الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:.....

شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية القصيرة جدا "المقعد الحجري" لعلاوة كوسه

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطلبة
*** حجاز شرف الدين**
*** العايب منى**

إشراف الأستاذة:
أ.د. كاملة مولاي

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم

الحمد والشكر الله لإتمامنا هذا العمل وما التوفيق إلا به عز وجل.

﴿ **رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ**﴾ سورة النمل ١٩

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المحترمة "**كاملة مولاي**"

التي أمدتنا بيد العون ولم تبخل علينا بتوجهاتها وإرشاداتها، التي قدمتها لنا لإنجاز هذا العمل

كما نتوجه بخالص الشكر إلى كل من أعاننا من قريب أو من بعيد

كما لا يفوتنا أن نقدم شكرنا على طبق من ذهب إلى أسرتينا اللتين كافحتا وما زالتا تكافحان في نشر ثقافة العلم والتعلم.

إهداء

إلى العائلة و كل الأصدقاء

نكتب لنعبر عن شكرنا العميق لدعمكم وتشجيعكم الدائم خلال رحلة البحث

كان حبكم وصبركم وتفهمكم لا يقدر بثمن بالنسبة لنا، ولم نستطع إكمال هذه المهمة بدون مساعدتكم.

إلى والدينا، شكرًا لكم على الإيمان الدائم بنا وتوفير الظروف الملائمة لتحقيق الهدف المنشود، كان تشجيعكم المستمر دافعا يحفِّزنا حتى عندما نشعر بالإرهاق والإحباط.

إلى إخوتنا، شكرًا لكم على كونكم نقطة التحول لنا والاستماع إلى شكوانا من الإحباط، كان وجودكم ودعمكم يوفر لنا الراحة اللازمة في عملنا ويساعدنا على المحافظة على التوازن في حياتنا.

إلى الأصدقاء، شكرًا لكم على كلماتكم التحفيزية والدافعة التي ساعدتنا على المضي قدمًا، وكان دعمكم الثابت يجعلنا نشعر بأننا لسنا وحيدين في هذه العملية.

إلى مشرفة المذكرة، التي لم تدخر جهدا لمساعدتنا بنصائحها و توجيهاتها لنا، شكرا لك.

نهدي هذه المذكرة لكم جميعًا، شكرا لكم على الثقة بنا، وعلى مساعدتنا في تحقيق الأهداف مع الحب والامتنان.

مقدمة

مقدمة:

تعد القصة القصيرة جدا نتاج الكثير من العوامل، ترجع إلى تطور الدراسات المعاصرة وما قدمه الفكر الحديث حيث أعاد للذات حريتها، بعيدا عن تمركز وانغلاق من كل ما هو احتوائي، فكان الانقلاب على الجنس الأدبي، فكل عصر يلد جمالياته الخاصة، استجابة للمتطلبات الفكرية الراهنة التي تؤثث الذهنية الإبداعية والتي بدورها تركز وتراهن على شعرية وجمالية التلقي، جمالية تترقب فنية فهم الفراغات، وفهم البياض.

فالكاتب بحاجة لأن يضمر أكثر مما يظهر، تلبية لهته الرغبة التي أصبحت أسلوبا وكتوجه له منطلقات فكرية وفلسفية، ومحطات معرفية يتكئ عليها.

ومحور النشاط في هذه التجربة ليس قراءة النص والكشف عن معانيه، وإنما تشغيل النص بواسطة الكتابة كفاعلية إنتاجية كتابة داخل النص وعلى حوافه وفجواته، بحيث تصبح الكتابة ضمن هذا الإطار وسيلة للترحال ليس في النص فحسب بل في الذات أيضا ما يجعلها مكانا للخلوة و التعلم معا، لكونها توفر للقارئ وسائل التفكير فيه، فتستدرجه إلى حالة من الاستقصاء للآنا والعالم، وفرصة إصغاء إلى الأجزاء المبعثرة في الذات، ما يمكنها من امتلاك قدرة التجمع والمراوغة، وهذا يساعد الذات الكتابة على التجوال في أنظمتها الشعورية والفكرية .

إن قراءة القصة القصيرة جدا في ضوء الخبرة القصصية الحديثة ووعيها لفن القص والأسئلة الماثلة في هذا السياق، لا يغيّب أفق جمالي ما بعد حداثي، وأسئلته الجمالية الأمر الذي يخوله لأن يحتل صدارة الميل الإنساني أديبا أو ناقدا، دارسا أو قارنا، فكان مجال البحث " **شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية القصيرة جدا "المقعد الحجري"، لعلاوة كوسه**"، كدراسة جمالية.

وكان الهدف من هذا الموضوع تسليط الضوء على المجموعة القصصية القصيرة جدا، "المقعد الحجري"، الكاتب والقاص الجزائري "علاوة كوسه"، نحلل فيها ملامح شعرية الخطاب السردي في القصة القصيرة جدا.

ومن هنا نطرح الاشكاليات الاتية:

ماذا نقصد بشعرية الخطاب السردي؟ كيف تجلت شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية "المقعد الحجري" لعلاوة كوسه؟

وللإجابة عن الإشكاليات المطروحة نضع الفرضيات الآتية:

تتجلى شعرية الخطاب السردي في القصة القصيرة جدا في عدة جوانب، فهي تتضمن استخدام اللغة الشعرية والأساليب الأدبية المختلفة لتحقيق الجمالية والإيحاء والتأثير الذي يتركه النص الأدبي على القاري.

الشعرية هي مفهوم يستخدم في الأدب والنقد لوصف العناصر الشعرية في النصوص الأدبية، وتشمل هذه العناصر الأسلوبية واللغوية والصوتية والرمزية والتصويرية والإيقاعية، وتهدف إلى إبراز الجمالية والإيحاء والتأثير الذي يتركه النص الأدبي على القارئ.

وقد خضع هذا البحث لخطة بحث تضمنت فصلين:

الفصل الأول نظري موسوم: "**مفاهيم عامة**"، حيث احتوى على أربعة مباحث، جاء المبحث الأول حول الشعرية مفهوما، والشعرية عند الغرب والعرب، والمبحث الثاني عرفنا الخطاب، ثم المبحث الثالث تطرقنا إلى السرد، أما المبحث الاخير جاء بعنوان القصة القصيرة جدا مفهوما وتطورا، حيث طرح فيه مفهوم القصة القصيرة جدا باعتبارها نوعا أدبيا جديدا، وتطور هذا النوع الأدبي وجذوره التاريخية.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: "**ملامح شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية القصيرة جدا(المقعد الحجري) "لعلاوة كوسه"**، وأول هذه الملامح شعرية التكثيف في القصة القصيرة جدا، واهميته وتأتي بعدها شعرية المفارقة وانواعها، والتناص والرمز والقفلة.

وتوج هذا البحث بخاتمة، جاء فيها أهم النتائج المتواصل إليها من خلال مقاربة القصة القصيرة جدا لكشف شعريتها في المجموعة القصصية(المقعد الحجري).

اعتمدنا في بحثنا هذا على المنتج البنوي، لمقاربة النصوص القصصية مدعما بتقنيتي الوصف والتحليل.

اعتمدنا على مجموعة من الكتب والمصادر والمراجع في الشعرية والقصة القصيرة جدا من بينها: شعرية القصة القصيرة جدا "جاسم خالف الياس"، القصة القصيرة جدا "أحمد جاسم الحسين"، ومفاهيم الشعرية "حسن ناظم"، والمفارقة بين المفهوم والاصطلاح "رفيق كمال".

وعلى ما تناولته هذه الدراسة فلا ندعي اكتمال موضوع البحث، فبدون شك تعتريه جوانب نقص، لأن هذا الموضوع يتطلب زادا معرفيا كبيرا، بالإضافة إلى شساعة الدراسة الشعرية وقلة المراجع المتخصصة التي تتناول القصة القصيرة جدا حتى نضع أيدينا على أعمق بعد لشعريتها.

وفي الأخير وبفضل من الله عزّ وجل وبكرم منه اتممنا بحثنا هذا، ثم بفضل الدور المهم الذي لعبه المشرف أ.د/ "كاملة مولاي"، والتي لم تبخل علينا من زادها المعرفي، دون أن ننسى دعمها المعنوي وحرصها الشديد على تقديم بحث علمي جيّد فصححت أخطاءنا، وصوبت عثراتنا، كما لا يفوتنا أن نشكر أعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم وتصويبهم لهذا البحث، كلٌّ باسمه ورتبته العلمية.

كما نشكر جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة، وخاصة أساتذة التخصص: أدب حديث ومعاصر على ما قدموه لنا خلال مسارنا العلمي..

الفصل الأول

مفاهيم عامة

أولا: الشعرية

1- تعريفها (لغة واصطلاحا)

2- الشعرية عند الغرب

3- الشعرية عند العرب

ثانيا: الخطاب

1- تعريفه (لغة واصطلاحا)

ثالثا: السرد

1- تعريفه: (لغة واصطلاحا)

رابعا: القصة القصيرة جدا

1- مفهوم القصة القصيرة جدا: (لغة واصطلاحا)

2- نشأة القصة القصيرة جدا

خلاصة

أولا: الشعرية

تمهيد:

لقد حظي موضوع الشعرية باهتمام كبير من قبل الدارسين والنقاد العرب، وقد تعددت واختلفت تعريفاتها وتسمياتها، باختلاف المناهج التي قامت بدراستها باعتبارها كلمة يونانية الأصل، فهي من "مرتكز أن المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقق وظيفته الاتصالية والجمالية، اي انها تعني بشكل عام قوانين الابداع الفني، و تتمحور انشغالاتها منذ القديم والى الان في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بواسطتها في انتاج نصه، والسيطرة على ابراز هويته الجمالية ومنحه الفرادة الادبية "[1]، وبهذا فان الشعرية هي التي تحدد جمالية النص الأدبي وتمنحه أدبيته ومن هنا لابد ومن الضروري الوقوف على المعنى اللغوي والاصطلاحي لمصطلح الشعرية.

1- تعريفها (لغة واصطلاحا)

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة شعر: " شعر فلان "شعر علم وحكى، ليت شعري، ليت علمي، وأشعره الامر: اعلمه اياه، والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية "[2]

ولقد ورد تعريفها في القرآن الكريم، في قوله تعالى" **مَا يَشْعُر أَنها إِذا جَاءَتْ لا يؤمنون**" سورة الانعام، الآية 109؛ أي ما يدريكم، وما يعلمكم.

---

[1]- جاسم خالف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوني، دمشق، سوريا، د ط، 2010، ص13.

[2]- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج 4 مادة (شعر)، دار المطارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص2273.

وقد ورد أيضا مفهوم الشعرية في الصحاح "وشعرت بالشيء – بالفتح اشعر به شعرا : فظنت له، ومنه قولهم : ليت شعري أي ليتني علمت قال (سيبويه): اصله شعره، ولكنهم حذفوا الهاء، كما حذفوها من قولهم: ذهب بعذرها، وهي ابو عُذرها".[1]

فالشعر: هو العلم و الدهاء و الفطنة، لذلك يطلق على الشاعر شاعرا دلالة على فطنته و علمه البليغ بكل ما يغيب ويعجز عنه الآخرين غيره.

ب- اصطلاحا:

نظرا لطبيعة هذا المصطلح، واختلاف تعريفه باختلاف النظريات التي احتضنته فإنه من الصعوبة الخروج بمفهوم محدد و دقيق لهذا المصطلح " فالشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الانسان ومشكلاته و أزماته وصراعاته و أسئلته الممزقة، التي يواجه بها وجوده المغلق وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده و مطامحه و تطلعاته".[2]

فالشعرية موضوع لصيق بحياة المبدع و كذا بسائر علوم اللغة، لذا فهو " يستدعي منا تحديد المصطلح و المفاهيم و هذا المسعى محفوف بالعديد من المزالق، لأن الشعرية تتضمن معاني عديدة، غير متساوية من حيث الحضور النقدي".[3]

ويعد هذا المصطلح محل خلاف بين النقاد، فاختلفت الشعرية كونها نظرية، أم نهج، أم وظيفة من وظائف اللغة، وتعددت دلالتها بتعدد الصياغة المتبناة أصلا لها، ولهذا السبب نجد أكثر من ثلاثة وثلاثين مصطلحا عربيا مقابلا للمصطلح الأجنبي.

---

[1]– أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح، محمد محمد واخران، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2009، ص601.

[2]– نور الدين السد، الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ج1، دوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2007، ص9.

[3]– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص19.

عرف مصطلح الشعرية عند أرسطو 322 ق م في كتاب له (فن الشعر) و هو أول من استخدم هذا المصطلح "poetics" حيث استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضورا متميزا في عصره"[1]، كالملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، وتناول موضوع الشعرية التي كانت تعني بالضبط عنده " نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس شراً غامضا غير قابل للتبسيط، ولكنه جملة الاختيارات من بين العديد من الاحتمالات، أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى"[2]؛ بمعنى أن الشعرية عبارة عن إبداع يقوم على مجموعة من التراكيب والتشكيلات، وتحديد هيكلة وبناء العمل الفني والشعرية، عموما هي "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة، ومعايشة الادب بوصفه فنا لفظيا، حيث يستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبيه، فهي تشخيص القوانين الأدبية في الخطاب اللغوي، بغض النظر عن اختلاف اللغات".[3]

من خلال هذا المفهوم يمكن القول أن الشعرية تسعى الى الخصائص التي بموجبها كل عمل أدبي، والبحث عن الخصائص التي يقوم بموجبها كل عمل أدبي، والبحث عن الخصائص التي تمنح ميزة للعمل الإبداعي، فهي تهدف الى تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي، وتجعله متميزا عن بقيه انواع الخطاب كما انها تستخدم اللغة لتفسير ما هو لغوي.

فالشعرية مفهوم مبهم يتشكل عن طريق مجموعة من العناصر داخل النص الأدبي،وأشياء خارج النص تجسد مفهوم الشعرية ،ذلك يجعل من العمل الأدبي عملا ابداعيا، وبالتالي فهي دراسة منهجية تقوم على انظمة علم اللغة التي تنطوي عليها

[1]– جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص13.

[2]– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص22.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص9.

النصوص الأدبية، وهدفها الاساسي اكتشاف الأنساق الكاملة في الأدبية، التي توجه القارئ الى العملية التي توجهه الى فهم ادبية هذه النصوص".[1]

فمصطلح الشعرية هو ترجمة لمصطلح (Poetics)، ولهذا المصطلح "عدة مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتعال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي، أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي، تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد او ذاك، وفرضت عليها إرغامات كثيرة أسهمت في تعددها فصار لدينا، الشعرية الإنشائية؛ الشاعرية؛ الأدبية؛ علم الأدب؛ الفن الإبداعي؛ فن النظم؛ فن الشعر؛ نظرية الشعر؛ بويطيقيا؛ بوتيك ".[2]

فقد اختلفت النقاد في تسميتها؛ فريق أطلق عليها بالشعرية، وفريق بالإنشائية وفريق آخر بالشاعرية، وغيرها من التسميات التي ذكرت في أكثر من مصدر الشعرية ومن أكثر المصطلحات تداولا بين النقاد والمترجمين العرب، بوصفها مقابلات لها نفس السباق الذي يسلكه مصطلح الشعرية نوجد ما يلي :

1. **الشاعرية:** ذهب إلى توظيف هذا المصطلح عبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) "فهو يتوجه نحو الشعر بحركة زئبقية نافذة ".[3]

ويورد حسن ناظم مقابلات اخرى جاءت في كتابه مفاهيم الشعرية وهي :[4]

2. **الإنشائية:** وتبنى هدا المصطلح كل من توفيق حسن بكار في مقدمته لكتاب حسين الوادي "البنية القصصية " في "رسالة الغفران" وعبد السلام لمسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، وفهد عكام في ترجمته لكتاب "جان لوي كابانس" (النقد الأدبي والعلوم

---

[1]– ينظر، جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص14.

[2]– نفسه، ص13.

[3]– عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية نموذج إنسان معاصر)،المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط6،2006، ص22.

[4]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15، 16.

الإنسانية) ؛ والطيب البكوش في ترجمته لكتاب " مفاتيح الألسنة " لجورج مونان وغيرهم.

3. **بويطيقيا:** يعرب الدكتور خلدون الشمعة (Poetics) إلى بويطيقيا في كتابه (الشمس والعنقاء)

4. **بيوتيك:** تبنى هدا التعريف حسين الوادي،في كتابه البنية القصصية في "رسالة الغفران"

5. **نظرية الشعر:** تبنى هذه الترجمة علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب " نورثروب فراي" (تشريح النقد)

6. **فن الشعر:** تبناها يوثيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة " إدوارد ستاكيفينج " (في الشعر البنيوي وعلم اللغة ، في اتجاهات النقد الحديث), وعليه غزت عياد في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية .

7. **فن النظم:** تبنى هذه الترجمة فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي ، في ترجمتهما لكتاب (أفكار و أراء حول اللسانيات والأدب) ل " رومان جاكسون" .

8. **الفن الإبداعي:** تبنى هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته لكتاب شعرية ديستويفسكي " لميخائيل باختين" ومحمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت "نظرية القراءة "

9. **علم الأدب:** وتبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب (عصر البنيوية) لإيديثكروزيل،ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب مركز البنيوية وعلم الإشارة.

10. **الشعرية:** وهذه الترجمة تم اعتمادها من قبل العديد من الباحثين والنقاد ، منهم محمد الوالي ، ومحمد المعمري في ترجمتهما لكتاب تودوروف (الشعرية) ،وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف (نقد الرواية) ،وأحمد مطلوب في كتابه " الشعرية ".

ومن خلال المصطلحات السابقة، نستنتج أن الشعرية لها عدة تسميات ومفهومات، تتغير من ناقد الى آخر يتغير الكتب المترجمة من قبل العرب، ولكن يبقى مصطلح الشعرية هو الأنسب والأمثل .

2- الشعرية عند الغرب

ما زالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الغربية والعربية حول معانيها وتنوع معاريفها ،وحين نتبعها تاريخيا نجد ان الغرب هم الذين اولوا اهتماما بالغا بهذا المصطلح ، معتمدين على اراء "ارسطو" ، محاولين تطويره ودلالة على ذلك اراء بعض النقاد والدارسين الغربيين ما يرونهم في مصطلح الشعرية .

2-1-تودوروف تزفيتان(TZ Vetan Todorov)

يعد تودوروف من ابرز النقاد الذين تميزوا بالدقه والبلاغة في اللغة والاسلوب ، وقد اكتسب دراسته للشعرية قيمه كبيرة ، فهو في طليعة الذين اهتموا بالتنظير والتأصيل لها فلا نجد مؤلفا من مؤلفاتهم الا وقد وظف في هذا مصطلح (الشعرية).

فقد تحدث تودوروف في كتابه مفهوم الشعرية، التي ارتبطت ولادتها بالبنيوية، باعتبارها تدرس الخصائص العامة للأعمال الأدبية، وتحطم مبدأ التقاطعية بين الشعر والنثر ، فهي عنده تشمل كليهما كون هذين النمطين تجمعهما رابطة أدبية حيث يقول في هذا الشأن " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما ستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ... فإن هذا العلم (الشعرية) لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، بعباره أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تضع قراءه الحديث الأدبي ، اي الأدبية "[1]

فالشعرية لا تعطي اهتماما اكبر بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافه أنواع الفنون الاخرى، فهي بدورها تبحث عن "أدبيه الخطاب في إطار تستنطق فيه خصائص هذا الخطاب بعيدا عن الخطابات الاخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي "[2]؛ بمعنى أنها تضبط قيامه ومن ثم تكسبه صفه الأدبية.

---

[1]- تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

[2]- خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة الخبر، ع93، 2013، ص368.

كما يرى تودوروف أن الشعرية لا تهتم ولا تصف بها الأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن أو المتوقع ومجالها "لا تقتصر على ما هو موجود بالفعل ، وانما يتجاوزه ذلك الى اقامه تصور لما يمكن مجيئه "[1]؛ أي أن مجالها لا يعتمد على ما هو متوقع او موجود بل يقوم على الاحتمال وقد أعطى لمصطلح الشعرية مدلولات متنوعه ، بحيث خصص لها كتابا كاملا وفصلا مهما في القاموس الموسوعي وفي علوم اللغة الذي ألفه بمشاركه ديكرو، ويتمثل تحديده والاشارة الى أن مصطلح الشعرية يدل على:[2]

اولا : كل نظرية داخلية للأدب .

ثانيا : هو مجموعة الإمكانات الأدبية التركيبية والأسلوبية ...الخ) ، يتبناها كاتب ما.

ثالثا : أو هو إحالة على كل التر ميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

والمعنى الذي يهم تودوروف هنا هو المعنى الأول، إذا يرى أن الشعرية عليها أن تجيب عن الأسئلة الجوهرية يمكن ترتيبها كما يلي: [3]

1- ما هو الأدب وذلك بالنظر الى الأدب كوحدة داخلية ونظرية ،كما عليها أن تعرف الخطاب مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى.

2- ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي.

فقد أقيمت مجالات الشعرية عند تودروف بين المجالين النظري والتطبيقي ، الناتج عن تحليل أساليب النصوص، ومن ثم استخراج المعايير التي تقوم بدورها ضبط ولادة كل عمل أدبي. فتودوروف يرى أن الشعرية تلتقي بعلوم كثيرة باعتبار ان الأدب موزع لمختلف التخصصات ، فنستطيع أن نجد كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة 368.

[2]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص23.

[3]- فيروز رشام، قضايا الشعرية وإشكالاتها، مجلة معارف، ع15، جوان 2014، ص156.

موضوعها... ومنها ما تعنى بالأدب بذاته بالدرجة الأولى وهي التي تهتم بالشعرية بدرجة أكبر كالبلاغة ، السيميولوجيا ، اللسانيات ، النقد والتأويل ، وغيرها ؛ " والبلاغة أقرب إلى الشعرية لأنها بمعناها الواسع تشتغل على الخطاب الأدبي وخصائصه "[1]، وهذا ما يوافقه عليه جرار جونيت في شعريته التي " موضوعها جامع النص أي مجموع الخصائص العامة او المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الانواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية "[2].

هكذا نستطيع القول أن مفهوم الشعرية عند تودوروف هو التركيز على خصائص تميز كل خطاب أدبي عن غيره ، أي شرح جوهر الأدبية، أكثر من مخزن النصوص الأدبية، فتكون اللسانيات مختصه باللغة بينما الشعرية يكون موضوعها الخطاب فشعريته (تودوروف) ارتبطت بالخطاب الأدبي بوصفه إبداعا.

2-2- رومان جاكبسون (Roman Jakobson)

يرى جاكسون أن "علم الأدب ليس هو الأدب ، وإنما هو الأدبية ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا "[3] ، بمعنى أن علم الأدب يقوم على قاعده أساسيه ، ألا وهي الأدبية التي تجعل منه عملا أدبيا ، فأعاد صياغة فكرته حول تحديد موضوع الشعرية من خلال سؤاله الشهير" ما الذي يجعل من رساله لفظيه أثرا لفظيا ؟". فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية ، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات "[4]وهذا يعني أن رؤيته للشعرية جاءت متأثرة بمبادئ اللسانية ، وتعد فرعا من فروع اللسانيات.

---

[1]- المرجع السابق، ص158.

[2]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص18،19.

[3]- نفسه، ص15.

[4]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي مبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص24.

فقد ربط جاكبسون بين الشعرية واللسانيات بقوله:" ان تحليل النظم يعود كليت إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع الكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب ... حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة او تلك على حساب الوظيفة الشعرية "[1].

فشعريته لا تقتصر على الشعر فحسب بل تشمل كافة انواع الخطابات اللغوية والأدبية على حساب الوظيفة الشعرية، ومع هذا كله تعتبر جاكسون أن الرسالة هي التي تضع الوظيفة الشعرية للغة ، وذلك عبر قوله : "هي الوظيفة التي ترتكز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الأنوية الاخرى "[2].

وذلك كما سبق وأشرنا أن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات ، حيث تهتم بالوظيفة الشعرية، باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى ،وقد شخص "رومان جاكبسون " في نظرية الاتصال ستة نقاط محورية تجعل من الخطاب تاما، ولا يمكن أن يستغن عن واحدة منها، وهي كالآتي :

"فالقول يحدث من (مرسل)، يرسل (رسالة) إلى المرسل إليه، ولكي يكون ذلك عمليا، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

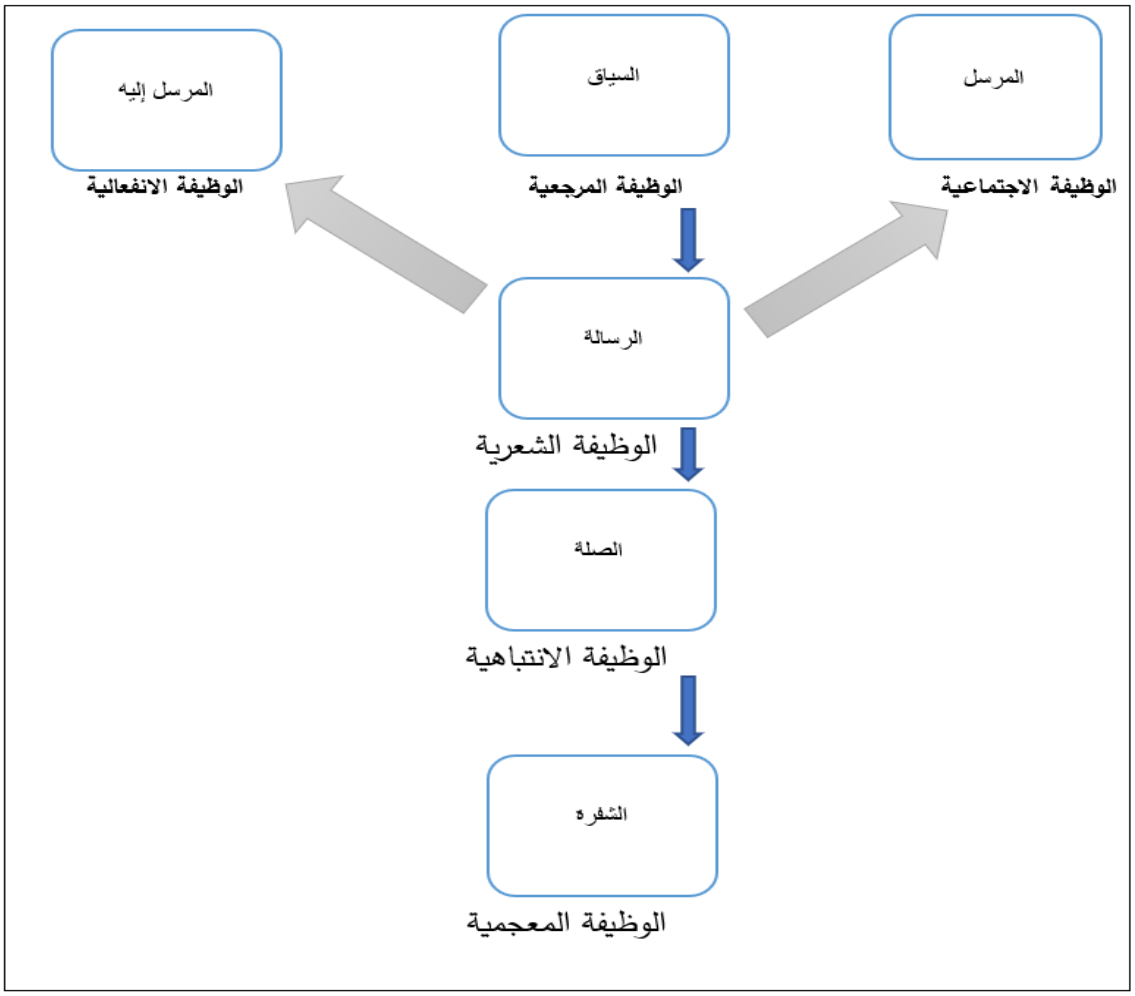
1. **السياق:** وهو المرجع الذي يحسب إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظي.
2. **الشفرة** : وهي الخصوصية الأسلوبية بنص الرسالة، ولا بد لهذه الشفرة أن تكون متفارقة بين المرسل والمرسل إليه.

[1]– المرجع السابق، ص35.

[2]– الطاهر بن حسن بومزير، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، دار العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص52.

3. **وسيلة الاتصال** : حسية أو نفسية للربط بين الباحث والمتلقي لتمكنهما من الدخول والبقاء في الاتصال "[1].

فعملية الاتصال حسب رأيه لا تقوم إلا إذا توفرت فيها ثلاث عناصر: المرسل، المرسل إليه، و الرسالة، فهذه العناصر المحورية بموجبها يحدث الخطاب ولكن يكون خطابا عمليا يحتاج إلى السياق، الشفرة و وسيلة الاتصال، كما أنجز رومان جاكبسون مخططا هندسيا ليوضح كيفية تولد الوظيفة اللسانية والعوامل المساهمة في ذلك؛ وجاء بالشكل التالي :



مخطط التواصل اللفظي عند جاكبسون[2]

[1]– خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص369

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي مبارك حنون، ص27.

وبهذا يبرز جاكبسون من خلال المخطط، أن هذه العملية التواصلية تشبه الدارة الكهربائية تماما، فهي تتشكل من نقاط لا يمكن فصل أي نقطة عنها، والخطاب يشبه التيار لو انقطع ينقطع التيار، وبالتالي تختل الدارة والأمر نفسه للدارة التواصلية فغياب أي عنصر منها يعرقل عملية بلوغ الرسالة، أو يحدث خلل في المخطط التواصلي النموذجي"[1]

وهذا المخطط الذي سبق وذكرناه سماه جاكبسون "بالوظائف اللغوية" التي تبلورت من عوامل الاتصال وهي كالتالي:[2]

الوظيفة التعبيرية

الوظيفة الإفهامية

الوظيفة المرجعية

الوظيفة الإنتباهية

الوظيفة الماوراء اللغوية

الوظيفة الشعرية

لكن جاكبسون أولى اهتمامه بالوظيفة الشعرية على حساب الوظائف الأخرى، باعتبارها الوظيفة المميزة للخطاب الأدبي ترفعه من مرجعيته العادية الى سياق جمالي .

وبناء على ما سبق فإن الشعرية عند جاكبسون علم قائم بذاته في حقل اللسانيات، بوضعها للدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسالة اللفظية عموما في الشعر على وجه الخصوص، فقط أضفى جاكبسون على دراسته الشعرية الطابع العلمي، من خلال توظيفه لمبادئ اللسانيات، وقد أسقط عليها الوظيفة الشعرية بإعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى.

2-3- جان كوهين (Jean Cohen)

[1]- ينظر: الطاهر بن حسن بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص15، 16

[2]- خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص370

وصفت شعرية كوهين لأنها متأثرة بمبدأ "المحايثة " في صورته اللسانية، فهو حرص على إكسابها الطابع العلمي، يقرأ من خلاله المنتوج الشعري وما يكنزه هذا المنتوج من جمالية أسلوبية، بمعنى أنه يقرأ بنظرة وصفية عمومية تتفادى وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية ،" فشعريته باعتبارها أسلوبية النوع إنما تطرح وجود لغة شعرية، وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية "[1] ، فهي تعد عنده بأنها "علم الأسلوب الشعري "[2]، فجودة الأسلوب عنده تكمن في جوده الشعرية.

كما ان هذه الشعرية ل "كوهين " جاءت قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة، وذلك كونها تقتصر فقط على مجال الشعر، وذلك حسب قوله:" الشعرية علم موضوعه الشعر" [3] ، ومع كل ذلك يظهر نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول :" ثم أصبحت كلمه الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية...كتب فاليري ؛ نحن نقول عن كل مشهد طبيعي؛ أنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة"[4].

فهذه الشعرية التي مر بها الشعر كانت منحصرة في مرحلة زمنية ما، ثم اتسعت فيما بعد لتشمل كل أصناف الإبداع الأدبي من جهة والإبداع الفني ككل من جهة أخرى.

ولعل الركيزة التي تقوم عليها شعرية "جان كوهين" هي مبدأ الانزياح اللغوي، وهذا الأخير يعني الخروج عن المألوف وخرق القاعدة العادية ، فهي علم الإنزياحات اللغوية ، " فهو يقوم على ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبية، الصوتي والدلالي، مع حرصه

[1] – جاك كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص16.

[2] – نفسه، ص15.

[3]– نفسه، ص 9.

[4]– نفسه، ص9

الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص ، حيث لم يكن التمييز بين الشعر و النثر، إلا من خلال تضافر هذين المستويين "[1].

معنى ذلك أن هذين المستويين تحدد شعرية النصوص، ويقوم التمييز بين الشعر والنثر، فبموجبهما إضافة على مستويات اخرى، يقوم عليهم مبدأ الانزياح اللغوي، ويمكننا توضيح ذلك في التصنيف التالي للأنماط الشعرية عند " كوهين "، في ضوء المستويين الصوتي والدلالي .[2]

	مستويات الشعرية	
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة النثر	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

فمن خلال الجدول يرى كوهين أن قصيدة النثر تمتاز ببنية دلالية، لكنها تقتصر من البنية الصوتية، أما النثر المنظوم فعكس قصيدة النثر يمتلك بنية صوتية ويفتقر للبنية الدلالية، في حين الشعر الكامل يمتاز بالمستويات الصوتية والدلالية، على عكس النثر الكامل الذي يفتقر لكلتا المستويين الصوتي والدلالي.

[1]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص56

[2]– جاك كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص12.

ففي هذا الصدد نجد كوهين قد ميز بين الشعر والنثر مستبعدا بذلك النثر من خانة الشعرية، لأن لغته مادية لا تحدث أثار جمالية، فهي لغة الطبيعة بعكس الشعر فإن لغته لغة الفن نجدها تحمل فيما جمالية .

وفي الأخير نستنتج أن الشعرية في نظر" كوهين" تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى ، وتقوم على مبدأ الانزياح اللغوي، كما أن شعريته تنطلق من النقطة التي توقفت عندها البلاغة العربية القديمة، التي كانت تعد الانزياح من العوامل المستقلة التي تنتمي إليها.

3- الشعرية عند العرب

بعدما تناولنا لمفهوم الشعرية عند بعض النقاد الغربيين، فلابد أن نظهر مفهومها ونحدد ملامحها عند النقاد العرب، فسنحاول الوقوف على نظرة بعض نقاد الشعرية، وكذا اختلاف منهج وكيفيه الدراسة لهذا الموضوع، فمن بين النقاد نجد:

3-1- كمال أبو ديب:

يظهر الأثر الغربي في شعريته من خلال تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، وفي تحليلاته النموذجية، فهي حسب رؤيته : " خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكه من العلاقات التي تنمو بين المكونات الأولية، التي تعتبر سماتها الأساسية، أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق اخر دون ان يكون شعريا، وفي السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات اخرى لها السمات الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1]، فنرى أن كمال أبوديب من خلال هذا التعريف ركز على العلاقات القائمة بين مكونات الإبداع الأدبي وهذا ما يضفي صفة الشعرية على هذا العمل الأدبي، فالشعرية لا تميز بين اللفظة المفردة، وإنما في النص ككل باعتباره بنية متجانسة ومترابطة، "فالشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بكل ماهي تموضع الأشياء

[1]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص91

في فضاء من العلاقات"[1] ، بمعنى الشعرية لا تتمحور في الأشياء ذاتها بل تنبثق من خلال الفضاء الذي تخلفه تلك العلاقات التي تجمع بين تلك الأشياء.

إن الجديد في رؤيته الشعرية يكمن في اعتبارها تستند الفحوة، مسافة القوس التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحدد الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو اللغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "جاكبسون نظام الترميز (code)"[2]، وهذا يدل على أن الشعرية عنده تعتمد على الفجوة، مسافة التوتر التي ينشأ الفاعل الأساسي في التجربة الإنسانية بعد تحديدها الفضاء الذي يخلق من اقتحام مكونات النظام من خلالها الترميز.

فالباحث كمال أبوديب وظف مصطلح الفجوة، مسافة التوتر في التأسيس الشعرية " ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق الفجوة، مسافة التوتر"[3] فهي حسب رؤيا الكلمات عن نطاقها المبنية عليه إلى طبيعة ونطاق جديدة وذلك ما سبب فجوة: مسافة التوتر، وفي معناها العام هي خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ ، وهذا إقرار خروج ضمني؛ " بأن القارئ ظاهرة مستقرة في النص واتفاق على تحول مفهوم الشعرية بماهيها ضرورة بالقراءة أي أصبحت تبحث عن كيفية عمل القوانين العامة لأي جنس أدبي داخل النص مستحق والتي هي طرائق التلقي"[4]، فالقارئ هو ذلك البياض في الصفحة الذي يكتبه في النص جسده.

فالفجوة؛ مسافة التوتر لدى أبوديب تتشكل "لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط بل من المكونات التصويرية أيضا "[5]، فلكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت،ص59.

[2]– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص26

[3]– جاسم خالف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص19.

[4]– نفسه، ص19.

[5]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص37.

ويظهر أثرها لا محالة في هذا النص وبالتالي فهي تشكل جزءا من شعرية النص. وقد أشار أبوديب إلى أن شعريته هي "شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية و الدلالية...؛ و الواقع أنه لم يكن يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها على مواقع فكرية أو بني شعورية أو تصويرية مرتبطة باللغة أو التجربة "[1]. كما يضيف من خلال تأسيسه للشعرية القائمة على أساس الفحوة، أو مسافة التوتر على مفهومين هما: "العلائقية والكلية"[2]، وبناءا على هذا فإن الشعرية عند كمال أبوديب ترتكز على الفحوة ومسافة التوتر، حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي خاصة من خلال مفهومي: العلائقية و الكلية ومفهوم التحول.

3-2- أدونيس:

الباحثين والنقاد السباقين للاهتمام بقضايا الشعرية وخصصوا العديد من بعد أدونيس من ذلك مؤلفاتهم للحوض من مجالاتها والاهتمام بأصولها المعرفية الأبستمولوجية والمنهجية، ويتضح، من خلال كتابه (الشعرية العربية)، الذي يعتبر قراءة شاملة للشعرية العربية ابتداء من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث، حيث تناول فيه الشعرية و الشفوية الجاهلية الذي بين فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع الاعراب، الوزن....

لكن الملاحظ من هذا الخطاب بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نظر به الشعر الشفوي، "بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة؛ التأمل؛ الاستقصاء؛ الغموض"[3]، فالشعر لابد أن يضبط قولا أولا قبل الكتابة، فالشعرية هي نزوح اللغة من وضعها المعتاد، وتجاوزها لكل ما يجعلها سهلة القراءة و التناوب هي " الانتقال من لغة

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص91.

[2] – نفسه، ص95.

[3] – علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989، ص30.

التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير إلى لغة الاشارة، ومن الجزئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس الشعرية، مبنية على التناوب و البحث و الشكل المتحرك، الإيقاع، الرؤية و المتناهية "[1]، نرى من خلال هذا التعريف مجموعة من المفاهيم توحي إلى أن الجمال يكمن في الغموض على حد قوله أيضا:" فالجمالية الشهرية تكمن في النص الغامض المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة " [2]، عنده أن الشعرية تكمن في الغموض الذي يحتمل عدة تأويلات تمنح النص الأدبي فهذا يعني جمالية من خلال بنية القائمة على المجاز والاستعارة و الرموز و بذلك يصبح النص شعريا، على عكس الوضوح الذي يراه أنه لم يعد معيارا للجمال في النص بل أصبح نقيضا للشعرية. كما تطرق أدونيس أيضا إلى علاقة الشعرية بالفضاء القرآني مركزا على الأفق الذي فتحته بنية هذا النص المعجزة الكلامية و الدراسات القرآنية أمام الشعرية العربية، حيث يقول أدونيس في هذا الصدد :" هكذا كان النص القرآني في تحول جدري وشامل: به وفيه، تأسس النقلة من الشفوية إلى الكتابة "[3]، فالقرآن الكريم كان له دور في انتقال الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة وخلق حركة ثقافية و إبداعية لا مثيل لها من خلالها كتب من القرآن ، خاصة تلك المقارنات من النص القرآني و الشعر الجاهلي الذي يمثل طريقة العرب الأصلية، و بذلك يخلص أدونيس إلى أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة و الحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني. ثم أشار أدونيس إلى علاقة الشعرية بالحداثة وقد بحث بداية في أصل هذا المصطلح في الثقافة العربية بأنها " ثورة و تساؤل و رفض وتحريك ووعي، و الحداثة ليست هي الانغماس في الماضي بطريقة سلفية أصولية، وإنما هي نقد للتراث و البحث من الجوانب الحداثية المضيئة فيه"[4]؛ فهو يرى بذلك أن الحداثة من منظور المجتمع

---

[1]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الأصول والمفاهيم)، علم الكتب، الأردن، ط1، 2010، ص25.

[2]– نفسه، ص54.

[3]– علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ص35.

[4]– جميل الحمداوي، قراءة في كتاب الشعرية العربية لأدونيس، مقال نشر على شبكة الأنترنيت، د.ص، 20 ديسمبر 2017، https://www.symiaconseil.dz

العربي كانت هي الثقافة الأصولية لأسباب اقتصادية؛ اجتماعية؛ سياسية ودينية، ليست انبهار بمستجدات الغرب التقنية و العلمية كما أكد أن الحداثة الشعرية العربية تعاني من مجموعة أوهام نجملها في خمسة : " [1]

1. الزمنية : أي ربط الحداثة الشعرية باللحظة الراهنة
2. الاختلاف عن القديم
3. المماثلة : وهو اعتقاد البعض أن الحداثة إلا في التماثل مع الغرب
4. التشكيل النثري وعلى العكس فالشعر لا يحدد بالوزن ولا بالنثر
5. الاستحداث المضموني

يرى أدونيس أن الحداثة زمانية ولا زمانية في آن واحد؛ زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ، ولا زمانية لأنها رؤية تحتن الأزمنة كلها، كما أن الحداثة الشعرية في اللغة ماهي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها.

مما سبق نستخلص ما ذكرناه عبارة عن أهم ما ورد في كتاب الشعرية لأدونيس فالشعرية عنده تكمن جماليتها في الغموض وتعدد التأويلات، كما تحدث عن الحركة الشعرية و الإبدالات النصية التي ميزتها.

3-3- عبد الله محمد الغدامي:

ينبغي لنا الإشارة أن محمد الغدامي قد تبنى مصطلح "الشاعرية" بدلا عن " الشعرية " باعتبار الشعرية مقتصرة على الشعر فقط بينما مصطلح الشاعرية مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في الشعر و النثر معا، وعرف الشاعرية في قوله بأنها " الكليات النظرية عن الأدب؛ نابعة من الأدب؛ فهذه نفسه؛ وهادفة إلى تأسيس مساره؛ فهي تناول تجريدي للأدب

[1]- المرجع السابق، د ص.

مثلما هي تحليل داخلي له "[1]، فهذه الكليات منبثقة من الأدب نفسه من ذاته ولذاته نحلله داخليا لنخلق مسار يهدف إلى تأسيسيه بعد أن تتناوله وتقوم بتجريده، فنجد أن محمد الغدامي له رؤية غربية كالتركيز في قدرة القارئ على التلقي، ويرى بأن الشاعرية لا تقتصر على النص الأدبي وإنما قد توجد فيه نصوص غير أدبية " فالنص الأدبي يعتمد – في جودته كنص أدبي – على شاعريته، على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن الشاعرية هي أبرز سماته وأخطرها، و قد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدبا، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به و يستأثر بها، لأنها بسبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية"[2] ، حسب قول الغدامي أن الشاعرية هي التي تتضمن جودة النص الأدبي رغم احتوائه على عناصر أخرى تمثله و بدونها لا تتحقق أدبية النص، كما أنها تشمل حتى النصوص غير الأدبية التي لم تكن في حقيقتها أدبا.

و قد أشار الغدامي إلى نظرية القراءة و أن تقرير مصير النص يتوقف على القارئ " فالأدب إذا هو نص و قارئ و لكن النص وجود مبهم كمعلم معلق و لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومنه تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما و القراءة منذ وجدت هي عملية تقرير المصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له"[3]؛ ويعني ذلك أن تحديد مضمون النص وتقرير مصيره متوقف على طريقة استقبال القارئ له ومحاولة فهمه؛ فالقراءة في حد ذاتها تبرز أساسية وجود هذا النص بالتالي تحقيق الأدب، فإذا وجد النص وجد الأدب.

كما تحدث عن عملية الحضور والغياب و يتضح أن الحضور يقوم على عاملين أساسين هما القارئ و النص، حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص ليبرهن على

---

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، (قراءة نقدية نموذج انسان معاصر)، ص23،24.

[2]– نفسه، ص24.

[3]– نفسه، ص69.

وجود النص " ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر ولكن لفهمنا النص أي أنه وصف للعلاقة بينه وبين النص، و هذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص...؛ و لذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، و ستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص و سيظل الن يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته"[1]؛ فجوهر النص يفهم من التجربة الإنسانية التي تصدر من التقاءه بالقارئ وبدوره يظل يفسر النص بتفسيرات مختلفة بعدد مرات قراءته له.

ثانيا: الخطاب

1- تعريفه (لغة واصطلاحا)

ليس من السهل التعريف بالخطاب أو البحث عن مفهوم جامع و مانع له فتحديده يبقى مسألة نسبية، هذا ما يجعل كل باحث أو مفكر يعرفه من وجهة نظرة الخاصة التي ترتبط بالخصوصية المعرفية، وتؤكد الدراسات على أن مفهومه غير متفق عليه لتعدد الموضوعات التي يطرحها، و ما مسعانا إلى محاولة البحث عن جذور هذا المصطلح سواء في المعاجم العربية أم عن معناه عند الدارسين الغرب و العرب للوصول إلى الخطاب.

أ- لغة:

لقد تباينت مفاهيم الخطاب في القران الكريم والمعاجم العربية، والكتب نذكر منها كما وردت في القرآن الكريم.

لقوله تعالى" **وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ** " سورة ص الآية .19

ويعني في هذه الآية الفصل ووضع حد بين الحق والباطل، والحكم بالدليل أو القسم ووضع حد للشيء أو القضاء عليه، وقوله أيضا " **وَٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ** " سورة هود الآية 37.

[1]- المرجع السابق، ص76.

وتعني هذه الآية الكريمة أن الله سبحانه وتعالى يخاطب عبده اي: لا توجه لي الكلام في شأن هؤلاء ولا تسألني العفو عنهم فهم مغرقون ولا مجال للكلام في عقابهم وحسابهم.

وقوله تعالى" **رَّبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالَارْضِ وَمَا بَيْنَهُمَاٱلرَّحْمَٰنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً** " سوره النبأ الآية 37.

وقوله كذلك: " **وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِالذِينَ يَمْشُونَ عَلَي ٱلَارْضِ هَوْناً وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰماً** " سوره الفرقان ،الآية 63.

وما نلاحظه في هذه الآيات هو الارتباط الذي بين المرسل والمرسل اليه، أي المخاطب و المتلقي والرسالة التي تعني الكلام، حيث نرى في الآية الأولى من سورة النبأ أنه رب السماوات والارض وما بينهما الرحمن الدنيا والأخرة لا يملكون شأن ولا يحق لهم أن يسألوه إلا فيما أذن لهم فيه، والآية الأخيرة ذكر عباده الصالحين وتوفيقه للأعمال الصالحة والعبودية لله وهي نوعان من العبودية عبودية ربانيه كسائر الخلق وعباده ألوهية وهي عبادة انبياءه وأولياءه الصالحين.

وقوله تعالى " **وَكَذَٰلِكَأَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ قُرْءَاناً عَرَبِيّاً لِّتُنذِرَ أُمَّ ٱلْقُرِيٰ وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنذِرَ يَوْمَ ٱلْجَمْعِ لَا رَيْبَ فِيهِۚ فَرِيقٌ فِےٱلْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِےٱلسَّعِيرِۖ** " سوره الشورى، الآية 5.

ومن ثم جاء هذا الخطاب على سنن الأولين في خطاب بعضهم البعض، ويتضح أن الخطاب يرتبط ارتباطا وثيقا بدلالته اللغوية، إذ لا ينفعك عن كونه كلاما موجها من طرف واحد نحو اخر ليفهمه فقط، وتحقيق غرض ما

ويعرفه الزمخشري ب" خطب، خاطبه أحسن الخطاب؛ وهو المواجهة بالكلام، وخطب الخطيب خطبة حسنة، خطب الخاطب خطبة جميلة"[1]

[1]– ابو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، في أساس البلاغة، مادة (خطب)، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص255.

ويقال "خطب فلان إلى فلان؛ فخطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعه الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان" [1]أي أنه يرد عليهم، بمعنى ارشاد القوم والقاء الخطبة، وأن مجمل التعاريف تصب في معنى واحد، فجميع الاشتقاقات لكلمه خطاب تعني الكلام.

وقد ورد في كتاب مختار الصحاح، للأمام الرازي: " (خ، ط، ب)، الخطب بسبب الأمر فنقول: ما خطبك، قال الأزهري: ما أمرك؟ وما خطب على المنبر (خطبة)، وخاطبه بالكلام خطابا"[2].

ويقال "الخطاب مفرد، والجمع خطابات؛ كلام يوجه الى جمهور من المستمعين في مناسبة من المناسبات"[3]

وهذا يشترط عناصر الحوار والأنية والحضور و المخاطبة في الكلام، ويعني في القولين السابقين الموضوع يتمحور حول الدور الذي يؤديه الخطاب والوظيفة التي يقوم بها في ايصال الفكرة للمتلقي، وايضاح المعنى وبساطه اللغة والأسلوب الذي يستعمله.

وفي " قاموس المحيط" وردت بمصدر: "خاطب، وهو بحسب أهل اللغة توجيه الكلام على الغير للإفهام وقد يعبر به عما يقع به التخاطب، أي إنه يستعمل الكلام الذي يخاطب الرجل به صاحبه، و نقيضه الجواب وضمير الخطاب عند النحاة نحو أنت"[4]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مجلد2، دار الجبل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، ص 856.

[2]– زين الدين محمد أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ماده (خطب)، دار الهدى، عين مليله، الجزائر، ط4، 1990، ص 216.

[3]– انطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط1، لبنان، بيروت، دار المشرق، 2000، ص 396.

[4]– بطرس البستاني، محيط المحيط، ماده (خطب)، مكتبه لبنان، بيروت، لبنان، 1987، ص 640.

" إن لفظة الخطاب من الفعل "خطب"، يخطب، أخطب خطبة، خطابة الخطيب القى خطبته "[1]

وفي القولين السابقين، وما يحملانه من عناصر أساسية لتحقيق الخطاب، وتعني الخطبة؛ الرسالة، التي تحقق الخطاب وأسلوب الحوار الذي يدور بين العناصر.

ب- اصطلاحا:

لقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنه" مجموعة التعابير الخاصة التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الأيديولوجي" [2]وهذا ما يؤكد أن مفهوم الخطاب يقبل التأويل في حقول المعرفة المختلفة، لأنها تستعين به، فكل خطاب يخضع للمعارف التي تستخدم فيها و لما كان ميدان بحثنا هو الخطاب الأدبي، فسنكتفي بتعريف الخطاب، لأن الحديث عنه من زاويتين قد يطول، كما أنه يقودنا الى تدخلات كثيرة في مصطلح الخطاب، والملاحظ في الأمر كذلك الاهتمام بالخطاب الروائي بالدرجة الأولى، نقطة تلتقي عندها جل الجهود وتشجيعهم بقابلية الخطاب الروائي لعملية التحليل، وما يتميز بالخطاب من تسلسل في الأفكار والملفوظات والأجناس الاد الأدبية، والتي هي قواعد التشفير والتمييز بالأسلوب الخاص والعمل الفني الفردي؛ والذي يبنى على الموضوع الذي يحمل مفهوم يعتمد على الوضوح .

والخطاب مرادف للمفهوم السويسري الكلام (parole)، "و هو معناه المعروف به و الكلام هو الإنجاز الفصلي للغة، فما دام منسوبا إلى فاعل فهو وحدة لغوية تتجاوز أبعاد الجملة رسالة أو مقولة "[3].

---

[1]- يحيى الجيلالي بلحاج وآخرون، القاموس الجديد الألباني (عربي، عربي)، ص 12، تونس، مطبعه توب للطباعة، 2003، ص 262، 263.

[2]- سعيد عبد السلام علوش، معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1985، ص 215.

[3]- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الافاق، الجزائر، ط2، 2003، ص 15.

أما عن اللغوي الأمريكي "هاريس" (harisse) يعرف الخطاب "بأنه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

إن محتوى الاقوال يتمركز في الوحدة اللغوية اللسانية، وتدل على أن الخطاب نظام من الملفوظات وهو بطل كمتتالية من مركبات اسميه وفعليه؛ أي أن الخطاب نظام من التلفظات، ويشترط العناصر الأساسية للخطاب والمنهجية التوزيعية. ونقف عند مدلول (الخطاب) لكتابات المؤسسين الغربيين والعرب المعاصرين، فنجده عند "جيوفري ليتش" (Geoffrey LETCH)، و" مايكل شورت" (Michael SHORT)، إذ يعتبران الخطاب اتصالا لغويا، بين المتكلم والمستمع ونشاطا متبادلا بينهما وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي"[2].

أما بنفست (benvest) فقد عرف الخطاب على أنه: "كل عبارة تفترض متكلما ومستمعا، كما أنها تفترض نية المتكلم في التأثير على المستمع بطريقة ما "[3].

ان غاية هذا الخطاب إنشاء علوم اللغة العربية في خدمة الخطاب المقدس، ومحاولة الوصول الى فهمه الصحيح، والتوصل الى أحكامه يفترض وجود مرسل ومتلقي للرسالة، بهدف التأثير على موضوع ما، فهو مجموعة من الوحدات والعلامات اللغوية، التي تشكل نظام مضبوطا خاضع الى قوانين تقوم بتركيب الجملة والقول.

و يعرف "سعد مصلوح" الخطاب ، فيقول: "الخطاب هو رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية و النحوية والدلالية التي تكون نظام

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط5، 2005، ص 17.

[2]– ساره ميلز، الخطاب، تر يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الآداب واللسانيات، قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 3 .

[3]– نفسه، ص14.

اللغة، أي (الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي منفي حياتهم "[1]

ويرى "محمد مفتاح" أيضا: " أن الخطاب مدونة كلامية، يعني أنه مؤلف من كلام و ليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا (...) وإن كان الدارس يتعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل. فالخطاب إذن، مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[2]

مما تقدم من نصوص وآراء يكشف للعيان أن مدلول الخطاب) قد تباينت ماهيته عند النقاد الغربيين وحتى عند الكتاب العرب المعاصرين، وقد أخذ ذلك التباين شكله الأسمى في كتابات الغربيين. فمثلا العالم السويسري "فردناند ديسوسير" أشار المصطلح (الخطاب) مصطلح آخر هو مصطلح (الكلام)، أما "جاكبسون" فقد أشار إليه مصطلح (الرسالة).

وأشار إليه " دافيد هيوم" بمصطلح (الخطاب)... وغيرهم، فكل هذه المعاني تدل في عمومها على أن الخطاب هو الكلام الذي يشترط استحضار القطبين، المتكلم والمتلقي والرسالة، وذلك لإيصال الفكرة وإيضاح المعنى.

ثالثا: السرد

1- تعريفه: (لغة واصطلاحا)

أ- لغة :

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم لقوله تعالى: " **وَلَقَدۡ ءَاتَيۡنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضۡلٗاۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُۥ وَٱلطَّيۡرَۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلۡحَدِيدَ (10) أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞۖ** " سورة سبأ، الآية، 10، 11.

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص81

[2]- نفسه، ص 82.

يعني أن للسرد معان عديدة ومختلفة من الأصل اللغوي، "ويعني تقدير شيء ما نأتي به منسقا متتابعا

ويقال: سرد الحديث نحوه، ويسرده سردا اذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلام الرسول صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث اي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابعه وتابع قراءته وحده في حدر منه"[1]، أي بتمعن وترتيل وخشوع وتدبر في قراءته ومعانيه.

كما جاء أيضا في معجم تاج العروس من جواهر القاموس على أن: "السرد : جودة سياق الحديث، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا وتسرده، إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن: تابع قراءته في حدر منه"[2]

" ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة وتسرد الذر تابع في النظام وماش مسرد يتابع خطاء في مشبه "[3].

ومن خلال القولين السابقين نستنتج أن السرد في مفهومه اللغوي هو تتابع الحديث، شرط أن يكون جيد السياق وتتبع الأثر، مثلا في السنة النبوية الشريفة، والمنهج السلفي الصحيح في تثبيت العقيدة الاسلامية.

ب- اصطلاحا:

السرد مصطلح نقدي حديث، يعني نقل الأحداث، وهذا المصطلح عرف عناية كبيرة من طرف النقاد، وقد تغيرت مفاهيمه من ناقد إلى آخر، فنجد أن حميد لحمداني عرفه بأنه "الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثها

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ماده (سرد)، دار صادر، بيروت، لبنان، مح3، ط1، 1994، ص211.

[2]- محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ماده (سرد)، تح علي شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان،مج5 1994، ص13.

[3]- ميساء سليمان، البنيه السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزاره الثقافة، دمشق، د ط، 2011، ص13.

معينه، وثانيهما أن يعتن الطريقة التي تحكى بها القصة؛ وتعني هذه الطريقة سردا، ذلك لأن القصة واحده يمكن ان تحكي بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو ما يعتمد عليه في تمييز انماط الحكي بشكل أساسي".[1]

إذن هو الكيفية التي تروى بها القصة، أو الكيفية التي تروي الأحداث التي تتألف منها القصة، وعلى العموم فإن السرد يعني القص أو الحكي وعرض أحداث القصة، وهو شامل لمختلف الخطابات.

وكما عرفه أيضا لأنه هو: "الكيفية بها القصة عن طريق قناة الروي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالروي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها". [2]

إذن فالقصة لا تتحدد فقط بمضمونيها لكن تكون بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون. والسرد مصطلح نقدي حديث يعني:" نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمه الشاملة لعمليه القص وهو كل ما يتعلق بالقص".[3]

وعليه فإن السرد هو ترجمة للحياة الواقعية إلى الصورة اللغوية، تكون شاملة عن ما روي من قبل، وعليه فإن السرد هو شرح يستنبط من الواقع؛ أي المرآة التي تعكس الصورة الواقعية إلى الصورة اللغوية.

ويعتبر السرد: "هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي(الحاكم) ليقدم بها الحدث الى المتلقي".[4]

---

[1]– حميد الحمداني، بنيه النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1991،

[2] – نفسه، ص45.

[3]– أمينه يوسف، تقنيه السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص38.

[4]– نفسه، ص38.

من خلال هذا القول توصلنا إلى نتيجة موجزة لتعاريف السرد؛ أي نسيج من الكلام و لكن صورة حكى وسرد؛ أي التعبير بأي وسيلة أو طريقة الحاكي أو الممثل، والفنان همه الوحيد التأثير في الطرف الثاني أو المتلقي، وجعله يتعايش مع الحدث ويعيشه.

وعرفه يان مان فريد بأنه: "أي شيء يحكى أو يعرب قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليط من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام الهزلية ...هي سرديات. "[1]، ويعني أن السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة مهما كان نوعها، لكن السرد يشمل كل أنواع الروايات والقصص.

وقد عرف الشكلانيين الروس "توماتشوفسكي" السرد، فيقول في هذا: "يميز بين نمطين من السرد وهما: سرد موضوعي و سرد ذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلع على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر؛ أي من وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه".[2]

ففي الحالة الأولى: السرد الموضوعي؛ "يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل لتفسير الأحداث، وإنما يصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ، ليفسر ما حكي له ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.

وفي الحالة الثانية أي السرد الذاتي لا تقدم الأحداث إلا من زاويه نظر الراوي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه الى الاعتقاد به، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية، أو الروايات ذات البطل الاشكالي"، فالسرد فعل لا حدود

---

[1]– يان مان فريد، علم السرد مدخل الى نظريه السرد، ترجمه أبو رحمة، دارتينا وي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2011، ص51.

[2]– توماتشوفسكي، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص189.

له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية او غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيث ما كان.

والسرد هو يعني: " المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أومن ابتكارالخيال "[1]

وقد استعمل " تودوروف" (T. Todorov.1969) مصطلح (السرد) بمعنى (الحكاية) ، و يستعمل مصطلح السرد أيضا علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة، وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي به يتميز التخييل القصصي عن سائر أشكال التخييل التي تكون في السينما أو في الرقص أو في التمثيل الصامت.

وقد اتسع اليوم مجال استخدام السرد، فأصبح يطلق على كل ما يتعلق بالقصص فعلا سرديا أو خطابا قصصيا أو حكاية "[2].

يعني ذلك نقل الخبر بأي طريقة كانت، سواء بالصوت أو بالصورة أو بالرسم...؛ أي تأثير المرسل على المتلقي أو المشاهد الذي يعيش الحدث.

وعلى هذا الأساس يقترح "حميد الحميداني" هذه الخطاطة، التي يلخص فيها مراحل دورة السرد، وهي تتشكل من ثلاثة أطراف هي (المروي، القصة ، المروي إليه)، فحسبه " الرواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:

المروي ⟸ القصة ⟸ المروي له

[1]– مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 198.

[2]– محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، دار محمد علي النشر، تونس، ط1، 2010،ص 246.

فالسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات "[1]

وبالتالي "فالسرد يعني فعل الحكي المنتج للمحكي، أو هو مجموع الوضع الخياليالذي يندرج فيه، والذي ينتجه السارد والمسرود له ونقصد بالمحكي النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد ، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه "الممثلون"، ويستشهد به السارد".[2]

نستنتج مما سبق أن السرد يقوم على عناصر أساسيه وهي المروي والقصة والمروي له و ما يحتويه من الخيال أو حقيقه.

أما "رولان بارت" (RolanBARTHESTHE) فيعتبر " السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية ، فأنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة : شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة كانت أم متحركة، فالسرد حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافية، وفي الأقصوصة والتاريخ والدراما واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج وفي السينما، والخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد"[3]، و يقصد من وراء هذا أن السرد لا يعير اهتماما كبيرا لجودة الأدب أو لرداءته، لأنه غير محدود ويشمل مجالات عديدة لا حصر لها، فهو موجود في كل مكان، فالسرد قدم الوجودالإنساني ،كما يساوي "سعيد يقطين" السرد بالخطاب، فيقول:" السرد ليس إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم ".[4]

---

[1]– حميد الحمداني، بنيه النص السردي، ص 45.

[2]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط 1، 2009، ص 121.

[3]– نفسه، ص142.

[4]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص34.

ونستخلص مما سبق، أن مفهوم السرد أصبح يشمل شتى الخطابات الأدبية ولا أدبية مروية كانت أم مقروءة، حيث يمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفوية أم مكتوبة، فهو يعني الملفوظ السردي أو الخطاب الشفوي أو الكتابي، الذي يضمن ربط الأحداث بعضها ببعض، وبالتالي يأتي الحكي مرادفا في دلالته لمعنى السرد وهذا يفسر أن كلاهما يعني تتابع الأحداث الحقيقية أو الخيالية ،وهي المكون الأساسي والرئيسي لهذا الخطاب.

رابعا: القصة القصيرة جدا

1- مفهوم القصة القصيرة جدا: (لغة واصطلاحا)

القصة تروي حدثا بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية وذلك لخلق متعة ما، في أثر القارئ عن طريق أسلوبها، فلفظة قصة ليست منا الألفاظ الجديدة التي دخلت اللغة العربية حديثا، وإنما ورد ذكرها في التراث الأدبي والعلمي القديم وإن كنا نؤكد أن مدلولها اللغوي والاصطلاحي قد طرأ عليه تغيرات كثيرة نتيجة الاتصال بالثقافة الاجنبية.[1]

أ- لغة:

توجد العديد من التعريفات للقصة القصيرة جدا في المفهوم اللغوي، فقد ورد هذا المصطلح بالقرآن الكريم بكثرة منها: قوله تعالى:" **وَقَالَتْ لِأُخْتِهِۦ قُصِّيهِ**" سورة القصص الاية10.

أي أمرت أخته باللحاق في اثر جنود فرعون الذين يحملون موسى عليه السلام رضيعا.

وقال تعالى أيضا " **قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِۖ فَارْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصاً** " سورة الكهف الآية 63.

ومعنى فاارتدا على أثارهما قصصا أي رجعا من الطريق الذي سلكاه.

---

[1]- ينظر عبد الله الركيبي ،القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط ، الجزائر 2009 ،ص 125.

وقوله تعالى أيضا" **قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَعَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَلِلِانسَٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌۖ** " سورة يوسف الأية 5.

وقد وردت لفظة لقصة في مختلف المعاجم، فقد جاء في مادة (قصص) في لسان العرب:" قص عليه خبره يقصه قصا و قصصا، أورده الخبر المقصوص بالفتح ، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقصص بكسر القاف، جمع القصة التي تكتب، والقصة الأمر والحديث، اقتصصت الحديث : رويته على وجهه. وفي حديث الرؤيا، لا نقصها إلا على رد يقال : قصصت الرؤيا على فلان إذا اخبرته بها، أقصصها قصا.. القاص الذي يأتي بالقصة على وجهيها كأنه يتبع معانيها وألفاظها.[1] وقد وردت هنا بمعنى الخبر.

وذكرت أيضا في معجم (مقاييس اللغة) " القاف و الصاد: أهل صحيح يدل على تتبع الشيء، من ذلك قولهم: قص الشيء يقصه قصا وقصصا، بمعنى تتبعه للأمر وغاية ينتمي إليها من ذلك التتبع واقتصصت الأثر إذا تتبعته"[2]، وجاءت هنا بمعنى التتبع.

ومن خلال التعريفات السابقة التي تطرقنا إليها، يظهر لنا أن المفهوم اللغوي للقصة القصيرة جدا، هو اقتفاء الأثر وتتبعه، وايراد الخبر مع لفت النظر، وخلق الدهشة في نفسية القارئ وتحفيزها.

ب- اصطلاحا :

لم تعد القصة فنا يقصد به تسجية الفراغ أو مجرد المتعة لطرد الملل، وجلب المسرة للنفس بل أصبحت فنا له مكانته في الآداب العالمية الحديثة والمعاصرة، وغالبة غيرها من الأنواع لأدبية وزحمتها.

فشغلت الراي الادبي واستحوذت على القارئ دون غيرها .

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ت ح عامر أحمد حيدر، دار الكتاب العلمية، د ط، ج12، ص120.

[2]- أحمد بن فارس أبي الحسن بن زكريا، معجم مقياس اللغة، ج3، دار الفكر، لبنان، ط1، ص11.

فعرف النقاد القصة بعدة تعريفات نذكر منها ما هو اقرب الى جوهر القصة القصيرة جدا الحديثة، فوقف كثير منهم" بأنها نوع أدبي مستقل وجديد لأنه يتسم بالإبداع الذاتي من جهة وينزع الى التداخل بين الأنواع والمصادر الأدبية والفنية المتنوعة من جهة اخرى وتجاوزها للبنى التقليدية المركزية"[1]، فهي جنس أدبي إبداعي يسمى إلى التداخل بين الأجناس والمصادر النثرية الأخرى، كالتكثيف الشعري، والقصيدة النثرية، والسرد الروائي وغيرها.

والبعض الأخر من النقاد ذهبوا إلى تحديد مفهومها من خلال خصائصها ومميزاتها فبحسب صالح هويدي، أنها تكمن في" نبرتها الخالصة التي تجمع بين لغة النثر ولغة الشعر معا ويقصد بلغة الشعر جانبه الموحى، وكثافته الدلالية المشعة"[2] فهو يصطلح من خلال رؤيته انها تتميز من غيرها بلغتها الشعرية والنثرية، التي تقوم على" الانسجام بين المتناقضات، بتفاعل بين التوترات والمقولات المتعاكسة فهي قصيرة لكنها رنانة... مكتوبة نظرا لكن بها كثافة الشعر... تحاكي الكلام الانساني... فيبدو أن العامل الوحيد المشترك فيها يكمن في هذا التوازن الذي تسعى إليه "[3]، و هذا ما يخلق لها خصوصية تتجسد في اتساع رؤيتها، واختزال العبارات فيها على عمق الأثر لديها بحيث تعد خطوة متقدمة على القصة القصيرة جدا.

[1]– إبراهيم محمد ابو طالب وعبد الحميد سيف الحساسي، شعرية اللغة في القصة القصيرة جدا نماذج الكتاب منطقة عسير، مجلة الذاكرة،ع10 يناير 2018،ص114.

[2]– نفسه، ص 114.

[3]– احمد جاسم الحسين، القصة القصيرة الصورية ونقدها في القرن 20، منشورات اتحادث كتاب الغرب، دمشق، د ط، 2001، ص19.

متميزة عن غيرها، كونها" تجربة في القص غاية في الدقة والتعقيد والحساسية بحيث لا تحتمل وسطا بين النجاح والفشل، إذ بعدد مختار ومحدود من الكلمات عليها إذ تلفت النظر وتخلق الدهشة، وتحفز الروح وتخلق أثر في نفس القارئ."[1]

ولعل من المفيد الإشارة الى تجربة أحمد جاسم الحسين الذي رصد هذه الظاهرة بتحديد مفهومها بطريقة موجزة بأنها" نص ابداعي يترك اثر ليس فيها يخصه فقط بل يتحول ليصير نصا معروفا دافعا لمزيد القراءة والبحث، فهو محرم ثقافية يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي على البحث والقراءة"[2]، فهي بدورها تحفزه على دراسة الواقع الذي يفرض عليه ادراكه من خلال زيادة تشكيل ثقافته التي يبينها عبر قراءته الواسعة، ويلفت النظر "محمد مينو" نظرنا إلى فهم أوسع يجعل القصة القصيرة جدا "أحدث خاطف لبوسه لغة شعرية معرفة وعنصره الدهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة وهي قص مختزل وامض يحول عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرد أطياف ويستمر مشروعيته من أشكال القص القديم كالنادرة والطرفة والنكتة."[3]

فهي جنس أدبي يحول عناصر القصة إلى مجرد أطياف من خلال لغته الشعرية وما يخلقه من أثار كالدهشة والصدفة وغيرها.

في حين أن هناك من النقاد من يرى أنها أوسع من هذه التعريفات وأعمق، ويأتي هذا الفهم بما جاء به نعيم حسن الياني بأنها "تشبه القصيرة في أن موضوعها واحد وهو الانفعال، وانها: فن تفجير اللحظة الزمنية تفجيرا بمحيط بأبعادها الثلاثة، من حيث هو في الأصل خلاصة الماضي وانبثاق الحاضر وبؤرة المستقبل."[4] فهي بنية سردية مكثفة تكثيفا عاليا موضوعها الانفعال بالقصر والايجاز الشديد.

---

[1]– امتنان عثمان الصمادي، القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية: مجموعة "مشي"، نموذجا، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، مج34، ع1، 2007، ص147.

[2]– جاسم خالف الياس، القصة القصيرة جدا، ص 84.

[3]– نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– أحمد المدني، فن القصة القصيرة بالمغرب النشأة والتطور والاتجاهات دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص34.

ويحدد "جميل الحمداوي المفهوم تحديدا دالا وهو ما نراه أكثر شمولية في تعريفها بقوله:" القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح، الاقتضاب والتجريب، واستعمال النفس الجملي القصير الموسوم بالحركة، والتوتر المضطرب، وتأزم المواقف والاحداث بالإضافة الى سمات الحذف والاختزال والاضمار، كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر الى ما هو بياني ومجازي، ضمن بلاغة الإيحاء و الانزياح والخرق الجمالي."[1] فهذا الخطاب الفني الجديد ظهر في السنوات الأخيرة وعرف بأنه جنسا أدبيا غنيا جدا له أركانه وسماته وتقنياته تمت الإشارة إليه عند بعض الدارسين على أنه قصة لكن طولها قصير جدا، وعالم متكامل يحوي أفكار إنسانية لكن يحتاج الى موهبة حادة.

ومن خلال التعريفات السابقة تبين لنا ان القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد يمتاز بصفات وملامح تخولها أن تكون نوعا أدبيا في ميادين الأجناس الأدبية تتمتع بقصر الحجم وبلاغة الايجاز تختلف عن غيرها محاولة أن تبلغ درجة من القدرة على الايحاء والتغلغل في وجدان القارئ.

2- نشأة القصة القصيرة جدا

تعد القصة القصيرة جدا في الأدب العالمي من أحدث الفنون الأدبية، كونها تعبر عن مرحلة متطورة جديدة في الابداع وفي تفاعلات المشهد الثقافي، جاءت استجابة لسرعة العصر، ومرتبطة بمسألة الحداثة التي شملت كل الميادين.

فقد كان ظهور هذا الفن في مطلع القرن العشرين بأمريكا اللاتينية، جاء وليدا الجملة من العوامل الذاتية والموضوعية بدأت مع " أرنست همينغواي سنة 1925 و ذلك بعدما أطلق على إحدى قصصه مصطلح القصة القصيرة جدا " وكانت هذه القصة لا تتعدى عشر

[1]- جميل الحمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية، ط3، 2017، ص14.

كلمات تمثلت بقوله : للبيع حذاء لطفل، لم يلبس قط " شملت فقط سبع كلمات فحسب بينما الكاتب الغواتيمالي أوجستو مونتيروسو" يعد أول من بادر بكتابة أقصر نعى قصصي في العالم بعنوان الديناصور "حينما استفاق، كان الديناصور ما يزال هناك "[1] . لكن اختلف النقاد في آرائهم حول الظهور الأول للقصة القصيرة جدا، لأنه كانت لهم رؤيا أخرى حول أن ظهورها بأمريكا اللاتينية لم يكن إلا بالأرجنتين سنة 1950 مع مجموعة من الكتاب على رأسهم " بيو كازاريس "و "جون لويس بورحينس" كانت قصصهم التي كتبوها تتكون من سطرين فقط لا غير ، وبدها انتشرت هذه القصص في كل من أوروبا و الولايات المتحدة الأمريكية و العالم العربي وذلك باللجوء إلى الترجمة و المثاقفة وعمليات التأثير و التأثر" [2]. فقدت أخدت تتقدم و تتطور حتى بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة عن قواعد هذا الفن الجديد.

ومن الصعب تحديد بداية لظهور القصة القصيرة جدا تحديدا دقيقا فهناك مجموعة من المواقف المتعلقة بجذورها فهناك من يرى أنها ذات جذور غربية وهناك من يدافع عن الجذور العربية التراثية تأصيلا و تأسيسا.

فقد كان صدور كتاب انفعالات للفرنسية ناتالي ساورت عام 1932 م، فاتحة أولى أثارت الجدل حول فن سردي حديد أقرب إلى فن القصة القصيرة، حيث عرفت أول ترجمة عربية للكتاب على يد الباحث المصري فتحي العشري عام 1971م، ثم تناوبت الدراسات والمقالات التي تناولت موضوع القصة القصيرة جدا على تسمية كتاب "انفعالات بالقصص القصيرة جدا، ولعل. السبب في ذلك يعود إلى مترجم الكتاب فتحي العشري الذي وضع عنوان الكتاب قصص قصيرة جدا".[3]

[1]–المرجع السابق، ص20.

[2]– نفسه، ص20.

[3]– نفسه، ص21.

وعليه نجد أن لهذا الفن الجديد جذورا عربية تمثلت في سور القرآن الكريم القصيرة والأحاديث النبوية بالإضافة إلى النكت والألغاز والأحاجي، وكتب الجاحظ وغيرها من الكتب والفنون السردية القصيرة.

وأطلق القاص المصري يوسف الشاروني على بعض قصصه في دقائق" بمعنى أن قصصه هذه أكثر قصرا من القصص، وله مجموعة من القصص نذكر منها: ابنتي، قراقوش، والقروي، بالإضافة إلى قصة قراقوش وجاره التي ساهم في نشرها عبر مجلة (شهر) القاهرية عدد آذار 1979"[1] ، وغيرها من القصص و القصاصيين الذين خاضوا أو سلكوا في ممار القصة القصيرة جدا مستخدمين تقنيات جمالية وفنية أحدثت اهتزاز في كلاسيكية القصة القصيرة بحيث تجاوزوا فيها التفصيلات التي تتعلق بالشخصية و الحدث في فضاء قصصي مكثف ومختزل فكل قاص كانت له مجموعته الخاصة من القصص القصيرة جدا.

فيرجع أحمد جاسم الحسين أن القصة القصيرة جدا لم تكن إلا بتأثير ورؤية عربية خالصة وليس كغيرها من الأجناس تحت وطأة التأثر بالغرب أو تقليده" [2]، كما ينحوا في هذا لاتجاه يوسف حطيني الذي انطلق من أن للقصة القصيرة جدا جذور في تراثنا السردي العربي القديم عبر ارتباطها بالحكايات والطرائف و المنامات وغيرها، فقدت كانت هناك جهود عربية

كبيرة في بلدان متعددة ساهمت في تطور الفن السردي الجديد.[3]

فقدت لعبت الصحافة دورا هاما في نمو الوعي الثقافي والفكري في البلاد، فالقارئ بحاجة إلى القراءة بسرعة في وقت وجيز نظرا لضيق وقته، الأمر الذي جعل فن القصة

[1]– ينظر: جاسم خلاف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، م س، ص21.

[2]– ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية، ص53،54.

[3]– نفسه، ص61.

القصيرة جدا ، فن العصر ومن ضروریاته، بحيث ارتبط ميلادها بشكل خاص بميلاد الصحافة العربية وغيرها من العوامل التي ساعدت وبادرت بانتشار هذا الفن الجديد.

ومن بين الأسباب والدوافع الحقيقية التي كانت وراء ظهور هذا الفن السردي الجديد في عالمنا العربي تمثلت فيما يلي:[1]

1. الرغبة في التحديث و التحديد والانزياح كما هو غطي وكلاسيكي.
2. إفرازات الحياة السريعة
3. المثاقفة مع الغرب والجميل إلى كل ما هو سريع وخفيف بتوظيف خاصيتي الإيجار والاختصار في عمليتي الابداع والترسل.

ومن خلال ما درسناه سابقا نلاحظ أن التحولات السريعة التي مست العالم العربي والغربي كما وكيفا، دفعت المبدعين الى اختيار شكل أدبي مناسب للقارئ المتواجد في هذا العالم المعروف بالإيقاع الصاخب والسرعة الفائقة والفوضى الخلاقة، والتي كانت بداية ظهور هذا الفن الأدبي الجديد انطلاقا من امريكا اللاتينية وازدهاره في اوروبا وصولا الى عالمنا العربي.

خلاصة:

من خلال ما درسنا في هذا الفصل نستنتج ما يلي :

1- الشعرية علم يهتم بخصوصيه النص الأدبي وتميزه عن غيره من الأعمال الأدبية.

2- القصة القصيرة جدا تجربة ومغامرة فريدة من نوعها تتسم بالكثافة والتركيز حيث أن الكاتب يقول بواسطتها أشياء كثيرة بعبارات موجزة تبلغ من القدرة على الإيحاء والتغلغل في وجدان القارئ.

[1]- المرجع السابق ، ص24.

3- السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق السارد او الراوي تحت تأثير عدد من العوامل المتعلقة بالسرد او المسرود له أو النص، وهو مصطلح نقدي الغرض منه نقل الحدث والموضوع، من صورته الواقعية الى صوره لغوية مكتوبة أو منطوقه.

4- الخطاب هو رساله موجهه من المنشئ الى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة.

الفصل الثاني

تمظهرات شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية القصيرة جدا "المقعد الحجري"

أولا: التكثيف.

ثانيا– المفارقة

ثالثا– التناص

رابعا– الرمز

خامسا– القفلة

خلاصة

تمهيد: لاشك في كون القصة القصيرة جدا فنا سرديا يمتلك جماليته الخاصة من خلال عدد من الأركان و السمات التي تكون يانعة للمضمون الذي يخلق شكله بدءا من الحجم الضيق الذي يكون نتيجة التكيف الذي يعد من أهم أركان القصة القصيرة جدا و " يمثل دور القلب في هذا الفن"[1]، مرورا بالمفارقة التي تقوم بتحفيز دلالات النص بالإضافة إلى الرمز و انتهاء بجملة القفلة، وحتى تكون القصة القصيرة جدا مكتوبة بشكل جمالي ومعياري لابد أن تتوفر فيها كل هذه الأركان حتى تكون مميزة عن غيرها من الأجناس الأدبية.

أولا سنتطرق إلى تعريف بعض سمات وأركان القصة القصيرة جدا وسنحاول استخراجها من القصص القصيرة جدا من مجموعة "المقعد الحجري" للقاص والمبدع الجزائري "علاوة كوسه".

أولا: التكثيف.

1- تعريفه:

يعد التكثيف من أهم العناصر البارزة في بناء القصة القصيرة جدا، بحيث يراه يوسف حطين أنه "أهم عناصر القصة القصيرة جدا، ويشترط فيه ألا يكون مخلا بالرؤى أو الشخصيات وهو الذي يحدد مهارة القاص"[2]، و التكثيف خاصة تتميز بها القصة القصيرة جدا عن غيرها من الأجناس الأدبية، ويفترض بحضوره أن يتوفر عددا من العناصر و التقنيات سواء على مستوى اللغة التي تتضمن بدورها حسن التركيب بين المفردات، و الجمل والموضوع بحد ذاته كما أنه "مهارة جمالية يستخدمها القاص للتعبير عما يدور في مخيلته بقليل من الكلمات و العبارات ويأخذ بأنه مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان علم الاجتماع، وظيفته إذابة العناصر و المكونات المتناقضة والمتباينة و المتشابهة، وجعلها

[1]- امتنان عثمان الصمادي، القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية: مجموعة "مشي" نموذجا ص 148.

[2]- جميل الحمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية، ص 67، نقل عن: يوسف الحطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق.

في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف"[1]، يلجأ إليه القارئ لإيصال رسالته وتبليغها إلى المجتمع فعنصر التكيف يحاكي نفسية الكاتب ويعكس ما يدور في داخلها من عاطفة و انفعال، أو أفكار في شكل صور قصصية في أقل قدر ممكن من التعبير، وهذا ما يبرز براعة القاص.

لأن القاص البارع هو الذي يوصل فكرته بطريقة غير مباشرة على شكل رسائل مشفرة يحاكي فيها سرد الأحداث و يختبر من خلالها ذكاء القارئ (المتلقي) في مدى قدرته على فك شفراتها وفهم ما يتضمنه هذا النص ومعرفة الهدف الذي كتب على سبيله.

إن التكثيف يحدد بنية القصة القصيرة جدا ويضمن مكانتها "يمنح لها خاصية العصر الشديد ويحافظ على وحدتها وتماسكها، إذ أن العلاقة الوشيجة بين التكثيف اللغوي وتكثيف الحدث و الفكرة و الموضوع تمثل المصفاة، يهدف تحويل العالم الواسع إلى وحدة كتابية قصيرة جدا"[2]، بعيدا عن الوصف الزائد والتطويل، فهذا القصر الشديد يفرض على العناصر الباقية بعدم الاستطالة لأن معايير جماليات هذا الفن تتعمق من خلال التكثيف، يرفض الشرح والسببية و التوسيع و التمطيط، وهذا السبب" بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب، وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإنجاز الحدث، والقبض على وحدته، إذ يرفض الشرح و السببية فيغدوا كالطين الذي يمسك مدامك البناء".[3]

وعلى هذا الأساس يعد من أهم الأركان و الخصائص الجمالية التي تحدد هوية النص وانتماء الجنس القصة القصيرة جدا إلى جانب أنه من التقنيات الفنية التي يتكئ عليها القاص في نسج خيوط نصه وليتحقق وجود التكثيف حسب منظور صبري مسلم لابد من "توظيف الجمل المركزة ذات الطابع الموحي والمختصر في أسلوب سردها، و القدرة على الإيحاء و التعبير و الإشعاع بأكثر من دلالة، والاختصار على أول عدد ممكن من

[1]– المرجع السابق، ص95.

[2]– نفسه، ص95.

[3]– نفسه، ص95

الشخصيات....واختزال العدد القصصي ...، والعناية الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ"[1].

فالقاص الذي يحسن استخدام هذه العناصر فأكيد سيخرج بقصة أكثر كثافة تكمن جماليتها في تحفيزها لذهن القارئ، عندما يشعر أن تلك الكلمات المحدودة تنقله إلى عالم خيالي مختلف وتوفيرها متعة الكشف عن دلالات النص.

ومن خلال التعريفات السابقة نستنتج أن التكثيف هو جوهر القصة القصيرة جدا، فيمكن للكاتب أو القاص من الاقتصاد في اللغة عند بناءه لقصته حتى يحافظ على وحدتها وتماسكها، فهو عنصر يتضمن مفاهيم عميقة وراقية في مساحة نصية محمودة، وهذا ما نلتمسه في قص الكاتب الجزائري "علاوة كوسه"، في مجموعته القصصية "المقعد الحجري".

فنجد في قصة "عصافير تموت "[2] حيث يقول:

... مزرعة.. شجرة.. غصن ولحن يحتضر .

وعلى الأرض عصفور ميت ..

هنالك .. بندقية ما تخنق أحلام الضعفاء .

فكاتب هذا النص القصصي، لا ينتظر من متلقيه أن يعرفوا حقيقه الموت، ولا يتكفل بشرحها لأن حقيقه الموت حتميه وحقيقيه يدركها كل البشر، ولكنه ينتظر منهم أن يشاركوه احساسه وشعوره فالنص نفسه يحاول أن يجسد معنى الألم الذي يقود المتلقي ليحس ويشعر ويدرك ما معنى أن يصاب الانسان في ذاته وأحلامه وأن تتشتت ألامه، فما العصافير إلا رمز لكل ما هو جميل رمز الطفولة والبراءة وتلميح لتعجيل الموت قبل اوانه بقوله هناك بندقيه ما تخنق أحلام الضعفاء فكأن الموت يتربص بنا من كل النواحي ليس هو الموت

[1]– المرجع السابق، ص96.

[2]– علاوة كوسه، المقعد الحجري، دار جميرا النسر والتوزيع، ط1، الجزائر، اكتوبر2015، ص25.

المعروف بالقتل وانتهاك حرمه الضعفاء. فالكاتب هنا استخدم الفاظ قليله لكنها موحية ومعبره عن ظاهره اجتماعيه يعيشون المجتمع في وقتنا الحالي.

واستخدم الكاتب أيضا التكثيف في قصة" صدق بوطاجين الحكيم"[1]، حيث قال:

شرفة فندق مدينة أناس غرباء ..

حبر قلم رصاص عشرية حمراء

دمعة عيون شعراء زمن مستحيل .

"كرموا الخيبات وصفقوا ...

"اللعنة عليهم جميعاً..

يا بوطاجين ".

من خلال هذه القصة يتبين لنا السياق العام لها، وهو الحزن والأسى الذي يملآن نفس الكاتب وما واجهه من مشاكل نفسيه، فعبر عنها بكلمات وعبارات قصيرة كالعشرية السوداء التي مرت على الجزائر، وبعدها أخذ الكاتب يقاسم شعوره وخيبه أمله مع شاعر آخر وهو بوطاجين فالعبارة التي استخدمها الكاتب "اللعنة عليهم جميعا يا أبو طاجين"، فهذه العبارة تعبر عن السخط والحسرة على مظاهر سياسية واجتماعية التي سادت البلاد ونفسية الكاتب وخيبته مما لقاه من حبه وعشقه وتدمره من هذا الوضع المزري الذي يعيشه.

واستخدم الكاتب أيضا التكثيف في قصة "ليلة الغرباء"[2]، الذي يتحدث فيها عن أسوء ليلة مرت عليه فيقول:

كانت الريح .. الليل .. وحدك .

وهي خلف البحر..

[1]– المقعد الحجري، ص83.

[2]– نفسه، ص15.

وبين يديك قصيدة لشاعر رحل عنك يوم زفافها.

فالكاتب هنا تحدث عن الليل والريح والبحر، لأنهم رمز السكون والهيبة والخوف والبرد والبؤس وموارد الهموم والوحشة، فعندما يأتي الليل يسترجع الكاتب ذكرياته الأليمة التي مرت عليه، ولكن ليله الغرباء غير هذه الليالي فهو يتحدث عن ليلة زفاف حبيبته، وما واجهه في هذه الليلة فهو لم يطل التحدث عليها كثيرا بل اكتفى ببضع كلماته كانت معبرة وموحية مثل: الريح، الليل، وحدك، فالكاتب متأثر وكان بإمكانه التحدث عنها لكنه اختصرها فيها في اربعه أسطر.

كما جسد الكاتب التكثيف في قصة "معا"[1]، الذي يتحدث فيها عن حبه وما لقاه منه فقال:

كنا .. وطفلتينا والرمل .. وأمنية

.. توقفت لحظة..

تأملتك ..

وردّد الرمل صهد فؤادي

في حبك يا ليلى تاهت الأسماء.

في هذه القصة يعبر الكاتب عن معاناته في هذه الحياة، جراء حبه الذي مات ولم يعد موجودا، مع أنه تزوج وأنجب طفلتين إلا أنه مازال يتذكرها ولم ينساها، فالمكان الذي يذهب اليه يتذكرها ويخيل له أنه معها، ثم يستعيد الكاتب وعيه ويتذكر أنها لم تعد موجودة فأصبح يرى هذا الحب أمنية ولم تتحقق ولن تتحقق أبدا، وبالرغم من هذا كله فهو مزال يتذكر اسمها "ليلى"، وكان كلما خاطب امرأة نداها باسمها حتى في منزله، فيقول في "حبك يا ليلى تاهت الأسماء"، أي أنه نسي كل أسماء النساء.

[1]– المقعد الحجري، ص21.

ومن هنا نستنتج ان الكاتب كان يصف المعاناة التي يوجهها، ولكنه لم يطل التحدث عليها فاكتفى ببضع أسطر موحية ومعبرة.

وفي قصة أخرى تحت عنوان " أميرة أخرى"[1]، يجسد لنا الكاتب مظاهر التكثيف فيقول:

"أحبك يا أبي».

قالتها ليلى قبلك ..قولي شيئاً آخر .. حلماً آخر بلسماً آخر .. لأب جريح..

في هذه القصة يتحدث الكاتب عن ابنته ليلى، التي سماها على اسم محبوبته القديمة، عندما قالت له أحبك يا أبي فقال لها: قولي شيئا اخر وحلما اخر أي أن الكاتب لم يعد يثق ويؤمن بشيء اسمه الحب حتى من طرف ابنائه لأنه فقد الأمل عندما تركته حبيبته الأولى وأصبح يرى الحب حلما يصعب تحقيقه، وبعدها يريد الدواء لأنه جريح.

ومن هنا نستنتج أن الكاتب تحدث عن عواقب الحب التي تعرض لها كل يوم فاكتفى بعبارات داله وموحية، فقد كان بيده التحدث عن مأساته طويلا لكنه فضل هذه الطريقة لأنها تعبر عن ما يدور في مخيلته باقل العبارات والكلمات.

واستخدم الكاتب تقنية التكثيف في قصة "لحظة حب"[2] التي يسرد فيها حياته المأسوية فقال:

يقف أمامها المشيب مسوداً من الحزن ..

يلوح بيد بيضاء علهم يعلمونه كيف يواري سوءات إخوته السبعة..

من ألف عام.. والغراب لاه عنه بوطن.. لا يليق بك يا ذا الشيب.

تحدث الكاتب في هذه القصة عن حياته الخاصة؛ أي أنه يبين للقارئ ما لقيه قبل و بعد حبه هذا، حيث قال في بدية القصة أنه أصابه الشيب وذلك ليس من شدة الكبر إنما من

[1]– المقعد الحجري، ص20.

[2]– نفسه، ص36.

شده الحزن الذي سببه له الحب، وبعدها وصف لنا أنه كان يعيش في الريف وكان يعمل ليطعم اخوته السبعة لأن آباه كان عاجزا، وهي عندما رأته فقيرا تزوجت وتركته.

فالكاتب لم يتحدث عن هذه التفاصيل كلها فاكتفى بهذه الأسطر المعبرة والمؤثرة، واستخدم التناص والرمز الذي ساعدته في تكثيف الحدث والموضوع بأقل عدد ممكن من العبارات والكلمات.

وفي الاخير نستنتج أن الكاتب علاوة كوسه استعمل التكثيف في مجموعته القصصية "المقعد الحجري"، لأنه يعتبر من أهم عناصر القصة القصيرة جدا، لأن الكاتب أو القاص يمكنه أن يعبر على اشياء كثيرة في عبارة موجزة وقصيرة لكنها تكون موحية ومعبرة، وهو عنصر يتضمن مفاهيم عميق وراقية في مساحة نصية محمودة.

ثانيا- المفارقة:

يعد مصطلح المفارقة من المصطلحات التي شقت طريقها إلى النقد العربي الحديث، فهي من المفاهيم المعرفية التي غزت حقول معرفية مختلفة، فكل نشاط إبداعي يأتي به المبدع إلا و لها حضورا فيه لا نستثني أي عمل أدبي "كما حظيت خاصية المفارقة في القصة القصيرة جدا، باعتراف حبل كتاب ومنظري هذا الشكل السردي، حيث أنها ركنا فارا و ثابتا و أساسيا في البنية القصصية"[1]، بإعتبارها من التقانات وأحد الأسس التي تحقق للقصة القصيرة جدا جماليتها بحيث " يتكئ بناءها على منظومة من المفارقات المتشكلة من خلال السخرية و الدعاية[2]، فأسلوبها يساعد الأدباء و المبدعون في التعبير عن أفكارهم والإشارة إلى دوافعهم الفنية و الجمالية بأشكال وأنواعمختلفة كالسخرية و الدعاية.

1- تعريفها:

[1]- صورية عجائي، آليات اشتغال المفارقة وآثارها الجمالية في المجموعة القصصية تعويذة شهرزاد المحضر الورياشي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 47، جوان 2017، ص 183.

[2]- جاسم خالف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص153.

يرى جل النقاد والباحثين من الصعوبة الوقوف على تعريف محدد وجامع لمعنى "المفارقة" فمصطلح المفارقة غامض ومبهم، وذلك لتمتعه بتاريخ حافل يصل إلى العصر اليوناني لذلك يصعب على وجه الدقة تحديده و الوصول إلى معناه، وأجمعوا على أن سقراط هو الصانع الأول للمفارقة في التاريخ، وأول من قام بتوظيفه في كتابة الجمهورية.

ولم يثب مصطلح المفارقة على مفهوم واحد فكل باحث له مفهوم عنها يختلف عن غيره من الدارسين، وذلك لتعدد اتجاهاتهم واختلاف قافتهم و اهتمامهم، فهي تختلف و تتغير بتغيير الزمان والمكان، كونها " لغة ذكية تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها، يقوم على بناءها مبدع ذا كفاءة ويمتلك قوة بلاغية تجعله مدرك لقوانين هذه اللعبة التي تنطوي على المتلقي بعد رصده لها وظنه أنه أدركها، لكنه سرعان ما يقع ضحية لها، لأنها تتمنع في البداية ثم تمنح نفسها، بغوايته، وما إن يطمئن بأنه حازها حتى تنفلت منه و تتمنع مرة ثانية، فتترك فريسة للدهشة والسخرية "[1].

يتضح هذا أن المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة التي يسهل على المتلقي فهمها، من لذلك اختلفت تعريفتها عند الباحثين الغربيين والعرب فسنحاول الإحاطة ببعضها.

جاء تعريف المفارقة في معجم اكسفورد بأنها هي "أن يغير المرء عن معناه بلغة توحي بما ينقص هذا المعنى، ويخالفه، و لاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر؛ إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن يقصد التهكم و السخرية، أو أن المفارقة هي حدوث حدث أو ظرف مرعوب فيه لكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملائمة الأشياء، أو أنها استعمال اللغة بطريقة تحمل باطنا موجها لجمهور خاص مميز ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[2]؛ أي أن المفارقة تعبر عن المعنى بلغة نقيضة ومخالفة مستخدمة لمحة تكون لها دلالة على

[1]– صورية غجائي، آليات اشتعال المفارقة وآثارها الجمالية، ص183،284.

[2]– سناء هادي عباس ، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الأساسية، القاهرة، ع46، 2006، من 97،96.

المدح لكن في اطار السخرية التي تشير إلى حدوث شيء، لكن ليس في الوقت المرغوب حدوثه وغير حدوثه تكون نتيجة السخرية، أوهي تمثل استعمال لغة تحمل معنيين أحدهما إلى طبقة خاصة من الجمهور و الآخر موجها إلى مجموعة من الأشخاص المخاطبين وعند "ماكس بيل يوم" بعد "إحداث أبلغ الأثر، بأقل الوسائل تبذيرا"، وذلك أن إحداثها يكون في كلمات معدودة ذات معنى أبلغ، أما "ميونيك" فيشير في تعريفه أنها قول شيء بطريقة تستشير لا تفسير واحد، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المعايرة"[1]، ففهم المفارقة لا يكون من خلال طريقة واحدة تقوم على يكمن في تهدد التفاسير التي تنبثق منها.

كما عرف الشاعر والناقد الألماني "اوجست شليقل" المفارقة بأنها: "شكل من النقيضة"[2]، فالشكل لا يفهم من معناه الظاهري من قيمته السطحية؛ بل إنه يحيل إلى معنى آخر وهو معنى مناقض ويخالف معناه الحقيقي، فالمفارقة بدورها تشير إلى نوع من التضاد بين المعنى الظاهري و المعنى الخفي، كذلك تجد الأديب الإنجليزي "صمويل جونسون"، يعرفها بقوله: "بأنها طريقة من طرائق التعبير، يكون المعنى فيها مناقضا أو مضاد للكلمات"[3]، ونلاحظ أنها طريقة و المعنى المناقض فيها يكمن في المعنى الخفي الذي يبرز في القول. ونشير إلى بعض محاولات الباحثين العرب وإسهاماتهم في تعريف المفارقة تذكر منهم يسرا قاسم تقول أن المفارقة " استراتيجية قول نقدي سافر وهي في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف عدواني يقوم على التورية وهي طريق الخداع الرقابة، لأنها في كثير من الأحيان تراوغها، بأن تستخدم على السطح قول السائل فيه، إنها تحمل في طياتها قولا مغاير له"[4] ويقصد في قوله أن المفارقة استراتيجية ساخرة تقف على مقام التورية قصد خداع الرقابة باستخدامها أقوال سطحية لا تعكس ما تحمله في طياتها، تعتبر لعبة مراوغة يمارسها العقل البشري لخداع المتلقي بحيث توهمه بشيء لكن المقصود منها هو شيء آخر.

---

[1]– المرجع السابق، ص97.

[2]– نفسه، ص77.

[3]– نفسه، ص77.

[4]– نفسه، ص76،77.

كذلك نجد ناصر شبانة الذي عرفها بقوله " يمكن القول بادئا أن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع"[1]، وبذلك فالمفارقة تقوم على كونها أسلوبا لغويا يستعملها صاحبها ليحيل لنا بقوله إلى عدة دلالات تتيح بدورها المجال إلى القارئ لفهمها و تأويلها.

ومن هذا المفهوم تجد أن المفارقة عبارة عن صيغة بلاغية تظهر من خلال الكلمات المبنية على المعنى الخفي الذي يفهم من السياق وبدوره يعبر عن المقصود منه، ويوافق في الرأي "الدكتور عبد الهادي خضير" فقال هي " تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف لاستشارة القارئ، وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة و الوصول إلى المعاني الخفية التي هي مراد الشاعر الحقيقي"[2]، فللمفارقة بنية خاصة تعبير عن مبتغاها بأسلوب بليغ تحفز من خلاله ذهن القارئ، حتى يتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود للوصول إليه من قبل الشاعر.

في حين يعتبر يوسف حطيني المفارقة" عنصر من العناصر التي لا غنى عنها أبدا، وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة وحرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصة تضحك المتلقي في بعض الأحيان، فإنها تسعى إلى تعميق إحساسه بالناس و الأشياء، ولعل إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في التعبير عن الموضوعات الكبيرة، كالعولمة والانتماء مواجهة الذات"[3].

فالمفارقة لا تخرج عن كونها عنصر مهم لا يستغنى عنه، يقوم على مستويين؛ مستوى سطحي يعبر عنه باللفظ، أما المستوى الثاني مستوى عميق خفي لا يعبر عنه بفرض على المتلقي أن يستخرجه ويفهمه، وهذا ما يجعله قادرا على مواجهة الذات و أكثر احساسا

---

[1]– المرجع السابق، ص77.

[2]– نفسه، ص77.

[3]– يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر و التوزيع، دمشق سوريا ط 1 ، 2004، ص35.

بالناس و الأشياء، نستطيع القول إذا من خلال كل ما تطرقنا إليه من التعريفات المقدمة للمفارقة تخلص إلى "أنها أسلوب بلاغي عالي التقنية، أساسه عرض وجهتي نظر معادلتين متعارضتين متضادتين بين مفهوم عام شاسع وإفرادي فكري، وكلما اشتد التضاد بينهما برزت المفارقة، مما يخفي دلالات أو معان عدة من جهة أخرى شرط أن تستفز ذهن القارئ وتحفزه لتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود للشاعر"[1]، و المفارقة تحتاج إلى كاتب أو شاعر متمكنا من أدواته مدركا لمضامينها الخفية ومتلق واع يحل شفراتها.

2- أقسام المفارقة:

قسمت المفارقة إلى قسمين هما[2]:

أ- المفارقة اللفظية بعد نمطا عالميا أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر

ب- مفارقة الموقف: هي التناقض بين أفعال الشخصية وماهو مرسوم لها من الخارج في لحظة معينة "، وهذه المفارقة بدورها قد تقسيمها إلى أنماط تذكر من بينهم:

- مفارقة التنافر البسيطة: ويطلق عليها كنلتليان وهي صيغة بسيطة تتمثل في كونها حالة تحويل الدلالة اللفظ.
- مفارقة الأحداث:" وهي مفارقة تكون فاعلة في مجال الزمن وتتسم ببناء درامي احيانا، وتعني إغراق ضحية... يتصرف على أساسها ويتخذ خطوات ليتجنب شرا أو يفيد من خير منتظر"، فهي مفارقة تختبر المتلقي؛ وذلك بإغراقه بالتخويف و إعطائه آمال أو توقعات يتخذ على أساسها خطوات تجنبه شرها أو الاستفادة من خيرها المنتظر.
- المفارقة الدرامية: "هي المفارقة التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة، إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، و إشارة لا تقل عنها ملائمة

[1]- رفيق كمال، المفارقة بين المفهوم و الاصلاح مجلة كلية التربية الأساسية، ع 46، 2006، ص61.

[2]- جاسم خالف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص97،155،157.

إلى الوضع كما هو عليه وهم الوضع المختلف تماما مما جرى كشفه للجمهور"، و معنى ذلك أن هذه المفارقة سميت بالدرامية عند رؤية شخصية ما تتصرف بلا وعي و تتكلم دون أن تعي ما تقوله، تجهل حقيقة قولها و ما يدور حولها من أمور و هذا كله يحمل إشارة على حسب رؤية المتكلم.

- مفارقة خداع النفس: وهي أن يحس المرء المفارقة على حسا بنفسه.
- مفارقة الورطة: "هي مفارقة موقف تجعل من صاحب المفارقة يقوم بتصعيد شعوره بالحرية والانفلات واستنباط مزاج من القناعة والهدوء، فيما أن الضحية تراه مقيدا أو غارقا في حالة من العواطف والمضايقات والشعور بالتعاسة"[1]، تجعل هذه المفارقة من المتلقي ضحية للفارقات التي يبني عليها الكاتب أو الشاعر قصصهم.
- المفارقة الملحوظة: ويوضحها دميم يويك بقوله: "تلك المفارقة التي يتفجر بالقنبلة صانعها، أو الشمع الذي لصق جناحي (إيكاروس) وساعده على الطيران من كريت... اذ يعاد استخدامه بعد ان ذوبته الشمس ليكون سببا في سقطته"[2]، فيمثل هذه المفارقة يكون الأشرار هم ضحية أفعالهم، تجعل من الذي يمارس اللعبة يقع ضحية لعبته.

ولقد جسد الكاتب علاوة كوسه في مجموعته القصصية "المقعد الحجري" المفارقة والتي تعتبر من أساسيات القص القصير جدا، ولا يمكن التخلي عنها ومن أبرز المفارقات التي استخدمها الكاتب نجد في قصة "خيارات"[3] التي تقول:

استدعوهما إلى المنصة للتكريم!

اصطحب الأول أمه وهي لا تعرف إلا أن تفرح لوحيدها

وتأبط الثاني عشيقته التي تعرفها الملابس المجهرية!!

---

[1]– سناء هادي عباس ، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، ص98.

[2]– جاسم خالف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا ، من 157 156.

[3]– المقعد الحجري، ص197.

بعد التكريم سارعت الأم إلى احتضان وحيدها ولم يأبها بهدية التكريم التي سقطت فتشظّت، وسارعت العشيقة إلى الهدية تاركة عشيقها متشظيا !!! لم يندهش الحضور.

تظهر المفارقة من خلال فعلين متضادين ومتناقضين في القصة، فعل الام اتجاه ولدها، وفعل العشية اتجاه عشيقها، كما يحضر في القصة مفارقه السخرية في عبارات (لم يندهش الجمهور)، ولقد لعبت علامة التعجب دورا في ابراز شده التناقض وحده الموقف؛ ففي بداية القصة علامه تعجب واحده «استدعوها الى المنصة!"، ثم علامتين "تعرفها للملابس المجهرية!!"، ثم ثلاث علامات "تاركه عشقها متشظيا!!!"، ثم جاءت المفارقة لتعكس كل هذا الاندهاش "لم يندهش الجمهور".

وقد وظف الكاتب المفارقة في قصة اخرى وهي قصة" فلسفه"[1]، حيث حدث تناقض بين الحياه والموت حيث قال:

قرأتُ آخر ما كتبت على صفحتك،

ازددت عشقاً للحياة،

وتمنيت الموت.

يصور لنا الكاتب المفارقة في هذه القصة، وشده التناقض والصراع الداخلي في نفسيه هذه الشخصية، فهي تتأرجح بين ناقضين: عشقها للحياة وتمنيها للموت.

الشخصية أحبت الحياه وعشقتها لأنها اكتشفت أن الذي احبها لا يزال يعشقها، وتمنت الموت لأنها نادمه على حياتها، ويزداد الندم على خيانتها، ويزداد الندم شدة حين تعلم أن الطرف الاخر لا يزال وفيا رغم خيانتها، حينها تشعر بالخزي والعار وتمنيها للموت.

ووظف الكاتب المفارقة في قصة "غفران"[2]، حيث حدث تناقض بين قوم يصلون ويبكون، ورجل بينهم يبكي ويصلي ولكن ليس لنفس السبب، حيث قال:

---

[1]– المقعد الحجري، ص146.

[2]– نفسه، ص102.

دخلوا المسجد جميعاً للاستسقاء والاستبقاء!

بكوا جميعاً ليغفر الله لهم..

في الصف الأخير بكى ذلك الذي لن يغفر لهم جميعاً ما فعلوه.

تظهر المفارقة في هذه القصة في تشبث هؤلاء القوم بالصلاة، والبكاء من أجل طلب المغفرة من الله عزوجل، وفي الجانب الاخر من القصة يظهر لنا الكاتب سخرية الموقف اذ صور لنا وجود رجل اخر بينهم يبكي كما يبكون ولكن ليس لنفس السبب؛ وإنما لظلمهم له وهو يدعو عليهم ويردد في نفسه بأنه لن يغفر لهم أبدا، والمعنى الضمني الذي تحمله القصة أن الانسان قبل أن يطلب المغفرة من الله عليه أن يتجنب ظلم عباده ويطلب منهم السماح "أحسن الى عباده يحسن الله اليك".

ووظف الكاتب المفارقة في قصة "موعد مهجري"[1]، حيث حدث تناقض بين الحياة و الموت، حيث قال:

ضبطنا لقاءنا الملائكي لنبدأ الحياة...

تقابلنا أخيراً وجهاً إلى وجه...

نسيت أن ظهري وظهرك في العراء!!

انتشينا قبلا...

وطعنا من الخلف بغتة فبدأت حكاية الموت !!

نلاحظ هذه القصة تعدد الحجج مع وجود نتيجتين متناقضتين:

النتيجة الأولى ايجابية جاءت في بداية القصة.

النتيجة الثانية فسلبيه تصدرت نهاية القصة.

[1]– المقعد الحجري، ص180.

وقبلت توقعات الشخصين وبين لنا الكاتب أن الحبيبين كانت لهما رغبة عارمة في بداية حياة جميلة لحبهما، فجاءت الثلاث حجج تدعم هذا الحب، ولكن هذه الحدود علمت في الأخير عكس ارادتهما، فاجتمعت هذه الحجج لتدعم الموت ضد الحياه، وفي هذه القصة معنى ضمني تستلزمه الأحداث؛ فالعاشقين في القصة يبدو أنهما يخفيان حبهما عن الناس لكون الحب محرم في المجتمع، وكل من أحب أو فكر في ذلك وجد متربصين يتربصون به لفضحه، وقد يكون صديقا ثم يأتي إلى المجتمع ليمنع هذا الحب بكل ما أوتي من وسيلة.

كما وظف الكاتب الصور البيانية، ومن أهمها الاستعارة فنجد في قصة "مقبرة"[1]، حيث قال:

مطر ونحن والأموات ...

تبللنا . .. بكينا .. بكت السماء ..

نمتما تحت تراب دسناه بجوارح مجروحة..

وذرفنا أشواقنا على قبر أمك «مباركة» يا صديقي..

ورحلنا ...

نلاحظ في هذه القصة وجود نوع من الاستعارة وهي الاستعارة المكنية، في عباره "بكت السماء"، حيث حذف المشبه به وترك قرينه تدل عليه وهي البكاء، وقد أدت دورا اقناعيا و تأثيريا، حيث اضافت على الفكرة التي أراد الكاتب ايصالها قوة واقناعا، وذلك من خلال الصورة التي رسمها في خيال المتلقي؛ فالسماء هنا حزينة كئيبة وهي تشاركهم حزنهم؛ حزن الصديق على موت صديقه الى درجه مؤازرة الطبيعة لهذا الموقف حيث بكت لبكائهم.

وكما وظف الكاتب ايضا في قصة "قطن الروح"[2]، استعارة مكنية أخرى حيث قال:

التهمت الأحقاد. صدره، فحمل سيفه واتجه صوب كوخ جاره قصف الرعد.

---

[1]– المقعد الحجري، ص69.

[2]– نفسه، ص171.

وغسلته الأمطار مليّاً، وصل إلى الكوخ برداً وسلاما.

فتح جاره الباب باسماً، فعانقه وبكيا حتى الفجر.

والاستعارة المكنية في هذه القصة هي في عبارة "التهمت الاحقاد صدره"، حيث حذف المشبه به وترك صفه تدل عليه وهي الالتهام، حيث صور لنا الاستعارة قوة الأحقاد التي تحملها شخصية القصة الى درجه جعلته يفكر في الانتقام، وذلك بسبب الأحقاد التي تلتهم صدره كالنار، وقد أضافت هذه الصورة على المعنى قوة وجمالا وبلاغة.

ونجد ايضا في قصة "عصفور المقابر"[1]، توظيف الكاتب للاستعارة المكنية ايضا حيث قال:

حين يمطر المساء، ترفع المثكولة يديها إلى السماء...

وحين تمطر عيناها، يزهر الشّوق في قلبه

ذلك الذي يسكن قبراً قديما !!

.. على حافة شجيرة تحرس قبره، ينام حلم قديم..

لذلك «الفاتح» العظيم..

الاستعارة في هذه القصة تكمن في العبارة "حين تمطر المساء"، حيث شبه الكاتب المساء بالسماء فحدث المشبه به وترك قرينه تدل عليه وهو الفعل (أمطر) على سبيل الاستعارة المكنية، أراد من ورائها جعل قدوم المساء وحلوله عند المحبين، كمثل نزول المطر، إذا المطر عند نزوله يضفي بهجة وتفاؤلا من نوع خاص، فكذلك حلول المساء عند المحبين والعاشقين ينتظرون من اجل رؤيه الحبيب او استحضار الذاكرة؛ لأن الأمسيات تتصف بالهدوء والطمأنينة، وهذا ما يجعل المرء يفكر ماضيه وذكريات الأحبة، وفي نفس القصة استعارة اخرى وهي في عباره "حين تمطر عيناها"، حيث شبه الكاتب دموع الأم بالمطر فحذف المشبه به وترك قرينة عليه وهي فعل (تمطر) على سبيل الاستعارة المكنية

[1]– المقعد الحجري، ص165.

فالمساء ايضا يذكر الأم بوالدها الميت فتحن اليه وترفع يديها الى السماء وتدعو له وفي تلك الاثناء تبكي لتذكرها ما في الأحبة.

كما استعمل الكاتب ايضا الكناية في مجموعته القصصية، في قصته "قراءات"[1]، فيقول:

أدخل يده البيضاء في الجيب، رماه القناص فأرداه قتيلاً.

قالت القنوات: إنّها نهاية لص خطر !! في زاوية ما قريبة طبعاً ..

كانت أم اليتامى تنتظر درهم هذا الذي سموه كذلك ...

اللعنة على من سرقوا أفراحنا يا مدينتي.

القصة في بدايتها تعرض علينا حدثا مكتملا استخدم فيه الكاتب لغة انزياحيه تمثلت في الكناية، وهي هنا تحمل معنيين الأول هو المعني الحرفي للجملة أدخل" يده البيضاء في جيبه"، والمعنى الثاني الذي ترمي اليه الكناية وهو أن اليد البيضاء ترمز الى الكرم والعطاء فالرجل قد ادخل يده ليخرج مالا وليس بالمعنى الاول الذي قد يفهم منه يخرج من جيبه شيئا مريبا طبعا مع امكانيه ارادة المعنى الاول مما أدى الى نهايته من طرف القناص، وقد ساهمت في التلميح؛ أي نلمح للمعنى ولا نصرح به، وتقوية المعنى وتوضيحه وترسيخه في الذهن عن طريق التلميح بدل التصريح مع إيجاز ومبالغة.

وفي الاخير نستنتج أن الكاتب علاوة كوسه استعمل المفارقة في مجموعته القصصية (المقعد الحجري)، لأن المفارقة تعد اهم عنصر يجب أن يتوفر في القصة القصيرة جدا، لأنها صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد، تحفز من خلالها ذهن القارئ حتى يتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود.

[1]– المقعد الحجري، ص117.

ثالثا- التناص:

قبل أن نتطرق إلى تعريف التناص، سنشير إلى أنه من النص وعليه وهو معروف عليه أنه خضور نصوص في نصوص أخرى وهو تداخل النصوص كما يطلق عليه.

1- تعريفه:

لقد تعددت التعاريف الاصطلاحية لمصطلح التناص من قبل الباحثين العرب وحتى النقاد

العرب، نتيجة تأثرهم بالخطابات النقدية الحديثة الغربية.

فالتناص " يشكل معطى تكثيفي للنص، وأحد أهم التقنيات القصصية القصيرة جدا إذ بما يملكه هذا العضو من امكانيات تتيح للقاص حرية في الحركة و القول والإيحاء له تماما خارج التناصب بل وتبنى عليه"[1]، فهو بدوره له أهمية أساسية في بناء النص وتحديد جمالية و أحد أهم العوامل التي تحقق له أدبيته.

ومفهوم التناص تشكل و تطور كما هو معروف بوساطة "جوليا كريستيفاjuliakristeva" الذي بعد بالنسبة لها " ترحالا للنصوص و تداخل نعني في فضاء نص معين تتقاطع ملحوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[2]، فهي ملفوظات تعد مزيجا من هذا و ذاك و تتداخل فيما بينها لتتشكل.

[1] – سندس أحمد شاوش تكيف الدلالة في قصص " صورة من الأرشيف" حسن بوطال محلة العمدة في اللسانيات و تحليل الخطاب، ع3 ، 2018، ص366،367.

[2]– محمد الأخصر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر، د ط، د ت، ص101.

أما "روبرت "بجراند لا يختلف تعريفه للتناص عن غيره من الباحثين في هذا المصطلح، حيث يرى أنه يتضمن العلاقات بين نص ما و نصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة، سواء بوساطة أم بغير وساطة"[1].

تكون هذه العلاقة التي تربط بين هذا النص والنصوص الأخرى تنص على نفس التجربة التي خاضتها هذه النصوص، و بالتالي يأخذ هذا النص الجديد من تجربة هذه النصوص الأخرى بوساطة أم بغير وساطة. فهذا ما أوضحه رولان بارت في تعريفه له : " الذي يعد كل نص هو تناص، و النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ الثقافة السالفة الحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات و نصوص سابقة"[2]، فتلاحظ أن رولان بارت أعطى للنص سمة اللانهائية، فهو مفتوح على أكثر من دلالة ويحمل عدة تأويلات تجعله نسيجا جديدا يقوم عليها.

في حين جيرار جينت " اعتبر أن النص يقيم مع سائر النصوص علاقات ظاهرة أو مستترة، فأطلق على هذه العلاقات اسم تجاوز النص فمن بين هذه التجاوزات التناص الذي اعتبره أنه هو الوجود الحرفي (الحرفي تقريبا، التام أو غير التام لنص داخل نص آخر"[3]، بمعنى احتضار نص داخل نص آخر، أي دخوله في علاقة مع غيره من النصوص و تداخلها معها؛ إذن التناص هو العلاقة الداخلية بين النص الأصلي و النصوص المتناقضة معه و ذلك بتداخلها فيما بينها وتكون هذه العلاقة غير مباشرة.

فإذا كانت هذه نظرية النقاد الغرب للتناص نستطرق إلى نظرية العرب إليه وما جاءوا به حول هذه النظرية التي كانت جهودهم حولها نتيجة تأثرهم بالغربيين، حيث نجد "صلاح فضل" يرى "أن التناص عملية استبدال بين النصوص على المستويين اللفظي والمعنوي معا،

---

[1]– المرجع السابق، ص101.

[2]– ابراهيم محمد أبو طالب و عبد الحميد سيف الحسامي، شعرية اللغة في القصة القصيرة جدا، نماذج لكتاب منطقة عسير (م س)، ص 115 .

[3]– لطيف زيتوني، معجم نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص64.

بحيث يستفيد نص من نصوص سبقته" [1]، بمعنى أن النصوص المنتجة الجديدة ما هي إلا إعادة لنصوص سابقة يقوم المبدع باستذكارها لفظا ومعنا أثناء عملية الإبداع أو الكتابة.

وإلى جانب هؤلاء لفت انتباهنا ما قام به الباحث الذي ربط التناص بالأسلوب فهو يري "أن كل أسلوب مهما كانت درجة أصالته لا يخلو من مجالات أسلوبية داخلية لكتاب متعددين، فالفنان الناشر ينمو في علم مليء بكلمات الآخرين في خضمها عن طريقة ... إن فكرة لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها"[2]، فكل مبدع يثني نصه من خلال استذكار نصوص سابقة فعلى حد قول علي بن أبي طالب "لولا الكلام يعاد لنفذ"[3]، إما على حد تعبير "عبد المالك مرتاض" فكان سؤال طرحه حول التناص بقوله "هل الكتابة انبثاق من صميم الذات، أم هي ابداع متولد عن اشتات الغير، أم هي مزيج من هذا و ذاك"[4]، و قد تجسدت الإجابة عن هذا السؤال باعتبار أن التناص حسب رؤية صاحبه أنه "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عنده، وتصير منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده، محول لها بتسليطها وتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[5].

فهو يؤكد على العلاقة بين النصوص التي تكون تفاعلية قائمة بين نص سابق ونص حاضر ينتج من خلالها نص لاحق، ومن اهم القوانين التي خصصها النقاد للتناص حدد في ثلاثة قوانين تذكر[6]:

---

[1]- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالاته التطبيقية، ص100.

[2]- نفسه، ص102.

[3]- نفسه، ص 102.

[4]- نفسه، ص 102.

[5]- نفسه، ص101.

[6]- جاسم خالف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص166،167.

أ- الاجترار: وفيه يستمد المؤلف من عصور سابقة، ويتعامل مع النقد الغائب بوعي سكوني فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة و يمجد السابق حتى لو كان مجرد شكل فارغ

ب- الامتصاص: وهو أعلى درجة من السابقة وفيه ينطلق المؤلف من الاقرار بأهمية النقد و ضرورة امتصاصه ضمن النص المائل كاستمرار متجدد.

ج- الحوار: و هو أعلى المستويات و يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المائل ببنيات نصوص سابقة معاصرة او تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة و الماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي، تعد هذه أهم القوانين التي يقوم عليها التناص وكل قانون أعلى درجة من المستوى الذي سبقه، ومن هذا كله نشير أيضا أن التناص هو نوعان:

- تناص يحدث عن غيره قصد الكاتب و هو الذي تتسرب فيه إلى النص الاصلي ملامح او مقتطفات من نصوص أخرى.
- تناص صادر عن الوعي، والقصد و هو الذي يقصد فيه الكاتب إلى الإشارة للنص المستعار إشارة واضحة .

وفي الاخير نستنتج أن التناص هو الرجوع الى الماضي وامتصاص واعادة انتاج وتحويل النصوص المعروفة السابقة الى نصوص جديدة منتجة، او كما يطلق عليه هو تداخل النصوص في بعضها.

ونلاحظ ان في مجموعتنا القصصية "المقعد الحجري" مليئة بالتناص، فالكاتب قد اتكأ في كثير من قصصه على هذه التقنية؛ التي تعتبر اداة مساعده على خلق الدهشة والحماسة وتسريع الفهم وتقريب المعنى للقارئ، فمثال ذلك في قصه "اليوسفيون"[1] استحضار الكاتب قصه سيدنا يوسف مع اخوته، وقام بخلق قصته التي تتشابه معها في الفكرة عن طريق استغلال شخصيتها فيقول:

[1]- المقعد الحجري، ص45.

عادوا جميعاً . .. وقلوبهم شتى .. يتبعون زخرف القول .. اعتلوا منصة التكريم ..

اختفت ألسنة ا المشيب .

خلف بريق تيجانهم ....

كان في آخر القاعة يبكي

وأين أخي ..؟

أين أخي؟

دخل الذي ابيضت عيناه من الحزن وقال:

لا تحزن .. فقد أكله الذئب..

اراد الكاتب في هذه القصة ان يعبر عن فكرة الغدر واكل حقوق الناس، وتكريم من لا يستحق التكريم، وذلك من خلال توظيفه للتناص الديني الذي اعطى لنصه قوة وحجاجيه. فقصة سيدنا يوسف تعد من افضل القصص المعبرة والناقلة لهذه الافكار والعبر، كما يعد القران الكريم من اجل وارقى النصوص في الفكر الانساني، يلجا اليه الكتاب لدعم نصوصهم وتقويتها ومن ثم اقناع المتلقي والتأثير فيهم.

وقد وظف الكاتب تناصا من القرآن الكريم في قصته "وفاء"[1]، حيث قال:

رتبتني في مدارج ذاكرتها .. ومسحت عن جرحي غبارها . عاهدت طبعها ألا تبيع عرَقَ الأنبياء ...

وسوس الريح لموجها

يكشف الليل عن ساقه . ..

تلوّح بصوت أصفر

يحزن الناظرين

[1]– المقعد الحجري، ص13.

تتذكره ...

تبايع ظله وتبيعه ثانيةً ...

بألف خطوة ...

نحو العرش

عاد الهدهد !!

لم تعد بلقيس؟

فقد استحضر الكاتب قصه الهدهد وبلقيس مع سيدنا سليمان عليه السلام، وقام بخلق قصته التي تتشابه معها، وأراد أن يعبر عن فكره الوفاء التي تعتبر سمة من سمات الهدهد الذي غاب دون استئذان سيدنا سليمان عليه السلام، لكنه بعد مدة عاد ومعه نبا عظيم؛ أي خبر عظيم، فغفر له سليمان عليه السلام وكان سببا في اسلام أمة كاملة عكس التي يتحدث عنها الكاتب في قصته، حيث أنها خانت الوعد وذهبت ولم تعد.

ووظف الكاتب أيضا تناصا آخر من القرآن الكريم في قصته حيث قال:[1]

خمدت النار، سألوا عن ابراهيم..

استيقظت العنقاء فأخرج يده

سوداء للناظرين.

في هذه القصة لخص الكاتب قصة سيدنا ابراهيم عليه السلام بعدما اراد المشركون حرقه في النار، نتيجة تحطيمه لألهتهم حتى يكون ذلك نصرا لألهتهم، لكن الله سبحانه وتعالى نجاه وأمر النار ان تكون بردا وسلاما على ابراهيم، والكاتب هنا يصور حياته بعدما تركته محبوبته فكأنها رمته في النار وأحرقته، لكن فضلا من الله وقوه ايمانه قام من جديد وتخلص من الجرح الذي تركته في قلبه.

[1]– المقعد الحجري، ص151.

كما وظف الكاتب أيضا تناصا من الحديث النبوي الشريك حيث قال:[1]

في يُسراه خاتم فضي يصدأ كل عام....

.. لا تخبرهم أنه يدعي النبوة، فهناك ملك يُظلم عنده الجميع!

وللأسود على الأبيض فضل ودرجة.

اراد الكاتب في هذه القصة أن يعبر عن مقولة النبي صلى الله عليه وسلم عندما أمر أصحابه بالهجرة الى الحبشة للتخلص من ظلم وجشع المشركين، حيث قال لهم: اذهبوا الى الحبشة فإن بها ملك لا يظلم عنده أحد، وعبر الكاتب ايضا عن مقوله اخرى للنبي صلى الله عليه وسلم حيث قال:" لا فضل لعربي على اعجمي ولا لعجمي على عربي ولا لأحمر على أسود ولا لأسود على أحمر الا بالتقوى"، فالكاتب وهنا يوضح لنا ما وصل اليه حال العالم في وقتنا الحالي من ظلم رؤساء وملوك يظلمون الناس ويسلبون منهم كل شيء، وظهور الفصل العنصري من جديد بين الشعوب.

وقد استخدم الكاتب أيضا التناص من الأمثلة الشعبية حيث قال:[2]

مرت القافلة...لم تنبح الكلاب؟!

اراد الكاتب في هذه القصة أن يعبر عن مقوله الامام الشافعي الذي قال "القافلة تسير والكلاب تنبح"، فالكاتب هنا انشأ قصته بنفسه، حيث غير مقولة الشافعي حتى تتلازم مع عصره.

وقد استخدم الكاتب أيضا التناص الأسطوري في قصصه، كأسطورة العنقاء الشهيرة حيث قال:[3]

خمدت النار، سألوا عن ابراهيم..

---

[1]– المقعد الحجري، ص266.

[2]– نفسه، ص257.

[3]– نفسه، ص151.

استيقظت العنقاء فأخرج يده

سوداء للناظرين.

فالعنقاء طائر خرافي بجناحين عملاقين، يخرج للحياة بعد الموت من رماده، حيث تقول الاسطورة أن طائر العنقاء ينبعث بعد احتراقه، واصل الاسم عربي ويطلق على هذا الطائر في التراث اسم "عنقاء المغرب"، ويوصف الطائر على الرغم من انه حيوان نصفه نسر ونصفه الآخر أسد، ولعل نعته بهذا الوصف انحدر من اجنحته التي تمكنه من الطيران فهو رمز المستحيل! والعنقاء اسطورة عربية المصدر ذكرت بداية في قصص مغامرات السندباد وحكايات الف ليله وليله، وقد استخدمه الكاتب ليعبر عن مأساته وأنه يريد العودة من جديد الى الحياه بعد مقتله من طرف حبيبته.

ومن ما سبق نستنتج بأن التناص يلعب دورا هاما في القصة القصيرة جدا، وقد اعتمد علاوة كوسه في مجموعته القصصية التي بين ايدينا مجموعه من التناص اغلبها من القران الكريم والاحاديث النبوية الشريفة، وبالتالي فان التناص تقنية مهمه لا يمكن الاستغناء عنها في القصة القصيرة جدا.

رابعا- الرمز:

لا تقل أهمية الرمز عن التناص و بقية المكونات الأخرى، باعتباره أحد التقنيات التي تقوم عليها القصة القصيرة جدا و تتسم بها لكونها تتميز بالاختصار بحيث حدد فيه انسب تقنية لها بجماليتها.

1- تعريفه:

تعددت تعريفات مصطلح الرمز من ناقد لآخر كونه يساهم و يبادر في "ابراز شعرية التشكيل اللغوي في القصة القصيرة جدا، بما يمتلكه من طاقة إيجابية كبيرة يبينها في أنحاء

النص"[1]، يظهر بصورة جلية في القصص القصيرة جدا، و لعل أول من تطرق لهذا المصطلح هم علماء النفس؛ باعتبار الرمز وسيلة تسهل عليهم المعاملة مع الدين يعانون من أمراض نفسية معقدة بحيث يعده "سيغموند فرويد" هو "الاشارة إلى واقع نفسي شديد التعقيد"[2]؛ بمعنى أن الرموز على حد تعبير فرويد هو الإشارة إلى تساهم في التعامل مع الحالات التي من الأمراض المستعصية، كون هذه الحالات نفسية لاشعورية، والرمز يكون هنا أداة لمعرفة مبتغاها وكيفية التعامل معها.

في حين "كارل يونغ" على حسب رؤيته للرمز "أنه وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد به معادل لفظي"[3]، إذ يعتبر كارل يونغ أن كل ما لا نستطيع التعبير عنه من خلال الالفاظ يعد رمزا، و يكون هنا وسيلة للإدراك.

أما "جلال الربعي" يرى في الرمز أنه "يدل بطريقة غير مباشرة و في إيجاز ويكون مثقلا بالدلالات و مسحورا بالمعاني التي لا تتبع الخطوط المستقيمة؛ إذ الرمز هو الشيء دون أن يكون ذلك الشيء في ماهية المعروف، والمتداولة أو لنقل بألفاظ علماء الكلام أن الرمز هو في الآن نفسه هو ما هو وهو ما ليس هو"[4]، بحيث يكون الكلام فيه لا يدل على معناه الواضح المباشر حسب ما يتراءى لنا وانما يكون له جانبا باطنيا يصعب تفسيره و شرحه.

وحسب رؤية "حسين المناصرة" الذي يعد من كتاب القصة القصيرة جدا أن "الرمزية، و الإيماء، والإيحاء والتلميح و الإبهام و الغموض والشفافية والسهل الممتنع وغيرها، تعد من السمات المهمة في كتابة القصة القصيرة جدا التي تعتمد على ذكاء المتلقي في بناء

---

[1]– ابراهيم محمد أبو طالب و عبد الحميد سيف الحسامي، شعرية اللغة في القصة القصيرة جدا، نماذج لكتاب منطقة عسير، ص 121.

[2]– بوزمام نسيمة، حضور الرمز في القصة القصيرة جدا بين غموض المدلول وآليات التأويل، مجلة البدر، مج10، ع11، 2018، ص1437.

[3]– نفسه، ص 1437.

[4]– نفسه، ص نفسها.

التأويلات المناسبة لكثافتها و مفارقتها و في الاحالة على عالم أكثر تعقيدا مما هو متاح في نص قصير جدا"[1].

فالرمز والإيماء وغيره من المصطلحات يحتاج الى قارئ ذو خبرة و قراءة واعية، حتى يستطيع فك شفراته وفهم مدلوله باعتباره يحيلنا إلى التأويلات التي تبنى نتيجة كثافة القصة القصيرة جدا.

وعلى هذا الأساس فالرمز أحد أهم تقنيات القصة القصيرة جدا؛ يلحاً إليها لكاتب حتى يتخطى ويكون وسيلة للتبليغ على ما هو مراد تبليغه عن طريق رسائل مشفرة تفهم بالإشارات و الإيحاءات.

2- اشكاله:

تنوعت أشكال الرمز بتعدد ثقافات أصحاب النصوص القصيرة جدا، فكل كاتب إلا و يقوم على شكل من أشكال الرموز في بناء نصه القصير جدا، فلم تقتصر القصة القصيرة جدا على توظيف شكل معين منها، بل تعددت في توظيفها و نذكر منها كالتالي [2]:

أ- الرمز المكاني: و يتمثل في بعض الأماكن التي يتخذها الكاتب رمزا، يعبر من خلاله ارتباطه بهذا المكان و شغفه به و حنينه إليه.

ب- الرمز التاريخي: و يكون من خلال استحضار بعض الرموز التاريخية و توظيفها للتعبير عن قضية معاصرة تشغل بالهم، ويكون ذلك بطريقة إيحائية .

ج- الرمز السياسي: و يعتمد كتاب القصة القصيرة جدا إلى هذا النوع من الرموز حينما يكون موضوع القصة من بين القضايا المسكوت عنها،

د- الرمز الديني: و يقصد به تلك الرموز المشتقات من الكتب السماوية (القرآن التوراة والإنجيل)

---

[1]- حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2015، ص 103.

[2]- بوزمام نسيمة، حضور الرمز في القصة القصيرة جدا بين غموض المدلول وآليات التأويل، ص1439...1442.

هـ- الرمز الطبيعي: ويقصد به توظيف عناصر الطبيعة كرموز في النص الأدبي.

و- الرمز الاسطوري: يوظف هذا النوع من الرموز في النصوص، وذلك من خلال اسقاطه على عصر من العصور التي عاشها أي كتاب هذه النصوص.

ومن هذا كله يمكننا القول أن القصة القصيرة جدا نص قصير و يحتاج أن يكون عميق المعنى و سريع في القص، لذلك يلجأ كتابها إلى الرموز كونها أهم تقنياتها التي تبادر و تساهم في تعميق دلالات للتعبير عنها بطريقة ايحائية، وبهذا تحقق للقصة القصيرة جدا جماليتها وكثافتها.

وقد استخدم الكاتب علاوة كوسه مجموعة من الرموز في مجموعته القصصية القصيرة، جدا منها رموز دينية تارة، ورموز اسطورية تارة اخرى، كما استخدم الرموز المكانية والطبيعية، ومن أهم هذه الرموز ما يلي:

الرمز الديني حيث وظفه الكاتب في كثير من قصصه أهمها قصة "وفاء"[1]، حيث قال:

رتبتني في مدارج ذاكرتها .. ومسحت عن جرحي غبارها ... عاهدت طبعها ألا تبيع عرَقَ الأنبياء ..

وسوس الريح لموجها

يكشف الليل عن ساقه ..

تلوّح بصوت أصفر

يحزن الناظرين

تتذكره ...

تبايع ظله وتبيعه ثانيةً ...

بألف خطوة ...

[1]- المقعد الحجري، ص13.

نحو العرش

عاد الهدهد !!

لم تعد بلقيس؟

تحتوي هذه القصة على رمز ديني، وهو "الهدهد" الذي هو رمز الوفاء حيث غاب عن مجلس سيدنا سليمان عليه السلام دون اذنه، فتوعده النبي عليه السلام بالقتل؛ لكنه بعد مده عاد ومعه نبا عظيم، وقد كان سببا في إسلام أمة كامله ولهذا وصف الهدهد بالوفاء، على عكس قصه الكاتب التي يتحدث فيها عن حبيبته التي كانت عكس الهدهد وذهبت ولم تعد، وقد انتظرها طويلا لكنها كانت خائنه وخلفت الوعد وتركته وحيدا.

وقد استخدم الرمز الديني أيضا في قصة "اليوسفيون"[1]، حيث قال:

عادوا جميعاً . .. وقلوبهم شتى .. يتبعون زخرف القول .. اعتلوا منصة التكريم.. اختفت ألسنة المشيب خلف بريق تيجانهم ....

كان في آخر القاعة يبكي

وأين أخي ..؟

أين أخي»؟

دخل الذي ابيضت عيناه من الحزن وقال:

لا تحزن . ... فقد أكله الذئب .

استخدم الكاتب في هذه القصة يوسف عليه السلام كرمز ديني، فهو رمز الصبر وقوة التحمل، وذلك لما لقاه من اخوته من ضرب وشتم ومن بعد ذلك القائه في البئر، وبيعه وابعاده عن ابيه، فهنا الكاتب يشبه قصته بقصة يوسف عليه السلام وذلك لما يعانيه جراء عشقه وحبه فقد نسي كل شيء، وابيضت عيناه من البكاء عليها، ومن كثره بكائه عليها

[1]– المقعد الحجري، ص45.

وحزنه على خسارته وشاب رأسه لا من الكبر بل من التفكير فيها، كما حدث لسيدنا يعقوب عليه السلام جراء فقدانه لابنه يوسف.

كما استخدم الرمز الديني في قصته، والذي تمثل في سيدنا ابراهيم عليه السلام حيث قال:[1]

خمدت النار، سألوا عن ابراهيم..

استيقظت العنقاء...

فأخرج يده سوداء للناظرين.

فسيدنا ابراهيم عليه السلام رمز التوحيد والوحدة، حيث شبه الكاتب حياته وما مر عليه بقصة سيدنا ابراهيم عليه السلام عندما اراد قومه حرقه، وبعد ذلك نجى من تلك النار، حيث أن الكاتب عندما تركته حبيبته وذهبت كأنها ألقته في النار وبعد ذلك قرر العودة من جديد ونسي آلامه وجرحه، ولكن بقيت عليه بعض الاثار الدالة على انه يعيش في حاله حزن كالشيب.

وكما استخدم الكاتب رموز أخرى منها رموز خرافية، منها الغراب الذي يعتبر رمز ديني وخرافي في قصته حيث قال:[2]

كان يبحث عن "ربيع" باحث عن 'سنونوة" ما...

سبقه الغراب إلى خريف سحيق.

وكما استخدمه في قصة "لحظة حب"[3]، حيث قال:

يقفُ أمامَها المشيب مسوداً من الحزن ..

---

[1]–المقعد الحجري، ص251.

[2]– نفسه، ص246.

[3]– نفسه، ص36.

يلوح بيد بيضاء علهم يعلمونه كيف يواري سوءات إخوته السبعة..

من ألف عام..

والغراب لاه عنه بوطن..

لا يليق بك يا ذا الشيب

وقال ايضا :[1]

تقاتل الغرابان من أجل جيفة، كانت لغيرهما المحظوظ.

فالغراب رمز للفراق والموت، فقد ورد ذكره في القران الكريم عندما قتل أحد أبناء ادم أخيه، حمله وبقي يمشي به حتى بعث الله الغراب ليريه كيف يواري سوءة اخيه، فعلمه الدفن، كما جاء الغراب في الحكايات الأسطورية والخيالية، فهو يهدد بطل الحكاية بموت محتمل ويقضي على مشروعيه البطولي والتصاعدي، كما ارتبط منذ القديم بالتجويفات الأرضية والكهوف والانحدارات، وهو يرمز للقبر والارض التي تبتلع وهو مرتبط بالشؤم ايضا، ومنه نستنتج أن الكاتب كان يعيش في حياه تعيسة تشبه الموت مليئة بمشاعر الحزن والالم وخيبه الأمل التي تركتها حبيبته في نفسه بعد أن تركته.

وكذلك استخدم الرمز الاسطوري المتمثل في "زوربا"، التي تعتبر قصة خيالية في قصته "رقصة المذبوحة"[2]، حيث قال:

وقف "زوربا" مندهشاً أمام رقصة المذبوحة أمامه!!

آخر ما تنفسه:

"أحبك حد الذبح" اقترب من البحر.. غير لونه.. بكى درويش القلعة

الأسطورية !! بلل ليل "الهوارية"... وغادر...

[1]– المقعد الحجري، ص245.

[2]– نفسه، ص160.

فشخصيه زوربا هي رمز اسطوري، وهو شخص عظيم في هذا الكون شبه الكاتب نفسه بهذا الرمز، لأنه يحب الحياه بكل اشكالها ولا يذكر الحزن بل يذكر الفرح دائما في لحظات حزنه الشديد أو سعادته الشديدة، فالكاتب بالرغم على ما يمر عليه من ازمات وصدمات إلا انه يضحك ويعيش حياته مع عامة الناس ولا يبالي ولكن قلبه مليء بالجروح.

وقد استخدم الكاتب الرمز الطبيعي أيضا، كالجبال والنخيل وغيرها من الرموز، فيقول في قصته "وداع"[1]:

يتكئ مروان على ذاكرتي المتعبة ويغنّي آخر الألحان لأبيه الأول...

تظاهرنا بالصبر على ضفاف دموع مالحة ..

شيعنا إلى دروب ليلية طويلة ..

وبقي شامخاً .. كجبل "مريسان"...

فالجبال ترمز للثبات والخلود والحزم والسكون، فالكاتب يصف قوة تحمله وثباته بالجبل الذي لا يتزعزع من مكانه مهما كانت الظروف التي تصيبه، فالكاتب واجه الكثير من الصعوبات والضغوطات النفسية التي كادت تودي بحياته، لكنه قابلها بالصبر والثبات حتى خرج من الازمة التي أصابته.

كما استخدم الكاتب الرمز المكانية في مجموعته القصصية، وهو عبارة عن مدينة كان يسكن فيها وهي رمادة نابعة لولاية سطيف، فيقول في قصته "رمادة"[2]:

كنت بدوياً في مدينة صاخبة ...

تحسست رغبتي الأولى ...

ساءلت العارضين .. وفجأة ...

[1]– المقعد الحجري، ص34.

[2]– نفسه، ص79.

استيقظت كرامتي ...

فرميت .. نقودي البالية

عرض البحر .

وكتمت أنفاسي ...

آه .. يا قريتي " رمادة" ..

لا مكان لي سواكي

فالكاتب استعمل الرمز المكاني "رمادة" ليعبر عن مكان نشأته، وحنينه وشغفه لها، لأنها تعتبر محل فخره، ولا يمكنه العيش في مكان اخر غيرها.

كما استخدم الكثير من الرموز المكانية نذكر منها: رمادة، قسنطينة، بجاية، تونس، نابل، الامارات، دبي.

وبما سبق نستنتج أن الكاتب علاوة كوسه استعمل الرمز بكثره في مجموعته القصصية "المقعد الحجري"، لأن الرمز يسهل على القارئ قراءة اي قصة دون تفكير وعناء كبيرين، ويعتبر الرمز من اهم سمات القصة القصيرة جدا ولا يمكن الاستغناء عنه.

خامسا- القفلة:

كل قصة قصيرة جدا الا وتقوم على بداية ونهاية، أو" قفله كون أنها تستدعي من قارئها احساسا بالدهشة أو الحيرة، وهذا ما تقوم عليه القفلة بخلق حالة دهشة التي تربك المتلقي بإيجازها واضمارها وتكثيفها"[1].

[1]- جميل الحمداوي، القصة القصيرة جدا (مجموعة نجى لياني)، لميمون حرش نموذجا، مقال نشر على شبكة الانترنيت في 29 أكتوبر 2013، https://www.alukah.net

1- تعريفها:

يتفق كل النقاد و الباحثين على إن القفلة أهم تقنيات و جماليات البناء الفني للقصة القصيرة جدا، لما لها من أهمية في "خلخلة الفكر عند المتلقي، وحرصها على الختام المبهر للنص الذي يجعل المتلقي يمارس دوره في إنتاج النص و تأويله وبنائه"[1].

يكون هذا الختام عنصر للدهشة و المفاجأة للمتلقي لا يتوقع حدوثه، و هذا ما أكد عليه طه حسين في قوله : " إن هذا الفن يشار بأنه أشبه بالنص المرهف الرقيق، ذي الطرف الضئيل الحاد تدرك في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ منها في سرعة و رشاقة لا تكاد تحس، ومن هذا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الاخيرين من المقطوعة "[2]، هنا الشاعر يبرر إن هذا الفن يمتاز بالشفافية يكون متناغما مع قضاء القصة و به تستقيم الدلالة وتكتمل القفلة تعتمد في حساسيتها و بصورة أكثر دقة على عنصر المفاجأة المتمركزة في نهايتها"[3].

ولا تقتصر على أن تكون في البيت الأخير أو البيتين الاخيرين "فقد تكون عبارة عن نقط حذف أو علامة ترقيم، أو مقطع، أو فقرة، أو متوالية، أو مجموعة من الجمل المتراكمة او المستقلة"[4]، فكل قصة و إلا تختلف نهايتها عن القصص الأخرى، وذلك يكون حسب إرادة الكاتب، كل مبدع إلا و له الاختيار كيف يختم قصته بحيث يتخذها الناس حتى تكون "علامة تكشف التفاصيل التي تتعلق بحدث القصة ومثلا وظيفتها في تشكيل أحاسيس و افق

---

[1]- على محمد نزال الذيابات، قصيدة الموضة عند طاهر رياض، قراءة تأويلية، مقال نشر في الانترنيت سبتمبر 2018، ص5، https://www.researchgate.net/publication/327848316

[2]- نفسه، ص5،6.

[3]- جاسم خالف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص179.

[4]- جميل حمداوي، القفلة في القصة القصيرة جدا، مقال نشر على شبكة الانترنيت، في 29 10 2013،، https://www.alukah.net/literature_language/0/61869/

انتظار القارئ"[1]، لذلك فالقصة القصيرة جدا تتطلب أن تكون مبنية على بداية ونهاية أو قفله وتكون هذه النهايات متنوعة .

2- أنواع النهاية:

اتخذت القفلة أو النهاية أشكال متنوعة، فكل قصة و تختم على شكل معين من أشكال النهاية نذكر منهم:[2]

أ. النهاية التقريرية: هي تلك النهاية التي لا تربك المتلقي باحتمالات كثيرة و إنما تكون في صيغة إخبارية.

ب. النهاية الإنشائية: و هي التي تستند إلى أفعال الأمر . للتعبير عن وجهة النظر بين المتحاورين.

ج. النهاية العجائبية: وهي التي تنتهي بأحداث خيالية لا يتصورها العقل البشري ولا تشبه الواقع في شيء.

د. النهاية التناصية: و هي التي تنتهي بنهاية منقولة من كلام الآخرين .

هـ. النهاية المضمرة: تلك النهاية القائمة على الحذف و تتوقع من المتلقي ملا الحذف بما يتناسب مع ميوله.

و. النهاية الرمزية: وهي النهاية التي تحوي رموز لما هو موجود في القصة.

ز. النهاية المأساوية: وهي النهاية التي تنتهي بمأساة لا ترضي فضول المتلقي.

ح. النهاية السعيدة: وهي تلك النهاية التي ترضي فضول المتلقي وهي عكس النهاية المأسوية.

---

[1]- جاسم خالف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص179.

[2]- مسون مرازيق، جماليات البناء الفني، في (أقاصيص من هناك) للقاصة بسمة نمري، مجلة مقاليد ، ع9، ديسمبر 2015، ص 235،236.

ومن هذا كله فالقفلة في القصة القصيرة جدا هي النهاية التي تتوقف عندها القصة و تختم بها و لا تستقيم بدونها، تأتي بطريقة لا يتوقعها القارئ تخفي مقصديه الظاهرة المراد تبليغها، حتى تحرك في المتلقي الفضول و تدفعه إلى التأويل و البحث حسب قناعاته للوصول إلى ما يقصده الكاتب مننصه.

وقد استخدم الكاتب علاوة كوسه القفلة في مجموعته القصصية "المقعد الحجري"، نذكر منها في قصته "جرح مزدوج"[1]، حيث قال:

العابرون ذاكرتي هذا الصباح تبرجوا بالكلمات على مكتبي باقة ورد، وعلى شاشة هاتفي اسمها المستعار..

طرق فاتن على الباب. تفتحت المقدسات.. ذكرت يوم صارت لغيري ..

قمت من مكاني ... وأخرجت الداخلة إلي

مزمجرا..

"لا يجرح القلب من الأنثى مرتين" .

في هذه القصة يصف الكاتب علاوة كوسه صحوته الصباحية، حين يهم الى عمله اذ شبه ذاكرته بالشارع، والناس متبرجون لا بلباسهم انما بعباراتهم المنمقة المزخرفة والكاذبة، وبعدها يجد اتصال من الفتاه التي يحبها، ثم سمع طرق على الباب بطريقه مغريه تؤكد أن الطرق فتاة، ففرح الكاتب وأحس بأن الدنيا تفتحت له، لكنه سرعان ما عاد الى وعيه وتذكر ما حدث له معها والجرح الذي مر عليه جراء هذا الحب المزيف، وهنا انهى الكاتب قصته بقفلة رائعة وهي القفلة التناصية؛ أي أنه أخذ نص من كلام الآخرين أنهى به قصته، وهو من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم "لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين"، والكاتب هنا قدم النصيحة للمتلقي و نبهه في آن واحد زياده على ذلك فهو يوبخ ويظهر قوته وانتصاره على هذه الانثى بمعنى بأنه فطن ولن يخدع مرتين.

[1]– المقعد الحجري، ص11.

وكما استخدم الكاتب القفلة التقريرية، وهي الخروج بنتيجة واضحة للمتلقي في قصة رقم99 [1]حيث قال:

أعرفُ أنّ الليل طويل وأنّ الصبحَ ليس بقريب...

وأننا صدقنا الرؤيا وكذبنا الآخرون!!

لا عشق بعد الآن...

في هذه القصة يصف الكاتب حياته المأساوية التي مرت عليه ايام عشقه وحبه، حيث كان لا ينام الليل وبالتالي يرى الليل طويل والصبح بعيد، وأنه يعيش في أوهام وأمال كبيرة أهمها: أمل العودة، أمل اللقاء، رغم استحالة ذلك، بعد ذلك يخرج بنتيجة تقريرية واضحة للقارئ تمثلت في الاثبات والتأكيد أنه لا امكانيه العشق في هذا الزمن واستحالته.

كما وظف الكاتب في مجموعته القصصية النهاية المأسوية، وهي النهاية التي لا ترضي فضول القارئ، ففي قصة "اليوسفيون"[2]، حيث قال:

عادوا جميعاً .. وقلوبهم شتى .. يتبعون زخرف القول .. اعتلوا منصة التكريم .. اختفت ألسنة المشيب خلفَ بريق تيجانهم . ...

كان في آخر القاعة يبكي

وأين أخي ...؟

أين أخي»؟

دخل الذي ابيضت عيناه من الحزن وقال:

لا تحزن .. فقد أكلها الذئب ..

[1]– المقعد الحجري ، ص270.

[2]– نفسه ، ص45.

في هذه القصة شبه الكاتب قصته بقصة سيدنا يوسف عليه السلام؛ أي أنه قد لقي من في حبه ما لقي يوسف من اخوته من عذاب وسب وشتم، وأنه قد شاب رأسه من التفكير في هذا الحب وابيضت عيناه من البكاء كما ابيضت عيناي يعقوب عليه السلام من بكاء على فراق ابنه يوسف عليه السلام، وفي النهاية وضح لنا الكاتب وقد مات من الحزن واكلته نيران الحب والعشق وبالتالي فالنهاية "القفلة" كانت مأسوية أي أن القارئ عندما يقرا هذه القصة يحس في الاخير بنوع من المأساة التي لا ترضيه.

ومما سبق نستنتج أن الكاتب علاوة كوسه استعمل القفلة بكثرة في مجموعته القصصية (المقعد الحجري)، لأن القفلة هي الشيء الذي تتوقف عليه القصة وتختم بها، وهي التي

تحرك في المتلقي الفصول وتدفعه الى التأويل والبحث حسب قناعاته، وهي تعتبر من أهم سمات القصة القصيرة جدا.

خلاصة

1-تعتمد القصة القصيرة جدا على مجموعة من التقنيات الجمالية، من أهمها المفارقة و التكثيف و التناص والرمز والقفلة، وتعمل هذه التقنيات على نقل اللفظ من مستواه المباشر الى مستواه الإيحائي.

2-توظيف الكاتب علاوة كوسه للتناص الذي يخدم اللغة الشعرية، خاصة التناص القرآني ما دل على تشبعه بالثقافة الإسلامية، مما زاد من جمالية النص القصصي.

3-استعمال الرمز و القفلة، غرضه تبليغ رسائل ضمنية للقارئ بأسلوب فني جمالي.

4-حفلت معظم القصص المدروسة من التكثيف، كونه يفتح للقارئ أو المتلقي ممارسة عملية التأويل وإعطائه مجال المشاركة في بناء معمارية النص.

5- تعتبر المفارقة من أهم عناصر القصة القصيرة جدا، تتجلى شعريتها من خلال مدلولها السياقي الخفي.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي عملت على البحث في موضوع شعرية الخطاب السردي وتتبع الخصائص الفنية التي تقوم على تحقيق الجمالية الأدبية، من خلال التفاعل القائم بين الشعر والسرد في المجموعة القصصية القصيرة جدا " المقعد الحجري"، نتوقف عند أهم النتائج ونلخصها في النقاط الآتية:

1-إن مصطلح الشعرية زئبقي لا يمكن الإحاطة به بسهولة، وقد اختلف النقاد الغرب والعرب في تحديد موضوعه، فحاول النقاد العرب في البداية حصره في مجال الشعر فحسب، إلا أنه بعد مرور الوقت وتطور العصر اتسع ليصبح علما موضوعه البحث عن الجمالية القائمة على الاختلاف والتجاوز وكسر المألوف، وبالتالي البحث في السمات الابداعية التي تضمن سيرورة التجديد في الكتابة الشعرية.

2-جاء الخطاب في القصة عبارة عن لغة مجسدة، ذات شمول واكتمال لقضايا اجتماعية، وأشكال كلامية، حيث ارتبط بالكلمات المنطوقة التي لها علاقة جواريه بواقع اللغة في الداخل والخارج.

3-أصبح السرد يشمل شتى الخطابات الأدبية ولا الأدبية، حيث يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة، فهو ملفوظ سردي يربط الأحداث ببعضها البعض، فهو تتابع الأحداث الحقيقية والخيالية ومنه فهو المكون الرئيسي للخطاب.

4-القصة القصيرة جدا هي فن يقصد به تسجية الفراغ والمتعة وطرد الملل، أي غرس في أفكارنا السرور والرفاهية، كما أصبحت من الآداب العالمية الحديثة والمعاصرة.

5-رسم الكاتب "علاوة كوسه" من خلال مجموعته القصصية القصيرة جدا لوحات فنية يحكمها الرمز والايحاء، تسبح في خيالات ودلالات، عبرت عن معاني كثيرة بأسلوب موجز ورائع.

6-تستمد معمارية القصة القصيرة جدا بمجموعة من العناصر الفنية والجمالية نلخصها في خمسة عناصر التكثيف والمفارقة والتناص والرمز والقفلة.

7-كان لعنصر التكثيف اللغوي تكثيف الدلالة بطريقة إيحائية وشعرية، هيمنت على نصوص المجموعة القصصية، ذلك باستخدام الجمل الفعلية، والتقليل من علامات الترقيم، إضافة إلى بلاغة اللغة، حيث أضاء عنصر التكثيف فضاء وبنية النصوص شعريا وجماليا، ومثال ذلك ما استعمله الكاتب علاوة كوسه في قصته "عصافير تموت": "بندقية ما تخنق أحلام الضعفاء"، الفاظ قليله لكنها موحية ومعبرة.

8-كان لخاصية المفارقة وقفات في هذه المجموعة القصصية، تجلت من خلال توظيفه لمجموعة من المفارقات، والتي لها مدلول سياقي خفي أو مضمر واستخدم الاستعارات والمجاز، ومن أهم المفارقات التي استخدمها الكاتب في مجموعته نجد في قصته "فلسفة"، في عبارة "ازددت عشقا للحياة وتمنيت الموت"، والاستعارة في قصته "مقبرة"، في عبارة "بكت السماء".

9-كما وظف الكاتب علاوة كوسه التناص في مجموعته القصصية، حيث استخدم عدة تناصات من بينها التناص الديني كالهدهد، ويوسف عليه السلام، والتناص من السنة الشريفة كعبارة فهناك ملك لا يظلم عنده أحد، وتناص من الأمثلة الشعبية مثل مرت القافلة ولم تنبح الكلاب.

10- واستعمل الكاتب أيضا الترميز كأهم مكون في العمل القصصي، فالرمز يمكن عدة تجارب لا يمكن التعبير عنها بطريقة موضوعية، حيث تكتسي هذه الرموز انعكاسا للواقع الذي يعيشه الإنسان على جميع الاصعدة، ومن أهم الرموز التي استخدمها الكاتب الرمز الديني كالهدهد، والرمز الطبيعي والمكاني كالجبال والمدن.

11- كما استخدم الكاتب القفلة (الخاتمة)، التي لعبت دورا مهما في القصة القصيرة جدا، وكان لها حضور فاعل في مجموعته "المقعد الحجري"، حيث استخدم عدة نهايات منها النهاية التناصية التي استخدمها في قصته "جرح مزدوج"، في عبارة "لا يجرح القلب من الانثى مرتين"، كما استخدم النهاية التقريرية والمأسوية وغيرها من النهايات.

في الأخير نقول أن دراستنا لشعرية الخطاب السردي في القصة القصيرة جدا هي رصد أهم عناصر البناء للخطاب السردي لهذه المجموعة القصصية "المقعد الحجري" الكاتب والقاص الجزائري علاوة كوسه، ورغم ذلك تعترف أنه من المستحيل الإحاطة بكل تفاصيل البحث، إذ لابد أن يتخلله النقص شأنه شان أي صنع بشري فلا كمال للبشر ، فالكمال لله عز وجل، بحيث يقول الشاعر أبو بقاء الرندي:

لكل شيء إذا تم نقصان. فلا يغر بطيب العيش إنسان.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- الحديث النبوي الشريف.

المصادر

- علاوة كوسه، المقعد الحجري، دار جميرا النسر والتوزيع، ط1، الجزائر، اكتوبر 2015.

الكتب العربية

- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الافاق، الجزائر، ط2، 2003.

- أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، في أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998.

- أحمد المدني، فن القصة القصيرة بالمغرب النشأة والتطور والاتجاهات دار العودة، بيروت، د ط، د ت.

- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة الصورية ونقدها في القرن 20، منشورات اتحاد كتاب الغرب، دمشق، د ط، 2001.

- الطاهر بن حسن بومزير، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، دار العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

- أمينه يوسف، تقنيه السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (دراسة في الأصول والمفاهيم)، علم الكتب، الأردن، ط1، 2010.

– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

–جاسم خالف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوني، دمشق، سوريا، د ط، 2010.

–جميل الحمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية، نقل عن: يوسف الحطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق.

– حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2015.

– حميد الحمداني، بنيه النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1991.

–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط5، 2005.

– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط 1، 2009.

– عبد الله الركيبي ،القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط ، الجزائر 2009 .

–عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية نموذج إنسان معاصر)،المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2006،6.

– علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الأداب، بيروت، ط2، 1989.

– كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت.

– محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر، د ط، د ت.

– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007.

– مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

– ميساء سليمان، البنيه السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزاره الثقافة، دمشق، د ط، 2011.

– نور الدين السد، الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2007.

– يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر و التوزيع، دمشق سوريا ط 1 ، 2004.

الكتب الأجنبية المترجمة

– بوريس توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطاب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.

– تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

– جاك كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي مبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.

– ساره ميلز، الخطاب، تر يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الآداب واللسانيات، قسنطينة، الجزائر، 2004.

– يان مان فريد، علم السرد مدخل الى نظريه السرد، ترجمه أبو رحمة، دارتينا وي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2011.

المعاجم و القواميس

– أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح، محمد محمد واخران، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2009.

– انطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط1، لبنان، بيروت، دار المشرق، 2000.

–محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج 4 مادة (شعر)، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ماده (سرد)، دار صادر، بيروت، لبنان، مح3، ط1، 1994.

– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مجلد2، دار الجبل، دار لسان العرب، بيروت، 1988.

– بطرس البستاني، محيط المحيط، ماده (خطب)، مكتبه لبنان، بيروت، لبنان، 1987

– سعيد عبد السلام علوش، معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1985.

– لطيف زيتوني، معجم نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

– محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ماده (سرد)، تح علي شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان،مج5 1994.

– مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، لبنان، ط2، 1984.

– محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، دار محمد علي النشر، تونس، ط1، 2010.

– أحمد بن فارس أبي الحسن بن زكريا، معجم مقياس اللغة، ج3، دار الفكر، لبنان، ط1.

-زين الدين محمد أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ماده (خطب)، دار الهدى، عين مليله، الجزائر، ط4، 1990.

- يحيى الجيلالي بلحاج وآخرون، القاموس الجديد الألباني (عربي، عربي)، تونس، مطبعه توب للطباعة، 2003.

المجلات

- مجلة معارف، ع15، جوان 2014.

- مجلة الذاكرة،ع10 يناير 2018.

- مجلة الخبر، ع93، 2013.

- مجلة كلية التربية الأساسية، ع 46، 2006.

- مجلة كلية التربية الأساسية، القاهرة، ع46، 2006.

- مجلة العمدة في اللسانيات و تحليل الخطاب، ع3 ، 2018.

- مجلة العلوم الإنسانية، ع 47، جوان 2017.

- مجلة مقاليد، ع9، ديسمبر 2015.

- مجلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج 34، ع1، 2007.

- مجلة البدر، مج10، ع11، 2018.

المواقع الالكترونية

-جميل الحمداوي، القصة القصيرة جدا (مجموعة نحى لياني)، ليمون تحرش نموذجا، مقال نشر على شبكة الانترنيت في 29 أكتوبر 2013 https://www.alukah.net.

-جميل الحمداوي، قراءة في كتاب الشعرية العربية لأدونيس، مقال نشر على شبكة الأنترنيت، في 20 ديسمبر 2017،https://www.symiaconseil.dz

- جميل حمداوي، القفلة في القصة القصيرة جدا، مقال نشر على شبكة الانترنيت، 29 10 2013، https://www.alukah.net/literature_language/0/61869/

على محمد نزال الذيابات، قصيدة الموضة عند طاهر رياض، قراءة تأويلية، مقال نشر في الانترنيت، سبتمبر 2018، ص5، https://www.researchgate.net/publication/327848316

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: مفاهيم عامة

أولا: الشعرية..... 5

1- تعريفها (لغة واصطلاحا) 5

2- الشعرية عند الغرب.....10

3- الشعرية عند العرب.....18

ثانيا: الخطاب 24

1- تعريفه (لغة واصطلاحا).....24

ثالثا: السرد 29

1- تعريفه: (لغة واصطلاحا).....29

رابعا: القصة القصيرة جدا 35

1- مفهوم القصة القصيرة جدا: (لغة واصطلاحا) 35

2- نشأة القصة القصيرة جدا 39

خلاصة 42

الفصل الثاني: تمظهرات شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية القصيرة جدا "المقعد الحجري"

أولا: التكثيف. 45

1- تعريفه: 45
ثانيا- المفارقة: 51
1- تعريفها: 51
2- أقسام المفارقة: 55
ثالثا- التناص: 62
1- تعريفه: 62
رابعا- الرمز: 69
1- تعريفه: 69
2- اشكاله: 71
خامسا- القفلة: 77
1- تعريفها: 78
2- أنواع النهاية: 79
خلاصة: 82
خاتمة: 84
قائمة المصادر والمراجع: 88
فهرس الموضوعات 95
الملخص: 98
Summary:..... 98

الملخص

الملخص:

تسعى هذه الدراسة " شعرية الخطاب السردي في المجموعة القصصية القصيرة جدا المقعد الحجري"، لعلاوة كوسه إلى كشف الملامح الشعرية والجمالية الموجودة في النصوص القصيرة جدا، وما تضمنته مختلف تقنيات وعناصر الخطاب السردي المتعددة، التي تبرز في هذه المجموعة القصصية للكاتب والقاص الجزائري: علاوة كوسه، ومنه تتجلى شعريتها المتمثلة في جمالياتها، وكذا الخصائص والمكونات الفنية والدلالية التي تبنى عليها نصوص المجموعة، مما يتولد عنها طاقة اللغة الشعرية و خاصية التكثيف الدلالي، وتعاقب المفارقات، إضافة إلى جمالية التناص، وبلاغة الايجاز، وبروز الرمز والقفلة ...الخ، وقد لخصت هذه الدراسة بعد تحليل نصوصها واستنطاق كوامنها في ترسيخ القاص لمنحا الجمالي في الكتابة السردية تتجلى في معالجته لمواضيع متعددة في هذه المجموعة من اهمها: ظاهرة الحب و الظواهر الاجتماعية، وانتشار الحب الزائف وغيرها.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، القصة القصيرة جدا، الخطاب السردي، علاوة كوسه، المقعد الحجري.

Summary:

This study « The Poetic Narrative Discourse in the Very Short Story Collection Al-Maq’ad Al-Hajari » of Alaoua Koussa aims to reveal the poetic and aesthetic features present in the very short texts, and what different narrative discourse techniques and elements are included, which are highlighted in this story collection by the Algerian writer and storyteller: Alaoua Koussa. Its poetic nature is manifested in its aesthetics, as well as the artistic and semantic characteristics on which the texts of the collection are built, which generate poetic language energy and the property of semantic concision, and the succession of paradoxes, in addition to the beauty of allusion, the rhetoric of

brevity, and the emergence of symbols and locks, etc. This study summarizes, after analyzing its texts and exploring its depths, the author's consolidation of the aesthetic aspects in narrative writing, manifested in his treatment of various topics in this collection, including the phenomenon of love, social phenomena, and the spread of false love, among others.

Keywords: Poetic narrative discourse, very short story, Alaoua Koussa, Al-Maq'ad Al-Hajari