته.

يبدو في اعتقادي أنّ الضّبابيّة الّتي رافقت عمليّة رصد عناصر القصّة القصيرة جدّا، ثمّ تصنيفها إلى أركان أو شروط أو تقنيات أو خصائص مردّها إلى أربعة عوامل أساسيّة:

---

[1] جميل حمداوي، مدخل إلى الأدب السعودي، ص273.

[2] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا (أركانها وشروطها)، ص5.

[3] محمّد يوب، القصة القصيرة جدا، كتاب الرافد، ص96.

[4] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص97.

1. حداثتها:

وهنا لا بدّ لي في هذا المقام "أن أزعم بأنّ القصّة القصيرة جدّا تعدّ في علم السّرد آخر ما أفضت إليه السّرديّة العربيّة التّحديثيّة المعاصرة"[1]. حيث لا تزال في مراحلها التّنظيريّة الأولى. "وعموما، بمجرّد أن تكون القصّة القصيرة جدّا مجالا للمقاربة النّقديّة؛ فهذا يعني أنّ مقاربتها تكون في حقلَيْ التّجريب والتّحديث؛ لأنّ هذه القصّة ابنة خمسة أو ستّة العقود الأخيرة، في اكتمال مستواها الفنيّ"[2].

معنى ذلك أنّها لا تزال "في مخاض التّشكّل، لم تتّضح بعض رؤاها، وأشكالها، وأسئلتها. إذ ما يمكن استقراؤه أو مقاربته الآن لا يغدو أن يكون مغامرة في التّجريب والكتابة في هذا الشّكل السّرديّ الجديد"[3].

يمكن القول إذن، إنّ اختلاف النّقّاد والدّارسين حول بنية القصّة القصيرة جدّا أمر طبيعيّ، بالنّظر إلى حداثتها، "غير أنّ هذا لا يعني أنّ الأمور ستبقى عائمة إلى الأبد، لأنّ السّنوات القادمة، فيما أعتقد، ستقرّر الكثير من النّصوص الّتي ستحاور النّقد بجدارة، وعندها سيكون النّقد مطمئنّا أكثر للمقاييس الّتي تفرضها النّصوص الأكثر تطوّرا ونضجا"[4].

ربّما سيكون المستقبل القريب كفيلا بأن يفصل النّقّاد فيما قيل حول تشكّل بنية القصّة القصيرة جدّا. ولن يتأتّى ذلك إلّا بفضل ما سينتجه المبدعون من نصوص رائدة؛ عندها ربّما سيحصل الإجماع أو على الأقلّ قريب من الاتّفاق حول بنية القصّة القصيرة جدّا وتشكّلها.

2. طبيعتها:

تبدو القصّة القصيرة جدّا في بنيتها ودلالتها "محرّكا لتجسيد معالم المعاناة الفرديّة والجماعيّة بآليات فنّيّة جديدة وأساليب من الكتابة المتمرّدة تدعونا إلى النّظر إلى هذا الجنس القصصيّ باعتباره رائدا بين الفنون السّرديّة في مجال تأمّل الواقع وإعادة تشكيله والاحتجاج

[1] حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات)، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، ص131.

[4] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص27.

عليه واجتراح مدلولات وتقنيات تعبيريّة عالية الابتكار تتجاوز أنماط الكتابة السّرديّة الواقعيّة التّقليديّة بأساليبها ومضامينها المطمئنة"[1].

فالقصّة القصيرة جدّا ضربٌ من السّرد ذو خاصّيّة أو طبيعة "زئبقيّة تمتنع عن الدّخول في حظيرة مسيّجة بحدود وقواعدَ مضبوطة لأبنيتها"[2]. لأنّ بنيتها ترفض التّرويض والانصياع للقواعد النّقديّة، ومن ثمّة يصعب ضبطها.

ونحن نزعم أنّ النّقد لا يزال إلى غاية كتابة هذه الأسطر عاجزا على تطبيق قواعده الصّارمة لوصف هذا النّوع من السّرد المضغوط المتشكّل "من قطع لغويّة مصفّاة بدقّة، وقطع حكاية مكثّفة العناصر، لابدّ للقارئ أن يجمعها ويركّبها، وهي تتطلّب رؤية مركّبة تفكّك تعقيدات البنيّة الشّديدة الاختزال"[3].

وهنا يبدو أنّه جاز أن نسمح لأنفسنا أن نعترف بأنّ طبيعة تشكّل القصّة القصيرة جدّا ساهمت– وبشكل كبير– في عدم ضبط أركانها. ولذلك ذهب بعض النّقّاد للحديث عن ملامحها أو خصائصها أو مميّزاتها، دون محاولة الخوض في عمليّة تصنيفها إلى أركان وشروط أو غيرها من التّصنيفات.

3. تداخلها مع الأقصوصة والقصّة القصيرة:

الظّاهر أنّ التّداخل الكبير بين خصائص الأقصوصة والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا، ساهم في تعقيد مهمّة نقّاد القصّة القصيرة جدّا في استجلاء مكوّناتها الأساسيّة. فإذا استثنينا معيار الحجم الّذي "يبدو هو المعيار الحاسم في التّمييز بين هذه الأنواع السّرديّة، كما هو حال الوزن والقافية – من النّاحيّة الشّكليّة – عند التّفريق بين الأنواع الشّعريّة"[4]، فإنّنا

[1] حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص7.

[2] محمد أقضاض، مقاربة القصّة القصيرة جدّا في أمريكا– الإسبانية والعالم العربي، ص161.

[3] المرجع نفسه، ص154.

[4] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص7.

نكتشف أنّ معظم خصائصها هي مشتركة بين الأشكال الثّلاثة، مع اختلافات وتفاوت في نسب حضور تلك الخصائص من شكل لآخر.

من النّقّاد من يزيد في الأمر تعقيدا عندما توصف القصّة القصيرة جدّا عنده على أنّها "فنّ وسطيّ، ظُلِم بوقوعه بين عملاقي الإبداع الشّعر والرّوايّة؛ لذلك مازال هذا الفنّ يستعير جمالياته من هنا أو هناك، ففيه قدر من جماليات الرّواية ديوان العرب في القرن العشرين، وفيه قدر آخر من جماليات الشّعر ديوان العرب قديما وحديثا"[1]. وكأنّ جماليات القصّة القصيرة جدّا قد تاهت بين جماليات النّثر والشّعر، فلا هي– عند بعضهم– شعر ولا هي نثر.

نحن – طبعا – لا نذهب هذا المذهب، باعتبارنا نعتقد – جازمين – أنّ القصّة القصيرة جدّا تدخل ضمن السّرد. ولكنّنا نقول إنّها أحيانا تحتضن بعض خصائص الشّعر. هذه الميزة في القصّة القصيرة جدّا وذاك التّداخل بين جمالياتها وجماليات الأقصوصة والقصّة القصيرة، أصبح كلّ ذلك سدّا منيعا في وجه النّاقد الّذي يريد ضبط جماليات القصّة القصيرة جدّا وتصنيفها إلى أركان وخصائص مثلا.

4. رأي النّقّاد والمبدعين فيها:

انقسم النّقّاد والمبدعون في الوطن العربيّ حول القصّة القصيرة جدّا إلى فئتَين: فئة همّشتها ولم تبالي بها ولم تلتفت إلى دراستها ولم تُعِرْهَا أدنى اهتمام، سواء أكان هؤلاء رافضين لها أم هم مقتنعون بوجودها. وفئة أخرى اهتمّت بها ودرستها سواء أعارضت وجودها – أيضا– أم أيّدته.

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص133

أمّا الطّائفة الأولى، فتمثّلها القامات النّقدية الكبيرة في الوطن العربيّ، وخاصّة أولئك الّذين جمعوا بين النّقد الأكاديمي وبين الإبداع في مجال الرّواية والقصّة القصيرة، ونضيف إليهم من المبدعين كبار الرّوائيين والقاصّين.

أمّا الطّائفة الأخرى، فتشكّلت –في معظمها – من الفئات الشّبّانيّة نقدا وإبداعا؛ وذلك راجع" ربّما بسبب الرّفض الثّقافيّ الإبداعيّ الرّسميّ المهيمن لمثل هذا التّحوّل الّذي يجيء غالبا على أيدي الكتّاب الشّباب"[1]، الّذين يطمحون إلى البروز في السّاحتين النّقديّة والإبداعيّة، وكأنّ بالشّباب نقّادا ومبدعين يريدون اغتنام فرصة الشّهرة على حساب هذا الوافد الجديد.

على الرّغم من ذلك كلّه، فإنّي أعتقد أنّ نسبة المهتمّين بنقد القصّة القصيرة جدّا أقلّ بكثير من نسبة المتجاهلين لها. فهذا الفنّ "مازال يمثّل عن طريق حداثته دائرة الهامشيّة من وجهة نظر كثير من النّقّاد السّرديين"[2]. والدّليل هو ذلك العدد المحدود للكتب النّقديّة العربيّة الّتي تناولت ودرست هذا النّوع من السّرد القصير جدّا. إذ ربّما لم تتجاوز الثّلاثين كتابا، وكان معظم أصحابها من النّقّاد الجدد، أين نجد أوّل كتاب نقديّ في الوطن العربيّ درس القصّة القصيرة جدّا كان مؤلّفه يبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاما.

لم نُرِدْ من هذا الكلام أن نُنقص من قيمة تلك الدّراسة ذات الأهمّيّة البالغة، ولا من كفاءة صاحبها الّذي استطاع – على حداثة سنّه– أن يكون له السّبق في خوض غمار التأليف في نقد القصّة القصيرة جدّا. وبالفعل قد نجح هذا النّاقد في إثراء السّاحة النّقديّة العربيّة بذلك المِلفّ المهمّ جدّا. ولكن كنّا نأمل أن يكون ضمن المهتمّين بعض الأسماء العربيّة الّتي تملك باعا كبيرا في مجال النّقد الأدبيّ الحديث والمعاصر، ونقصد بذلك تلك القامات النّقديّة الّتي لها وزنها وسمعتها في السّاحة النّقديّة العربيّة.

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص142.

[2] المرجع نفسه، ص142.

نحن نزعم أنّ غياب مثل هؤلاء قد أثّر سلبا في المستوى التّنظيري-على قلّته- الّذي ظهر به نقد القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ. ولذلك ألفينا بعضه قد اتّسم بالتّكرير والتّأريخ ونقد النّقد، والاهتمام بالجانب التّطبيقي على حساب الجانب التّنظيري.

وهذا عامل آخر ساهم في تعطيل تحديد أركان القصّة القصيرة جدّا وشروطها وكلّ ما يتعلّق ببنيتها الدّاخلية والخارجية.

"وتأسيسا على ما سبق، فثمّة اختلافات متفاوتة بين الباحثين والدّارسين حول الأركان الضّرورية الّتي تتحكّم في بناء القصّة القصيرة جدّا بنية ودلالة ومقصديّة، وتشكيلها فنّيا وجماليا. ومن الّذين اهتمّوا بدراسة أركان القصّة القصيرة جدّا في الحقل الدّلالي العربي، نذكر: أحمد جاسم الحسين، ويوسف حطّيني، وسليم عبّاسي، ولبانة موشح، وإلياس جاسم خلف، وهيثم بهنام بردي، وجميل حمداوي"[1].

سنسعى إذن، إلى رصد أهمّ تلك الاختلافات النّقدية، من خلال تسليط الضّوء على أهمّ أربعة كتب نقديّة عربيّة حاولت جاهدة أن ترسم أبرز المكوّنات الأساسيّة الّتي بُنيت عليها القصّة القصيرة جدّا، وذلك ما اصطُلِح عليه بالأركان.

والرّكن هو "الشّرط الّذي يقوم عليه تكوُّن الشّيء وتشكّله، ويفقد الشّيء بغياب الرّكن عنه داعيا من دواعي وجوده، لذا فإنّ رحيله قد يكون سببا في تعريض البناء للسّقوط"[2]، بل إنّ غياب أيّ ركن من الأركان سيؤدي حتما إلى انهيار القصّة القصيرة جدّا وخروجها من دائرة هذا الفنّ.

أمّا ما عدا ذلك ممّا لا يؤثر في إخراج النّصّ من دائرة القصّ القصير جدّا فأطلق عليه النّقاد مصطلحات أخرى كالتّقنية والعنصر والخاصّية والميزة.

---

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص304.

[2] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص36.

أحمد جاسم الحسين:

فقد جعل هذا النّاقد بناء القصّة القصيرة جدّا "يتأسّس على أربعة أركان رئيسيّة هي: القصصيّة–الجرأة–وحدة الفكرة والموضوع–التّكثيف"[1].

أما القصصيّة والتّكثيف فيبدو أنّ النّاقد قد وفّق إلى حدّ بعيد في جعلهما ضمن الأركان، لأنّ غياب أحدهما قد يؤدّي إلى زعزعة القصّة القصيرة جدّا وترهّلها.

في حين إنّ غياب الجرأة لا يسقط بنية القصّة القصيرة جدّا، وذلك ما ذهب إليه النّاقدان يوسف حطيني وجميل حمداوي. حيث قال الأوّل: "أمّا الجرأة الّتي يجعلها الدّكتور أحمد عنصرا لا غنى عنه، فنحن لا نراها أكثر من تقنية ممكنة الاستخدام"[2].

أما الآخر فيقول: "ولا أتّفق –شخصيا– مع أحمد جاسم الحسين حينما اعتبر الجرأة ركنا من أركان القصّة القصيرة جدّا؛ لأنّ الجرأة موجودة في جميع الأجناس الأدبيّة الأخرى الّتي كسّرت الطّابو أو الثّالوث المحرّم (الجنس والدّين والسّياسة)"[3]. ثمّ إنّا وجدنا الكثير من القصص القصيرة جدّا قد خلت من الجرأة وهي نماذجُ ناجحة جدّا.

وهذا لا ينفي– طبعا– أنّ نسبة حضور الجرأة في هذا الفنّ أعلى من نِسَبِ حضورها في الأجناس الأدبيّة الأخرى؛ والسّبب –في اعتقادي– يعود إلى اعتماد القصّة القصيرة جدّا على قول ما يُخشى من قوله، خاصّة ما تعلّق بالسّياسة أوّلا ثمّ الدّين ثانيا والجنس آخِرا.

"بيد أن معيار وحدة الفكر والموضوع ليس في الحقيقة ركنا يُعتمد عليه في تشكيل فنّ القصّة القصيرة جدّا، فهذا المعيار ميسم ثانويّ ليس إلّا. إذ يتوفّر في جميع الأجناس الأدبيّة"[4]؛ فلا نتصوّر أيّ جنس أدبيّ مهما كان نوعه دون وحدة الفكر والموضوع.

---

[1] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص36.

[2] يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، ص41.

[3] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، ص49.

[4] المرجع نفسه، ص50.

على الرّغم من اعترافنا بأنّ غياب الوحدة قد يؤدّي بنصّ القصّة القصيرة جدّا إلى التّشتت والانهيار، فإنّ حضور هذا العنصر في جميع الأجناس الأدبيّة دون استثناء، يمنح لنا الحقّ في إخراجه من دائرة الأركان الخاصّة بالقصّة القصيرة جدّا، حيث ألفينا عنصر وحدة الموضوع في الأجناس الأخرى كالشّعر والروّاية والمسرحيّة والقصّة وغيرها.

فبعد فراغ أحمد جاسم الحسين من الحديث عن أركان القصّة القصيرة جدّا، انتقل إلى تقنياتها، فيقول:" يفترض التّحقّق والتّشكل السّليم للأركان. . . عددا من التّقنيات لها أثر كبير في تكوّن الأركان وتبلورها"[1]. وهي في رأيه "تحمل كثيرا من المرونة بحيث يمكن لها لأن تمتدّ أو تتقلّص بحسب السّياق الّذي ترد فيه ويمكن أن تتحوّل بعض التّقنيات إلى أركان"[2].

معنى ذلك، أنّ نسبة حضور تلك التّقنيات يتفاوت من قصّة إلى أخرى، ومن مبدع إلى آخرَ، غير أنّ حديث النّاقد السّابق عن إمكانية تحوّل تقنية ما إلى ركن، فهذا ما قد يحتاج إلى كثير من التّمعن والتّريث.

فهذا الباحث نفسه يقول: "من الضّروري التّفريق بين الأركان والتّقنيات، إذ قد تغيب التّقنية والعنصر، وليس بالضّرورة حضور كلّ التّقنيات والعناصر في النّصّ الواحد"[3]. فلا ندري إذن، كيف قد تتحوّل لديه التّقنية إلى ركن؟!

صحيح قد تكون تقنية ما حاضرة بقوّة في قصّة ما، ولكن نعتقد أنّ ذلك لا يبيح لتلك التّقنية أن تصبح ركنا. بل يمكن القول إنّ تلك القصّة قد اعتمدت تلك التّقنية وبُنِيَتْ عليها، ولكنّ اعتماد المبدع على غيرها لا يخرجها من دائرة القصّة القصيرة جدّا.

وقد حصر النّاقد تقنياتها في: خصوصية اللّغة الشّعرية والانزياح والمفارقة والتّناص والرّمز والألسنة والحيوان والسّخرية والبداية والقفلة[4].

---

[1]أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص44.

[2]المرجع نفسه، ص44.

[3]المرجع نفسه، ص36.

[4]انظر: المرجع نفسه، ص46- 53.

بالإضافة للأركان والتقنيات، تحدّث هذا الباحث عن مصطلح آخرَ وهو خصائص القصّة القصيرة جدّا أو ملامحها، والّتي جمعها في: الطّرافة والإدهاش والبناء المحكم وعمق الأثر وخصب الدّلالة والسّرد المراوغ والإيقاع القصصيّ والاستفادة من معطيات بعض الفنون[1].

إذا كان هذا الباحث قد فصل القول فيما يخصّ الفرق بين الرّكن والتّقنية، فإنّ ما يدعو للغرابة هنا، هو عدم وضوح الرّؤية فيما ذهب إليه في معرض حديثه عن العلاقة بين الخصائص من جهة وبين الأركان والتّقنيات من جهة أخرى. "فالحدود الّتي رسمها الباحث لكلّ منها غير واضحة بما فيه الكفاية، بحيث يصعب التّمييز بين الخاصّية والتّقنية والرّكن أحيانا"[2].

وما يزيد الأمر غموضا هو قوله "من المفيد التّأكيد على أنّ خصائصها لا تخرج عن استعمال متميّز لما سبق من تقنيات وأركان وعناصر، فهي نتائج وخلاصة وهوية نابعة من التّلاقح والتّواشج والتّكاتف بين ما سبق"[3].

فالنّاقد أحمد جاسم الحسين يزعم إذن، أنّ ما جاء به من خصائص أو ملامح للقصّة القصرة جدّا هو في الواقع نتائج لما سبق من أركانها وتقنياتها.

يوسف حطّيني:

أما حديث يوسف حطّيني عن أركان القصّة القصيرة جدّا، فأعتقد أنّه كان موضوعيا إلى أبعد الحدود، حيث يقول: "صحيح أنّني أطرح تصوّرا نظريّا لأركانها، ولكنّني لا أستطيع أن

[1] انظر: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص55- 59.

[2] حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص23 و24.

[3] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص55.

أفرض هذا التّصوّر على المبدعين والنّقّاد على حدّ سواء، فثمّة خلاف مع النّاقد حول هذه العناصر، وثمّة خلاف أيضا مع المبدع الّذي يمكن أن يطوّرها"[1].

ويطرح الناقد –هنا– قضيّتين في غاية الأهمّية، الأولى هي أن اختلاف النّقّاد والمبدعين حول أركان القصّة القصيرة جدّا أمر معقول، فلكلّ نظرته واجتهاده. أمّا القضيّة التّالية، فهي إيمانه بأنّ النّاقد ليس وصيّا على المبدع حتى يجبره على الالتزام بما قنّن؛ بل للمبدع كامل الحقّ لأجل أن يطوّر تلك الأركان، وذلك بحسب ما يراه مناسبا. وهذا الكلام –في اعتقادي– منطقي، مادام أنّ المبدع هو المؤسّس الأوّل للأركان، وما النّاقد إلا منظّر لما أنتجه المبدع.

وقد حصر يوسف حطيني أركان القصّة القصيرة جدّا في خمسة عناصر، وهي الحكائيّة والوحدة والتّكثيف والمفارقة وفعليّة الجملة[2]. فإذا قارنّا هذه الأركان الّتي جاء بها هذا النّاقد مع ما سبقه به أحمد جاسم الحسين، فإنّنا نلحظه لا يجعل الجرأة ركنا، كما أنّه فضّل مصطلح الحكائيّة على حساب القصصيّة. حيث يقول في هذا الصّدد: "ونرى هنا أنّ مصطلح الحكائيّة أكثر دقّة وتعبيرا عمّا نريد، إذ إنّ القصصيّة تساوي الحكائيّة مضافا إليها اللّغة والزّمن والمكان وغير ذلك"[3].

إضافة إلى رفضنا أن تكون الجرأة ركنا–كما أشرنا إلى ذلك سابقا –، فإننا لا نوافق النّاقد أيضا عندما يتكلّم عن فعليّة الجملة ويجعلها ركنا. فوجود الجملة الفعليّة أو الجملة الاسمية الّتي خبرها جملة فعليّة ظاهرة حتميّة مصاحبة لركن الحكائية.

[1] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص27.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص27 و28.

[3] المرجع نفسه، ص41.

والنّاقد نفسه، يعترف بذلك عندما يقول في معرض حديثه عن فعليّة الجملة: "ويبدو هذا العنصر نتيجة أكثر من كونه شرطا، فالقاصّ الّذي يتابع حكايته، وينمّي حركتها، يتعامل بشكل أكبر مع الجملة الفعليّة، أو مع الجملة ذات القدرة على الفعل"[1].

على الرّغم من إقرارنا بضرورة وجود الجملة الفعليّة في القصّة القصيرة جدّا، وأنّ غيابها من أيّ نصّ قد يخرجه من دائرة القصّة القصيرة جّدا ومن السّرد عامّة، فإنّنا –في الوقت نفسه– نميل إلى عدم عدّها ركنا، لأنّ ذكرنا لركن الحكائيّة يغني عن الإشارة إلى فعليّة الجملة، لأنّ الأولى تستلزم بالضّرورة الآخرة، فلا يمكن تصوّر الحكائيّة دون الجملة الفعليّة.

يجدر التّنبيه فقط إلى أنّ نسبة هيمنة الجملة الفعليّة في القصّة القصيرة جدّا أعلى من نظيرتها في الفنون السّردية الأخرى، ولذلك يبدو لنا أنّه لو وضعها ضمن التّقنيات لكان ذلك معقولا.

وفي معرض حديثه عن التّقنيات يقول: "وهذه التّقنيات قد تستخدم –جزءا لا كلّا– في نصّ، وقد تغيب في نصّ آخرَ، ووجودها ليس شرطا من شروط القصّة القصيرة جدّا، وليس ركنا من أركانها، بل هي محسّنات تسهم في رفع سويّة النّصّ الفنّية"[2].

وعلى الرّغم من ذكره "أنّ هناك مجموعة من التّقنيات اللّغويّة والفنّيّة الّتي يمكن أن يستوعبها فنّ القصّة القصيرة جدّا كونه فنّا قادرا على الإفادة من جميع منجزات السّرد الحديث"[3]، فإنّه حصر تقنياتها في خمس فقط وهي: التّناص والّتشخيص والعنوان والإيقاع والحوار[4].

---

[1] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص42.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص42 و45 و46.

جاسم خلف إلياس

إذا وصلنا إلى النّاقد العراقي جاسم خلف إلياس، صاحب كتاب ((شعرية القصّة القصيرة جدّا))، ألّذي يعدّ من "أهمّ الدّراسات الأدبيّة والأبحاث النّقدية الّتي قاربت القصّة القصيرة جدّا في الحقل الثّقافيّ العربيّ نظريّة وتطبيقا"[1]. وإذا نظرنا "إلى القيمة الّتوثيقية لهذا الكتاب فهو حقا كتاب نموذجي عن البحث الأكاديميّ في موضوع نظريّة الق الق جدا"[2].

ألفينا صاحب هذا الكتاب يحصر أركان القصّة القصيرة جدّا في ثلاثة عناصر، وهي: "الحكائيّة والتّكثيف واللّغة الشّعريّة"[3]. ويجدر التّنبيه هنا إلى أنّ الناقد لم يسمّها أركانا بل فضّل مصطلح عناصر، كما أنّه اعترف بصعوبة تحديدها، فهو القائل: "من هنا يسعى هذا البحث إلى كشف عناصرها المراوغة والمشاكسة إلى الحدّ الّذي يصعب استجلاء بعضها"[4].

تقتصر مخالفتنا للنّاقد في هذا الموضع في عدّه اللّغة الشّعريّة ركنا. وذلك ما ذهب إليه جميل حمداوي حيث قال: "وليست اللّغة –كما ذهب جاسم خلف إلياس– ركنا من أركان القصّة القصيرة جدّا، وليست ذلك من أهمّ العناصر الجوهرية الثّابتة الّتي تميّز القصّة القصيرة جدّا عن باقي الفنون والأجناس الأدبيّة الأخرى، فاللّغة الّتي تستخدمها القصّة القصيرة جدّا هي اللّغة نفسها الّتي تستخدمها القصيدة الشّعريّة، والقصّة القصيرة، والرّواية"[5].

أما ما تعلّق بتقنيات جنس قصة القصيرة جدّا، والّتي أطلق عليها النّاقد جاسم خلف إلياس مصطلح((تاقانات))، فهو يقول "وقد توّصلنا إلى ثلاث تقانات انطوت على قدر كبير

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص93.

[2] حميد حميداني، نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص36.

[3] جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص99 إلى129.

[4] المرجع نفسه، ص97.

[5] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص109.

من الأهمّية في التّحفيز الدّلالي أو التّعدد القرائي. وقد تمّ الاختيار على أساس هيمنتها في هذه الكتابة القصصيّة، وقد تجاوزنا بعض التّقانات ليس لعدم أهمّيتها وإنّما لقلّة استخدامه"[1].

من خلال كلامه نفهم أنّه يعترف بتقنيات أخرى للقصّة القصيرة جدّا، غير أنّه ركّز فقط على ثلاثٍ منها، وهي: المفارقة والتّناص والاستهلال والخاتمة[2].

جميل حمداوي

يعدّ جميل حمداوي أكثر المفصّلين في أركان القصّة القصيرة جدّا وتقنياتها غير أنّ– ربَّما– إفراطه في التّفصيل قد أضفى على الموضوع بعض الغموض.

يبدو لي أنّ هناك لبسا في مفهوم المصطلح لديه، فإذا كان قد فصل القول في مصطلحي الرّكن والمكوّن بقوله إنّ للقصّة القصيرة جدّا "مجموعة من الأركان الضّرورية والمكوّنات الدّاخلية الّتي تنبني عليها. . . ولا يمكن البتّة الحديث عن القصّة القصيرة جدّا في غياب هذه الأركان والمقوّمات الجوهرية الثّابتة"[3]. وقوله: "نعني بالمكوّنات الأركان الثّابتة في القصّة القصيرة جدّا، وهي عناصر ثابتة ودائما موجودة"[4]. فإنّ حديثه عن شروط القصّة القصيرة جّدا وتقنياتها العرضية قد حمل نوعا من الغموض، حيث يقول: "كما تتوفر القصّة القصيرة جدّا على مجموعة من الشّروط التّكميلية، وترتكز أيضا على عُدّة (بضم العين) من العناصر التّقنية الثّانوية الّتي تَحْضُرُ وتغيب، كالتّشخيص، والأنسنة، والتّناص، والتّرميز،

[1]جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص151.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص151– 190.

[3]جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص305.

[4]جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا عند المبدعة الكويتية هيفاء السّنعوسي، الرّباط نت، المغرب، 2014،ص10.

والعنونة، والتّصوير البلاغي، والالتفات، والتّشخيص الدّلالي، واستخدام المنظور السّردي"[1].

المتمعّن في الكلام الأخير قد يوهِم أنّ النّاقد جميل حمداوي يفرّق بين الشّرط والتّقنية. غير أنّه في الواقع قد جعلهما مصطلحين لمفهوم واحد. وهنا نتساءل: ما الدّاعي لاستعارته لمصطلح ((الشّرط)) وتسويته بمصطلح ((التقنية))؟ونحن نعلم أنّ "الشروط تدلّ بالضّرورة على ما لا يمكن الاستغناء عنه"[2]؛ خاصّة إذا افترضنا أنّ جميل حمداوي وبحكم تخصصّه في الشريعة أيضا قد استقى مصطلحي الرّكن والشّرط من قاموس الفقه الإسلاميّ.

فإذا حلّلنا أركان القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي وجدناه قد أسرف في تصنيفها وتفصيلها بشكل ربّما قد يدعو إلى الدّهشة، لِمَا في ذلك من إفراط "نحو السّعي إلى التّفريع والتّقنين والتّشقيق، لِمَا لا يتّسع له هذا الفنّ. وهو نزوع من شأنه إرهاق جسد هذا الفنّ الخاطف الوامض"[3].

إذ صَنَّفَ هذا النّاقد أركانه للقصّة القصيرة جدّا في ستّة مباحثَ (معايير)، وكلّ مبحث يشمل مجموعة من المقاييس الّتي يعدّها أركانا. ويمكن أن نلخّص كلّ ما جاء به فيما يلي[4]:

- المعيار الطّبوغرافي: القصر– التّرقيم– التّنوّع الفضائيّ.
- المعيار السّردي: القصصيّة– التّركيز– التّنكيت– التّلغيز– الاقتضاب– التّكثيف– الإضمار والحذف.
- معيار القراءة والتّقبل: الاشتباك–المفاجأة–الإدهاش.
- المعيار التّركيبيّ: الجمل البسيطة–فعلية الجملة–التّراكب–التّتابع–التّسريع–التّناغم الدّاخلي.
- المعيار المعماريّ: البداية والجسد والقفلة–التّركيب الحدثي.

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص305.

[2] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص17.

[3] صالح هويدي، القصّ الوامض (مقاربة في نقد النّقد)، كتاب الرّافد، ع139، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، أبو ظبي، أبريل 2017، ص73.

[4] انظر: جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص11– 58.

- المعيار البلاغيّ: الصّورة الومضة–المفارقة– السخريّة.

فيما يخصّ المعيار الطّبوغرافي، والّذي يقصد به النّاقد: "كلّ ما يتعلّق بتنظيم الصّفحة تبييضا وتسويدا، وكلّ ما تحويه من مؤشّرات أيقونية وبصريّة وعلامات سيميائيّة تشكيليّة"[1]، فإنّنا نوافقه في مقياس القصر كركن ونخالفه في مقياسيّ التّرقيم والتّنوّع الفضائيّ.

أما التّرقيم الّذي "هو خير وسيلة لإظهار الصّراحة وبيان الوضوح في الكلام المكتوب"[2]، فإنّ علاماته تقوم "بأدوار سيميائيّة وأيقونيّة ودلاليّة هامّة في مجال الأدب بصفة عامّة"[3]. فهو "شرط كلّ كتابة، ولا يمكن أن نجعل شروط الكتابة العامّة الّتي لا تعدّ ولا تحصى من أركان كتابة خاصّة"[4].

وذلك لا يعني الإقلال من أهمّية وجود تلك العلامات التّرقيمية في القصّة القصيرة جدّا، ولكنّ ضرورة وجودها في أيّ إبداع يُغني عن إدراجها ضمن الأركان الخاصّة بالقصّة القصيرة جدّا.

في حين إنّ التّنوّع الفضائيّ البصريّ المتنوّع من فضاء الجملة الواحدة إلى الفضاء المسردن إلى فضاء القصيدة الشّعريّة، إلى فضاء الكتابة الدرامية إلى الفضاء الشّذري أو المتقطّع[5]، فلا نراه يصلح ركنا، لأنّ هذا التّنوع لا يمكن أن يجتمع في قصّة واحدة، وبذلك يردّ عليه يوسف حطيني بقوله: "إنّ التّنوّع الفضائيّ الّذي يقترحه الحمداوي هو شرط جمعيّ، لا يمكن تطبيقه على نصّ واحد. فالتّنوّع شرط ناجم عن التّعدد"[6].

يمكن القول إذن، إنّ التّنوّع الفضائيّ صالح أوّلا لعدّة نصوص وليس لنصّ واحد. وثانيا، فهذا الأمر مندوب في المجموعة القصصيّة الواحدة وليس ركنا ضروريّا في جنس القصّة القصيرة جدّا.

---

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص253.

[2] أحمد زكي، التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، 2013، ص24.

[3] جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا عند المبدعة الكويتية هيفاء السّنعوسي، ص71.

[4] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص18.

[5] انظر: جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص18و19و20.

[6] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص19.

في المعيار السّردي، ألفينا جميل حمداوي، يضع التّركيز والاقتضاب والتّكثيف والحذف والإضمار على أنّها أربعة أركان مختلفة، وهي في الواقع "تحيل جميعا إلى ركن من أركان القصّة القصيرة جدّا كان قد اتّفق عليه جميع المنظّرين، هو الّتكثيف"[1].

أمّا مقياسا الّتنكير والتّنكيت والتّلغيز فلا أراها البتّة ركنين تقوم عليهما القصّة القصيرة جدّا. على الرّغم من أنّ التّنكير قد طال معظم ما أنتج من قصص قصيرة جدّا، فإنّ ذلك لا يخوّل له أن يكون ركنا. والدّليل أنّ الكثير من القصص القصيرة جدّا تقوم "بتوظيف أسماء عدد كبير جدّا من العلماء والمثقّفين ورجال الدّين والقادة والشخصيات التراثية الأدبية والأسطورية"[2].

كما جاء ذلك في **قصّة (شهرزاد)** الّتي يقول فيها صاحبها:

"أطفأت شهرزاد التّلفزيون فاشتعل شهريار وطار كالدّخان في سماء غرفة النّوم الملكيّة"[3].

فهذا النّصّ الّذي ينتمي إلى جنس القصّة القصيرة جدّا لم يعتمد على التّنكير، فجاءت شخصيتاه اسمين أسطوريين مشهورين في الأدب العربيّ القديم (شهريار وشهرزاد). وهذا دليل على إمكانيّة غياب هذا العنصر من نصوص القصّة القصيرة جدّا.

أما عنصر التّنكيت والتّلغيز، فلا يمكن أن يكون ركنا وإلّا أصبحت القصّة القصيرة جدّا مجرّد نكتة أو طرفة هدفها الإضحاك فقط، أو لغزًا محصورا في التّسلية. لكنّ ذلك لا يمنع من أن تهتدي بعض القصص القصيرة جدّا إلى هاتين الخاصّيتين كوسيلة وليس كغاية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ ركن المفارقة قد يغني أحيانا عن خاصيّة التّنكيت.

كما أنّ المفارقة يمكنها أن تغني – أيضا– عن استدعاء تلك المقاييس الّتي جعلها هذا النّاقد في معيار القراءة والتّقبل، وهي الإرباك والمفاجأة والإدهاش؛ كما تغني–كذلك– عن

[1] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص74.

مقياس السّخرية الّذي جعله الكاتب كركن ضمن المعيار البلاغي، والجميع يعلم أنّ "المفارقة أداة أسلوبيّة فعّالة للتّهكم والاستهزاء"[1].

ولذلك بدا لنا أنّ حديث النّاقد عن الاشتباك والمفاجأة والإدهاش والسّخرية وجعلها أركانا مستقلة، تدخل ضمن التّكرار، لأنّ كلّ ذلك بإمكان عنصر المفارقة أن يستوعبه، وعليه تصبح كلّها تصبّ في ركن واحد.

إذا وصلنا إلى المعيار التّركيبيّ، بدأنا بمقياس الجمل البسيطة، فنقول إنّ توظيفها يزيد من جودة القصّة القصيرة جدّا، حيث إنّنا نوافق الباحث عندما يقول: "كلّما كانت القصّة القصيرة جدّا، مبنية على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، وابتعدت عن الجمل الطّويلة والمركّبة ذات المحمولات المتعدّدة، كانت القصّة أكثر تركيزا، واقتضابا، واختزالا، وانبهارا للقارئ، وإدهاشا له"[2].

ولكنّ ذلك لا يعني أبدا، أنّ اللّجوء إلى الجمل الطّويلة أو المركّبة، يخرج النّصّ من دائرة القصّ القصير جدّا. بل يمكن فقط أن يقلّل من توهّجه واقتضابه. ولذلك لا نرى صلاحية مقياس الجمل البسيطة كركن، بل يكفيه أن يكون تقنيّة محسِّنة.

يقودنا جميل حمداوي بعد هذا إلى الحديث عن مقاييس: الفعليّة، والتّراكب، والتّتابع، والتّسريع، وجعلها كأركان مستقلّة. ولكنّنا نعتقد خلاف ذلك. حيث تبدو هذه المقاييس الأربعة متداخلة فيما بينها، وتحيل إلى مقياس التّسريع. وسنسوق ما قدمّه الباحث من تعاريفَ لهذه المقاييس، وسنكتشف التّقاطع الكبير فيما بينها.

- **مقياس الأفعال:** "أنّ الجمل الفعلية دالّة على الحركة والحيوية والفعلية الحدثية، من خلال تتابع الأفعال، وتراكبها استرسالا أو تضمينا"[3].
- **مقياس التّراكب:** "من أهمّ الظّواهر البارزة الّتي تلفت الانتباه في القصّة القصيرة جدّا نجد: ظاهرة تراكب الجمل، وتتابعها في سياق النّصّ، من أجل تأزيم العقدة، وخلق

[1] محمد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994، ص18.

[2] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص39.

التّوتر الدرامي عبر تسريع وتيرة الجمل وركوب بعضها البعض، ولا سيما في القصص الّتي تسرد بواسطة الجمل الفعلية"[1].

- **مقياس التّتابع:** "يستند الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدّا إلى توظيف إيقاع سرديّ، يتميّز بالسّرعة والإيجاز، وكثرة التّعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات. ومن الأدلّة على ذلك الإتباع الفعليّ، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال الّتي تصوّر حركية الأحداث وسرعتها الانسيابيّة. . . "[2].
- **مقياس التّسريع:** "يوظّف الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدّا إيقاعا سرديّا يتميّز بالسّرعة(**tempo**)، وهذا الإيقاع ناتج عن تراكب الجمل، وتتابع الأفعال منطقيا وكرونولوجيا، والميل إلى الإيجاز، وكثرة التّعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات، ومن تجلّيات الإيقاع السّريع في القصّة القصيرة جدّا الاتباع الفعليّ، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال الّتي تصوّر حركية الأحداث، وسرعتها الإنسيابيّة"[3].

يبدو من خلال المقاطع الأربعة أنّ الباحث وجد نفسه يدور في حلقة مغلقة، إذ كلّ مِنْ مقاييس الفعلية والتّراكب والتّتابع هي أسباب مؤدّية إلى التّسريع، أو بعبارة أخرى فإنّ مقياس التّسريع هو نتيجة للمقاييس السّابقة. ولو عدّ النّاقد تلك المقاييس تقنياتٍ لَهَانَ الأمر. أمّا أن يجعل كلّ مقياس منها ركنا مستقلّا، فهذا ما لا نراه صوابا. ولذلك ظهر لنا أنّه كان من الأحسن لو جمع كلّ ذلك في خاصية واحدة وهي تسريع الإيقاع السّردي. ومن ثمّة له كامل الحرّية في أن يضعها إمّا ضمن الأركان أو ضمن التّقنيات.

آخر مقياس تحدّث عنه الباحث جميل حمداوي في المعيار التّركيبيّ هو مقياس التّناغم الدّاخلي، ويقصد به، أن "تنبني القصّة القصيرة جدّا على البناء المحكم، والوحدة الموضوعيّة والعضويّة والاتّساق والانسجام، وارتباط العنوان بالنّصّ، وارتباط البداية بالنّهاية"[4]. فكلّ ما

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص40 و41.

[3] المرجع نفسه، ص42.

[4] المرجع نفسه، ص43.

ذكره الكاتب ليس مطلوبا في بناء القصّة القصيرة جدّا فحسب، بل منه ما هو شرط كلّ إبداع، كالوحدة الموضوعيّة الّتي هو– نفسه – يقول عنها: "فليس هناك رواية أو مقالة أو قصّة قصيرة أو مسرحية لا تتوفّر على وحدة الفكر والموضوع، أو خاصيتي الاتّساق والانسجام. والآتي، أنّ وحدة الموضوع والفكر لا تعدّ في منظوري الشّخصي ركنا جوهريا، بل شرط من شروط بناء القصّة القصيرة جدّا ليس فقط"[1].

بل إنّني أضيف أنّ بعض ما ذكره هو شرط كلّ كتابة مثل خاصيتي الاتّساق والانسجام، ولهذا لا أرى هذا العنصر – الّتناغم الدّاخلي– ركنا خاصّا بالقصّة القصيرة جدّا.

تحدّث جميل حمداوي في المعيار المعماري عن مقياسَين هما البداية القصصيّة والجسد القصصيّ والفعلية القصصيّة من جهة، والتّركيب الحدثي من جهة أخرى، وعدّ ذلك من الأركان. ولكنّ الغريب في الأمر أنّ النّاقد قد تناول في هذا المبحث أنواع البدايات والأجساد والنهايات القصصية ومختلف أنواع التّراكيب الحدثية. فلا علاقة–في نظري– بين ما يتكلّم عنه جميل حمداوي وبين الأركان الرئيسة الّتي يُبنى عليها جنس القصّة القصيرة جدّا.

وذلك ما دفع يوسف حطيني بأن يقول عن هذه النّقطة: "ربّما كان من الأفضل أن يكتفي بالسّمات الّتي تحمل سرّ نجاح القصّة القصيرة جدّا في هذه العناصر، ومن ثمّ إلحاقها بعنوان الحكائيّة، لأنّ الحدث والحبكة (وعناصرها المكوّنة) يمكن دراستها جميعها تحت ذلك العنوان"[2].

ولكنّنا في الوقت نفسه نخالف يوسف حطّيني في اقتراحه بأن يلحق المعيار المعماريّ ضمن ركن الحكائية، لأنّنا نؤمن بأنّ وجود الحكائية كركن، ولكنّ كيفية وجودها يعدّ تقنيّة لا غير. فوجود الحدث – مثلا – ضروريّ في بناء القصّة القصيرة جدا ولكنّ تنوّعه يعدّ تقنيّة محسّنة.

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص50 و51.

[2] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص28.

آخر معيار جاء به جميل حمداوي هو المعيار البلاغيّ، وقد ضمّه ثلاثة مقاييس: الصّورة الومضة والمفارقة والسّخريّة. فإذا كنّا تحدّثنا مسبقا عن المفارقة والسّخريّة، فإنّ الصّورة الومضة الّتي تَستخدم – في رأيه – "جميع الآليات التّصويريّة والتّشخيصيّة، كصور الانزياح، وصور التّنكيت والتّلغيز، مع استثمار الاستعارة والمجاز وصور التّشخيص والأنسنة والتّرميز والإيحاء والتّضمين"[1]، لا يمكنها في رأيي أبدا أن تكون ركنا من أركان القصّة القصيرة جدّا، لأنّها "ليست ضرورة، ولكنّها متّكئا يرفع سويّة اللّغة والدّلالة"[2]، ولكنّنا نقترح وضعها ضمن التّقنيات.

أمّا حديث جميل حمداوي عن تقنيات القصّة القصيرة جدّا، فذلك ما لا يمكننا أن نخالفه فيه، وذلك لسببين: الأوّل، هو نجاحه الكبير في استنباط الكثير من خصائص هذا النّوع من السّرد القصير جدّا؛ وثانيا، لأنّ مجال التّقنيات أو الخصائص مجال مفتوح لا يمكن أن يكون محلّ معارضة من قبل الباحثين، لأنّ كلّ باحث سيعتمد في استنباط التّقنيات على ما قرأ من نصوص إبداعية. ولكنّ الاختلاف سيكون حول صلاحية بعض التّقنيات كأركان.

تركيب

أظنّ أنّه مهما كان الاختلاف كبيرا حول أركان القصّة القصيرة جدّا، فإنّ ذلك ليس بوسعه أن يُقزّم كلّ ذلك الجهد المبذول من قبل النّقاد العرب لاستنباط أركان هذا الجنس

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا، أركانها وشروطها، ص55.

[2] يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، ص29.

الفريد ومميّزاته الّتي بُنِيَ عليها. فكلّ ما نظَّر له النّقاد العرب باجتهاداتهم كان كفيلا لأن يؤسّس اللّبنات الأولى للعمليّة النقديّة للقصّة القصيرة جدّا.

ثمّ إنّي أعتقد أنّ ذلك التّنظير العربي المبكّر للقصّة القصيرة جدّا بواسطة أحمد جاسم الحسين وبعده يوسف حطّيني قد أسهم بشكل فعّال في توجيه المبدعين الشّباب توجيها صحيحا نحو هذا الجنس الأدبي الجديد. دون أن ننسى إسهامات جميل حمداوي في التّعريف بهذا النّوع من الكتابة، بفضل ذلك الجهد الكبير الّذي بذله عبر العدد الكبير من الكتب والمقالات الّتي تصبّ في خانة القصّة القصيرة جدّا.

ثمّ إنّنا سنظلّ مقتنعين أنّ الرّفض الّذي لقيه هذا الجنس الجديد من قبل بعض النّقّاد العرب والمبدعين لا يمكنه أن يُنقص من قيمة هذا الفنّ، أو أن يثبّط عزيمة أولئك النّقاد المعترفين به والمدافعين عنه.

الفصل الثّاني

البنية في القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ

1. التّكثيف اللّغوي
2. الزّمان والمكان
3. الشّخصية
4. الإيقاع

أوّلا/التّكثيف اللّغوي:

لا يمكن لأحد أن ينس "أنّ اللّغة عنصر شديد الأهمّيّة في الأعمال الأدبيّة جميعا، فإذا كانت اللّغة في الحياة العادية للمرء وسيلة توصيل، وأداة يراد بها مجرّد حمل الأفكار، فإنّ اللّغة في الأدب عنصر يراد لذاته ويوجّه له أكبر قدر من الاهتمام"[1]. ولذلك كان للّغة دور مهمّ في بناء القصّة القصيرة جدّا، حتّى عدّها بعضهم ركنا رئيسا من أركان تشكّلها.

نستطيع التسليم أنّه "ليس بوسع القصّة القصيرة جدّا إلّا أن تتعامل مع اللّغة من منظور التّكثيف الحاد، فتغدو لغتها محدودة جدّا من حيث عددُ الكلمات. لكنّها في الوقت نفسه لغة تحيل إلى عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدّلالات!!"[2]. فهي "توحي أكثر ممّا تحيل، هي لعوب وحمّالة أوجه، تغري القارئ بتوريتها الدّلاليّة، تقول القليل وتعني الكثير"[3].

ويعدّ من قبيل الضّرورة أن "يلجأ القاصّ في قصصه القصيرة جدّا إلى التّكثيف، وهو تكثيف يستند إلى خبرة ودراية في انتخاب المفردات (. . .) وربّما كان التّكثيف هو الامتحان الأصعب للقاصّ الّذي يُقبِل على هذا النّوع من الكتابة"[4].

ذلك لأنّ الكاتب الّذي يعوّل في كتابته على التّكثيف اللّغوي، هو في الحقيقة بين طرفي الإفراط والتّفريط، فليس له أن يُكثّف إلى درجة الغموض الحاد، الّذي يكون حائلا بين النّصّ والمتلقي. وليس له في الوقت نفسه، أن يبعث لنا في قصّته فائضا من الكلمات، الّتي ستؤثّر سلبا في جمالية العمليّة الإبداعيّة.

---

[1] أحمد درويش، تقنيات الفنّ القصصيّ عبر الرّاوي والحاكي، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر– لونجمان، مصر، ط1، 1998، ص310.

[2] حسين المناصرة، مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السّعوديّة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص270.

[3] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب(تصوّرات ومقاربات)، ص45.

[4] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظريّة والتّطبيق، ص80.

و "لا يعني هذا التّكثيف للّغة أن تغدو القصّة القصيرة جدّا مجرّد عبارات متناثرة؛ كأنّها جمل مشتّتة لا رابط بينها"[1]، فيصبح القارئ أمامها كالعاجز عن فهم ما يُقرأ. بل المطلوب هو ذلك الّتكثيف غيرُ المثير للإبهام غير المضرّ بالدّلالة.

ألفينا بعض الدّارسين يطلقون على التّكثيف اللّغوي مصطلح الاقتصاد اللّغوي، وإنّي لأرى هذا أنفع باعتبار أنّ "الاقتصاد في الشّيء فهو من القصد الّذي هو الوقوف على الوسط الّذي لا يميل إلى أحد الطّرفين"[2]. كما يطلق بعض الباحثين على هذه الخاصيّة أسماء أخرى، كالاقتصار اللغوي والاختزال اللّغوي والتّركيز اللّغوي، وكلّها تبدو صالحة لأنها تصبّ في الوعاء نفسه.

الاقتصاد اللّغوي، "عنصر حيوي في بناء حجم القصّة القصيرة جدّا من حيث الشّكل العام"[3]. أين "يؤدي الحيّز المتاح للقاصّ في القصّة القصيرة جدّا إلى أن تتّخذ اللّغة أشكالا جديدة وغير معتادة"[4].

ومن المعلوم أنّ القصّة القصيرة جدّا "تُبدي اهتماما كبيرا باللّغة؛ بما أنّ الكاتب ليس لديه سوى عدد محدود من الكلمات من أجل وصف سريع لوضعيات محدّدة، بواسطة لمسات خاطفة"[5].

---

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا(رؤى وجماليات)، ص32.

[2]ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج3، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص177.

[3] حسين المناصرة، مقاربات في السّرد، ص272.

[4]ثائر العذاري، سلوك اللغة في القصة القصيرة جدا، الناقد العراقي، (2009/10/07)، https://www.alnaked-aliraqi.net/article/2596.php

[5] مصطفى الورياغلي العبدلاوي، القصّة القصيرة جدّا في أمريكا اللّاتينية، تصورات نظريّة ونماذج إبداعيّة، مجلّة فكر العربيّة، ع2، كلمات للنّشر، ماي 2016، ص17.

فيسعى- مراعاة لهذا العنصر- أن ينتقيَ "ألفاظه بدقّة صارمة في البناء اللّغوي للنّصّ، كلّ لفظة في مكانها الضّروري، فتصبح كلمةٌ واحدةٌ جملةً"[1]. لذلك يمكن أن نقول إنّ شحّ المبنى في القصّة القصيرة جدّا لا يعني أبدا الشّحّ في المعنى. فقد يكون حجم القصّة صغيرا جدّا ولكنّ المعنى يكون كبيرا.

وقد أسهم في هذا الاقتصاد اللّغويّ مجموعة من الخصائص اللّغويّة، ومن أبرزها الحذف والتّرميز والمجاز وفعليّة الجمل. فحضور هذه الخصائص في النّصوص القصيرة جدّا ينعكس على النّصّ فيبدو مكثّفا.

ولكنّ "هذا الاقتصاد لا يعني خلخلة للبناء، وإنّما تسخير للعناصر جميعها وتكاتف هذا الاقتصاد مع سواه من العناصر الأخرى"[2]. فلا يمكن أن نقبل بالاقتصاد اللّغويّ على حساب البناء العام للنصّ القصير جدّا.

1. الحذف:

يمكن أن نسلّم بأنّ الحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به تركَ الذّكر، أفصحَ من الذّكر، والصّمتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تَنطِق، وأتمَّ ما تكونُ بيانا إذا لم تُبِنْ."[3]

والحذف في العمل الأدبي "تقنيّة سرديّة في عرض وتقديم الأحداث بشكل يسقط الكثير من الوقائع بغاية تسريع وتيرة السّرد واكتفائه بالإشارة والتّلميح"[4]. في إثر ذلك بات من الممكن إذن، أن "يمارس النّصّ الأدبيّ الفنيّ سحره وتأثيره بما ينقصه من وحدات دلاليّة وبما يوحي به، وليس فقط بما ينجزه"[5].

---

[1] محمّد أقضاض، مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا، ص197.

[2] أحمد جاسم الحسين، القصّة لقصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص47.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص146.

[4] محمّد رمصيص، قضايا القصّ الوامض بالمغرب (البدايات والامتداد)، ص193.

[5] محمّد ملياني، جماليّة الحذف من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، الكلمة، ع76، 2012، www.kalema.net.

ولذلك وجدنا "إستراتيجيّة الحذف الحكائي في القصّة القصيرة جدّا تسعى إلى إشراك القارئ وتوريطه ثقافيا في عمليّة الحكي"[1]. فيصبح هذا القارئ شريك المبدع في إنتاج الدلالة التي يراها مناسبة.

غير أنّ تقنيّة الحذف لن تبيح للقاصّ مطلق الحرّيّة في عمليّة تشكيل نصّه. إذ يعدّ من قبيل الضّرورة أن يَتْرُكَ لنا المبدعُ أثرًا دالًّا على الحذف. لأنّ "الأصل في المحذوفات جميعِها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف. فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنّه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب"[2].

وقد لجأ العرب كثيرا إلى حذف "الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلّا عن دليل عليه. وإلّا كان فيه ضربٌ من تكليفِ علمِ الغيبِ في معرفته"[3]. ولذلك فإنّ البلاغيين "يشترطون في إيجاز الحذف ألّا يؤدي إلى التّعميّة وغموض المعنى، لأنّ أهمّيته تكمن في أنّه يثير الانتباه ويبعث على إعمال الفكر وكدّ الذّهن لمعرفة المحذوف أو تعيينه"[4]. وليس لأجل تعجيز المتلقّي ووقوفه حائرا أمام المعنى الّذي يريده الباثّ.

ما يجب أن يُعلَمَ بالضّرورة، هو أنّ الأصل في الحذف كونه يحيل إلى بناء علاقة قويّة بين المرسل والمتلقّي، لا أن يكون سببا في القطيعة بينهما.

---

[1] عبد الله المنّقي، محكي الحذف وسؤال التّلقي في ((مطعم هالة))، مدخل سيميائي لقراءة القصّة العربيّة القصيرة جدّا، طنجة الأدبيّة، (2011/08/04)، (نسخة رقمية).

[2] ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج2، ص268.

[3] ابن جنيّ، الخصائص، تح: محمّد عليّ النّجّار، ج2، دار الكتب المصريّة، مصر، (د.ت)، ص360.

[4] محمّد ملياني، جماليّة الحذف من منظور الدّراسات الأسلوبيّة (مقال رقمي سابق).

تعدّ ظاهرة الحذف إذن، وسيلة يلجأ إليها القاصّ في القصّة القصيرة جدّا، لأجل أن يُشْرَكَ القارئ في بناء النّصّ، ومن ثمّة تتوهّج منه شرارة جماليّة تعطي القصّة قوّة ولمعانا. "الأمر الّذي جعل هذه التّقنيّة تتنوّع صورها الأسلوبيّة وأقسامها اللّغويّة بتنوّع اتّجاهات المبدعين ومظاهر إنجازاتهم اللّغويّة"[1].

من أهمّ مظاهر الحذف في القصّة القصيرة جدّا، هو توظيف النّقط الثلاث. "وهذه الخاصيّةُ التّرقيميّةُ إن دلّت على شيء فإنّها تدلّ على الإيحاء والتّلميح والإخفاء وإسكات لغوِ البوحِ والاعتراف والامتناع عن توضيحِ الواضح"[2].

تحلّ هذه النّقط الثلاث على النّصّ، الّتي "تهزم القارئ وتجبره على اللّجوء إلى التّأويل"[3]، بغية ملء الفراغات بواسطة إعمال ذكائه. حيث "شكّل البياض سحرا وتمنّعا سواء أمام القارئ والنّاقد ويتطلّب قدرات هائلة وجرأة للتّأويل المناسب والدّقيق."[4]

وكثيرا ما "يتهرّب الكاتب من الإفصاح والتّواصل الشّفّاف إلى استخدام لغة موحية قائمة على حذف المنطوق"[5]، وتعويضه بنقط الحذف الثّلاث الّتي تعمل "على إثارة المتلقّي، ودفعه إلى التّخييل، وتصوّر المحتمل، والبحث عن الجواب الصّحيح، وإيجاد الحلول الممكنة للأسئلة المطروحة"[6]. "بل إنّ الحذف يمكن أن يدفع القصّة نحو تحقيق فكرتها بنجاح."[7]

---

[1] محمّد ملياني، جماليّة الحذف من منظور الدّراسات الأسلوبيّة (مقال رقمي سابق).

[2] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظريّ الجديد، ص259.

[3] حميد ركاطة، القصّة القصيرة جدّا(قراءة في تجاربَ مغربيّة)، ص256.

[4] المرجع نفسه، ص10.

[5] جميل حمداوي، مدخل إلى الأدب السعوديّ، ص293.

[6] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظريّ الجديد، ص260.

[7] يوسف حطيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظريّة والتّطبيق، ص35.

تعدّ نقط الإضمار الثلاث إذن، من أهمّ أساليب الحذف الموظّفة في القصّ القصير جدّا. إذ "إنّ أغلب القصص القصيرة جدّا تعتمد هذا الشّكل، سواء في بدايتها أو وسطها أو نهايتها"[1]. "وتوضع هذه النّقط الثّلاث للدّلالة على أنّ في موضعها كلاما محذوفا أو مضمرا، لأيّ سبب من الأسباب"[2].

من بين القصص القصيرة جدّا الّتي اختارت تلك النّقط الثّلاث لبعث المعنى الخفي:

قصّة (القيء)

"كان يمشي متثاقلا يلفّه خدر خفيف عندما فجأة باغتته رغبة حادّة في القيء لم يستطع ردّها. . . مال على الجدار، وأخرج كلّ أمعائه. . . انتبه أنّ جرعات من القيء اندلقت على الجدار وتحديدا لطّخت معلّقة انتخابيّة تزخر بالوعود. . .

أطلق قهقهة عالية ثمّ حاول هذه المرّة أن يجهد نفسه ليتقيّأ ثانية!!"[3].

في ظنّنا أنّ المبدعة في هذا النّصّ، قد لجأت إلى نقط الحذف الثّلاث في البياض الأوّل والثّاني، لتمنح للقارئ فرصة المشاركة في تشكيل النّصّ؛ وكأنّها اهتدت إليها في هذين الموضعين من باب النّافلة فقط.

أمّا في الموضع الأخير، فيبدو الأمر مختلفا. حيث نشكّ في أن تكون الكاتبة قد لجأت إلى البياض بعد كلمة ((الوعود)) لتشارك المتلقي في بناء النّصّ، بل لأنّها أُرْغِمَتْ على حذف ما بعد هذه الكلمة، لأنّ في السّطر الأخير ما يدلّ على المحذوف، وهو كلّ ما بوسعه أن يصبّ في خانة الكذب.

---

[1] نور الدّين الفيلالي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، ص59.

[2] أحمد زكي، التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة، ص20.

[3] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص77.

فلو كتبت القاصّة مثلا: ((الوعود الكاذبة))، لكان ذلك من قبيل الحشو، لأنّ في العبارة: ((حاول هذه المرّة أن يجهد نفسه ليتقيّأ ثانية))، دليل على عدم رضا الشّخصيّة الرّئيسة بتلك الوعود، والسّبب لا يحتاج إلى توضيح، وهو أنّ تلك الوعود كاذبة.

وقصّة (تلفاز):

"يُشغّل جهاز التّلفاز، يستغلّ الوصلات الإشهارية، يتسلّل من زجاج البلازما. يباغت معدّي البرامج والمذيعين. يختبئ في الكواليس الخاصّة بالببغاوات. يتابع دروسا في الإلقاء والمحادثة. . تستهويه الكراكيز المعلّقة إلى خيوطها. عندما ينتهي البثّ، يتمّ البثّ في. . . ويتمّ البحث في. . . يضحك من الأعماق. فمنذ أكثر من ثلاثين دورة أرضيّة نفس الوجوه تعتلي الإطار وتعتلي وتعتلي. . ."[1]

يبدو أنّ الحذف هاهنا قد تعمّده القاصّ قاصدًا به أن يدفع المتلقّي إلى ملء البياض. "فهو يمثّل دعوة للمتلقّي للتّفاعل مع النّص لإكمال ما لم يُرد المؤلّف كتابته."[2]؛ وتشجيعه حتّى يشارك في بناء النّصّ. وعندها نكون أمام قارئ فعّالٍ، لا مجرّد متلقٍّ سلبيّ.

وكثيرا ما يلجأ المبدعون في القصّ القصير جدّا إلى تقنية الحذف "من أجل التّواصل مع المتلقّي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيّلته وعقله لملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأنّ توضيح دلالات المضامين ومقصدياتها لا يمكن توضيحها أكثر من اللّازم."[3]

---

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص42.

[2] نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثّقافة القاهرة، 2016، ص421.

[3] جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا، عند المبدعة الكويتيّة هيفاء السّنعوسي، ص13.

وقصّة (زيارة):

"سلّمت سلام المشتاق وبقيت أنتظر ردّ السّلام. . . دقيقة. . . ساعة. . . دهرا. . .، ثمّ غادَرْتُ المكان وأنا ألتفت يبن الحين والآخر ناحية القبر"[1].

أظنّ أنّ النّقط الثّلاث هنا، جاءت لتوحي بأنّ الرّاوي ينتظر ردّ السّلام مِن الّذي هو مشتاق إلي، ولكن من دون جدوى. بل إنّه لم ييأس من انتظار ردّ سلامه، ممّا جعلنا كمتلقّين، نتوقّع أن يكون الّذي سلّم عليه إنسانا عزيزا، ولكنّه لا يريد ردّ سلامه. وبعدما كنّا نبحث عن السّبب الّذي جعل المشتاق إليه يمتنع عن ردّ السّلام، فوجئنا بأنّ الرّاوي كان قد ألقى سلامه على مجرّد قبر.

يبدو أنّ الحذف هنا قد أعان على "تحريك وجدان القارئ ودفعه لتشغيل مخيّلته عبر فعل التّأويل وتشغيل الذّاكرة"[2].

عثر الباحث على قصّة أخرى قد اعتمدت على ظاهرة الحذف، ولكن في هذه المرّة كانت الطّريقة مغايرة، القصّة بعنوان:

(منفضة. . !)

"ظلّ سنوات يراودها،

وسنوات أخرى يروّضها.

فصّلها أخيرا، على منواله.

ثمّ

ألبسها القالب الّذي يرتضيه

ثمّ

[1] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص31.

[2] جميل حمداوي، مدخل إلى الأدب السعوديّ، ص293.

.

.

تنهّد، وأخذ عقب سيجارته. .يطعنها في عينيها. "[1]

تعالج هذه القصّة أحداثا لعشيقَين. انطلقت القاصّة بتبيان الصّعوبة الّتي وجدها ذلك العاشق في إيقاع عشيقته في أوّل علاقتهما. ثمّ تطوّرت الأمور تدريجيا إلى أن استطاع ذلك العاشق أن يجعل من عشيقته دميةً، يحرّكها كيفما شاء.

غير أنّ القاصّة اعتمدت على توظيف نقطتي الحذف الموزّعة على سطرين، نقطة لكلّ سطر. مفضِّلة لغة الصّمت على لغة البوح؛ حيث اختزلت تلك النّقطتين كلَّ الأحداث الّتي جمعت العاشقَيْن إلى غاية ما وصل إليه حالُهما.

من مظاهر الحذف – أيضا– في القصّة القصيرة جدّا هو إسقاط حروف العطف.

من ذلك قصّة (لصوص):

"استيقظ مذعورا. .

بسملت زوجته، قهقه الصّغار. .

مدّ يديه إلى جيوبه. .تذكّر راتبه الشّهري،

أجهش."[2]

في هذه القصّة تبدو المبدعة أنّها تعالج ظاهرةَ نفادِ الرّاتب الشّهريّ للموظّف قبل أَوَانِهِ. والسّببُ في ذلك طبعا هو تلك المتطلّباتُ الكثيرةُ للزّوجةِ وصغارِها.

[1] سميّة البوغافرية، أقواس، ص5.

[2] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، دار الأوطان، الجزائر، 2017، ص31.

عوّلتِ المبدعة هنا على إسقاط حروف العطف جميعِها، واستعانت بَدَلَهَا بالفاصلة أو النّقطتين الأفقيتين. وذلك ما عزّز من تنويع ظاهرة الحذف في مجموعاتها القصصيّة القصيرة جدّا.

بقي أن نشير هنا، إلى أنّ النّقطتين الأفقيتين "علامة سيميوطيقيّة جديدة في عالم التّرقيم، قد وظّفها المبدعون المعاصرون كثيرا"[1]. وهي تختلف عن النّقط الثّلاث من حيث الوظيفة، لأنّها لم تأت لِتُعوِّضَ كلاما محذوفا، بل إنّ حضورها لا يتعدّى أن يكونَ لسدِّ فراغٍ تركهُ حرفُ عطفٍ، أو لتدلَّ على توقّفٍ قصيرٍ.

في الأخير "نخلص إلى أنّ الحذف هو أحد الرّهانات الجماليّة الكبرى للقصّة الومضة. فهو يكثِّف الخطابَ ويُرَوِّضُ اللّغةَ السّرديّة ويجعلُها تقولُ ما لم تَتَعوّدْ على قوله."[2]

2. التّرميز:

يبدو لنا "أنّ الرّمز عنصر معروف منذ القدم، تعاظم الاهتمام به في عصرنا الحالي حتّى أصبح من السّمات البارزة في الأدب العربيّ" [3]. "وقد اقتصر محلُّ حضورِ الرّمزِ ودراستِه في الأدبِ على الشّعرِ دون النّثر، فظلّت مساحته واسعة فيه. وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة"[4]. إلى أن ظهرت القصّة القصيرة جدّا واتّخذت من هذا الأسلوب أداة مُهمّة لتكثيفِ المعنى واقتصادِ المبنى.

---

[1] جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا عند المبدعة الكويتيّة هيفاء السّنعوسي، ص86.

[2] محمّد رمصيص، قضايا القصّ الوامض بالمغرب(البدايات والامتداد)، ص200.

[3] حوريّة زروقي، دلالة الرّمز في رواية ذاكرة الجسد، https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/04-2013/1587-2013-07-09-11-10-36

[4] نزيهة الخليفي، الرّمز في الرّواية السّياسية، https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-07-2014/2131-2014-12-18-10-00-08.

إذ يعدّ التّرميزُ في القصّة القصيرة جدّا من الوسائل المُعِينَةِ على الاقتصاد اللّغوي. "فهو حفر عمودي لمجاري الإيحاء بمعانٍ لا حصر لها"[1]؛ وذلك بفضل الطّاقة الدّلالية الهائلة للرّمز. إذ يستطيع المبدع أن يكتفي بمساحة لفظية مختزلة، ويصبح "النّصّ هنا لا يحتاج إلى ثرثرة فهناك تكتّم على مستوى الألفاظ لكنّه غنيّ على مستوى الدّلالات"[2].

تجدر الإشارة هنا إلى حقيقة "من حقائق الرّمز، هو سمةٌ في الأسلوب وليس سمةً للكلمات"[3]. معنى ذلك أنّ الرّمز لا قيمة له خارج السّياق. فهو ليس له وجود خارج الأسلوب. كما يمكن أن نشير أيضا إلى أنّ الرّمز الواحد تتعدّد دلالاته بحسب السّياق الّذي جاء فيه.

فالكلب مثلا، ومنذ القدم وفي ثقافات كثيرة، هو "رمز الوفاء، ولهذا السّبب فإنّ لشاهداتِ قبورِ الأساقفةِ الّتي تعودُ بتاريخها إلى القرونِ الوسطى أرجلٌ موضوعةٌ على كلب"[4].

غير أنّ هذا الحيوانَ الأليفَ في أحيانٍ كثيرةٍ، قد لا يُوظَّفُ في هذا المضمار، وأحيانا أخرى يُوظَّف لأداء دلالاتِ النّجاسةِ أو التّشرّدِ أو الدُّنوّ في القدْر.

يَظْهَرُ أنَّ الحديثَ عن وجودِ الرّمز في القصّ القصير جدّا، وتأديته للدّلالة، وكذا اختلافُ هذه الدّلالةِ من نصٍّ إلى آخرَ، يؤول بنا إلى القول إنّ الكلمة الرّمز لا يمكنها أن تكتسب توهّجها الرّمزي إلّا من خلال النّصّ، وكأنّ النّصّ هو الحاضن الأوّل للرّمز؛ ثمّ بعد ذلك يستطيع ذلك الرّمز أن يولّد الدّلالات المرجوة منه.

---

[1] محمّد رمصيص، قضايا القصّ الوامض بالمغرب(البدايات والامتداد)، ص184.

[2] محمّد يوب، القصّة القصيرة جدّا (الخروج عن الإطار)، ص164.

[3] محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص141.

[4] فيليب سيرنج الرّموز في الفنّ – الأديان– الحياة، تر: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، سوريّة، ط1، 1992، ص75.

أضحى "من المعلوم أنّ القصّة القصيرة جدّا تشترك مع باقي الأجناس الأدبيّة في خاصيّة التّرميز"[1]. غير أنّ حضورَ هذه الخاصيةِ في القصّ الوامضِ أوفر، لأنّ طبيعةَ هذا الجنسِ الأدبيّ الحداثي المبني أساسا على التّكثيفِ وقِصَرِ الحجمِ، والقريب من لغة الشّعر، هو في أمسّ الحاجة إلى هذه الخاصيةِ، الّتي ستوفّرُ عليه الكثيرَ من الكلام.

ولذلك أصبحت "معظم القصص القصيرة جدّا ذات القيمة الفنّيّة والدّلاليّة تميل إلى استخدام الإيحاء والتّرميز"[2].

من خلال دراستنا للمجموعات المستهدفة، ألفينا بعض القاصّين يعتمدون اعتمادا لافتا على خاصّية التّرميز، الّتي تسهم بقدرٍ لا بأس به في إيجاز نصوصهم، وخاصة عند إبراهيم الدّرغوثي في مجموعتيه (شهرنار) و(المرّ. . . والصّبر)، وفاطمة بن محمود في مجموعتها (من ثقب الباب)، وبنسبة أقلّ عند جمال الدّين الخضيري في مجموعته (فقاقيع). أمّا القاصّون الآخرون فإنّهم لجؤوا إلى خاصية التّرميز في بعض نصوصهم فقط، مع تفاوتِ نِسَبِهِ من قاصّ إلى آخر.

جاء الرّمز في **قصّة (رئيس)**، ليعبّر به السّارد عن مفهومٍ سياسيّ، انتشر بانتشار الفساد في الأنظمة العربيّة، وهو آفةُ التّزويرِ في الانتخاباتِ العربيّة.

يقول صاحب النّصّ:

"أَغْلَقُوا في وَجْهِهِ البَابَ، فَنَطَّ من الشّبّاكِ"[3].

جاءت اللّفظتان(الباب) و(النّافذة)هنا، لكي تعبّرا عن حال الانتخابات العربية الّتي تلجأ إلى التّزوير في تعيين الرؤساء العرب. إنّ (الباب) هنا يرمز إلى الشّرعية والشّفافية

[1]جميل، حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظريّ الجديد، ص315.

[2]حميد لحميداني، نحو نظريّة منفتحة للقصّة القصيرة جدّا(قضايا ونماذج تحليليّة)، ص159.

[3]إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص46.

المطلوبتين في العمليّة الانتخابية. أمّا (الشّبّاك)فجاء ليرمز إلى التّزوير واللّاشرعية في اعتلاء الرّؤساء سدّة الحكم.

فهذان الرّمزان قد ساهما بشكل كبير في الاقتصاد اللّغوي للنّصّ، حيث إنّ القاصّ، وبفضل ما أغدقت به اللّفظتان من دلالات مكثّفة، قد اقتصر على مساحةٍ لفظيّةٍ ضيّقةٍ جدّا، وكأنّ هذه القصّةَ قد أصبحت في غنًى عنِ الكثيرِ منَ الكلام بفضل سمة التّرميز، الّتي اعتمدت عليها في تشكيل بنيتها.

من نافلة القول هنا، أن لا نُغفِل الدَّورَ الآخرَ للتّرميز في القصّة القصيرة جدّا، وهو الإيحاء. وبالخصوص عندما يُقحِمُ هذا الجنسُ الأدبيُّ نفسَه في تلك الموضوعات المسكوت عنها، ونقصد بالأساس الدّين والسّياسة والجنس. إذ رأينا المبدعَ، وفي كثيرٍ من الأحيان إذا أراد أن يطرق بَابًا من تلك الأبواب الثلاثة السّابقة، "فإنّه لا يكتفي بالجمل التّقريريةِ الّتي أماتها التّداول وإنّما يعتمد على الجمل الإيحائية الحيّة ذات الاستعمال الذّاتي للكاتب"[1].

يبدو أنّ جمال الدّين الخضيري استطاع أيضا أن يوظّف الرّموز، كسمةٍ لاختزالِ لغتِهِ القصصيّةِ. إذ يقول في:

قصّة (داحس والغبراء):

"بدأ اللّعب وانتهى في عشب ملعب، وتحوّل إلى داحس والغبراء من قبل شعب معلّب"[2]

يشير المبدع إلى (داحس والغبراء) كحدث تاريخيّ موغل في القدم تختزنه الذّاكرة العربيّة، لارتباطه بالعداوة والحرب للأسباب التّافهة.

[1]محمّد يوب، القصّة القصيرة جدّا(الخروج عن الإطار)، ص139.

[2]جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص67.

حَرِيٌّ إذن، بأيّ أَحَدٍ منّا أن يَنْعَتَ ذلك الّذي تُخلِّفُهُ ملاعبُنا بسببِ لعبةِ كرةِ القدمِ، وما يَنجرّ عنه منْ حروب كلامية، ومشادّاتٍ داخلَ المستطيلِ الأخضرِ وخارجَه، يُنْعَتُ بحربِ داحس والغبراء. خاصّة وقد وصل الأمرُ في أحايين كثيرةٍ إلى درجة الجرحِ والقتلِ بين أبناءِ الوطنِ الواحد.

إذا كان هذا كلّه لأجل فوز فريق على آخرَ في لعبةِ كرةِ القدم، فإنّ هذه الصّورة لا تختلف كثيرا عن تلك الّتي يحيل إليها الرّمز(داحس والغبراء).

وهكذا وبامتياز، "تمكّنت الصّورة المشهدية الإيحائية من تعرية واقعِ الإنسانِ وأبدت سوءاتِه المتمثّلةِ في إلْغاءِ كلِّ صفاتِ العبقريّةِ عنه، وإعادته إلى فطرته الأولى الحيوانيّة"[1].

3. الجمل الفعلية القصيرة:

مهما كان المتمعّن في لغة القصّة القصيرة جدّا ناقدا كان أو عاميا، سيكتشف للوهلة الأولى أنّ جملها تتميّز "بقصر الفواصل، وإيجاز العبارات، والميل نحو الاقتضاب، والإكثار من الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد"[2].

تلك الجمل قد تستهوي المبدع كثيرا، لأنّها قد تعينه في إنتاج نصوصٍ تتّسمُ بـ"الميلِ إلى الاختزال، والحذف، والاختصار، وتشويق القارئ، والابتعاد عن التّطويل والإطناب والإسهاب"[3]، ممّا سيؤول بها إلى تسارع أحداثها.

غير أنّه بدا من الواضح، أنّ "إعطاء الأولويّة لتطوير الحدث يتطلّب استثمار الطّاقة الفعليّة للّغة إلى أقصى حدّ ممكن. "لأنّ إهمال ذلك من شأنه أن يؤدّي بالنّصّ إلى اتّساع مساحتِه البصريّةِ، باستهلاك فائضٍ من الألفاظِ، وذلك ما يتعارضُ مع ميزةِ الاقتصادِ.

---

[1] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، ص87.

[2] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص304.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص38.

ذلك ما بوسعه أن يُعَرّضَ النَّصَّ لخطر فَقْدِ هُويّتِه. إذ "قد يَطُولُ بحيث ينتمي إلى نوعٍ أدبيّ آخرَ، وقد يخسر حكائيتَه وسرعتَه وتكثيفَه، وفي جميع الأحوال فهو يكفّ عن أن يكونَ قصّةً قصيرةً جدًّا."[1]

لذا بات من الضّروري أن يلجأ مبدع القصّةِ القصيرة جدّا إلى توظيفِ الجملةِ القصيرةِ والبسيطةِ "والسّريعةِ والمتعاقبةِ والمترسلة"[2]، ذاتِ الطّاقةِ الفعليّة. لأنّه يعلمُ أنّ نصَّه لا يمكنه في أيّ حالٍ من الأحوال أن يستغني عن الفعل لِمَا فيه من بَعْثٍ للطّاقةِ الحركيةِّ في النّصّ.

لا يمكن للقاص إذن، أن يُعوّلَ على تلك الجملِ المركّبةِ الّتِي تتعارض مع الاقتصاد اللّغويّ الّذي يصبو إليه دائما. لذلك باتَ من الضّروريّ في القصّة القصيرة جدّا أن "يستدعي السّاردُ الجملةَ الفعليَّةَ القصيرةَ، ويتخلى عن الزّوائد"[3].

من خلال تتبّعنا للجمل الموظّفة في المجموعات القصصيّة الّتي استهدفناها بالدّراسة، ألفينا أنّ في معظمها كانت جملا فعليّة بامتياز. إذ أنّ جلّ نصوصها قد اعتمدت اعتمادا كلّيا على الجملة الفعليّة.

ففي قصّة (تمثيل):

"اِلتهم سخاء الأيادي، توشّح بوقار، أمام الملإ وعد، تعهّد، ضحك شيطانُ أعماقه، مرّت أيّامٌ، دار حَوْلٌ. .حين سُئِلَ، أَوْعَزَ بتبريراته لأزمة الاقتصاد."[4]

---

[1] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظريّة والتّطبيق، ص35.

[2] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، ص76.

[3] سلمى براهمة، جمالية القصّة القصيرة جدّا ملامح في التّشكل، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب، مجموعة البحث في القصّة القصيرة بالمغرب، مختبرات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص197.

[4] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص108.

حاولتْ وبوضوح أن "تتّكئ هذه القصّة كثيرا في بنائها على الجملة الفعليّة؛ لما يمتاز به الفعل من حدث وزمكانية، وقدرة على التّسريع السّردي لإنهاء القصّة في أصغرِ حجمٍ لغويّ ممكنٍ"[1].

نلحظ أنّ القاصّةَ ذهبت تعتمد في نصّها هذا – على قصره–، على تِسْعِ جملٍ فعليّة. اكتفت في بعضها بالمسند والمسند إليه فقط، في حينٍ استدعت في مواضعَ أُخَرَ الفضلةَ.

كما وجدنا المسند إليه يتغيّر حاله بين الظّاهر والمستتر وبين المعلوم والمجهول. وعلى هذا الأساس تنوّع شكل حضور الجمل الفعليّة في هذا النّصّ القصير جدًّا كما يلي:

أ. جملة مكوّنة من مسند ومسند إليه وفضلة، مع ظهور المسند إليه نحو:(ضحك شيطان أعماقه). ويعدّ هذا النّوع من الجمل الفعليّة طويلا بالموازنة مع الأشكال الأخرى للجمل الفعليّة الموظّفة في هذا النّصّ.

ب. جملة مكوّنة من مسند ومسند إليه وفضلة، مع إضمار المسند إليه والإحالة إليه بالضّمير المستتر، نحو:(توشّح بوقار).

3. جملة مكوّنة من مسند ومسند إليه ظاهر، نحو:(مرّت أيّام).

4. جملة مكوّنة من مسند ومسند إليه مضمر، نحو:(تعهّد). ويعدّ هذا الأخير من أشدّ أشكال الجمل الفعليّة اقتصادا، لاعتمادها فقط على العمدة مع إضمار المسند إليه، أي شهدت حضور الفعل والفاعل المستتر.

[1] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا(رؤى وجماليات) ، ص105.

ويتجلّى الشّكل الأخير من الجمل الفعليّة القصيرة في:

نصّ(اللّيل):

"يغادر كلّما اقترب الظّلام وساد السّكون. . ذات ظلمة حالكة، ضلّ، تعذّب، اعتسر. . عندئذ أدرك معنى السّبات."[1]

ساهمت هنا الجمل الفعليّة ذات القصر الشّديد في الاختزال اللّغويّ للقصّة. فالجمل الثّلاث (ضلّ وتعذّب واعتسر)، قد اكتفت بالفعل والضمير المستتر كفاعل.

وإذا عرّجنا نحو قصّة **(جهاز البثّ):**

"حدّثها، حدّثته، كلّمها، كلّمته، في الأخير أخبرته: فارق الوقت بيننا ساعات، نظر في صورة مالك بن نبيّ المعلّقة وقال: لا يفصل بيننا غير هذا الجهاز ناقل الذّبذبات"[2].

وجدنا جملَها الفعليّةَ من قبيل الشّكل الثّاني، أي (مسند ومسند إليه وفضلة). غير أنّها اتّسمتْ بالقِصَرِ الشّديدِ. والسّبب راجع إلى كون الفضلة هنا، قد ظهرت في ثوب الضّمير المتّصل، وهو حرف (الهاء) في قوله:(حدّثها وحدّثته وكلّمها وكلّمته)، ليدلّ على المفعول به.

بدا من الواضح إذن، أنّ تلك القصص الّتي اتّخذت من الجمل الفعليّة سبيلا لها، تكون قد اتّكأت على أهمّ أسلحة الاقتصاد اللّغويّ، الّتي يجعلها القاصّ في يده وهو ينسج خيوط نصوصه.

[1] رقيّة هجريس، زخّات حروف، ص31.

[2] خالد ساحلي، لوحات واشيّة، ص10.

ذلك ما يؤدّي أحيانا إلى تتابع فعليّ قد يؤول هو بدوره إلى تتابع الأحداث وتعاقبها وتسارعها. ممّا قد يعين بشكل مباشر في تشكيل نصوصٍ ذات مساحة لفظيّة ضيّقة ومختزلة إلى أبعد الحدود، مع المحافظة على التّدفّق الدّلاليّ.

"ومن المعروف أنّ مثل هذه النّزعة إلى استخدام الأفعال تعدّ دليلا أسلوبيا على الانغماس في الأحداث، وتكثيف الإحساس اللّاهث بانفعال الرّاوي أو السّارد، أكثر من مثيلتها الجملة الاسميّة"[1].

ولكن يبقى السؤال الّذي يطرح نفسه، هل يمكن أن تعتمد القصّة القصيرة جدّا على الجمل الاسميّة؟

للبحث عن جوابٍ لهذا السؤال، قمنا بتتبّع أثرِ هذا النّوع من الجمل فيما اخترنا من مجموعات قصصيّة. وبالفعل بعد التّنقيب والتّقصّي، لم نعثر إلّا على عددٍ قليلٍ جدّا من الجملِ الاسميّةِ المبثوثةِ هنا وهناك.

أمّا الحديث عن وجود قصص قد اعتمدت في بنائها على الجملة الاسميّة، فهذا ما لم يرد فيما سلّطنا دراستنا عليه "لأنّ هذا الجنس الأدبيّ لا يتلاءم إلّا مع فعليّةِ الجملة الدّالّةِ على الحركةِ والحدثِ وديناميّة السّرد"[2].

ولكن قد نجد من يقول إنّ القصّة القصيرة جدّا أحيانا قد توظّف الجملة الاسميّة وتعتمد عليها في البناء. ولكنّ هذا يبقى قليل الورود مثلما هو عليه الحال في القصّة الآتية:

---

[1] ثناء أنس الوجود، قراءات نقديّة في القصّة المعاصرة، دار قباء، مصر، 2000، ص264.

[2] جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا عند المبدعة الكويتيّة هيفاء السّنعوسي، ص47.

قصّة (كنيش).

"كلب أمريكيّ صغير من فصيلة الكنيش يسير وراء رجل مخنّث يمضغ الشّوينغوم ويهزّ ردفيه في وجه العالم.

كلب أمريكيّ صغير، نظر من تحت شعر حاجبه الكثّ إلى نصب الحرّية ثمّ رفع قائمته الخلفيّة اليمنى و. . . بال على قاعدة النّصب.

كلب أمريكيّ صغير يعدو وراء رجل مخنّث تحت أضواء الكاميرات في ساحة الحرّية."[1]

فإنّ الردّ الشّافي في اعتقادي هو:

أ. الجمل الاسميّة الموظّفة هاهنا ليست أيَّ جمل، حيث نلحظ أنّ أخبارَها كلَّها جاءت جملا فعليّة.

ب. إنّ وصفنا بأنّ تلك الجمل الثّلاثَ بالاسميّة هو في الحقيقة وصفٌ، باعتبار الرّأي القائل بأنّ الجملة "الاسميّة هي: الّتي صدرها اسم. .. والفعليّة هي: الّتي صدرها فعل"[2].

أمّا إذا علمنا أنّ هناك ميزانا آخرَ "للتّفريق بين الجملتين الاسميّة والفعليّة في اللّغة العربيّة، يقوم على أساس المسند دون ارتباط بمسألة التّقدّم والتّأخّر في الجملة. فالجملة الاسميّة ما كان المسند فيها اسما، والفعليّة ما كان المسند فيها فعلا"[3].

---

[1] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص49.

[2] ابن هشام، مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 1991، ص433.

[3] حسين منصور الشّيخ، الجملة العربيّة (دراسة في مفهومها وتقسيماتها النّحويّة)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2009، ص58.

جاز لنا في هذه الحال، أن نعدّ تلك الجملَ الثّلاثَ فعليّةً، باعتبار أنّ المسند فيها كان فعلا، وهو على التّوالي:(يسير ونظر ويعدو)، حتّى وإن تصدّر الجمل الثّلاث اسم وهو لفظة (كلب).

حيث ذهب بعضهم إلى القول: "لا تكون الجملة اسميّة إلّا إذا كان المسند والمسند إليه اسمين"[1]. فإذا سلّمنا بأنّ تلك الجمل الثّلاث اسميّة، فإنّه من الواضح أنّها جملٌ تَطْفُو بالحدث والحركة، بفضل الأفعال الّتي تضمّنتها جملها الخبريّة.

ولذلك فإنّ "الجملةَ لا تدلّ على حدوثٍ أو ثبوتٍ ولكنّ الّذي يدلّ على الحدوث أو الثّبوت ما فيها من اسم أو فعلٍ"[2]. فمادام تلك الجمل قد تضمّنت أفعالًا فإنّها دلّت على الحدث والحركة.

في المقابل، قد نجد من يحاججنا بوجود بعض القصص الّتي لم تعتمد على الجملة الفعليّة؛ بل كان أساسها الجملة الاسميّة ويقصد بها الجمل المنسوخة.

كقصّة (دنيازاد)

"كانت دنيا زاد الشّاهدة الوحيدة على خيانة شهرزاد لشهريار."[3]

وذلك باعتبار أنّ النّاسخ (كان) لا يدخل إلّا على الجملة الاسمية، وعليه سيكون في اعتقادهم اسمُها مسندا إليه وخبرُها مسندا.

والرّدّ على أولئك الّذين يقولون باسمية الجملة في القصّة القصيرة جدّا، يكون أوّلا بأحقّيتنا برفض التّسليم المطلق باسميّة الجملة المنسوخة، ودليلنا على ذلك "هو ما يقول

[1] فاضل صالح السّامرّائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2، 2007، ص159.
[2] المرجع نفسه، ص162.
[3] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص75.

به الجمهور بأنّها من الجمل الفعليّة"[1]. يعني أنّنا إذا سلّمنا برأي الجمهور، فستكون حينئذ قصّة **(دنيازاد)** قد اعتمدت على الجملة الفعليّة.

ثمّ إنّ القول باسميّة الجملة المنسوخة لا يخرجها من دلالتها على الحركة وبعدها عن السّكون، "ذلك أنّهم اختلفوا في دلالة الأفعال النّاقصة على الحدث"[2].

ما نريد قوله من خلال ما سبق ذكره: أحسب أنّ الجمل المنسوخة الّتي تعوّل عليها القصّة القصيرة جدًّا، هي في رأي الجمهور من قبيل الجمل الفعليّة. ويصبح آنذاك الفعل النّاقص مسندا واسمه مسندا إليه. وكأنّ هذا النّاسخَ قد حوّلَ الجملةَ الاسميّةَ وثبوتَها وسكونَها إلى جملةٍ فعليّةٍ تفيضُ بالحركةِ والحدثِ. ولذلك لجأ إليها مبدع القصّة القصيرة جدًّا.

كقصّة (طيور – 2 –)

"كانت الرّعيّة تحنّ إلى الحرّيّة وعندما أعياها حنينها، كانت في اللّيل تحلم أنّها تحوّلت إلى طيور. .

كلّ صباح، كان الملك يعجب من شوارع المدينة الّتي كانت تزخر بريش الطّيور. . ."[3].

ممّا لا شكّ فيه، أنّ المبدعينَ في القصّة القصيرة جدّا قد همُّوا إلى الجملة الفعليّةِ ذاتِ الطّاقةِ الحركيّة. وقد نسمح لأنفسنا بأن نُلْحِقَ بها الجملَ الاسميّةَ ذاتَ الخبرِ جملة فعليّة، وكذا الجمل المنسوخة، بغض النّظر عن كونهما تدخلان ضمن الجمل الفعليّة أو الاسميّة.

---

[1] انظر: فاضل صالح السّامرّائي، الجملة الفعليّة تأليفها وأقسامها، ص158.

[2] المرجع نفسه، ص158.

[3] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص22.

نستنتج ممّا سبق، أنّ المبدعينَ قد مَالُوا بشكل واضحٍ إلى توظيفِ الجملِ القصيرة ذواتِ الطّاقةِ الاقتصاديّةِ، لِيُلَوِّنُوا بها معظمَ قصصهم. كما همُّوا أيضا إلى استحضارِ الجملِ الفعليّةِ ذَواتِ الطّاقةِ الحركيّةِ بشكلٍ لافتٍ، فاجتمعت خاصيّةُ الاختزالِ اللّغويّ مع سِمَةِ الحدوثِ والحركةِ، فتولّدت نصوصٌ مُقْتَصَدَةٌ لغويا ومكثّفة دلاليا، هي نصوص تدلّ أكثر ممّا تقول.

تركيب

بقي أن نُنَبِّهَ في الأخير إلى أنّ الاختزال اللّغويّ عمليّة تُسَخَّرُ في خدمةِ النّصّ القصير جدّا، لا أن تُسهم في تشويهه. فهو "سيف ذو حدّين: قد يذبح القاصّ نفسه بنفسه إذا لم يتعامل بذكاء"[1] مع هذا التّكثيف اللّغوي. إذ لا يجوز للمبدع أن يلقي إلينا بقصص قصيرة جدا وهي تحمل فائضا من اللّفظ.

المطلوب إذن من المبدع في جنس القصّة القصيرة جدّا، هو "العناية الشّديدة بمعجمه اللّغويّ، من خلال انتقاء ألفاظه وعباراته وتوظيفها توظيفا صائبا"[2]. بمعنى أن تكون كلُّ كلمة بقَدَرِهَا، فيحرص القاصّ حِرْصًا شديدا على أن لا يُطَالَ قصصه نوعٌ من الحشو. ولكنّ في الوقت نفسه، ليس من حقّ المبدع أن يختزل في القصّة القصيرة جدّا ويكثّف، حتّى يصبح عملُه عبارةً عن شيء تعجيزيّ يُقَدَّمُ إلى المتلقّي ونطلب منه فَهْمَ معناه. ولذلك كثيرا ما نصادف بعض النّصوص وقد أصبحت ألغازا.

وقد يصادف القارئَ أيضا "بعضُ النّصوص المختزلة أو المكثّفة بشكل مبالغ فيه إلى درجة الإحساس بالقرف والغثيان، تحسّ بأنّ الكاتب يختزل من أجل الاختزال، إذ يركّب تراكيبَ غيرَ متناسقةٍ وغيرَ ذاتِ معنًى من أجلِ التّكثيف"[3]وفقط، ودون إعمالِ أدنَى اعتبارٍ للمتلقّي، الّذي قد يجد صعوبةً كبيرةً في فكِّ طلاسمِ ما نُسِجَ له. وهذا النّوع من القصص، كفيلٌ بأن يصبح عاملا مُهِمّا لتنفير القارئ. فَمَاذا يُفْعَلُ بأدبٍ لا يُجْنَى مِنْ وَرَائِهِ غيرُ التّعبِ والإرهاقِ؟!

[1]محمّد اشويكة، المفارقة القصصيّة سعد الورزازي للنّشر، الرّباط، المغرب، ط1، 2007، ص164.

[2] عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي، ص31.

[3]محمّد اشويكة، المفارقة القصصيّة، ص164.

ثانيا/الزّمكان

بالنّظر للعلاقة الوطيدة والحميمة الّتي تربط الزّمان بالمكان؛ رأيت أن أجعلهما في مبحث واحد، فأخصّ بالحديث عنصر الزّمن وأفصّل فيه، بصفته قد لقي اهتماما واسعا من لدن النّقّاد في الأدب. ثمّ بعد ذلك أعرّج نحو دراسة المكان الّذي هو بدوره قد نال حصّته من الاهتمام من قبل الباحثين في النّقد الأدبيّ ولكن بدرجة أقلّ ممّا هو عليه في اهتماماتهم بالزّمن.

1/ الزّمن

قد يعدّ "الزّمن من المفاهيم الكبرى الّتي حار العلماء والفلاسفة والرياضياتيون في الإجماع على تعريفها؛ ممّا يذر الباب شارعا لكلّ مجتهد وما يقترحه من تعريف؛ ولكلّ مفكّر وما يتمثّله له من تحديد"[1].

فليس غريبا إذن، أن تكون لكلّ طائفة نظرتها الخاصّة للزّمن من حيث حاجتها إليه؛ "ولذلك كان للفلاسفة زمانهم، وللمتكلّمين زمانهم، وللنّحاة زمانهم، وللمؤرّخين زمانهم، وللفزيائيّين زمانهم"[2].

وتبقى "قضيّة الزّمن قضيّة كلِّ حيّ، إذ إنّها تتّصل بحياة الإنسان على الأرض"[3] منذ ولادته حتّى مماتِه. فقد كان ولا يزال، "يشكّل الزّمن واحدا من أهمّ المقولات الأساسيّة في تجربة الإنسان"[4]. ولذلك ظل "يثير الكثير من الاهتمام، وفي مجالات معرفية متعدّدة"[5].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والعلوم، الكويت، سبتمبر 1998، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص181.

[3] فاطمة محجوب، قضية الزّمن في الشّعر العربي الشّباب والمشيب، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص7.

[4] شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصيّ الشّعريّة المعاصرة، تر: حسن أحمامة، دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص69.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط3، 1997، ص61.

وقد يعدّ الأدب واحدا من أهمّ تلك المجالات الّتي ظلّت تنقّب في علاقتها بالزّمن. ولذلك "قد شغلت قضيّة الزّمن وعلاقته بالعمل الأدبيّ النّقاد منذ عهد أرسطو حين وضع قانون ((الوحدات الثّلاث)): وحدة المكان ووحدة الزّمان ووحدة الحدث"[1].

ظلّ الزمن إذن، يشغل بال النّقّاد في الأدب ويحرّضهم إلى اكتشاف أسراره المكنونة داخل النّصوص الأدبيّة لأنّه "عنصر مهمّ في الدّراسات النّقديّة الحديثة ومنه تنطلق أبرز التّقنيات السّردية المتعدّدة"[2].

يبدو ليس غريبا أن "يمثّل الزّمن عنصرا من العناصر الأساسيّة الّتي يقوم عليها فنّ القصّ. فإذا كان الأدب يعتبر فنّا زمنيا – إذا صنّفنا الفنون إلى زمانيّة ومكانيّة – فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبيّة اِلتصاقا بالزّمن"[3].

يجب التّسجيل أنّه "ظهرت قضيّة الزّمن بشكل أدقّ في الأجناس الأدبيّة الحديثة حين ظهرت الرّواية ومن بعدها القصّة القصيرة ثمّ القصّة القصيرة الطّويلة وأصبح التّساؤل قائما حول ((المدى الزّمني)) الّذي يحتلّه كلّ جنس من هذه الأجناس"[4].

وهكذا يبقى هذا "الزمن ضابط الفعل وبه يتمّ، وعلى نبضاته يسجّل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنّا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن إلا أنّنا نتبيّن أثر الزّمن عاملا فعّالا في كثير من القصص الطّويلة والرّوايات"[5].

ولذلك "أدرك الروائيون في وقت مبكّر أهمّية عنصر الزّمن في القصّة"[6]. حيث تكمن أهمّية هذا العنصر في كونه يُعدّ "أحد المكوّنات الّتي تشكّل بنية النّص (. . .). وهو

---

[1] أحمد درويش، تقنيات الفنّ القصصيّ عبر الرّاوي والحاكي، ص298.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 2005، ص30.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ((ثلاثية)) نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص37.

[4] أحمد درويش، تقنيات الفنّ القصصيّ، ص298.

[5] محمد زغلول سلّام، القصّة في الأدب السّودانيّ الحديث، ص 13.

[6] أ.أ.مندلاو، الّزمن والرّواية، تر: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط1، 1991، ص269.

يمثّل العنصر الفعّال الّذي يكمّل بقية المكوّنات الحكائية ويمنحها طابع المصداقية"[1]. فهو يظلّ عنصرا مهمّا في أيّ نصّ أدبيّ.

وبعيدا عن الجانب النّظري الّذي قد يفيدنا في التتبّع التاريخي لاهتمام النقّاد الغربيين بالّزمن على جنس الرّواية، فإنّنا سنحاول استغلال ما وصلت إليه بحوثهم القيّمة كالدّراسات التي قام بها كلّ من تودوروف وجينيت، لنحاول تطبيقها على نصوص القصة القصيرة جدّا.

أ. زمن القصة وزمن الحكاية

لماذا هذا العنوان بالذّات؟ لأنّه وجدنا من النّقّاد من "أطلق اسم القصّة على المدلول أو المضمون السّردي (. . .)؛ واسم الحكاية بمعناها الحصريّ على الدّال أو المنطوق أو الخطاب أو النّصّ السّرديّ نفسه"[2].

بدا من الضّروري إذن، أن نشير وقبل كلّ شيء، إلى أنّ ثمّة علاقة بين الزّمن والحدث؛ ولكن في الوقت نفسه، وجب التّذكير بتمييز النّقّاد بين "الزّمن الّذي يستغرقه الحدث والزّمن الّذي تستغرقه رواية الحدث"[3]. فالأوّل يمثّل زمن القصّة والثّاني يمثّل زمن السّرد أو الحكاية أو الخطاب.

أمّا زمن القصّة فهو الزّمن الحقيقيّ الّذي تستغرقه الأحداث في الواقع الإنسانيّ بعيدا عن أيّ تصرّف من السّارد، وهو أيضا الزّمن الّذي يحكم السّير الطّبيعيّ والمنطقيّ للأحداث.

---

[1] مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005، ص233.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثّقافة، ط2، 1997،ص38و39.

[3] أحمد درويش، تقنيات الفنّ القصصيّ، ص303.

أمّا زمن السّرد فنعني به ذلك "الزّمن الّذي يقدّم من خلاله السّاردُ القصّةَ"[1]؛ "وضمنه لا تظهر الأحداث بالضّرورة في ترتيب كرنولوجي"[2]، ولا في زمنها الحقيقيّ. بل قد تسير تلك الأحداث وفق قواعد أخرى؛ ممّا يجعل زمن القصّة يظهر في ثوب مغاير وهو الزّمن الكاذب.

فعندما درس النّقّاد الزّمن الرّوائي وجدوا أنّه غالبا ما يختلف التّرتيب الزّمني للأحداث داخل القصّة عمّا هو عليه في سير الأحداث داخل الخطاب؛ وذلك بفضل تلك المفارقات الزّمنية الّتي سنتحدّث عنها لاحقا. كما وجدوا أيضا أنّ الزّمن الحقيقيّ للقصّة قد أُختِزل كثيرا في الحكاية بفضل عامل تسريع الأحداث.

يمكن القول إذن، إنّ زمن القصّة الحقيقيّ قد تأثّر في الخطاب من حيث ترتيبُ الأحداث ومن حيث طولُها. "والطّريقة الّتي يتبعها في سرد الأحداث، بما فيها من اختصار وتكثيف، تجعل الزّمن المتجلّي في الكتابة، المتحقّق في الحكاية، مختلفا من حيث الطّول، والتّرتيب، عن الزّمن الّذي انتظمت فيه الحوادث عند الوقوع"[3].

فلمّا درس النقّد الروايةَ مثلا وجدَ أنَّ "نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزّمن المحكي(زمن التّخيّل)"[4].

---

[1]محمد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص87.

[2]شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصيّ، ص13.

[3] إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص101.

[4]تزفيطان طودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص47

وبما أنّ "زمن القصّة هو زمن التّجربة الواقعية والمدركة ذهنيا"[1]، فإنّه "يخضع بالضّرورة للتّتابع المنطقيّ للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التّتابع المنطقيّ"[2].

ما سنحاول تتبّعه في هذا المبحث هو: هل بقيت هذه القاعدة صالحة في القصّة القصيرة جدّا؟ وهل في القصّة القصيرة جدّا أيضا زمنان مختلفان: زمن القصّة وزمن الخطاب؟

ما يمكن أن يشدّ انتباه أيّ باحث في القصّة القصيرة جدّا أنّه يكتشف من الوهلة الأولى، أنّ زمن هذا الجنس الأدبيّ يختلف عمّا هو عليه زمن الرّواية والقصّة القصيرة.

ب. تطابق زمن القصّة مع زمن الحكاية

فإذا كان من المستحيل أن نجد رواية أو قصّة قصيرة يتطابق فيها زمن القصّة كلّيّا مع زمن الخطاب؛ فإنّ ذلك ألفيناه ممكنا مع القصّة القصيرة جدّا. إذ بات من الممكن أن نجد قصة قصيرة جدّا وقد حافظت فيها حكايتها على زمنها الحقيقيّ الّذي احتوى القصّة في عالمها الواقعيّ. سواءً من حيثُ التّرتيبُ أو الطّولُ.

والمحافظة على الزّمن الحقيقيّ للقصّة القصيرة جدّا، يعني محافظتها على عاملين:

- الأول يتمثّل في تتابعها المنطقيّ للأحداث، ونحن نعلم أنّه "ليس من الضّروري أن يتطابق تتابع الأحداث في عمل فنّي ما، مع التّرتيب الطبيعي مع أحداثها"[3]، ولا يتمّ ذلك للقصّة القصيرة جدًّا إلا باستغنائها عن المفارقات الزمنية.
- والآخر هو ثبات طول الزّمن القصصيّ الّذي جرت فيه الأحداث، ولا يتمّ ذلك إلّا بعدم الاعتماد على تسريع الأحداث.

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي(النّصّ والسّياق)، ص47.

[2] حميد حميداني، بنية النّصّ السّرديّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1999، ص91.

[3] خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص40.

فهل في المجموعات القصصية القصيرة جدّا الّتي استهدفناها بالدّراسة ما يدلّ على ذلك التّطابق بين زمن القّصة وزمن السّرد؟

في قصّة (عندما أكبر) مثلا:

"جمّعت المعلّمة حولها الأطفال وقالت:

ماذا تريدون أن تشتغلوا عندما تكبرون؟

فكّر الأوّل وقال: صيدلانيا.

برق في بال الثّاني والده وقال: معلّما.

تردّد الثّالث قليلا وقال: تاجرا.

هتف الطّفل الفلسطينيّ: مقاوما. . . "[1]

وفي قصّة (ديمقراطية) أيضا:

"وراء السّتار، تشابهت عليه الأرقام وتشابكت الرّموز. خرج من الخلوة ووضع الورقة بيضاء في صندوق الاقتراع. "[2]

كما جاء في قصة (دعاء القلب):

"طمأنته أنّه الأوّل في حياتها ولم تؤكّد له أنّه الأخير في قلبها.

دعا: يا مقلّب القلوب ثبّت قلبها. "[3]

يبدو أنّه من الجليّ في النّصوص الثّلاثة السّابقة، أن نلمس تطابقا كلّيا بين زمن القصّة وزمن الخطاب؛ إذ وجدنا أصحاب هذه النّصوص غير مضطرّين إلى توظيف ذلك

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص29.

[2] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، 57.

[3] زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليا، منشورات الوطن، الجزائر، 2017، ص14.

النّوع من المفارقات الزّمنية المشوّشة لترتيب الأحداث، ولا إلى ذلك التّسريع الّذي يختزل زمن القصّة إلى زمن أقصر منه. إذ كثيرا ما يلجأ المبدعون إلى هاتين التّقنيتين في كتاباتهم الرّوائية والقصصيّة القصيرة.

من المفيد أن نشير هنا، أنّ الزّمن القصصيّ القصير جدا قد أسهم بشكل مباشر في استغناء المبدعين الثّلاثة عن تلك التّقنيات السّردية المهمّة الّتي لا يكاد يخلو منها سرد. فإذا تتبّعنا الزّمن الّذي حضن أحداث القصّة في النّماذج الثّلاثة السّابقة اكتشفنا فيه درجة عالية من الاختزال، حتى بات لا يتعدّى في أقصى حالاته خمس دقائق.

فإذا كانت المعلّمة الّتي سألت مجموعة من التّلاميذ ليردّوا عليها بأجوبة مختلفة قد استغرقت مثلا زمنا يقدّر بخمس دقائق؛ والرّجل الّذي دخل ليدلي بصوته قد استغرق زمنا ينقص عليه بقليل؛ فإنّ الزمن الذّي استغرقه ذلك الحوار بين العاشقَين قد لا يتجاوز الدّقيقتين.

فالرّوائي مثلا، كثيرا ما قد يجد نفسه مضطرّا إلى تقنية تسريع الأحداث، لأنّ أحداث روايته تكون قد جرت في عدّة سنوات، فهو يحوّلها إلى عشرات الصّفحات. أمّا في القصص القصيرة جدّا السّابقة، فإنّ السّارد لم يكن في حاجة إلى "اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته"[1]، إذ لم يتعدّى الزّمن الحقيقيّ للقصّة في الحالات الثّلاث خمس دقائق. مما شجّع المبدع على الحفاظ على ذلك الزّمن في حكاياته وعدم استدعائه لأيّ تقنيّة سرديّة.

أما النّصوص القصيرة جدّا الّتي اعتمدت كلّيا على الحوار في نسج خيوطها، فإنّه لا محالة قد تطابق فيها زمن القصّة مع زمن الخطاب تطابقا كلّيا. شرط ألّا يتخلّلها سرد أو وصف- ولو كانا برقيين- بإمكانهما أن يخلخلا زمن القصّة.

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص156.

وهذه الخاصّية ليست غريبة على الرّواية ولا على القصّة القصيرة؛ ولكن لا يمكن أن نجدها تمسّ إلا بعض المقاطع السّردية من الرّواية أو من القصّة القصيرة؛ وذلك ما سمّاه النّقّاد بالمشهد، "حيث يتطابق زمن المحكيّ زمن الحكاية"[1]في بعض مراحل السّرد العابرة.

لا يمكن أن نغفل أمرا مفاده أنّه "في الحوار يتساوى زمن السّرد وزمن القصّة"[2]، وهذا صالح في جميع الأجناس السّردية. غير أنّه في القصّة القصيرة جدّا أظهر، لأنّ الحوار فيها بإمكانه أن يسيطر على النّص كلّه، فيؤول زمن السّرد إلى التّطابق وجوبا مع زمن القصّة.

من القصص النّموذجية الدّالة على تطابق زمن القصّة مع زمن الخطاب عبر بوّابة الحوار:

قصة (حسبة مغلوطة):

"قال الأب لابنه: الدّينار التّونسي بدولارين أمريكي.

ردّ الولد مرتبكا: ذاك على عهدكم يا والدي. الآن الدّولار الأمريكي بدينارين"[3].

ففي هذا الحوار وعلى الرّغم من تخلّله بعض السّرد والوصف الوامضَين في قوله: (قال الأب لابنه وردّ الولد مرتبكا)، فإنّ ذلك لم يباعد بين زمن القصّة وزمن الحكاية وظهرا متطابقَين.

نخلص إذن، إلى أنّ أيّ قصّة قصيرة جدّا تعتمد على الحوار، فإنّ زمن الحكاية فيها سيؤول بالضّرورة إلى التّطابق مع زمن القصّة. بشرط ألّا تشهد ولو قليلا من السّرد أو الوصف اللّذَين بإمكانهما التّأثير في البنية الزّمنية للقصّة.

---

[1]محمد عزّام، فضاء النّصّ الرّوائي، دار الحوار، سوريّة، ط1، 1996، ص122.

[2]الشّريف حبيلة، مكوّنات الخطاب السّردي مفاهيم نظريّة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص29.

[3]إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص64.

ج. اختلاف زمن الحكاية عن زمن القصّة

على الرّغم من الاختزال الشّديد في زمن القصّة القصيرة جدّا، فإنّ السّارد مضطر في كثير من الأحيان إلى استدعاء تلك التّقنيات الرّوائية الخاصّة بتسريع حركات السّرد والمتمثّلة في التّلخيص والحذف أو تلك الخاصّة بالمفارقات الزّمنية والمتمثّلة في الاستباق والاسترجاع.

1. التّسريع

يهدف تسريع حركات السّرد في القصّة القصيرة جدّا إلى اختزال زمن القصّة وتحويله إلى زمن يمكن أن يكون مناسبا لعرض النّصّ في مدّة مناسبة لحجم جنس القصّة القصيرة جدّا. "فهو من حيث التّعريف تقنيّة زمنيّة تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التّطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1].

1. 1. الحذف

ميّز جينيت من وجهة النّظر الشّكلية نوعين من الحذوف: الحذوف الصّريحة والحذوف الضّمنية. وقسّم النّوع الأوّل إلى قسمين: حذف محدّد وحذف غير محدّد. [2]

ولذلك جاز لنا القول: إنّ "الحذف يتكّون من إشارات محدّدة أو غير محددّة للفترات الزّمنية الّتي تستغرقها الأحداث في تناميها باتّجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي"[3].

ولكن ما يمكن تسجيله هاهنا، هو عدم تعويل القصّة القصيرة جدّا كثيرا على الحذف، بحكم أنّها يمكن أن تُبنى في غياب هذه الخاصية؛ لأنّ قصّتها في كثير من الأحيان قد لا تستغرق أكثرَ من بضع دقائقَ.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص156.

[2] انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117و119.

[3] محمد عزّام، فضاء النّصّ الرّوائي، ص125.

ولكن على الرّغم من ذلك فإن هذا الحذف قد ألفيناه يتنوّع في القصّة القصيرة جّدا وفق ما يلي:

1. 1. 1. الحذف الصّريح:

وهو ذلك النّوع من "الحذف الّذي يحدّد الفترة المحذوفة، من زمن القصّة بشكل صريح"[1]. "فمن وجهة النّظر الزمنيّة، يرتدّ تحليل الحذوف إلى تفحّص زمن القصّة المحذوف، وأوّل مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدّة مشار إليها (حذف محدّد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدّد). "[2]

1. 1. 1. 1. حذف محدّد:

وهو الحذف الّذي يُشار إليه بقرينة زمنيّة محدّدة بدقّة، وهذا ما سجّلنا ندرته في النّصوص القصيرة جدّا الّتي تناولناها بالدّراسة. لم نعثر سوى على بضعة نصوص، ومنها:

ما جاء في **القصّة الآتية:**

قصة (حبّة زرقاء وحبّة حمراء):

"كان مرتبكا وهو يضع الحبّة الزّرقاء في كأس الماء بعدما انتهى من غسل أسنانه بالفرشاة وتهيّأ للفراش. وكان ارتباكها أكبر بعدما وضعت الحبّة الحمراء في عشّ النّسر وهي تتهيّأ لليلتها الأولى بعدما انتهت الأفراح واللّيالي الملاح.

بعد نصف ساعة، عاد للحمّام فخورا برجولته وهو يمتدح في قلبه كل أطياف اللّون الأزرق بينما كانت هي، على سرير الهناء، تدعو بالخير لعاملات المصانع التايوانية"[3].

---

[1] محمد بوعزّة، تحليل النّصّ السّرديّ، ص94.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117

[3] إبراهيم الدرغوثي، شهرنار، ص25.

يبدو الحذف هنا صريحا ومحدّدا بفضل القرينة الزّمنيّة المتمثّلة في شبه الجملة: (بعد نصف ساعة).

2. 1. 1. 1. حذف غير محدّد:

وهو الحذف الّذي "تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدّتها غير معروفة بدقّة"[1]، ولكن مع ذلك فإنّ تلك الفترة المُسْقَطَة ستكون تقريبيّة في ذهن المتلقّي. فَقَوْلُ السّارد (بضع سنوات) ليس كقوله (بضعة أيّام).

ويبدو أنّ هذا النّوع من الحذف الصّريح غير المحدّد أكثر حضورا في القصّة القصيرة جدّا بالمقارنة مع الحذف الصّريح المحدّد. ومن نماذجه المبثوثة في المجموعات القصصيّة المستهدفة بدراستنا ما يلي:

في قصة (طمبولا):

خسر كلّ ماله الّذي ادّخره ليحرق به إلى إيطاليا. مرّت سنوات على عبوره الخاسر. شارك في طمبولة السّنة الّتي نظّمتها جمعيّة إنسانيّة ضدّ التّمييز علّه يستردّ بعض من ماله. لم يصدّق أنّه فاز بالجائزة الّتي كانت رحلة إلى كنيسة سانت أوغستين ببونة. "[2]

وفي قصّة (أحلام جياع):

صاحت: متى أتذوّق جوز الهند؟

الأمّ: حين يخطفك الفارس الأبيض.

ظلّت أمام بابها تنتظر. .

بعد أعوام سألوها. . .

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص157.

[2] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، ص36.

أجابت: تذوّقت طعم الحنظل. ."[1]

2. 1. 1. الحذف الضّمنيّ:

عُرِّفت الحذوف الضّمنية بأنّها تلك الّتي لا يصرَّح في النّص بوجودها بالذّات، والّتي إنّما يمكن للقارئ أن يستدلّ عليها من ثغرة في التّسلسل الزّمني أو انحلال الاستمرارية السّردية"[2].

كثيرا ما نفتقد "الحذف في النّصّ بالرّغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أيّ إشارة زمنية أو مضمونيّة، وإنّما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثّغرات والانقطاعات الحاصلة في التّسلسل الزّمني الّذي ينتظم القصّة"[3].

مِنْ ذلك ما جاء في قصّة (العتبة):

خرجوا للشّارع مطالبين بالعتبة في الجامعة: كلّما حاولوا بلوغ عتبة التّخرّج تدحرجوا... وجدوها عالية. "[4]

يمكن أن نلحظ بوضوح أنّ السّارد في هذا النّص، قد حذف بعض الأحداث، بين خروج التّلاميذ الجزائريين إلى الشّارع للمطالبة بالعتبة في الدّروس المقرّرة لامتحان البكالوريا؛ وما حصل لهم من انتكاسات في الجامعة بعد ذلك، بسبب تدنّي مستواهم نظير الانعكاسات السلبية لتلك العتبة.

---

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص35.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص162.

[4] زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليا، ص18.

يبدو أنّ هذا الحذف لم" يُعلِن فيه الرّاوي صراحة عن حجم الفترة الزّمنيّة المحذوفة، بل إنّنا نفهمه ضمنا ونستنتجه استنتاجا يقوم على التّدقيق والتّركيز والرّبط بين المواقف السّابقة واللّاحقة. "[1]

أرى أنّه من المفيد في الأخير أن نسجّل أنّ الحذف في القصّة القصيرة جدّا لا يستهدف في غالب الأحيان مددا زمنيّة طويلة، بل يمسّ في الغالب فترات زمنية تتراوح بين القصيرة والقصيرة جدّا.

2. 1. الخلاصة

يمكن تعريفها بأنها "استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التّفاصيل والجزئيات بل تقوم على النّظرة العابرة والعرض المختزل"[2]. وهي كثيرة الاستعمال في القصّة القصيرة جدّا بحكم اعتمادها على تكثيف الأحداث.

ومن نماذجها الّتي وقعت في أيدينا:

قصّة (هي):

"سمعته يفتخر بقوله: إنّه يتّكأ على كثير من النّساء.

حذّرته، نصحته بملح عينيها. لم يبال، انسحبت من بيته فهوى السّقف عليه.

أدرك متأخّرا أنّها كانت عموده الصّحيح"[3].

يبدو للقارئ جليّا أن السّارد في هذا النّصّ قد اعتمد على تقنيّة التّلخيص. إذ لم يشرح لنا النّص هنا، ماذا قالت الزّوج لزوجها وبم نصحته وكيف انسحبت، بل اكتفى بالإجمال على حساب التّفصيل.

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص128

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص199.

[3] زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليّا، ص5.

كما أنّ السّارد اكتفى أيضا بتوظيف الكناية في قوله (فهوى السّقف عليه)، وذلك حتّى تُلخِّص له ما لقي الزّوج بعد انسحاب زوجه.

2. المفارقات الزّمنيّة:

استطاع النّقد السّردي أن "يرصد نوعين من المفارقات: الاسترجاع وهو حكي حدث سابق عن اللّحظة الّتي وصلها السّرد، والاستباق وهو إدراج حدث لم يصله الحكي بعد"[1].

ولذلك نجد أنّ "المفارقة الزّمنية إمّا أن تكون استرجاعا analepse لأحداث ماضية، لحظة الحاضر، أو استباقا prolepse لأحداث لاحقة"[2].

1. 2. الاسترجاع:

يبدو أنّ في الاسترجاع فقط "يترك الرّاوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها للحظة لاحقة لحدوثها"[3]. "فالاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزّمن الحاضر حاضر السّرد. وفي هذه الحالة يسمّى السّرد بالسّرد الاسترجاعيّ"[4].

وعن توظيف هذه التّقنيّة في القصّة القصيرة جدّا يمكن أن نستفيد من رأي أحد نقّادها بقوله: "من الأفضل عدم استعمال الاسترجاع أي ومضات الماضي (فلاش باك)، (. . .). وليس ثمّة متّسع من تزويقها بأحداث ماضية"[5].

ونحن نوافق ما ذهب إليه هذا النّاقد، ولكن نضيف عليه أنّه إذا كان الاسترجاع خاصّا بتعريف الشّخصيات فهو مُرحّب به في القصّة القصيرة جدّا. وهذا ما لمسناه في مجموعاتنا القصصيّة الّتي كادت أن تخلو من تقنية الاسترجاع. ومن تلك القصص القليلة الّتي وظّفت تقنية الاسترجاع:

---

[1] شريف حبيلة، مكوّنات الخطاب السّردي، ص34.

[2] محمّد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي، ص89.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية دراسة مقارنة ((ثلاثية)) نجيب محفوظ، ص58.

[4] محمد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي، ص89.

[5] سيلفيا إي كامرمان، فن الأقصوصة، مجموعة مقالات، تر: كاظم سعد الدّين، منشورات وزارة الثّقافة والفنون، العراق، 1978، ص15.

وجدنا قصّة (العلاّمة):

عند تمثال منحوت، تجمّع متسكّعون عصْرَنُوهُ بسيجارة وهاتف، اهتزّ شيخ، صاح: ذلك رجل في سنّكم حارب الرّذائل والموبقات، قهر أعتى مستعمر، أعاد أمّة إلى الحياة، هوى إلى الأرض يتلظّى من قهقهات. . . "[1]

لا يمكن أن يخفى على أحد أنّ السّاردة في هذا النّص قد لجأت إلى الاسترجاع بغية التّعريف بجانب مهمّ من حياة العلاّمة والمصلح الجزائري عبد الحميد بن باديس، هذه الشّخصية الّتي تولّت مكافحة الجهل وتصدّت لمخطّطات الاستدمار الفرنسيّ. ولم يكن استدعاؤها لهذه التّقنيّة بهدف جمالي.

2. 2. الاستباق

ويسمّى أيضا الاستقبال والاستشراف، ومعناه هو "القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة الّتي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلّع إلى ما سيحصل من مستجدّات"[2].

بمعنى آخر، فالاستباق هو: عندما يستدعي السّارد نصّه أحداثا لم تقع بعدُ أو توقّع حدوثها في المستقبل. والاستباق "يُستخدم بشكل فعّالٍ في ما يُسمّى بالسّرد العليم بكلّ شيءٍ"[3].

يبدو أنّ هذه التّقنيّة السّردية "نادرة في القصّة القصيرة جدّا"[4]، ربّما لأنّها "تتنافى مع فكرة التّشويق"[5]، وذلك ما أكّدته دراستنا للمجموعات القصصيّة المستهدفة بالبحث، إذ لم نستطع أن نعثر على أكثرَ من ثلاث قصص قد لجأت إلى توظيف الاستباق.

---

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص72.

[2] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص132.

[3] شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصي، ص77.

[4] جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدا، ص110.

[5] سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، ص65.

من ذلك قصّة (فرصة):

"أقسم أنّه لو تمنح له الفرصة ويقف أمامها سيعترف أنّ ما قام به ليس من الآداب ولمّا كان له ذلك طردته من السّلك "لجنة التأديب"[1].

يمكن القول إنّه "عندما يُعلَن مسبقا عمّا سيحدث"[2]، فمعناه أنّ التّرتيب المنطقي للأحداث سيختلّ. وهذا ما حصل مع هذه القصّة، إذ أخبرَنا السّارد مسبقا أنّ البطل سيعترف إذا ما أُتيحت له الفرصةُ؛ وفعلا اعترف.

يمكن أن نستخلص فنقول: إنّ القصّة القصيرة جدّا ونظرًا لعدم اعتمادها على الحذف والمفارقات الزّمنية فإنّ زمن السّرد يظلّ غير بعيد عن زمن القصّ، بل وفي كثير من الأحيان يطابقه.

فإذا كان في الرّواية: "زمن السّرد <زمن القصّة"[3]؛

فإنّ في القصّة القصيرة جدّا: زمن السّرد =زمن القصّة.

2/المكان

يبدو أنّ الحديث عن الزّمن في العمليّة السّرديّة لا يمكنه أن يمرّ دون الالتفات إلى عنصر المكان. إذ لا معنى لأحدهما دون الآخر، ولذلك كان "الزّمان والمكان – كما يقول الفلاسفة– وجهين لعملة واحدة"[4].

ممّا لا تردّد فيه هو أنّ "المكان هو الإطار الّذي تقع فيه الأحداث"[5]، ولكن لا عبرة لهذا العنصر دون عامل الزّمن. "وهكذا فإنّ المكان يكاد يخلو من المعنى ما لم يقترن بالزّمان"[6].

---

[1]زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليّا، ص24.

[2] تزفيطان طودوروف، الشعريّة، ص48.

[3]انظر :آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظريّة والتّطبيق، ص126.

[4]صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية، دار المدى، سوريّة، ط1، 2003، ص199.

[5]سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص106.

[6]صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية، ص199.

في المقابل قد يكون للمكان "أهميّة كبيرة، لا تقلّ كثيرا عن أهميّة الزّمن"[1]. بل ويعدّ المكان العنصر الهام الحيويّ للزّمان"[2]؛ إذ يغدو المكان عنصرا فعّالا في البناء السّردي.

وهكذا يبقى "المكان مكوّنا محوريا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن"[3].

أ. أشكال المكان في القصّة القصيرة جدّا

استطاع جنس القصّة القصيرة جدّا أن يستدعي عدّة أنماط من الأمكنة، وقد تنوّعت بشكل لافت للانتباه. فكان المكان المفتوح والمكان المغلق والمكان الصّريح والمكان الضّمنيّ والمكان المهمل والمكان الغريب والمكان المتعدّد. سنحاول أن نبيّن ذلك من خلال بعض النّماذج القصصيّة.

1. المكان المفتوح:

لجأت بعض النّصوص المدروسة إلى الأمكنة المفتوحة مثل السّوق والشّارع والجامعة والسّاحة العموميّة والمطار والحقل والشّاطئ وغيرها. ومن القصص الّتي وظّفت المكان المفتوح:

قصّة (قوس بالمجّان):

"إنّا لوقوف في بطحاء عبارة عن ملعب لكرة القدم، إذ أقبل علينا الأخرس بن صمّام متقوّسا على عصاه، متعثّرا في شيخوخته. ما أن رمقه ميت بن نعسان حتّى ناداه:

- كم ثمن القوس يا أخرس؟

أجابه، وهو مأسور بانحناءَتِه:

[1] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتّطبيق، ص32.

[2] مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات نصر الله، ص127.

[3] محمد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص99.

- لا تقلق يا ميت، سيصلك مجّانًا. "[1]

والمكان المفتوح في هذا النّصّ هو ملعب لكرة القدم.

2. المكان المغلق:

من الأمكنة المغلقة الّتي اتّخذتها القصّة القصيرة جدّا: الغرفة وحجرة التّدريس والمقهى والحانة والسّيّارة والطّائرة والباخرة وغيرها.

من ذلك قصّة (الظّلّ):

"دعا كلّ معارفه إلى بيته ليشاهدوا معه مروره في التّلفزيون. دقّت ساعة البثّ، ساد الصّمت، اشرأبت الأعناق. صرخ أنا هنا، هناك؛ ذلك الظّلّ. ستتحرّك يدي، لتعرفوني."[2]

والمكان المغلق في النّصّ السّابق هو البيت.

3. المكان الصّريح:

ليس بدعا أن تصرّح القصّة القصيرة جدّا بالمكان الّذي تحرّكت فيه شخصياتها، بل هذا هو الأمر الطّبيعي في السّرد.

فالسّارد لا يصرّح بالمكان إلّا إذا كان في التّصريح إضافة للدّلالة، وإلّا لكان من قبيل الحشو. لأنّ طبيعة القصّة القصيرة جدّا لا تحتمل فائض اللّفظ.

---

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس بن صمام، الرّباط نت، المغرب، (د.ت)، ص9.

[2] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، ص15.

من ذلك قصّة (ميزان العدالة):

"مرّ على قصر العدالة، وقف ينظر للرّسم في الأعلى، رَسْمُ ميزان وسيف يتوسّط الكفّتين، دقّق النّظر، كانت الكفّة بجهة اليسار ترتفع عن الأخرى قليلا، مشى لمشواره، تذكّر كلاما عن الرّسّام الّذي سرقه الوقت"[1].

يبدو من الواضح في هذا النّص، أنّ السّارد قد بنى قصّته على التّصريح بالمكان الّذي تتحرّك فيه شخصيته. فلولا مرور البطل من أمام قصر العدالة لما نظر إلى الرّسم. ولولا هذا التّصريح بالمكان لَما استطاع القارئ أن يضع يده على المعنى الّذي يريده السّارد.

في المقابل عثرنا على بعض القصص قد صرّحت بالمكان ولكنّ ذلك لم يخدم النّص، إذ لم يعط للدّلالة أيّ إضافة، بل كان عدم التّصريح أولى.

من تلك النّصوص قصّة (النّظّارة السّوداء):

"على الشاطئ يزدحم المصطافون ولا يرى غير أجساد النّساء والصّبايا، يضع نظّارته السّوداء ويتتبّع بنظراته الثّاقبة هذه الأجساد الغضّة، المتمايلة والمثيرة. تسيل شهوته يمسّد لحيته الكثّة ويبتلع ريقه الجاف. . . بجانبه قصور من الرّمل يصنعها طفله. وزوجته بجلبابها الأسود يفيض على كلّ جسدها وخمارها المنسدل إلى ركبتيها تصبّ له الشّاي."[2]

أزعم أنّ القاصّة في هذا النّصّ لم توفّق في تصريحها بمكان الأحداث. لأنّه في نظري عندما قالت: «على الشّاطئ»، فإنّها لم تضف في الدّلالة شيئا. ولذلك كان من الأفضل حسب اعتقادي إسقاط التّصريح بالمكان مادام كلّ ما في النّص يدلّ عليه، وخاصّة في قولها: «يزدحم المصطافون » و«بجانبه قصور من الرّمل يصنعها طفله».

[1] خالد ساحلي، لوحات واشية، ص133.

[2] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص70.

4. المكان الضّمنيّ:

اعتمدت الكثير من النّصوص القصيرة جدّا على عدم التّصريح بالمكان، ولكن عوّضت ذلك بأن عمدت إلى بعض القرائن الدّالة عليه، ولذلك جاز لنا أن نقول إنّ المكان في هذه الحال اتّخذ صفة الضمنيّة.

من الأمثلة الّتي تشير إلى هذا النّوع من الأمكنة في القصّة القصيرة جدّا:

القصّة الآتيّة:

"الحالمون بالحياة تخذلهم الزّوارق في منتصف الرّحلة وتُهديهم إلينا نحن الأسماك المحظوظة. !"[1]

يبدو جليّا في هذا النّصّ أنّ المكان الّذي تتحرّك فيه الشّخصيات المتمثّلة في أولئك الّذين خذلتهم الزّوارق وأهدتهم للأسماك هو البحر قبلة الشّباب الإفريقيّ إلى أوربّا. ولكنّ القاصّة آثرت إغفاله لأنّ السّياق يدلّ عليه.

5. المكان المهمل:

على الرّغم من الأهمّيّة الكبيرة الّتي يُحظى بها عنصر المكان في السّرد فإنّ جنس القصّة القصيرة جدّا كثيرا ما يستغني عن ذكره ويجعل منه عنصرا مغيّبا لا يفيد في القصّة شيئا.

من ذلك قصّة(مفارقة):

"أهدته قلبا. . أهداها وردا. . بعد لحظات ذبل الورد، لكنّ القلب ظلّ ينبض ويفيض حنانا"[2].

[1] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص42.

[2] رقيّة هجريس، زخّات حروف، ص93.

نرى أنّ هذه القصّة قد غيّبت المكان لأنّ ذكره في منظوري لا دور له هنا في أحداث القصّة. فتحديد المكان في هذا النّص لا يضيف أيّ دلالة له، لذلك آثرت السّاردة إغفالَه. لكن يجب التّنبيه إلى أنّ تغييب المكان ليس معناه أنّه غير موجود، بل غير مذكور فقط.

6. المكان الغريب:

وجدنا أنّ القصص القصيرة جدّا قد تلجأ أحيانا إلى استحضار المكان الغريب أو الخيالي أو العجيب. وعندما نصرّح بغرابة المكان فليس معناه أن الغرابة في ذلك المكان في حدّ ذاته، إنّما أن تجري الأحداث في ذلك المكان فتمّة الغرابة.

من ذلك (قصة أحلام مسافرة في الزّمن):

"ذكر لي الأخرس بن صمام، وهو يروي عن القدماء، قال:

«إنّا وجدنا النّاس قبلنا كانوا أعظم أجساما، وأوفر مع أجسامهم أحلاما»

وأثناء انشغالي بهذه الحكمة المروية، وجدتني مرّة أحلم أنّي أضاجع إحدى نساء ذلك الزّمان لضخامتها برجلي، فضاع منّي حذائي. دخلت أبحث عنه في الأحشاء، فألفيت هناك ميّت بن نعسان. ما أن رآني حتّى أقعى من شدّة ضحكه، وهو يقول: لن تلقى حذاءك، فأنا منذ مدّة أبحث عن درّاجتي، فلا أثر.

ففزعت من حلمي، وأنا أتساءل: يا ترى، وفق أي مقياس كانت قصصهم القصيرة جدّا؟"[1].

على الرّغم من أنّ المكان الّذي ننعته هنا في هذا النّصّ كان حلما، فإنّ ذلك قد يثير في القارئ دهشة وعجبا كبيرين. فكيف للسّارد أن يحرّك أحداث شخصياته الآدمية في جوف امرأة.

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس بن صمّام، ص40.

7. المكان الحقيقي:

كثيرا ما "يلجأ السّرد إلى الأماكن بأسمائها وصفاتها"[1]، فقد يقوم-حينئذ-هذا الاستدعاء للمكان الحقيقيّ بإيهام المتلقّي بتوثيق النّصّ. إذ إنّ المبدع "حين يصف أمكنة حقيقيّة، فإنّه يجعل القارئ(يثق) أكثر في القصّة[2]"، فيظنّ أنّه مع قصّة حقيقيّة. ومن تلكم النّصوص:

قصّة(السّائحة):

"يبدو مطار الدّار البيضاء بحجم مدينة ومن السّهل أن أَتُوهَ فيه، كنت أمام مقصورة هاتف أجرّب أرقام أحبّتي المغاربة، وكان هناك رجل يتابع حركاتي. . . أفشل في تركيب الأرقام المناسبة والرّجل يسلّط نظراته عليّ، من الممتع أن أثير اهتمام رجل وسيم. أفشل في التّواصل مع أحد من الأحبّة المغاربة ونظرات ذلك الرّجل أصبحت تضايقني وتستفزّ المرأة الغريبة. . .

هل يتربّص بي؟ هل شعر أنّي غريبة ووحيدة ويريد أن يقتنص لحظة ارتباكي لسرقتي؟ إنّه يقترب منّي الآن. . . أتحسّس حقيبتي جيّدا، يقترب منّي أكثر وأشدّ على حقيبتي أكثر. . .

وفي اللّحظة الّتي كنت أهمّ بالصّراخ في وجهه مدّ لي الرّجل هاتفه الجوّال وقال بنبرة هادئة: «تفضّلي. . . اطلبي من تريدين، مقصورة الهاتف تلك معطّبة». !!"[3].

يكاد يجزم كلّ متلقٍّ أنّ هذه القصّة واقعيّة بفضل اهتداء السّاردة إلى وصف المكان الحقيقيّ الّذي هو مطار الدّار البيضاء. استطاع إذن، حضور المكان المحدّد بالاسم في القصّة القصيرة جدّا، أن يُلبِس النّصّ ثوب القصّة الواقعيّة القريبة من الخبر.

---

[1] محمّد زيدان، البنية السّرديّة في النّصّ الشّعريّ، ص222.

[2] محمّد عزّام، فضاء النّصّ الرّوائي، ص115.

[3] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص65.

8. المكان المتعدّد:

من اللّافت للانتباه أنّ القصّة القصيرة جدّا في معظمها قد حرصت على عدم تعدّد أمكنتها، وهذا ما ناسب طبيعتها الّتي تعتمد على التّكثيف. ولذلك برزت جلّ النّصوص المصرّح بأمكنتها أحادية المكان. ومن النّصوص متعدّدة الأمكنة نجد **قصّة (يبحث عنها):**

"يضرب الكاتب في أرجاء المدينة. يدخل المقاهي، يلج الحانات، يتسكّع في السّاحات، يتّكئ على سيّارته أمام الكليّات. . .

يبحث عن فتاة طريّة ترخي شهوته المشدودة وتكون موضوعا ممكنا لكتابة قصّة تليق بعذريّة صفحته وسائل قلمه"[1].

فالقصّة هاهنا وعلى الرّغم من حجمها المكثّف فإنّها لم تقنع بأحاديّة المكان، بل راحت إلى خيار التعدّد لأنّ دلالة القصّة تستدعي ذلك.

ب. علاقة المكان بالشخصيات:

على الرّغم من اختلاف طبيعة توظيف عنصر المكان في القصّة القصيرة جدّا عن سائر السّرود الأُخَر، فإنّ طبيعة العلائق الّتي تجمعه مع العناصر السّردية المشكّلة للقصّة لا تختلف عن طبيعتها في الأجناس الأخرى.

و "لمّا كان المكان عنصرا من عناصر بنية النّصّ السّردي فإنّ تفاعله مع سائر العناصر الّتي تؤلّف تلك البنية أمر بديهي"[2]. وواقع "الحال أنّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد كالشّخصيات"[3]مثلا. وذلك ما سنحاول الكشف عنه من خلال ما يتوافر لدينا من نماذج متنوّعة.

---

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص57.

[2] سرحان جفات، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية 147، مجلد4، ع1، حزيران 2005.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص26.

ممّا لاشكّ فيه هو وجود ذلك التّرابط الوثيق والمتبادل بين عنصري المكان والشّخصيات، و "أنّ هذا التّرابط يمكن أن ينتهي بنا إلى تأكيد نوع من التّطابق بينهما وعلى كافّة الأصعدة"[1].

يمكن أن نزعم إذن، أنّ "للمكان علاقة بالشخوص*، وبما لها من طباع مركوزة في النّفوس"[2]. ومن ثمّة يمكن أن نقول: "إنّ المكان يتجاوز وظيفته كوعاء وحيّز للشخصيات الماكنة فيه"[3].

قد يكون بإمكان طبيعة المكان "أن تكشف لنا الحالة الشّعوريّة الّتي تعيشها الشّخصية بل وقد تساهم في التّحوّلات الدّاخلية الّتي تطرأ عليها"[4].

وعن ذلك نضرب مثلا قصّة(لوحة):

"زرت معرضا للفنّ التّشكيلي، فجذبتني لوحة تتشابك فيها الخطوط والألوان، ويتخاصم على أديمها الغموض والفصاحة. قرأت فيها كلّ شيء ولم أستوعب أيّ شيء. ثمّ ما برحت أن اكتشفت فيها الشّيطان مختبئا، مع كلّ تحديق فيها يريك وجها من وجوهه المتناسلة"[5].

ففي هذا النّص يستطيع وبسهولة أن يكشف القارئ عن أهّم ميزة لدى الشّخصيّة البطلة وهي أنّها مثقّفة ومهتمّة بالفنّ التّشكيلي. وقد استطاع المتلقّي معرفة ذلك بحكم أنّ السّارد اختار لأحداث قصّته مكانا يتمثّل في معرض للفنّ التّشكيليّ.

---

[1]سعيد يقطين، قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، 1997، ص303.

* لا يحبّذ عبد الملك مرتاض هذا المصطلح في كتابه« في نظرية الرّواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1998، عالم المعرفة، ص74»، ويؤثر عليه مصطلح "شخصياتpersonnage " الذي مفرده شخصية، أما شخوص فمفردها شخصpersonne .

[2]إبراهيم خليل، بنية النص السّردي، ص166.

[3]عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص152.

[4] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص30.

[5]جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص19.

ولكن قد يقول القائل إنّ القارئ في هذا النّصّ بإمكانه أن يكتشف اهتمام البطل بالفنّ التّشكيليّ دون ذكر المكان وهو المعرض، وذلك بواسطة الأحداث التّالية لذكره له.

أكاد أزعم أنّ الرّد الصّحيح في هذا الموقف، هو أنّه لو لم يُذكر المكان في القصّة، لحقّ لأيّ قارئ كان، أن يتوقّع بأن يكون البطل قد لقي هذه اللّوحة في أيّ مكان آخر، وربّما مصادفة.

ولذلك قلنا: إنّ توظيف السّارد لهذا المكان، وهو المعرض الّذي زاره البطل، قد كشف لنا عن طبيعة شخصيته المهتمّة بالثقافة عامّة وبالفنّ التّشكيليّ خاصّة. ولذلك فإنّ المكان قد يعدّ رسولا إلى القارئ لكي يكشف له عن جانب من صفات الشّخصيات الدّاخلية أو الخارجيّة والّتي لها علاقة بالحدث طبعا.

كما يمكن للصّفات عند الشّخصية أو أفعالها أن تنبّئنا بطبيعة المكان الحاضن لها وتدلّنا عليه.

من ذلك النّوع لدينا قصّة (الحاصد):

"طويل القامة. بارز العروق. منحن على منجله طول يومه. خلّف وراءه أكواما من الحصاد. تراءت له أفعى رقطاء تتّجه نحوه. استمرّ في انحنائه ولم يبال بها قطّ. وما أن غرست أنيابها في ساقه نافثة سمّها حتّى سقطت ميتة. أخذها وربط بها قبضة من السّنابل. "[1]

ما لا يدعو للشّكّ هو أنّ المكان الحاضن لأحداث القصّة كلّها هو الحقل وليس مكانا آخر غيره. والّذي قادنا إلى ذلك هو وصف السّارد للحاصد بطل القصّة وخاصّة عندما قال عنه: (استمرّ في انحنائه). فهذا دليل قاطع على أنّ المكان الّذي تحرّك فيه الحاصد هو الحقل.

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص77.

تركيب

في الأخير نودّ أن نشير بقولنا: إنّ جنس القصّة القصيرة جدّا وعلى الرّغم من حجمه المتناهي في الصّغر، فإنّه استطاع أن يحمل عُنْصَرَيْ الزّمن والمكان ليكونا مادة دسمة للدّراسة بفضل تنوّع ظهورهما في هذا النوع من السّرد.

من أهمّ النّتائج في هذا المبحث هو الوصول إلى أنّ زمن السّرد في القصّة القصيرة جدّا قريب جدّا من زمن القصّة وفي أحايين كثيرة يطابقه. هذا الأخير والّذي نعني به تطابق زمن القصّة مع زمن الحكاية ميزة تفرّد بها هذا النّوع من السّرود إذ لا نعتقد أنّه يمكن أن يوجد هذا التّطابق في سرد غيره من السّرود الحديثة. وهذا طبعا بفضل المساحة السّردية الضّيّقة لجنس القصّة القصيرة جدّا.

أمّا عن المكان فوجدناه في هذا الجنس متنوّعا بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة والصّريحة والضّمنية والمهملة والحقيقية والغريبة. كما ألفينا عنصر المكان يقيم مع الشّخصيات علاقة تفاعلية، فهو الّذي ينبّئنا أحيانا بطبيعة الشّخصية وأحيانا أخرى وجدنا الشّخصية هي الّتي تكشف لنا المكان الحاضن لها.

ثالثا/الشّخصية

تعدّ "الشّخصية في القصّة عمودها المتين، وأساسها القويم، بها يبنى الحدث ويعرف"[1]. ويبدو أنّه "من الخطأ الفصل أو التّفرقة بين الشّخصية والحدث، لأنّ الحدث هو الشّخصية"[2]. فلا يمكن أن نتصوّر – ومهما كان نوع القصّة – حدثا دون عنصر الشّخصية.

ولن تظلّ "الشّخصية تابعة للحدث أو منفعلة به، وإنّما تصبح جزءا مكوّنا وضروريّا لتلاحم السّرد"[3]. ولذلك نبقى دائما نحسّ بتلك العلاقة الحميمة القائمة بين الشّخصية والحدث.

عدّ السّرديون "الشّخصية عنصرا محوريّا في كلّ سرد"[4]. وباتت من "أهمّ مكوّنات العمل الحكائي، لأنّها تمثّل العنصر الحيويّ الّذي يضطلع بمختلف الأفعال الّتي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[5]. كما أنّ الحكي يشكّل ضرورة لبناء الحكاية، فكذلك "تشكّل الشّخصية أحد أعمدة السّرد الّتي تقوم عليها الحكاية أو الحادثة"[6]. ولذلك نؤول إلى القول: إنّ "القصّة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلوًّا تامًّا سواء من الشخصية أو الحادثة"[7].

فليس بدعا أن تُستَدعى الشّخصيةُ في القصّة القصيرة جدّا وتصبح عنصرا عمدة يقوم عليه الحدث. فهذا السّرد القصير جدّا مثله مثل غيره من السّرود الّتي لا يمكنها أن تتشكّل بعيدة عن الشّخصيات.

---

[1] نبيل حمدي الشاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة، ص19.

[2] رشاد رشدي، فن القصة القصية، ص30.

[3] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص209.

[4] محمد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي، ص39

[5] سعيد يقطين، قال الرّاوي، ص87.

[6] يوسف حطّيني، في سردية القصيدة الحكائية، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، سورية، 2010ص35.

[7] عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص108.

يجب التّسليم بالاختلاف الشّاسع بين طبيعة الشّخصية في الرّواية وفي القصّة القصيرة من جهة، وبين نظيرتها في القصّة القصيرة جدّا. بحكم أنّ حضور الشّخصية له مميّزاته وخصائصه تبعا للجنس القصصيّ الّذي وُظّفت فيه. ولكن هذا لا يمكن أن يؤدّي في أيّ حال من الأحوال إلى إعفاء الشّخصية من الحضور في القصّة القصيرة جدّا، لأنّ هذه الأخيرة لا تستطيع أن تولد دونها.

يبدو أنّ الحديث عن الشّخصية في القصّة القصيرة جدّا يقودنا حتما إلى طرح بعض الأسئلة المتعلّقة بذلك. ومنها: هل الشّخصية في القصّة القصيرة جدّا تحتمل الوصف؟ وهل تقبل التّعدد؟ وما هي طبيعتها؟ وما هي أنواعها؟

1. الوصف:

من البّديهي "أنّ الشّخصية في القصّة القصيرة جدّا لا تحتمل رصد عوالمها الخارجية ووصف أفعالها وأحوالها وعواطفها على حساب تنامي الفعليّة فيها"[1]. ذلك لأنّ اعتماد المبدع فيها على التّكثيف اللّغوي لا يسمح بذكر أوصاف الشّخصية، إلّا ذلك الوصف الّذي له علاقة مباشرة بالحدث. حيث إذا أُستغني عنه اختلّ معنى النّصّ أو تسلّل إليه الغموض. فهو لا يتعدّى أن يكون وصفا شحيحا يُقَدِّمُ "لنا من المعلومات عن الشّخصيات ما هو ضروريّ فقط"[2].

فإذا كان الرّوائي والقاصّ في القصّة القصيرة يهتمّان بملامح الشّخصية ومكنوناتها. فإنّ المبدع في القصّة القصيرة جدّا قد ركّز اهتمامَه "بالشّخصية الحكائيّة من حيث الأعمالُ الّتي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجيّة"[3].

---

[1] جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، ص201.

[2] سيلفيا إي كامرمان، فن كتابة الأقصوصة (مجموعة مقالات)، تر: كاظم سعد الدين، ص17.

[3] حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردي، ص52.

يمكن أن نقول إذن، إنّ المبدع في جنس القصّة القصيرة جدّا أضحى لا يعبأ بالقول: "ما هي صفات الفاعل؟ "وإنّما صبّ كلّ همّه حول قوله "ماذا فعل الفاعل وكيف؟". لأنّ طبيعة النّصّ القصير جدّا تتعارض مع وجود ذلك النّوع من الإسهاب في وصف الشّخصيات.

فمن العيب الجمالي أن "يلجأ بعض كتّاب القصّة القصيرة جدّا إلى التّفصيل في وصف الشّخصيات إلى درجة الاستقصاء والاستقراء؛ مما يؤثّر هذا سلبا على أهمّ ركن في القصّة القصيرة جدا ألا وهو: ركن التكثيف."[1]وخاصّة إذا كان في النّص ما يغني عن هذا الوصف.

من تلكم القصص الّتي أرى أنّها أسهبت في وصف شخصياتها وهي في غير حاجة إلى ذلك، هذا النّصّ لسميّة البوغافرية:

قصّة (أبناء الرّبيع)

" اسمها الصّافية. . . بنت قرويّة تفيض أنوثة وشبابا وسذاجة أيضا. . . تزوّجت بشابّ وسيم. تقيم معه في فرنسا. لا تزور بلدها وترى أهلها إلا من صيف لآخر. . . كشفت لأخواتها لأوّل مرّة عن مأساتها بعدما استمعت إلى شريط منغّصات حياتهن:

- أمّا أنا فزوجي لا أراه إلا حينما يأتي في آخر الأسبوع ليغيّر ملابسه أو ليأكل.

ضحكت أخواتها وغمزن لبعضهن متهكّمات:

- والأبناء الخمس*سقطوا عليك من السّماء أم أهدتهم إليك نصرانية؟؟؟

زفرت وقالت بنبرة مفعمة بالحسرة:

- إنّهم كلّهم أبناء الرّبيع؟ . . .هم ثمرة كلّ صائفة أقضيها بينكن في الرّيف.

فقالت لها أختها الصّغرى بنبرة لا تخلو من المرارة:

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص361.

*الصّواب:(الخمسة)، لأنّ العدد في هذه الحال يخالف المعدود في التّذكير والتّأنيث.

- هيّا تجهّزي اللّيلة لاحتضان الابن السّادس، يا عروس الأصياف، إنّ عروسك قادم.

نظرت إلى زوجها بازدراء. .حضنت إليها أولادها الخمس*كأنّها خشيت أن يخطفهم منها، ولم تتبعه ولم تنم ليلتها في غرفتها. . . "[1].

يبدو أن القاصّة في قصّتها هذه قد آثرت أن تبدأها بوصف لبطلتها. لا ضير في ذلك طبعا، غير أن خطأنها الفنّي في – نظري– تمثّل في كونها قد ألحقت صفاتٍ بالبطلة لا تضيف في المعنى شيئا، لأنّ في القصّة قرائنَ أخرى تدلّ على المعنى نفسه.

من ذلك قول القاصّة في مطلع نصها: "اسمها الصّافية. . . بنت قروية تفيض أنوثة وشبابا وسذاجة أيضا. . . "

فوصف شخصية الصّافية بالقرويّة لا مبرّر له لأنّ هذه الشّخصية ستقول لأخواتها فيما بعد: "هم ثمرة كلّ صائفة أقضيها بينكن في الرّيف"، فالعبارة تتضمّن أنّ الصّافية قرويّة، ولذلك نظنّ أنّ إلحاق هذه الصّفة بها في بداية القصّة يعدّ فضلة وهذا أمر قد يسيء إلى النّصّ فنّيّا.

وأن تجمع القاصّة في شخصيتها صفتي الأنوثة والشّباب وهما مسبوقتان بالفعل (تفيض) لا مبرّر له أيضا. لأنّه يبدو لي في هذه الحال أنّ حضور إحدى الصّفتين قد ينوب عن حضور الأخرى. كان بإمكان القاصّة مثلا أن تكتفي بقولها (تفيض أنوثة) ما دامت قد تحقّقت الصّفة الّتي تستهدفها وهي شدّة حاجة الصّافية للإشباع الجنسيّ. وهنا لا يهمّها إن كانت شابّة. بل تبدو كذلك، خاصّة عندما نُعت الزّوج بالشّاب الوسيم. أو كان على الكاتبة أن تكتفي بقولها (تفيض شبابا)، وهذا الوصف وحده كفيل بأن يستلزم كون البطلة كانت تفيض أنوثة.

---

*الصّواب:(الخمسة).

[1]سمية البوغافرية، أقواس، ص93-94.

وصفت القاصّة أيضا بطلتها بقولها: (لا تزور بلدها وترى أهلها إلا من صيف لآخر. . .)، وهذا لا أراه إلا وصفا فضلة في ظلّ وجود قول البطلة: (هم ثمرة كلّ صائفة أقضيها بينكن في الرّيف). فالعبارة الأخيرة وبالإضافة إلى الغرض الّذي جاءت من أجله، أدّت أيضا المعنى الّذي تطلبه العبارة الأولى. خاصّة وأنّ القاصّة أخبرت بإقامة بطلتها في فرنسا ونعتتها بعروس الأطياف.

كما لنا تحفظّ حول وجود الألفاظ (اسمها- بنت- أيضا) في وصف شخصيّة الصّافية. ولذلك أقترح هذه البداية الّتي حاولتُ فيها إبعاد القصّة عن نوافل الوصف العالق بشخصيّة البطلة. دون أن أسمح لنفسي بحقّ التّصرف في أسلوب القاصّة الّذي لم يلحقه الإسهاب في وصف شخصية البطلة.

فتصبح البداية أحسنَ في رأيي لو كانت: (الصّافية. . . شابّة تفيض أنوثة وسذاجة أيضا. . . تزوّجت بشابّ وسيم. تقيم معه في فرنسا. كشفت لأخواتها. . .)

ما يستحقّ التّسجيل إذن، هو "أنّ القصّة القصيرة جدّا لا تقدّم من الشّخصية سوى ضرورتها القصوى"[1]. إذ إنّ القاصّ لا يمكنه أن يعرض وصفا لها – ولو كان للبطل – ما لم يكن هذا الوصف خادما مباشرا للحدث أو أنّ غيابه قد يؤثر في مجريات النّصّ. خاصّة إذا علمنا أنّ هذا الحدث في حدّ ذاته يتميّز بالاختزال والوحدة. فلا يمكن البتّة قبول أيّ وصف للشّخصيات، إلا ما كان مختزلا مفيدا للمعنى. هذا طبعا إذا كان يستحيل استدعاء شخصيات مجرّدة من الوصف تماما.

ومن القصص الّتي لجأت إلى وصف شخصياتها لأنّها رأت في ذلك ضرورة ملحّة تستدعيها الدّلالة، **قصّة (هزيم الرّعد)** للقاصّة سميّة البوغافرية. وقد تعمّدتُ هذا الاختيار، لأُبَيِّنَ أنّ ذلك الوصف المجانيّ الّذي سجّلناه ضدّ المبدعة في قصّتها السّابقة **(أبناء الربيع)** إنّما كان زلّة فنّيّة فقط.

[1] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص32.

"صوته حادّ، نافذ . . ، يخترق الآذان من مسافات بعيدة. . يتقدّم دائما صفوف المتظاهرين. . يهتف بالنّصر العربيّ وبنصرة الحقّ. . يتسابق إلى الميكروفونات وإلى عدسات الكاميرات لإيصال كلمته إلى أقصى الحدود. .

حيث حلّ ضخّه حماسا، ونفخا في الهمم، ولعنا وسبّا للجبناء والعملاء. . أحيانا، يعرّي صدره العريض، للبرد والرّياح. . يلطمه بقبضاته القويّة وهو يزمجر بصوته الرعديّ:

- هذا الصّدر أولى أن يخترقه الرّصاص أو أدكّه بيدي إن استساغ هواء الذّلّ والمهانة ورضي بحياة الجبن.

استيقظت أسرته، ولا أثر له في البيت. صرخت زوجته، وولولت على زوجها المختطف من فراشه. . اجتمع الجيران والأقارب يبكونه مستنكرين ما حدث. . كانت خادمه، في هذه الأثناء، قد دلقت عليه سطل ماء ممزوج بمواد التّنظيف، تكنسه من تحت سريره الّذي أوى إليه من شدّة رعود الليلة"[1].

أستطيع أن أزعم أنّ القاصّة قد استعانت هنا بوصف شخصيتها بشيء من الإسهاب خدمة للمعنى الذي تستدعيه القصّة. إذ حاولت جاهدة لتسبغ "على شخصية الثّوري المناضل مجموعة من الأوصاف الخارجية الّتي تبيّن قوّتها وشجاعتها ورباطة جأشها"[2].

ذلك الإسهاب في وصف تلك الشّخصيّة، قد أوهم المتلقّي فجعله يؤمن حقيقة ببطولة الرّجل. ممّا جعل الصّدمة أكبر وأشدّ على المتلقّي في نهاية القصّة، وذلك عندما يتفاجأ بأنّ الرّجل قد أوجس خيفة من الرّعد فاختبأ تحت السّرير.

[1] سميّة البوغافرية، أقواس، ص88.

[2] جميل حمداوي، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص233.

نستطيع الحكم إذن على هذا الوصف في شخصيّة البطل، بأنّه جاء ليشارك في بناء النّصّ من حيث دلالتُه. فإسهاب القاصّة في وصف الشّخصيّة قد ضاعف من صدمة القارئ في النّهاية، ممّا زاد في جماليّة النّصّ.

على الرّغم من شحّ الوصف في الشّخصيات، فإنّنا ألفيناه قد تنوّع بين وصف خارجيّ يهتمّ بالشّكل الخارجيّ للشّخصيّة، حيث "ينهض بتحديد الملامح الخارجيّة المميّزة للشّخصيّة المقدّمة"[1]، كما رأينا ذلك في القصّة السّابقة. ووصف آخر يكون داخليّا يتوغّل لينقل لنا حالتها النفسيّة فقط.

كما جاء في نصّ للمبدع إبراهيم الدّرغوثي:

قصة (الكرسي)

"عرفته خجولا، لا يجرؤ على جرح وردة،

مستقيما كغصن البان،

لطيفا كأحسن الظّرفاء،

ودودا كأعزّ الأحباب،

صادقا كنبيّ،

رحيما كإله. . .

ثمّ جلس على الكرسيّ الوثير. . . "[2].

[1] مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص65.

[2] إبراهيم الدرغوثي، المرّ...والصّبر، ص20.

يبدو أنّ الوصفين الدّاخليّ والخارجيّ لا يختلفان، مادّيَيْن كانَا أو معنويَيْن، المهمّ أن يكون "وصف الشّخصيات، بما فيها البطل، يشبه إشارات برقيّة"[1]. إذ تستدعي القصّة بحسب حاجتها الدّلالية وبحسب طبيعتها، النوعَ الّذي يناسبها من الوصف، لتستعين به في خدمة شخصيتها. أما إذا كان ذلك الوصف في الشّخصيّة غير خادم للمعنى، فلا حاجة إليه حينئذ، والاستغناء عنه من باب أَوْلى.

2. **تعدّد الشّخصيات:**

حاولنا لمناقشة هذا العنصر المتعلّق بتعدّد الشّخصيات في القصّة القصيرة جدّا، أن نقوم بدراسة إحصائيّة لأربع مجموعات قصصيّة مختلفة الموطن. على أن يكون الاختيار عشوائيا، وطبعا سيكون الانتقاء من المجموعات الأربعة عشر المستهدفة في هذا البحث.

إن المجموعات القصصية الأربع قد ضمّت (323) قصّة قصيرة جدّا. وقد أسفرت الدّراسة الإحصائيّة على النّتائج المدوّنة في الجدول الآتي:

المجموعة القصصية	عدد قصص المجموعة	شخصية واحدة	شخصيتان	ثلاث شخصيات	أربع شخصيات	أكثر من أربع
(شهريار) لإبراهيم الدرغوثي	69	11 %15.94	41 %59.42	14 %20.28	3 %04.34	0
(قلب مختل عقليا) لزين الدّين بومرزوق	62	12 %19.35	36 %58.56	12 %19.35	2 %3.07	0

[1] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص33.

(ظلال) لرقية هجريس	103	38 %36.89	43 %41.74	18 %17.47	4 %3.88	0
(أقواس) لسميّة البوغافرية	87	15 %17.24	41 %47.12	12 %13.79	10 %11.49	9 %10.34
المجموع	321	76	161	56	19	9
النسبة المئوية	%100	%23.67	%50.15	%17.44	%5.91	%2.80

تحليل النّتائج:

أهمّ ما أسفرت عليه العمليّة الإحصائيّة هو أنّ أكثر من نصف عدد القصص القصيرة جدّا قد اعتمدت في نسج أحداثها على توظيف شخصيتين (50.15%). جاءت بعدها القصص الّتي اعتمدت على توظيف شخصيّة واحدة فقط بنسبة (23.67%). وغير بعيد عن تلك النّسبة، تأتي القصص الّتي وظّفت ثلاث شخصيات بنسبة (17.44%).

أمّا القصص الّتي وظّفت أربع شخصيات فتبدو أنّ نسبتها ضئيلة جدّا وقد قدّرت بـــ (05.91%). كما أنّنا لم نعثر من بين (323) قصّة، سوى على ثماني قصص قد وظّفت أكثر من أربع شخصيات وهو ما يعادل فقط نسبة (02.80%).

النّتيجة:

نظنّ أنّ القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ، تكاد تعتمد في بناء حدثها على شخصيتين. وذلك عكس ما كان قد وصل إليه جاسم خلف إلياس، من أنّ القصّة القصيرة جدّا "غالبا ما يظهر في حدثها شخصيّة واحدة ونادرا ما تظهر معها شخصيّة مساعدة إن لم تنعدم"[1]. والنّتائج الإحصائيّة في الجدول تثبت ما نقول.

[1] جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، ص201.

غير أنّ اعتماد القصّة القصيرة جدّا في معظمها على الثّنائيّة الشّخصيّة لم يمنعها من التّنوّع في تغيير عدد الشّخصيات الّتي تعتمد عليها. فكثيرا ما تلجأ إلى توظيف شخصيّة واحدة أو ثلاث شخصيات. أمّا الزّيادة على ذلك فتبقى حالات محصورة جدّا لا تكاد تذكر.

وعليه يمكن القول، إنّ" القصّة القصيرة جدّا بحجمها الصّغير لا تتيح للقاصّ تعدّد الشّخصيات كما هو حال القصّة القصيرة الّتي تتيح إمكانيّة تعدّد الشّخوص ورسمها بمساحة أوسع"[1]. فهي لا تقبل تعدّد الشّخصيات أكثر من ثلاث، إلّا ما كان له دور مهمّ جدّا في بنية القصّة. مع ميولها في معظم الأحيان إلى الارتكاز على الثّنائية الشّخصية، وكأنّها اختارت الوسطيّة بين واحدة وثلاث.

3. وظائف الشّخصيات:

يمكن أن أزعم لنفسي أنّ الشّخصيّة في القصّة القصيرة جّدا قد تصنّف باعتبار نسبة مشاركتها في بناء الحدث إلى ثلاثة أنواع مهمّة: شخصيات رئيسة وشخصيات ثانويّة وأخرى هامشيّة. وهذا لا يتعارض مع ما جاء به يوسف حطّيني. الّذي أرى أنّ تصنيفه كان باعتبار طبيعة الحدث الّذي تؤدّيه الشّخصية.

وعلى هذا الأساس جعل هذا النّاقد تصنيفه مشكّلا من خمس وظائف ممكنة قد تؤدّيها الشّخصية في القصّة القصيرة جدّا. وهي الشّخصيّة الفاعلة والمساعدة والمكمّلة والطّيفية والرمزية[2]. إذ نستطيع أن نعدّ هذا من قبيل التّفصيل فقط، إذا ما وازنّاه مع الوظائف الثّلاث الّتي اقترحتها، مع تحوير طفيف في التّسميات.

---

[1] ليديا راشد، رسم الشّخصيات في قصص بسمة النّمري، صحيفة الرّأي الإلكترونية، (2014/12/26)، www.alrai.com/689126.html.

[2] انظر: يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص35و36.

فالشّخصيّة الهامشيّة* عندنا هي الشّخصيّة المكمّلة عند يوسف حطّيني. أمّا الشّخصيّة الفاعلة عنده مثلا، فلا نراها نحن تخرج عن الشّخصيّة الرّئيسة أبدا. أمّا الشّخصيّة المعيقة فنراها تنتقل بين الشّخصيّة الرّئيسة والشّخصيّة الثّانويّة، وهكذا مع جميع الوظائف الأخرى. يمكن القول إذن، إنّ الشّخصيات الخمس الّتي أبدع فيها النّاقد يوسف حطّيني محتواه في الشّخصيات الثّلاث الّتي نقترحها.

الشّخصية الرّئيسة:

ونقصد بها تلك الشّخصية الّتي تتولّى مهمّة قيادة الحدث من بدايته إلى نهايته. "فهي الّتي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام"[1]. فإذا كانت "الشّخصية تشكّل أحد أعمدة السّرد الّتي تقوم عليها الحكاية"[2]، فإنّي أزعم أنّ الشّخصية الرّئيسة في القصّة القصيرة جدّا هي الّتي تتولّى مهمّة الهيمنة في بناء الحدث.

إذ أظنّ أنّ هذه الشّخصيّة في معظم الأحيان تأخذ مساحة كبيرة من النّصّ القصير جدّا. على خلاف وجودها مثلا في القصّة القصيرة، أين تصاحب هي أيضا الحكاية من أولها إلى نهايتها، غير أنّه يتمّ إغفالها في كثير من مراحل القصّة القصيرة، لتتولّى الشّخصيات الثّانويّة مهمّةَ بناءِ الحدثِ.

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه الشّخصيّة هي الّتي تتحكّم في توجيه النّصّ تحكّما يُوجِدُهُ السّارد"[3]. وحينئذ "تبدو بعض الشّخصيات وكأنّها مسيطرة على القصّة بقوّتها وجاذبيتها، ويعمد الكاتب إلى وسائل فنّيّة مختلفة ليوفرّ لها هذه السّيادة"[4].

* استعرت مصطلح الشّخصية الهامشية من محمّد زيدان في كتابه البنية السّردية في النّصّ الشّعري، ص192.

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسّسة العربية للنّاضرين المتّحدين، تونس، 1986، ص212.

[2] يوسف حطّيني، في سردية القصيدة الحكائية، ص35

[3] محمد زيدان، البنية السّردية في النّص الشعري، ص193.

[4] محمد زغلول سلّام، القصّة في الأدب السّوداني الحديث، ص20.

من الأمثلة الدّالة على تلك الهيمنة الّتي تحقّقها الشّخصية الرّئيسة في القصّة القصيرة جدّا نجد ما يلي:

نصّ (الفنّان):

" كان على جوع وظمإ شديدين ولم يكن لديه مال كثير. . . لذا رسم على الصّفحة البيضاء للورقة أطباقا شهيّة وشرابا لذيذا. .ازدرد الورقة ثم مصّ أصابعه من مرق الطّعام المتقاطر. . .

- ما ألذّ الحياة. . لولا وخزات الفقر !!. "[1]

يبدو لنا أنّ شخصية الفنّان في هذه القصّة هي الّتي تولّت مهمّة قيادة الحدث من أوّل الحكاية إلى نهايتها. ما يميّز الشّخصيّة الرّئيسة في هذا النّصّ هو أنّها استطاعت الاستغناء عن خدمة الشّخصيات الأخرى بمختلف وظائفها.

من النّماذج الأخرى للشّخصيّة الرئيسة في القصّة القصيرة جدّا هي حضور شخصيتين رئيستين في القصّة نفسها. "ففي عدد من المحكيات نجد تقابلا بين شخصين خصمين متكافئين تتساوى أفعالهما، ويصير البطل في هذه الحالة مضاعفا، بحيث يصعب تحديد هوية البطل"[2].

ومن النّصوص الّتي وجدنا فيها تقاسمَ دور البطولة:

قصة (جهاز البث):

"حدّثها، حدّثته، كلّمها، كلّمته، في الأخير خبّرته: فارق الوقت بيننا ساعات. نظر في صورة مالك بن نبي المعلّقة وقال: لا يفصل بيننا غير هذا الجهاز ناقل الذبذبات"[3].

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص12.

[2] محمد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي، ص49.

[3] خالد ساحلي، لوحات واشية، ص10.

أستطيع أن أحكم زاعما بطلان أيّ رأيّ يستطيع أن يرشّح إحدى الشّخصيتين لرئاسة الشّخصية في هذه القصّة. لذا حكمنا على هذا النّصّ بأنّه شهد حضور شخصيتين رئيسيتين تمثّلتا في ضميري الغائب للمذّكر وللمؤنّث.

كما يمكن أيضا للشّخصيّة الرئيسة أن تحضر في شكل آخر، وذلك عندما تشارك معها شخصيات أخرى، ثانويّة كانت أو هامشيّة أو كليهما.

من ذلك القصّة الآتية:

قصّة (لصوص):

"استيقظ مذعورا . .

بسملت زوجته، قهقه الصّغار. .

مدّ يديه إلى جيوبه. .تذكّر راتبه الشّهري،

أجهش. "[1]

يبدو أن المبدعة تعالج في هذا النّصّ ظاهرة الصّراع الدّائم بين الأب وأفراد عائلته حول راتبه الّذي لا يستطيع سدّ متطلّبات الشّهر الواحد. فالشّخصيّة الرّئيسة في هذه القصّة هي الأب الّذي يحيل إليه الضّمير المفرد الغائب. أمّا الزّوجة والصّغار فيمثّلون هنا شخصيات ثانويّة.

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص31.

الشّخصية الثّانويّة:

الشّخصيات الثّانويّة في القصّة القصيرة جدّا، هي شخصيات توكل إليها مهمةٌ أقلّ أهمّيّة من الدّور الّذي تؤدّيه الشّخصيّة البطلة. حيث "تنهض الشّخصيات الثّانويّة بأدوار محدّدة إذا ما قورنت بأدوار الشّخصيات الرّئيسة"[1].

يمكن للشّخصيّة الثّانويّة أن تتعدّد كما يمكنها أيضا أن تكون شخصيّة واحدة. وذلك بحسب حاجة الشّخصيّة الرّئيسة. ومن جهة أخرى يمكن لهذه الشّخصيّة الثّانويّة أن تحضر وحدها لتشارك الشّخصيّة الرّئيسة في بناء الحكاية. ولكن في أحايِينَ أخرى قد تُسْتَدْعَى الشّخصيّة الهامشيّة لتشاركهما.

من الحالات الّتي وجدت فيها شخصيّة ثانويّة واحدة **قصّة (بيروقراطية):**

"حُجِبَ الضّوء عنه. أدرك أنّ مواطنا يقف عند شباكه.

قرأ عليه قائمة طويلة من وثائق الملفّ، ما كاد ينهيها حتى استأنس بعودة الضّوء إلى الشّبّاك"[2].

على الرّغم من أنّ صاحب النّصّ جزء مهمّ من الإدارة الجزائريّة بصفته رئيس دائرة، فإنّه استطاع بامتياز وبكل شفافية أن يضع يده على هذا الدّاء الخطير الّذي يهدّد الإدارة الجزائرية بواسطة نصّ لا يتعدّى حجمه السّطرين.

تطرّق المبدع إلى هذه الظّاهرة باعتماده على الشّخصيّة الرّئيسة وهي الموظّف الإداريّ. ولكنّ ذلك لم يُعْفِهِ من استدعائه لشخصيّة ثانويّة، وهي المواطن بصفته المتضرّر الوحيد من هذه الآفة. فكان حضوره ضروريّا بحكم أنّه طرف في المشكلة، ولكنّه بثوب الضّحية.

[1] محمّد بوعزة، تحليل النّصّ السّرديّ، ص57.

[2] زين الدّين بومرزوق، قلب...مختلّ عقليا، ص30.

كما ألفينا بعض النّصوص قد اعتمدت على أكثر من شخصيّة ثانويّة، قد تكون شخصيتين أو ثلاثا.

مثل **قصّة(جاهليّة)**:

"في كلّ عام، يتطلّع إلى مخاض زوجته، تفاجئه قابلة بأنثى. . لمّا بلغت حملها الثّامن، طلّقها قبل الموعد، فجاء المولود ذكرا"[1].

عالجت القاصّة في هذا النّصّ ظاهرة رفض الأزواج أن تنجب أزواجهن البنات فقط. وتحوّل هذا المشكل إلى مبرّر للطّلاق بسبب جهل الجنس الذّكوري وبعده عن الوازع الدّيني.

ليس غريبا أن توظّف المبدعة ضمير الغائب – الّذي يحيل إلى الزوّج – شخصيةً رئيسةً بصفته هو المحرّك الأوّل للحدث. لكنّ ذلك لا يغنيها من إشراك شخصياتها الثّانويّة المتمثّلة في الزّوجة والقابلة والمولود الذّكر.

يبدو جليّا أنّ شخصيات الزّوجة والقابلة والمولود قد أدّت أدوارا غير أساسيّة في إدارة أحداث القصّة. بل جاءت هذه الشّخصيات إلى هذا النّصّ دون أن يبرز تركيز القاصّ عليها.

يجب التّذكير فقط أنّ الشّخصيّة الثّانويّة قد تؤدّي وظيفة إيجابيّة تُجاه الشّخصيّة الرّئيسة كما أنّها قد تقوم بوظيفة سلبيّة. معنى ذلك أنّها "قد تقوم بدور مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداثٍ أو مشاهدَ لا أهمّيّة لها في الحكيّ"[2].

من الأمثلة الدّالة على الشّخصيّة الثّانويّة المساعدة لدينا:

[1] رقيّة هجريس، زخّات حروف، ص73.

[2] محمد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي، ص57.

قصة(الدكتاتور):

"عاد الدّكتاتور من المنفى، فصفّق له جمهور دولته الدّيمقراطية"[1].

يبدو من الواضح أنّ شخصيّة (الجمهور)، الّتي تؤدي هنا دورا ثانويّا في هذا النّصّ القصير جدّا، قد ساعدت شخصيّة (الدّكتاتور) الرّئيسة ومرافقها للوصول معها إلى نهاية الحدث.

أما عن الأمثلة الّتي ظهرت فيها الشّخصيّة الثّانويّة بثوب المعيق، فلدينا:

قصّة (صدقة):

"طلب الصّدقة من السّيد الّذي كان يقود كلبا أنيقا بسلسلة فضّيّة لأجل شراء الدّواء، السّيد عنّفه، نهره، كان السّائل يرى السّيد يدخل الشّقة المكتوب على لافتتها بيطريّ كلاب"[2].

كلّف المبدع في هذا النّصّ (السّائل) ليقوم بدور الشّخصيّة الرّئيسة. في حين قام (السّيد) بدور الشّخصيّة الثّانويّة، والّذي يمثّل هنا الطّبقة الغنيّة الّتي تعيش بذخا أوصلها إلى درجة الاعتناء بالحالة الصّحيّة للكلاب. في وقت لا يجد الفقير ما يسدّ به رمقه. ولكن وجب التّنبيه إلى أنّ هذا الدّور الثّانوي قد جاء ليعيق قيادة الحدث إلى نهايته من قبل الشّخصية الرّئيسة.

وقد تجتمع الشّخصيتان المساعدة والمعيقة في نصّ واحد، وقد تحقّق ذلك مثلا في **قصّة (غربة)** من خلال شخصيتي (الشّابّ) و(الشّيخ) الثّانويتين:

"يجوبون الشّوارع. . نهارهم استجداء، ليلهم عويل. . على قارعة طريق، نصبت واحدة منهم فخّا. . مرّ شابّ تعوّذ ونفر، لكنّ شيخا جلس بقربها واستقر"[3].

[1] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص54.

[2] خالد ساحلي، لوحات واشية، ص85.

[3] رقيّة هجريس، زخّات حروف، ص63.

فإذا كانت الشّخصيّة الثّانويّة للشّابّ قد أعاقت السّير الحسن للأحداث كما تريدها الشّخصيّة الرّئيسة، فإنّ الشّخصيّة الثّانويّة الأخرى في (الشّيخ)، فيبدو عليها أنّها ارتدت ثوب المساعد والمرافق للشّخصية الرّئيسة، لتكمل الحدث إلى نهايته كما رَسَمَتْهُ.

الشّخصية الهامشيّة:

وهي الّتي سمّاها يوسف حطّيني "الشّخصيّة المكمّلة: ونعني بالشّخصيّة المكمّلة تلك الشّخصيّة الّتي لا تناط بها وظيفة حكائيّة. ولا تقوم بأيّ حدث، بل تنعكس عليها أفعال الشّخصيات، أو تسهم في إكمال بنية القصّ أو ترد في ذاكرة الأبطال على نحوٍ ما"[1].

ومن النّصوص الدّالة على الشّخصيّة الهامشيّة، هذه القصّة غير المعنونة كما سائر قصص هذه المجموعة الّتي جاءت على لسان المبدعة فاطمة بن محمود. والّتي تقول فيها:

"تصرخ المرأة بأعلى صوتها:

- تعال هنا أيّها الحمار. .!

يتساءل حمار مربوط بالشّجرة في فناء البيت:

- هل تناديني أنا أم زوجها؟ "[2]

نرى أنّ القاصة في هذا النّصّ تريد التّطرّق إلى ظاهرة سيادة بعض النّساء التّونسيات في غياب شخصيات أزواجهن الرّجال. على الرّغم من أنّ القضيّة تخصّ الرّجل كما تخصّ المرأة، غير أنّ القاصّة استدعت في قصّتها الرّجل ليكون شخصيّة هامشيّة لا دور لها في تفعيل الحدث داخل النّصّ.

نظنّ أنّ المبدعة لم تفعل ذلك من باب المصادفة، بل أرادت أن تقزّم دور الرّجل في بنائها للنّص من حيث الشّكل، كما سعت إلى تقزيمه من حيث الدّلالة.

---

[1] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص40.

[2] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص31.

من القصص الّتي شهدت أيضا توظيفا للشّخصيّة الهامشيّة نجد:

قصّة (معادلة صعبة):

"تمنّت أن يكون لها حيّزا في قلبه الّذي عشقته. أخبرها أنّ فؤاده ليس ملكه، لم يتأخّر وقد أحالها إلى زوجته للنّظر"[1].

جاءت في هذا النّصّ شخصيّة الزّوجة محرومة من أيّ حدث. ولذلك يصدق عليها لقب الشّخصيّة الهامشيّة.

4. التّنكير:

نكاد نجزم أنّ التّنكير الّذي تتميّز به الشّخصيّة في القصّة القصيرة جدّا قد سيطر على معظم النّصوص من المجموعات القصصيّة المنتقاة.

ونقصد بتنكير الشّخصيات في القصّة القصيرة جدّا، هو عندما تغيب أسماء العَلَمِ عنها. حيث "يلاحظ في هذه القصص القصيرة جدّا وجود شخصيات مجهولة نكرة"[2]، غير محدّدة بالاسم.

يمكن القول إذن: "إن القصّة القصيرة جدّا تتخلّص من هذه الأسماء الشّخوصيّة العلميّة المعرفة، فتصبح ذواتا مجهولة نكرة"[3]. ويشار إليها بواسطة الضّمائر المستترة والمنفصلة والمتّصلة. كما يمكننا أن نُدخل أيضا ضمن التّنكير، تلك المهام والوظائف الّتي يقوم بها الإنسان في الوسط الاجتماعيّ.

ومن أشكال التّنكير في القصّة القصيرة جدّا:

- **توظيف الضّمير المستتر**، كما جاء ذلك في:

[1] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، ص31.

[2] جميل حمداوي، مقوّمات القصّة القصيرة جدّا عند جمال الدّين الخصيري، دار الوطن، الرّباط، المغرب، ط1، 2012، ص28.

[3] جميل حمداوي، ،القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، ص269.

قصّة (ذهب):

"كانت تقول لمن يلومها فيه من الأصحاب والأقارب إنّه ذهب.

إلى أن ذهب،

فصارت من يومها تزن الرّجال، كلّ رجال الدّنيا، بميزان الذّهب"[1].

اعتمد القاصّ في نصّه على شخصيتين نكرتين، أحال إليهما بضميرين مستترين، تقديرهما "هو" و "هي".

- **وتوظيف الضّمير المتّصل،** مثلما عثرنا على ذلك في:

قصّة (عطب):

" متّكئة على سيارتها المركونة جنب الطّريق في انتظار من يغّير لها إطار العجلة.

كلّ مرّة يتمّ التّغيير، لكن بقيت العجلة على حالها"[2].

تمّ هاهنا الاعتماد على الضّمير المتّصل "الهاء" ليقوم مقام الشّخصيّة الرّئيسة.

- **توظيف الضّمير المنفصل،** كما نلحظ ذلك في:

نصّ (القناع):

"هو: أودّ أن أشتري قناعا يا حبيبتي

هي: لِمَ، أتنوي أن تمثّل في مسرح؟

هو: لا، لكن حتى يبدو وجهي محايدا وأنا أغازلك، و. . .

هي: أتضع قناعا على قناع؟!

[1] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصبر، ص44.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص76.

صفقت في وجهه الباب وهي تقول:

- في الوقت الّذي كنت أنتظر أن تتجرد من أصباغك، تتمترس في قلاعك"[1].

أغفل القاصّ هنا اِسْمَيْ شخصيتَيْه، واكتفى فقط بالإشارةِ إليهما بالضّميرين المنفصلين "هو" و "هي".

- **استدعاء الوظيفة العائلية:** كشخصيات الأب والأم والزّوج والزّوجة والابن والطّفل والبنت والشّيخ والرّجل والمرأة والجار وغيرها من الشّخصيات الّتي ألفيتها مبثوثة في المجموعات القصصيّة الّتي استهدفتها بهذه الدّراسة، مثل:

قصّة (عالم صغير):

"وقف أطفال أمام واجهة، تأمّلوا لعبا جديدة. . حلموا بطائرات، يتحكّمون في قيادتها. . ثمّة طفل يراقب سلّة ملأى. . انتهز فرصة انشغالهم. . خطف خبزة، وانطلق كَسَهْمٍ شارد"[2].

فالقاصّ هنا قد اعتمد على شخصيّة الطّفل دون اللّجوء إلى تسميته. إضافة إلى ذلك تمّ توظيف شخصيّة أخرى وهي الأطفال. وبهذا يكون قد آثر التّنكير على التّعريف.

- **وتوظيف الشّخصيات المهنيّة:** كالمعلّم والمحامي والمذيعة والسّائق والفلّاح والحدّاد والممرّضة والخرّاد والرّئيس الحاكم. . . وهذه الشّخصيات وغيرها كثير، قد عثرت عليها في المجموعات القصصيّة الّتي طبّقت عليها في هذا البحث. وعلى سبيل المثال لا الحصر:

قصّة(المعلم):

"يضع المعلّم قدمه على كرف المقعد، يسحب من جيبه علبة سجائره ويقول لأحد تلاميذه:

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع ، ص13.

[2] رقيّة هجريس، زخّات حروف، ص39.

- أنت وقح. . . لا تحترم زملاءك. . . تقاطعهم باستمرار

التّلميذ يحدّق إلى قدم معلّمه بنفور وصدره يعلو ويهبط. . ورماد السّيجارة يتساقط على دفتره. . .

وقبل أن ينفث المعلّم دخان سيجارته مرّة أخرى، ويشرع بعض التّلاميذ يسعلون كما العادة قال له التّلميذ:

- أنت وقح، يا أستاذ، ومجرم خطير. . .

واندفع خارجا يتلاطم بالمقاعد وهو يسعل ويكاد يختنق. ."[1].

فتنكير الشّخصيات في القصّة القصيرة جدّا هو "إشارة إلى أشخاص مبهَمِين، لا أسماء لهم"[2]. إذ غالبا ما نجد المبدع في هذا الفنّ قد "لا يعبأ بذكر الأسماء"[3].

ولذلك فليس بدعا أن نرى المبدعين في فنّ القصّة القصيرة جدّا لا يهتمّون كثيرا بتعريف شخصياتهم القصصيّة مهما بلغت مستويات أهمّيتها. حيث "تغيب فيها الشّخصيات المرجعيّة الواقعيّة المحدّدة بالاسم والهويّة، ولا نرى فيها سوى الضّمائر الّتي تحيل عليها"[4].

يمكننا التّسليم إذن، أنّ الاسم في القصّة القصيرة جدّا كما في القصّة القصيرة يرتبط ارتباطا وثيقا بنوع الفنّ نفسه. وذلك لأنّ كاتب القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا لا يريد لشخصياته الخلود الدّائم مثل الشّخصيات الرّوائية الّتي مازالت الجماهير تذكر على مرّ الأجيال أبطالها العظام[5].

---

[1] سميّة البوغافريّة، أقواس، ص75.

[2] يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائيّ، تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.ص84.

[3] محمد يوب، القصّة القصيرة جدّا (الخروج عن الإطار)، ص108.

[4] جميل حمداوي، مدخل إلى الأدب السّعودي، ص302.

[5] انظر: نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة، ص36.

5. الأنسنة:

تباين توظيف الشّخصيات في المجموعات القصصيّة المستهدفة بحسب النّوع إلى ثلاثة أنواع. فإذا كانت الهيمنة للشّخصية الإنسانيّة، بحكم "أنّ الممثّلين في القصّة عادة من البشر"[1]، فإنّ الأنسنة قد أعطت الحظّ بشكل وافر لحضور الشّخصية الحيوانية. دون أن ننسى استدعاء عنصر الجماد كشخصيّة مشاركة في بناء الحدث في بعض النّماذج.

فالأنسنة: "هي تعني من جملة ما تعني إعطاء الأشياء الجامدة والحيوانات صفات إنسانيّة"[2]. فيعمد القاصّ إلى بثّ الحياة في الحيوان أو الجماد، فيصبحان شخصيّتين قصصيّتين تقومان بالدّور نفسه الّذي تقوم به الشّخصيّة الإنسانيّة.

كثيرا ما "تتبني القصّة القصيرة جدّا على أنسنة الأشياء والجماد والحيوانات"[3]. فإمّا وحدها وإمّا يشركها القاصّ إلى جانب الشخصيّة الإنسانيّة، ليؤديا معا دورا تكامليا. "وربّما يبدو شيئًا مثريًا للمداليل ومثيراً للإمتاع الفنّيّ في تجلّيات كثيرة أن تتحدث الحيوانات عن حاجات البشر وأن تبدأ الأشياء الجامدة بالنّطق ضمن سياق فنّيّ معيّن"[4].

ومن القصص الّتي اعتمدت على الحيوان لرسم شخصياتها هذه القصّة الّتي جعلت من الكلب شخصيّة قصصيّة تتكلّم:

"تصيح الزّوجة في وجه زوجها وتندفع شتائمها مختلطة برذاذ البصاق يتطاير من فمها وتصرخ:

– لعنة الله عليك أيّها الكلب . !

ينتبه الكلب الممدّد قرب الجدار إلى الصّراخ ويلتفت ناحية الزّوجة:

---

[1] أ.م.فورستر، أركان القصّة، تر: كمال عماد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960، ص55.

[2] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص51.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص70.

[4] أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد كتّاب العرب، سورية، 2001، ص239.

– ما بها تشتمني هذه المجنونة هل أنا الّذي خُنْتُها مع امرأة أخرى؟"[1].

من الجميل جدّا أن يُشْرَكَ الحيوانُ في العمل القصصيّ فيحقّق إمتاعا. وهذا ما حدث مع هذا الكلب عندما حَشَرَ نفسه بين المرأة وزوجها. ففي الوقت الّذي كنّا ننتظر فيه ردّ الزّوج على زوجته، فاجأنا هذا الحيوان الأليف بأخذ الكلمة وتكفّل بالرّد على تلك الزّوجة المنتفضة ضدّ زوجها. ممّا أعطى لهذا النّص جوّا ممتعا بفضل النّجاح في تحقيق الإضافة الدّلالية الممزوجة بالسّخرية.

ومن القصص الّتي وظّفت الجماد إلى جانب الحيوان لتجعل منهما شخصيّتين قصصيّتين تفعلان ما تفعله الشّخصية الإنسانيّة، **قصّة (كبش العيد)** الّتي وظّفت شخصيتيْ الكبش والسّكين:

"اقترب الكبش الأقرن من سكّين الجزّار ثابت الجنان ولسان حاله يقول: لقد شاهدت مكاني في مراعي الجنّة.

فردّت عليه السّكين هازئة:

أمّا أنا فقد رأيت مكانك على نار جهنّم أيّها المسكين. "[2]

6. التّعريف:

يبدو أن اعتماد جلّ القصص القصيرة جدّا المختارة في هذا البحث على التّنكير، لم يمنع بعضها من الاتّكاء في رسم شخصياتها على التّعريف. حيث وقفنا على "توظيف أسماء عدد كبير جدّا من العلماء والمثقّفين ورجال الدّين والقادة والشّخصيات التّراثيّة الأدبيّة والأسطوريّة وغير ذلك"[3]من الشّخصيات الفكريّة والفنّيّة والفلسفيّة والتّاريخيّة.

[1] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص25.

[2] إبراهيم الدرغوثي، شهرنار، ص20.

[3] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص47.

نستطيع أن نزعم أنّه من الضّروري "أن تحيل هذه الشّخصيات على معنًى ممتلئٍ وثابتٍ حدّدته ثقافة ما، كما تحيل على أدوارٍ وبرامجَ واستعمالاتٍ ثابتة. لأنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة"[1].

فألفينا مثلا إبراهيم الدّرغوثي يوظّف لوحده في مجموعته(شهرنار) الشّخصيات الآتية: مسرور السّيّاف والعبّاسة أخت الرّشيد وطارق بن زياد وذو القرنين وفرعون ويحيى البرمكيّ وسنمار وقابيل وهابيل وآدم وحواء وشهريار وشهرزاد ودنيازاد.

ولنضرب مثالين عن نوعين مختلفين من الشّخصيات القصصية الموظّفة:

الشّخصية التّاريخيّة:

ونقصد بالشّخصية التاريخيّة، "هي الشّخصية الّتي تتمتّع بوجود تاريخيّ حقيقيّ، وقد ورد ذكرها في المصادر التّاريخيّة"[2]. وقد حاول المبدع في القصّة القصيرة جدّا "رسم شخصياته التّاريخيّة بعناية، إضافة إلى تذكيره ببعض الشّخصيات التّاريخية البطوليّة ليجري نوعا من المقابلة بين انتصارات الأمس وهزائم اليوم"[3].

ومن القصص الّتي وظّفت هذا النّوع من الشّخصيات:

قصّة (طارق بن زياد):

"سيداتي الفضليات

آنساتي الكريمات

سادتي الكرام

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2013، ص35 و35.

[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص202.

[3] حسن علي المخلف، التّراث والسّرد، ص49.

اليوم أريد أن أريح ضميري وأستريح في مقامي الأبدي

أنا. . .

أنا. . .

أنا. . . مخلوق افتراضي صنعه قصّاص ماهر. . . "[1].

وهنا كان الاختيار على توظيف شخصية تاريخية من التّاريخ العربي الإسلامي الحافل بالبطولات.

الشّخصية الفلسفية:

ومن النّصوص الدّالة على توظيف الشّخصيّة الفلسفيّة مثلا، لدينا:

قصّة(مسح الطّاولة):

"جلس ديكارت في الحانة مهموما، مسندا فكّه على كفّه محدّقا في اللّاشيء. جاء النّادل ومسح الطّاولة. لم يتمالك ديكارت نفسه. قفز كالملدوغ. صفّق بيديه. عانق النّادل بحرارة وقال:

- أنّني موجود في هذه الحانة"[2].

يبدو جليّا في هذا النّصّ، أنّ القاصّ قد بنى حكايته على شخصيّة فلسفيّة مشهورة، لا يكاد يجهلها أحد من المثّقفين. هذا الفيلسوف عرف بمقولته "أنا أفكّر إذن أنا موجود". ولذلك ختم المبدع نصه بقوله: (أنني موجود في الحانة).

ممّا لا شكّ فيه أنّ المبدعين في القصّة القصيرة جدّا عندما اختاروا تلك الشّخصيات، لم يكن انتقاؤهم اعتباطيا. بل استدعَوْها عن وعيّ بغية خدمة هدفِ الحكايةِ الّتي يودّون نسج خيوطها.

[1] إبراهيم الدّرغوثي، ص10.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص33.

7. حوار الشّخصيات:

ونقصد به كل كلام يسير في اتّجاهين متعاكسين "ففيه تلتقي ذات بذات أخرى أو أكثر لتستخبر أو تخبر أو لتناقش وتجادل أو تخاصم وتساجل"[1]. غير أنّه قد يكون هذان الطّرفان هما الإنسان وذاته.

ونظرا للأهمّيّة البالغة للحوار ألفينا "بعض الكتّاب لا يعمد إلى الوصف ولا الأحداث لكشف الشّخصية بل يعمد إلى الحوار بين الشّخصية وأبطال القصّة الآخرين أو بالمونولوج الدّاخلي"[2].

وعليه قد تنوّع حوار الشّخصيات في القصّة القصيرة جدّا بين الدّاخليّ والخارجيّ. ويطلق عليهما أيضا الحوار غير المباشر والمباشر على التّرتيب.

بوسعنا أن نقول إنّ الحوار الدّاخليّ في نصوصنا المختارة لم يكن ظهوره بارزا بالمقارنة مع الحوار الخارجيّ. حيث استطاع هذا الأخير أن يبسط هيمنته على جلّ الحوارات التي استحضرتها النّصوص القصيرة جدّا في المجموعات الأربع عشرة الّتي درسنا.

شهدت **قصة(ميراث)** حوارا داخليّا:

"هدّ كاهلها العوز، ذرفت دموعا حارّة، ثمّ قالت:

أين ثروة أبينا الطائلة؟

ردّت: تقاسمتها زوجات إخوتنا منذ مدّة. "[3]

---

[1] محمد نجيب العمامي، البنية والدّلالة في الرّواية، مطبوعات نادي القصيم الأدبيّ، السّعودية، 2013، ص134.

[2] محمد زغلول سلّام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص.22

[3] رقيّة هجريس، مقابيس من وهج الذّاكرة، ص27.

يبدو أنّ هذه البنت قد حدّثت نفسها في هذا الحوار الدّاخليّ القصير جدّا بسبب حزنها الشّديد بسبب هضم حقّها في ميراث أبيها. إذ تتمتّع زوجات إخوتها بمالها المهضوم ظلما وتعيش هي فقرا مدقعا.

نستطيع أن نزعم لأنفسنا، أنّ هذا الحوار الداخليّ الّذي "يستخدمه القاصّ في الكشف عن دواخل الشّخصيّة"[1] لدى البنت، قد عبّر بشكل صادق عن الحالة النّفسيّة الّتي تعيشها هذه الشّخصيّة جرّاء تلك المشكلة الاجتماعية الّتي تعاني منها كثير من العائلات العربيّة، وهي حرمان البنت من حقّها في الميراث، واستيلاء الذّكور على التّركة كلّها، وكأنّ المرأة لا حقّ لها.

أمّا عن الحوار الخارجيّ فيمكننا أن نتوقّف عند **قصّة(القناع)**:

"هو: أودّ أن أشتري قناعا يا حبيبتي

هي: لِمَ، أتنوي أن تمثل في مسرح؟

هو: لا، لكن حتّى يبدو وجهي محايدا وأنا أغازلكِ، و. . .

هي: أتضع قناعا على قناع؟!

صفقت في وجهه الباب وهي تقول:

- في الوقت الذي كنت أنتظر أن تتجرد من أصباغك، تتمترس في قلاعك"[2].

نظنّ أنّ القاصّ في هذا النصّ، قد استطاع بفضل ذلك الحوار المباشر، أن يتوقّف عند ظاهرة النّفاق الاجتماعيّ الّذي أضحى يحكم معظم العلاقات بين الأفراد. وخاصّة منها تلك العلاقات الّتي تكون بين الحبيبَين. فغالبا ما يكون يحكمها عدم الصّدق.

[1] جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص103.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص13.

فلا الرّجل يستطيع أن يبدي للفتاة عيوبه، ولا المرأة تستطيع أن تكون عفوية معه في تصرّفاتها. ولذلك سيحاول كلّ طرف بكلّ ما أوتي من قوّة أن يخفي على قرينه ما يسوؤه، كما تحرص كلّ جهة جاهدة لئلّا يرى منها قرينها إلّا ما يرضيه، ولهذا سمّيناه نفاقا اجتماعيّا.

تركيب:

تعدّ الشّخصية إذن في القصّة القصيرة جدّا عنصرا مهمّا كغيرها من السّرود الأخرى. غير أنّنا ألفيناها تتميّز بعدم إسهاب المبدع في وصفها إلا بما قد يزيد النّصّ دلالة.

سجّلنا أيضا في هذا البحث أنّ القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي لا تقبل تعدّد الشّخصيات إلّا ما اضطرّت إلى ذلك حيث لحظنا أنّ معظم نصوصها محصورة بين توظيف شخصية واحدة إلى ثلاث شخصيات مع هيمنة توظيف شخصيتين.

أمّا عن وظائف الشخصيات في هذا الجنس فوجدناها تتراوح بين توظيف الشخصية الرّئيسة والثّانوية والهامشية. ووجدنا هذه الشخصيات تبتعد كثيرا عن توظيف أسماء العلَم، وتميل نحو الاعتماد على التّنكير سواء بتوظيف مختلف الضّمائر المستترة والمتّصلة والمنفصلة أو بإطلاق مختلف الرّتب الأسرية كالأب والأمّ مثلا، أو بواسطة شتّى الوظائف الاجتماعية كالمهن مثلا.

أمّا عن الحالات القليلة الّتي اعتمَدَت فيها الشّخصية على التّعريف فتنوّعت بين أسماء العلم الافتراضية وبعض الشّخصيات الحقيقية في مجالات مختلفة. وكغيرها من

الأجناس السّردية عوّل المبدع في جنس القصّة القصيرة جدّا في بعض نصوصه على الحوار الخارجي وبنسبة أقلّ الحوار الدّاخلي.

وجدنا أيضا أنّ القصّة القصيرة جدّا تعتمد أحيانا على الأنسنة في تشكيل شخصياتها، وخاصّة في استدعاء الشّخصية الحيوانية الّتي برع فيها بعض المبدعين وعلى رأسهم التّونسية فاطمة بن محمود الّتي خصّت مجموعة بأكملها للشّخصية الحيوانية، وأبدعت فيها.

رابعا/الإيقاع*:

يبدو أنّ "الإيقاع عنصر أساسيّ من عناصر اللّغة العربيّة. فهي لغة إيقاعيّة إن صحّ التّعبير، ونعني بالإيقاع هنا كلّ ما يحدث نغما صوتيا محبّبا إلى النّفس"[1]. ونعني بذلك "أنّ الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ محدّد"[2].

ولكن وقبل كلّ شيء، ينبغي علينا أن نميّز بين الإيقاع والوزن. فإذا كنّا نقصد بالأوّل وحدة النّغمة المتكرّرة في الشّعر أو النّثر؛ فإنّ الوزن هو مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت في القصيدة[3].

يمكن أن نستنتج ممّا سبق أنّ الوزن خاصّ بالشّعر وحده من دون النّثر. أمّا الإيقاع فهو خاصّ بالشّعر والنّثر على حدّ سواء. في حين إذا أضيفت القافية إلى الوزن أطلق عليهما مجتمعَين مصطلح الإيقاع الخارجيّ أو الإيقاع العروضيّ. "وبمعنى آخر: يُكوّن الوزن الشّعري(التّفعيلات)، مع القافية الإيقاع الخارجي"[4]، الّذي تُبنى عليه القصيدة "ليصبح الوزن إحدى صور الإيقاع الخاصّة، أو هو الإيقاع المقنّن"[5].

في المقابل، نجد الإيقاع الدّاخليّ الّذي هو "إيقاع غير عروضيّ تمتلئ به أنواع الأدب النّثريّة كالخاطرة والقصّة والرّواية والمسرحيّة"[6]، كما تمتلئ به القصيدة العربيّة الحديثة بمختلف أنواعها. إذ إنّ النّقّاد العرب اهتمّوا بهذا النّوع من الإيقاع اهتماما كبيرا في

*سمّاه أحمد جاسم الحسين الإيقاع القصصي وجعله من خصائص القصّة القصيرة جدّا.أنظر:أحمد جاسم الحسين القصة القصيرة جدا(مقاربة تحليلية)، ص58.

[1] سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، ط1، 1998، ص13.

[2] سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1993، مصر، ص112.

[3] انظر:محمود فاخوري، موسيقا الشّعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريّة، 1996، ص164 و165.

[4] نعمان عبد السّميع متولّي، إيقاع الشّعر العربي، دار العلم والإيمان، 2013، مصر، ص133.

[5] عزّت محمّد جاد، الإيقاعية نظريّة نقديّة عربيّة، دار الفكر العربي، (د.ت)، ص8.

[6] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، ص73.

عصرنا الحديث بعدما كان (الخليل) قد غضّ الطّرْف عنه وخصّ معظم دراساته حول الإيقاع العروضيّ.

وعلى ذلك فإنّ "الحداثيين العرب قد ركّزوا في إيقاعهم على الموسيقى من خلال علم البديع أو من خلال استغلال طاقات الأصوات للكلمات أكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجيّة المتمثّلة في الوزن الخليليّ أو القافيّة"[1]؛ لأنّهم رأَوْا أنّ "الإيقاع لا يقتصر على الشّكل العروضيّ الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللّغة الشّعريّة بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط المبدع"[2].

لا ريب أنّنا "لسنا هنا في سياق مناقشة الظّواهر الإيقاعيّة العروضيّة الّتي من المفترض أن تتوفّر للقصيدة العربيّة في أشكالها المختلفة، ولكنّنا سندرس ذلك الجانب الإيقاعيّ المتعلّق بالسّرد، ونقصد به ذلك الإيقاع الّذي يمكن أن يجده المرء في القصيدة والقصّة والرّواية على حدّ سواء"[3]. ذلك أنّنا بصدد دراسة الإيقاع في جنس نثريّ وهو القصّة القصيرة جدّا.

على الرّغم من اقتراب إيقاع النّثر في القصّة القصيرة جدّا من إيقاع الشّعر، فإنّ ذلك لم يُبِحْ لها أن تكون شعرا. وفي هذا الصّدد يقول صلاح فضل: "على أنّ وجود الإيقاع في النّثر لا يحيله إلى الشّعر لاختلاف وظيفته حينئذ، فقد أثبتت بحوث الشّكلانيين أنّ النّثر الأدبيّ ليس مجرّد مادّة هلامية مشوّشة مضادّة للإيقاع، وإنّما على العكس من ذلك يمكن التّأكيد بأنّ التّنظيم الصّوتي للنّثر يحتلّ مكانا لا يقلّ أهمّية عن التّنظيم الصّوتي للشّعر، فقد يمكن أن نرى في النّثر أيّ درجة من التّنظيم الموسيقيّ بأوسع معاني الكلمة

[1] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2008، ص29.

[2] صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص218.

[3] يوسف حطّيني، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، ص63.

دون أن يصبح لهذا السّبب شعرا، كما أنّ الشّعر قد يقترب من هذا الاتجاه نفسه– الشّعر الحرّ مثلا– لكن دون أن يتحوّل إلى نثر"[1].

وحيال ذلك، "وقد فرض السّرد إيقاعه المحدّد"[2]، فإنّ القصّة القصيرة جدّا لا يمكنها الخروج من دائرة النّثر إلى حافة الشّعر. فإذا أردنا أن ندرس الإيقاع الموسيقيّ لهذا الوافد الجديد، فإنّه لا يجوز في هذا المقام أن نذكر سيرة الإيقاع العروضيّ أو الخارجيّ، بل ستكون دراستنا كلّها منصبّة حول إيقاعها الدّاخلي أو الصّوتي الّذي يُخلَق من تناسب الألفاظ أو المعاني.

ونحن نعلم أنّ "الإيقاع الدّاخليّ ينساب في اللّفظة والتّركيب فيعطي إشراقة، ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلّيها وتحسن التّعبير عن أدقّ الخلجات وأخفاها"[3].

لا مناص من أنّ "المستوى الصّوتيّ قد أصبح حقلا خصبا ورافدا فيّاضا لإغداق الدّلالة في الدّراسات الأسلوبية الحديثة، ولا غرو إذا قلنا إنّ ذلك المستوى ينهض مجرّدًا على الدّلالات الصّوتية لإيقاع الحرف، لتتشكّل بعد ذلك مستويات أخرى في إيقاع الكلمة فإيقاع الجملة ثمّ إيقاع النّسق"[4].

سنحاول إذن، دراسة الإيقاع الموسيقيّ للقصّة القصيرة جدًّا من خلال ظاهرة التّكرار بمختلف مستوياتها إلى جانب تأثيرات المحسّنات البديعيّة دون أن ننسى طبيعة الجمل الموظّفة، مثل تتابع الأفعال وطول الجمل وقصرها.

---

[1] صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998، ص52.

[2] محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتّابالعرب، دمشق، 2001، ص45.

[3] عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص79.

[4] عزّت محمّد جاد، الإيقاعية، الإيقاعية نظريّة نقديّة عربيّة، ص16.

1. التّكرار:

لا يعدّ التّكرار ظاهرة جديدة في الشّعر العربيّ الحديث، إذ "كان معروفا للعرب منذ أيّام الجاهليّة الأولى، وقد ورد في الشّعر العربيّ بين الحين والحين، إلّا أنّه في الواقع لم يتّخذ شكله الواضح إلّا في عصرنا"[1]، وذلك عندما حوّله الشّعراء إلى عنصر مهمّ في شعرهم.

ولمّا كان التّكرار في الأدب العربيّ "خصيصة النّصّ الفنّي لا النّصّ الشّعري بمفرده"[2]، راح المبدع العربيّ في عصرنا يستثمره في مختلف أشكال السّرد. ولعلّ القصّة القصيرة جدّا من أهمّ أنواع السّرد الّتي شهدت حضورا قويّا لتقنية التّكرار، بحكم قربها وتجاورها مع الشّعر.

قد يعدّ التّكرار من أهمّ مظاهر الإيقاع الدّاخليّ في القصّة القصيرة جدًّا، "فهو ظاهرة أدبيّة، وتقنيّة تُسهم في بناء النّصّ دلاليّا وإيقاعيّا، وتشكّل إحدى الخصائص الأسلوبيّة للنّصّ"[3]. وهو يؤدي دورين أساسيين:

- الأوّل، يتمثّل في ذلك الجرس الموسيقيّ الّذي يُحدثه في سمع المتلقّي.
- الآخر، هو عندما يشارك في إنتاج الدّلالة.

يمكن القول إذن، إنّ التّكرار إذَا وظّفه المبدع في قصصه القصيرة جدًّا فهو حينئذ سيصبح وسيلة لجلب انتباه المتلقّي سمعا وفكرا. "ولذلك نجد المكرَّر من النّصّ ليس أيّ جزء من أجزائه إنّما هو الجزء الأهمّ"[4]من النّص الّذي يودّ القاصّ من القارئ أن ينتبه إليه.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967، ص230.

[2] محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص190.

[3] هدى الصّحناوي، الإيقاع الدّاخلي في القصيدة المعاصرة (بنية التّكرار عند التّكرار نموذجا)، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع1و2، سورية، 2014، ص107.

[4] محمّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص120.

يقول جميل حمداوي عن دور التّكرار في القصّة القصيرة جدّا: "يعتبر التّكرار ميسما للتّلوين الإيقاعي والموسيقيّ والنّفسيّ، ويعدّ كذلك ملمحا أسلوبيّا ونحويّا يساهم في تقوية الجمل عبر التّأكيد والتّثبيت، مع تنويع الملفوظات اللّغوية سياقا ومقاما "[1].

ولذلك فليس بدعا أن يظلّ "الإيقاع الدّاخليّ يعتمد كثيرا على التّكرار الّذي يؤدّي دورا فعّالا في الإيحاء بمضمرات النّفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدّلالات البعيدة"[2]؛ شرط ألّا يكون ذلك التّكرار عالة على النّص. لأنّه إذا وُظِّف توظيفا غير صحيح فإنّه سيسير في الاتّجاه المضاد للتّكثيف الّذي هو من أهمّ أركان القصّة القصيرة جدًّا.

ليس غريبا إذن، أن نجد جميل حمداوي بعدما أثنى على التّكرار ودوره الإيجابيّ في القصّة القصيرة جدّا، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، يعود ليقول هنا: "يعدّ التّكرار من الآفات السّلبيّة الّتي تعاني منها القصّة القصيرة جدّا"[3]. وكأنّ به يريد أن ينبّهنا إلى وجود نوعين من التّكرار على مستوى القصّة القصيرة جدّا، تكرار محمود وآخر مذموم.

من الصّعب إذن على المبدع، أن يوفّق بين توظيف التّكرار وبين الحفاظ على خاصيّة شدّة التّكثيف، التي تعدّ ركنا رئيسا من أركان القصّة القصيرة جدّا. ولذلك وجب على كلّ من يبتغي التّكرار سبيلا في نسج قصصه القصيرة جدّا، أن يكون حذرا في تخيّر ما يريد تكراره من أصوات وألفاظ وعبارات. فإمّا أن يكون ذلك في خدمة القصّة، فيعدّ حينئذ ذلك التكرارُ مفتاحا من مفاتيحها الدّلالية ومفصلا من مفاصلها"[4]، وإمّا سيكون عنصرا هادما لها عَبْرَ كثافتها.

فإذا كان هذا الإجراء واجبا وضروريّا في جميع الأدب، فإنّه في القصّة القصيرة جدّا أوجب، لأنّه لو وُجِد ذلك التّكرار المذموم في الرّواية مثلا فإنّه سيُنقص من جماليتها ولكن

---

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص396.

[2] هدى الصّحناوي، الإيقاع الدّاخلي في القصيدة المعاصرة ص105.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، ص344.

[4] خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث، ص124.

دون الإخلال ببنائها. أمّا إذا حلّ بالقصّة القصيرة جدًّا فإنّه سيؤثّر في بنائها، وقد يزعزع أهمّ ركن من أركانها وهو التّكثيف الشّديد.

من خلال دراستنا للمجموعات القصصية المستهدفة، حاولنا أن نسلّط الضّوء على مظاهر التّكرار، فوجدناه قد مسّ اللّفظ والعبارة، وبدرجة أخفّ الحرف، لأنّ "التّكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر"[1].

1. 1. تكرار اللّفظ:

أعتقد أنّ تكرار اللّفظ يعدّ "أحدَ أنواع الإيقاع، لأنّ تكرارها ذو قيمة موسيقية ودلالية في آن"[2]. فهو أكثر أنواع التّكرارات الّتي استطاعت أن تفرض نفسها في القصّة القصيرة جدّا، فاستطاع هذا النّوع من التّكرار أن يسهم إسهاما كبيرا في تشكيل النّص، من حيث إعطاؤه جرسا موسيقيا يستطيع به الباثُّ أن يُغريَ المتلقي.

كما أنّ لتكرار اللّفظ دورا آخر يتمثّل في إنتاج الدّلالة، إذ أنّ اللّفظة المكرّرة لا تؤدّي المعنى نفسه الّذي "أدّته في المرّة الأولى، بل تغايرها دلاليا، إما بالتّأكيد أو بالإضافة"[3].

لكن هناك أمر ينبغي أن يُعلَم بالضّرورة وهو: أن "القاعدة الأوّلية في التّكرار، أنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلّا كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها. "[4]

إذ إنّ الإيقاع الموسيقيّ ليس الدّافع الوحيد للقاصّ حتى يكرّر بعض الألفاظ، بل إنّ إنتاج الدّلالة هو المحفِّز الأوّل لذلك الّتكرار، وإلّا كان هذا الفعل لا فائدة منه. معنى ذلك،

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربيّ، (دراسة فنّيّة وعروضيّة)، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص163.

[2] يوسف حطّيني، في سردية القصيدة الحكائية، ص66.

[3] محمّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص200.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص231.

أنّ تكرار اللّفظ، وإن أعطى جرسا موسيقيّا، فإنّ ذلك لا يتعدّى أن يكون فقط نتيجة للغاية الأسمى الّذي جاء من أجلها، وهي إنتاج الدلّالة.

من ذلك قصّة (لقاء):

"مريرة هي السّنوات الّتي قضاها بعيدا عنها، وانتهى وحيدا، غريبا، لا يؤنسه في عزلته غير حنينه. لكن ها هو الآن يلاقيها بقلب واجف، بيدٍ مرتعشة، بصوت متهدّج...

أخيرا يرى وجهها الجميل مشرقا أمامه، وجهها الّذي أحبّه كثيرا وضمّه في أحلامه طويلا. . . إنّه هنا على مسافة قليلة من شوقه الغزير.

وتنهّد. . . ما أوحش العمر خاليا منها!

ويدنو منها. . . ما أمرّ اللّيالي دونها!

يدنو. . . ما أسعده اللّحظة! يشعر بأنفاسه تقترب من ضحكتها. . .

يدنو. . . إيه يا قلب لقد انتهى أنينك. . .

يدنو. . . ويصطدم وجهه بشاشة الكومبيوتر!!"[1]

كرّرت فاطمة بن محمود في قصّتها هذه، الفعل «يدنو» أربع مرّات، في إشارة منها إلى أنّ دنوّ البطل لم ينقطع. إنّ هذا التّكرار قد يحتّم على القارئ أن يتصوّر المشهد الّذي تريد القاصّة أن تنقله إلى القارئ؛ وهو أنّ ذلك الرّجل كان يدنو رويدا رويدا حتى خُيِّلَ للمتلقّي أنّ دنوَّه كان من امرأة.

من لطيف تعبير المبدعة، أنّها وظّفت في المرّة الأولى بعد الفعل «يدنو» الجار والمجرور «منها»، متبوعا بالنقاط الثّلاث. لكن ما يُلحظ في المرّات الثّلاث اللّاحقة، أنّه قد جاء ذلك الفعل المكرّر، متبوعا مباشرة بالنّقاط الثّلاث. وكأنّ القاصّة وباستغنائها عن

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص46.

الجار والمجرور تهدف إلى أن تجعل القارئ يتصوّر الرّجل وهو قريب جدًّا من تلك المرأة، حتّى إنّه لا يمنعه منها مانع. ولذلك كانت صدمتنا كبيرة عندما اصطدم وجهه بشاشة الكمبيوتر الّتي كانت أمامه.

من النّصوص الدّالة على تكرار اللّفظ أيضا:

"المرأة تصرخ على زوجها دون سبب

تصرخ فيوجه أطفالها لسبب تافه

تصرخ على مقدّم البرامج السّياسيّة المملّة

تصرخ في وجه الرّياح تلقي بحبل الغسيل على الأرض

تصرخ على نجمها السّينمائيّ المفضّل تخونه زوجته في الفيلم

تصرخ على المرآة تكشف تجاعيدها الصّغيرة

تصرخ بشدّة وتهرب من خنفس أسود يتعثّر في طريقها. "[1]

استطاعت المبدعة في هذه القصّة بفضل تكرارها للفعل «تصرخ» أن تصوّر للقارئ الحالة النّفسيّة لتلك المرأة الّتي تكثر الصّراخ لأتفه الأسباب؛ وكأنّ تكرار هذا اللّفظ وبهذا الشّكل، قد يوحي بأنّ الصّراخ أصبح عند هذه المرأة سلوكا اعتياديا لا يمكنها أن تحيد عنه.

كما أضحى تكرار صراخها يومئ بعصبيتها المستمرّة المتولّدة من رفضها لكلّ ما يحيط بها. تكرار الفعل «تصرخ» قد ينبئ أيضا بترجّل هذه المرأة.

[1] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص59.

كلّ ذلك أسهم في تضخيم حجم المفارقة في آخر القصّة، إذ هي «تصرخ» أيضا، ولكنّ الدّافع في هذه المرّة لصراخها كان خوفها من خنفس اعترض طريقها.

2. 1. تكرار العبارة:

تعدّ ظاهرة تكرار العبارة في القصّة القصيرة جدّا أقلّ حضورا بالموازنة مع تكرار اللّفظ. إذ لم نعثر في المجموعات القصصيّة المستهدفة بالدّراسة إلّا على عشر عبارات مكرّرة.

من أجمل التكرارات– في رأينا– الّتي عثرنا عليها:

قصّة (مجنونان):

"كان يطوف في شوارع القرية بعد كلّ صلاة مردّدا هذا الذّكر:

باب يفتح على السّماء، هو باب الله.

باب يفتح على البحر، هو باب النّار.

باب يفتح على الخير، هو باب الدّولار.

باب يفتح على الحزن، هو باب الأحياء

باب يفتح على الشّرق، هو باب السّعادة

باب يفتح على الغرب، هو باب الموت.

باب يفتح على الدّنيا، هو باب العذاب.

وأنا واقف في مفترق. . . الأبواب.

ولا باب يفتح على. . . قلبي.

سألت عنه من يكون، فقيل لي: هذا مجنون القرية، لا تقترب منه فقد يؤذيك. ولكنّني لم أستمع لنصحهم وتحذيرهم. . . أمسكت بالرّجل من الخلف من تلابيبه الرّثّة، ومشيت معه، أردّد ذكره، وأزيد. . . "[1].

أرى أنّ القاصّ عندما لجأ إلى تكرير العبارة «باب يفتح . . . هو باب» سبع مرّات على لسان ذاك الرّجل، فإنّه قد يريد من ذلك أن ينبئ بالحالة النّفسيّة المتأزّمة لصاحب هذا الكلام، حيث "تنسجم بنية التّكرار مع لغة الجنون والهذيان الّتي تهدف إلى تجسيد صور الصّراع بين الإنسان وذاته من جهة، وبين الآخر من جهة أخرى"[2].

كما أنّه لا ندري إن حقّ لنا من باب التّخمين، أن نقول: قد يكون الكاتب قد كرّر تلك العبارة بذلك العدد من المرّات، ليس من باب المصادفة، بل لِمَا للعدد سبعة من قداسة عند المسلمين؛ خاصّة وأنّ ذلك الرّجل يقول ما يقوله عقب كلّ صلاة، فهو ذِكْرٌ بالنّسبة إليه.

لا يفوتنا في الأخير أن نقرّ بأنّ هذا التّكرار قد أسهم وبدرجة كبيرة في إعطاء النّص جرسا موسيقيّا تطرب له الآذان عند سماعه. ولذلك يمكن أن "نخلص إلى أنّ القاصّ بلجوئه للتّكرار اللّفظي قصد منح قصصه إيقاعا موسيقيّا وإثراءَ دلالتها"[3].

3. 1. تكرار الحرف:

بقي نوع ثالث من التّكرار، وهو تكرار الحرف، والّذي سنتوقّف عنده من خلال نموذجين من نصوص المجموعات القصصيّة القصيرة جدًّا الّتي سلّطنا عليها دراستنا.

قصّة (الكرسيّ):

"عرفته خجولا، لا يجرؤ على جرح وردة،

[1] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص9.

[2] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا، ص121.

[3] محمّد رمصيص، القصّ الوامض، ص72.

مستقيما كغصن البان،

ودودا كأعزّ الأحباب،

صادقا كنبيّ،

رحيما كإله. . .

ثمّ جلس على الكرسيّ الوثير. . . "[1]

لم يتّضح لي في هذا النّص، سبب تكرار حرف الجرّ «الكاف» خمس مرّات، سوى لأنّه جاء بحسب التّشبيهات التي استدعتها القصّة. ومهما كان السّبب الدّلالي فإنّ هذا التّكرار قد أعطى للّغة جرسا موسيقيّا.

قصّة (بلاك ووتر):

لا. . .

لا. . .

لا تطلق النّار. . . إنّه كلب. . .

قالها بعصبيّة وهو يرفس رِجل صاحبه الجالس معه في المقعد الخلفيّ من سيّارة الهامر الّتي كانت تشقّ شوارع المدينة الصّامتة وسط ظلامها.

فأعاد رشّاشه إلى وضع السّلامة وهو يسبّ ويلعن.

لكن فجأة عاد صوته العصبيّ إلى الصّراخ:

[1] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص20.

اضرب. . .

اضرب. . .

هناك ثلاثة أطفال يُصَوِّبون نحو السّيّارة بنادقهم الخشبيّة.

اضرب بلا رحمة هذه الكلاب السّائبة. . . "[1]

يمكن أن نلحظ في مطلع هذا النّصّ، أنّ القاصّ قد كرّر حرف (اللّام)ثلاث مرّات، وهو أداة نفي، في إشارة منه إلى أنّ الرّجل في القصّة يرفض رفضا شديدا ويؤكّد على مَنْعِ صاحبه أن يطلق النّار على كلب. بل إنّ ذلك التّكرار وبهذه الطّريقة قد يُنبئ بحالة الارتباك الّتي طمست فرائسه عندما اكتشف أنّ المستهدف هو حيوان وليس إنسان.

من المحتمل أنّ هذا المشهد المبنيّ على التّكرار قد خدم خاتمة القصّة وفخّم من حجم مفارقتها. إذ إنّ الرّجل ذاته قد حثّ صاحبه بإطلاق النّار على ثلاثة أطفال بسبب أنّهم قد صوّبوا بنادقهم الخشبيّة نحوهم.

لذلك بَدَا لنا أنّ الحرف هاهنا، وبفضل تكراره، قد أعطى للنّصّ دلالة جديدة لازمت الحالة الشّعوريّة للشّخصيّة. ناهيك عن الجماليّة الفنّيّة الّتي أضفاها تكرار الحرف، من حيث الشّكلُ، على مستوى بداية النّصّ.

[1] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص53.

2. المحسّنات البديعيّة:

1. 2. الجناس:

يعدّ الجناس محسّنا بديعيّا لفظيّا قد "عرفته العربيّة قبل الإسلام. واستعمله العرب في شعرهم ونثرهم، إلّا أنّ استعمالهم له في النّثر كان أكثر منه في الشّعر، لما في الشّعر من ألوان موسيقيّة كثيرة تغنيه عن الجناس"[1].

أمّا إذا عدنا إلى الشّعراء المحدثين ألفينا الأمر عندهم مختلفا. حيث يلمس القارئ لديهم ولعًا كبيرا بالجناس. ليس ذلك خدمة للجانب الشّكلي فقط، بل لما في ذلك من إيقاع لفظيّ ودلاليّ.

ولهذا المحسّن اللّفظيّ تسميات مختلفة، إذ "يقال له التّجنيس والمجانسة والتّجانس"[2]. "وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[3].

واللّفظان المتشابهان، "إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناسا أو تجنيسا أمّا إذا تشابها لفظا ومعنًى فذلك يكون تكرارا لفظيا"[4]. ولذلك عرّفه الثّعالبي بقوله: "هو أن يجانس اللّفظُ اللّفظَ في الكلام والمعنى مختلفٌ"[5].

---

[1] سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في العربيّة، ص12.

[2] السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، مصر، ط1، 1999، ص311.

[3] ابن المعتزّ، كتاب البديع، تح: إغناطيُوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1989، ص25.

[4] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربيّ (دراسة فنّيّة وعروضيّة)، ج1، ص161.

[5] الثّعالبي، فقه اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت). ص258.

فالجناس إذن، "هو تشابه اللّفظتين في النّطق واختلافهما في المعنى، وسبب هذا التّسميّة راجع إلى أنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[1]. وقد قسّم البلاغيون هذا المحسِّن اللّفظيّ إلى نوعين رئيسين: تامّ وغير تامّ.

"فالجناس التّام: هو ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها"[2].

أمّا الجناس غير التّام فيُعنى به: "ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السّابقة"[3]. تلك الأمور الأربعة المتقدّمة، هي في الواقع تمثِّل شروطا، إذا اختلّ منها شرط تحوّل الجناس إلى غير تامّ.

ارتأينا أن نتطرّق إلى هذا المحسّن البديعيّ اللّفظيّ هاهنا، لأنّ "الجناس ظاهرة تكراريّة، إذ هو في الحقيقة تكرار للفظ ما، تكرارا تامّا، أو تكرار لبعض الحروف، ومع أنّ المعنى في ألفاظه يكون مختلفا فإنّه يحقّق جرسا موسيقيّا ينبّه الآذان والعقول"[4].

إذا كان هذا المحسِّن البديعيّ يعدّ عنصرا مهمّا من عناصر الإيقاع اللّفظيّ. فإنّه لا ينبغي أن يكون توظيفه بعيدا عن المستوى الدّلاليّ؛ وإلى ذلك أشار عبد القاهر الجرجانيّ حينما قال: "أمّا «التّجنيس» فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين إلّا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا"[5].

---

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنّشر، عمّان، ط1، 2007، ص276.

[2] عبد العزيز عتيق، في علم البلاغة العربيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص197.

[3] السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص312.

[4] سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في العربيّة، ص12.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 2001، ص16.

سنحاول إذن، من خلال دراستنا لهذه الظّاهرة في متوننا القصصيّة أن نتتبّع مدى توفيق مبدعي القصّة القصيرة جدًّا في توظيف هذا العنصر الإيقاعيّ.

استطاع الجناس أن يقوم بدور بارز في بعض نصوص القصّة القصيرة جدّا، بالإضافة إلى الدّور الموسيقي المنوط به. حتّى ألفينا بعض القصص تتّخذ الجناس محورا دلاليّا وإيقاعيّا تنسج عليه بنيتها الشّكليّة والدّلاليّة.

من ذلك قصّة (داحس والغبراء):

"بدأ اللّعب وانتهى في عشب ملعب، وتحوّل إلى داحس والغبراء من قبل شعب معلّب"[1].

ظهر الجناس في هذا النّص مزدوجا، قد مسّ اللّفظتين (عشب وشعب) واللّفظتين (ملعب ومعلب). وكلاهما من نوع الجناس غير التّام؛ لعدم توفّر شرطيّ ترتيب الحروف وحركاتها.

من ذلك أيضا قصّة (التّركة):

"أدخلوه غرفة الإنعاش. . . فانتعشت تجارة أعضائه بين الورثة. "[2]

ظهر التّجانس في هذه القصّة بين اللّفظتين (إنعاش وانتعشت)، وهو جناس من النّوع غير التّام. من الرّاجح أنّ القاصّ قد وظّف هنا هذا المحسِّن البديعيّ دون تكلّف، بل جاء عفويّا. حيث أوضح الكاتب من خلاله حال الورثة وهم في عجلة من أمرهم لتقاسم التّركة، والموروث لا يزال لم يغادرهم.

بدا الجناسُ في النّصّين السّابقين غير متكلّف، كما "أسهم في بناء النّصّ دلاليّا، فضلا عن كونه مكوّنا من مكوّنات الإيقاع"[3].

---

[1] جمال الدين الخضيري، فاقيع، ص67.

[2] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، ص39.

[3] محمّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص339.

في المقابل لذلك، قد عثرنا في بعض النّماذج القصصيّة توظيفا للجناس. كان رأينا فيه أنّه قد أساء للقصّة أكثر ممّا أحسن إليها. لأنّ غايته في ظنّنا كانت محصورة في الجانب الزّخرفيّ للألفاظ.

وما قد يزيد في دوره المشين هو المبالغة في الإتيان به. إذ "ينبغي أن يُستعمل على حسب الحاجة إليه، لأنّه إذا كَثُر في الكلام صار صنعة متكلّفة مُفسدة لجماله"[1]. وقد وقفنا عند بعض النّماذج الّتي حكمنا فيها على فشل توظيف هذا المحسّن اللّفظيّ. من ذلك القّصّة الآتية:

قصّة (من مشاهدات الرّائي اللّامرئي) في مشهدها الثّاني:

"أرى البيداء ترعفني، لا ترفعني، لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم. أراها تسربلت عارية عاوية، تحبل بالقفار والآبار، تقتلعني، تبتلعني. في كلّ ثقب باب، أو خرمة خيمة تلتقي العيون بالعيون تتسقّط الثّنايا والزّوايا. لا هسيس، ولا جليس. . . "[2].

يبدو لي أنّ القاص هنا في هذا النّصّ، قد جانب الصّواب في تجنيسه. إذ بدا مبالِغا جدّا في استحضار الجناس بشكل لافت. بالإضافة إلى اعتماده في ذلك على الغريب من الألفاظ، وهذا ما قد يدلّ على تكلّفه الشّديد، فضاع المعنى وضاع معه الإيقاع الموسيقي. يمكننا إذن، أن نحكم على أنّ تجنيسه كان مذموما، وغير خادم لنصّه القصير جدّا.

2. 2. السّجع:

يعدّ السّجع أيضا من المحسّنات البديعيّة اللّفظيّة الّتي تسهم بشكل واضح في الإيقاع الموسيقي للقصّة القصيرة جدّا، على ألّا يؤثر ذلك سلبا في المعاني.

[1] سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، ص12.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص61 و62.

ظل السّجع ومنذ القديم، "ظاهرة لغوية معروفة في كلام العرب، ولها جمالياتها إذا استعملت بلا تكلّف، وهو مبنيّ على انتهاء عدّة جمل متقاربة بحرف واحد، وفي ذلك شبّه بالقافية في الشعر"[1].

فالسّجع إذن، "هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النّثر"[2]. بشرط ألّا يشوب ذلك التّوافق تصنّعٌ أو تكلّف. بل يجب أن يكون مطبوعا عفويا قد أملته ضرورة المعنى. أي "أن يكون المعنى هو الّذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"[3].

وهذا الشّرط قد وجدناه محقّقا في معظم القصص القصيرة جدّا، والّتي نجحت إلى حدّ بعيد في الابتعاد عن الصّنعة والتّكلّف اللّفظيين.

من ذلك قصّة (فراغ):

"ارتسم في مخيّلتي مشهد، شدّ فكري، استلهمته جوانحي. . بلهفة مسكت أناملي ريشة، فعصت، ثارت هواجسي، هجرتني إلى غير رجعة. . . "[4].

من المعروف في البلاغة العربيّة و" من شروط السّجع الصّالح عند علماء البلاغة أن لا يأتي الكاتب بسجعتين تدلّان على معنًى واحد، بل لابدّ لكلّ سجعة من أداء معنًى خاصٍّ بها. "[5]وذلك ما نلحظ تحقّقه في القصّة السّابقة، بالإضافة إلى إحساسنا بأنّ الكاتبة هنا لم تكلّف نفسها عناء التصنّع للإتيان بالسّجع، ولم تجتهد في البحث عن الألفاظ الّتي تناسب سجعها. بل ما جاء في نصّها من سجع، إنّما حلّ بفضل (ياء المناسبة) الّتي تعود على الرّاوي.

[1] سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، ص17.

[2] السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص318.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص18.

[4] رقية هجريس، للوجع ظلال، ص102.

[5]عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص433.

يعني أنّ الكاتبة قد أخذت كامل حرّيتها في انتقاء كلماتها بما يناسب المعنى الّذي أرادته. ثمّ سجعت كيفما شاءت بإلحاق ياء المناسبة. وعليه فإنّي أرى أنّها سواء تعمّدت هذا السّجع أو جاء عفوا، فإنّ قصّتها جمعت بين الجمال الإيقاعيّ والثّراء الدّلاليّ.

لا يمكن أن يرضى البلاغيون من "السّجع إلّا إذا كانت مفرداته رشيقة خفيفة على السّمع، يخلو من التّكلّف، بحيث لا تأتي الألفاظ على حساب المعاني، وأن تكون المعاني الحاصلة عند التّركيب مألوفة"[1]. وهذا ما لم يتحقّق في بعض النّماذج.

كقصّة (الأعمى والطّريق):

"تذاكرت يوما مع الأخرس بن صمام خبر الأعمى الّذي توارى عن مجلسنا.

وبعد أن جال بنظره في اتّجاه معلوم، قال بأسى ووجوم:

رأيته يمدّ سمعه، يعدّ خطوه بين المجلس والطّريق.

سنين والأعمى يقيس عبوره للطّريق بهذا الخطو الوثيق.

بذاكرته الموشومة يصل إلى ضفّته المحتومة.

لمّا وسَّعوا الطّريق كان ثمّة قَشّة وغريق.

يتحسّس بعصاه ناصيّة الرّصيف، لا بصيص إلّا الأزيز.

فَعَبْرَ نفس العبور العتيق يسمع صكّ الفرامل والزّعيق.

قبل أن يلعن انتقاء المعالم، مدهوسا اختفى عن هذا العالَم. "[2]

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص290.

[2] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس بن صمام، ص54.

ما لا يدعو للشّكّ هو التّكلّف السّافر في هذا النّصّ. حيث يبدو أنّ الكاتب قد قدّم الشّكل على المعنى في انتقائه لألفاظه. بمعنى أنّه قد جعل ألفاظه تسبق معانيه، وهذا ما أثّر سلبا في جمالية نصّه.

3. 2. الطّباق:

يعدّ "الطّباق من البنى البديعية، ذات التّأثير الدّلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة كما أنّ لها تأثيرا إيقاعيا"[1]. فإذا سلّمنا أنّ ذلك "الإيقاع يعتمد على النّاحية الصّوتية في أكثر أحواله، فإنّنا يمكننا أن نعدّ الطّباق أحد عناصر الإيقاع المعنوي"[2].

وجب علينا أن نشير إلى أنّ "الطّباق والمطابقة والتّطبيق والتّضاد والتّكافؤ كلّها أسماء لمسمّى واحد"[3]. و "هو الجمع بين لفظين مقابلين في المعنى"[4]، "سواء أكان ذلك سلبا أم إيجابا"[5].

من خلال تتبّعنا لهذا المحسّن البديعيّ المعنويّ في مختلف نصوصنا المدروسة، وعلى الرّغم من الدّور الّذي يؤديه في توضيح المعنى، فإنّنا ألفينا كتّاب القصّة القصيرة جدّا لا يوظّفونه كثيرا. حيث في أربع عشرة مجموعة قصصية أجرينا عليها الدّراسة، لم نعثر سوى على زهاء سبعة وعشرين حالةَ طباقٍ فقط، وذلك من مجموع أكثر من تسعمئة وستّين (960) قصّة قصيرة جدّا.

---

[1] محمّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص364.

[2] المرجع نفسه، ص303.

[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص244.

[4] السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص285.

[5] عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص418.

ولا يمكن تفسير هذا الشّح في استعمال الطّباق، إلّا بكونه دليلا على عدم لجوء الكتّاب إليه إلّا وقت الحاجة فقط، عندما يستدعي المعنى ذلك. أمّا عن الأثر الإيقاعيّ الّذي يُخلِّفه فهو لا يتعدّى أن يكون نتيجة، باعتباره محسّنا بديعيّا معنويّا.

ولكن حريّ بنا أن نقرّ للطّباق، بأنّه استطاع في ذلك الحضور المحتشم الّذي تمكّن من تحقيقه، أن يضفي على القصص الّتي حلّ بها إيقاعا معنويا. بل إنّ بعض القصص القصيرة جدّا قد جعلت من الطّباق العمودَ الّذي تتشكّل عليه دلاليّا. ومن ثمّة تمكّنت من إعطاء إيقاع صوتيّ مميّزٍ.

مثل قصّة(كرم):

"فتح باب بيته في رمضان فأغلقت الدّيون متجر جاره. "[1]

استطاع طباق الإيجاب في علاقة الفعلين (فتح وأغلق)، أن يُظهر النّص في شكل متواز. حيث يبدو أنّ فتح باب بيت الرّجل قد أدّى إلى غلق متجر جاره. ذلك أنّ القاصّ يريد أن ينقل لنا صورة من واقعنا المرّ. حيث بات النّاس يكلّفون أنفسهم ما لا يطيقون من أكل وشرب وتبادل لدعوات الطّعام. وكلّ ذلك باعتمادهم على الدّيون الّتي أضحت تثقل كاهل التّاجر بل وأدّت به إلى الإفلاس.

من المفيد أن ننبّه إلى أنّ الكاتب ربّما قد اختار لنصّه زمنا مناسبا، وهو شهر رمضان؛ لأنّ فيه تَكثر تلك الظاهرة الّتي يطرحها. إذ في هذا الشّهر تتضاعف الدّعوات والسّهرات، ويزيد الإسراف لإرضاء شهوة البطن.

[1] زينّ الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليّا، ص40.

3. تتابع الأفعال:

يحسن التّسجيل هنا أنّ "من تجلّيات الإيقاع السّريع في القصّة القصيرة جدّا الإتباع الفعلي"[1]. حيث تخضع بعض القصص القصيرة جدّا "إلى خاصيّة التّتابع لخلق نوع من الحركيّة الدراميّة داخل نسيج القصّة"[2].

من خلال دراستي للمجموعات المختارة، ألفيت بعض المبدعين منشغلين بتوظيف خاصيّة التّتابع الفعليّ.

كقصّة (ركود):

زغللت عيناه. . كلّت أنامله من مداعبة أزرار. . ولج. . غادر. . أدار. . أعاد الكرّة. . ملّ التّكرار. . لمّا اختنق مزّق خيوط الوَهْم وانكفأ. "[3]

وقصّة (مزنة صيف):

"تعبّد في محراب الوهم أيّاما. عرض أطيافا. . كلّما أطلّت، هشّ، صمد تحت الوهج، انقضى الموسم، انكفأ، خبا. . حين جدّت، تلاشى الحلم. "[4]

وقصّة (رعب):

"لوّح بيده في وجهها. . رفعت القاضية مطرقتها. . . هوت يده على خدّها. فتح السّجّان باب الزّنزانة. انتفض من سريره وهو يردّد ما دهاني أنا لم أتزوّج بعدُ لأدخل السّجن. "[5]

ما يميّز ما تقدّم من قصصٍ ثلاث من حيث إيقاعُها، أنّها اعتمدت اعتمادا لافتا على تتابع الأفعال وتعاقبها. ممّا يومئ بالحركة وبسرعة تغيّر الحال المؤدّي إلى تسارع الأحداث.

---

[1] جميل حمداوي، مقوّمات القصّة القصيرة جدّا عند جمال الدّين الخضيري، ص122.

[2] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدًّا والمشروع النظري الجديد، ص393.

[3] رقية هجريس، زخّات حروف، ص88.

[4] رقية هجريس، للوجع ظلال، ص42.

[5] زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليا، ص 36.

لذلك فإنّ هذا التّتابع الفعليّ من شأنه أن يزيد "في تسريع إيقاع القصّة وتكثيفها تحبيكا وتخطيبا"[1]. وما زاد من رفع وتيرة التّتابع الفعليّ هو إغفال السّرد لأدوات الرّبط بين تلك الأفعال. إذ يبدو أنّ "إسقاط أدوات الرّبط اللّغوي يمنح لحمة القصّة إيقاعا سريعا من خلال تلاحق الأفعال"[2].

4. توظيف الشعر والمثل:

يكون بعض القاصّين في القصّة القصيرة جدّا قد لجؤوا إلى توظيف الشّعر أو المثل في قصصهم. فأضفى ذلك على أعمالهم نوعا من الإيقاع الموسيقيّ المرغوب. بحكم أنّ الأصل في الشّعر والمثل أنّهما مبنيان على الإيقاع الصّوتي الموزون.

ممّا انعكس ذلك على إيقاع القصّة، خاصّة وأنّها تتميّز بالحجم القصير جدّا. فتأثير البيت الواحد من الشّعر أو السّطر من المثل، سيظهر جليا على الإيقاع العام للنّصّ القصصي، لأنّ مساحة كلٍّ منهما تشكّل نسبةً واسعة من مساحة النّص القصصيّ القصير جدًّا.

1. 4. الشّعر:

"الشّعر في جميع الآداب العالميّة هو سفير الشّعور، ورسول الوجدان، وترجمان العاطفة"[3]. ولذلك ظلّ هذا الجنس الأدبي ولا يزال يحتفظ بقيمته لدى الأديب العربي، "يصوغ به تجاربه، ويعبِّر به عن مشاعره، ويكثف أفكاره، ولذلك كان لابدّ أن يلقي ظلّه على النّثر"[4].

---

[1] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدًّا والمشروع النّظري الجديد، ص393.

[2] محمّد رمصيص، القصّ الوامض، ص72.

[3] عبد العظيم علي قناوي، الوصف في الشّعر العربيّ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، مصر، ج1، 1949، ص10.

[4] ركان الصّفدي، الفنّ القصصيّ في النّثر العربيّ حتّى مطلع القرن الخامس الهجريّ، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2011، ص289.

استطاعت القصّة القصيرة جدّا في كثير من نماذجها أن تستوعب الشّعر في بنيتها، إذ يصبح هذا "الشّعر في يد القاصّ أداة للتّعبير عن الانفعالات النّفسيّة"[1]، الّتي قد يعجز السّرد عن ترجمتها.

بالعودة إلى المجموعات الّتي كانت محلّ دراستنا، ألفينا بعض النّصوص القليلة جدًّا الّتي اتّخذت من الشّعر وسيلة في بناء هيكلها.

نحو قصّة (الفاحص):

"انتهت عمليّة البناء، فاحتجنا إلى فاحص نزيه، يُقَوِّمُ صلابة ما تمّ في البلد من أوراش. ولمّا طال بنا المطال، ولم نعثر عن المآل، هرعنا نحو الأخرس بن صمام نستجديه. تطلَّع نحو الأعلى، وقال:

منذ الأزل والأشياء الّتي توجد تحت تُرْصَدُ بدقّة من فوق، ولا فاحص ماحص إلّا ما يسحّ من السّماء.

قلنا بذهول: ألا فائدة من تقنيّ فاحص؟

نظر من جديد نحو السّديم، ورفع كفّيه مبتهلا:

من ملك السّماء فَلْيَنْتَشِ بالغناء، وطفق يردّد:

«واعصفي يا رياح

وانتحب يا شجر

واسبحي يا غيوم

واهطلي بالمطر. »"[2]

[1] فاروق خورشيد، الرّواية العربيّة عصر التّجميع، دار الشّروق، بيروت، ط3، 1982، ص169.

[2] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس بن صمام، ص35.

وقصّة (حبّ على شاكلة البعير):

"زارتني خليلتي كعادتها في غرفتي نهاية هذا الأسبوع. وما طفقنا في عزف وصلة غراميّة رائعة حتّى بدأ كلبي المدلّل يضايقني ويهشّ وينبح ويلحّ عليّ إلحاحا شديدا أن أكلّم فتاتي في أمره. سرعان ما عربد التّجهّم على وجهها فقالت:

- ما به؟
- يريد أن تجلبي له كلبتك. له حاجياته الغريزيّة مثلنا، أليس كذلك. .
- لكن الأمر لا يستقيم. . .
- لا يستقيم!! ولِمَ؟
- لو كان الأمر يتعلّق بحيوانات أخرى ربّما. .أمّا أن نتساوى مع الكلاب فلا. .
- ومع أيّ الحيوانات تريدين أن نتساوى؟
- ألم تسمع قول الشّاعر:«وأحبّها وتحبّني ويحبّ ناقتها بعيري»"[1].

من خلال القصّتين المتقدّمتين، نلحظ القاصّ جمال الدّين الخضيري قد آثر إلى ختم نصّيه شعرا. ففي القصّة الأولى فضّل ختمها ببيتين من قصيدة لميخائيل نعيمة. أمّا الأخرى فختمها ببيت شعريّ للشّاعر (المنخل اليشكري)*.

ربّما يكون قد عمد هذا القاصّ إلى ذلك تشبّها بفنّ المقامات. وربّما الشّيء الّذي زاد من ظنوننا بتأثّره بالمقامات في ذلك، هو تجنيسه لمجموعته القصصيّة الّتي حَوَتِ القصّةَ الأولى باسم «مقامات قصيرة جدّا». ناهيك عن لغتها التّراثية القريبة جدّا من لغة المقامة، وخاصة عندما وظّف الصيغة«حدّثني».

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص15.

* من شباب شعراء الجاهلية.

إذ أنّه على الرّغم من بروز نوع من الإيقاع الصّوتي في المثالين السّابقين على مستوى النّهاية؛ فإنّ هذين الأخيرين لم يُبَيِّنَا بوضوح مدى تأثير البيت الواحد من الشّعر أو البيتين في الإيقاع العام للنّص القصير جدّا. والسبب يعود إلى أنّ حَجْمَيْ ذَيْنِكَ النّصّين ليسا من النّوع المتّسم بالقصر الشّديد. فلو كانت مساحة الشّعر الموظّف مرتفعة بالنّسبة إلى حجم السّرد، لبرز الإيقاع الصّوتي للقصّة بشكل أكبر.

2. 4. المثل:

ولم نعثر على هذا النّوع من التّوظيف في مجموعاتنا الّتي استهدفناها بالدّراسة ماعدا في قصّة واحدة.

قصّة (مقايضة):

"عاد الخريف منتكس الأوراق، عاصفا راعدا، رياحه تولول بفحيح، تضطرب له المشاعر. نظر إليها وابتسم، ثمّ دنا، وبعبارات اللّين والدّهاء، قال:

بيعي حليّك ومجوهراتك، لنشتري سيّارة للتّسوّق والفسحة.

اِلتهب البركان في أعماقها، وتتطاير الشّرّ، أمام مقلتيها، فردّت:

أين حساب رصيدك؟

انتفض واقفا، يصيح: هذا ما تعرفين، ثم خرج ولم يعد. . .

قهقهت وقالت: «هات يدّك يا ضبع للحنّاء». "[1]

ما قلناه عن توظيف الشّعر في نصوصنا القصصيّة القصيرة جدّا، نعيده مع توظيف المثل. أين لم نلمس في النّصّ المتقدّم إيقاعا طافحا، بسبب شحّ المساحة الّتي استطاع أن يحتلّها المثل الشّعبي– المُستدعى هنا– من مساحة النّص ككلّ. لكن هذا لا ينفي وجود بعض الإيقاع الصّوتي، الّذي بعثه ذاك المثل في خاتمة القصّة.

[1] رقيّة هجريس، مقابيس من وهج الذّاكرة، ص18.

تركيب

نستخلص ممّا سبق أنّ القصّة القصيرة جدّا كانت في كثير من الأحايين حريصةَ الظّهور بوجه موسوم بالإيقاع الموسيقيّ الّذي يُطرِب الآذان، سواء أكان ذلك بفضل المحسّنات البديعيّة أو تتابع الأفعال أو بواسطة توظيف الأبيات الشّعريّة والأمثال العربيّة أو الشّعبيّة.

المهمّ في ذلك كلّه، أن لا يكون ذلك الحرص على الإيقاع ذا غاية لفظيّة صرفة لأجل التّصنّع والتّنميق فقط. بل يجب أن يكون ذاك الإيقاع الموسيقيّ خادما للمعنى الّذي تصبو إليه القصّة القصيرة جدّا.

الفصل الثّالث والأخير

الدّلالة في القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ

1. المفارقة
2. التّناص
3. العنوان
4. الموضوعات

أوّلا/المفارقة:

لا يكاد يخلو جنس من الأجناس الأدبيّة من عنصر المفارقة لما في توظيف ذلك من أهمّية كبيرة. لكن على الرّغم من أنّ "أهمّيّة المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل"[1]، فإنّ ذلك ليس معناه أن يرتبط وجود كلّ عمليّة إبداعية بوجود هذه الخاصّية. فكثير من الأعمال الأدبيّة قد خلت من المفارقة من دون أن يؤثّر ذلك في جمالياتها.

يبدو أنّ الحديث عن أهمّية المفارقة في الأعمال الأدبيّة "يجب أن لا يعني لزوم وجود المفارقة في كلّ عمل فنيّ"[2]. نحن مع ضرورة استدعاء المفارقة في مختلف الأعمال الأدبيّة لإعطاء النّصوص مفاضلة جماليّة؛ ولكنّ ذلك ليس معناه أن نقول إنّ الأدب لا يمكنه الاستغناء عن هذه العنصر الجماليّ.

فهل المفارقة ضرورة في القصّة القصيرة جدّا أم هي مجرّد نافلة لغويّة يلجأ إليها القاصّ لأجل أن يعطي لنصّه إضافة جماليّة؟ ومن هذا المنطلق اختلف النّقّاد في كونها ركنا تتأسّس عليه القصّة القصيرة جدّا، أو هي مجرّد تقنيّة مهمّة قد يُستغنى عنها من دون أن يؤدّي خروجها إلى إخراج القصّة القصيرة جدّا من جنسها.

مهما كان محلّ المفارقة من القصّة القصيرة جدّا هل هي ركن أم تقنيّة، فلا يمكن أن نعثر على اثنين قد يختلفان في كون المفارقة عنصرا داعما لجماليّة القصّة القصيرة جدّا، وأنّ دورها في هذا الجنس أعظم من أدوارها في الأجناس الأخرى، نظرا لحاجة القصّة القصيرة جدّا إليها بالموازنة مع الأجناس الأدبيّة الأخرى، ربّما ذلك يعود أساسا لطبيعة هذا الجنس القصصيّ الجديد المتّسم بالقصر الشّديد.

---

[1] د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج4، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1994، ص124.

[2] المرجع نفسه، ص126.

يبدو أن ذلك التّأثير الإيجابيّ الكبير جدّا للمفارقة في القصّة القصيرة جدّا، قد جعل بعض النّقّاد يعدّونها ركنا من أركان هذا الجنس الأدبيّ الجديد. ويعدّ يوسف حطّيني رائدا في ذلك إذ يقول: "نعتقد أنّ الجدل الّذي أقيم على مدى السّنين الخمس عشرة الماضية حوّل انتماء المفارقة لأركان القصّة القصيرة جدّا قد حُسِم لصالحها، إذ بدا لمعظم المنظّرين أنّ وجودها عنصر لازم لا يمكن الاستغناء عنه، لبناء قصّة قصيرة جدّا"[1].

نحن في هذا المقام إذن، ليسوا بصدد مناقشة قضيّة إن كانت المفارقة ركنا في القصّة القصيرة جدّا أم مجرّد تقنيّة؛ بل سنحاول تبيان مدى اعتماد هذا الجنس الأدبيّ على هذا النّوع من الجماليّة اللّغويّة. وكيف تمّ استثمارها وما هي آثارها.

وبعيدا عن اختلاف النّقّاد حول ضرورة وجودها في العمل الأدبيّ من عدمه، فإنّها "تعدّ من أهمّ الأسس الّتي يتّكئ عليها بناء القصّة القصيرة جدّا في المستوى التحديثي"[2]. فالقصّة القصيرة جدّا المتّكئة على المفارقة تكون أجمل، سواء أكان النّصّ الّذي استغنى عن المفارقة قد حافظ عن تجنيسه ضمن القصّ القصير جدّا أم لا، فإنّ المفارقة بإمكانها أن تؤول بالنّصّ إلى فائض من الجمالية. وعليه يمكن أن "نستنتج من هذا أنّ علاقة المفارقة بالقصّة القصيرة جدّا هي علاقة جمالية"[3].

تعدّ المفارقة "صيغة بلاغيّة تعبّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد"[4]. إذ يستدرج القاصّ المتلقي بألفاظ تؤول إلى معنًى معيّن، ولكنّه يأخذه إلى معنًى آخر غير متوقّع. "بناء على ذلك، تبدو المفارقة نوعا من التّضاد، بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر"[5]، أو بين المعنى القريب والمعنى البعيد. "وهو أمر يحتاج إلى مجهود

---

[1] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص84.

[2] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص101.

[3] جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص158.

[4] د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص258.

[5] محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدّلالة)، ص15.

لغويّ، وكدّ ذهنيّ، وتأمّل عميق للوصول إلى التّعارض، وكشف دلالاته بين المعنى الظّاهر والمعنى الخفيّ الّذي يتضمّنه النّصّ وفضاءاته البعيدة"[1].

من الملاحظ أنّ المفارقة في القصّة القصيرة جدّا "نمط كلاميّ أو طريقة من طرائق التّعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظّاهر. وينشأ عن هذا كون (الدّال) يؤدّي (مدلولين) نقيضين، الأوّل مدلول حرفيّ ظاهر، والثّاني مدلول سياقيّ خفيّ"[2]؛ ومنه يمكن أن نقول: "إنّ المفارقة تملك قدرة تكوينيّة نابضة بالحيويّة على تشكيل صور التّنافر والانهيار والإخفاق"[3]، الّتي تنتاب المتلقّي عندما يباغته القاصّ بمعنًى غير المعنى الّذي كان يتوقّعه. يمكن القول إذن: "تنتج المفارقة معنًى مغايرا للظّاهر أو مفارقا للمعنى الّذي بدأت به القصّة أو يظهر منها في المستوى الشّكلي الظّاهر"[4].

لم يعد يخفى على الباحثين والمبدعين اتّكاء جنس القصّة القصيرة جدّا كثيرا على عنصر المفارقة القائم على التّناقض بين القول والفعل؛ حتّى أصبح كتّاب هذا الجنس الأدبيّ يعوّلون كثيرا عليها في بناء نصوصهم؛ وبات المتتبّع لهذا النّوع من القصّ القصير جدّا مهيّئا للمباغتة عند قراءته لأيّ نصّ. ذلك لأنّ المبدع قد عوّد القارئَ على إرباكه عن طريق تخييب أفق انتظاره. فكثيرا ما نجد القصّة القصيرة جدّا "تقول الشّيءَ وتريد ضدَّه"[5]. ممّا قد تُحوّلُ هذه المفارقةُ المتلقيَ إلى قارئٍ حذر يتوجّس خيفة من كلّ مفاجأة قد تحلّ به في نهاية أيّ قصّة قصيرة جدّا. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ هذا القارئ سيُنهي النّصّ مدهوشا.

---

[1] نعمان عبد السّميع متولي، المفارقة اللّغوية في الدّراسات الغربية والتّراث العربيّ القديم، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2014، ص14.

[2] خالد سليمان، المفارقة في رواية نجيب محفوظ "حضرة المحترم"، مجلة الآداب، معهد الآداب واللّغة العربية، جامعة قسنطينة، ع2، 2005، ص169.

[3] عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013، ص65.

[4] حسين المناصرة، القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص101.

[5] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص53.

1. الإدهاش:

تعد المفارقة في القصّة القصيرة جدّا، "الحامل الأهمّ في تحريك كمون شحنة اللّغة باتّجاه الفعل الّذي يحرّك بدوره أنساق الدّلالات بهدف الانتقال من الانفعال إلى الفعل، مشكّلا حركة تصادميّة تسعى إلى تعميق إحساس المتلقّي بالأشياء المحيطة له. لذلك كان من وظائفها التّقنية، تشكيل الصّدمة الإدهاشية"[1].

يعدّ عنصر الإدهاش إذن، من أهمّ ما يمكن أن يتولّد من المفارقة في القصّة القصيرة جدّا. إذ "تعمل كثير من القصص القصيرة جدّا على مفاجأة المتلقّي، وإثارته فنّيّا وجماليا ودلاليا، واستفزازه"[2]. لأنّ المفارقة تجعل الأحداث "تسير عكس المنتظر حدوثه وتخرق المتوقّع"[3] المنتظر من قبل المتلقّي.

لم يعد حضور الإدهاش في القصّة القصيرة جدّا مرتبطا فقط بالخواتيم، "ولئن عوّل عليه في القصّة القصيرة بحيث يأتي في آخر القصّة لينير أجزاءها السّابقة، ويمنحها دلالات جديدة، فإنّ نصّ القصّة القصيرة جدّا بصورة ما نصّ مدهش بكلّيته، بجمله، بصوره، بانزياحه، بفكرته، لذلك قد يترك متلقّيه في حيرة"[4]. حيث باتت "تعمل كثير من القصص القصيرة جدّا على مفاجأة المتلقّي، وإثارته فنّيا وجماليّا ودلاليّا، واستفزازه"[5]، وإرباكه إلى درجة إحساسه بأنّه هو المستهدف.

لكن يبدو أنّ اجتهاد القاصّ من أجل أن تكون قصّته مدهشة هو إمتاع القارئ ودغدغة شعوره، إذ "يتوخّى الإدهاش خلق الأثر الفنّيّ لدى المتلقّي كي يستشعر لذّة النّصّ

[1] محمد المحقّق، الطّريق إلى القصّة القصيرة جدّا، مطبعة وراقة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2015، ص41 و42.
[2] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا(أركانها وشروطها)، ص35.
[3] محمّد رمصيص، مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا ص27.
[4] أحمد جاسم الحسين القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، ص56.
[5] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، ص279.

القصصيّ"[1]. إنّ اتّكاء كاتب القصّة القصيرة جدّا على المفاجأة جاء لأجل غاية فنّية سامية وهي إدهاش المتلقّي، وبذلك يستطيع القضاء على الرّتابة الّتي عهدها القارئ في معظم النّصوص الأدبيّة. فالنّصّ الرّاقي هو الّذي يتمكّن من خرق توقّع القارئ بصرف ذهنه عن المألوف والمنطقيّ والمعتاد.

من القصص القصيرة جدّا الّتي استطاعت أن تفاجئ المتلقّي وتربكه بِحَمْلِهِ إلى معنًى لم يكن ينتظره نظرا لما قُدِّمَ له:

قصّة(الفراق):

"أخيرا قرّرت أن أتخلّى عنها ولا أولي وجهي أبدا شطر مضانها. يكفي ما مضى. صراحة كنت مغفّلا، واستطاعت أن تكبّلني بغوايتها أكثر من اللّازم. اقتحَمت علمي، ولم تفارقني أبدا وأنا لم أزل بعد طالبا مغلوبا على أمري، لا أملك إلا ما أسدّ به رمقي. مع ذلك كانت تتقاسم معي ميزانيتي الضئيلة، وتنتقل معي في حلّي وترحالي. وكانت لا ترفض أن نتناوب عليها أنا وصديق لي. تصوّروا. .يا لخسّتي مع ذلك بقيت لصيقا بها. آه. .كم كان يحلو لها أن ترمي بثقلها على صدري أو على صدورنا وتغرقنا بأريجها المميّز. كلّما داعبتها بأصابعي وأطبقت عليها بشفاهي تزداد حرائقها وتتقلّص بين يدي. وبمجرد أن أنتهي منها أطرح بها بعيدا وأنا نادم على ما قمت به فلا تأبه لذلك. أحيانا كنت أطرحها أرضا بقوّة وأدعصها برجلي، لكنّها تأبى إلّا أن تلتصق بي، وأعود إليها وأنا صاغر مشدود إلى سحرها الّذي لا أستطيع عنه فكاكا. وتتشبّث بي تشبّث الصّغير بيد أمّه، وتنتحر بين ثنايا أناملي من جديد. أمّا هذه المرة فلا، فإنّ إرادتي من حديد، فها أنا أرميها إلى الأبد غير آسف. ولن أندم إذا قلت:

- "إلى الجحيم سيجارتي. ."[2].

[1]سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب، ص111.

[2]جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص8.

على الرّغم من أنّ هذا النّصّ قد تطرّق إليه الباحث جميل حمداوي للإشارة إلى عنصر المفاجأة، فإني وجدت نفسي ملزما بالتّطرّق إليه أيضا، نظرا لما يحمله في أثنائه من مفارقة عظيمة. "هذه المفارقة عملت على قلب السّياق المنطقيّ الّذي اعتمدته جمل النّصّ"[1]. وكذلك لأنّ الباحث لم يفصّل القول فيه حيث خصّه ببضع جمل فقط.

لا يمكن لأي متلقٍّ كان، وبعد أن صدم في نهاية القصّة، أن يغفل عن تلك النّية المبيّتة من الكاتب لأجل أن يوقّع القارئ في شراك المفاجأة والإدهاش. حيث نلمس من أوّل وهلة أنّ صاحب النّصّ قد انطلق في نسج نصّه وهو يحمل نية استدراج القارئ لكي يوهمه أنّ حديثه كلّه حول عشيقته.

وبالفعل ومهما بلغ القارئ من الكياسة والفطنة فإنّه لا يستطيع أن ينجوَ من الوقوع في الفخّ السّردي الّذي وضعه القاصّ. إذ نكاد نجزم أنّه لا يوجد قارئ واحد قد سلم من تلك النّهاية الصّادمة المربكة المدهشة. وما زاد في شدّة المفاجأة هو ذلك العنوان المناسب للجوّ السّردي المباغت الّذي أراده السّارد. حيث أعفاه من أيّ دلالة قد تشير إلى المعنى الحقيقيّ الّذي يصبو إليه.

إذا كان النّصّ السّابق قد تطرّق إلى عنصر الإدهاش الموجّه للمتلقّي، فإنّه لم تكتفي الكثير من القصص القصيرة جدّا بمفاجأة المتلقّي وإدهاشه فحسب؛ بل استطاعت وببراعة فنّية أن تدهش بعض شخصياتها بمباغتتها وإرباكها وإزاحتها عن المعنى المنتظر. فإنّنا سنحاول في القصّة الآتية تبيان نموذج لإدهاش القارئ والشّخصية الرّئيسة معا.

قصة (السائحة):

"يبدو مطار الدّار البيضاء بحجم مدينة ومن السهل أن أتوه فيه،

[1]محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيل لقصيدة النّثر الكتبة بالجسد وصراع العلامات، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016، ص106.

كنت أمام مقصورة هاتف أجرّب أرقام أحبّتي المغاربة، وكان هناك رجل يتابع حركاتي. . . أفشل في تركيب الأرقام المناسبة والرّجل يسلّط نظراته عليّ،

من الممتع أن أثير اهتمام رجل وسيم. أفشل في التّواصل مع أحد من الأحبّة المغاربة ونظرات ذلك الرّجل أصبحت تضايقني وتستفزّ المرأة الغريبة. . .

هل يتربّص بي؟

هل شعر أنّي غريبة ووحيدة ويريد أن يقتنص لحظة ارتباكي لسرقتي؟

إنّه يقترب منّي الآن. . . أتحسّس حقيبتي جيّدا، يقترب منّي أكثر وأشدّ على حقيبتي أكثر...

وفي اللّحظة الّتي كنت أهمّ بالصّراخ في وجهه مدّ لي الرّجل هاتفه الجوال وقال بنبرة هادئة ((تفضّلي. . . اطلبي من تريدين، مقصورة الهاتف تلك معطلة)). !!"[1]

إذا كان جمال الدّين الخضيري في نصّه السّابق قد اجتهد لأجل مفاجأة المتلقّي وحده دون غيره؛ فإنّ فاطمة بن محمود في نصّها هذا قد استطاعت أن تفاجئ المتلقّي وشخصيتها الرّئيسة معا. وكأنّها تريد أن تقول للقارئ من خلال نصّها هذا، إنّ النّهاية الصّادمة وتلك المفاجأة كانت موجّهة أساسا لشخصيتي الرئيسّة. وبالفعل قد نجحت في نسج خيوط قصّتها المؤدّية لتلك الخاتمة المباغتة، ولكن ذلك قد جرّ القارئ أيضا إلى صدمه وإشراكه في الدّهشة مع تلك الشّخصية.

ولكنّنا لا نرى ذلك حقّا، بل يبدو لنا الأمر خلاف ذلك. إذ إنّ الكاتبة قد سعت لمفاجأة القارئ وإدهاشه، بل إنّها استعانت بإشراك الشّخصية الرّئيسة في عملية الإدهاش فقط لتزيد

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص65.

من تعميق الصّدمة عند القارئ. يعنى ذلك أنّ المتلقّي هو دائما ضحية المبدع في مفاجأته وإدهاشه ومباغته وخداعه.

إذا كانت القاصّة في نصّها السّابق قد استعانت بالشّخصية الرّئيسة في إدهاش القارئ، فإنّ جمال الدّين الخضيري في قصّته القادمة قد اكتفى بإشراكه لشخصيته الثّانوية في إدهاشها، وترك شخصيته الرّئيسة تشارك السّارد في نسج خيوط كمينه للإيقاع بالمتلقّي في شراك الدّهشة.

المذيعة

"وأخيرا اشترى التّلفاز ذا الشّاشة الرّقيقة. علّقه على أحد جدران الصّالون. أشعله ونادى زوجته كي تشاهد معه نشرة الأخبار المسائية. قال لها وهو يومئ إلى التّلفاز الّذي ملأ إطاره وجه المذيعة الحسناء:

- إنّها رائعة حقّا
- لا أعتقد ذلك
- انظري كم هو جذّاب شكلها
- عادي جدا
- صوتها يصدح واضحا، أليس كذلك؟
- صوت كبقيّة الأصوات لا تميّز فيه.
- لكنّها الوحيدة الّتي راقتني.

قامت ثائرة يتطاير الحنق من عينيها وصعقت في وجهه:

- أتقولها بكل صفاقة، أناديتني لتغيضني بهذه المذيعة الخرقاء.
- لكنّني يا عزيزتي كنت طول الوقت أتحدّث عن الشّاشة وليس عن المذيعة. ."[1].

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص90.

يبدو أنّ السّارد في هذا النّصّ قد تواطأ مع الشّخصية الرّئيسة لأجل مفاجأة القارئ وإدهاشه. وقد استعان القاصّ في ذلك بالشّخصية الثّانوية الّتي وظّفها كمُحَاوِرٍ للشّخصية الرّئيسة؛ لا لشيء سوى لأجل أن يُوهِم القارئَ بأنّ الزّوج كان يتحدّث عن المذيعة، ليفاجئه في القفلة وبلسان الزّوج أنّ الحديث كلّه كان عن الشّاشة وليس عن المذيعة كما كان يُعتقد.

يمكن لأيّ متمعّن في القصص الثّلاث السّابقة أن يكتشف أنّها لم تحمل أيّ مفاجأة مأساوية. إمّا كانت نهاية مدهشة ولكنّها عادية كما رأينا مع قصّة (فراق)، أو نهاية مفاجئة ولكنّها كانت سارّة تُجاه الشّخصية الرّئيسة في قصّة(السّائحة)، أو تُجاه الشّخصية الثّانوية في قصّة(المذيعة).

نقول ذلك لأنّنا وقفنا عند بعض النّماذج حينما حملت القصّة القصيرة جدّا فيها مفاجآت مأساوية تبعث على الحزن والأسى. من تلكم القصص الّتي كانت نهايتها من هذا الشّكل:

قصّة (شهيد)

"اختار الجبال وصلصلة الرّصاص. تعمم راية الفداء. زأر في الملإ، وولج الجحيم. .

حين أشرقت الشّمس، وشعشع الضّياء شُرّدِ أبناؤه. . . "[1].

بعدما سردت لنا القاصّة التّضحيات الجسام لشهيد الثّورة الجزائرية المباركة، وبعد إشراق شمس الحرّية وتمتّع وطننا الحبيب بالاستقلال. استفاق أبناء ذلك الشّهيد على وقع التّشرّد. سواء أكانت تقصد التّشرد الحقيقيّ عندما لم يجدوا بيتا يأويهم، أم كان ذلك كناية عن صفة البؤس الّتي عاشها أطفال الشّهيد بعد استقلال الجزائر.

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص56.

وفي كلتا الحالتين، فإنّ ما حصل لأولئك اليتامى من جزاء نظير جهاد أبيهم، مدعاة لعظيم المفاجأة والدّهشة والاستغراب الممزوجة بالحزن والألم والتّضامن. ولذلك حكمنا على هذا النوّع من الإدهاش، بالدّهشة المأساوية المؤلمة.

من خلال تقصّينا لعنصر الإدهاش في القصّة القصيرة جدّا ألفينا بعض النّصوص قد حملت مفاجأتين، والّتي أقترح أن تُنعَت بأنّها تحمل ازدواجية الدّهشة. سواء أكانت تلك الدّهشتان موجّهتين للقارئ وحده أم تقاسمها القارئ مع إحدى شخصيات القصّة. ولتوضيح ذلك اخترنا نصّين مزدوجي الدّهشة قد اختلفت فيهما طبيعة ذلك الحضور المزدوج للمفاجأة.

قصّة (ظلال)

"أفنت العمر تدرّ الرّخاء، باعت ما يسعدها دهرًا. . لمّا استقرّوا، وسطع النّجم، أصابتهم التّخمة، رمَوْها، وأوصدوا الأبواب، افترشت الأرض، دعت لهم بالسّتر"[1].

يمكن للملاحظ لهذا النّصّ أن يكتشف بكلّ سهولة أنّه قد حمل مفاجأتين، الأولى يتقاسم دهشتها المتلقّي مع الأمّ الّتي شرّدها أبناؤها وهي الّتي قوّت عودهم. كانت تلك الدّهشة لأنّها أوّلا أمّهم، ثمّ لأنّها بذلت الغالي والنّفيس من أجلهم، فالأصل: جزاء الإحسان إلا الإحسان.

أمّا المفاجأة الأعظم والّتي أدهشت المتلقّي وحده، فهي عندما علم من السّارد بأنّ هذه المرأة المشرّدة من قبل أولادها قد قابلت إساءتهم بالإحسان إليهم بدعائها لهم بالسّتر. وكأنّها متأكّدة من أنّ العقاب من جنس العمل.

حملت هذه القصّة إذن، مفاجأتين: إحداهما أدهشت المتلقّي مع الشّخصية الرّئيسة، والأخرى ختامية قد أدهشت المتلقّي وحده.

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص85.

قصّة (اختبار)

"قال في قرارة نفسه: تلك أقحوانتي!

اقترب منها مخطوفا ببهائها.

تظاهر بفقدان توازنه فمال على جسدها.

عانقته بكلّ روحها وأفسحت له المكان بجانبها.

في أوّل محطّة،

غادر المحطّة مثل الهارب من النّار"[1].

قد لا يتفطّن القارئ في هذا النّصّ إلى وجود مفاجأتين، قد يرجع ذلك ربّما لعدم وضوح المفاجأة الأولى الّتي أدهشت الشّخصية الرّئيسة وحدها، وذلك عندما ظنّ هذا الشّابّ أنّه قد وجد شريكة حياته ولكنّه قد فوجئ – بعدما اختبرها– أنّها قد رمت بكلّ جسدها عليه.

وقد بدا لنا هنا أنّ المتلقّي لم يفاجَأ لأنّه كان يظنّ أنّ ذلك الشّابّ إنّما يبحث عن عشيقة. أي أنّه عندما قال (تلك أقحوانتي) إنّما كان يقصد أنّه قد وجد من ترضى لغرائزه، ولذا فإنّ ردّة فعل تلك الفتاة قد يُعَدّ أمرا طبيعيا يتناسب مع ما يطلبه الشّابّ في نظر المتلقّي.

ولكنّ المفاجأة الصّادمة للمتلقّي في خاتمة النّصّ، كانت عندما فرّ الشّابّ من المحطّة بسبب ردّة فعل الفتاة، لأنّ القارئ كان ينتظر أن يتجاوب الشّابّ مع حركات الفتاة. وثمّة فقط يكتشف المتلقّي أنّ ذاك الشّابّ كان باحثا عن شريكة حياته وليس عن مجرّد عاشقة يُشبع فيها غرائزه.

[1] سميّة البوغافريّة، عصيان أبيض، مطبعة وراقة بلال، المغرب، ط1، 2015، ص48.

نريد أن نشير فقط أنّه قد نجد قارئا حاذقا –وهذا نادر الوجود– يمكنه أن يعلم من الوهلة الأولى أنّ هذا الشّابّ كان يبحث عن زوجة وليس عن عشيقة، وذلك بفضل عنوان القصّة الّذي بإمكانه أن يوجّه القارئ ولكنّ ذلك قد يتطلّب الكثير من الفطنة.

يمكن أن نقول إذن، إنّه إذا كانت **قصّة(ظلال)** قد حملت مفاجأتين الأولى للشّخصية الرّئيسة والمتلقي معا والأخرى للمتلقّي وحده. فإنّ **قصّة(اختبار)** قد شهدت دهشة أولى للشّخصية الرّئيسة وحدها، وختمت بدهشة للمتلقّي وحده. وبهذا حكمنا بتنوّع تكرار الدّهشة في النّص الواحد.

2. السّخرية:

حسبنا أن نقول عن السّخرية في الأدب أنّها كانت ولا تزال تُعَدُّ من "أهمّ موضوعات الأدب؛ قديمه وحديثه. وهي لا تختصّ بجنس أدبيّ بعينه، دون غيره، وإنّما هي كيفية يعبّر من خلالها الأدباء في فنونهم المختلفة"[1].

فهي لا ريب أنّها تُعدّ في الأدب العربيّ الحديث "أداة إجرائية لتحقيق أهداف عدّةٍ في العمل الإبداعي وقد تتعدّى ذلك لأن تصير عنصرا أساسا"[2]، وفعّالا في بناء النّصّ الأدبيّ. فليس غريبا إذن، أن يُحظى عنصرُ "السّخرية باهتمام كبير من الدّارسين المحدثين، وذلك لاشكّ لاتساع مجال فاعليتها"[3]، وبفضل دورها البارز في إنتاج الدّلالة.

وقبل تتبّع تجلّيات هذه الظّاهرة في نصوصنا القصصيّة القصيرة جدّا، كان لابدّ لنا من وقفة، ولو كانت بسيطة، عند سبب جعلنا من السّخرية عنصرا تابعا لتقنية المفارقة.

---

[1] فاطمة الحسين العفيف، السّخرية في الشّعر العربي المعاصر، محمّد الماعوط ومحمود درويش وأحمد مطر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص7.

[2] حفيظة طعام، إضافات في الأدب الجزائري (قراءات أدبية)، دار الكلمة، الجزئر، ط1، 2016، ص67.

[3] إبش إلرود وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، (مجموعة مقالات)، تر: محمد العمري، إفريقيا شرق، 1996، ص93.

قبل ذلك حريّ بنا أن نشير إلى أنّ (ميويك) قد تحفّظ على كون السّخرية عنصرا تابعا للمفارقة. إذ يقول: "إنّ القول بأنّ السّخرية نوع من المفارقة مسألة فيها نظر. كان من شروط المفارقة أن نحسّ بقوّة المعنى الظّاهر والحقيقي معا. كانت السّخرية ممّا لا يكاد يقع في باب المفارقة. فنبرة السّاخر تؤدّي معناه الحقيقي بشكل لا يقبل التّردد بحيث لا يغدو من الممكن التّظاهر أنّه لا يعي قصده في ذلك المعنى"[1].

فالنّاقد لا يحاول طبعا إقناعنا بأنّ السّخرية مقطوعة الصّلة تماما بالمفارقة، ولكنّه أراد فقط أن يشكّك في أن تكون هناك علاقة تجمعهما، وخاصّة عند الّذين يجعلون من السّخرية نوعا تابعا للمفارقة. وقد سعى إلى ذلك بمحاولة إيهامنا بأنّ المفارقة إنّما تقوم على المعنَيين الظّاهر والخفيّ؛ في حين إنّ السّخرية لا يمكنها أن تقوم إلّا على المعنى الظّاهر. وهذا كفيل في اعتقاده أن لا تكون هناك مساحة تقاطع بينهما.

يمكن لنا في هذا المقام أن نستأنس بردّ لإحدى الباحثات بقولها: "لا نستطيع، بحال من الأحوال، أن نقبل برأي ميويك على عمومه، فالسّاخر يتخذ عدّة آليات، إحداها وأهمّها المفارقة في تكوين الأثر السّاخر"[2].

حاولتْ إذن هذه الباحثة أن تزيل الشّكّ حول علاقة المفارقة بالسّخرية، ورأت أنّ هذه الأخيرة أكثر ما تعتمد في تشكيلها على المفارقة. وبالفعل فنحن نوافقها ونقول إنّ السّخرية قد تكون من نتائج المفارقة، ففي كثير من النّماذج الأدبية السّاخرة قد أسّست أثرها على المفارقة.

ولذا نستطيع القول إنّ رأي ميويك صالح في بعض النّماذج الأدبية السّاخرة غير المعتمدة على المفارقة لأنّها توظّف المعنى الظّاهر فقط ولا تريد غيره. أمّا في تلك النّماذج الكثيرة الّتي تتعانق فيها المفارقة بالسّخرية فإنّه سيكون "عامل التّهكّم والهزء والسّخرية من

[1] د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص74.

[2] فاطمة حسين العفيف، السّخرية في الشّعر العربي المعاصر، ص49.

العوامل المهمّة الّتي تؤدّي إلى قلب المعنى، وتغيير الدّلالة إلى ضدّها في كثير من الأحيان"[1]. ولذلك فإنّ رأيه المشكّك في علاقة المفارقة بالسّخرية بحجّة اعتماد هذه الأخيرة على المعنى الظّاهر فقط قد لا يبقى له أيّ مبرّر.

يبقى لنا أن نشير إلى أنّ ميويك لم ينفِ الصّلة تماما بين المفارقة والسّخرية، والدّليل أنّه قال: "وما زال في وسعنا القول إنّ فنّ السّخرية لا يكاد يتّصل بفنّ المفارقة"[2]. أي أنّه لم يقل إنّ فنّ السّخرية لا يتّصل بفنّ المفارقة، بل ترك لنفسه هامشا أو زاوية يمكنه من خلالها أن يدافع عن نفسه إذا اتُّهم بأنّه يؤسّس لقطيعة بين المفارقة والسّخرية.

نخلص إذن، إلى أنّنا نؤمن بأنّ السّخرية في كثير من نماذجها قد استعارت من المفارقة تقنياتها؛ "من أجل ذلك، كانت المفارقة أداة أسلوبية فعالة للتّهكّم والاستهزاء"[3]. ومنه كانت القصّة القصيرة جدّا السّاخرة قد اعتمدت في نصوص كثيرة على المفارقة لتحقيق أهدافها.

وإيمانا منّا بأنّ "المفارقة قد تستدعي السّخرية"[4] في جنس القصّة القصيرة جدّا، فإنّه كان جديرا بنا أن نركّز فقط على تلك النّصوص السّاخرة المعتمدة على المفارقة وليس مطلق النّصوص الساخرة، أو بعبارة أخرى سنحاول البحث في النّصوص الّتي اعتمدت المفارقة المولِّدة للسّخرية. لأنّ موضوعنا في هذا المبحث هو المفارقة السّاخرة وليس السّخرية بشكل عام. لأنّه قد نصادف بعض النّماذج السّاخرة وليس لها أيّ علاقة بالمفارقة، وهذا لا يعنينا.

ألفينا قصصا قد اتّخذت المفارقة فيها سبيلا للسّخرية المضحكة، أو بالأحرى هي قصص أدّت المفارقةُ فيها إلى سخريةٍ تدعو إلى الإضحاك أكثر من أيّ شيء آخر، شرط أن

[1] محمد العبد، الظّاهرة القرآنية (دراسة في بنية الدّلالة)، ص19.
[2] د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص74.
[3] محمد العبد، الظّاهرة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ص15.
[4] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص104.

"يستخدم القاصّ الإضحاك غير البريء لوخز البراءة المكبوتة في دواخلنا كي يعلقم ذواتنا ونحن نجترّ بؤس الواقع"[1]. من تلكم القصص السّاخرة الدّاعية إلى الضّحك:

قصّة (هزيم الرعد)

"صوته حادّ، نافذ. . يخترق الآذان من مسافات بعيدة. . يتقدّم دائما صفوف المتظاهرين. . يهتف بالنّصر العربيّ وبنصرة الحقّ. . يتسابق إلى المكروفونات وإلى عدسات الكاميرات لإيصال كلمته إلى أقصى الحدود. .

حيث حلّ ضخه حماسا، ونفخا في الهمم، ولعنا وسبّا للجبناء والعملاء. . أحيانا، يعرّي صدره العريض للبرد والرّياح. . يلطمه بقبضاته القوية وهو يزمجر بصوته الرّعدي:

– هذا الصّدر أولى أن يخترقه الرّصاص أو أدكّه بيدي إن استساغ هواء الذّل والمهانة ورضي بحياة الجبن.

استيقظت أسرته، ولا أثر له في البيت. صرخت زوجته، وولولت على زوجها المختطف من فراشه. . اجتمع الجيران والأقارب يبكونه مستنكرين ما حدث. . كانت خادمه، في هذه الأثناء، قد دلقت عليه سطل ماء ممزوج بمواد التّنظيف، تكنسه من تحت سريره الّذي أوى إليه من شدّة رعود اللّيلة"[2].

اعتمدت صاحبة هذا النّصّ على المفارقة في توليد السّخريّة السّياسية من أولئك الّذين يتصدّرون الصّفوف الأولى في ثورتهم ضدّ الأنظمة الفاسدة. فقد حاولت القاصّة ومن بداية قصّتها أن توهم القارئ بأنّها تتحدّث عن ناشط سياسيّ صاحب موقف ثابت من قضيته، شجاع لا يخاف على نفسه من بطش الباطشين، لا يخشى الموت فهو صاحب حقّ مغتصب، فهو يُؤْثِرُ الموت على حياة الذّلّ.

[1]جاسم خلف إلياس، شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص163.

[2]سميّة البوغافريّة، أقواس، ص88.

وبالفعل يمكن لأيّ متلقٍّ أن يقتنع بقوّة شخصية هذا النّاشط السّياسي لما عرفه عنه من خلال وصف السّاردة؛ خاصّة عندما خدعتنا بقولها أنّه قد خُطِفَ من سريره، وهذا قد زاد من اقتناعنا بأنّ الرّجل أضحى فعلا يشكّل خطرا كبيرا على النّظام الحاكم الّذي لجأ إلى اختطافه.

غير أنّ المفارقة في النّهاية كانت كبيرة جدّا لنا عندما أفصحت القاصّة عن الشّخصية الحقيقية للرّجل الّذي تبيّن أنّه لم يُخطَفْ بل آوى فارّا إلى تحت السّرير خوفا من دويّ الرّعد الشّديد. وهذا طبعا من شأنه أن يرسم ابتسامة على شفتي القارئ نظير سخرية القاصّة من شخصيتها الرّئيسة. ولذلك جاز لنا القول هنا إنّ "السخرية (أو الفكاهة السّوداء) هي أهمّ منتَج من منتَجات المفارقة في القصّة القصيرة جدّا"[1]. وإنّما هنا قصدنا السّخرية الّتي تؤول إلى الإضحاك.

يمكن أن نستدلّ أيضا على هذا النّوع من القصص القصيرة جدّا الّتي أدّت السّخرية فيها من الواقع إلى الإضحاك:

"المرأة الّتي تخيف أطفال الحيّ، تخاف من صرصور ميّت!"[2]

فهذه القصّة وبعد أن نسجت صاحبتها بناءها على المفارقة السّاخرة استطاعت أن تؤدّي إلى إضحاك المتلقّي، لأنّه لم يكن ينتظر أبدا أن تكون شخصية القصّة الرّئيسة وهي هذه المرأة الّتي يخشاها كلّ الأطفال في الحيّ، شخصيةً جبانة إلى حدّ خوفها من حشرة ميّتة غير قادرة حتى على إخافة هؤلاء الأطفال أنفسهم.

على الرّغم من النّبرة السّاخرة لصاحبة النّصّ وما انجرّ عنها من إضحاك، فإنّنا نرى أنّ "كاتبتنا، لا تهدف من السّخرية الاستهزاء، والانتقاض، ولكن تهدف إلى تبيان الخلل، حتى

[1] حسين المناصرة القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، ص101.

[2] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص60.

يتمّ الانتباه إليه، ثم تجاوزه وإصلاحه"[1]. وهذا كان غاية كلّ قصّة اتّخذت السّخرية ميسما لها.

ننتقل الآن إلى نوع آخر من القصص الّتي تزيّنت بالمفارقة السّاخرة، ولكنّ سخريتها تختلف عن سابقتها. هذه السّخرية الّتي نحن بصدد الحديث عنها ليست مدعاة للضّحك بقدر ما أنّها مدعاة للحزن والألم والحسرة على واقعنا وعلى مادية الإنسان في هذا العصر.

كقصّة (نصف القطر)

"كان التّجار كالثّعالب يراقبون حركات بعضهم البعض بعيون حادّة، ممتلئة بالشّرر، نظرات يتمنّى أصحابها لو كانت خارقة ليستريح الواحد من الآخر، أعينهم تلهم الفضاء المتبقّي من السّوق كأنّها الآخرة، لم يكفهم المكان الّذي يضعون فيه سلعهم، الواحدة منهم يضع خيمته الدّائرية يؤشّر عليها بلون الصّبغ الأبيض. يفعلون كلّ هذا بعد ما يقضون صلاة الصّبح في المسجد داعين الله البركة في الرّزق والقناعة في الكسب. يشتغل هو بهذا المشهد بعدما يقلب علامة الاستفهام ويتّكئ في نصف قطرها لا غير"[2].

حاول المبدع في هذه القصّة السّاخرة من الواقع المرّ، أن يعتمد "على عنصر المفارقة القائم على التّضاد، والتّقابل، والتّناقض بين المواقف أو التّقابل بين القولي والفعليّ"[3]. استطاع فعل ذلك عندما وَلَجَ عالم التجار المدنّس بكثير من المتناقضات، بدءًا بحسدهم لبعضهم بعضا، ومرورا بجشعهم الشديد.

غير أنّ ما يدعو للسّخرية في القصّة هو تلك المفارقة الّتي صنعها هذا النّوع من المخلوقات ممّن يبدؤون يومهم بصلاة الصّبح في المسجد سائلين الله أن يرزقهم البركة في

[1] محمد المحقّق، حساسيّة، حساسيّة القصّة القصيرة جدّا، مطبعة سجلماسة، المغرب، (د. ت). ص46.

[2] خالد ساحلي، لوحات واشية، ص116.

[3] جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا عند المبدعة الكويتية هيفاء السّنعوسي، ص30.

الرّزق والقناعة ثم يكون منهم ما كان. بدا القاصّ ساخرا من أفعالهم لأنّ دعاءهم بالبركة في الرّزق والقناعة في العيش يتناقض تماما مع ما يفعلونه في ساحة التّجارة.

نريد أن نشير فقط أنّ هذا النّوع من السّخرية لا يستهدف أشخاصا معيّنين، بل هي السّخرية من فضاء التّجار، "وليست السّخرية من الأشخاص من أجل التّعريض بهم"[1]. كما أنّ ما تعرّض إليه القاصّ ليست صفة موجودة عند التّجار كلّهم بل هو واقع فرضه علينا كثير منهم.

وقصّة (عجيب أمر زوجتي)

"مذ هفا قلبها لي وهي تدعو لي:

ربّنا يحقّق لك أغلى أمانيك.

تحقّقت أغلى أماني،

رأتها مرأى العين تتقلّب في الفراش بجانبي،

فصرخت وولولت!!. . "[2]

بقي أن نشير في الأخير إلى نوع من النّصوص القصصيّة القصيرة جدّا الّتي اعتمدت المفارقة السّاخرة، غير أنّ الإضحاك كان هدفها الوحيد، فانحرفت "مبتعدة إلى حدّ كبير عن المدلول الإنسانيّ العميق، لأنّها تُغلّب الإضحاك على رسم المواقف المأساوية"[3]الّتي ترسم واقع المجتمع الإنسانيّ. وهذا بوسعه أن يؤثّر في الغاية الّتي جاءت من أجلها القصّة القصيرة جدّا.

[1] فاطمة حسين العفيف، السّخرية في الشّعر العربي المعاصر، ص17.

[2] سميّة البوغافريّة، عصيان أبيض، ص9.

[3] حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص133.

من القصص القصيرة جدّا الّتي ألفيناها لم تتمكّن إلّا من أداء دور الإضحاك فقط:

قصة(مطاردة)

"طارده كلب. أطلق ساقيه للرّيح. فتّش عمّا يلقم به الكلب فلم يجد شيئا. ركض وركض. بدت له حجرة فانحنى عليها. كانت مغروسة بعناية في الأرض. قصد أخرى. كانت كالوتد المنعظ. أدركه الكلب. صاح هائجا:

– أولاد الفاعلة، أتطلقون سراح الكلاب وتربطون الأحجار؟!"[1].

يبدو لنا أنّ القاصّ هنا قد يُلامُ مرّتين، أمّا الأولى فعندما نجد في تراثنا الشّعبيّ هذا النّصّ، إذ "تنزلق القصّة بكامل بنيتها ومدلولها نحو عالم النّكتة المتداول سلفا في الوسط الاجتماعيّ"[2]. فالقصّة معروفة عند كثير من الشّرائح المجتمعيّة، فحضورها ضمن مجموعته قد لا يضيف لها أيّ جديد، إلّا إذا كان المتلقّي جاهلا لها غير مطلع عليها في تراثنا الشّعبي فإنّها يمكن أن تكون إضافة إلى رصيده.

أمّا لومنا الآخر فهو عندما نكتشف أنّ هذا النّصّ لم يحمل أيّ رسالة، فكان همّه الأوّل والأخير هو الإضحاك. بمعنى أنّه حتّى ولم يكن هذا النّصّ متداولا في تراثنا الشّعبيّ، فإنّه لا يصلح كقصّة قصيرة جدّا بل سيبقى مجرّد نكتة.

نريد أن نقول إذن إنّه من شروط القصّة القصيرة جدّا في هذا الباب أن لا تكون من ضمن تراثنا الشّعبيّ حتّى وإن تحقّقت فيها كلّ الشّروط. لأنّنا سنكون أمام نصّ ميّت قد فقد حيويّته لكثرة تداوله عبر الألسن حتّى وإن تضمّن عنصر المفارقة، لأنّ هذه الأخيرة قد فقدت وهجها.

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص28.

[2] حميد لحميداني، نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، ص137.

ومن شروط المفارقة في هذا المضمار أن لا يكون الهدف الرّئيس فيها هو الإضحاك، فقد يحمل النّصّ القصير جدّا مفارقة ساخرة ولكنّ ذلك لا يشفع وحده لكي يكون قصّة قصيرة جدّا. إذ "إنّ الاستثمار غير الموفق للمفارقة الّتي تسعى لمجرّد الإضحاك تحوّل القصّة القصيرة جدّا إلى مجرّد نكتة"[1]. وهذا لا يمكنه أن يكون ضمن الأدب الرّسمي لكي تحمله المجموعات القصصية القصيرة جدّا.

تركيب

على الرّغم من اختلاف النّقاد حول المفارقة إن كانت ركنا أم مجرّ تقنية، فإنّنا وصلنا إلى أنّ هذا العنصر ضروريٌّ في القصّة القصيرة جدّا، ولكنّ غيابه لا يُخرج النّصّ من هذا الجنس.

وخلصنا أيضا إلى أنّ الإدهاش والسّخريّة من أهمّ منتجات المفارقة في القصّة القصيرة جدّا. وبهما يستطيع هذا الجنس الأدبيّ أن ينتج دلالات قد تزيد من جماليات النّصّ وتدفع به إلى صفّ الأدب الرّاقي الّذي يهدف لخدمة الإنسان المعاصر في ظلّ هذا المجتمع المملوء بالمتناقضات.

وحكمنا بالضّعف على كلّ نصّ قصير جدّا قد استعمل السّخرية لأجل الإضحاك فقط. لأنّ هذا الجنس الأدبي لا يمكنه أن يُبنى على مجرّد الإضحاك وإلّا تحوّل إلى مجرّد نكتة فارغة من أيّ رسالة.

[1] يوسف حطّيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص105.

ثانيا/التّناص:

"يعدّ مصطلح ((التّناص)) واحدا من أبرز المصطلحات النّقديّة الّتي ظهرت مع التّحليل البنيوي التّحويلي للنّصّ الأدبيّ"[1]. ولقد "لفتت ظاهرة التّناص عناية باحثي الأدب منذ ستّينات القرن العشرين، وقد تبلور هذا المفهوم بشكله الحديث وآليات اشتغاله واتّجاهاته على يد روّاد الشّعريّة"[2].

"إنّ جدوى هذا المفهوم لا يمكن أن ينكرها أحد. لقد أعطى دفعة جديدة للدّراسة الأدبيّة وجعلها تنمو مختلفة عمّا كانت عليه في أواخر السّتينات"[3]، وذلك بفضل جهود جوليا كريستيفا الّتي استفادت هي بدورها من أبحاث باختين.

"التناص في أبسط صوّره، يعني أن يتضمّن نصّ أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثّقافي لدى الأديب"[4].

فهو إذن، عبارة عن تداخل أو تفاعل أو تقاطع نصوص سابقة مع نصّ لاحق. وذلك "باعتبار التّناص حركة بين نصّين أو بين مجموعة من النّصوص تكون على أشكال متعدّدة ابتداءً من ((الشّاهد)) حتّى أعقد أنواع التّداخل"[5]. ولذلك فإنّه "إذا كان التّناص يمثّل الحضور الفعليّ لنصّ ما داخل نصّ آخر؛ فإنّ الاستشهاد citation يمثّل الدّرجة العليا لهذا الحضور النّصّيّ"[6].

---

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النّصّ الرّوائي المغاربيّ، ص74.

[2] حسن عليّ المخلف، التّراث والسّرد، ص210.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، ص93.

[4] أحمد الزّعبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، الأردن، ط2، 2002، ص11.

[5] بسمة عروس، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النّثريّة القديمة، مؤسسة الإيثار العربيّ، (د.ت)، ص97.

[6] عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربيّ المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء، الأردن، ط1، 2001، ص78.

التّناص إذن، يعني "الأخذ عن النّصوص الأخرى المختلفة، الّتي تدخل في ثقافة الأديب الدّينيّة، أو الأدبيّة أو التّاريخية أو الفلسفيّة أو الأسطوريّة"[1]. ويكون ذلك "إمّا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وإمّا بطريقة واعية أو غير واعية"[2].

أثناء مباشرتنا لعملية التّنقيب عن مكامن التّناص في مجموعاتنا القصصيّة، ألفينا أنّ "ثمّة مجموعة من القصص القصيرة جدّا حبلى بالمستنسخات التّناصيّة، والنّصوص الغائبة والإحالات المعرفيّة، الدّالة على الذّاكرة والتّسرّبات، والمعرفة الخلفية"[3]. ومن أشكال التّناص الّتي حضرت معنا في دراستنا:

1. التّناص الدّينيّ:

من الواضح "أنّ التّراث الدّينيّ يشكّل جزءا كبيرا من ثقافة المجتمع العربيّ، لذا فإنّ أيّ معالجة للتّراث الدّينيّ هي معالجة للواقع العربيّ وقضاياه"[4]. وعندما "كان الجانب الدّينيّ أحد معالم الأصالة والتّراث العربيّ عامّة، فقد ظلّ هذا العنصر التّراثي يعلو سماء الكتابات المعاصرة"[5].

يعدّ تناصا دينيّا، كلّ توظيف له علاقة بالدّين، سواء كان هذا الدّين إسلاما أو غيره من الدّيانات الأخرى. ولكن ما دام المبدع العربيّ ينتمي في مجمله إلى الثّقافة الإسلاميّة؛ فقد احتلّ القرآن الكريم والحديث النّبويّ الرّيّادة من حيث حضورُه الدّينيُّ في الأدب العربيّ.

ولم تكن القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربيّ عامّة، وفي المغرب العربيّ خاصّة، بمنأى عن هذا التّأثر بالقرآن الكريم والسّنّة. ممّا انعكس ذلك على كثير من نصوصها.

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص184.

[2] جميل حمداوي، مقوّمات القصّة القصيرة جدّا عند جمال الدّين الخضيري، ص81.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا أركانها وشروطها، ص67.

[4] محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2002، ص139.

[5] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثّقافيّة، 2006، ص86.

و"ينزاح النّصّ في حضور المناصات الدّينيّة من مستوى دلاليّ أوّل إلى مستويات مختلفة تضفي العديد من المعاني المتعالية وتوسّع دائرة التّلقي"[1]. لأنّ المتلقّي لتلك النّصوص الغنيّة بالتّناص الدّينيّ، قد يجد متعة وغنًى دلاليّا لم يكن له أن يمسكه في غياب تلك المناصات.

ومن هنا أصبح التّناص الدّينيّ من التّقنيات في القصّة القصيرة جدّا، "الّتي تساعد الباحث والقارئ بصفة عامة على الوقوف جيّدا على ما يحمله النّصّ من دلالات"[2]. وذلك ما سنحاول الوقوف عنده مع بعض النّماذج القصصيّة القصيرة جدّا.

1. 1. مع القرآن الكريم:

"ويُعْنَى بالتّناص مع القرآن الكريم: التّفاعل مع مضامينه وأشكاله"[3]. كاستحضار القاصّ في عمليّته الإبداعيّة لقصص القرآن أو عبره أو شخوصه.

وكثيرا ما يلجأ المبدع في القصّة القصيرة جدّا للتّناص القرآنيّ لأنّ "فيه كلّ ما قد يحتاجه من رموز تعبّر عمّا يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشّرح والتّقصّي، فهو مادّة راسخة في الذّاكرة الجمعيّة لعامّة المسلمين"[4].

كقصّة (وليمة)

دعاهم إلى وليمة ليفرحوا معه بزواج ابنه البكر، ويأكلوا طعامه.

لمّا خرجوا من عنده، أحسّوا بالجوع فأكلوا لحمه من ورائه"[5].

---

[1] وسيلة بوسيس، بين المنظوم والمنثور في شعريّة الرّواية، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ط1، 2009، ص169.

[2] عبد النّاصر بوعلي، العلاقات الدّلاليّة في شعر مفدي زكريا، دار هومة، 2014، ص139.

[3] عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربيّ المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، ص77.

[4] قصّة البادي، التّناص في الشّعر العربيّ الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلميّة، الأردن، ط1، 2009، ص41.

[5] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، ص51.

حاول الكاتب في هذا النّصّ أن يتناص مع الآية الكريمة:

- في قوله تعالى: "وَلَا يَغْتَبْ بَعْضُكُمْ بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتِمُوهُ. . . "[1].

على الرّغم من النّيّة الحسنة للأب، بغية إشراكهم معه في فرحته بزواج ابنه البكر؛ فإنّهم كافؤوه باغتيابهم له. فقول القاصّ: (أكلوا لحمه)، كناية عن صفة الغيبة. والإحالة إلى الآية الكريمة هي الّتي أسهمت في فهم ذاك المعنى. ولذلك بدا لنا أنّ إضافة الكاتب للجار والمجرور (من ورائه) من قبيل الحشو. لأنّ ذلك في اعتقادي لم يضف شيئا للدّلالة، وذلك لوجود ما يدلّ عليها.

لأنّ في قول الكاتب (لمّا خرجوا)، دليل على أنّهم أكلوا لحمه من ورائه. ثمّ إنّ الغيبة لا تكون إلّا في ظهر الغيب.

وعليه نقترح أن تكون القصّة كالآتي: لمّا خرجوا من عنده، أحسّوا بالجوع فأكلوا لحمه. وذلك بحذف الجار والمجرور (من ورائه)، لأنّ في النّصّ الأصلي قرينتين تدلّان على أنّ الحدث جرى في ظهر غيبِ صاحبِ الوليمةِ. وهما: (لمّا خرجوا) و(أكلوا لحمه).

وقد يستدعي مبدع القصّة القصيرة جدّا في أحايين كثيرة "مثل هذه التّناصات المستوحاة من معاني القرآن لغرض فنّيّ من جهة، ولمدّ المعنى الدّلاليّ واتّساعه من جهة أخرى"[2].

---

[1] الحجرات، 12.

[2] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النّصّ الرّوائيّ المغاربيّ الجديد، ص83.

مثل قصّة (زحام):

"في زحام الحافلات، شتمه الرّجل مفتول العضلات: أيّها الكلب لقد دهست أصابع قدمي.. ردّ عليه بالحكمة والموعظة الحسنة: اقبل اعتذاري من فضلك فنحن إخوة". [1]

هذا النّص متناص مع قوله تعالى: "ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هَيَ أَحْسَنُ"[2].

قد يلفت نظرنا في هذا المتناص، أنّه جمع بين الخصب الدّلاليّ الّذي يبعثه هذا النّصّ القصير جدّا للمتلقّي ليستشعر كيف كان ذلك الردّ، وبين دوره في إغناء الجانب الفنيّ الجماليّ. إذ بدا النّصّ بديعا بفضل هذا التّناص.

2. 1. مع الحديث النبوي:

قصّة (ميقات):

"روى أحمد والشّيخان وابن ماجة عن أبي هريرة؛ قال: كان النّبيّ [صلّى الله عليه وسلّم] بارزا يوما للنّاس، فأتاه رجل، فقال متى السّاعة؟

قال: . . . وإذا تطاول رعاة الإبل البُهْمُ البنيان. .

رأيت ناطحات السّحاب تتطاول برؤوسها وسط رمال الصّحراء كما الفكر بعد شتاء مطير.

فماذا تترقّب يا إسرافيل حتّى تنفخ في الصّور؟؟؟"[3].

يبدو أنّ القاصّ في هذا النّصّ القصير جدّا قد استدعى الحديث النبويّ الشّريف كشاهد ليعزّز به وجهة نظره. ومن ثمّة أصبح هذا المتناص دليلا وتأكيدًا للمعنى وإقامةً للحجّة.

---

[1] خالد ساحلي، لوحات واشية، ص89.

[2] النّحل، 125.

[3] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص28.

2. التّناص الأدبيّ:

ويمكن أن "ندخل في المتفاعلات النّصّيّة الأدبيّة كلّ البنيات المتّصلة بالأدب"[1]؛ سواء أكان هذا الأخير عربيّا أم عالميّا، شعرا أم نثرا، رسميا كان أو شعبيا.

1. 2. مع الأدب العربيّ:

وهو كلّ استدعاء لِمَا له علاقة بالأدب العربيّ في جميع عصوره؛ أي من العصر الجاهليّ إلى يومنا هذا وفي شتّى أشكاله.

1. 1. 2. التّناصّ الشّعريّ:

سنحاول الاقتصار هاهنا على مثالين، أحدهما من الشّعر القديم والآخر من الشعر الحديث.

من العصر القديم: قصّة (إخوة)

"قالت وهي تعتصر:

ما أكثرهم على الورق، وحين تضيق الدّروب، لا نجدهم!!. .

قلت: لعلّكِ تحلمين. .

مزّقت أوراقها ومضت"[2].

في قول القاصّ "ما أكثرهم على الورق، وحين تضيق الدّروب، لا نجدهم" تناص مع قول الشّافعي في إحدى قصائده:

"وَمَا أَكْثَرَ الإِخْوانَ حِينَ تَعُدُّهُمْ وَلَكِنَّهُمْ فِي النَّائِبَاتِ قَلِيلُ"[3]

استحضار الكاتبة لهذا البيت الشّعري جعلنا نشعر وكأنّ رقية هجريس تملي علينا هذا البيت في قالب حديث. المهمّ عندها أنّها نقلت للقارئ المعنى نفسه الذي يشكّله البيت الشّعري أعلاه.

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائيّ، ص107.

[2] رقيّة هجريس، زخات حروف، ص41.

[3] الشافعي، الدّيوان، تق: محمّد سليم إبراهيم، مكتبة ابن سينا، القاهرة، (د.ت)، ص117.

ومن العصر الحديث: قصّة (الفاحص)

"انتهت عمليّة البناء، فاحتجنا إلى فاحص نزيه، يقوّم صلابة ما تمّ في البلد من أوراش. ولمّا طال بنا المطال، ولم نعثر عن المآل، هرعنا نحو الأخرس بن صمّام نستجديه. تطلّع نحو الأعلى، وقال:

منذ الأزل والأشياء الّتي توجد تحت تُرْصَدُ بدقّة من فوق، ولا فاحص ماحص إلّا ما يسحّ من السّماء.

قلنا بذهول: ألا فائدة من تقنيّ فاحص؟

نظر من جديد نحو السّديم، ورفع كفّيه مبتهلا:

من ملك السّماء فلينتش بالغناء، وطفق يردّد:

((واعصفي يا رياح

وانتحب يا شجر

واسبحي يا غيوم

واهطلي بالمطر))"[1].

يتبيّن لنا من خلال الأسطر الأربعة الأخيرة أنّ هذا النّصّ يستحضر قول الشاعر ميخائيل نعيمة من قصيدته(الطّمأنينة)[2] التّي مطلعها:

سقفُ بيتي حديدْ ركنُ بيتي حجرْ

فاعْصِفي يا رياحْ وانتحَب يا شجرْ

واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر

وأيّ واحد منّا يستدعي هذه الأبيات إنّما هو يريد أن يبدي شعوره بالاطمئنان لمحدّثه تجاه أمر ما.

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس، ص35.

[2] ميخائيل نعيمة، همس الجفون، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط6، 2004، ص71.

2. 1. 2. التّناصّ النّثري:

1. 2. 1. 2. كليلة ودمنة:

نظنّ أنّه ليس من المبالغة الاعتقاد "أنّ كليلة ودمنة تحفة فنّيّة فريدة لا تزال قيمتها تزداد يوما بعد يوم وهي تعطي شهرة إلى الأدب العربيّ"[1]. ولذلك لم يتخلّف الأدب العربي يوما عن ذكر ابن المقفّع بخير لِمَا أضافه كتابه إلى الإبداع العربي. ولم يَنْسَ السّارد في القصّة القصيرة جدّا بدوره هذا الموروث السّردي في إبداعه، فراح يستحضره في نصوصه الإبداعية.

كقصّة (اختبار)

وقف أعضاء مجلس نوّاب الشّعب قدّام باب البرلمان، يستظهرون أمام قاضي القضاة ما قاله بيدبا الحكيم لدبلشيم الملك. . . "[2].

استدعى الكاتب هنا الفيلسوف الهندي (بيدبا) صاحب كتاب كليلة ودمنة، الّذي ألّفه تحت رغبة ملك الهند (دبلشيم) الّذي أُستدعي هو أيضا في هذه القصّة ذات الطّابع السّياسي. وهاتان الشّخصيتان إذا اجتمعتا فإنّ اجتماعهما يوحي بظلم الحاكم وحماقته ووجوب تقديم النّصح له في تدبير أمور الحكم والسّياسة. وهذا ما يغيب في مختلف البرلمانات العربية.

2. 2. 1. 2. ألف ليلة وليلة:

قصّة (شهرنار)

"كانت دنيازاد الشّاهدة الوحيدة على خيانة شهرزاد لشهريار"[3].

ما يمكن تسجيله هنا، أنّ توظيف هذه الرموز من ألف ليلة وليلة لم يتمّ كما هو الحال في القصص الفرعية لتلك اللّيالي، "فإذا كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة قد روت كلّ

---

[1] بلحيا الطّاهر، الرّواية العربيّة الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، ص74.

[2] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص36.

[3] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص75.

الحكايات لشهريار دون أن تتدخّل في المروي"[1]. فإنّها هنا تحوّلت من مجرّد راوٍ للحدث إلى مشارك فيه؛ كما تحوّل شهريار من دور المستمع المستمتع بطعم الحكي، إلى دور المشارك فيه أيضا. وحُشِرت دنيازاد في الحكي وتقمّصت شخصية رئيسة مشاركة في بناء حدث هذا النّصّ.

3. 2. 1. 2. المثل العربيّ:

قصّة(سنمّار)

"انتهى من تركيب الباب السّرّيّ للخزانة السّرّيّة في القصر الرّئاسيّ الجديد وذهب لينام.

في الصّباح، كان دم قد تخثّر فوق شَارِبَيْهِ الكثّين وعلى وجهه ابتسامة تسخر من سنمّار القديم"[2].

في النّصّ السّابق تناص مع المثل العربي المشهور (جزاء سنمّار)، إذ أضحت هذه الشّخصية رمزا لردّ الحسنة بالسّيّئة.

2. 2. مع الأدب العالميّ:

قصّة (الأزهار النّاعمة)

"رأيته في الحقل يقطف أزهارا. ينتقي ما يقطفه بعناية. يحصد كلّ زهرة شاذّة، غريبة، غير متناسقة. . . مشكّلا باقة جامحة ومتنافرة لكنّها بديعة.

اقتربت منه وأجلّت فيه بصري، فإذا هو بودلير يهمهم ويقول بانتشاء:

- أجمل الباقات هي الّتي تندغم فيها هذه الأزهار الشّريرة"[3].

هذا النّص دليل على الثقافة الواسعة للكاتب واطّلاعه على الموروث العالمي. استدعى جمال الدّين الخضيري في هذا النّصّ الشّاعر الفرنسي الرّمزي (شارل بودلير) صاحب ديوان (أزهار الشّرّ)"[4]

---

[1] محمّد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص69.

[2] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص23.

[3] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص89.

[4] محمّد المحقّق، الطّريق إلى القصّة القصيرة جدّا، ص50.

3. 2. مع الأدب الشّعبي:

استطاعت القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ، أن تعطي للأدب غير الرسميّ حقّه من التّفاعل مع إنتاجها. ونقصد بالأدب الشّعبيّ ذلك النّوع من الإبداع الشّفهيّ الخاص بتلك الفئة المهمّشة من المجتمع.

كثيرا إذن، ما "تتفاعل القصّة القصيرة جدّا مع هذا النّوع من النّصوص الشّفهية، بشكل لافت للنظر وتستثمره استثمارا متميّزا"[1].

1. 3. 2. التّناصّ مع المثل الشّعبيّ:

يعنى بالأمثال الشّعبيّة كلّ تلك "الأقوال المأثورة الّتي تستوعب حكمة الشّعب في حياته، يصيغها في قول مكثّف"[2].

قصّة (مقايضة)

"عاد الخريف منتكس الأوراق، عاصفا راعدا، رياحه تولول بفحيح، تضطرب له المشاعر. نظر إليها وابتسم، ثمّ دنا، وبعبارات اللّين والدّهاء، قال:

بيعي حليّك ومجوهراتك، لنشتري سيّارة، للتّسوّق والفسحة.

اِلتهب البركان في أعماقها، وتطاير الشّرر، أمام مقلتيها، فردّت:

أين حساب رصيدك؟

اِنتفض واقفا، يصيح: هذا ما تعرفين، ثمّ خرج ولم يعد. . .

قهقهت وقال ((هات يدّك يا ضبع للحنّاء))"[3].

تناص القصّة السّابقة مع المثل الشّعبي السابق، شكّل في رأيي فائضا من الدّلالة. فاستدعاء الكاتبة لهذا المثل دلّ على أنّ الزّوج كان ينوي خداع زوجته وهذه الأخيرة تفطّنت إلى حيلته.

---

[1] براهمى سلمى، جماليّة القصّة القصيرة جدّا (ملامح في الشّكل)، ص198

[2] كمل الدّين حسين، دراسات في الأدب الشّعبيّ، مطبعة العمرانية للأوفست، مصر، (د.ت)، ص14.

[3] رقيّة هجريس، مقابيس من وهج الذّاكرة، ص18.

2. 3. 2. التّناصّ مع الحكاية الشعبيّة:

قصّة(الغول)

"في كلّ الحكايات المرويّة والمرئيّة، يجد دائما الغولَ وراء كلّ الأهوال.

– من فعل هذا؟؟؟

– الغول

– من أين جاءت كلّ هذه الأسلحةّ؟؟. . .

– من الغول. . .

– لماذا هذه الحرب؟؟. . .

– شاء الغول. . .

– فَكَرِهَ الطّفل الغولَ، وكرِهَ كلّ من يأتمر بأمره ليزرع الكون رعبا وأهوالا.

– سمع نباح الكلاب في الشّارع، فارتمى على الهاتف مرعوبا ورفع السّمّاعة قائلا لأمّه: هاتي لي رقم الغول وبسرعة. . . "[1].

نحسب أنّه لا تخلو الذّاكرة الجمعيّة المغاربيّة من شخصيّة ((الغول)) الأسطورية. والّتي ترمز في حكاياته الشّعبيّة إلى الشّر والمكر.

3. 3. 2. التّناصّ مع الشعر الشعبيّ:

لم تتخلّف القصّة القصيرة جدّا عن توظيف الشّعر الشّعبي في نصوصها كما هو الشأن في التّفاعل مع الشّعر الرّسمي. فالمبدع أحيانا لا يهمّه طبيعة الأدب الّذي سيوظّفه في نصوصه، بل المهمّ لديه هو هل ذلك الأدب الرّسمي أو الشّعبي الّذي سيوظّفه سيضيف لنصوصه ثروة دلالية؟

قصّة (سهوب)

"قال لي الأخرس بن صمّام في بعض اللّيالي لمّا سَأَلْتُهُ عن أغرب سَهْبٍ قَطَعَهُ:

[1] سميّة البوغافريّة، أقواس، ص72.

رَأَيْتُ في سهوب ((الرّي والرّا))، وأنا أَتَأَبَّطُ لَوْحَ الكُتّابِ الخلاءَ يَمْتَدُّ حافِيًّا حاسرا كالحقيقة. وَحْدَهَا الرّيحُ كانت تَمْضَغُ جِلْبابي المتهالك رجّني هَسِيسُ راعي غنم يُراقبني من كُوَّةٍ ما. يَحفر مَطَبًّا، يَضَعُ، يَحْمِلُ، يَنْصِبُ، . . .

اسْتَغْرَبْتُ لِمَا يَفْعَلُ ذلك، وهو الّذي دَلَّني من قبل على هذا النَّهْجِ الّذي أَسْلُكُه!؟ولما اكتشفتُ ميت بن نعسان مُتَزَمِّلا في ثياب الرّاعي، أَلْقَيْتُ اللّوح والدّواة جانبا، وجمعتُ أوجاعي، وقَفَلْتُ راجعا.

هَمْهَمَ الأخرس بأسى، وهو يأذن لي بالانصراف:

– مازالت ضِحْكته الميّتة والرّيح تمضغان جلابيبي المتهالكة"[1].

في هذا النّص قال الكاتب (الرّي والرّا) وهو تقاطع مع قول الشّاعر الشّعبي عبد الرّحمن المجدوب في حقّ أهل الرّيف عندما عومل معاملة سيّئة من قبل أهالي إحدى المناطق البدوية. الّذي يقول:

يا لطيف من بلاد الرّي والرّا وبلاد الحفا والحلفة[2]

وتعدّ هذه القصّة القصيرة جدّا عودة جميلة واستحضارا للتّراث الشّعبي عبر بوّابة الشّعر الملحون.

3. التّناص التّاريخيّ:

قد يبرز هذا النّوع من التّناص في القصّة القصيرة جدّا، خاصّة عبر استحضار الشّخصيات التّاريخيّة مهما كان عصرها أو طبيعتها؛ ولكنّ ذلك لا يمنع من أن نُدخل ضمن هذا التّناص، ذلك الاستدعاء لبعض الأحداث التّاريخية وخاصّة ما كان وطنيّا أو قوميّا.

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس، ص30.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص30.

1. 3. التّاريخ الوطنيّ:

قصّة(عمالقة):

"زار التّلاميذ متحفا، طافوا بالأجنحة، واستنطقوا الصّور والآثار. . استوقفتهم آلة ضخمة. تساءلوا مستغربين. . قال المشرف: هذه مقصلة. . اقشعرّت قلوبهم. . ترحّموا على روح ((أحمد زبانة))"[1].

وهنا يمكن أن نعدّ توظيف شخصية الشّهيد البطل أحمد زبانة التّاريخية من قبيل التناص التّاريخي.

2. 3. التّاريخ الإسلامي:

قصّة (بغلة ابن خلدون)

ذهب عبد الرحمان بن خلدون يطلب الإذن من تيمورلنك بمغادرة دمشق بعدما أهداه مخطوطا يصف فيه حال بلاد المغرب كان الغازي قد طلبه منه عند مقابلته الأولى، فأذن له. لكنّه استوقفه عندما همّ بامتطاء بغلته، وسأله بلسان التّرجمان:

– بكم تبيعني بغلتك يا علّامة العرب؟"[2].

ودائما مع توظيف الشّخصيات التّاريخية ولكن هذه المرّة من العصر الإسلامي وهذا الاستحضار أيضا من قبيل التّناص التّاريخي.

4. التّناص الفلسفيّ:

قصّة (مسح الطّاولة):

جلس ديكارت في الحانة مهموما، مستندا على كفّه في اللّاشيء. جاء النّادل ومسح الطّاولة. لم يتمالك ديكارت نفسه. قفز كالملدوغ. صفّق بيديه. عانق النّادل بحرارة وقال:

– إنّني موجود في هذه الحانة"[3].

---

[1] رقيّة هجريس، ظلال، ص70.

[2] إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، ص42.

[3] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص33.

تمّ في هذا النّصّ استدعاء شخصية (ديكاررت) الفلسفية و"يعني أنّ هذه القصّة موحية بدوالها المنفتحة والمتشعّبة، والدّالة على نية ديكارت، وتأمّله الحدسي في فلسفة الوجود والكينونة"[1]. وهذا طبعا تناص فلسفي.

5. التّناصّ الأسطوريّ:

"في المطعم الشّرقيّ، انتبذت مكانا غير شرقيّ، تتناول طعامها بتأنّق، متلاعبة بعودين رقيقين من خشب. لما لمحتها من خلل البهارات المنتشرة في المكان، وصورة التّنين الفاغر فاه المتدلّي من السّقف، فزعت نحوها، وقلت:

- هل تتذكّرينني؟

هزّت رأسها علامة النّفي وافترّ ثغرها عن ابتسامة سريعة الاضمحلال كفقاقيع مشروب غازي.

قلت وأنا أحدّق فيها بتمعّن:

- ألا تتذكّرين يوم الطّابور، عندما زحفت نحو الشباك، و. . . ؟

ولمّا بدا الاستغراب ساطيا على محياها، قلت بصوت كسير:

أنا الصّائح، الملوّح بيدي ضدّ الخرق. . .

قالت مسترجعة نفس الابتسامة السابقة ومشيرة إلى التّنين الجاثم فوقها:

- الطّوابير كثيرة، والخرق مزن هطلاء، كالحمم النّافثة من فم هذا الكائن اللّامنقرض"[2].

قصّة (اللّباليب المسلبة)

"في مشهد مثير للخواطر السّانحة وسوانح الذّاكرة، التقيتها بلباليبها المسلبة ذات قائظة صيفيّة على الشّط ترصد القرص المتدحرج نحو الأفول. قلت:

- لا تقولي لي هذه المرّة إنّك لا تتذكّرينني.

دون أن تعبأ بي، مضت تتحدّق في المحاق، وتنكت بأصابع قدميها الزّبد المراق.

---

[1] جميل حمداوي، مقوّمات القصّة القصيرة جدّا عند جمال الدّين الخضيري، ص133.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص70.

أردفت باستجداء:

ألا تعني لك شيئا ((حكاية الطّابور))، و((التّنين الفاغر فاه)). . .؟

قالت زاحفة نحوي تعلوها ابتسامة طفل:

- أجل، من أجمل فراشاتي القصصيّة الّتي يأخذ بعضها برقاب بعض مثل ((اللّباليب المسلبة))"[1].

في القصّتين السّابقتين وظّف الكاتب جمال الدّن الخضيري شخصية أسطورية تتمثّل في (التّنين). وقد "لعبت أسطورة التّنين دورا بارزا في أساطير العالم القديم، بحيث لا تكاد تخلو منها أيّة مجموعة ميثولوجية لشعوب العالم القديم"[2]. وللتّوضيح فقط فإنّ "أسطورة التّنين – في شكلها الأوّل– كانت ترتبط ارتباطا وثيقا بموضوع ((الخليقة))، كما أنّ التّنين فيها تمّ تصعيده إلى مرتبة الآلهة. وهذا هو النّموذج الأصليّ لأسطورة التّنين"[3].

6. التّناصّ السّياسيّ:

قصّة (في الموعد)

"في تمام أناقتها تسرع إلى موعد حبّ تقودها نبضات قلبها العاشق. اعترضتها مسيرة حاشدة تهتف ((الشّعب يريد إسقاط النّظام))، ارتجف قلبها قليلا. . . ثمّ حوّلت وجهتها واندفعت ترفع صوتها وسط السّيل الهادر من الغضب. . . حانت منها اِلتفاتة فرأت فتاها وقد خلّف موعده معها– أيضا– يهتف بكلّ جوارحه مع الغاضبين ((الشّعب يريد إسقاط النّظام)).

في لحظة خاطفة اِلتقت نظراتهما. .!!

ابتسم الحبّ"[4].

---

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص71.

[2] كارم محمود عزيز، الأسطورة والحكاية الشّعبيّة في العهد القديم، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، ط1، 2001، ص19.

[3] كارم محمود عزيز، الأسطورة والحكاية الشّعبيّة في العهد القديم، ص19.

[4] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص74.

لا يمكن أن يجهل أحد ذلك الشّعار السّياسي المشهور: ((الشّعب يريد إسقاط النّظام))، الّذي عرفه المواطن العربي مع ذلك الحراك الّذي سمّي بالرّبيع العربي. الكاتبة هنا استطاعت أن تستدعي هذا الشّعار في قصّتها القصيرة جدّا لتعطي لها مسحة جمالية وثراءً دلاليا.

7. التّناص غير المقصود:

كثيرا ما وجدنا كاتب القصّة القصيرة جدّا يوظّف التّناص بمختلف أنواعه في نصوصه. ولكن هل سألنا أنفسنا إن كان– دائما – ذلك التّناص الموظّف عن وعي من قبل القاصّ أم يمكن أن يأتي عفويا؟

قد يتوارى في داخل النّصّ "نص آخرُ يشكّل معناه سواء كان المؤلّف على وعي بذلك أو على غير وعي"[1]

من خلال دراستي لمبحث التّناص في مجموعاتنا القصصية القصيرة جدّا المستهدفة، تفاجأت لوجود نصّ، قد لا يخطر ببال أحد أنّه يحتوي على تناصّ غير مقصود من لدن الكاتب. بمعنى أنّ ذلك التّناصّ كان عفويا، ولولا تنبيهنا من قبل الكاتب أسفل الصّفحة لَمَا استطاع أحدٌ منّا أن يكتشف أنّه غير مقصود.

في قصّة (الأحمر والأسود)

"حدّثني الأخرس بن صمام قال:

قصدت إحدى دور السّينما، فرأيت هناك بشّار بن برد وأبا العلاء المعريّ يقضمان حبّات الذّرة المقليّة، ويحتسيان كوكاكولا. جلست بمحاذاتهما، دون أن يَشْعرَا بي. استشرى الظّلام، واستشرت معه أحداث الفيلم الرّعب. تناهى إلى سمعي قول بشّار:

مسكين هذا الزّنجيّ الجريح، ما أفضع حمرة دمه المتشحة بالسّواد!

عقّب أبو العلاء:

انظر، إنّها حمرة تتدفّق أكثر من رماح هذا الجيش الزّاحف مثل اللّيل.

[1] السّيّد إبراهيم، نظرية الرّواية (دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة)، دار قباء، القاهرة، 1998، ص100.

انسللت في العتمة أتلمّس سبيلي بين الصّفوف كالمكفوف، مسنودا بأضواء كابية حمراء على جنبات الكراسي، وأنا أردّد:

- بديع هذا التّناغم الأعمى بين الأحمر والأسود"[1].

قبل أن أشرح فكرتي، وجب أن أنقل لكم ما دوّنه الكاتب جمال الخضيري أسفل هذا النّصّ:

"بعد مدّة من حديث الأخرس بن صمام هذا، وذات إغواء شعري وجدت ما يشبه هذا الكلام في بيت شعري لبشار:

إذا هاج أحمرا مستطيلا**حسبت اللّيل زنجيا جريحا

أخذتني حمية البحث عن باقي رواية الأخرس، فشققت ثوبي طربا، حينما وجدت أيضا ما هو صِنْو لهذا المعنى في بيت شعري لأبي العلاء.

وجيش كجنح اللّيل يزحف بالحصى**وبالشّوك والحطي حمرا ثعالبه"[2].

لولا اعتراف الكاتب بهذا التّناص اللّاإرادي لما استطاع أحد منّا أن يكتشف أنّ ذلك كان عن غير قصد منه. فكلّ القرائن تحيل إلى أنّ هذا النّص يتناص مع البيتين الشّعريين للشّاعرين الجاهليين بشّار بن برد وأبي العلاء المعرّي. ولا يمكن لأحد منّا أن يتوقّع أن يكون ذلك التّوظيف مصادفة. وبهذا حكمنا بأنّه أحيانا يكون التّناص عفويا غير مقصود من كاتب القصّة القصيرة جدّا ولكنّ المتلقي لا يمكنه اكتشاف ذلك مهما بلغ من الفطنة والذّكاء.

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص26.

تركيب

ما يمكننا أن نقوله في توظيف التّناص في القصّة القصيرة جدا هو نفسه ما يقال في توظيفه في الأجناس الأخر. غير أنّه وجب التّنبيه إلى أنّ الحجم الصغير لهذا الجنس الأدبي لم يمنع من توظيف مختلف أنواع التّناص.

كما خلصنا إلى أنّه أحيانا قد يلمس القارئ تقاطعا كبيرا بين النّص القصير جدّا الّذي بين يديه وبين ما سبق عنده من معرفة، غير أنّ ذلك لم يكن مقصودا من قبل الكاتب بل في الأمر كلّه أنّه مجرّد مصادفة.

ثالثا/العنوان

يعدّ العنوان في النّقد الأدبيّ الحديث والمعاصر مفتاحا لولوج دلالة النّصّ الأدبيّ، و"ضرورة ملحّة ومطلبا أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنّصوص"[1]. إذ أصبح للعنوان أهمّية تضاهي أهمّية النّصّ نفسه، بل أضحى عنصرا فعّالا "يزاحم النّصّ في أهمّيته، لا ليكون جزءا منه بل ليكون نصّا موازيا له"[2]، وله دوره في تشكيل العمل الإبداعيّ.

و"لقد حظي العنوان بمكانة مهمّة في صلب الدّراسات النّقدية الّتي أولته اهتماما خاصّا، نظرا لما يحبل به من قيمة في تأسيس معاني النّصوص وتوجيه الأفهام لإدراكها"[3]. فاهتمام النّقّاد بالعنوان نابع من الدّور الكبير الّذي يؤدّيه في كشف دلالات النّصوص الأدبيّة.

أعتقد أنّ العنوان، "عتبة من عتبات النّصّ، أو مفتاح من مفاتيحه، أو باب نلج منه إلى العالم النصّيّ"[4]. فهو المصباح الّذي يحمله القارئ ليضيء به أدغال النّصّ فيتمكّن من الإمساك بالمعنى.

إذ غالبا ما يُعِينُ العنوانُ القارئَ على فهم النّصّ، ولكن دون أن ننسى الدّور المهمّ الّذي يؤدّيه النّصّ في تحديد دلالة العنوان. فالعلاقة الّتي تربط العنوان بالمتن هي في أغلب الأحيان علاقة تكامل.

"إنّ ((العنوان)) – في المحصّلة – هو ذلك الممرّ الّذي يشقّ طريق القارئ إلى النّصّ"[5]،

---

[1] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2 و3، 2008، ptt. univ-biskra. dz.

[2] المرجع نفسه.

[3] عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي، ص129.

[4] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص73.

[5] خالد حسين، شؤون العلامات(من التّشفير إلى التّأويل)، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سورية، ط1، 2008، ص76.

وغيابه أو سوء تشكيله قد يؤدّي بالمتلقّي إلى التّيه واستحالة مسكه بالمعنى الّذي يريده المبدع.

سيبقى العنوان في الأدب "مكوّنا ضروريا في إنتاج النّصوص وتأويلها"[1]، ودليلا فعّالا في يد القارئ يستعين به لكشف دلالة النّصّ. ولذلك جاز لنا أن ننعت هذا النّوع من العتبات النّصية بالنّص المكثّف الموازي والمرافق والمكمّل للمتن.

"لا شكّ أنّ امتحان العنوان كان من أصعب امتحانات القصّة القصيرة جدّا"[2]، وبما أنّ هذا الجنس الأدبيّ يتميّز بالقصر الشّديد فإنّ أهمّية هذه العتبة النّصية تزداد فيه. وعليه فإنّ الاهتمام بالعنوان في القصّة القصيرة جدّا أعظم من اهتمامنا به في النّصوص العادية.

وإذا كان وضع العنوان عمليّة صعبة في العمليّة الإبداعية عامّة، فإنّه في القّصة القصيرة جدّا أصعب وأعقد لما له من دور فعّال ومباشر في تشكيل دلالة النّص.

سنحاول في مبحثنا التّطبيقي هذا، أن ندرس عتبة العنوان في مجموعاتنا القصصيّة القصيرة جدّا من زاويتين، الزاوية الأولى: من حيث المستوى التّركيبي والزّاوية الآخِرة من حيث المستوى الدّلالي.

1. المستوي التّركيبي

1. 1. عناوين المجموعات:

تنوّع العنوان في المجموعات القصصيّة المستهدفة من حيث البنية التّركيبية، بين العنوان المركّب والعنوان البسيط؛ وإذا كان العنوان مركّبا تنوّع بين الجمل الاسمية والجمل الفعليّة وشبه الجملة.

[1] محمد بازي، العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص7.
[2] يوسف حطّيني، القصّة القصيرة جدّا بين النّظرية والتّطبيق، ص46.

سنبدأ أوّلا بعناوين المجموعات القصصيّة الأربع عشرة لنصف – حينئذ – بنيتها التّركيبية لنحلّلها. وعندما نتحدّث عن المستوى التّركيبيّ فذلك معناه دراسة العنوان دراسة نحوية.

في الجدول اللّاحق سأدرس عناوين المجموعات القصصية القصيرة جدّا الّتي استهدفتها بالدّراسة. لأحصي المركّب منه والبسيط وأميّز منه ما جاء في شكل جملة اسمية أو جملة فعلية أو شبه جملة.

والجدول اللّاحق يوضّح ذلك:

اسم المبدع	عنوان المجموعة	نوع العنوان	نوع الجملة
إبراهيم الدّرغوثي	شهرنار	بسيط	جملة اسمية
إبراهيم الدّرغوثي	المرّ. . . والصّبر	بسيط	جملة اسمية
جمال الدّين الخضيري	حدّثني الأخرس بن صمام	مركّب	جملة فعلية
جمال الدّين الخضيري	فقاقيع	بسيط	جملة اسمية
خالد ساحلي	لوحات واشية	مركّب	جملة اسمية
رقيّة هجريس	زخّات حروف	مركّب	جملة اسمية
رقيّة هجريس	للوجع ظلال	مركّب	جملة اسمية
رقيّة هجريس	مقابيس من وهج الذّاكرة	مركّب	جملة اسمية

سميّة البوغافرية	أقواس	بسيط	جملة اسمية
سميّة البوغافرية	عصيان أبيض	مركّب	جملة اسمية
عزّ الدّين بومرزوق	شبّه لهم	مركّب	جملة فعلية
عزّ الدّين بومرزوق	قلب مختلّ عقليا	مركّب	جملة اسمية
فاطمة بن محمود	الغابة في البيت	مركّب	جملة اسمية
فاطمة بن محمود	من ثقب الباب	مركّب	شبه جملة

وللتّوضيح أكثر قمت بترجمة الجدول السّابق إلى أعداد ونسب فتحصلت على الجدول الآتي:

	عدد العناوين	العنوان المركّب	العنوان البسيط	العنوان جملة اسمية	العنوان جملة فعلية	العنوان شبه جملة
العدد	14	10	04	11	02	01
النّسبة	%100	%71.42	%28.57	%78.57	%14.28	%07.14

تحليل الجدول

أوّل ما يمكن أن يلفت نظر القارئ في هذا الجدول هو هيمنة العنوان المركّب بنسبة (71.42%) على حساب العنوان البسيط بنسبة (57. 28%).

معنى هذا أنّ المبدعين قد عوّلوا في تسمية مجموعاتهم القصصيّة على العنوان المركّب أكثر من العنوان البسيط.

أما نوع الجمل فكانت السّيطرة للجملة الاسمية بنسبة (57. 78%)، ثم الجملة الفعلية بنسبة (28. 14%) وشبه الجملة بنسبة (14. 07%).

إذا قارنّا نسبتي حضور الجملة الفعلية وشبه الجملة في عناوين المجموعات القصصية مع نسبة الجملة الاسمية، فإنّهما كانتا ناقصتين جدّا وإن اجتمعتا. وهذا معناه أنّ المبدعين قد عوّلوا في تسمية مجموعاتهم القصصية على الجمل الاسمية.

أمّا إذا زاوجنا بين سمتي نوع العنوان ونوع الجملة، فإنّنا سنجد أنّ المبدعين قد اعتمدوا في تسمية مجموعاتهم القصصيّة على العنوان المركّب في شكل جملة اسمية، وذلك بنسبة مئوية تقدّر بـ(57.42%).

يمكن أن نستنتج إذن من خلال الإحصاءات السّابقة، أنّ العنوان المركّب جملة اسمية[1] هو الأكثر اعتمادا في التّسميات الّتي أطلقها المبدعون على مجموعاتهم القصصيّة القصيرة جدّا الّتي استهدفناها بالدّراسة.

2. 1. عناوين النّصوص

أمّا عن عناوين القصص القصيرة جدّا المبثوثة عبر المجموعات القصصية المستهدفة بالدّراسة، فإنّ تركيبها النّحوي قد لا يختلف عن التّركيب النّحوي لعناوين المجموعان القصصية الحاضنة لها.

[1] لا أقصد الجمل الاسمية المركّبة. هناك فرق بين قولنا العنوان المركّب جملة اسمية وبين الجملة الاسمية المركّبة، الّتي يكون خبرها جملة أو شبه جملة.

للتّأكّد من ذلك سنختار ثلاث مجموعات قصصية ثمّ ندرس عناوين قصصها نحويا. مع الحرص أن تكون تلك المجموعات القصصية المختارة لكتّاب مختلفي الموطن. والنّتائج مرفقة في الجدول الآتي:

المجموعات القصصية	عدد العناوين	العناوين المركّبة	العناوين البسيطة	الجمل الاسمية	الجمل الفعلية	الجمل شبه جملة
للوجع ظلال	105	17	88	105	00	00
		%16.19	%83.80	%100	%00	%00
عصيان أبيض	94	44	50	88	04	02
		%46.80	%53.19	%94.68	%04.25	%02.12
المرّ. . . والصّبر	44	12	32	44	00	00
		%27.27	%72.72	%100	%00	%00
النّسبة الإجمالية	243	73	170	237	04	02
		%30.04	%69.95	%97.53	%1. 64	%0. 82

تحليل الجدول:

من خلال تحليلنا لنتائج الجدول السّابق وصلْنا إلى النّتائج الآتية:

– اعتماد معظم النّصوص القصيرة جدّا في المغرب العربي على عناوينَ بسيطة غير مركّبة.

– وسيطرة الجملة الاسمية على عناوينها بشكل لافت، إذ لا نكاد نعثر على عناوينَ في شكل جمل فعلية أو شبه جملة إلّا ما ندَر. فمن بين (243) عنوانا وجدنا ستّة عناوين فقط بين الجملة الفعلية وشبه جملة، وكلّ ما تبقى كان جملا اسمية: (97.53%).

– معنى ذلك أنّ نصوص القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي يسيطر عليها العنوان البسيط جملة اسمية.

2. المستوى الدّلالي

1. 2. عناوين المجموعات

أمّا عن عناوين المجموعات القصصية الّتي استهدفناها بالدّراسة فكان بعضها عبارة عن عناوين لقصصٍ في تلك المجموعات. إذ أحيانا يفضّل الكتّاب هذا النّوع من التّسميات المستوحاة بصفة مباشرة من المجموعات ذاتها.

وهذا ما لمسناه في مجموعاتنا القصصية المستهدفة بالدّراسة، إذ وجدنا خمسة عناوين من بين أربعة عشر قد أُطلقت على مجموعاتها أسماءَ أحدِ نصوصها، وهي: (عصيان أبيض لسميّة البوغافرية) و(لوحات واشية لخاد ساحلي) و(شبّه لهم لزين الدّين بومرزوق) و(فقاقيع لجمال الدّين الخضيري) و(شهرنار لإبراهيم الدّرغوثي)، بالإضافة لمجموعة رقية هجريس الّتي سمّتها (زخّات حروف)، وضمّت في طيّاتها عنوانا لقصّة موسوما بـ(زخات فرح).

أمّا المجموعات الّتي لم تَختر إحدى عناوين قصصها لتطلقها على نفسها، فإنّي أعتقد أنّها عمدت إلى اختيار عناوينَ تتناسب مع الرّسالة الّتي جاءت من أجلها المجموعة أو بحسب خصوصية تلك المجموعة.

فمثلا أطلقت فاطمة بن محمود على مجموعتها الثّانية (الغابة في البيت)، لأنّها في اعتقادي اعتمدت في كلّ نصوصها على إشراك الشّخصية الحيوانية إلى جانب الشّخصية الإنسانية. إضافة إلى أنّ كثيرا من تلك القصص قد جرت أحداثها في البيت.

وسمّى إبراهيم الدّرغوثي مجموعته (المرّ. . . والصّبر) ودوّن في إهدائه (إلى أمي. . . الّتي علّمتنا كيف نتجاوز المرّ. . . بالصّبر عليه)، وكأنّه يريد أن يقول إنّ تلك المرارة الّتي تحملها نصوصه بسبب سوداوية الواقع لا يمكن تجاوزها إلّا بالصّبر. وأعتقد أنّ الحال هذا يشبه حال عنوان مجموعة رقية هجريس (للوجع ظلال) الّذي أظنّه يعكس ما حملته

مجموعتها من أحزان وحسرات. لتبقى بعض العناوين الّتي سمّى بها المبدعون مجموعاتهم غير واضحة المعالم لأنّها قد تكون مرتبطة بالحالات النّفسية أو الشّعورية للمبدع.

في حين سمّى جمال الدّين الخضيري مجموعته (حدّثني الأخرس بن صمام) بهذا الاسم، باعتباره قد اعتمد في نصوصه على هذه الشّخصية الّتي قامت بدور الرّاوي.

2. 2. عناوين النّصوص

اخترنا بعض عناوين النّصوص لدراستها دلاليا في علاقاتها بالمتون، وذلك من خلال التّطبيق على نماذج مختلفة.

إذا كان النّقاد قد عدّوا "العنوان النّواة النّووية الّتي يتشكّل منها النّص"[1] في الأدب، فإنّ هذه العتبة النّصّية المهمّة جدّا ستصبح في جنس القصّة القصيرة جدّا هي النّصّ نفسه، والنّصّ هو العنوان.

و"يشكل كلّ من العنوان والنّصّ ثنائية من خلال علاقة مؤسّسة"[2]. تلك العلاقة تقوم على التّكاملية، فيأتي العنوان خادما للنّص والنّص يخدم العنوان. فيستطيع القارئ أن ينير مغالق نصّ القصّة القصيرة جدّا بالاستناد إلى العنوان. ولكنّه قد يقرأ العنوان ولا يصل إلى دلالته إلا بقراءة المتن.

إذ غالبا ما يُعِينُ العنوانُ القارئَ على فهم النّصّ، ولكن دون أن ننسى الدّور المهمّ الّذي يؤدّيه النّصّ في تحديد دلالة العنوان. فالعلاقة الّتي تربط العنوان بالمتن هي في أغلب الأحيان علاقة تبادلية.

لتبيان ما نصبو إليه نستعين ببعض الأمثلة التّوضيحية ومنها:

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية)، التكوين للتّأليف والتّرجمة والنشر، دمشق، سورية، 2007، ص359.

[2] طامر أنوال، المسرح والمناهج النّقدية الحداثية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011، ص171.

قصّة(الدّيمقراطية)

"كانت منكمشة على نفسها،

تنتحب بجانب قبرها،

ورائحة الدّم والحرائق تخنق نفسها.

داعبها نسيم ربيع منعش،

سرى في رئتيها نسمة الحياة والانبعاث.

فطارت لتتفقّد حدائقها.

وجدت كلّ زهورها أكمامها منفوخة.

بعضها تخنق الضّحكة، وبعضها الآخر تخنق الصّرخة

فانكمشت في عشّها أعلى غصن الشّجرة

تنتظر غدها"[1].

يشكّل العنوان السّابق "نقطة انطلاق إلى النّصّ وفهمه، فمن خلال العنوان نجسّ نبض النّص، وكأنّنا لا ندخل إلى النّصّ من نقطة الصّفر"[2]. فجاء عنوان النّصّ هنا مفسّرا فعّالا للمتن، وهو الّذي يعوّض ذلك الأثر الكبير الّذي يخلّفه الغموض الّذي قد يبرز به النّصّ. وقد يسهم إهمال هذا العنصر المهمّ في تعتيم المعنى العام لهذا العمل الإبداعي النّاضج. ولذلك ألفينا المبدعة هنا تختار بعناية عنوانا مناسبا يعدّ البوصلة الّتي توجّه القارئ إلى الدّلالة الّتي تريدها.

[1] سمية البوغافرية، أقواس، ص27.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص166.

قصّة (رئيس)

"أغلقوا في وجهه الباب، فنطّ من الشّباك"[1].

في هذا النّصّ الإبداعيّ الجميل جدّا يطرح الكاتب موضوعا سياسيا يتمثّل في تزوير الانتخابات الرئاسية في الوطن العربيّ. ويستطيع أيّ متلقٍّ لهذا النّصّ، ومهما كان مستواه ودرجة ذكائه، أن يمسك بهذه الدّلالة الواضحة.

ولكن لنتصوّر أنّ هذا النّصّ جاء مبتورا من العنوان، فإنّ القارئ سيكون ذهنه مفتوحا أمام عدّة احتمالات دلالية. وأوّل معنًى قد يخطر ببال القارئ هو أنّ النّصّ يعالج موضوعا اجتماعيا، يتمثّل في تقدّم شابّ لخطبة شابّة، ولكنّ عائلتها قد رفضت طلبه فلجأ إلى بناء علاقة غرامية معها كبديل لزواجه منها.

وقد يكون النّصّ مفتوحا على احتمال آخرَ، وهو أنّ هذا الّذي أُغلق الباب في وجهه هو شابّ متخرّج من الجامعة يطلب وظيفة، وعندما يئس من البطالة دفع رشوة فحصل على ما كان يبحث عنه.

أعتقد أنّ المعنى الّذي يطلبه القاصّ في هذا النّصّ المكثّف جدّا هو آخر ما سيفكّر فيه القارئ إذا وصله هذا النّصّ دون عنوان. هذا طبعا إذا تمكّن هذا القارئ أن يصل إلى هذا الاحتمال البعيد.

يعدّ العنوان هنا إذن، جسرا متينا بين المتن ودلالته، لأنّه "عتبة النّصّ وبدايته، وإشارته الأولى"[2]. فليس العنوان في هذه القصّة القصيرة جدّا عنصرا زائدا قد يستغنى عنه، بل عدم الالتفات إليه قد يحرم المتلقي من الوصول إلى المعنى الّذي يريده الكاتب.

---

[1] إبراهيم الدرغوثي، شهرنار، ص46.

[2] جميل جمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي شبكة الألوكة، ط2، 2016، (نسخة إلكترونية)، www.alukah.net

وقد نقف على الوضعية نفسها مع القصّتين الآتيتين اللّتين قد تفقدان دلالتيهما بمجرّد أن نهمل عنصر العنوان وهما:

قصّة (الناظور)

"على ضوء القمر، تهادى اللّيل. . على صفير القطار، تهدلت أجساد. . لَمَّا بان الصّبح، تألّقت عاصمة النّور على أطياف الإبداع"[1].

تنقل لنا القاصّة في هذا النّصّ رحلتها إلى مدينة النّاظور المغربية للمشاركة في المهرجان العربيّ للقصّة القصيرة جدّا. فلولا هذا العنوان الدّال على مكان الحدث لعجز كلّ قارئ لهذا النّصّ عن كشف دلالته.

وقصّة(العلّامة)

"عند تمثال منحوت، تجمّع متسكّعون. عصرنوه بسيجارة وهاتِف، اهتزّ شيخ، صاح: ذلك رجل في سنّكم وحارب الرّذائل والموبقات، قهر أعتى مستعمر، أعاد أمّة إلى الحياة، هوى إلى الأرض يتلظّى من قهقهات. . . . "[2].

تطرح هذه القصّة الجميلة قضية تتنكّر الشّباب في جزائر الاستقلال لفضل العلّامة عبد الحميد بن باديس على الشّعب الجزائري، الّذي سخّر شبابه للدّفاع عن مقوّمات شعبه الإسلامية والعربيّة والوطنية. ولكن ما كان لنا أن نجزم أنّ القاصّة تتحدّث عن هذه الشّخصية الجزائرية العظيمة إلا بفضل عنوانها.

ما قلناه عن دور العنوان في تشكيل الدّلالة قد لا يكون صالحا في جميع القصص القصيرة جدّا. فألفينا بعض النّصوص قد تستغني عن عناوينها الّتي اختارها المبدعون دون أن يؤثر ذلك في تعتيم المعنى.

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص72.

من ذلك، هذا النّصّ المختار:

قصّة(الوليمة)

"دعاهم إلى وليمة ليفرحوا معه بزواج ابنه البكر، ويأكلوا من طعامه.

لمّا خرجوا من عنده، أحسّوا بالجوع فأكلوا لحمه من ورائه"[1].

يبدو لي أنّ عنوان هذه القصّة القصيرة جدّا المكثّفة جدّا مناسب جدّا لما جاء في المتن من دلالة. ولكنّ ذلك ليس معناه أنّ هذا العنوان هو الوحيد المناسب لهذا المتن. لأنّه بإمكاننا أن نصوغ عناوين أخرى قد تصلح دون أن تؤثّر على بنية النّصّ أو دلالته.

وقد نفترض مثلا تعديلا على العنوان السابق باستبدال ((جزاء)) بـ((الوليمة))، فنلاحظ أنّ النّصّ لم يتأثّر من حيث الدّلالة. بل بإمكان القارئ أن يمسك بالمعنى تامّا دون الالتفات إلى العنوان. وعندها قد يجوز لنا أن نتلقى هذا النّص الرائع دون عنوان، مع تحقّق جماليته بنيويا ودلاليا.

وذلك ربّما ما دفع القاصّة التّونسية في مجموعتها ((الغابة في البيت)) إلى الاستغناء عن عنصر العنوان في جميع نصوصها في تلك المجموعة. ربّما كان ذلك إيمانا منها بإمكانية تحقيق أهدافها الدّلالية من غير اعتمادها على العنوان.

وبالفعل كانت معظم نصوصها في هذه المجموعة قد حقّقت مرادها الدّلالي دون تشكيلها للعناوين. كما سنكتشف ذلك مع القصّة الموالية:

"أشعر أنّي أخذل سيّدي . . !

يتركني أحرس بيته أثناء غيابه ولكن ثمّة غريب أصبح يأتي باستمرار ويغادر

[1] زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، ص51.

في حماية زوجة سيّدي وأعجز أن أنتقم له.

يعود سيّدي وأنبح، يدور حولي مندهشا. . وأظلّ أنبح ولا يفهمني

وأفكّر بجنون كيف أستطيع أن أحدّث سيّدي بأمر الغريب؟"[1].

على الرّغم من وجود هذا النّص القصير جدّا من دون عنوان فإنّ صاحبته استطاعت– في رأيي– أن توصل رسالتها بامتياز إلى المتلقّي. معنى ذلك أنّ العنوان في هذا النّصّ أضحى عنصرا إضافيا، ولذلك استغنت عنه الكاتبة دون أن يحدث غيابه من النّصّ أثرا سلبيا.

إذ لا يمكن أن يخفى على أحد أنّ هذا النّصّ يطرح قضيّة اجتماعية أخلاقية تهزّ المجتمع العربيّ، تمثّلت في تلك الخيانات الزّوجية الّتي تطيل بعض البيوت المسلمة بسبب مكر بعض النّساء.

ليس العنوان إذن، دائما عنصرا فعّالا في بناء دلالة النّصّ في القصّة القصيرة جدّا. إذ قد تصادفنا أحيانا نماذجُ – وإن قلّت–، قد يُقزَّمُ فيها دور هذه العتبة النّصية إلى درجة جواز تركها.

قد ركّزنا فيما سبق الحديث عن الدّور العظيم الّذي يؤدّيه العنوان في توضيح المعنى الّذي يريده المتن وتشكيل الدّلالة العامّة لنصّ القصّة القصيرة جدّا. بقي لنا أن نشير إلى دور المتن في إضاءة دلالة العنوان.

إذ "يظلّ العنوان، على الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللّحظة الاستكشافية الأولى، خاضعا لاحتمالات دلالية، وهي لا تتّضح إلا من خلال القراءة التّأويلية الاستنباطية"[2] الّتي يسلّطها القارئ على النّصّ. فلا يمكن للعنوان وحده أن يدلّنا على الدّلالة العامّة للنّصّ، بل لا بدّ من القراءة التّوأمة بين العنوان والمتن، والّتي ستكون على عاتق القارئ.

[1] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص22.

[2] خليل موسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، ص73.

و"العنوان يفتقر إلى مرجعية يتسلّح بها لأنّ مرجعيته غالبا ما تكون النّصّ نفسه"[1]. والعنوان هو أوّل ما يقع على بصر القارئ، فيفتح له احتمالات دلالية متعدّدة. ولا يمكن لهذا القارئ أن يضع يده على المعنى المراد إلّا من خلال تفتيشه في النّصّ من خلال القراءة. فالاعتماد على العنوان وحده قد يطرح تساؤلات كثيرة لا يتكفّل بإزالتها إلّا المتن.

كقصّة(العتبة)

"خرجوا للشّارع مطالِبين بالعتبة في الجامعة: كلّما حاولوا بلوغ عتبة التخرّج تدحرجوا. . . وجدوها عالية"[2].

المتمعّن في عنوان هذا النّصّ لا يمكنه أن يدرك دلالة لفظ (العتبة)، إلّا بالعودة إلى النص. إذ "لا يمكن قراءة العنوان بمعزل عن النّص الّذي يعنون له، إذ العلاقة بينهما (بين النّصّ والعنوان) جدلية، فنحن نحتاج حتّى نفهم العنوان أن نفهم النّصّ"[3]. فهذا الأخير هو وحده الذي يوجّه القارئ إلى (العتبة) التي يبتغيها.

لا ريب أن الناظر إلى عنوان هذا النص قد يتبادر إلى ذهنه دلالات وتأويلات، هل يقصد (عتبة) البيت أم (عتبة) النّصّ أم (عتبة) أخرى؟ وستظلّ الدّلالة الحقيقية للعنوان غائبة عن القارئ إلى حين قراءته للنّصّ وفهمه.

ما نريد قوله هو أنّه في كثير من الحالات قد نجد العلاقة بين العنوان والمتن متينة ومبنية على التّكامل. فإذا كان العنوان في القصّة القصيرة جدّا هو الّذي يضيء المتن، فإّن هذا العنوان ليس في غنًى عن ذاك المتن، فكلاهما في حاجة إلى الآخر يكمّل الواحد الآخر.

[1] بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص166.

[2] زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليا، ص18.

[3] بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص166.

يبدو العنوان إذن، أداة فعّالة ننير بها النّصّ، والنّصّ وسيلة لفهم العنوان. وفي أحايين كثيرة نجد أنّه لا يمكن الإمساك بدلالة العنوان في القصّة القصيرة جدّا باعتبار انفتاحه على احتمالات كثيرة. وفي الوقت نفسه لا يستطيع القارئ أن يفهم الدّلالة الّتي يريد بثّها صاحب النّصّ إلا بالاستعانة بالنّصّ.

وكأنّنا نستنطق النّصّ القصير جدّا من خلال العنوان الأقصر منه، وفي الآن نفسِه فإنّنا نستنطق العنوان من النّصّ.

تركيب

في إثر ذلك بات من الضّروري دراسة العنوان في القصّة القصيرة جدّا بوصفه نصّا قائما بذاته. لِمَا لهذا العنصر من أهمّية بالغة في فكّ مبهمات المتن. فهو الأداة والسّبيل لمعرفة ما يريده النّصّ. فإذا كان المتن هو جسد النّصّ فإنّ العنوان هو روحه.

يعدّ العنوان هنا إذن، جسرا متينا بين المتن ودلالته، لأنّه "عتبة النّصّ وبدايته، وإشارته الأولى"[1]. فليس العنوان في القصّة القصيرة جدّا عنصرا زائدا قد يُستغنى عنه، بل عدم الالتفات إليه قد يحرم المتلقي من الوصول إلى المعنى الذي يريده الكاتب.

بات من الضّروري في بناء نصّ في القصّة القصيرة جدّا أن يكون اختيار العنوان مبنيا على أسس دقيقة بإمكانها أن تسهم بشكل فعّال في توضيح الدّلالة الّتي جاء من أجلها العمل الأدبيّ. فغدا العنوان إذن خطوة مهمّة وغير اعتباطية في معظم القصص القصيرة جدّا.

[1] جميل جمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ص64.

رابعا/الموضوعات

قد يتوهّم أيّ إنسان لم يعرف القصّة القصيرة جدّا حقّ المعرفة بأنّها لا يمكنها أن تستوعب ما تستوعبه الرّواية مثلا من قضايا. غير أنّ المتتبّعين لهذا الوافد الجديد يعلمون يقينا أنّ الموضوعات الّتي يحملها تتجاوز بكثير حجمه القصير جدّا.

غالبا ما تُستدعى القصّة القصيرة جدّا بهدف "الإفصاح عن المعاناة والتّصريح بفداحة الواقع. . . والبوح بسخافته ورداءته، وعفونته. . . "[1]. واقع ملآن بالمتناقضات الاجتماعيّة والسّياسية والاقتصادية والتّاريخية والثقافية. . . الّتي تجعل هذا الواقع المعيش سوداويا منبوذا.

بات من المعروف إذن، أن "يتناول الكاتب في قصصه القصيرة جدّا مجموعة من الموضوعات والقضايا الدّلالية المتنوّعة الّتي تؤرّق الإنسان بشكل من الأشكال"[2]. وأصبح ذاك الحجم القزمي لا يشكّل حاجزا لطَرْقِ موضوعات أكبر منه بكثير.

استطاعت القصّة القصيرة جدّا وبشحّ حجمها أن تتناول مختلف الموضوعات الذّاتية منها والإنسانية والقومية والوطنية والمحلّية. ولم يترك كتّابها موضوعا إلّا اقتحموه ليكشفوا بها الواقع المرّ الّذي يعيشونه.

نوّعت القصّة القصيرة جدّا في الموضوعات، إذ "تناولت كلّ المواضيع اليومية بما فيها الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية والسّياسية"[3]. يجعلنا ذلك "نؤمن أنّ القصّة القصيرة جدّا تمتلك قدرة أكبر على احتضان الواقع بتشعّباته وتناقضاته"[4]، فهي إذن حمّالة الهمّ الإنسانيّ في مستوياته المختلفة أفقيا وعموديا.

---

[1] محمد المحقّق، حساسيّة القصّة القصيرة جدّا، ص55.

[2] جميل حمداوي، مقومّات القصّة القصيرة جدّا عند جمال الدّين الخضيري، ص44.

[3] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا (أركانها وشروطها)، ص88.

[4] عبد الخالق عمراوي، وميض الحكيّ، ص93.

ونظرا لميزتها الإيحائية استطاع هذا النّوع من السّرد القصير جدّا أن يطرق أيضا أبواب الثّالوث المسكوت عنه، والمتشكّل من الدّين والسّياسة والجنس. فإذا كان هذا الطّابو خطًّا أحمرَ بالنّسبة لمختلف الفنون الأدبية، فإنّه يعدّ في القصّة القصيرة جدّا من المباحات الّتي يخوضها هذا النّوع من السّرد، متّكئا على تلك الطّاقة الإيحائية الّتي يمتلكها.

يحسن بنا أن نشير إلى أنّ الموضوعات الاجتماعية قد نالت حصّة الأسد في القصّة القصيرة جدّا، لأنّ المجال الاجتماعي ليس حكرا على أحد دون آخر على عكس المجالات الأخرى الّتي تتطلّب نوعا من الميول الشّخصي لدى المبدع.

ولأنّ الأديب ابن مجتمعه يعيش أفراحه وأقراحه، راح يطرح قضاياه بغية العلاج. سنحاول إذن، أن نبحث في أهمّ الموضوعات والقضايا الّتي استطاعت القصّة القصيرة جدّا أن تتناولها.

الحقل الاجتماعي:

اهتمّت القصّة القصيرة جدّا بكثير من "القضايا الاجتماعية، لأنّ هذه القضايا أصبحت اليوم عامّة، وواضحة، وسهلة البلوغ، وتثير اهتمام الجميع بالدّرجة الأولى"[1]. فلا نكاد نجد قاصّا كتب القصّة القصيرة جدّا قد حاد عن طرح الموضوعات الاجتماعية.

ومن أبرز الموضوعات الاجتماعية الّتي قد تشدّ انتباه المتلقّي ويخشى من طرحها الأديب: الجنس. وإذا تشجّع الأدباء وخاضوا غماره لقوا معارضة شديدة بحكم سلطة الإسلام والتقاليد.

ولكنّني أعتقد أنّ القصّة القصيرة جدّا جنس أدبي استطاع أن يتخطّى الخطّ الأحمر ويطرح الكثير من الموضوعات الاجتماعية الجنسية، متخفّيا وراء الخاصّية الإيحائية الّتي يمتلكها هذا النّوع الفريد من السّرد.

[1] بيلنسكي، الممارسة النّقدية، تر: فؤاد مرعي ومالك صفور، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص184.

من القصص القصيرة جدّا الّتي أثارت هذا النّوع من الموضوعات الشّاذّة والمحرجة:

قصّة (شيخ الكتّاب)

"كلّ صباح تقتلع الأمّ طفلها من فراشه ويظلّ يعاند بشدّة، يرفض أن يذهب إلى كتّاب الحيّ، يحتدّ صراخه وهي تجرّ سنواته الأربع والطّفل يتمسّك بهاو لا يحبّ الدّخول عند شيخ الكتّاب.

بلحيته الكثّة ويده المرتعشة يأخذ الطّفل من يد أمّه ويلقى به وسط رفاقه.

في المساء يرطن الطّفل بكلمات لا تفهمها أمّه، يبكي ولا يستطيع أن يفسّر لها ماذا يفعل به في مقصورة القسم شيخ الكتّاب"[1].

تمكّنت المبدعة وبكلّ جرأة أدبيّة أن تطرح موضوعا اجتماعيا خطيرا جدّا يتمثّل في الشّذوذ الجنسي ضدّ الأطفال. وقد اختارت أن يكون المعتدي في قصّتها شيخ الكتّاب الّذي من المفروض أن يكون أمينا على الأطفال بحكم حمله للقرآن الكريم. فإذا كان هذا حال مؤدّب الطّفل ومربّيه فكيف سيكون الحال مع بقية من نستأمنهم على أولادنا؟

من الموضوعات الجنسية المطروحة أيضا ما جاء في:

قصّة (عوالم الكبار)

"بعد محاولات كثيرة، نجح جواد في شدّ أبيه إلى عالم الأنترنيت.

فصار، في وقت وجيز، بحارا ماهرا لا يكلّ من الإبحار.

ذات أرق، تسلّل جواد لمشاركة أبيه عوالمه،

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص64.

انتفض أبوه وحجب عنه شاشة الحاسوب بجسده الضخم، رماه بقسوة حادة وهو يدفعه خارجا:

– هناك عوالم تخصّ الكبار، ولا يحقّ للصّغار الدّخول إليها. . .

في اليوم الثّاني، وعلى مائدة العشاء، قال له ابنه وهو يرسم التّقزز على وجهه:

– كم هي بشعة ومقزّزة عوالم الكبار بابا. . . !!!!"[1].

في هذا النّص الصّغير جدّا تطرح المبدعة موضوعا كبيرا يتمثّل في غزو المواقع الإباحيّة للأسر العربية. وبالضّبط عند المتزوّجين من الرّجال الّذين يجدون ضالتهم – لإشباع رغباتهم– في هذه المواقع الهدّامة للأسر العربيّة المسلمة.

من الموضوعات الاجتماعية غير المسكوت عنها في القصّة القصيرة جدّا قضية الخيانة الزّوجية وذلك ما طُرح في النّص الموالي:

"كلّ صباح تشيّع سيّدتي زوجها إلى باب المنزل وهي تدعو له بالصّلاح و تتمنّى أن تفتح له كل الأبواب، تغلق الباب وراءه وتفتح الباب الخلفي لجارنا ليدخل بحذر حتى لا تكشفه العيون المتلصّصة. .

أحيانا كثيرة تتركني معهما داخل الغرفة أتمرّغ تحت السّرير الّذي يرتجف بهما وأموء بصوت خافت"[2].

في هذه القصّة القصيرة جدّا المبتورة العنوان طرحت المبدعة التّونسية عبر نصّها هذا، ظاهرة اجتماعية خطيرة جدّا، باتت تضرب بأذنابها المجتمع العربي فتهدمه، وهي الخيانة الزّوجية.

[1] سميّة البوغافرية، أقواس، ص53.

[2] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص21.

ويبدو أنّ المبدعة اختارت خيانة الزّوجة لزوجها عوض الزّوج لزوجته، لأنّ خيانة الزّوج لزوجته باتت أمرا طبيعيا ومنتشرا، فهو لا يحقّق الدّهشة المرجوة المطلوبة في القصّة القصيرة جدّا.

كما أرادت المبدعة أن تكون شخصية الخائن جارًا للعائلة، بحكم أنّ الأصل في الجار أن يكون أمينا على جاره لا خائنا له. وبذلك يحقّق هذا النّص مفارقة بفضل الاختيارات المناسبة من قبل القاصّة لشخصياتها.

من الموضوعات الاجتماعية للقصّة القصيرة جدّا الطّبقية في المجتمعات العربية:

قصة (صدقة)

"طلب الصّدقة من السّيد الذي كان يقود كلبا أنيقا بسلسلة فضّية لأجل شراء الدّواء، السّيد عنّفه، نهره، كان السّائل يرى السّيد يدخل الشّقّة المكتوب على لافتتها بيطريّ كلاب"[1].

في هذا النّصّ الجميل ينبّه الكاتبُ القارئَ إلى الطّبقية الّتي أضحت تسود في بعض المجتمعات العربيّة. ففي الوقت الّذي لا يجد فيه المواطن ما يسدّ به مصاريف الدّواء توجد فئة أخرى من المجتمع نفسه تعيش رفاهية وبذخا يصل إلى مستوى تربيّة الكلاب والاعتناء بها صحّيا.

من الموضوعات الّتي طرقتها القصّة القصيرة جدّا ويعاني منها المجتمع العربيّ: حرمان المرأة من الميراث.

كقصّة (ميراث)

"هدّ كاهلها العوز، ذرفت دموعا حارّة، ثمّ قالت:

أين ثورة أبينا الطّائلة؟

[1] خالد ساحلي، لوحات واشية، ص87.

ردّت: تقاسمتها زوجات إخوتنا منذ وفاته"[1].

تطرح المبدعة هنا وبشدّة قضية استيلاء الإخوة الذّكور على ميراث الأب وحرمان المرأة منه. والمفارقة في هذا النّصّ تكمن في أنّ المستفيد الأوّل من هذا الميراث هو المرأة أيضا. وحرمان المرأة من الميراث آفة لا تزال تعاني منها كثير من المجتمعات العربية، والإسلام قد فصَل في هذا الأمر.

مع موضوع آخرَ يخصّ المرأة دائما، ولكن في هذه المرّة مع إنسان عظيم وهو الأمّ. جاء ذلك في:

قصّة(الأمّ)

"عجز الجسد الذي كان آية الجمال والرّشاقة، كلّت أعضاؤه، ضمرت عضلاته، وما عادت تقوى على شيء. . نأى الأبناء، كلّ وفق مصالحه، ناسين، متجاهلين، فأضحت وحيدة، تتجرّع مرّ الفراق، وآلام الدّاء في سنّ قيل عنها(أرذل العمر)لا فرق بينها وبين متاع مودّع في زاوية البيت؛ تشكو ولا يسمعون، تئنّ، تبكي، لا أحد يضمّد جراحها، إلّا الفراش. . .

في ليلة من ليالي الصّقيع، صرخت بما تبقّى في حنجرتها، رفعت رأسها، وأومأت بيد مرتعشة، لتوصي بشيء. . لكن لا أحد تفطّن. .مضت عابرة سبيل في دنيا الوحدة والألم"[2].

يعالج هذا النّص ما تعانيه بعض الأمّهات العجائز من عقوقٍ من قبل أولادهن بعدما يهجرونهن، ويتركونهن يصارعن الوحدة والألم حتى الممات. جاء هذا النّص ولعلّه يكون تذكرة لأيّ شابّ ترك أمّه وحيدة وانشغل بالحياة، وخاصّة إذا علمنا أنّ ديننا الحنيف قد أوصى بالوالدين وبالأمّ خاصّة.

[1] رقيّة هجريس، مقابيس من وهج الذّاكرة، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص9.

ومع نوعٍ آخرَ من الموضوعات الاجتماعية، إذ كثيرا ما يتطلّع الزّوج إلى مولود ذكر يحمل اسمه من بعده وهذا مشروع في حقّه، أمّا أن يطلّق الرّجل زوجته لأجل أنّها أنجبت أنثى فذاك جهل. ذلك ما طُرح في هذه القصّة القصيرة جدّا:

قصّة(جاهليّة)

"في كلّ عام، يتطلّع إلى مخاض زوجته، تفاجئه قابلة بأنثى. . لمّا بلغت حملها الثّامن، طلّقها قبل الموعد، فجاء المولود ذكرا"[1].

تعكس هذه القصّة المستوى الّذي قد يصل إليه الرّجل في المجتمع العربيّ بسبب الأمّية ونقص الوازع الدّينيّ. فلا يزال الزّوج العربيّ يتّهم المرأة بأنّها هي المسؤولة عن تحديد جنس الجنين. فإن لم يهب لهما الله الذّكر طلّق الزّوج زوجته ظلما، وإن لم يطلّقها ضَرَبَهَا أو أهانها أو هدّدها بضرّة.

في النّصّ نفسِه استطاعت القاصّة أن تبرهن للزّوج أولّا ثمّ للقارئ آخِرا، أنّ المرأة بريئة من تحديد جنس المولود. حيث أنجبت هذه الزّوجة سبع بنات، ولكن بعد تطليقها وضعته ذكرا. وكأنّ القاصّة تريد أن تقول لهذا الرّجل: لو كانت هذه المرأة هي المسؤولة عن إنجاب البنات لَمَا أنجبت ذكرا في حملها الثّامن.

لم تنس القصّة القصيرة جدّا موضوع الهجرة السّرّية –هروبا من الفقر والظّلم– الّتي تحصد أرواح الشّباب. إذ جاء في إحدى **نصوصها**:

"الحالمون بالحياة تخذلهم الزّوارق في منتصف الرّحلة وتهديهم إلينا نحن الأسماك المحظوظة. !"[2]

[1] رقيّة هجريس، زخّات حروف، ص73.

[2] فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، ص42.

على الرّغم من شحّ الكلمات في هذا النّصّ، فإنّ المعنى المحمول جاء عظيما نظرا للأثر المأساويّ الكبير الّذي يتركه في نفوس القرّاء. خاصّة عندما جعلت القاصّة نهاية المهاجرين السّرّيين على يد الحوت وهم الّذين يحلمون بالحياة.

من الموضوعات الاجتماعيّة الّتي طرحتها القصّة القصيرة جدّا قضيّة زواج الشّباب العربيّ من الأجنبيات:

كقصّة (زوجة من ألمانيا)

"دققتُ على الباب، فأشرعتْ أمّي في وجهي الباب وظلّت تنظر مشدوهة بعدما وضعت يدها على صدرها.

عندما أفاقت، همست:

– وجدتَ لك جدّةً أخرى يا ولدي؟؟؟"[1].

تعدّ ظاهرة زواج المغتربين العرب من الأجنبيات من أعقد المشكلات الّتي تعاني منها الأسرة العربيّة. إذ بات من الضّروري في كثير من الحالات أن يلجأ الشّباب العربيّ المهاجر إلى الغرب بطريقة غير شرعية إلى الزّواج من الأجنبيات بغية تسوية وضعياتهم الإدارية هناك.

أشارت خاتمة القصّة إلى أنّ المشكلة ليست في الزّواج من الأجنبيات كاختيار، بل في أعمار تلك الأجنبيات. إذ غالبا ما تكون حصّة الشّاب المغترب من النّساء الغربيات من فئات عمرية متقدّمة. وذلك ما أدّى إلى رفض العائلات الجزائرية لهذا النّكاح النّفعي.

من موضوعات الحقل الاجتماعي في القصّ القصير جدّا آفة البيروقراطية الّتي تعاني منها الإدارة في المغرب العربي.

[1] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص47.

كقصّة (بيروقراطية)

حُجِبَ الضّوء عنه أدرك أنّ مواطنا يقف عند شبّاكه.

قرأ عليه قائمة طويلة من وثائق الملفّ، ما كاد ينهيها حتى استأنس بعودة الضّوء إلى الشّباك"[1].

على الرّغم من أنّ صاحب هذا النّصّ القصير جدّا خرّيج المدرسة الوطنيّة للإدارة بحيدرة، ويشتغل حاليا كرئيس دائرة؛ فإنّه يطرح أزمة من أشدّ أزمات الإدارة في الجزائر والمتمثّلة في البيروقراطية.

هذه الظّاهرة الّتي يقف من ورائها الموظّفون ورؤساؤهم في مختلف الإدارات. ويدفع ثمنها المواطن البسيط الّذي يقف عاجزا أمام ما يحاك ضدّه. ففي هذا النّصّ يتعرّض القاصّ إلى مظهر من مظاهر البيروقراطية في الإدارة الجزائريّة. ويتمثّل هذا المظهر في ذلك الكمّ الهائل من الوثائق الّتي يطالب بها المواطن نظير تسوية أموره الإدارية. فلا يكون أمام هذا المواطن إلا الاستسلام.

من الموضوعات الّتي طرقها أيضا مبدعو القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ، تلك النّفقات الّتي تثقل كاهل الأسر الجزائريّة نظير الدّروس الخصوصية المقدّمة إلى أبنائهم. كما جاء في القصّة الموالية.

قصة(جرأة)

"عند نهاية امتحان، سأل أستاذ مادّة تلميذه:

كيف كانت إجابتك في الرّياضيات؟

[1] زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ عقليا، ص30.

تأوّه، رفع رأسه، قال: كلّفتني راتب أبي السّنويّ"[1]

النّصّ يطرح معاناة الأسرة نظير ضمانها حقوق تسجيل أبنائها لحضور الدّروس الخصوصية. إذ بيّنت القصّة مدى تأثّر الّدخل الشّهري للأولياء من جرّاء تلك الدّروس الخصوصية.

الحقل السّياسي:

استطاعت القصّة القصيرة في المغرب العربيّ أن تطرح موضوعات سياسية غاية في الأهمّية. وقد أسهم في هذا البوح السّياسي تلك الطّاقة الإيحائية لهذا السّرد القصير جدّا. وراح المبدعون يسخرون من واقعهم السّياسي ليسهموا في حلّ مشاكله.

ذلك الواقع السّياسي المتعِب للمثقّف خاصّة، قد شجّع المبدعين في القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي إلى المسارعة في كشف "فشل المخطّطات السّياسية لدى الحكّام في الدّفاع والنّهوض بالقضايا الوطنيّة والقوميّة"[2].

سنحاول الوقوف عند بعض من تلك النّماذج النّاطقة التي ترجمت ما يعيشه – سياسيا – المجتمع العربيّ بصفة عامّة والمجتمع في المغرب العربيّ بصفة خاصّة. ومنه ما لمسناه في نصّ:

قصّة(التجديد)

"طلوا الجدران.

غيّروا الكراسي، والمكاتب، وغيّروا الوجه أيضا.

أفرغوا خزائن القاعة وصبغوها باللّون الوردي البهيج.

[1] رقيّة هجريس، زخات حروف، ص77.

[2] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، ص107.

ودخلوا قاعة العمليات بهندام جديد، وربطات عنق جديدة، وملفّات جديدة.

وعكفوا على وضع سياسات جديدة للبلاد والعباد، بأصابع معقوقة نخرتها الشّيخوخة وعقلية عافها الزّمن"[1].

تطرح الكاتبة في هذا النّصّ مشكله هيمنة الشّيوخ على شتّى المناصب السّياسية. وهذه الظّاهرة ميزة كلّ الأنظمة العربيّة. إذ لا نكاد نعثر على نظام عربيّ واحد يعتمد في تسيير شؤون دولته على عنصر الشّباب.

وقد أشارت القصّة إلى أنّ كلّ شيء قد يتغيّر في الحكم، الأثاث والهندام والملفّات والسّياسة وغيرها كثير. ولكن لا يمكن في أيّ حال من الأحوال أن تتغيّر تلك الوجوه الحاكمة الّتي تطارد ملامحها الشّيخوخة.

من الموضوعات السّياسية المتعلّقة بالشّأن الدّاخلي، والّتي تُسيل الكثير من الحبر في الصّحف الوطنيّة والعالمية نجد العمليات الانتخابية بمختلف أنواعها، وخاصّة الاستحقاق الرّئاسي الّذي يعدّ من أبرز الاستحقاقات. والنّصّ الموالي يطرح أزمة من الأزمات الّتي تشوب هذا الاستحقاق.

قصّة(رئيس)

"أغلقوا في وجهه الباب، فنطّ من الشّبّاك"[2].

على الرّغم من الحجم القصير جدّا لهذا النّصّ فقد استطاعت كلماتُه القليلة جدّا أن تطرح قضيّة الانتخابات الرّئاسية المزوّرة الّتي تعتزّ بها معظم الأنظمة العربيّة. فالشّباك في هذا النّصّ يدلّ على سرقة أصوات النّاخبين، فهو تصريح من القاصّ بعدم شرعية تلك الانتخابات لأنّها مزورة.

[1] سميّة البوغافريّة، أقواس، ص54.

[2] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص46.

من النّصوصالسّياسية النّاضجة الّتي تطرّقت أيضا إلى الانتخابات في الدّول العربية لدينا:

قصة (ديمقراطية)

"وراء السّتار، تشابهت عليه الأرقام وتشابكت الرّموز. خرج من الخلوة ووضع الورقة بيضاء في صندوق الاقتراع"[1].

في هذا النّصّ القصير جدّا يطرح المبدع ظاهرة عزوف النّاخبين في الدّول العربية عن اختيار ممثّليهم بسبب عدم كفاءة المترشّحين، إمّا لعدم أهليتهم أو لعدم صدقهم. فالنّصّ لا يطرح مشكلة مقاطعة المواطنين للانتخابات، ولكنه يشير إلى أزمة الورقة البيضاء في الاستحقاقات الانتخابية. هذه الورقة الّتي أضحت تخيف الأنظمة العربية وترهقها لأنّها باتت تنافس المترشّحين، وخاصّة إذا كان الموعد الانتخابي يخص اختيار الرئيس. فكثيرا ما نجد في بعض الدّول العربيّة قد تفوّقت الورقة الملغاة على المترشّح الفائز بالانتخابات.

الحقل التّاريخي

من الحقول الدّلالية الّتي استوقفتنا عندها القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ التّاريخ الوطنيّ.

كقصّة(الصّدى)

في أوّل درس، سأل أستاذ: ماذا ترون على الخريطة؟ ساد الصّمت. . طأطأ المتمدرسون. . أعاد السّؤال. .

تلميذ رفع أصبعه: الأوراس يا سيّدي. . "[2].

[1] إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، ص57.

[2] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص69.

تعالج الكاتبة في هذا النّصّ قضيّة ثورة نوفمبر المباركة. فكما كان (الأوراس) رمزَ الثّورة الجزائرية في الشّعر العربيّ المعاصر، فكذلك أضحى هذا المكان رمزا من رموزها في هذا النّصّ القصير جدّا؛ فهو مركز إشعاع تلك الثّورة العظيمة.

من النّصوص الّتي تطرّقت – أيضا – إلى التّاريخ الوطنيّ، هذه القصّة الّتي تترحّم فيها الكاتبة على روح أحد عمالقة الثّورة التّحريريّة (الشّهيد أحمد زبانة):

قصّة(عمالقة)

زار التّلاميذ متحفا، طافوا بكلّ الأجنحة، واستنطقوا الصّور والآثار. . استوقفتهم آلة ضخمة. تساءلوا مستغربين؟. .

قال المشرف: هذه مقصلة. . اقشعرّت قلوبهم. . ترحّموا على روح أحمد زبانة"[1].

استطاعت هذه الكاتبة الجزائريّة بهذا النّصّ التّاريخي أن تعود بنا إلى شهيد المقصلة (أحمد زبانة)، ليس ترحّما على هذه الشّخصية العظيمة فحسب، ولكن ليكون ذلك الحدث درسا للجيل الجديد. أرادت المبدعة باستحضارها لهذه الذّكرى الأليمة أن تلفت نظر المتلقي إلى أنّ المقصلة أضحت ترمز لاسم الشّهيد أحمد زبانة.

لم تنسَ الكاتبة حظّ المرأة الجزائريّة من الكفاح المسلّح، فجاءت هذه القصّة القصيرة جدّا الّتي تعرّضت إلى نضال تلك المرأة الجزائرية الّتي حملت السّلاح إلى جانب أخيها الرّجل وهي:

قصّة (نساء)

في معرض للصّور، هنالك نساء استقطبن فضول البراءة، تلميذة قالت– وهي تشير إلى واحدة –:

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص70.

أريد أن أكون مثلها. .

الأمّ: تلك مجاهدة، من الزّمن الجميل. . . "[1].

في هذا النّصّ القصير جدّا أشارت الكاتبة إلى مشاركة المرأة الجزائريّة في الثّورة التّحريريّة المباركة. إذ إنّ الكفاح المسلّح لم يكن حكرا على الرّجل وحده بل لقي المساندة والدّعم من أخته المرأة.

الحقل الثّقافي

لم تستثني القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ الحقل الثقافيّ من قاموسها الدّلالي. إذ ألفينا الكثير من النّصوص قد ولجت هذا الميدان لتنقل للقارئ هموم الثّقافة والمثقّفين وخاصّة الفئة المهمّشة منهم.

كقصّة (فنّان)

" كان على جوع وظمإ شديدَين ولم يكن لديه مالٌ كافٍ . . . لذا رسم على الصّفحة البيضاء للورقة أطباقا شهيّة وشرابا لذيذا. . ازدرد الورقة ثمّ مصّ أصابعه من مرق الطّعام المتقاطر. . .

– ما ألذّ الحياة. .لولا وخزات الفقر !!"[2]

تعالج هذه القصّة معاناة الفنّان التّونسي بسبب حالته المزرية الّتي يعيشها. لأنّ الفنان في هذا البلد وفي كثير من الدّول العربية يتعرّض إلى التّهميش من قبل السّلطات المسؤولة على الثّقافة.

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص71.

[2] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص12.

نتوجّه إلى نصّ آخر يطرح فيه كاتبه قضية المثقّف الموالي للسّلطة، تلك الظّاهرة الّتي أضحت تنتشر في الوسط الثّقافي في المغرب العربي. حيث لا يسخّر ذلك المثقّف أدبه لخدمة مجتمعه، بل يصمت تقرّبا للسّلطة عساه أن يظفر بمنصب سياسي، حتّى وإن كان طموحه العضوية في حزب السّلطة. هذا النّصّ يقول فيه صاحبه معاتبا:

قصّة (يوم في حياة كاتب)

"يبدأ الكاتب يومه بشكر السّيد الرّئيس، ينشغل في عمله للتّرويج للسّياسة الرّشيدة لفخامة الرّئيس، يسوّي ربطة عنقه قبيل ظهوره على التّلفزيون ليعدّد مزايا حكمة*الرّئيس.

عندما يختلي آخر النّهار بقصائده يدفن غصّته خلف السّطور. . .

ويسبّ الرئيس.!![1].

في النّصّ السّابق يطرح المبدع قضية الولاء السّياسي من قبل المثقّف العربيّ في شكل الكاتب. ذلك الولاء ليس اقتناعا بالسّياسة المنتهجة من النّظام الحاكم؛ بل هو يدخل ضمن النّفاق السّياسيّ الّذي يعوّل عليه الكثير من المثقّفين بغية قضاء مصالحهم. فهذا النّوع من المثقّفين وخاصّة إذا كانوا أدباء لا يسخّرون أدبهم لخدمة المجتمع، بل يجعلونه قربانا لمن يوالون. وهم مقتنعون حقّ الاقتناع بأنّ ذلك الولاء ليس في محلّه.

في نصّ آخر تطرح فيه صاحبته حال الثّقافة في الجزائر الّتي تعاني وضعا مزريا، إذ أصبحت قبلة لكلّ من هبّ ودبّ، دون أيّ علامة تدلّ على ثقافة المنتسب إلى السّاحة الثّقافية:

* أعتقد أنّ الصّواب(حُكْم).

[1] فاطمة بن محمود، من ثقب الباب، ص62.

قصّة (مدلولات)

"أرّقتها حروف حاولت جمعها في وضعيات شتّى «ث ق ا ف ة. . . ». لمّا بحثت في معانيها، تذكّرت أطفالا لا يقرأون، ومتخرّجين لا يكتبون. .لكن هالها الكمّ الهائل من العابثين تحت لوائها"[1].

يعالج هذا النّصّ قضيّة تطفّل بعض النّاس على الثّقافة وهي منهم بريئة. إذ يعرف المشهد الثّقافي الجزائريّ عددا هائلا من المحسوبين على الطّبقة المثقّفة الّذين يحملون بطاقة المثقّف، وغالبا ما يتقدّمون الصّفوف الأُوَلَ في المناسبات.

إذ تريد المبدعة أن تلفت النّظر إلى عدم أهلية من ينشطون تحت لواء الثّقافة، في الوقت الّذي تشهد السّاحةُ الثّقافيّةُ تهميشا متعمّدا للمثقّف الحقّ. هذا التّهميش الّذي يتحمّله المسؤولون عن الثّقافة في الجزائر وفي الكثير من الدّول العربيّة.

آخر نصّ اخترناه حول هموم الثّقافة والمثقّفين يتمثّل في المعاناة الكثيرة الّتي يعاني منها الأدباء من تصرّفات دور النّشر، لأنّهم لا يتعاملون مع الكتّاب إلا بلغة التّاجر الّذي لا يهمّه إلّا الرّبح السّريع.

قصّة (ناشر)

"قبل البدء، رسم لي أفقا متألّقا، وعدني بانتشار يعود بالرّخاء. . أثناء موعد الاستلام، مدّ يداه. . ضاق المدى، تكدّس الورق على الرّفوف المظلمة، أخيرا، ربح وردت بضاعتي. . بلا حقوق"[2].

يطرح الكاتب هنا في هذه القصّة القصيرة جدّا همّا من هموم الكتّاب في الوسط الثّقافي. إذ يحرص أصحاب دُور النّشر أن يظهروا بوجه يشجّع الأدباء على النّشر. ولكنّ الواقع كان

[1] رقية هجريس، للوجع ظلال، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص110.

عكس ذلك، إذ بمجرّد أن يدفع صاحب الكتاب حقوق النّشر، فإنّ صاحب دار النّشر ينقلب رأسا على عقب ولا يهمّه آنذاك سوى الرّبح المادي، أمّا الكاتب فهو وحده الّذي يتكبّد الخسائر.

الحقل الفلسفيّ

لم تستثني نصوص القصّة القصيرة جدّا الموضوعات الفلسفيّة، حيث "يروم القصص الفلسفي في المجموعة القصصية صياغة أسئلة تتعلّق بالحياة، والزّمن، والذّاكرة من أجل إعادة تأمّلها، والنّبش فيها، بحثا عن أسباب هذا القلق الوجودي الّذي يعرفه الإنسان في علاقته بمحيطه النّفسيّ والخارجيّ"[1].

حاولت أن أستعير من بعض المجموعات القصصية القصيرة جدّا الّتي استهدفتها بالدّراسة نصوصا ذات صلة وطيدة بالبعد الفلسفيّ، من ذلك:

قصّة (مسح الطاولة)

"جلس ديكارت في الحانة مهموما، مسندا فكّه على كفّه محدّقا في اللّاشيء. جاء النّادل ومسح الطّاولة. لم يتمالك ديكارت نفسه. قفز كالملدوغ. صفّق بيده. عانق النّادل بحرارة وقال:

– إنني موجود في هذه الحانة"[2].

وقصّة (قرد . . قرد)

"في حديقة «داروين» القائمة في ضواحي المدينة، سرعان ما وقف الطّفل عند أحد الأقفاص وقال صائحا:

[1] سعاد مسكين، القصة القصيرة جدا في المغرب (تصورات ومقربات)، ص109.

[2] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص33.

– أهذا هو القرد يا جدّي؟

قال الجدّ:

– نعم يا حفيدي. .

وقال القرد:

– نعم يا حفيدي. . "[1].

ألفينا هاتين القصّتين وغيرهما من القصص مبنيا على قضايا وتساؤلات فلسفية. وهذا الشّكل من القصّ الفلسفيّ "نمطُ وجودٍ مناسبٍ لكاتبِ اليوم، لأنّها بناء عقليّ تركيبيّ مكّنه ويمكّنه من الإجابة عن بعض من أسئلته الوجودية والميتافيزقية، كما أنّها أداة إبداعية ناجحة لاقتناص لحظات القلق والتّوتر والتّقلب والاختناق المعاصر. . . "[2].

"يروم القصص الفلسفيّ صياغة أسئلة وإشكالات تتعلّق بالحياة، والزّمن، والذّاكرة من أجل النّبش فيها بحثا عن أسباب القلق الوجودي الّذي يعرفه الإنسان في علاقته بمحيطه النّفسيّ والخارجيّ"[3].

الحقل الاقتصاديّ

لم يسلم الميدان الاقتصاديّ من نقد القصّة القصيرة جدّا، إذ راح المبدعون يخوضون غماره ليدلوا بانتقادهم للوضع الاقتصاديّ الّذي يسود بلدانهم. من النّصوص الّتي تناولت هذا الموضوع:

[1] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص66.

[2] محمد اشويكة، المفارقة القصصية، ص114.

[3] سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصورات ومقاربات)، ص60.

قصّة (تقشّف)

"أوراق تكسو جدران السّاحات. .سيول الحبر دافق. .قامات خلف الحواسيب. . آلات، قنوات، مركبات ملقاة. . . حين جفت الآبار، حظروا مصادر رزق الفقراء"[1].

لم تستثني القصّة القصيرة جدّا تداعيات الأزمة الاقتصادية في الجزائر، إذ تطرّقت الكاتبة في النّصّ السّابق وتهكّمت على اهتداء السّلطات الجزائريّة إلى سياسة التّقشّف بعد تلك السّنوات من (البحبوحة) المالية.

الحقل الأمني

استطاعت القصّة القصيرة جدّا أن تساير اضطراب الوضع الأمني في بعض الدّول العربية أو ما سمّي بالرّبيع العربي.

كقصة (ذعر)

"عاث في الأوطان حروبا وخرابا.

شعر باهتزاز جدار بيته.

فرّ مذعورا، يبتغي الأمن في الأوطان"[2].

وقصة (صريع الرّبيع)

"وفي ليلة أخرى ونحن نتطرّق إلى موضوع التربّع، حدثني الأخرس بن صمام، قال طول تربّعه وسط جواريه وندمائه يصدح:

«آذار أقبل قم بنا يا صاح...»

[1] رقيّة هجريس، للوجع ظلال، ص90.

[2] سميّة البوغافريّة، عصيان أبيض، ص12.

وعندما هبّت نسائم الرّبيع كان أوّل صريع.

خرجت من عنده، وأنا أقول:

ألا إنّ آفة التربّع الرّبيع"[1].

يبدو أنّ الكاتبين في القصّتين السّابقتين قد تعرّضا إلى الحراك الشّعبي الّذي ظهر في بعض الدّول العربية والّذي عُرف بالرّبيع العربي. ولكنّ هذين القاصَّين قد ظهرَا في عباءة المعارضين لدعاة هذا الحراك، نظرًا لما خلّفه ذلك العصيان المدني الّذي شهدته مختلف البلدان العربية.

والمجموعات القصصية الّتي بين أيدينا حبلى بجملة من التّيمات الّتي لا يمكن حصرها في هذه الصّفحات القليلة، ولذلك حاولت فقط حصر أبرزها. ما يمكن أن نسجلّه هو أنّ القصّة القصيرة جدّا تملك طاقة هائلة لاستيعاب موضوعات متنوّعة.

شرط أن يكون القارئ يملك ذكاءً يسمح له باستنباط الدّلالة بشكل صحيح. ولا يكون ذلك إلّا إذا تخلّصت القصّة القصيرة جدّا من المبالغة في الغموض.

الغموض

نرى أنّ "الغموض مطلب فنّيّ"[2] في الأدب بصفة عامّة وفي القصّة القصيرة جدّا بشكل خاص. إذ يستدعي المبدع هذه الخاصية الفنّيّة في نصوصه القصيرة جدّا ليرفع من جمالية النّصّ وليدفع القارئ إلى المشاركة في بنائه.

[1] جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس بن صمام، ص29.

[2] مسعد بن عيد العطوي، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط2، 1970، ص213.

أرى أنّ الغموض المطلوب ليس معناه "أن يستغلق المعنى فلا يصل المتلقي أو القارئُ إلى مضمون النّصّ ومحتواه"[1]. وإنّما أن لا يكون وصول المعنى إلى المتلقّي سهلا ومباشرا قد يحطّ من قيمة العمل الفنّيّ.

ولا بأس أن يوظَّفَ الغموضُ في نصوص القصّة القصيرة جدّا، ممّا يجعل "المعنى في بعض الأحيان يبدو غامضا، عصيّا على الفهم"[2]، أو أن يرفع المبدع من نسبة غموض المعنى إلى درجة أن يقبض المتلقي "على بعض هذا المعنى ويبقى جلّه في بطن صاحبه"[3]. ولكن ليس من المحمود أن يكون المعنى منغلقا عصيا على القارئ مما قد يؤدي إلى نفوره.

بسبب المبالغة في الغموض وتعتيم الدلالة، قد "تتحول بعض القصص القصيرة جدّا إلى ألغاز مطلسمة ومجازات مبهمة غامضة"[4]، لا يتمكّن القارئ مهما كان ذكيّا أن يفكّها، وحينها لا يجد هذا القارئ إلّا صرف نظره عنها.

من خلال دراستنا للمجموعات القصصية المستهدفة بالبحث، ألفينا الكثير من القصص الّتي عوّلت على خاصية الغموض، ولكنّها يبدو أنّها أساءت استخدامه. ذلك لأنّ هذا الغموض قد حوّل بعض النّصوص القصيرة جدّا إلى مجرّد دال دون مدلول. ومن تلكم النّصوص المبهة:

كقصّة (رحّالة من المهد إلى الّحد)

"أقعدته الشّيخوخة عن التّرحال إلى الأماكن البعيدة.

[1] السيد محمد ديب، الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمّديّة، القاهرة، ط1، 1989، ص27.

[2] سعاد مسكين، القصة القصيرة جدا في المغرب(تصورات ومقاربات)، ص78.

[3] محمد يوب، القصة القصيرة جدا(الخروج عن الإطار)، ص157.

[4] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، ص362.

سكن زاويته، يسافر في العقول"[1].

ولأنّ"الغموض شيء والتعمية شيء آخر"[2]، فإنّه يمكن القول إنّ المبالغة في الغموض هنا قد عرّت النّصّ وجرّدته من المعنى الّذي يطلبه المتلقّي. فأين هو القارئ الّذي بإمكانه أن يمسك بمعنًى هو في الأصل قد غطّاه الإفراط في الغموض فتحوّل إلى تعتيم وتعمية.

بقي أن نشير إلى أنّه أحيانا قد يبدو النّصّ مبهما عند عامّة النّقّاد إلى درجة انغلاق هذا النّصّ على نفسه، ولكن بمجرّد أن يعرف النّاقد أنّ هذا العمل الإبداعيّ محلّي، وأنّ فيه من الألفاظ المفتاحية الّتي لا يعلمها إلّا القارئ المحلّي، يدرك آنذاك أنّ هذا النّصّ كان مكتمل المعنى. وذلك ما يمكن أن يحدث في:

قصة (بغلان)

"غذ السّير جهة شروق الشّمس حتى امتد أمامه بغلان يرمقانه شزرا. همّ بمواصلة السّير إلّا أنّه تذكّر أنّهما رابضان هناك منذ مدّة لا يتزحزحان قيد أنملة واحدة يشحجان ويرفسان كلّ عابر.

قرّر أن يأخذ عصا ويهشّ بها عليهما علّهما ينجفلان. سرعان ما تراجع وهو يقول:

– إنّ وراء البغلين ما وراءهما"[3].

فهذا النّصّ القصير جدّا قد يبدو بالفعل مبهما جدّا وعصيّا على القارئ والنّاقد على حدّ سواء. ولكنّه سيكون نصّا في متناول القارئ المحلّي، وخاصّة إذا كان بمقربة من الحدود بين الجزائر والمغرب الّتي يفصل بينهما معبر حدوديّ اسمه(بغلان). ولذلك أعتقد أنّ مثلَ هذه

[1] سميّة البوغافرية، عصيان أبيض، ص16.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1994، ص101.

[3] جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، ص53.

النّصوص القصيرة جدّا تصلح أن تكون ضمن الأدب المحلّي. أو يجب على المتلقّي لها أن يكون ذا ثقافة واسعة جدّا.

تركيب

استطاع جنس القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ أن يستوعب مختلف الموضوعات الّتي لها علاقة بحياة المواطن اليوميّة، وخاصّة ما تعلّق بسوداية الواقع الّذي يعيشه الفرد المغاربي. وكأنّ القارئ للمجموعات القصصيّة القصيرة جدّا يحسّ وكأنّه يتصفّح الواقع اليومي للمواطن.

ولكي يستطيع القارئ أن يصل إلى المعنى وجب على المبدع أن يفرّق بين الغموض الّذي يعدّ عنصرا فنّيا يخدم النّص، وبين الإبهام الّذي يحوّل النّصّ إلى لغز لا يستطيع فكّه إلّا القليل من القرّاء.

خاتمة

خاتمة:

يعدّ البحث في القصّة القصيرة جدّا في الجامعة الجزائرية أمرًا مستحدثا ولذلك كانت دراستنا على هذا الجنس الأدبي. ووددت أن يمسّ البنية والدّلالة المشكّلتين لجسد النّصّ القصير جدّا.

ولكنّ ذلك لم يمنع من مناقشة مختلف القضايا النّقدية المتعلّقة بهذا المولود السّردي الجديد. تلك الآراء الّتي استطعنا جمعها من مختلف الكتب النّقدية الّتي أنتجها الفكر العربيّ في العقد الأخير.

القصّة القصيرة جدّا نوع من السّرد ظهر عربيّا في العراق وسورية، ولكنّ الاهتمام بها في سورية كان أعظم من اهتمام العراقيين بها. لتنتقل بعدها إلى المغرب العربي، وبالتحديد إلى المغرب الأقصى، أين وجدت كلّ الظّروف المناسبة لتطوّرها والتّعريف بها وتشجيع الشّباب على تلقّفها.

على الرّغم من وصول القصّة القصيرة جدّا مبكّرا إلى الجزائر وتونس فإن ذلك لم يسهم في تطوّرها وازدهارها في تلك الفترة المبكّرة. ولكنّه في السّنوات القلائل الأخيرة أضحت القصّة القصيرة جدّا تَعرف انتشارا في الجزائر وتونس.

الانتشار الواسع لهذا المولود الجديد واحتضانه من قبل المبدعين الشّباب العرب أدّى ببعض النّقّاد إلى تخصيصهم له جانبا من دراساتهم النّقديّة. وأقيمت له الملتقيات وتكثّرت المجموعات القصصيّة، وظهرت بعض البحوث الأكاديمية في بعض الجامعات العربيّة ولكنّها تبقى قليلة جدّا.

أما عن البحوث الأكاديمية في الجزائر فلم نحصِ للقصّة القصيرة جدّا إلّا مناقشة أطروحة دكتوراه واحدة ورسالة ماجستير واحدة. قد يرجع هذا العزوف ربما إلى حداثة هذا

النّوع من السّرد، وقد يرجع أيضا إلى تخوّف الباحثين من صعوبة الخوض في مثل هذا النّوع من البحوث. والتّخوّف يرجع أساسا إلى صعوبة الحصول على تلك المراجع القليلة الّتي تناولت هذا الموضوع.

استطعت بفضل هذا البحث المتواضع أن أَصِل إلى جملة من النّتائج الّتي لا أزعم أنّها كانت مستوفية لموضوع البحث. ولكنّني سألخّصها فيما يلي:

1- شهد مصطلح القصة القصيرة جدّا الكثير من الأخذ والرّد قبل أن يستقرّ معظم النّقّاد على اختيار هذا المصطلح. وخير دليل على ذلك الصّراع المصطلحي الّذي سبق استقرار مصطلح القصّة القصيرة جدّا هو الكمّ الهائل من التّسميات الّتي لا يمكن للإنسان أن يحصيها. ولذلك بات من الضّروري عدم الخروج عن مصطلح القصّة القصيرة جدّا وإن لم يلق الإجماع، المهمّ أن نوحّد المصطلح لنتمكّن من السّير بالعملية النّقدية إلى الأمام وحتّى لا يبقى النّقد حبيس الصّراع المصطلحي.

2- شهدت العملية النّقدية العربية في جنس القصّة القصيرة جدّا خلافا آخر شمل بعض القضايا المهمّة. من أهمّها اختلاف النّقّاد والمبدعين حول أركان القصّة القصيرة جدّا وشروطها. فلم يصلوا إلى رأيّ يجمعهم ماعدا اتّفاقهم حول عنصري الحكائيّة والتّكثيف الرّكنين الرّئيسين في بناء القصّة القصيرة جدّا. لتبقى عناصرُ أخرى قد اتّفقوا على أهمّيتها في القصّ القصير جدّا، ولكن تباينت آراؤهم فيها إن كانت أركانا أو مجرد شروط أو تقنيات، مثل: المفارقة وفعلية الجمل والتّناص والوحدة واللّغة الشعرية.

3- اختلف النّقاد أيضا حول تجنيس هذا المولود الجديد، فمنهم من جعلها نوعا تابعا إلى القصّة القصيرة، ومنهم من جعلها مستقلّة عنها ونادى بأحقّيتها لكي تكون جنسا أدبيا قائما بذاته ولا يتّصل بالقصة القصيرة إلا في استعارتها منها الاسم الذي اتخذته.

4- من الأمور الّتي شهدت خلافا شديدا لدى نقّادها أمر أصلها، هل القصّة القصيرة جدّا في الوطن العربي جاءتنا من الغرب أم من التّراث العربي القديم؟ ووجدت أنّ الإجابة عن هذا السّؤال تعّد مستحيلة بالنّظر إلى وجودها الفعلي في تراثنا القصصي القديم بدءًا بالقصّة القرآنية وصولا إلى مختلف الأشكال السّردية العربية القديمة. ولذلك فإنّه لا يهمّنا من أين جاءنا هذا الجنس، ولكن يبدو أنّه يهمّنا كعربٍ أن نعلم أنّ للقصّة القصيرة جدّا امتدادا في تراثنا السّردي القديم. ولذلك وجدنا رأيًا ثالثا يقول بأنّها تطوّرت من القصّة القصيرة. يعني أنّ هذا الرّأي الأخير قد نفى التّأثّر الغربي كما نفى أيضا صلتها بالتّراث العربي القديم.

5- عندما ولجنا بنية القصّة القصيرة جدّا وركّزنا دراستنا على بعض العناصر الشّكلية ألفينا لغتها تتميّز بإيقاعية تقربّها جدّا من لغة الشّعر. فوجدناها تعتمد على بعض العناصر هي الّتي قربتها من اللّغة الشّعرية كالتّكرار مثلا، والمحسّنات البديعيّة والتّتابع الفعلي وتوظيف الشّعر والمثل. وجدنا أيضا أنّ القصّة القصيرة جدّا قد اتّصفت بالتّكثيف الشّديد بفضل الاختزال اللّغوي. ومن العناصر البنائية الّتي ركّزنا دراستنا عليها الزّمن والمكان اللّذان وجدناهما يتميزان في القصّة القصيرة جدّا بالاختزال الشّديد جدّا. أمّا الشّخصيات فكانت في هذا الجنس الأدبيّ متنوّعة تنوّعا لافتا في وظائفها وأنواعها.

6- وبانتقالنا إلى البنية الدّلالية للقصّة القصيرة جدّا بدأنا بجمالية التّناص، الّذي شهد فيها تنوعا كبيرا كالتّناص الدّيني والتّناص الأدبي والتّناص التّاريخي والتّناص الفلسفي والتّناص السّياسي والتّناص الأسطوري. ووجدنا أنّ للتّناص في القصّة القصيرة جدّا دورا دلاليا كبيرا. حيث يضيف هذا العنصر للنصّ القصير جدّا دلالة كبيرة.

7- تعدّ المفارقة من العناصر الدّلالية الّتي عوّلت عليها القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي، لأنّ هذه الخاصية تؤدّي دورا مهمّا في إنتاج الدّلالة. خاصّة ما

تعلق بالسّخرية الّتي تعتمد عليها القصّة القصيرة جدّا كثيرا. تلك السّخرية الّتي ترفض الواقع وتهدف إلى تغييره أو إصلاحه، وليست السّخرية الّتي تعني التّنكيت الّذي يهدف إلى الإضحاك فقط.

8- يعدّ العنوان في القصّة القصيرة جدّا دليل القارئ إذ يدلّه إلى الدّلالة. فلا يمكن للمتلقي في أحايين كثيرة أن يفكّ شفرة الوصول إلى المعنى إلّا بالمرور بالعنوان. هذا الأخير الّذي يحتاج لتحديد دلالته المرور بالمتن. ولذلك وصلنا إلى وجود – في معظم الأحيان– علاقة تكاملية بين العنوان والمتن ولا تستكمل القصّة القصيرة جدّا في هذه الحال تشكيل دلالتها إلّا بهما معا.

9- استطاعت القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي بفضل التزامها المستمرّ بالقضايا الوطنية والقومية أن تكشف عن مختلف هموم الإنسان اليومية مهما كانت طبيعتها. ولكن يجب على المبدعين إذا ما أرادوا أن يشاركوا القرّاء همومهم أن يبتعدوا عن كلّ ما بوسعه أن يمنع وصول المعنى إلى المتلقّي. ونقصد بذلك عدم تكلّفهم في الغموض الّذي يحيل النّصّ إلى لغز.

10- كان الحضور الإبداعي في المغرب الأقصى قويّا جدّا بالمقارنة بما هو عليه في الجزائر وتونس. فقد تجاوزت المجموعات القصصية القصيرة جدّا عند المغاربة العدد مئة منذ عام 2014، أمّا في الجزائر فلا يزال حظّها من تلك المجموعات القصصية إلى الآن قليلا جدّا. والإنتاج القصصي في تونس أقلّ منه في الجزائر.

11- شهدت السّاحة النّقدية المغربية توجّها نحو القصّة القصيرة جدّا فطرح النّقّاد أكثر من عشرين عنوانا، أمّا نقدها في تونس والجزائر فقد كان نصيب الأولى– بحسب حدود علمي– كتابا نقديا واحدا. أمّا في الجزائر فشهد نقد القصيرة جدّا ظهورا واحدا أيضا، ولكنّه كان باهتا لأنه اقتصر تناولُها في بعضٍ من هذا الكتاب، مع عدم التّعرّض للإنتاج الوطني في كلا الكتابين. بالإضافة إلى إصدار أنطولوجيا جزائرية واحدة عَرَّفَ فيها صاحبها ببعض كتّاب هذا الجنس في الجزائر

مع إرفاق بعض نماذجهم. سواء أكانت تلك الكتابات ناضجة أم مجرّد محاولات فاشلة.

على الرّغم من التّأخر الملحوظ إبداعا ونقدا في السّاحة الأدبية في الجزائر حول القصّة القصيرة جدّا، فإنّنا نتوقّع استفاقة إبداعية ونقدية سيتولى فيها عنصر الشّباب الصّدارة. شرط أن يبتعد المبدعون عن الغموض الشّديد في أعمالهم الإبداعية، لأنّ ذلك من شأنه أن ينفّر القارئ ويصرفه عن هذا النّوع المستحدث من القّصّ.

ولكن من شروط نجاح القصّة القصيرة جدّا أيضا هو عدم تساهل النّقّاد في تعاملهم مع أعمال المبدعين. إذ عليهم أوّلا التّجرّد التّام من العاطفة في الحكم على جودة العمل القصصي من ضعفه. وبهذا نُنَقّي ساحة القصّة القصيرة جدّا من المتطفّلين الّذين يرهقونها بأعمال غير ناضجة.

وبعدما يقوم النّقد بتصفية ساحة القصّ القصير جدّا من الأعمال المتطفّلة، يتوجّه في مرحلة ثانية إلى تقويم الأعمال الإبداعية الأخرى الّتي يحتاج أصحابها إلى التّوجيه قصد الرّفع من مستواها.

أمّا عن تلك الأعمال النّاضجة القليلة جدّا في ساحتنا السّردية القصيرة جدّا، فوجب على النّقاد الجزائريون الإشادة بها لتكون دليلا ومعينا ومعلّما للشّباب الّذين يرغبون تجريبها ولكنهم يفشلون لجهلهم أدنى شروط كتابتها.

أتمنّى أن يكون هذا البحث البسيط محاولة مفيدة منّي قصد إثراء المكتبة الجامعية الجزائريّة الّتي تفتقر إلى مثل هذا الموضوع. وأعتقد أن الإفادة من هذا البحث لا يمكنها أن تتمّ إلّا إذا استعان به الباحثون مستقبلا في بحوثهم. وستكون الإفادة منه أعظم إذا استطاع أن يشكّل انطلاقة لبحوث أخرى لها صلة وطيدة بإحدى محتوياته.

وفـي الأخيـر لا يمكننـي فـي أيّ حـال مـن الأحـوال أن أدّعـي أنّـي قـد اسـتوفيتُ هـذه الأطروحةَ حقّها من البحث. ما قدّمته لا يتعدّى أن يكون مجرّد غيض من فيض بالنّظر إلى ما يتطلّبه هذا الموضوع من أدوات بحثية ومعلومات قد تكون غائبة عنّ.

أرجو من الله العليم القدير أن يوفّقني ليكون هذا البحث إضافة مفيدة إلى المكتبة العربية عامّة والمكتبة الجزائرية خاصّة، وأتضرّع إليه أن يعفوَ عنّي كلّ ظلمٍ أو تقصيرٍ أو زلّة قلمٍ قد قادني إليها بحثي. وما توفيقي إلّا بالله.

والحمد لله ربّ العالمين

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم

أوّلا: المصادر

- إبراهيم الدّرغوثي، المرّ...والصّبر، مطابع الشّركة التّونسيّة للف، تونس، ط1،2011.
- إبراهيم الدّرغوثي، شهرنار، الثّقافيّة للنّشر والتّوزيع،المنستير،تونس،ط1،2015.
- ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ج3، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، تح: عبد الأمير مهنا، دار الفكر،لبنان،1990.
- ابن المعتزّ عبد الله، كتاب البديع، تح: إغناطيُوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1989.
- ابن جنيّ، الخصائص، تح: محمّد عليّ النّجّار،ج2،دار الكتب المصريّة، مصر، (د.ت).
- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مج1، تح: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة، الرّياض، السّعودية، ط1، 1999.
- ابن هشام، مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد،ج1، المكتبة العصرية، بيروت،1991.
- البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
-الثّعالبي، فقه اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).
- الشافعي، الدّيوان، تق: محمّد سليم إبراهيم، مكتبة ابن سينا، القاهرة، (د.ت).
- جبران خليل جبران، السّابق، دار العلم والمعرفة،مصر،2011.
- جمال الدّين الخضيري، حدّثني الأخرس بن صمام، الرّباط نت، المغرب، (د.ت).
- جمال الدّين الخضيري، فقاقيع، التنوخي، المغرب، ط1، 2010.
- خالد ساحلي، لوحات واشيّة، دار ميم للنّشر،الجزائر،ط1، 2008.

- رقيّة هجريس ، للوجع ظلال، دار الأوطان،الجزائر،2017.
- رقيّة هجريس، زخّات حروف، الرّباط نت، المغرب،ط1، 2014.
- رقيّة هجريس، مقابيس من وهج الذّاكرة، نوميديا للطّباعة والنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر،2013.
- زين الدّين بومرزوق، قلب مختلّ...عقليا، منشورات الوطن،الجزائر،2017.
- زين الدّين بومرزوق، شبّه لهم، مقامات للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ت).
- سمية البوغافرية، أقواس، التكوين، سورية،ط1، 2012.
- سمية البوغافرية، عصيان أبيض، مطبعة وراقة بلال، المغرب،ط1، 2015.
- عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 2001.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ت).
- فاطمة بن محمود ،من ثقب الباب، دار الوطن للصحافة والطّباعة والنّشر، المغرب، ط1، 2013.
- فاطمة بن محمود، الغابة في البيت، دار المنتدى للثّقافة والإعلام، ط1، 2016.
- مصطفى صادق الرّافعي، كلمة وكليمة، دار ابن حزم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2002.
- ميخائيل نعيمة، كرم على درب، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط9، 1989.
- ميخائيل نعيمة، همس الجفون، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط6، 2004.

ثانيا: المعاجم

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسّسة العربية للنّاضرين المتّحدين، تونس، 1986.

- ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

- عبد السّلام المسدّي، قاموس اللّسانيات، الدّار العربيّة للكتاب، (د.ت).

ثالثا: المراجع

- أ.أ مندلاو، الّزمن والرّواية، تر: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط1، 1991.

- أ.م فورستر، أركان القصّة، تر: كمال عماد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960.

-إبراهيم خليل،بنية النّصّ الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010.

- إبش إلرود وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، (مجموعة مقالات)، تر: محمد العمري، إفريقيا شرق، 1996.

- أحمد الزّعبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون،الأردن،ط2، 2002.

-أحمد جاسم الحسين ، القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد كتّاب العرب، سورية، 2001.

-أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليليّة)، دار عكرمة، سوريّة، ط1، 1997.

-أحمد درويش ،تقنيات الفنّ القصصيّ عبر الرّاوي والحاكي، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان، مصر، ط1، 1998.

-أحمد زكي، التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة، كلمات للتّرجمة والنّشر، مصر، 2013.

-أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت).

-السّيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، مصر، ط1، 1999.

-آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 2005.

-أوغستو مونتيروسو، الأعمال الكاملة وقصص أخرى، تر: نهى أبوعرقوب، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثّقافة، الإمارات العربية، ط1، 2013.

-إيمان النّاصر، قصيدة النّثر العربيّة (التّغاير والاختلاف)، الانتشار العربي، 2003.

-بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

-بسمة عروس، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النّثريّة القديمة، مؤسسة الإيثار العربيّ، (د.ت).

-بلحيا الطاهر، الرواية العربية، (من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة)، ابن النديم للنشر والتوزيع،الجزائر ،ط1، 2017.

-بوقرّة نعمان، المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّصّ وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.

-بيدبا، كليلة ودمنة، تر: ابن المقفع، مطبعة الأميرية، القاهرة، 1937.

-بيلنسكي، الممارسة النّقدية، تر: فؤاد مرعي ومالك صفور، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

-تزفيطان طودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب،ط2، 1990.

-توماس بيرنز (عناصر الأقصوصة)، فن الأقصوصة (مجموعة مقالات)، تر: كاظم سعد الدّين، منشورات وزارة الثّقافة والفنون، العراق، 1978.

-ثناء أنس الوجود ، قراءات نقديّة في القصّة المعاصرة، دار قباء، مصر، 2000.

-جاد عزّت محمّد، الإيقاعية نظريّة نقديّة عربيّة، دار الفكر العربي، (د.ت).

-جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، دار نينوى، العراق، ط1، 2010.

-جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، سورية، د.ت.

-جريجوري زاسلافسكي، السّرد والمسرح (مجموعة مؤلّفين)، تر: أشرف الصّبّاغ،المجلس الأعلى للثّقافة،2000.

-جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثّقافيّة، 2006.

-جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، سلسلة المعارف، دار نشر المعرفة، المغرب، 2014.

-جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا (أركانها وشروطها)، دار نشر المعارفة، الرّباط، المغرب، 2013.

-جميل حمداوي، جماليات القصّة القصيرة جدّا عند المبدعة الكويتية هيفاء السّنعوسي، الرّباط نت، المغرب، 2014.

-جميل حمداوي، دراسات في القصة القصيرة جدا، منشورات المعارف، المغرب، 2014.

-جميل حمداوي، مدخل إلى الأدب السّعودي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

-جميل حمداوي، مقوّمات القصّة القصيرة جدّا عند جمال الدّين الخضيري، دار الوطن، الرّباط، المغرب، ط1، 2012.

-جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1994.

-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمّد المعتصم وآخران، المجلي الأعلى للثّقافة، ط2، 1997.

-حافظ إسماعيلي علوي ووليد أحمد العناتي، أسئلة اللّغة أسئلة اللّسانيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

-حسام محمّد علم، دراسات في النثر العباسي، ج2، من التاريخ الأدبي، كلية الدّراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ط3، 2006.

-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

-حسن حصار، في النثر العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2000.

-حسن عليّ المخلف، التّراث والسّرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

-حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

-حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربيّ (دراسة فنّيّة وعروضيّة)، ج1، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1989.

-حسين المناصرة ، مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السّعوديّة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

-حسين المناصرة ،القصّة القصيرة جدّا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

-حسين منصور الشّيخ، الجملة العربيّة (دراسة في مفهومها وتقسيماتها النّحويّة)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2009.

-حفيظة طعّام، إضافات في الأدب الجزائري (قراءات أدبية)، دار الكلمة، الجزئر، ط1، 2016.

-حميد ركاطة، القصّة القصيرة جدّا (قراءة في تجارب مغربية)، دار المناهل، المغرب، 2013.

-حميد لحميداني، بنية النّصّ السّرديّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1999.

-حميد لحميداني، نحو نظرية منتحة للقصة القصيرة جدا (قضايا ونماذج تحليلية)، آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2012.

-خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصّية)، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنشر، دمشق، سورية، 2007.

-خالد حسين، شؤون العلامات (من التّشفير إلى التّأويل)، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2008.

-خالد عبد الله الكرمي، جامع نوادر وأساطير وأمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

-خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

-د.سي ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج4 ،المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1994.

-دومة خيري، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990) الهيئة المصرية العامّة للكتاب،مصر ،1998.

-رشاد رشدي، فن القصة القصية، المكتبة الأنجلوالمصرية، مصر ،1964.

-ركان الصّفدي، الفنّ القصصيّ في النّثر العربيّ حتّى مطلع القرن الخامس الهجريّ، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة،دمشق،2011.

-رنيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المرّيخ للنّشر، الرياض، السّعودية،1992.

-رينيه ويليك، مفاهيم نقدية ،تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة،ع110،المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب،الكويت،فبراير 1987.

-سعاد مسكين، القصّة القصيرة جدّا في المغرب (تصوّرات ومقاربات)، التنوخي للطّباعة، المغرب،ط1، 2011.

-السّعدية باحدة و مصطفى لغتيري، أنطولوجيا غاليري للقصّة القصيرة جدّا (جيل جديد)، دار القرويين، الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،2015.

-سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي (النّصّ والسّياق)، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2 ،2001.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط3 ،1997.

-سعيد يقطين، قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط1 ،1997.

- سناء بلحور، الأنطولوجيا العربيّة للقصّة القصيرة جدّا بصيغة المؤنّث، النّايا للدّراسات، دمشق،ط1 ،2014.

- السّيّد إبراهيم، نظرية الرّواية (دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة (،دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع،القاهرة،1998.

-سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1993.

-سيّد خضر،التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، ط1، 1998.

-السّيد محمد ديب، الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمّديّة، القاهرة، ط1، 1989.

-سيزا قاسم، بناء الرّواية، (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مصر، 2004.

-سيلفيا إي كامرمان، فنّ الأقصوصة (مجموعة مقالات)، تر: كاظم سعد الدّين، منشورات وزارة الثّقافة والفنون،العراق،1978.

-الشّريف حبيلة، مكوّنات الخطاب السّردي مفاهيم نظريّة ،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2011،

-شلوميت ريمون كنعان، التّخييل القصصيّ الشّعريّة المعاصرة، تر: حسن أحمامة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 ،1995.

-صالح هويدي، القصّ الوامض (مقاربة في نقد النّقد)، كتاب الرّافد، ع139، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، أبو ظبي، أبريل2017.

-صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربية، صلاح فضل، أساليب السّرد في الرواية، دار المدى، سوريّة، ط1 ،2003.

- صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت،ط1 ،1995.

-صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1 ،1998

-طامر أنوال، المسرح والمناهج النّقدية الحداثية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر،2011.

-عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النّثر، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، والتّوزيع، سوريّة، ط1 ،1999.

-عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي، دار التّوحيدي، المغرب، ط1 ،2015.

-عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد، دمشق، ط1 ،1989.

-عبد الرحيم الإدريسي ،استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، ط1 ،2013.

-عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النّثري، دار محمّد عليّ الحامي، تونس، ط1 ،2001.

-عبد العزيز عتيق، في علم البلاغة العربيّة ،دار النّهضة العربيّة ،بيروت ،لبنان، (د.ت).

-عبد العظيم علي قناوي، الوصف في الشّعر العربيّ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده، مصر، ج1 ،1949.

-عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط12، 2015.

-عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النّصّ الرّوائي المغاربيّ، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2013.

-عبد الله إبراهيم، السّردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، ج1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2013.

-عبد الملك مرتاض، فنّ المقامات في الأدب العربيّ، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر،1980.

-عبد الملك مرتاض، شعرية القصّ وسيميائية النّص (تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدّخول إلى الجنّة")، البصائر الجديدة، الجزائر، (د.ت).

-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والعلوم، الكويت، سبتمبر 1998، ص173.

-عبد النّاصر بوعلي، العلاقات الدّلاليّة في شعر مفدي زكريا، دار هومة،2014.

-عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9 ،2013.

-عزت محمّد جاد، نظريّة المصطلح النقديّ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 2002.

-علّاوة كوسة، موسوعة القصّة القصيرة جدّا في الجزائر (سير ونصوص)، دار ابن الشّاطئ للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1 ،2017.

-علي حبّ الله، المقدّمة في نقد النّثر العربيّ، دار الهدى، لبنان، ط1 ،2001.

-فاروق خورشيد، الرّواية العربيّة عصر التّجميع، دار الشّروق، بيروت، ط2 ،1982.

-فاضل صالح السّامرّائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2 ، 2007.

-فاطمة الحسين العفيف، السّخرية في الشّعر العربي المعاصر، محمّد الماعوط ومحمود درويش وأحمد مطر، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1 ،2017.

-فاطمة محجوب، قضية الزّمن في الشّعر العربي الشّباب والمشيب، دار المعارف، القاهرة، 1980.

-فيليب سيرنج، الرّموز في الفنّ – الأديان– الحياة، فيليب سيرنج، تر: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، سوريّة، ط1 ،1992.

-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،2013.

-القصّة البادي، التّناص في الشّعر العربيّ الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلميّة، الأردن، ط1 ،2009.

-كارم محمود عزيز، الأسطورة والحكاية الشّعبيّة في العهد القديم، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، ط1 ،2001.

-كلود عبيد، الفنّ التّشكيلي (نقد الإبداع وإبداع النّقد)، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1 ، 2005.

-كلود عبيد، جمالية الصّورة (في جدلية العلاقة بين الفنّ التّشكيلي والشّعر)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1 ،2010.

-كليلة ودمنة، تر: ابن المقفع، مطبعة الأميرية، القاهرة،1937.

-كمال الدّين حسين، دراسات في الأدب الشّعبيّ، مطبعة العمرانية للأوفست، مصر، (د.ت).

-ماجد مصطفى، في الأدب العربيّ الحديث والمعاصر، دار الكرز للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر،ط1 ،2005.

-محمّد اشويكة، المفارقة القصصيّة، سعد الورزازي للنّشر، الرّباط، المغرب، ط1 ، 2004.

-محمد أقضاض، مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا، فضاءات، الأردن، ط1، 2016.

-محمد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، مصر، ط1 ،1994.

-محمّد بازي، العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2012.

-محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

-محمّد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

-محمّد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

-محمّد رشدي عبيد، قصة يوسف عليه السلام في القرآن، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2003.

-محمّد رمصيص ، قضايا القص الوامض بالمغرب(البدايات والامتداد)، منشورات دار الإيمان، الرّباط، المغرب،2014.

-محمّد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق،2002.

-محمّد زغلول سلّام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).

-محمّد زغلول سلّام، القصّة في الأدب السّوداني الحديث، معهد البحوث والدّراسات العربية مصر،1970.

-محمّد سعيد الرّيحاني، حاء الحرّيّة خمسون قصّة قصيرة، منشورات وزارة الثّقافة، المغرب،2014.

-محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيل لقصيدة النّثر الكتبة بالجسد وصراع العلامات، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016.

-محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق،2001.

-محمد عزّام، فضاء النّصّ الرّوائي، دار الحوار، سوريّة، ط1، 1996.

-محمّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2009.

-محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، مصر،1977.

-محمّد محقّق، الطّريق إلى القصّة القصيرة جدّا، مطبعة وراقة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2015.

-محمّد محقّق، حساسيّة القصّة القصيرة جدّا، مطبعة سجلماسة، المغرب، (د.ت).

-محمّد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006.

-محمّد نجيب العمامي، البنية والدّلالة في الرّواية، مطبوعات نادي القصيم الأدبيّ، السّعودية،2013.

-محمّد يوب، القصّة القصيرة جدّا (الخروج عن الإطار)، كتاب الرّافد، ع96، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، يونيو 2015.

-محمود فاخوري، موسيقا الشّعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريّة، 1996.

-مخلوف عامر، مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، دار الأمل للطّباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2008.

-مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت،2005.

-مسعد بن عيد العطوي، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط2، 1970.

-ناتالي ساروت، انفعالات (قصص قصيرة جدّا)، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للنّشر، مصر،1971.

-نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967.

-نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2016.

-نعمان عبد السّميع متولي، المفارقة اللّغوية في الدّراسات الغربية والتّراث العربيّ القديم، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2014.

-نعمان عبد السّميع متولّي، إيقاع الشّعر العربي، دار العلم والإيمان، مصر،2013.

-نور الدّين الفيلالي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، ط1، 2012.

-نور الدّين الفيلالي، أنطولوجيا القصّة القصيرة جدّا بشرق المغرب، مطابع الرّباط نت، المغرب، (د.ت).

-هيثم بردي بهنام، القصّة القصيرة جدّا، ج1، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2017.

-وسيلة بوسيس، بين المنظوم والمنثور في شعريّة الرّواية، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ط1، 2009.

-يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2010.

-يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنّشر، عمّان، ط1، 2007.

-يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللّوني، دار المعارف، القاهرة،1996.

-يوسف حطّيني، القصّ القصيرة جدّا بين النّظريّة والتّطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريّة، ط1، 2004.

-يوسف حطّيني، دراسات القصّة القصيرة جدّا، منشورات المهرجان العربي الثّالث للقصّة القصيرة جدّا، مطابع الرّباط نت، المغرب، 2014.

-يوسف حطّيني، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، سوريّة، 2010.

رابعا: المجلّات

-إبراهيم الدّرغوثي، القصّة القصيرة جدّا في الإبداع العربي الحديث (الواقع والآفاق)، مجلّة المسار، اتّحاد الكتّاب التّونسيين، تونس، ع110، نوفمبر/ ديسمبر 2017.

-سرحان جفات، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية 147، مجلد4، ع1، حزيران، 2005.

-سعيد بن عبد الواحد، مفاهيم نظريّة حول القصّة القصيرة جدّا في إسبانيا وأمريكا اللّاتينيّة، مجلّة قاف صاد، ع1 ، المغرب،1 يناير 2004.

-سلمى براهمة، جمالية القصّة القصيرة جدّا ملامح في التّشكل، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب، مجموعة البحث في القصّة القصيرة بالمغرب، مختبرات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

-سليمان خالد، المفارقة في رواية نجيب محفوظ "حضرة المحترم"، مجلّة الآداب، معهد الآداب واللّغة العربية، جامعة قسنطينة، ع2، 1995.

-صبري مسلم حمادي، المصطلح النّقدي في الخطاب السّردي العراقي مرحلة الرّيّادة أنموذجا، مجلّة القادسية في الآداب والعلوم التّربوية،المجلد9،ع2، 2010.

-عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربيّ المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011.

-عصام واصل، في خصوصية الكتابة النّسوية، مجلّة فكر العربية، ع2، ماي 2016، الدّار البيضاء، المغرب.

-علي القاسيمي، المعجم والقاموس دراسة تطبيقية في علم المصطلح (سلسلة النّدوات)، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة مولي إسماعيل، المغرب، مارس2000، ج2.

-محمد الزّموري، قصّة الومضة الذّهنية، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب، مختبر الدّراسات حول القصّة والتّرجمة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

-محمد زيدان، البنية السّردية في النّص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، مصر، ع149، أوت 2004.

-محمد مودن، مجلّة الكلمة، ع3، مارس،2007.

-مصطفى الورياغلي العبدلاوي، القصّة القصيرة جدّا في أمريكا اللّاتينية، تصورات نظريّة ونماذج إبداعيّة، مجلّة فكر العربيّة، ع2، كلمات للنّشر، ماي 2016.

-هدى الصّحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع1و2، سورية، 2014.

خامسا: المواقع الرّقمية

-ثائر العذاري، سلوك اللغة في القصة القصيرة جدا، الناقد العراقي، (2009/10/07)، https://www.alnaked-aliraqi.net/article/2596.php

-جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكة، ط2، 2016، (كتاب رقمي)،www.alukah.net.

-جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر جديد للتّجنيس الأدبي)، شبكة الألوكة، ط1، 2011، (كتاب رقمي)، www.alukah.net.

-حوريّة زروقي، دلالة الرّمز في رواية ذاكرة الجسد، https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/04-2013/1587-2013-07-09-11-10-36

-حيان محمّد الحسن، قراءة في المجموعة القصصية (عشق في القارّة السّابعة)، (2014/04/24)،http://wehda.alwehda.gov.sy/node/378812

-زمن عبد زيد، مدخل إلى تعريف القصة القصيرة جدا وتاريخ نشأتها وتطوّرها، (2009/05/05)، http://www.alnoor.se/article.asp?id=46808.

-صابر حجازي، حوار مع جمعة الفاخري،

(2017/11/30) http://www.shbabmisr.com/mt~136400 .

-عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2 و3،2008، ptt.univ-biskra.dz.

-عبد الله المتّقي، محكي الحذف وسؤال التّلقي في ((مطعم هالة))، مدخل سيميائي لقراءة القصّة العربيّة القصيرة جدّا، طنجة الأدبيّة، (2011/08/04)، (كتاب رقمي).

-ليديا راشد، رسم الشّخصيات في قصص بسمة النّمري، صحيفة الرّأي الرّقمية، (2014/12/26)، www.alrai.com/689126.html.

-محمّد ملياني، جماليّة الحذف من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، الكلمة، ع76،2012، www.kalema.net.

-موقع جزيرس، https://www.djazairess.com/annasr/66142 ، (مقال نشر بجريدة النّصر الجزائريّة، في 14 أفريل 2014).

-نزيهة الخليفي، الرّمز في الرّواية السّياسية، https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-07-2014/2131-2014-12-18-10-00-08.

سادسا: الرّسائل الجامعية

-يوسف غريب، شعرية القصّة القصيرة جدّا في الجزائر، ماجستير، كلّية الآداب واللّغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2013.

فهرست

فهرست

- مقدّمة.....(أ-و)

- مدخل تمهيدي: القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربيّ نشأتها وتطوّرها.....9

- الفصل الأول: قضايا نقد القصة القصيرة جدا في الوطن العربي 34

1- قضية الجذور.....35

- الموقف الأول.....35

- الموقف الثاني.....37

- الموقف الثالث.....40

- الموقف الرابع.....43

- جذور القصّة القصيرة جدّا في التّراث العربيّ.....44

*القرآن الكريم.....46

*القصص النّبوي.....48

*السّرد العربي.....49

2- قضية المصطلح.....52

- تسميات القصّة القصيرة جدّا.....54

- أسباب تعدّد المصطلح.....63

3- قضية التجنيس.....69

- قضية الجنس الأدبي عند العرب.....71

- اختلاف النّقاد العرب حول تجنيس القصّة القصيرة جدّا.....74

- انفتاح القصّة القصيرة جدّا على الأجناس.....78

* الشعر 80

* فنّ المقامة.....83

* فنّ التّراسل.....84

* القصة القصيرة والأقصوصة.....85

* المسرح.....87

* الفنّ التّشكيلي.....90

*السّينما.....95

- تداخل القصّة القصيرة جدّا مع غيرها.....96

4 – قضية الأركان.....98

- حداثتها.....99

- طبيعتها.....99

- تداخلها مع الأقصوصة والقصة القصيرة.....100

- رأي النقاد والمبدعين فيها.....101

* أحمد جاسم الحسين.....104

* يوسف حطّيني.....106

* جاسم خلف إلياس.....109

*جميل حمداوي.....110

الفصل الثاني: البنية في القصة القصيرة جدا في المغرب العربيّ.....119

1- التكثيف اللغوي.....120

- الحذف.....122

- الترميز.....129

- الجمل الفعلية القصيرة.....133

2- الزمكان.....142

- الزّمن.....142

*زمن القصّة وزمن الحكاية.....144

*تطابق زمن القصّة مع زمن الحكاية.....146

*اختلاف زمن القصّة مع زمن الحكاية.....150

- المكان 157

*أشكال المكان في القصّة القصيرة جدّا.....158

3- الشّخصية.....168

- الوصف.....169

- تعدّد الشّخصيات.....175

- وظائف الشّخصيات.....177

- التّنكير.....185

- الأنسنة.....189

- التّعريف.....190

- حوار الشخصيات.....193

4- الإيقاع.....197

- التّكرار.....200

- المحسّنات البديعية.....209

- تتابع الأفعال.....217

- توظيف الشّعر والمثل.....218

الفصل الثالث والأخير: الدلالة في القصة القصيرة جدا في المغرب العربيّ.....223

1- المفارقة.....224

- الإدهاش.....227

- السّخرية.....235

2- التّناص.....244

- التّناص الدّيني.....245

- التّناص الأدبي.....249

- التّناص التّاريخي.....255

- التّناص الفلسفي.....256

- التّناص الأسطوري.....257

- التّناص السّياسي.....258

- الغموض غير المقصود.....259

3- العنوان.....262

- المستوى التّركيبي.....263

- المستوى الدّلالي.....268

4- الموضوعات.....277

- الحقل الاجتماعي.....278

- الحقل السّياسي.....286

- الحقل التّاريخي.....288

- الحقل الثّقافي.....290

- الحقل الفلسفي.....293

- الحقل الاقتصادي.....294

- الحقل الأمني.....295

- الغموض.....296

- **خاتمة.....301**

- **مكتبة البحث.....308**

- **فهرست المحتويات.....327**

ملخّص البحث

اعتنى بحثي هذا ببنية القصّة القصيرة جدّا في المغرب العربي ودلالتها. تطرّقت فيه إلى كيفية بناء المبدع المغاربي لنصّه وكيف شكّل دلالته. ولكنّ ذلك لم يمنعني من مناقشة مختلف القضايا النّقدية العربيّة المتعلّقة بهذا المولود السّردي الجديد. كما حاولت قبل ذلك كلّه أن أتتبّع نشأة هذا الجنس الأدبيّ المستحدث وتطوّره عالميا وعربيا ومغاربيا وفي الجزائر خاصّة.

Abstract :

My research focuses on the structure of the very short story and its signification in grand maghreb. I delt in it with the Maghrebian writer's construction of the very short passage and how the formed its signification. But that doesn't prevent me to discuss the most important Arabic critical issues, witch are related to this new narrative born. As I tried befor all that, to follow the creation of this innorative new literary genre and its development around the world, Arabic world, grand Maghreb, especially in Algeria.

Résumé:

Ma recherche est focalisée sur la structure de la très courte histoire au grand Maghreb et de sa signification. J'ai abordé dans cette modeste étude, la manière dont l'auteur créateur Maghrébin a rédigé son texte et les démarches à suivre pour confectionner sa signification, tout en discutant des différentes critiques littéraires arabes liées à ce nouveau type d'œuvre narrative. Aussi, j'ai essayé de suivre l'origine de ce genre littéraire développé et de discuter son développement à l'échelle mondiale, maghrébin, arabe et en particulier en Algérie.